



Biens Symboliques / Symbolic Goods

Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées

10 | 2022

Dynamiques intersectionnelles dans la production artistique

De la bourgeoisie à la vie d'artiste. Crises de succession et socialisation anticipatrice

From the Bourgeoisie to the Life of an Artist: Crises of Succession and Anticipatory Socialization

Nicolas Roux



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bssg/1039>

DOI : 10.4000/bssg.1039

ISSN : 2490-9424

Traduction(s) :

From the Bourgeoisie to the Life of an Artist: Crises of Succession and Anticipatory Socialization -

URL : <https://journals.openedition.org/bssg/1045> [en]

Éditeur

Université Paris Lumières

Référence électronique

Nicolas Roux, « De la bourgeoisie à la vie d'artiste. Crises de succession et socialisation anticipatrice », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 10 | 2022, mis en ligne le 01 septembre 2022, consulté le 03 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/1039> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.1039>

Ce document a été généré automatiquement le 3 septembre 2022.

Tous droits réservés

De la bourgeoisie à la vie d'artiste. Crises de succession et socialisation anticipatrice

From the Bourgeoisie to the Life of an Artist: Crises of Succession and Anticipatory Socialization

Nicolas Roux

Je remercie les organisateurs et organisatrices du colloque « Penser l'articulation des rapports sociaux de sexe, de classe et de race en sociologie des arts et de la culture » (RT 14 et 24 de l'Association française de sociologie, 15 et 16 novembre 2018) à l'occasion duquel une ébauche de cet article a été présentée et discutée. Merci également aux relecteurs et relectrices, ainsi qu'à Cécile Talbot, pour leurs précieuses relectures. Les propos contenus dans cet article n'engagent que leur auteur.



Droits réservés.

Introduction

- 1 La figure de l'artiste romantique issue du XIX^e siècle est aujourd'hui concurrencée par les images des succès commerciaux et internationaux favorisés par la consommation de masse, et entravée par la pénétration des logiques managériales (Sinigaglia 2021). Il reste que l'imaginaire de la « bohème » (Brissette & Glinoeur 2010) continue d'alimenter les représentations sociales d'un travail non aliéné et d'une condition à contre-courant des normes dominantes. Plusieurs travaux sociologiques ont illustré comment l'idée d'un lieu de réalisation de soi authentique, « pur » car à distance des aliénations extérieures, peut se traduire par un engagement « corps et âme ». La croyance et la rhétorique de la vocation comme « don et don de soi » (Sapiro 2007) viennent tout particulièrement justifier les souffrances et sacrifices consentis par les aspirantes et aspirants artistes et leur famille. En effet, à côté du rôle du corps enseignant et du marché de la formation (Katz 2005 ; Dubois 2013 ; Roux 2019), les recherches insistent notamment sur le rôle central joué par les parents. Elles rappellent, d'une part, que la vocation est surtout celle des classes moyennes et supérieures (Pita Castro 2013 ; Sorignet 2010), avec parfois une surreprésentation importante d'héritiers et d'héritières (Menger 1997 ; Paradeise 1998 ; Rolle & Moeschler 2014). Elles soulignent, d'autre part, les ressources matérielles, culturelles et morales investies dans l'éducation et la formation artistique des enfants (Thibault 2016 ; Lailier 2017).
- 2 Cette double grille de lecture (à travers les croyances et les effets de l'origine sociale) permet de dégager un certain nombre de conditions de possibilité de la vocation artistique. Toutefois, elle ne suffit pas forcément à comprendre ce qui a conduit des individus plutôt que d'autres à y adhérer. Car, parmi les enfants des classes supérieures, tous et toutes ne deviennent pas artistes ; tandis que c'est le cas pour une part minoritaire mais non négligeable d'enfants des classes populaires¹.

- 3 Afin de dégager les origines de l'engagement vocationnel, cet article propose donc de saisir les logiques d'orientation vers la vie d'artiste. Il ne porte pas sur la socialisation « secondaire », c'est-à-dire sur l'ajustement ou non des *habitus* aux contextes professionnels ; mais plutôt sur des instances (la famille, l'école primaire et secondaire), des lieux (l'espace local d'origine) et des périodes (l'enfance et, dans une moindre mesure, l'adolescence) de la socialisation « primaire » (Darmon 2016 : 9-10). Il procède ainsi à une sociologie de la socialisation qui, dans le processus de formation et de transformation de l'individu, prend pour point de départ l'effet structurant des premières influences.
- 4 À cette fin, l'article fait un pas de côté par rapport au constat abondamment renseigné de l'importante sélectivité sociale des professions artistiques et, partant, du rôle favorable et positif que joue une origine sociale cultivée. Ce serait en effet oublier que les aspirant·es artistes des classes supérieures peuvent avoir un rapport conflictuel à leur héritage familial (Bourdieu 1975 ; Coulangeon 2004 ; Heinich 2005).
- 5 L'objectif est donc de comprendre les raisons pour lesquelles les enfants se sont détournés des voies normées et projetées par les parents, et la manière dont ils et elles l'ont fait. L'article place ainsi la focale sur le rapport à l'héritage familial, considéré au sens large : au travers de la position sociale et du patrimoine des parents mais aussi de leurs attentes vis-à-vis de leurs enfants. Les trajectoires objectives des lignées paternelle et maternelle, et les projections du père et de la mère, sont en effet plus ou moins convergentes ou dissonantes entre elles (Bourdieu 2007 : 1091). Il s'agit en outre de saisir les conditions de socialisation (Lahire 2004) en observant comment les pratiques (cours de musique ou de chant), les objets (livres, tableaux, instruments), les acteurs (comédiennes, écrivaines, peintres) et les imaginaires (de la littérature romantique par exemple) du champ artistique interfèrent avec les modes de vie et les attentes des familles.
- 6 Pour ce faire, l'article s'appuie sur une enquête biographique et longitudinale auprès d'artistes du spectacle professionnel·les. Le propos se base sur trois personnes enquêtées, un homme et deux femmes², qui partagent plusieurs points communs : leur premier métier est ou a été comédienne ; leurs parents font partie de la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures (CPIS) sans pour autant être artistes. À 35 ans pour le plus jeune et 44 ans pour la plus âgée, il et elles ont par ailleurs dépassé le stade de « l'entrée dans le métier » (Rolle & Moeschler 2014) et sont ainsi amenés à livrer un regard longitudinal sur leur propre trajectoire. Les récits, recueillis dans le cadre d'entretiens non directifs, ont pour singularité de donner accès à des conflits familiaux, allant parfois jusqu'à la rupture, au moment de devenir artiste. Ces cas ont alors pour intérêt de donner à voir les divisions internes aux classes supérieures : entre les fractions économiques, dominantes (cadres du secteur privé, professions libérales, grands patrons...), dont il et elles sont originaires d'une part ; et les fractions intellectuelles et culturelles, dominées (artistes, professeur·es du supérieur, cadres du public...), auxquelles il et elles appartiennent d'autre part. Ces divisions recourent souvent celles existant dans les familles, la lignée paternelle relevant des fractions économiques et la lignée maternelle des fractions culturelles. Elles font ainsi se rejouer l'histoire du champ artistique qui s'est constitué, depuis la « bohème », contre la bourgeoisie et ses intérêts matérialistes et carriéristes. Aussi, les deux femmes enquêtées s'identifient-elles au théâtre contemporain, au « théâtre de création », opposé au théâtre classique et au théâtre de boulevard. Elles se situent plutôt du côté de l'art « pur », des productions « avant-gardistes » largement dépendantes des aides publiques, et restent éloignées de

l'art « commercial » (ou « bourgeois ») et du spectacle enregistré structuré par la grande production et le marché (Mauger 2006).

- 7 L'article raisonne principalement par cas (Passeron & Revel 2005) pour exemplifier le double processus de rejet (de l'héritage familial) et d'adhésion (à la vie d'artiste).
- 8 Une première analyse lit ces trajectoires par le prisme du « refuge honorable » et du sentiment de déclassement (1). La suite de l'article tâche d'aller au-delà en mettant en perspective deux cas appartenant à deux fractions de classe distincte, l'un à la bourgeoisie « ancienne » ou établie (2), l'autre à une bourgeoisie « nouvelle » au patrimoine moins conséquent (3). L'analyse des variations et des contradictions de cet héritage bourgeois fera ressortir le rôle de l'expérience imbriquée des dominations sociales (de classe) et de genre dans le rejet de cet héritage. Sur cette base, l'article tâche de saisir la signification générale et transversale de ces trajectoires. Il avance l'hypothèse d'une « socialisation anticipatrice » (Merton 1965) à la vie d'artiste qui commence dès la socialisation primaire et qui est impulsée par les parents, même malgré eux (4).

L'enquête et les personnes enquêtées

Dans le cadre d'une recherche doctorale (Roux 2017), l'enquêteur, qui avait déjà réalisé un mémoire de recherche sur les artistes du spectacle, a rencontré les trois personnes enquêtées à partir de liens noués avec des structures militantes : un groupement d'employeurs culturel qui embauche Aymeric³ et des associations d'intermittent·es dans lesquelles Béatrice et Marie sont ou ont été engagées. De ce fait, il et elles ont accepté d'emblée la demande d'entretien, par adhésion à leur structure ou à la cause défendue. Bien que la recherche traitât du rapport à la discontinuité de l'emploi, l'objet de l'entretien était pensé et présenté de manière plus large (inscrivant la situation professionnelle dans le long cours des trajectoires biographiques) et ouverte (« Qu'est-ce que tu fais et qu'est-ce qui a été important dans ta vie ? » étant en substance la première question posée). Le temps d'enregistrement cumulé est d'au moins 1h30 pour le premier entretien et de plus de 2 heures (avec Aymeric) et 3 heures (avec Marie) lors du dernier.

En termes d'intégration professionnelle, les personnes enquêtées, qui résident à Paris, sont plutôt à un niveau intermédiaire, ni grandes « stars » ni artistes « ordinaires » (Bois & Perrenoud 2017). Au moins au début de leur carrière, même courte pour Aymeric, il et elles perçoivent l'indemnisation chômage en tant qu'intermittentes et intermittent du spectacle. Sauf pour Aymeric, leurs revenus (salaire et indemnités) sont nettement supérieurs au Smic voire au revenu médian quand ils sont en emploi (cf. tableau 1). Béatrice est propriétaire de son logement ; Marie d'une maison secondaire en Picardie.

En termes de position dans le champ artistique, ces artistes travaillent majoritairement dans le spectacle vivant et sont d'abord des interprètes. Les deux femmes se sont toutefois, plus ou moins rapidement, dirigées vers des activités créatrices : mise en scène, écriture, réalisation de films documentaires.

Tableau 1. Trajectoires sociales et situation des comédien-ne-s⁴

Enquêté-e-s (âge)	Parents (et grands- parents)	Formation	Situation professionnelle au dernier entretien (2013/2014)	Revenus et logement
<i>Aymeric (38 ans)</i>	- Grand-père paternel chirurgien- dentiste - Père chirurgien- dentiste - Mère sans profession	Deug histoire- géographie non validé	- Ancien comédien - Autoentrepreneur	- 800 euros - Location (Paris, 10 ^e arrondissement)
<i>Béatrice (35 ans)</i>	- Père ingénieur - Mère professeure d'université	École dramatique internationale (Italie)	- Assistante à la réalisation en CDD - Réalisatrice de films documentaires	- Décembre-janvier- février 2012 : 2 200 euros de salaires - Propriété (Paris, 20 ^e)
<i>Marie (43 ans)</i>	- Arrière- grand-père paternel ouvrier - Grand-mère maternelle « paysanne » - Père ingénieur - Mère sans profession	- Licence lettres et philosophie - ENSATT ⁵	- Comédienne - Metteuse en scène - Auteure	- 3 000 euros - Location (Paris, 18 ^e) et propriété (Picardie)

Un refuge honorable ?

- 9 Bien que les carrières soient en général courtes, sélectives et ne garantissent pas de revenus élevés et stables⁶, les arts du spectacle se caractérisent depuis plusieurs décennies (du moins jusqu'à la crise actuelle liée au Covid-19) par un afflux exponentiel de candidats et candidates pour un nombre de places limité (Menger 2009 ; Gouyon & Patureau 2013).
- 10 Dans un contexte où la concurrence et la compétition interindividuelles sont très fortes, la formation spécialisée est de plus en plus importante. Comme le constatait déjà Catherine Paradeise (1998 : 31-33) à la fin des années 1990, un nombre croissant de comédiens et comédiennes est diplômé, suit des formations spécialisées via des cours privés, des stages ou au sein des écoles les plus prestigieuses. Celles et ceux qui passent par ces écoles ont plus de probabilités de durer dans le métier (Descamps 2012 ; Darras 2015).

- 11 Le cas de Béatrice (35 ans) permet de mesurer l'importance de cet effet de formation (Roux 2019). Elle vient de Strasbourg et d'un milieu social qu'elle qualifie d'« assez bourgeois », d'un père cadre ingénieur et d'une mère enseignante à l'université. C'est avec cette dernière qu'elle grandit à partir de 2 ans, lorsque ses parents divorcent. Béatrice et sa mère sont, dit-elle, « entourées d'universitaires » et d'enfants d'enseignants et de « diplomates ». Ses origines sociales expliquent sans doute le fait qu'elle considère qu'il n'y a « rien de plus banal » que sa trajectoire scolaire, qui débouchera sur une licence de théâtre et sur l'intégration d'une école dramatique internationale en Italie.
- 12 Ce sentiment se comprend notamment au regard de sa distance vis-à-vis des établissements de formation dramatique dominants et des scènes nationales. Après un baccalauréat littéraire, option théâtre, obtenu dans un lycée international, elle continue en Deug théâtre à Paris car cela lui est présenté comme la « suite logique ». Ce n'est qu'ensuite, assez tardivement, qu'elle tente des concours d'accès aux écoles dramatiques. Elle connaît plusieurs échecs. Elle ne tente pas ceux du Théâtre national de Strasbourg (TNS) ou du Conservatoire national supérieur des arts dramatiques (CNSAD) à Paris, deux institutions qui – avec, dans une moindre mesure, l'École nationale des arts et techniques du théâtre (ENSATT) parisienne – constituent la voie royale pour accéder à la Comédie française et aux scènes subventionnées, c'est-à-dire à l'« élite » du champ dramatique. Elle est finalement acceptée dans une école internationale en Italie. Mais à la sortie, en 2004, quand elle revient en France, à 24 ans, elle constate avec regret la quasi-inexistence d'un réseau de relations professionnelles spécifique au théâtre. Elle affirme que son « réseau parisien est nul » par rapport à des amis qui ont suivi « ne serait-ce que des cours privés » ou qui sont passés par des écoles nationales supérieures. Ces derniers lui rappellent la trajectoire professionnelle qu'elle n'a pas eue : « Ça fait un peu un parcours bizarre, pas vraiment abouti... Je n'ai pas fini là où je pense que j'aurais pu, ou dû finir, avec ce que j'avais comme bagage scolaire. [...] Je n'étais pas prédestinée à ce que je fais maintenant ! »
- 13 Béatrice explique donc avoir pris connaissance et conscience après-coup des hiérarchies symboliques qui structurent les carrières dramatiques. Cette structuration la maintient dans des positions moins établies et des économies plus fragiles. Elle travaille aujourd'hui dans ce qu'elle appelle des « réseaux pas subventionnés, ou très peu », bénéficiant de moins de moyens financiers, matériels et humains pour produire les spectacles et donc rémunérer les interprètes. Elle peine à renouveler ses droits à l'intermittence, surtout depuis la naissance de son premier enfant en 2007.
- 14 Bien que Béatrice soit originaire des classes supérieures, son cas souligne les sollicitations sociales et familiales qui lui ont manqué pour intégrer les positions les plus stabilisées et dominantes du théâtre. Si elle ne parle pas des inégalités hommes-femmes dans le spectacle vivant (Prat 2009 ; Hamon 2016), celles-ci ne sont sans doute pas pour rien dans le fait qu'elles, comme d'autres artistes femmes, soient moins fréquemment soutenues, incitées et préparées à occuper des fonctions d'encadrement et d'écriture : elles représentent moins de 30 % des compagnies subventionnées par l'État et les directions régionales des affaires culturelles (DRAC), et moins d'un tiers des metteurs et metteuses en scène⁷.
- 15 Lors du premier entretien réalisé avec elle en 2011, son activité de comédienne semble fléchir avec l'avancée de l'âge. Anticipant la sortie, elle s'investit dans une autre activité qui lui tient à cœur, la réalisation de films documentaires, pour l'instant pas

rémunératrice. Elle s'assure un minimum de revenu en travaillant en parallèle pour une radio publique comme assistante à la réalisation. Mais, à l'occasion de notre second entretien, en 2014, alors que vient de naître son deuxième enfant, Béatrice, à 35 ans, a récemment perdu ses droits à l'intermittence et connu une période de déprime : « J'ai plongé pendant trois semaines. Je ne pouvais plus sortir de mon lit, à me dire que ma vie était ratée. Enfin, pas ça ; mais c'était quand même un peu de la panique. »

- 16 Ce faisant, son cas signale que la scolarité relativement longue de ces artistes ne les prémunit pas contre la précarité de l'emploi et des revenus, et ne leur permet pas forcément d'atteindre des positions au moins équivalentes à celles de leurs parents. Ce déclassement peut être scolaire⁸. Chez elle, c'est le sentiment de déclassement du point de vue économique qui domine. « C'est bizarre de ne pas pouvoir reproduire un peu le schéma familial », comme de partir en vacances en été, dit-elle. Le fait de « moins bien réussir » qu'eux sur ce plan-là la « déprime ». Au sentiment d'infériorité de Béatrice s'ajoute l'impression d'une distance et d'une incompréhension entre son monde et celui de ses parents. Elle côtoie désormais des intermittentes et intermittents du spectacle plutôt « fauchés ». Avec son mari, lui aussi comédien, ils disent être « plutôt des petits consommateurs et un peu anti-furies de la consommation ambiante ». Ses parents, qui ont à l'inverse toujours bénéficié de la sécurité de l'emploi, peinent à comprendre la condition précaire de leur fille : « C'est difficile d'en parler avec ma mère parce qu'elle n'a, je pense, aucun sens des réalités, de ce qu'on peut ressentir quand on est au chômage et qu'on ne sait pas si on va retravailler... Elle, elle a enseigné toute sa vie. » De plus, l'héritage familial de Béatrice, partagé entre un père identifié au monde de l'entreprise et à la réussite économique (de droite) et une mère assimilée à une intellectuelle (de gauche), est source de contradictions internes. D'un côté, cette dernière croit au service public, défend l'université et a toujours encouragé sa fille à faire du théâtre. De l'autre, son père, avec qui elle entretient une relation conflictuelle, représente à ses yeux « le nouveau riche plein aux as » : « Vivre à crédit pour s'enrichir plus, ça, c'est son truc. [...] Il a une grosse maison, des voitures... »
- 17 En conséquence, dans la lutte qui oppose, au niveau de sa famille comme dans les classes supérieures, la fraction dominée des intellectuels et des artistes à la fraction dominante des « bourgeois », Béatrice manifeste son appartenance à la première en opposant « liberté, désintéressement, "pureté" » à « la nécessité, l'intérêt, la bassesse des satisfactions matérielles » (Bourdieu 1979 : 284). Le désintéressement s'exprime ici à travers le refus affiché de poursuivre des intérêts marchands ou carriéristes pour, au contraire, s'investir dans des enjeux « purement » artistiques ou militants (Béatrice est engagée dans des associations d'intermittent·es et de précaires, notamment sur la question de la maternité). Elle « honnit » les valeurs de l'argent et de l'entreprise, portées par son père et qui serviraient « le modèle capitaliste et l'aliénation du travail », et trouve que les gens ont « mieux à faire » que d'exercer des petits boulots comme ceux qu'elle a exercés occasionnellement (femme de ménage, hôtesse).
- 18 On pourrait considérer, au final, que le cas de Béatrice est exemplaire de la vie d'artiste comme « refuge honorable » : ce qui peut correspondre à un déclassement est compensé ou motivé par l'accès à des professions artistiques relativement indéterminées et prestigieuses, plus méritées qu'héritées, et désintéressées (Bourdieu 1979 : 414-415 ; Heinich 2005 : 132-137). Cependant, cette interprétation du refuge honorable ne peut ici être déduite qu'*a posteriori*, une fois devenue artiste. Autrement dit, on ne saisit pas encore en quoi la vie d'artiste est attrayante dès la socialisation primaire. Pour cela,

l'article va désormais s'intéresser à l'ordre des successions, c'est-à-dire à « la gestion du rapport entre les parents et les enfants et, plus précisément, [à] la perpétuation de la lignée et de son héritage » (Bourdieu 2007 : 1091).

- 19 À cet égard, si les discours utilisent de façon plus ou moins systématique les termes de « bourgeoisie » ou de « petite bourgeoisie », ils sont vus ici comme des traductions ordinaires de leur rapport à l'héritage familial et au monde social. Bien que Béatrice n'utilise pas le mot « bourgeoisie », son discours se réfère indirectement à la bourgeoisie capitaliste. Dans ce qui suit, le terme de « bourgeoisie » est utilisé selon un lexique bourdieusien, pour insister sur la dimension culturelle des rapports sociaux de classe, c'est-à-dire sur les frontières symboliques qui marquent les différences de position entre classes et entre fractions de classe, jouant un rôle central dans les stratégies de distinction sociale. Ce terme se décline en bourgeoisie « nouvelle » (Bourdieu 1979) quand il correspond à des groupes socioprofessionnels en ascension durant la seconde moitié du XX^e siècle (Boltanski 1982). C'est le cas du père de Béatrice, tout comme celui de Marie, tous deux cadres ingénieurs. Quant à l'héritage familial d'Aymeric (père chirurgien-dentiste, mère sans profession), il s'apparente à la bourgeoisie « ancienne », la plus dotée en capital économique. Incrire ces éléments de discours dans les déterminants sociaux constitutifs de leur trajectoire familiale permet alors de mettre en exergue ce que Vincent de Gaulejac (2010) appelait des « crises de succession » dans la petite bourgeoisie, crises que cet article analyse à propos de la bourgeoisie – sans recourir au cadre théorique de De Gaulejac articulant déterminants sociaux et déterminants psychiques.
- 20 Dans les deux parties suivantes, les cas d'Aymeric et de Marie donnent à voir deux formes distinctes de crises de succession. Ils mettent également en lumière les conditions par lesquelles la vie d'artiste finit par représenter un lieu d'accès à la singularité d'autant plus attractif qu'il produit un enchantement cohabitant avec le désenchantement à l'égard de la famille.

Des contradictions de l'héritage à la déperdition du patrimoine

- 21 Aymeric (35 ans) hérite du patrimoine le plus important et d'une appartenance ancienne à la bourgeoisie. Il bénéficie de conditions favorables à sa réussite scolaire et à l'exercice d'une multitude d'activités culturelles et sportives. Mais à cette conception « objective » de l'héritage, synonyme de ressources, il faut ajouter une conception « subjective », résidant dans sa transmission à la fois contraignante et contradictoire : les attentes des parents, elles-mêmes divergentes, viennent se heurter à celles de leur enfant.
- 22 Aymeric vit la première partie de son enfance à Paris dans le logement où son père a son cabinet, « sur le Champ-de-Mars », l'un des quartiers les plus huppés de la capitale. Les amis de ses parents sont médecins, avocats ou « intellectuels », principalement de gauche. Son père est devenu chirurgien-dentiste à la suite d'un « cursus énorme » de quatorze années d'études, raconte Aymeric, qui ajoute qu'il était « considéré comme un intellectuel de sa génération ». Il a, par exemple, « aidé Sartre à monter son journal » (*Libération*) et « a connu Gide et tous les grands écrivains de cette période-là ». Son père, qui a grandi en même temps avec l'« élite » et la « jet set », fait durant l'enfance et l'adolescence d'Aymeric un usage ostentatoire de son capital économique, qui

distinguaient la famille au sein du 7^e arrondissement de Paris par un mode de vie particulièrement luxueux :

« Il avait des lévriers afghans et russes. Il achetait des voitures qui étaient énormes, qui venaient d'Amérique. Quand les autres enfants partaient en vacances au bois de Boulogne ou au bois de Vincennes, je disais : "Moi, je suis allé skier à Courchevel", "Je suis allé à Cabourg" ; ou "J'ai fait du char à voile", "J'ai fait du bateau"... »

- 23 Ce niveau de vie était principalement assuré par le travail du père d'Aymeric. Si sa mère possédait un certain patrimoine, provenant de Guadeloupe, qu'elle avait quittée pour suivre des études de musicologie, elle n'a pas pu mener la carrière de pianiste-concertiste dont elle rêvait. « Tant qu'on n'était que deux enfants et qu'elle était encore jeune, elle arrivait à mener de front ses études et sa vie de famille », explique le fils aîné d'une fratrie de six garçons qui, sur la décision de son père, passera la fin de son enfance puis son adolescence en milieu rural, loin de la capitale. « Mon père a enfermé ma mère dans une prison dorée », déclare-t-il pour illustrer l'isolement de cette dernière, qui doit abandonner ses aspirations professionnelles.
- 24 Pour Aymeric, la conséquence logique de cette situation est qu'elle a conduit sa mère à « déverser » sa frustration sur ses enfants et à projeter sur eux la carrière qu'elle aurait aimé avoir : « Elle ne pouvait que vivre par procuration à travers ses enfants et faire en sorte qu'eux réussissent dans la musique ». Elle deviendra la manager de tous ses petits-frères, musiciens aujourd'hui reconnus. Aymeric sera le seul à ne pas suivre un tel destin, peut-être parce qu'il est le premier dépositaire des rapports de force entre les lignées et qu'il a davantage répondu aux attentes de son père, à savoir réussir à l'école. Dans le récit qu'il fait des conflits familiaux et des raisons qui l'ont amené à devenir comédien, il insiste effectivement sur l'influence de son père. Il s'agit d'un constat récurrent, que l'on retrouvera également chez Marie. Alors que la mère joue souvent un rôle décisif dans la gestion de la vie quotidienne et dans le statut social des familles, tant ouvrières (Schwartz 1990) que bourgeoises (Pinçon & Pinçon-Charlot 2016), c'est le père qui occupe la plus grande place dans les récits, figure incarnant, dans les représentations, la lignée. C'est là une source d'invisibilisation du rôle de la mère dans la socialisation primaire.
- 25 Pour expliquer pourquoi l'école lui apparaissait comme « extrêmement facile », Aymeric évoque les conditions socioéconomiques de sa scolarité, effectuée dans une école privée catholique du 7^e arrondissement de Paris, « à 200 mètres du Champ-de-Mars, au milieu des ambassades », dit-il en riant pour ironiser sur ses privilèges. Mais il relie également cette aisance à son intériorisation des attentes de réussite scolaire de son père. Il explique qu'il n'avait pas le « choix » s'il voulait rester l'« enfant modèle » : « J'étais bon à l'école parce que j'étais l'enfant parfait. Je jouais mon rôle d'enfant modèle, du premier fils de la famille. » Du collège au lycée, les espoirs du père se trouvent « fondés ». Les enseignants ont les mêmes projections pour Aymeric : « Ensuite, je devais faire HEC-Sciences Po-l'ENA. C'était mon parcours. C'est ce que mes profs, mon père, tout le monde me disait que j'allais faire. Puisque, de toute façon, j'étais destiné à ça, je devais faire ça. »
- 26 Cependant, l'enfance et l'adolescence d'Aymeric ne se résument pas à exceller à l'école. Il est encore à l'école primaire quand la famille déménage du 7^e arrondissement de Paris pour aller vivre « en campagne lointaine » dans l'Eure-et-Loir. Les conditions sont idéales pour développer sa passion pour l'équitation, la maison, une ancienne ferme restaurée, étant entourée d'un hectare de terrain. Il développe aussi un éclectisme

sportif, exerçant en compétition des sports privilégiés par les classes supérieures et par son père, comme le ski et le tennis, et, en amateur, le football.

- 27 Mais le sport est assimilé par ses parents à un loisir qui ne saurait être converti en carrière professionnelle, conformément à la tendance des familles cultivées à y voir une activité secondaire (Mennesson & Julhe 2011). À côté de l'ambition scolaire de son père, sa mère tient « absolument » à ce qu'il fasse de la musique. À partir de ses 5 ans, il est initié à contrecœur à des instruments (piano, violon, flûte traversière) au recrutement bourgeois. Ainsi, alors que les formateurs sportifs repèrent son « potentiel » et incitent ses parents à ce qu'il en fasse son métier, Aymeric ne sera pas soutenu, se voyant opposer un refus catégorique et menacé d'être rejeté de la famille : « Quand je leur ai dit que je voulais faire moniteur de ski, ma mère m'a dit : "Si tu deviens moniteur de ski, tu ne remets plus les pieds dans cette maison. Tu n'es plus notre fils." »
- 28 Ces empêchements participent à ce qu'il appelle une période de « désenchantement » au cours de laquelle il se reporte, par l'intermédiaire d'un groupe d'amis, sur les activités artistiques, mais sous la forme d'une réappropriation. Il le fait sur le mode du plaisir, à l'opposé de la discipline imposée par sa mère, et via un type de littérature adapté à ses dispositions du moment : la littérature romantique du XIX^e siècle, dont il qualifie les auteurices de « génération désenchantée », littérature symbolisant une « échappatoire » à sa famille et à sa condition bourgeoise. Il s'« amuse » à lire « tout Sartre, tout Victor Hugo » ou encore Alfred de Musset. À nouveau, s'il se différencie de sa mère par sa manière d'apprendre la musique et plus généralement de s'approprier diverses formes d'art, on peut estimer qu'à côté de l'impératif de réussite scolaire du père, sa mère a contribué à lui transmettre, même de façon contraignante, un « capital musical » (Ravet 2007) et, plus largement, un capital culturel incorporé.
- 29 À 18 ans, après l'obtention du baccalauréat, il s'inscrit, dans la continuité de sa scolarité, dans un institut catholique privé du centre de Paris, au sein de la filière histoire-géographie, qui est aussi une classe préparatoire intensive à l'entrée à Sciences Po. Mais Aymeric s'est désinvesti des études et ne trouve pas d'intérêt aux enseignements proposés, contrastant avec celui qu'il éprouve toujours pour la littérature et la musique. Il suit ses études en dilettante ; il va au ski, voyage, fait « la bringue » et ne validera pas son Deug.
- 30 Aymeric résume ainsi : « Jamais mes parents ne m'ont soutenu dans mes vraies envies. J'ai fait plein de petits trucs, sans pouvoir aller jusqu'au bout. » L'impossibilité de s'investir dans l'un des multiples possibles s'offrant à lui, parfois en raison des limites dressées par les parents, et la difficulté à s'investir pleinement dans l'un d'entre eux, au risque d'éliminer les autres, sont deux effets de son héritage. Il dit n'avoir « jamais été capable de décider ». Pour Aymeric, une alternative se présente finalement à 23 ans à la suite d'une rencontre avec un ancien comédien et professeur de théâtre, qui lui propose une vision du comédien singulier et capable en même temps d'incarner une diversité de personnages :

« J'ai entendu TOUT ce que j'avais besoin d'entendre : ce qui faisait que je ne savais plus où j'allais, que je ne savais pas ce que j'allais faire ; pourquoi je n'arrivais pas à m'engager dans une voie conventionnelle ou pourquoi je n'arrivais pas à m'engager dans la musique ; pourquoi je n'arrivais pas à m'engager ni dans le sport ni... [...] Il a dit : "C'est un métier qui permet de vivre mille vies. Vous ne serez jamais une seule et même personne, à vivre la même vie, le même traintrain ! Vous allez pouvoir vivre toutes les vies que vous voulez !" [...] En plus, il disait : "Sans conséquences. Parce qu'une fois que vous sortez de scène, tout ce que

vous aurez vécu, ça n'aura plus aucune espèce d'importance quand vous serez en dehors". »

- 31 Les imaginaires de la vie d'artiste sont réunis pour fonder ses espérances dans une carrière de comédien : un mode de vie opposé à la routine et aux rythmes sociaux communs et la sensation de pouvoir, au moins en pensée, occuper toutes les positions de l'espace social sans en supporter les contraintes. Il est ainsi significatif qu'Aymeric s'investisse finalement dans une carrière en se mettant « dans la peau d'un saltimbanque » :

« Je vais adapter ma vie à celle d'un comédien qui galère pour rentrer dans le moule et avoir une expérience un peu plus humaine, on va dire, ne serait-ce que pour comprendre ce que je joue et ce que je fais... Et c'est à ce moment-là que j'ai décidé d'être SDF [rires] : de ne plus avoir d'appartement, de loyer, de ne plus demander un rond à mes parents... »

- 32 L'insécurité matérielle est ici transfigurée en authenticité et en singularité, opposée à un héritage bourgeois qui est l'antithèse de la vie de « bohème ». Son rapport à celle-ci reste toutefois marqué du sceau de ses origines sociales. Sa vision enchantée de la précarité dénote effectivement d'un certain *ethos* de classe supérieure, considérant comme une prise de risque distinctive ce qui, pour d'autres, est consécutif à la pauvreté.

La double honte d'un « petit milieu bourgeois beauf » au regard de l'imbrication des rapports sociaux

- 33 Le cas d'Aymeric est très différent de celui de Marie (44 ans), qui va maintenant être abordé : naissance dans la bourgeoisie ancienne et parisienne, aisance économique, distinction et familiarité avec la culture légitime pour le premier ; ascension d'un père ingénieur, petit-fils d'ouvrier, et relative distance sociale et géographique d'une famille de Lorraine envers cette culture pour la seconde. Cette distinction est décisive pour comprendre leur rapport différent à leur héritage. Si tous deux perçoivent celui-ci comme contraignant, Aymeric insiste sur ses contradictions, tandis que Marie se distingue par la honte – socialement constituée – qu'elle a de ses parents.
- 34 Son cas est également le seul qui permette véritablement de nourrir une réflexion sur l'imbrication des dominations de classe et masculine, à partir de trois des quatre principes d'analyse des rapports sociaux avancés par Danièle Kergoat (2011 : 18-20). D'abord, l'impératif matérialiste suppose notamment d'inscrire les trajectoires dans des rapports d'exploitation influant sur les conditions matérielles d'existence des familles. Ensuite, le cas de Marie, et celui d'Aymeric dans une moindre mesure, rendent particulièrement visible un deuxième principe, celui qui implique de cerner des invariants sociohistoriques, comme celui de la division sexuée du travail, ici au sein du couple. Troisièmement, enfin, son cas invite à porter l'attention sur la subversion possible du sens des catégories à des fins d'émancipation individuelle ou collective.

Une famille au cœur des rapports de domination, d'exploitation et d'oppression de la ville d'origine

- 35 Avec une sorte de répulsion, Marie situe ses parents entre la petite bourgeoisie et la bourgeoisie : « Ce n'est même pas un milieu ouvrier – parce qu'à la limite, tu peux le revendiquer –, tu es d'un petit milieu, un petit milieu bourgeois assez beauf. » Ces

expressions sont révélatrices de la position relativement indéterminée des cadres, renvoyant à des traits à la fois bourgeois et petit-bourgeois. Cela rappelle que la catégorie des cadres « recrute largement hors de ses rangs », les ascendants (comme le père de Marie) côtoyant les héritiers (Bosc 2008 : 55). Une telle perception du niveau social de sa famille se fonde sur le jugement négatif que Marie porte sur ce qu'elle considère comme de la prétention, prétention trahissant le désir de ses parents d'appartenir à une bourgeoisie dans laquelle ils sont des nouveaux venus. Ce rejet a également trait à des valeurs traditionnelles qu'elle dénigre pour leur conservatisme.

- 36 Pour bien le comprendre, il faut mettre en relation la trajectoire de la famille de Marie et celle d'une ville lorraine qui, jusqu'au début des années 1980, fut l'un des plus importants bassins industriels de France. Sa mère, qui provient selon les termes de sa fille d'un « milieu ultra paysan, très pauvre », est présentée comme une « mère au foyer ». Après avoir effectué sa scolarité dans une école privée (une « école de bonne sœurs »), elle y enseigne le français. Mais, n'ayant pas validé toutes les épreuves du baccalauréat et ayant rencontré son futur mari, elle « laisser tomber » le professorat pour se mettre en couple. C'est donc lui, ingénieur dans l'usine principale de la ville, qui incarne l'ascension sociale de la famille, via la lignée paternelle, et ce depuis l'arrière-grand-père ouvrier, qui travaillait déjà dans la sidérurgie. Cette ascension correspond à l'essor des cadres depuis les années 1950, qui bénéficient de la légitimation des « cols blancs » (Bosc 2008 : 13-20). Jusqu'aux années 1990, le développement de plans de carrière évolutifs permet à une part importante de non-héritiers de ce groupe d'asseoir leur position et de croire, tel que le décrit Marie au sujet de son père, au mérite fondé sur le travail et la réussite scolaire.
- 37 Cette position se perçoit en particulier à travers le logement de la famille. À l'égal de celle de tous les ingénieurs de l'usine, leur maison est « immense », tout comme leur jardin. Elle est, en tout cas, plus grande que la maison du contremaître qui la précède et située au bout de la rue. « Après, tu avais les coronas, c'est-à-dire les cités ouvrières », conclut-elle pour souligner comment cet espace physique recoupe les hiérarchies professionnelles de l'usine et les hiérarchies sociales de la ville. Ces hiérarchies structurent les relations sociales entre les habitants. C'est ce qu'illustre le récit d'un repas pris avec ses parents dans l'appartement d'une famille algérienne, dont le père était ouvrier dans la même usine et la mère sans profession. Marie voit en cette expérience, à l'âge de 8 ans, le début d'une prise de conscience d'une « foulditude de trucs » qu'elle investira dans la suite de sa trajectoire.
- 38 La scène du repas est d'abord décrite comme la découverte de la domination sociale. À la condescendance d'une famille française, dont le père ingénieur est identifié – et s'identifie – au « patron », répond la révérence de l'ouvrier immigré :
- « Je me souviens de mon père, très fier, qui m'avait dit : “Ah, mes ouvriers nous invitent à manger le couscous”. [...] Ma mère porte cette espèce de veste en fourrure. Ça faisait vraiment les bourgeois qui viennent chez les ouvriers ! Mais ce sont les bourgeois de merde ! Mon père, très paternaliste : “Oh, écoutez, Mohamed, votre couscous est tellement formidable, et votre femme est charmante !”. L'ouvrier, quand le patron arrive : “Oh monsieur, monsieur !” »
- 39 La proximité spatiale des deux familles (à la ville et à l'usine) est sans doute un facteur supplémentaire du souci de ses parents de se démarquer du couple d'immigrés et de manifester les signes de leur supériorité sociale.
- 40 En cela, le repas retraduit en miniature l'espace social local que forme la ville et la place qu'y occupe la famille en son sein. Marie explique comment l'« emprise du patronat » se

manifeste jusque dans la vie quotidienne (« Tout était payé par l'usine » : l'électricité, l'eau, le chauffage, la maison, l'arbre de Noël...). Pour traduire les conséquences de la fermeture de l'usine, elle parle de « ville morte » sur le plan économique et d'une « hécatombe psychologique ». Le niveau de vie de la famille va « chuter » d'année en année à mesure des licenciements et du ralentissement des carrières qui touchent les cadres à partir des années 1990 (Bosc 2008 : 54). Marie attribue l'alcoolisme de son père, maintenant à la retraite, à la désillusion suscitée par les périodes de chômage, « la pire honte qui soit » pour quelqu'un dont l'ascension sociale s'était accompagnée d'un « culte du patronat » et du dénigrement des chômeurs qui n'arriveraient pas à « faire front ».

- 41 C'est ici l'impératif de matérialité qui se donne à voir. Il s'impose probablement d'autant plus à Marie qu'elle a assisté elle-même, ou via des situations et propos rapportés par ses parents, à des scènes opposant physiquement différents membres et groupes sociaux de sa ville de résidence. Ces oppositions se manifestaient, pour la jeune Marie, dans la structuration de la ville, qui séparait les ouvriers des contremaîtres, des cadres et de la direction, ou lors de ce repas où à la déférence des ouvriers répondait la volonté de distinction de ses parents. En outre, on peut ici évoquer l'anecdote du père séquestré par « les ouvriers » lors de la fermeture de l'usine car associé, par sa position de cadre, à la direction ; et ce qu'implique pour lui de se retrouver au chômage au même titre que les employés subalternes, même s'il n'est pas touché de la même manière que ces derniers. Nul doute que les effets symboliques de cette séquestration s'ajoutent aux conséquences économiques, morales et psychologiques de son licenciement. Par l'intermédiaire du père, la famille de Marie est comme située au milieu de rapports d'exploitation, de domination et d'oppression, d'abord en tant que vectrice, faisant partie du « salariat de confiance » subordonné au capital (Bouffartigue 2001), puis comme victime par la mise au chômage du père. En résumé, la vie de l'usine recoupe celle de la famille : symbole de son ascension puis de son déclassement et d'une forme de déchéance sociale amortie par les ressources du père⁹. On comprend alors d'autant mieux la honte de Marie vis-à-vis de ses parents dont le déclassement social brutal rend caduques les prétentions bourgeoises.
- 42 La violence du monde social a donc marqué Marie, qui dit s'être construite « en réaction » à cette ville et au modèle négatif formé par ses parents : « C'était : "Je ne veux pas de cette vie-là". » Ce rejet atteint un point limite quand elle décide de devenir comédienne : « Mes parents ont coupé les ponts à partir du moment où j'ai choisi de faire ce métier. » Ils refusent de l'aider financièrement quand, en parallèle de ses études de lettres et de philosophie, elle commence à travailler comme comédienne et qu'elle doit faire des « boulots à la con » (saisons agricoles, vendeuse, femme de ménage, « dame pipi dans une boîte de nuit »...). Après le « culte du patronat », le rejet de la part de ses parents donne à voir un autre fondement de leurs espérances : un « culte de la réussite scolaire » qui avait permis à trois générations d'accéder à une honorabilité compromise par leur descendance :
- « Quand leur fille aînée, qui est plutôt brillante à l'école, leur dit que, finalement, elle veut être comédienne : "Mon Dieu !" [...] Il y avait toute la famille, les cousins : il faut avoir les plus grandes écoles, il faut avoir les meilleurs métiers. C'est une espèce de famille ouvrière qui s'est montée en trois générations ; et là, il ne faut pas lâcher les gars, hein, il faut y aller ! »
- 43 Le rejet par Marie de son héritage familial est donc solidaire du rejet par sa famille d'une fille jugée indigne. La honte de Marie n'est pas celle des « transclasses » en ascension (Jaquet 2014). Ce n'est pas tant la domination subie par les parents que celle qu'ils exercent qui est en cause ; une honte de faire partie des dominants, en somme.

La domination sociale et masculine à travers la famille

- 44 Mais les parents ont aussi honte de leur fille car elle se dirige vers des professions dont il et elle sont éloignés et qu'il et elle associent à la marginalité et à la déviance : « Mon père était encore sur le schéma de l'actrice pute – c'est vraiment des vieux ringards, mes parents. La comédienne, c'était Sarah Bernhardt qui couchait avec des hommes riches. Il m'a dit que je mourrai à 30 ans du sida, droguée, et que je serai pute avant. » Ces schèmes de pensée puisent dans un jugement social et des représentations genrées. Marie raconte ainsi une anecdote qui lui semble révélatrice du conservatisme de ses parents :
- « Ma mère, une femme au foyer qui, la première fois qu'elle est allée dans un café seule avec quelqu'un d'autre, avec moi en l'occurrence, pas avec mon père – j'avais 18 ans donc elle en avait près de 50 –, me dit : “Mais tu ne te rends pas compte, deux femmes seules dans un café : qu'est-ce que vont dire les gens ?” »
- 45 Cette honte à double-sens ne puise donc pas seulement dans une domination de classe et pointe un autre principe d'analyse de l'imbrication des rapports sociaux : celui d'invariants qui, en l'occurrence, renvoient à des divisions entre les sexes. Quand Marie affirme « c'est vraiment des ringards, mes parents », sa honte envers eux provient de deux éléments inextricables : leur ignorance de classe, traduisant ce qu'elle considère comme une trajectoire de parvenues, leur faisant associer vie d'artiste, déviance et déchéance ; et leurs schèmes de pensée sexistes (le « schéma de l'actrice pute ») que conforte l'expérience du bar et de la gêne de sa mère à l'idée que deux femmes, et surtout une mère mariée, puissent se retrouver seules dans un lieu public « d'hommes ».
- 46 La domination de la lignée paternelle se note par exemple lorsque Marie décrit sa mère comme étant « très complexée » par ses origines paysannes et vis-à-vis de ses grands-parents paternels, jugés plus « cultivés ». Cela se manifeste par des dispositions auto-dépréciatrices (« Elle n'arrêtait pas de dire qu'elle était bête, qu'elle n'avait pas... ») ou par la correction qu'elle s'impose. Elle achète des manuels de savoir-vivre pour savoir comment se comporter avec la famille de son mari, dont leur fille souligne la prétention plus que l'aisance – Marie raconte qu'adolescente, elle va occasionnellement voir des spectacles de théâtre ou des expositions, notamment contemporains, qui rendent son père « super violent », celui-ci ressortant parfois en pleurs de ne pas en comprendre les « codes ».
- 47 Marie dit ainsi avoir hérité du « déclassé » de la lignée maternelle : « Il y a quelque chose qui n'a pas été reconnu de la part du père, qui était d'un milieu extrêmement patriarcal et machiste, qui faisait qu'une fille ce n'était pas intéressant. » Elle voit dans sa colère et sa révolte le résultat de l'absence de place valorisée et valorisante dans la famille, comme elle le résume avec ironie : « On m'a mis des barrières à un endroit, en me disant : “Tu es une fille, tu ne feras pas ça.” Donc ça m'a rendue hystérique... »
- 48 La vocation artistique apparaît donc comme étroitement liée à ces expériences de domination sociale et genrée. À ce titre, comme chez Aymeric, la domination de la lignée paternelle se répercute dans son discours. Celui-ci attribue en effet un rôle principalement négatif (un modèle à ne pas suivre) à la mère, alors qu'elle apparaît aussi motrice de certaines pratiques et aspirations. On peut supposer que la bonne volonté culturelle de la mère n'est pas pour rien dans la réussite scolaire de Marie et dans sa capacité à passer avec succès l'épreuve hautement sélective d'un concours d'entrée à une école nationale supérieure d'art dramatique. Cette influence se note également dans la

présence de livres à la maison. Sa mère commande par correspondance des ouvrages classiques, dont la littérature française légitime (Baudelaire, Maupassant, Balzac, Flaubert, Stendhal, Ronsard ou Diderot). Mais elle ne les lit pas. Ces livres constituent pour elle des « décorations bourgeoises » selon les mots de sa fille. Marie, en revanche, se les approprie. Elle est « hallucinée » par le côté « jouissif » et subversif de ces lectures au regard de son éducation rigoriste : « Tu te dis, “Han, putain, si ma mère elle savait ce qu'il y a dans sa bibliothèque !” » Outre la sensibilisation aux classiques de la littérature française, et à l'art plus généralement, et l'identification à des modèles littéraires ouvrant la voie à d'autres possibles, la présence de cette bibliothèque a constitué un avantage au collège par rapport aux autres élèves, Marie ayant déjà lu les livres abordés en cours, et nourri sa future activité de comédienne, de metteuse en scène et d'autrice.

Un engagement croisant classe, genre et « race » ?

- 49 La manière dont Marie relie les dominations sociale et genrée amène enfin à s'intéresser au troisième principe d'analyse des rapports sociaux dont nous pouvons ici rendre compte, à savoir la manière dont les individus peuvent percevoir, réinterpréter et parfois subvertir le sens des catégories. Son cas est exemplaire du possible travail de réflexivité vis-à-vis de son héritage familial, mais aussi de ce que l'on peut en faire. Par rapport à son engagement artistique et militant dans une association défendant la démocratisation de la culture et la parité hommes-femmes, elle dit s'attacher à désacraliser l'art et à le rendre « accessible à tout le monde », quitte à produire des « entrechocs culturels » :

« Je me dis : c'est bien de donner quelques billes aux gens [...]. Parce qu'il y a plein de choses dans le monde contemporain que je ne comprends pas, parce que je suis dans un milieu un peu bobo parisien intello de gauche, etc., et que c'est important d'aller me marner avec des femmes primo-arrivantes de banlieue ou des gamins. »

- 50 Notons que cette citation attire aussi l'attention sur les rapports sociaux de « race ». Marie paraît relier la question du genre, la question sociale et la question raciale quand elle utilise l'expression de « femmes primo-arrivantes de banlieue ». Cela fait écho à la scène du repas entre la « famille française » (et blanche) de Marie et la famille maghrébine (et non blanche), qui fait se succéder plusieurs clichés coloniaux : Mohamed et sa « femme charmante », le couscous, le paternalisme de l'homme blanc appelant les indigènes par leur prénom, la déférence de l'homme arabe répondant par « Monsieur ». Sa sensibilité aux personnes racisées renvoie à son enfance en Lorraine, où les groupes dominés étaient, pour une part importante, issus de l'immigration. C'est sans doute la raison pour laquelle, à propos des « milieux de misère sociale », elle pense aux « banlieues » plutôt qu'aux espaces ruraux et, au sujet des « primo-arrivantes », aux femmes de banlieues plutôt qu'à celles des quartiers bourgeois.
- 51 Sous cet angle de l'imbrication, on peut aussi se demander si Marie ne voit pas dans les fractions précaires des classes populaires (où sont représentées les personnes immigrées et descendantes d'immigré-es) des populations particulièrement disposées au sexisme qu'elle s'efforce de combattre ; un jugement social venant d'une artiste établie des classes supérieures envers les pauvres, en somme. Mais on peut aussi, d'un autre côté, ou en même temps, relever son sentiment d'injustice envers l'existence des « codes » que recèlent les œuvres artistiques et culturelles, qui entretiennent les frontières sociales. Aussi présente-t-elle son travail comme étant orienté vers la déconstruction de ces codes auprès de publics *a priori* éloignés de la culture légitime – ce qui a été le cas, à une moindre échelle, de sa famille nouvellement bourgeoise. C'est là une forme

d'engagement proche de celui d'artistes d'origine populaire qui investissent un mode de « militantisme du quotidien » (Sorignet 2016) pour tâcher de bâtir des ponts entre des catégories de publics qui, d'ordinaire, ne se côtoient pas.

- 52 Le cas de Marie tend finalement vers une lecture consubstantielle de rapports de domination qui s'interpénètrent en formant un « nœud », ici au niveau non pas d'un groupe mais d'une individualité. Son attention au genre donne effectivement une certaine coloration à la double honte qu'elle éprouve à l'égard de ses parents et que ces derniers ressentent pour elle. Marie a honte d'être une fille de ce qu'elle voit comme des « petits » bourgeois à la prétention mal assurée, mais aussi, inséparablement, des clichés sexistes et racistes qu'elle expérimente et observe dans sa famille et dans l'espace local d'origine. C'est ainsi en investiguant le passé, la socialisation primaire de Marie et les différents rapports sociaux qui l'ont constituée, que l'on a pu avancer dans la compréhension du sens qu'elle donne à son engagement (indépendamment des formes réelles qu'il prend). « Rendre la parole aux femmes, dans des milieux de misère sociale », tel que le formule Marie, fait d'une certaine manière s'entremêler genre, classe et « race ».

Une socialisation anticipatrice à la vie d'artiste

- 53 Cette lecture nous amène, en guise de montée en généralité dépassant les variations interindividuelles, à une réflexion plus large sur le rôle ambivalent de cet héritage familial bourgeois. Sans prendre en compte les implications de cette expérience des dominations, on aurait pu penser, en première analyse, que la familiarité ou le rapprochement social des parents avec l'art et la culture suscite, de manière causale et positive, la rencontre avec les pratiques, œuvres et figures du champ artistique. Ceux-ci favorisent en effet, parfois à leur insu, l'identification de leur enfant à la vie d'artiste.
- 54 C'est à cette aune que les cas de Béatrice, Aymeric et Marie ont été analysés, permettant de comprendre les crises de succession au sein de leur famille, que rendent parfois difficiles à appréhender les discours enchantés de la vocation, laquelle s'enracine « dans une profonde dénégation des mécanismes sociaux qui participent de sa formation au niveau collectif et individuel » (Sapiro 2007 : 7-8). Cet article montre comment les contradictions de l'héritage peuvent devenir des contradictions des héritiers et héritières, contenues par exemple dans le sentiment de déclassement – Béatrice, qui disait « déprimer » de ne pas pouvoir « reproduire le schéma familial » en termes de niveau de vie, se demande si ses « choix » (dont celui de devenir comédienne) ne résultent pas d'un accommodement par rapport à un « échec ».
- 55 Dans ce processus, nous avons attiré l'attention, en particulier, sur les résistances familiales, qui constituent rarement un objet de premier plan ou qui sont plutôt associées aux classes populaires et à leur méconnaissance des univers artistiques. C'est la figure de la « vocation empêchée » de Juan Carlos Pita Castro (2014) au sujet de jeunes aspirantes et aspirants artistes suisses, qui se concrétise par les espoirs déçus et l'échec. Et si, parmi les familles cultivées, Philippe Coulangeon (2004) distingue les « héritiers » des « rebelles » adhérant aux « contre-cultures » adolescentes, il précise qu'il s'agit moins d'une hostilité sévère de la part des parents que de craintes et de réserves à l'égard de professions peu établies et à la réussite incertaine – leur attitude tend d'ailleurs à changer à partir des premiers signes de succès. À l'inverse, nous soulignons ici le rôle actif et paradoxal, car involontaire et indirect, des résistances familiales au devenir

d'artiste. En pénétrant dans les contradictions de l'héritage, un résultat ambivalent est ressorti : ces résistances au devenir d'artiste ne doivent pas être interprétées que comme un frein aux espérances des enfants ; ce type d'épreuves fait aussi partie intégrante du développement de la vocation, qui se construit en opposition à celles et ceux qui n'y croient pas ou n'y trouvent pas d'intérêt (professionnel). Les parents (notamment le père) y voyaient un « art d'agrément » plutôt qu'une « activité sérieuse » (Ravet 2007 : 63). Mais « le mal est fait », en quelque sorte : ils ont rendu possible la rencontre avec l'art et la culture légitime.

- 56 C'est pourquoi nous pensons que la « socialisation anticipatrice » (Merton 1965) – par laquelle les individus se détachent des valeurs de leur groupe d'appartenance pour adhérer à celles du groupe de référence – peut commencer dès la socialisation primaire, et avant même le travail d'ajustement opéré par les établissements de formation et les institutions spécifiques d'une profession – l'institution militaire dans le cas de Merton. On peut se réapproprier ce concept, d'inspiration fonctionnaliste, dans une visée structuraliste et de façon dynamique pour traduire le processus par lequel les espérances se dirigent vers le champ artistique. L'article donne à voir certaines conditions d'apparition de l'*illusio*, à savoir le prélude du travail de socialisation, progressif et variable, qui « tend à favoriser la transformation de la *libido* originaire, c'est-à-dire des affects socialisés constitués dans le champ domestique, en telle ou telle *libido* spécifique, à la faveur notamment du transfert de cette *libido* sur des agents ou des institutions appartenant au champ » (Bourdieu 1997 : 237-238).
- 57 L'article a donc renseigné en priorité sur l'étape de « l'orientation vers ». Il n'a pas approfondi celle de « l'accès à », à partir de laquelle on aurait pu montrer que la socialisation anticipatrice ne saurait être considérée comme un processus automatique ou linéaire aboutissant à l'intégration des normes professionnelles (Darmon 2016 : 80-81) ; de même que l'ajustement entre un *habitus* originaire et un champ d'arrivée par l'intermédiaire de l'*illusio* ne va pas de soi (Costey 2005). La suite des trajectoires manifeste ces variations interindividuelles. Aymeric cessera d'être comédien, fatigué d'une « vie de saltimbanque » cumulant incertitude, mobilité géographique importante et pluriactivité (pendant plusieurs années, il fait de l'animation chaque week-end « dans toute la France » dans des hôtels et des boîtes de nuit). Il se confronte à une nouvelle forme de précarité en se lançant comme autoentrepreneur dans l'événementiel, activité peu rémunératrice au moment de l'enquête. Cette voie commerciale reste toutefois compatible avec des valeurs bourgeoises (« esprit d'entreprendre », consentement aux risques financiers) et la profession libérale du père. On peut alors parler d'une socialisation de « transformation » pour lui dont l'*ethos* garde l'empreinte de son héritage et qui a gardé des liens forts avec sa famille. Le cas de Marie, qui à l'inverse n'a plus revu ses parents, présente plutôt une socialisation de « conversion » (Darmon 2016). Si elle a songé à mettre un terme à sa carrière au moment où elle a eu des difficultés financières, elle intégrera finalement une grande école dramatique, ce qui a fait défaut à Béatrice et à Aymeric. Elle est aujourd'hui une comédienne, metteuse en scène et écrivaine reconnue par ses pairs du théâtre public subventionné, soit les représentants et représentantes légitimes du spectacle vivant au sein duquel elle exerce.

Conclusion

- 58 Cet article rappelle *in fine* que la vocation n'est pas intrinsèque à un type d'activité. Le cas des artistes « ordinaires » signale par exemple que d'autres modes d'engagement existent dans le champ artistique (Bois & Perrenoud 2017). Il en découle qu'elle demande à être soumise à l'étude de cas empiriques répondant chacun de conditions spécifiques. Dans sa comparaison de différents types idéaux de la vocation, Charles Suaud (2018) souligne notamment le rôle des institutions de formation et de recrutement, absentes du champ littéraire et quasi omnipotentes dans le cas de la religion. Dans le spectacle et dans la profession de comédienne plus particulièrement étudiée, l'importance de la formation et de ces institutions s'accroît au fil du temps, les effets de sélection et les hiérarchies symboliques qu'elles impriment structurant fortement les carrières (Katz 2005 ; Roux 2019). Le cas des petits rats de l'Opéra illustre que le lien entre ces institutions et la famille peut se nouer très tôt dans la formation de la vocation (Laillier 2017). Cet article montre le rôle de la famille *en amont* de ce lien d'interdépendance et avant même que les futures artistes n'aient entamé un projet professionnel dans ce sens. Il déplace le regard des établissements de formation et de sélection (et donc des moments et des périodes biographiques où les personnes enquêtées entrent en contact avec ces derniers) vers le milieu social et familial d'origine. La constitution de la vocation est ainsi apparue comme étroitement liée au rapport des artistes à leur héritage bourgeois, en lien avec la contrainte de l'impératif de réussite scolaire et sociale émanant des parents, ou à la honte éprouvée à leur égard. Comme les deux faces d'une même médaille, l'orientation vers la vie d'artiste résulte ainsi à la fois de son attrait intrinsèque et de ce qu'elle symbolise par rapport aux trajectoires biographiques : un moyen d'accéder à une singularité rendue impossible ou limitée par les attentes et projections parentales, mais aussi de se départir de relations conflictuelles et de leurs rapports de domination sous-jacents.
- 59 Il s'agit là d'une perspective complémentaire de celle des « mondes de l'art » (Becker 1988), centrée sur le réseau de coopérations à l'origine des productions artistiques, et de celle de la rationalité variable des acteurs (Menger 2009). Toutes deux, en effet, tendent à écarter ou à reléguer au second plan de l'analyse les processus de socialisation précédant l'entrée dans le métier, qui orientent pourtant au moins en partie les dispositions professionnelles. Dans cet article, à l'inverse, l'hypothèse de la socialisation anticipatrice a été construite par le prisme de la trajectoire sociale, qui a permis de croiser héritage familial et rapports sociaux. Il s'agissait, de la sorte, de progresser dans la compréhension de la rencontre entre un ensemble de dispositions initiales et un champ donné, et ce faisant de mieux comprendre également les conditions de l'adhésion à une vie d'artiste qui conserve une partie de son enchantement originel.

BIBLIOGRAPHIE

BECKER Howard (1988) [1982]. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

- BOIS Géraldine & PERRENOUD Marc (2017). « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements ». *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 1. [En ligne] <https://doi.org/10.4000/bssg.88>.
- BOLTANSKI Luc (1982). *Les cadres. La formation d'un groupe social*. Paris, Minuit.
- BOSC Serge (2008). *Sociologie des classes moyennes*. Paris, La Découverte.
- BOUFFARTIGUE Paul (2001). « Les transformations d'un salariat de confiance ». In *Cadres : la grande rupture*. Paris, La Découverte : 35-49.
- BOURDIEU Pierre (1975). « L'invention de la vie d'artiste ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1-2 : 67-93.
- BOURDIEU Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- BOURDIEU Pierre (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.
- BOURDIEU Pierre (2007) [1993]. *La misère du monde*. Paris, Seuil.
- BRISSETTE Pascal & GLINOER Anthony (2010). *Bohème sans frontière*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BUSCATTO Marie (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*. Paris, CNRS Éditions.
- BUSCATTO Marie, CORDIER Marine & LAILLIER Joël (2020). « Sous le talent : la classe, le genre, la race ». *Agone*, 65.
- COSTEY Benoît (2005). « L'illusio chez Pierre Bourdieu. Les (més)usages d'une notion et son application au cas des universitaires ». *Tracés. Revue de sciences humaines*, 8. [En ligne] <https://doi.org/10.4000/traces.2133>.
- COULANGEON Philippe (2004). *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*. Paris, Ministère de la Culture – DEPS.
- COULANGEON Philippe & RAVET Hyacinthe (2003). « La division sexuelle du travail chez les musiciens français ». *Sociologie du travail*, 45(3) : 361-384.
- DARMON Muriel (2016) [2006]. *La socialisation*. Paris, Armand Colin.
- GAULEJAC Vincent (DE) (2010) [1987]. *La névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*. Paris, Hommes et Groupes.
- DARRAS Anne (2015). « L'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur Culture », *Culture Chiffres*, Département des études de la prospective et des statistiques, 3.
- DESCAMPS Renaud (2012). « Dessine-moi un artiste... ou la relation formation-emploi dans le spectacle vivant », *Bref du Céreq*, 300(1). [En ligne] <https://www.cereq.fr/dessine-moi-un-artiste-ou-la-relation-formation-emploi-dans-le-spectacle-vivant>.
- DUBOIS Vincent (2013). *La culture comme vocation*. Paris, Raisons d'agir.
- GOUYON Marie & PATUREAU Frédérique (2013). « Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées ». Paris, Insee, coll. « France, portrait social ».
- HAMON Cécile (2016). *Mission sur l'égalité femmes-hommes dans le spectacle vivant. Constats et propositions d'actions*. Rapport remis au ministère de la Culture et de la Communication le 30 juin.
- HEINICH Nathalie (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard.

- JAQUET Chantal (2014). *Les transclasses ou la non-reproduction*. Paris, Presses universitaires de France.
- KATZ Serge (2005). *Les écoles du comédien face au « métier » : recrutements professionnels, classements scolaires, techniques du corps. Une comparaison franco-allemande*. Thèse de doctorat de sociologie, Paris, EHESS.
- KERGOAT Danièle (2011). « Comprendre les rapports sociaux ». *Raison présente*, 178 : 11-21.
- LAHIRE Bernard (2004). *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris, La Découverte.
- LAILLIER Joël (2017). *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*. Paris, CNRS Éditions.
- MENNESSON Christine & JULHE Samuel (2012). « L'art (tout) contre le sport ? La socialisation culturelle des enfants des milieux favorisés ». *Politix*, 99(3) : 109-128.
- MAUGER Gérard (dir.) (2006). *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*. Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.
- MENGER Pierre-Michel (1997). *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris, ministère de la Culture et de la Communication.
- MENGER Pierre-Michel (2009). « Les professions artistiques et leurs inégalités ». In DEMAZIÈRE Didier & GADÉA Charles (dir.). *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. Paris, La Découverte : 355-366.
- MERTON Robert King (1997) [1965]. *Éléments de théorie et de méthode sociologique*. Traduit de l'anglais par Henri Mendras. Paris, Plon.
- PARADEISE Catherine (1998). *Les comédiens. Profession et marchés du travail*. Paris, Presses universitaires de France.
- PASSERON Jean-Claude & REVEL Jacques (dir.) (2005). *Penser par cas*. Paris, Éditions de l'EHESS.
- PINÇON Michel & PINÇON-CHARLOT Monique (2016) [2000]. *Sociologie de la bourgeoisie*. Paris, La Découverte.
- PITA CASTRO Juan (2013). *Devenir artiste, une enquête biographique*. Paris, L'Harmattan.
- PRAT Reine (2006 et 2009). *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique*. Mission pour l'égalité homme/femme, ministère de la Culture et de la Communication.
- RAVET Hycatinhe (2007). « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168(3) : 50-67.
- ROLLE Valérie & MOESCHLER Olivier (2014). *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien-ne*. Lausanne, Antipodes.
- ROUX Nicolas (2017). *Un emploi discontinu soutenable ? Trajectoires sociales de saisonniers agricoles et d'artistes du spectacle*. Thèse de doctorat de sociologie, Paris, Cnam.
- ROUX Nicolas (2019). « Le GEIQ théâtre comme "tremplin" ? Trajectoires d'artistes du spectacle ». *Sociologies pratiques*, 38(1) : 71-92.
- SAPIRO Gisèle (2007). « La vocation artistique entre don et don de soi ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168(3) : 4-11.

SCHWARTZ Olivier (1990). *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*. Paris, Presses universitaires de France.

SINIGAGLIA Jérémy (2021). « De la vie de bohème à l'organisation scientifique du travail : la diffusion des pratiques néo-managériales chez les musiciens ». *Volume ! La revue des musiques populaires*, 18(1) : 67-79.

SORIGNET Pierre-Emmanuel (2010). *Danser : enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris, La Découverte.

SORIGNET Pierre-Emmanuel (2016). « "Si j'arrête de danser, je perds tout". Penser les mobilités sociales au regard de la vocation d'artiste chorégraphique ». *Politix*, 114(2) : 121-148.

SUAUD Charles (2018). « La vocation, force et ambivalence d'un concept "nomade". Pour un usage idéal-typique ». *Sciences sociales et sport*, 12(2) : 19-44.

THIBAUT Adrien (2016). « Être ou ne pas être. La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent ». *Sociologie et sociétés*, 47(2) : 87-111.

NOTES

1. Comparés à l'ensemble des actifs en emploi, les artistes du spectacle ont plus souvent un père cadre supérieur (26 % contre 11 %) ou de profession intermédiaire (24 % contre 14 %). 19 % d'entre eux ont un père ouvrier et 24 % ont un père employé (Gouyon & Patureau 2013 : 153).
2. L'article n'aborde pas prioritairement la question des inégalités de genre dans les arts du spectacle (Buscatto 2007 ; Coulangeon & Ravet 2003) comme, plus généralement, les inégalités à l'œuvre en cours de carrière. Le matériau mobilisé ne permet pas non plus d'aborder en profondeur le sujet des inégalités raciales (cf. Buscatto, Cordier & Laillier 2020).
3. Les prénoms ont été modifiés.
4. L'âge et leur position d'arrivée correspondent au premier entretien réalisé, soit au cours de l'année 2011.
5. École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre.
6. Selon les données du ministère de la Culture et de l'Insee, 10 % des artistes cumulent plus de la moitié de la masse salariale, poussant à la hausse la moyenne des revenus. En 2009, celles et ceux qui percevaient l'indemnisation chômage au titre de l'annexe 10 avaient des revenus annuels de 24 200 euros (2 017 euros mensuels). En 2011, environ un tiers des artistes a des revenus en-dessous du niveau de vie médian en France, dont 10 % en-dessous du seuil de pauvreté (Gouyon & Patureau 2013 : 2014).
7. Cf. le site internet H/F Île-de-France sur l'égalité femmes-hommes dans les arts et la culture : <http://hf-idf.org/>.
8. Dans la mesure où le niveau de diplôme des pères n'est pas précisément connu, nous nous référons à la profession exercée et aux titres scolaires qu'ils exigent et/ou à des éléments d'information issus des discours recueillis.
9. Celui-ci parviendra à « basculer à la retraite » en devenant directeur à mi-temps d'une association d'aide au développement d'entreprise.

RÉSUMÉS

Comment comprendre l'orientation des individus vers une vie d'artiste peu établie et incertaine (mais relativement prestigieuse) ? En s'intéressant notamment à l'héritage familial, l'article, à partir de l'analyse biographique des trajectoires de comédien·ne·s issus·es des fractions économiques des classes supérieures, éclaire l'effet d'attraction du champ artistique. Cette attraction fait sens par rapport au rejet d'un héritage perçu comme (petit) bourgeois et incarné par l'ambition ou la prétention des parents. Ce rejet puise dans deux logiques, solidaires entre elles : la volonté de ne pas reproduire les dominations sociale et masculine expérimentées dans la famille et l'espace local d'origine ; et l'adhésion à la vie d'artiste et à ses croyances structurantes (vocation, singularité, désintéressement). Ces trajectoires renseignent au final sur la façon dont les rapports sociaux (ici principalement de classe et de sexe) peuvent s'imbriquer pour façonner des espérances en amont d'un projet professionnel et de formation artistique. Elles donnent ainsi à voir un type particulier de socialisation anticipatrice.

How should we understand certain individuals' orientation toward the unsettled, uncertain (although relatively prestigious) life of an artist? This article is based on biographical analyses of the life trajectories of actors and actresses from the economic fractions of the upper classes, and focuses in particular on family inheritance. The attraction to the artistic field makes sense in connection with artists' rejection of a family inheritance perceived to be bourgeois or petty bourgeois, embodied in the ambitions or expectations of their parents. This rejection stems from two interconnected logics: on the one hand, a desire not to reproduce the social domination and male domination experienced within an artist's family and place of origin; and on the other, an adherence to the life of an artist and its structuring beliefs (vocation, individuality, economic disinterest). Ultimately, the life trajectories of these artists show how social relations (here, primarily relations of class and sex) can intertwine to shape an aspiring artist's hopes, even before they have formulated career plan or engaged in any artistic training—thus demonstrating a particular type of anticipatory socialization.

AUTEUR

NICOLAS ROUX

Maître de conférences en sociologie, Université de Reims Champagne-Ardenne, CEREP, CEET