

L'idéologie d'artiste : quel est le rôle des institutions de formation spécialisées en art?

Jean-Guy Lacroix

Numéro 16, printemps 1991

Art, artistes et société

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1002132ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1002132ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacroix, J.-G. (1991). L'idéologie d'artiste : quel est le rôle des institutions de formation spécialisées en art? *Cahiers de recherche sociologique*, (16), 123–140. <https://doi.org/10.7202/1002132ar>

Résumé de l'article

Après avoir rappelé que l'idéologie est un système d'idées qui sert à expliquer la situation de tout groupe social, l'auteur précise que l'idéologie d'artiste s'organise autour d'un noyau dur qui fonctionne comme une équation où les termes [Artiste &=& Génie (talent) &=& Liberté/Autonomie &=& Chef-d'oeuvre &=& Art] s'équivalent et s'impliquent mutuellement. Toutefois, bien qu'elle soit nécessaire à la pratique artistique, cette idéologie aliène l'artiste si elle ne correspond pas à la situation concrète du groupe social constitué par l'ensemble des artistes. C'est aussi elle qui attire les individus vers la pratique des arts et qui articule le processus d'identification et de reconnaissance des sujets à travers lequel l'artiste est produit par les institutions de formation spécialisées en art. Ces précisions concernant l'idéologie d'artiste étant faites, l'auteur montre — à l'aide de données tirées d'une enquête effectuée auprès des responsables des programmes d'enseignement en art d'interprétation — comment cette idéologie oriente la quête du talent. Il conclut que cette idéologie anime, en fait, tout le processus de production de la rareté des "êtres artistes".

L'idéologie d'artiste: le rôle des écoles d'art

Jean-Guy LACROIX

Vers la fin du 15^e siècle, l'art a commencé à se libérer des tutelles non artistiques. Le capitalisme a fourni aux artistes une possibilité d'indépendance économique, favorisé la diversification et la multiplication des instances de consécration et soutenu la formation d'un corps de plus en plus important de professionnels¹.

La formation d'un marché libre de l'art, en tant que mode de reconnaissance sociale de la pratique artistique, a par ailleurs permis aux arts d'émerger, de se développer et d'apparaître comme des disciplines indépendantes.

Aujourd'hui, l'image sociale présentant l'art et les artistes comme des pratiques et des acteurs autonomes et libres est d'autant plus nécessaire qu'ils doivent apparaître uniques et exceptionnels pour accomplir leur fonction sociale, la symbolisation². L'affirmation de l'autonomie de l'art, de la liberté et du génie de l'artiste et la théorie de l'art en tant qu'art sont en effet nécessaires au capitalisme transformant l'art en champ de mise en valeur et l'artiste en force de travail capable de produire de la valeur monnayable. En leur imposant ses propres finalités, le capitalisme ne supprime pas ce qui singularise les artistes et qui constitue justement le substrat de l'échange marchand des produits culturels. Il les restructure cependant selon son propre mode d'organisation du travail et de gestion sociale.

Bien que le mode industrialo-marchand de production/consommation tende à la standardisation des produits culturels et du processus de création, l'idéologie

¹ P. Bourdieu, "Le Marché des biens symboliques", *L'année sociologique*, 1971, p. 49-54.

² Voir à ce propos J.-G. Lacroix, *La Condition d'artiste: une injustice*, Montréal, VLB, 1990, p. 75-76, p. 109 à 112; également P. Flichy, *Les Industries de l'imaginaire*, Grenoble, PUG, 1980, p. 38; aussi B. Miège, "La marchandise culturelle: quelques caractéristiques de son développement récent...", *Communication Information*, vol. 4, no 2, hiver 1982, p. 52.

d'artiste assure l'apparence de l'unique et de l'exceptionnel autant à l'œuvre qu'à l'artiste.

Cette représentation, que plusieurs qualifient de charismatique, a été interprétée comme une réaction des romantiques face à l'emprise grandissante du marché sur l'activité artistique³. Nous pensons qu'elle est nécessaire autant à l'organisation capitaliste des arts qu'aux artistes.

1 L'idéologie d'artiste

1.1 Le noyau dur de l'idéologie d'artiste

L'idéologie est un système d'idées, d'appréciations et de jugements qui sert à expliquer, interpréter, justifier et légitimer la situation et l'action des classes sociales, des groupes socioprofessionnels et des collectivités. Elle oriente et même conditionne les pensées et les comportements quotidiens autant qu'historiques de ces acteurs sociaux⁴. Elle est toutefois une rationalisation organisée autour de quelques aspects de la réalité vécue par ceux-ci. Les éléments qui la constituent forment aussi une configuration de représentations et de justifications par lesquelles les individus d'un groupe social donné se perçoivent semblables au-delà de leurs différences, interprètent, légitiment, rationalisent leur situation sociale et orientent leur action. Dans cette construction, véritable miroir de ce qu'ils veulent être, les individus se voient porteurs d'un sens social.

La configuration idéologique est toujours articulée autour d'un noyau dur qui résume l'ensemble de cette construction et facilite la reconnaissance de l'appartenance des individus au groupe social particulier en secondarisant les différences internes et en les réinterprétant comme des éléments de la communauté. Dans le cas des artistes, le noyau dur qui symbolise et légitime le groupe et sa production est constitué des chefs-d'œuvre, plus précisément du fait que de telles œuvres existent, de la liberté/autonomie de l'artiste et de son caractère unique, génial, exceptionnel. Ce noyau dur fonctionne comme une équation où les termes s'équivalent et s'impliquent mutuellement [Artiste \Leftrightarrow Génie (talent) \Leftrightarrow Liberté/Autonomie \Leftrightarrow Chefs-d'œuvre \Leftrightarrow Art]. Si ce constat paraît aujourd'hui banal et évident à certains, c'est que les termes de l'équation sont devenus des valeurs, particulièrement la liberté et l'autonomie et le génie, affirmées et considérées comme universelles et immanentes à l'état et à la condition d'artiste.

³ R. Moulin, "De l'artisan au professionnel: l'artiste", *Sociologie du travail*, no 4, 1983, p. 390-391.

⁴ Sur l'idéologie, voir F. Dumont, "Notes sur l'analyse des idéologies", *Recherches sociographiques*, 1963, vol. IV, no 2, p. 155-165; également, "Idéologie et savoir historique", *Cahiers internationaux de sociologie*, juillet-décembre 1963, vol. XXXV, p. 43-60.

L'idéologie est un mode de pensée qui est conditionné par la situation vitale du penseur⁵. Les hommes ont d'ailleurs de façon générale tendance à produire les principes et les idées conformément à leur situation sociale. Cela contraint la forme dans laquelle ces idées doivent se manifester au tenant même du discours et aux autres acteurs sociaux à qui il est destiné. En fait, ces idées doivent se présenter comme des vérités "éternelles", les seules raisonnables, les seules universellement valables⁶. Ces représentations, ces explications, apparaissent comme immanentes à une condition, comme "naturelles" et relevant de l'essence de cette condition.

Une enquête française récente montre clairement, malgré la généralisation du marché et l'étendue grandissante du réseau des contraintes industrialo-marchandes sur le travail artistique, que les artistes pensent que leur autonomie est restée intacte, comme si la liberté artistique était une essence "totalement" inviolable, comme si l'art était porteur d'un sens "éternel" qui lui serait consubstantiel⁷. Les artistes d'aujourd'hui, soulignent Hélias et Jouffroy, continuent de se croire indépendants et uniques du fait même de leur appartenance au groupe social des artistes. Ils ont tendance à se considérer nécessairement exceptionnels et libres du fait de s'affirmer artistes, d'avoir reçu le "label" artiste⁸ ou de vivre la condition d'artiste. Cela illustre "l'efficacité idéologique des thèses qui autonomisent l'art, le constituent comme séparé du monde et soustrait aux vicissitudes de l'événement⁹".

L'idéologie d'artiste assure ainsi que les artistes s'identifient en tant qu'artistes, perçoivent leur travail comme correspondant *forcément* à "l'essence" du métier¹⁰, "oublent" les effets que la condition actuelle d'artiste a sur leur profession et sur eux-mêmes, interprètent leurs conditions de travail et de vie comme étant dues à leur état d'artiste, même si elles sont fort pénibles¹¹, et persévèrent dans le métier. Elle joue donc un rôle fondamental dans la constitution, la reproduction et le développement des viviers d'artistes.

⁵ K. Mannheim, *Idéologie et utopie*, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, 1956, p. 44.

⁶ K. Marx et F. Engels, *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1966, p. 76-77.

⁷ Y. Hélias et A. Jouffroy, "Portrait idéologique de l'artiste fin de siècle", *Le Monde diplomatique*, janvier 1990, p. 23-23.

⁸ R. Moulin, *article cité*, p. 398-399.

⁹ Y. Hélias et A. Jouffroy, *article cité*.

¹⁰ C'est-à-dire le caractère "nécessairement" exceptionnel, unique, génial de leur individualité, et, donc, par extension, de leurs œuvres qui ainsi acquiert une consubstantialité avec le chef-d'œuvre.

¹¹ J.-G. Lacroix, *op. cit.*, les chap. 3, 4, 5 et 6, p. 63-149.

1.2 L'idéologie d'artiste: une représentation nécessairement aliénante?

Synthèse, schématisation, rationalisation de la réalité, l'idéologie d'artiste animée par le noyau dur dont nous avons parlé laisse penser qu'elle est forcément aliénante et qu'elle conduit à une compréhension erronée de la condition d'artiste.

L'expérience n'est cependant pas qu'illusion et la connaissance qui en résulte, même si elle n'est pas "complète" ou parfaitement correspondante à la réalité, est néanmoins connaissance. Les normes et sanctions qui encadrent l'expérience, toutes idéologiques qu'elles soient, ne sont pas gratuites et vides de sens¹²; elles habilent à produire, à inventer et à créer. L'idéologie d'artiste est donc nécessaire à la pratique artistique, particulièrement à l'identification/reconnaissance de la pratique et des praticiens. Cependant, le fait qu'elle soit une représentation synthétique et schématique conduit à interroger la valeur de la connaissance et de la production qu'elle autorise. C'est ici que se pose la question de l'effet aliénant de l'idéologie.

Même si elles soutiennent des pratiques et des connaissances qui se manifestent concrètement dans des productions, les configurations idéologiques conduisent souvent à des non-vérités ou à des représentations "faussées" que Mannheim définit comme le rapport de toute connaissance partielle avec le corps plus large des significations sociales et finalement avec la structure de la réalité historique et sociale¹³. La configuration idéologique, devient alors un obstacle à la compréhension de la réalité et à la reconnaissance des idées réellement valables, nécessaires dans un contexte historico-social donné¹⁴. Il y a à ce moment une non-correspondance entre la situation concrète du groupe social et la représentation qu'on s'en fait. Cet écart entre la portée réelle des actes et de la situation des membres du groupe et le noyau dur de l'idéologie, empêche la traduction de celui-ci en actes, donc sa réalisation véritable. Alors, la conscience est faussée et l'idéologie est aliénante, car les représentations qui la constituent empêchent le sujet de faire une interprétation adéquate de soi-même, de sa situation réelle, de sa place et du rôle social de son groupe d'appartenance. Ainsi, plutôt que de dévoiler et de faire connaître, l'idéologie dissimule. Elle déguise la réalité en romantisant ou en idéalisant, bref en ayant recours à des stratagèmes pour échapper à la situation concrète et à sa véritable signification. Cela rend l'individu qui en est porteur incapable d'œuvrer à la réalisation du noyau dur de la configuration idéologique, entre autres, de la liberté et de l'autonomie¹⁵.

¹² K. Mannheim, *op. cit.*, p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴ *Ibid.*, p. 102-104.

¹⁵ Autrement dit, une représentation "faussée", abusivement utopiste ou idéaliste, de l'autonomie/liberté empêcherait l'acteur social de sélectionner les comportements adéquats pour "produire" sa liberté.

1.3 L'idéologie d'artiste et la formation institutionnelle des artistes

L'idéologie d'artiste est aussi un corps de représentations et de justifications constituant une image du groupe social des artistes. C'est par cette image que ceux qui sont en situation d'orientation vers une pratique sociale, sont interpellés¹⁶, attirés, séduits.

L'idéologie interpelle les individus en sujets, c'est-à-dire qu'elle les "recrute" et les transforme en acteurs non pas individuels mais sociaux¹⁷. Cette attraction et cette transformation-formation des enfants et des jeunes en acteurs spécifiques se fait par le biais d'institutions qui sont non seulement dépositaires et gardiennes de l'idéologie interpellante mais aussi productrices et reproductrices de celle-ci.

Les institutions de formation spécialisée en art sont des lieux de transmutation de l'idéologie d'artiste en artistes. Ce sont ces institutions qui donnent à cette idéologie sa matérialité en transformant les interpellés en sujets aptes et conformes à la pratique qu'elles ont comme fonction de reproduire. Les écoles spécialisées constituent donc des lieux privilégiés de transmission et d'inoculation de l'idéologie d'artiste, ce qui se fait à travers le processus d'identification/reconnaissance dans lequel la sélection et l'adjudication du diplôme jouent des rôles clés.

Dans le but d'analyser le rôle de cette idéologie dans le processus de production institutionnelle de l'artiste, nous avons effectué des entrevues centrées en profondeur, d'une durée approximative de deux heures, avec tous les responsables des programmes des institutions de formation de la région de Montréal décernant un diplôme terminal en théâtre, en musique et en danse¹⁸. Nous avons effectué au total vingt entrevues qui ont constitué notre corpus d'analyse. Les données à partir desquelles cet article est élaboré ont été tirées d'une partie de ce corpus¹⁹.

¹⁶ L'interpellation peut être comprise comme le processus par lequel une pratique ou une institution, du seul fait de son existence, s'impose ou non à l'attention des individus, les séduit ou non, les attire ou non. De l'interpellation résulte ou non un désir de devenir un acteur semblable aux acteurs réalisant une activité sociale particulière, une pratique, et constituant un groupe précis (l'identification à ce groupe) et le désir de se joindre à ce dernier (le désir et le sentiment d'appartenance à ce groupe).

¹⁷ L. Althusser, "Idéologie et appareils idéologiques d'Etat", *La Pensée*, juin 1979, no 151, p. 24-33.

¹⁸ Cette recherche a été effectuée grâce au soutien financier du FCAR et du CRSH. L'auteur tient à remercier ces organismes pour avoir ainsi permis la réalisation de ses travaux.

¹⁹ Ces données sont exposées en détail dans les chapitres 1 et 4 de J.-G. Lacroix, F. Boudreau, J. Chapdelaine, M. J. Raymond et C. Perreault, *Les Institutions de formation en art et l'idéologie d'artiste*, Montréal, GRICIS, 1991.

2 La sélection à l'entrée: la quête du talent

L'institution n'exige pas n'importe quoi et elle ne recrute pas n'importe qui même si elle s'adresse à tous. Elle recrute en fonction de son mandat social qui est d'alimenter la profession en praticiens conformes au profit des gens du métier et aptes à l'exercer. Elle n'accepte donc que des sujets ayant déjà une certaine conformité au modèle exprimé par le noyau dur de l'idéologie d'artiste. Elle recherche le génie, l'exceptionnel, le talent.

Au cours des vingt-cinq dernières années, on a sensiblement augmenté le nombre de places dans les institutions d'enseignement de l'art. La difficulté d'y être admis demeure pourtant une caractéristique fondamentale de la formation institutionnelle en art d'interprétation (tableau 1). Les admissions sont très inférieures aux demandes. La proportion varie, selon les disciplines, de 50% à 15%²⁰. Ces faibles taux attestent le rôle central des institutions dans la rareté des artistes.

L'objectif du processus de recrutement est d'identifier et reconnaître les candidats ayant une chance de devenir artiste. Il est sévère parce qu'on recherche une denrée rare, ceux qui sont déjà exceptionnels, les meilleurs, et qui, seuls, aux yeux de l'idéologie d'artiste et de ceux qui font déjà partie du groupe des artistes, semblent pouvoir devenir artistes.

Tous les responsables de programme que nous avons interviewés ont souligné que cette première sélection est très sévère.

Les mécanismes de sélection des candidatures s'effectuent en trois étapes. Une audition préliminaire devant un jury. Ceux qui passent cette étape sont convoqués à une seconde audition dite principale et à laquelle trente candidats seront sélectionnés pour une troisième étape consistant en un stage d'évaluation finale d'où seulement seize élèves sont admis en première année.

[...] un premier tour sert à *éliminer ceux qui ne sont pas admissibles*. Nous retenons parmi les meilleurs un certain nombre ²¹, une quarantaine sur trois cents, qui sont invités à une semaine d'atelier de cinq jours, [...] une semaine de travail avec *différents professeurs*. *Après ceux-ci se réunissent et discutent*

²⁰ Les nombres indiqués dans les deux tableaux de cet article proviennent des estimations faites, à notre demande, par nos informateurs. Cette estimation a été réalisée sur la base de leur expérience en tant que responsables de programme. Certains des répondants se sont inspirés de chiffres qu'ils avaient en main, d'autres ne l'ont pas fait ou ne pouvaient pas le faire. Ainsi, les données de ces tableaux doivent être considérées comme *des indicateurs qualitatifs* de la situation et non pas comme une description quantitative de celle-ci.

²¹ Dans les extraits d'entrevues, les italiques sont de l'auteur.

du potentiel de chaque étudiant. [...] On peut considérer que la sélection est très sérieuse et serrée.

TABLEAU 1

Nombre annuel moyen de demandes d'admission, d'admis, d'abandons et de diplômés

	1	2	3	4	5	6	7	8
ARTS	DEM	ADMIS	2/1	ABAN	4/2	DIPLO	6/2	6/1
DANSE	795	180	23%	58	32%	56	31%	7%
sans les écoles privées	305	110	36%	58	53%	52	47%	17%
THÉÂTRE	2575	385	15%	222	58%	163	42%	6%
MUSIQUE	1174	581	50%	168	29%	413	71%	35%

Être meilleur, cela veut dire avoir les dispositions nécessaires pour le métier. La sélection à l'entrée a pour but de découvrir le talent le plus prometteur.

[...] les bases qu'on voudrait que tout le monde ait en entrant. Si un candidat ne les a pas, mais ce qu'il fait en instrument est tellement prometteur, que ça montre tellement d'intelligence, de sensibilité, etc, on se dit qu'il va passer à travers.

On leur demande de jouer deux pièces avec leur instrument. On ne leur impose rien. On leur demande de jouer des pièces dans lesquelles ils sont à l'aise, des choses qu'ils maîtrisent sur leur instrument et par lesquelles *on peut voir leurs aptitudes techniques et musicales*. C'est assez difficile. *On mise plus sur la découverte du talent que sur les acquis.*

Le potentiel recherché comprend beaucoup de choses. C'est un ensemble d'attitudes et de représentations attestant que l'aspirant accepte le modèle et y adhère, ce qui est un indice de sa volonté d'être semblable et conforme au groupe. C'est aussi un ensemble d'habiletés physiques et mentales prouvant qu'on est doté

des capacités nécessaires pour pratiquer le métier, ce qui est un indice de la grandeur de son talent.

Le bagage requis de l'aspirant se compose en premier lieu du sérieux, de "l'aptitude à être ce que l'on est"²², c'est-à-dire d'un comportement d'identité sans équivoque donnant l'assurance d'une forte identification/appartenance et de la conformité ultérieure.

Nous avons deux auditions. La première devant un professeur où le candidat présente une petite scène puis ils discutent un peu. Le professeur voit *si le candidat est sérieux*. [...] la deuxième a pour but de voir *si le candidat a des chances de passer* [...]. Autrement dit, on ne prend que le gens qui ont peut-être une chance d'entrer [...] *ils passent les auditions et on voit s'ils ont du talent* [...].

Ce bagage doit également comprendre un idéal compatible avec celui des artistes qui enseignent.

Ici on n'accepte pas d'élève disant: "Formez-moi pour jouer demain matin à la télévision". *S'ils n'ont pas un idéal artistique plus profond, une passion plus large*, plus à long terme, s'ils n'ont pas l'impulsion très personnelle de vouloir changer la vie, la société, le théâtre, l'art, si ce ne sont pas des idéalistes rêveurs, s'ils sont trop corporatistes, s'ils veulent seulement fonctionner, *on les élimine*.

Ce bagage implique aussi différentes capacités artistiques.

Pour évaluer, nous tenons des auditions. Ces auditions sont séparées en trois parties. La première est une évaluation technique: un étudiant qui se qualifie intermédiaire dans cette évaluation peut entrer dans le programme [...]. La deuxième partie de l'entrevue, c'est une présentation, un solo que l'étudiant doit créer. A travers cela, nous évaluons *la créativité et la capacité d'interprétation*. Dans la troisième partie, nous évaluons *le potentiel théorique*. Il y a un questionnaire qui est donné aux étudiants. Le fait de faire mettre par écrit nous permet d'évaluer *la capacité de rédiger* [...]. Donc pour devenir danseur, il faut être bien armé. Ça prend des gens *capables de réfléchir sur ce qu'ils font* [...]. Il faut casser l'image que danser c'est une affaire de quelques petits pas. La danse est un art complet [...].

Le bagage, c'est finalement des qualités physiques que l'on considère comme les attributs naturels indispensables pour pratiquer le métier.

²² P. Bourdieu, "L'invention de la vie d'artiste", *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 1-2 mars, 1975, p. 71.

En danse:

[...] est-ce que le tronc est bien par rapport aux jambes? Le bras est-il trop long? Il y a toutes sortes de choses.

[...] on est obligé de choisir en fonction des éléments correspondant ou non à ce qui est exigé d'un corps de danseur de ballet. Il faut que la jambe soit bien. Il faut que la longueur de la jambe soit mesurée. Il faut donc que l'enfant ait *un certain talent*. [...] sinon ça ne sert à rien de le laisser continuer [...] c'est malhonnête d'encourager quelqu'un dans une voie quand on sait qu'il n'a pas le prérequis [...] parce que *ce n'est pas tout le monde qui peut danser*.

En art dramatique:

[...] ils ont à préparer une scène, une chanson et une improvisation. Il y a des gens qui dans une scène de Corneille ne seront pas capables, mais qui en improvisation vont être très bons. Des gens qui n'ont pas de voix, ils ont des nodules sur les cordes vocales, d'autres qui ont le dos tout croché dans les tests de coordination physique. Chaque test donne des points et *celui qui a le plus grand nombre de points est appelé le premier*.

En musique:

Après l'examen sur instrument, on fait un examen de lecture à vue pour voir s'il est à l'aise. Ensuite, on fait *un test auditif pour voir les aptitudes naturelles*. [...] On essaie de voir s'il est capable de retenir des rythmes et de les reproduire. On essaie de voir s'il a le sens de la tonalité. On essaie de *voir si naturellement il possède au niveau auditif le bagage nécessaire pour devenir musicien*.

Le talent est donc concrétisé par des dispositions dites "naturelles" et considérées comme innées. Cette "naturalisation" personnifiée du talent est constitutive du cœur de l'idéologie d'artiste. Elle fait apparaître la rareté de l'artiste, son caractère exceptionnel, le génie, comme une dotation immanente à certains individus, ceux qui ont le talent pour être artistes. Elle suppose donc que l'artiste naît avec les dispositions nécessaires. Dans cette conception, être artiste c'est être naturellement artiste, par don.

Cette conception qui anime la sélection à l'entrée fait du talent une chose dont certains sont naturellement dotés et d'autres pas. La recherche systématique de cette denrée naturelle et personnelle par la sélection dans l'ensemble de l'organisation institutionnelle de formation renforce cette image objectivée du talent. Elle le fait apparaître comme préexistant à la formation, révélé par le tri et confirmé d'étape en étape de la formation/sélection comme un diamant qui émerge au fur et à mesure qu'on le débarrasse de la gangue.

Par la sélection, le talent semble transcender la formation, et apparaît comme une chose en soi. La sélection ne fait que le révéler et la formation ne fait que le confirmer, que le nettoyer, que l'habiller. L'épuration graduelle tout au long de la chaîne institutionnelle de formation renforce l'équivalence entre être artiste et devenir artiste. Dans cette conception, ceux qui deviennent des artistes sont ceux qui veulent devenir artistes parce qu'ils le sont déjà.

[...] il y a de plus en plus de formation préalable en danse. Lorsque le programme a été ouvert, c'était le seul programme de haut niveau en danse dans une institution publique. Maintenant, il y a trois cégeps qui donnent un DEC en danse et beaucoup d'écoles secondaires ont des programmes spécialisés. Il y en a aussi de plus en plus au primaire. *C'est comme s'il y avait une épuration préalable. Les gens qui ne doivent pas devenir artistes ou enseignants en danse lâchent avant de venir à l'université.* Petit à petit, nous ramassons les gens qui sont vraiment persuadés de vouloir faire carrière en danse. Ça va beaucoup mieux.

La sélection à l'entrée concrétise la rareté de la ressource recherchée en ne retenant que les meilleurs, ceux qui sont dotés des dispositions nécessaires pour symboliser le métier, pour devenir exceptionnels, uniques. L'admission dans une institution donne au candidat accepté un statut, celui de "futur artiste". C'est, aux yeux du candidat et de la société, déjà être un peu artiste. Dès l'admission, le candidat est donc élevé au statut d'aspirant légitime, mais il demeure soumis à la sélection, car l'interpellation en tant que processus de transformation n'est pas encore terminée. Elle implique beaucoup plus qu'être repéré en tant que sujet potentiel; il faut encore que soit réussi le passage à l'être, à la conformité complète au modèle.

3 La sélection durant la formation: l'élimination du talent insuffisant

Si la sélection à l'entrée a pour but de repérer et recruter le talent, celle effectuée durant la formation vise à assurer que ceux qui sont admis deviennent bel et bien des sujets aptes et conformes.

Durant la formation, le processus d'identification/appartenance/reconnaissance enclenché à l'entrée devient continu et encore plus exigeant. Il a pour but de vérifier si les aptitudes se concrétisent et si les aspirants font l'apprentissage nécessaire pour habiller leur talent des parements qui permettront qu'on les reconnaisse spontanément comme artistes. La description de ce processus "d'habillement" et de reconnaissance du talent faite par le responsable d'un programme en art dramatique illustre éloquemment la continuité et l'âpreté de la sélection durant la formation.

We evaluate our students twice a year. Students coming in the first year group are 20 to 22. In the middle of the semester all the teachers gather to commonly evaluate the students. *We try to see the development and the*

promise they are showing. If there is any problem [...] we encourage them to correct them in a short period of time. At the end of the semester, we evaluate them from the point of view of: "Are they ready to move on to a second year". [...] In other words, *we make sure that the student deserve to move to a second year of training.* If the student can't make it, we transfer him into another program more suitable for him. [...] It all depends on what we see. [...]

In the second year, which we regard as the big crucial one, we go to the same process. The evaluation of the middle of the semester and the one at the end. [...] They're doing two studio productions, one in each semester. *So we're beginning to see them put it together.* By the end of the year, we are able to make very hard choices as to their readiness and their ability to go to the final year. By the time of this evaluation the class has fallen by 50 to 60%, down to 8, 10 or 12 students.

In the third year, in addition of their regular class work, they do a major production in the first semester and two others productions in the second semester. [...] in addition they also pass another audition. *So the evaluation process is very strict, trying to make as sure as possible that these are the people who want and who are able to go on and who merit to go on as actors.*

Tout comme la sélection à l'entrée (le taux d'admission varie de 15 à 50%) celle pratiquée durant la formation est très sévère. Plus de la moitié des candidats admis en danse et en théâtre (53% et 58%) et plus du quart de ceux inscrits en musique (29%) abandonnent ou sont éliminés au cours de la formation (tableau 1).

Les responsables de programme que nous avons interviewés expliquent cette importante élimination des effectifs par la rigueur de la formation et par les exigences des programmes. Celles-ci font entre autres que l'aspirant doit se consacrer uniquement et entièrement à l'apprentissage de son métier. Dans certaines institutions, on exige même qu'il n'ait pas d'autre "travail", le cumul d'un travail rémunéré autre qu'artistique et du travail d'apprentissage étant considéré comme nuisible pour la formation.

Il y en a d'autres qui voudraient travailler à l'extérieur le soir, mais ils ne peuvent le faire à cause de la surcharge de travail qu'on leur demande. On fait des spectacles aussi, donc c'est une troupe école en même temps. Les étudiants qui viennent ici n'ont pas le droit de travailler ailleurs [...].

L'obligation de consacrer *toute* sa vie au métier, caractéristique fondamentale de la vie d'artiste²³, est présente dès le début de la formation. De toute évidence,

²³ J.-G. Lacroix, *op. cit.*, chap. 9: "Être artiste, c'est tout donner au métier", p. 195-223.

cette exigence "quasi-dictatoriale" du métier achève d'éteindre la flamme vacillante de ceux qui n'en ont pas la passion "totale". Elle les élimine parce que leur bagage ne contient pas une attitude essentielle à la vie d'artiste, la passion, la vraie, celle qui rend capable de tout sacrifier, de tout endurer.

L'évaluation au cours de la formation poursuit ainsi le repérage commencé lors de la sélection à l'entrée. Ceux dont la réalisation du potentiel tarde sont éliminés parce que le talent est jugé insuffisant, parce que les enseignants, eux-mêmes des artistes, ne se reconnaissent pas dans l'aspirant, et donc, le perçoivent comme insuffisamment conforme et apte.

On finit avec 7 ou 8 étudiants. Ils laissent surtout entre la première et la deuxième année et chose surprenante, il y en a qui laissent en deuxième année. C'est plutôt rare [...]. Les principales raisons sont les échecs dans les cours, *des échecs dus à l'analyse des professeurs qui considèrent que les élèves se sont fourvoyés, qu'ils ne sont pas dans la bonne orientation ou parce que les professeurs jugent tout simplement qu'ils ont un talent trop modeste pour pouvoir percer.*

Ceux dont le talent est jugé insuffisant ne sont pas reconnus par l'institution comme incarnant l'exceptionnel. La sélection au cours de la formation a pour but de ne garder et de ne "consacrer" artiste, par le diplôme, que les meilleurs parmi les meilleurs sélectionnés à l'entrée. Elle est donc un rouage essentiel de l'établissement de l'équivalence entre la rareté et le talent, entre le caractère exceptionnel, et être artiste.

Cependant, toutes les rationalisations drapant la sélection du voile de l'idéologie d'artiste, qui réduisent la justification de la sélection uniquement au talent, masquent le fait que la formation institutionnelle est un processus social de production des meilleurs, donc de la rareté artistique.

[...] on prend les dix meilleurs qui ont déjà beaucoup d'acquis, on les met ensemble et on les pousse le plus loin possible parce qu'on a des exigences minimales, mais on n'a pas de limites maximales. Alors, on pousse les étudiants le plus loin possible pendant qu'ils sont ici. Ils ne sont pas arrêtés par les étudiants faibles.

La formation institutionnelle ne fait pas que recruter le talent, elle le produit en le nettoyant, de tout ce qui ne relève pas de l'être artiste. Elle se révèle ainsi être un processus de production sociale de l'équivalence entre talent et art, en rendant l'aspirant apte à pratiquer le métier et reconnaissable et acceptable par le milieu, comme une personnification légitime de la rareté artistique.

C'est évident qu'un producteur — en sachant que l'individu, pour se développer, pour fouiller les techniques, pour approfondir son imagination, s'est enfermé ici pendant trois ans et qu'il a été jugé apte par les professeurs

qui sont tous des artistes pratiquant le métier [...] — juge que le candidat est très sérieux [...].

[...] les producteurs *veulent avoir une certaine garantie* que l'acteur peut fonctionner assez rapidement; alors s'il est passé à travers le "colimateur" de l'école, ils sont sûrs qu'il sera capable de répondre à la demande, qu'il a témoigné d'une passion extrême pour l'art dramatique. C'est la différence avec quelqu'un qui n'est pas passé par l'école [...]. Il y a des talents naturels qui ne sont pas passés par l'école, mais on sait très bien qu'il y a des choses qu'ils ne peuvent pas faire. Ils ne peuvent pas toucher au répertoire; ils ne peuvent pas jouer de grands textes; ils ne peuvent pas faire des choses nécessitant une certaine technique [...].

4 Le diplôme de la rareté

Moins de 50% des candidats admis en danse et en théâtre (47% et 42%) obtiennent la "consécration" du diplôme; en musique la proportion est de 71%.

En comparant ceux qui ont fait une demande d'admission aux diplômés, on constate que l'élimination globale par le processus institutionnel de formation est énorme (tableau 2). La proportion des demandeurs d'accès à la formation qui obtiennent le diplôme est de 35% en musique, de 7% en danse et de 6% en théâtre.

L'importance de cette "purge" prouve que l'interpellation par les institutions est bien un processus d'attraction, de recrutement et d'élimination qui crée une rareté tout en reproduisant le réservoir de main-d'œuvre artistique.

D'un autre côté, en comparant le nombre des diplômés au nombre des artistes déjà actifs, on s'aperçoit que ceux qui obtiennent la reconnaissance de l'appartenance au milieu, sanctionnée par le diplôme, sont peu nombreux. Il n'y a en effet qu'un diplômé pour 9,88 comédiens, qu'un diplômé en danse pour 3,30 danseurs et qu'un diplômé en musique pour 8,84 musiciens. Le nombre des diplômés est donc non seulement de beaucoup inférieur à celui des interpellés demandant d'être admis et à celui des admis, mais aussi à celui des artistes. Cela fait apparaître le "propriétaire" du talent reconnu par le diplôme comme une rareté.

La forte sélection opérée durant la formation permet non seulement de présenter le diplômé comme un membre légitime de la rareté artistique, mais elle permet aussi à chaque aspirant consacré artiste de se penser exceptionnel parce que doté du talent comme le lui suggère la rareté des diplômés.

TABLEAU 2:

Rapport entre le nombre de demandes,
d'admis et de diplômés et le nombre d'artistes
dans les différentes disciplines.

	1	2	3	4	5	6	7
ARTS	DEMAN	ARTIST	ADMIS	ART/ADM 2/3	DIPLO	DIP/DEM 5/1	ART/DIP 2/5
THÉÂTRE	2 575	1 610	385	4,18	163	6%	9,88
DANSE	795	185	180	1,02	56	7%	3,30
MUSIQUE	1 174	3 650	581	6,28	413	35%	8,84

Le point terminal de la sélection, le diplôme, élève ainsi l'aspirant au statut d'artiste²⁴. Le diplôme témoigne de la réussite de la transformation de l'aspirant artiste en artiste. L'idéologie d'artiste s'est métamorphosée en artiste.

Conclusion

La métamorphose de l'idéologie d'artiste en artiste se fait à travers le processus de sélection qui affirme l'équivalence des termes constitutifs du noyau dur de l'idéologie d'artiste. La sélection à l'entrée établit une équivalence entre "devenir artiste" et "être artiste". Durant la formation elle établit une équivalence entre "le caractère exceptionnel", "le talent" (le génie), "l'être artiste" et "la rareté des artistes". La sélection terminale symbolisée par le diplôme garantit à l'artiste nouvellement consacré un caractère exceptionnel. Plus précisément, elle crée dans la représentation de l'art une association entre la pratique artistique et les chefs-d'œuvre par laquelle toute œuvre devient consubstantielle des chefs-d'œuvre, c'est-à-dire qu'elle est considérée comme ayant "nécessairement" un potentiel de chef-d'œuvre parce que produite par un individu détenteur du talent. Cela établit donc une équivalence entre "être artiste", "œuvre" et "chefs-d'œuvre".

²⁴ R. Moulin, *op.cit.*, p. 399.

Finalement, cette sélection terminale "libère" les rares diplômés de la masse des autres sujets sociaux. Elle constitue donc la base objective du surgissement subjectif de la conviction qu'être artiste implique forcément être libre, autonome et différent de la masse.

L'idéologie d'artiste encadre tout ce processus de transformation des interpellés en artistes. Par cette transmutation, elle acquiert la consistance du vrai parce qu'incarnée par chaque nouvel artiste. Mais le problème de la valeur de cette idéologie demeure.

Nous avons dit que l'idéologie, même si elle est une appréhension globale et schématique de la réalité, n'est pas gratuite, qu'elle produit de la connaissance, des comportements et des œuvres. Nous avons aussi souligné que toute non-correspondance de la représentation avec les actes et la situation socio-historique du groupe social spécifique constitué par les artistes, est un obstacle à la compréhension véritable de la réalité sociale dans laquelle se meut ce groupe. Ces écarts empêchent la réalisation, du noyau dur de l'idéologie d'artiste, particulièrement de la liberté et de l'autonomie.

En comparant ce noyau dur à la condition d'artiste, on perçoit de tels écarts.

Qu'en est-il de l'équivalence entre art et liberté/autonomie? Le processus de marchandisation qui transforme les domaines qu'il touche en champs de mise en valeur atteint maintenant aussi l'art et l'intègre ainsi à la dynamique capitaliste. L'intégration de l'art à la dynamique de reproduction sociale capitaliste implique donc qu'il est dorénavant conditionné par la logique d'ensemble de ce système social²⁵. L'art est en fait en liberté surveillée... par les dollars qui régimentent sa circulation autant que sa visibilité sociale et son usage social.

En ce qui concerne le caractère unique de la production artistique et les chefs-d'œuvre, le processus d'industrialisation et de marchandisation de la culture et des arts impulse un mouvement de renouvellement accéléré des produits culturels. L'obsolescence est de plus en plus rapide et la standardisation de plus en plus poussée, en degré variable selon les types de production. Cela contrevient au caractère unique des produits culturels²⁶.

Nous l'avons constaté par l'étude de la sélection au cours de la formation institutionnelle, la rareté n'est pas immanente à "l'être artiste", mais socialement produite. De plus, même si le système institutionnel de formation produit de la rareté et qu'ainsi il crée les conditions objectives de l'association entre "être artiste", "être exceptionnel" et "avoir le talent", il demeure que cette rareté s'accumule année après année dans les viviers d'artistes, qui sont en fait de véritables réservoirs de

²⁵ J.-G. Lacroix, *op. cit.*, p. 223-228.

²⁶ J.-G. Lacroix, "La télévision... vitrine et miroir culturel de la marchandise", *Conjonctures et politique*, no 7, automne 1985, p. 37-51.

main-d'œuvre artistique²⁷. Dans ce contexte, la rareté n'est plus rareté, mais une masse d'individus interchangeables. Cela contredit l'affirmation du caractère unique et exceptionnel de l'artiste.

L'obligation de gagner sa vie et la situation de concurrence effrénée que constituent les réservoirs d'artistes montrent que l'artiste, comme l'art, est en liberté surveillée. De plus, lorsqu'on tient compte de l'organisation sociale du travail artistique dans laquelle la performance et la création sont de plus en plus déterminées et orientées par les conditions de la valorisation marchande, on s'aperçoit que la liberté de l'artiste est en fait en camisole de force.

Bref le noyau dur de l'idéologie d'artiste diffère substantiellement de la condition d'artiste et de la situation sociale concrète de l'art. Tous ces écarts signifient que l'idéologie d'artiste est aliénante.

Non qu'il n'y aurait pas de liberté, pas d'artistes autonomes, de rareté, d'artistes exceptionnels, d'œuvres uniques, etc. Au contraire, il y a bien une "certaine" liberté, il y a "certains" artistes qui ont une "certaine" autonomie, il y a "certaines" œuvres qui sont exceptionnelles et qui tiennent vraiment du chef-d'œuvre. Cette idéologie est aliénante parce qu'elle masque la nature sociale du processus de production de ces réalités, parce qu'elle empêche l'artiste et le public de voir que la liberté/autonomie de l'art et de l'artiste n'est que formelle.

Cependant, l'idéologie d'artiste n'est pas qu'aliénante. Elle est aussi un idéal et un modèle. Elle amène donc l'artiste à tenter de s'autonomiser et à chercher à produire des œuvres uniques sinon exceptionnelles. Cela constitue une résistance ou, du moins, une divergence de la standardisation et de la banalisation impulsées par le processus de marchandisation. L'idéologie d'artiste est ainsi la base objective, parce qu'incarnée par les artistes, de la résistance à la réduction de l'art à l'état d'instrument de valorisation marchande. Elle serait donc aussi un "instrument" d'émancipation de l'artiste et de l'art.

Mais alors, qu'est-ce qui différencie l'idéologie d'artiste dans sa forme aliénante de l'idéologie d'artiste dans sa forme émancipatrice? La différence vient de la reconnaissance ou non du caractère social du processus de production de l'artiste.

Si "devenir artiste" signifie "être artiste", la conception de la production de l'artiste est ontogénétique. On conçoit "l'être artiste" par l'être; pour devenir artiste, il faut l'être déjà. Dans une telle conception, l'artiste et l'art sont considérés comme irréductibles par essence à la dynamique sociale. Cela permet de penser que la liberté de "l'être artiste" est inaliénable, ce qui conduit à ne pas voir le processus de soumission de l'art à d'autres finalités qu'esthétiques parce qu'on en nie la

²⁷ J.-G. Lacroix, *op. cit.*, chap. 2: "Combien y a-t-il d'artistes?" et chap. 3: "Le marché du travail artistique", p. 47-81.

possibilité au départ. L'équation constitutive du noyau dur est alors un guide idéaliste d'auto-définition et d'auto-légitimation. Il devient un moulin à prières produisant de l'illusion qui leurre autant son utilisateur que le public.

Par contre, si "être artiste" signifie "devenir artiste", la conception de la production de l'artiste est plutôt socio-génétique. On conçoit "l'être artiste" par son rattachement social, pour être artiste, il faut le devenir, être socialisé en tant qu'artiste. L'artiste autant que l'art sont dans ce cas conçus comme un acteur et une pratique conditionnés par la dynamique sociale dans laquelle ils se meuvent. Cela peut permettre de voir que la liberté de l'artiste est relative et favoriser l'identification des conditions sociales pouvant permettre l'exercice véritable de l'autonomie. Ce n'est qu'à cette condition que l'idéologie d'artiste peut être autre chose qu'un stratagème pour échapper en pensée aux contraintes soumettant l'art et les artistes aux finalités mercantiles. Ce n'est qu'à cette condition qu'elle peut être un guide d'action pour créer la liberté de l'art et de l'artiste et leur permettre d'être autre chose que des instruments de valorisation du capital.

Jean-Guy Lacroix
 Département de sociologie
 Université du Québec à Montréal

Résumé

Après avoir rappelé que l'idéologie est un système d'idées qui sert à expliquer la situation de tout groupe social, l'auteur précise que l'idéologie d'artiste s'organise autour d'un noyau dur qui fonctionne comme une équation où les termes [Artiste <=> Génie (talent) <=> Liberté/Autonomie <=> Chef-d'œuvre <=> Art] s'équivalent et s'impliquent mutuellement. Toutefois, bien qu'elle soit nécessaire à la pratique artistique, cette idéologie aliène l'artiste si elle ne correspond pas à la situation concrète du groupe social constitué par l'ensemble des artistes. C'est aussi elle qui attire les individus vers la pratique des arts et qui articule le processus d'identification et de reconnaissance des sujets à travers lequel l'artiste est produit par les institutions de formation spécialisées en art. Ces précisions concernant l'idéologie d'artiste étant faites, l'auteur montre — à l'aide de données tirées d'une enquête effectuée auprès des responsables des programmes d'enseignement en art d'interprétation — comment cette idéologie oriente la quête du talent. Il conclut que cette idéologie anime, en fait, tout le processus de production de la rareté des "êtres artistes".

Summary

Having restated that an ideology is a system of ideas which justifies the situation of a given social group, the author specifies that the artist's ideology is constructed around a tight core which functions as an equation: the terms [Artist \Leftrightarrow Genius (talent) \Leftrightarrow Liberty/Autonomy \Leftrightarrow Masterpiece \Leftrightarrow Art] mutually imply each other, ergo become equals. However, as essential as this ideology may be to artistic practice, it can at times alienate the artist in a case where it does not correspond to the concrete situation of artists as a social group. It is also this ideology which tends to draw individuals towards artistic practice and which articulates the subject identification and recognition process through which artists are formed while attending institutions specialized in art. Subsequently, aided by data collected from a survey of performing arts teaching programmes, the author shows how this ideology directs and orients talent searching. The author concludes by stating that this ideology is indeed responsible for much, if not all, of the production process of artists as rarities.