

DANSER AU-DELÀ DE LA DOULEUR

Pierre-Emmanuel Sorignet

Le Seuil | « Actes de la recherche en sciences sociales »

2006/3 n° 163 | pages 46 à 61

ISSN 0335-5322

ISBN 2020840278

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2006-3-page-46.htm>

Pour citer cet article :

Pierre-Emmanuel Sorignet, « Danser au-delà de la douleur », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2006/3 (n° 163), p. 46-61.
DOI 10.3917/arss.163.0046

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ARSS&ID_NUMPUBLIE=ARSS_163&ID_ARTICLE=ARSS_163_0046

Danser au-delà de la douleur

par Pierre-Emmanuel SORIGNET

| Le Seuil | Actes de la recherche en sciences sociales

2006/3 - 163

ISSN 0335-5322 | ISBN 2-02-084027-8 | pages 46 à 61

Pour citer cet article :

– Sorignet P.-E., Danser au-delà de la douleur, Actes de la recherche en sciences sociales 2006/3, 163, p. 46-61.

Distribution électronique Cairn pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

**DROITS ÉLECTRONIQUES
RÉSERVÉS SUR IMAGE(S)**

AVANT LA CHUTE. L'esthétique des lignes naît de la technique du danseur qui va jusqu'au bout de la torsion pour atterrir en fin de parcours sur le dos.

Danser au-delà de la douleur

« Il m'est arrivé de danser sur du béton. Dans mon solo j'avais un passage où je faisais un saut périlleux avant d'arriver à plat sur le dos. Je le faisais. L'essentiel est que le corps soit prévenu, après ton corps il s'ajuste, il faut juste lui faire confiance. C'est intéressant de travailler sur des matières comme celles-là. C'est un vrai défi » (Damien, 41 ans, 21 ans d'expérience).

Parler de la santé dans un métier où le corps est l'instrument de travail central semble à première vue évident. La dimension sanitaire de l'activité des danseurs¹ reste cependant largement inexplorée et dissociée des problématiques liées à l'activité professionnelle. Si la communauté des « artistes » est davantage susceptible de se sentir en bonne santé, « plus que normal » et « capable de suivre de nouvelles normes de vie »², le travail artistique représente les propriétés sociales positives du travail (investissement créatif, reconnaissance, épanouissement de soi), conditions de la bonne santé³. La danse classique représente un corps éternellement jeune et sain, tandis que la danse contemporaine n'hésite pas à mettre en scène des corps malades, tordus, abîmés par la vie⁴. Aussi les problèmes de santé liés à l'exercice du métier ne sont niés *a priori* ni par les danseurs, ni par les chorégraphes-employeurs (même si ces derniers ont davantage intérêt à minimiser la blessure). Alors que les conditions nécessaires sont réunies pour que les danseurs puissent construire leur santé dans leur travail, les atteintes à la santé sont répétées et inscrites dans la socialisation professionnelle.

Ce paradoxe renvoie tout d'abord à la dimension expressive du métier, qui permet de comprendre le rapport du danseur à sa santé. L'investissement dans le présent, le désintéressement sont les preuves du caractère incoercible de la vocation : la souffrance du corps au même titre que la pauvreté peut apparaître comme un stigmate électif. Ainsi, endurer des atteintes à l'intégrité physique participe des réassurances narcissiques nécessaires à l'entretien et au maintien de la vocation de danseur. De plus, les risques traumatiques et psychologiques ne sont pas verbalisés sous l'angle de la problématique des conditions de travail et de la santé. La difficulté à problématiser la santé de manière collective tient sans doute au statut d'emploi particulier des danseurs, fondé sur le mode de la vocation et des contraintes du marché en partie déniées⁵ : telle est la condition pour préserver le rapport enchanté au métier qui favorise l'intériorisation des intérêts artistiques des chorégraphes. Le danseur a un intérêt moral à participer à sa situation de travail et à l'entretien de son capital corporel. Dans un second temps, on verra que la condition de préservation de l'instrument de travail réside dans la rationalisation de son entretien mais aussi dans la reconnaissance du caractère asymétrique de la relation employeur/employé qui se joue entre le chorégraphe et ses interprètes [voir encadré « Méthode d'enquête » p. 49 et encadré « Morphologie sociale des danseurs », p. 50].

1. Cette enquête concerne essentiellement les danseurs contemporains qui représentent selon le Département des études et de la prospective (DEP) du ministère de la Culture et de la communication près de la moitié des intermittents.

2. Michel Gollac et Serge Volkoff, *Les Conditions de travail*, cite Yves Clot, citant Georges Canguilhem, Paris, La Découverte, 2000.

3. Christian Baudelot et Michel Gollac, *Travailler pour être heureux ? Le bonheur*

et le travail en France, Paris, Fayard, 2003.

4. Sylvia Faure, *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, 2000.

5. La précarité consubstantielle au métier détermine les rapports de force économique et symbolique entre le chorégraphe

et les danseurs. Pierre-Emmanuel Sorignet, « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », *Genèses*, 57, 2004, p. 64-88.

Douleur et vocation

Les conditions de travail des danseurs sont naturalisées au point de rendre difficile la construction de leur santé comme un enjeu professionnel. Le danger qu'il peut y avoir à danser sur du béton apparaît ainsi sous l'angle de l'expérimentation propre au travail de recherche artistique, et témoigne même d'une forme de plaisir de la performance, de la découverte de nouvelles sensations⁶. Les répétitions dans des conditions difficiles sont courantes (sol inadapté à la danse, salle non chauffée et courants d'air qui provoquent des risques de claquage musculaire). Le morcellement du temps de travail peut entraîner des risques de blessures⁷. Danser 45 minutes puis ne plus danser pendant deux heures puis reprendre à fond tout de suite, requiert de maintenir le corps dans une relative disponibilité. De même, l'épuisement physique et nerveux des périodes de répétitions peut faire « céder » le corps.

L'état de santé agit en retour sur la façon de travailler. Le danseur sollicite davantage une autre partie de son corps pour ménager la partie blessée mais cela peut occasionner de nouvelles blessures. Les maux que peuvent rencontrer les danseurs le long de leur vie professionnelle ne sont pas seulement d'ordre physiologique mais concernent aussi l'équilibre psychique si l'on considère la santé dans son acception étendue. La violence de la reconversion, souvent marquée par la prise de conscience du vieillissement du corps, la confrontation aux périodes de précarité, l'absence de perspective sont des facteurs de fragilisation psychologique. Les périodes de recherche d'emploi représentent souvent pour les danseurs, en particulier les plus âgés, des moments douloureux de remise en question de leur engagement artistique⁸ qui peuvent se traduire par des dépressions, voire des somatisations. De plus, les périodes d'inactivité prolongées sont aussi des périodes de fragilisation économique et l'absence d'entretien régulier du corps lorsque le danseur ne peut pas se payer de cours prédispose davantage à des blessures lors de la reprise, qui se fait souvent sur un mode intensif.

L'activité même d'interprète dans le cadre d'un collectif de travail est sujette à des moments de doute et de remise en cause qui dégradent parfois l'équilibre psychique. De même, le fait de devoir « donner de soi » pendant les phases d'improvisation peut être

épuisant tant physiquement que psychiquement. Enfin, les périodes qui succèdent à la communion collective de la création apparaissent souvent comme moins intenses. Les phases de décompression psychologique sont alors fréquentes. Un des principaux paradoxes de la danse est qu'il s'agit d'utiliser son corps sans l'user⁹ afin de l'inscrire dans la durée et de savoir gérer une douleur inhérente à une profession où la plupart des apprentissages se font dans la conscience de l'effort à fournir pour obtenir des compétences physiques spécifiques et adaptées aux demandes des chorégraphes. L'acceptation de la douleur est inhérente à la pratique professionnelle. Les courbatures, l'échauffement des tendons, le mal de dos, la fatigue physique sont des maux quotidiens rencontrés par le danseur en répétition.

« Quand je rentre le soir, j'ai mal partout, je ne sens plus mes bras avec les portés que l'on fait. J'ai mal au dos. Mais le matin, c'est pire quand le corps est froid. J'ai du mal à sortir du lit. De toute façon, ça passera » (Emmanuel, 35 ans, 13 ans d'expérience).

Certains styles de danse requièrent des dispositions à la prise de risque, alternant les percussions au sol et des sauts à la limite de l'acrobatie, entraînant chez les danseurs des traumatismes plus ou moins importants. Comme chez les virtuoses du piano « admettre la possibilité de la douleur dans le *curriculum* est risqué. Dans la routine de la pratique, la douleur apparaît tout en étant simultanément déniée, perçue comme nécessaire¹⁰ ». Le corps s'habitue, il se crée un quotidien de la douleur et de la fatigue. Apprendre à supporter l'épuisement du corps peut même être vécu comme une satisfaction professionnelle, comme en témoignent ces notes de terrain :

« Je débute la création avec L. Il me demande de faire un solo uniquement composé de chutes. Durant les deux premières semaines, mon corps va être couvert de bleus et le soir mes jambes sautent toutes seules dans le lit. Progressivement, les bleus vont disparaître et ce qui me paraissait insurmontable devient facile. Mon corps semble avoir compris la façon d'arriver sur le sol pour se protéger mais il s'est aussi endurci. »

Tout comme les athlètes de haut niveau, qui passent pour des modèles d'excellence en matière de condition physique, les danseurs souffrent en permanence de blessures et de douleurs (mal de dos, petites entorses, articulations bloquées que l'on débloque régulièrement d'un coup sec, tendinites chroniques).

6. On retrouve le même rapport « sensuel » à l'expérience corporelle poussée à sa limite chez les boxeurs étudiés par Loïc Wacquant ("The pugilistic point of view: how boxers think and feel about their trade", *Theory and Society*, vol. 24, 4, août 1995, p. 489-535).

7. Damien Cru et Serge Volkoff, « La difficile construction de la santé au travail », *Revue de l'IREES*, 20, 1996.

8. Pierre-Emmanuel Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation, le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*,

56, 2004, p. 111-133.

9. Loïc Wacquant signale le même impératif pour le boxeur (« Corps et âme : notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 80, novembre 1989, p. 33-67).

10. Robert Alford et Andras Szanto, « Orphée blessé. L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, décembre 1995, p. 56-65.

Méthode d'enquête

Cette recherche repose sur une thèse réalisée entre 1997 et 2001 sur le métier de danseur contemporain¹. Ce travail a été poursuivi ces dernières années en enquêtant sur des aspects plus spécifiques comme le rapport à la santé. Les résultats de l'enquête par questionnaire ont été médiocres et ses données ne sont pas au fondement de l'argumentation, qui repose essentiellement sur une enquête par observations, entretiens et surtout par la participation au travail de danseur au sein des cours de danse et dans des compagnies de danse contemporaine². J'ai suivi une formation à la danse classique et à la danse contemporaine pendant près de 15 ans tout en ayant des engagements avec des compagnies de danse contemporaine. Identifié comme danseur et comme chercheur, j'ai pu utiliser ces deux identités, faisant varier ainsi la définition implicite de la relation d'enquête. Dans les entretiens enregistrés, en moyenne de deux heures et trente minutes (certains font parfois quatre heures), les danseurs interviewés voyaient une occasion – un peu solennelle – de faire un bilan de leur parcours avec une personne à la fois assez proche et assez éloignée pour pouvoir construire avec son aide un discours réflexif. Dans d'autres cas, l'oubli momentané par les enquêtés de ma position particulière (certains sont devenus des amis au cours de l'enquête) a permis d'avoir accès à des sphères plus intimes de leur vie et de leur trajectoire (l'utilisation du magnétophone semblait alors inopportune). Soixante et onze entretiens enregistrés ont été réalisés entre 1997 et 2005. Les répé-

titions d'entretiens informels sur près de dix ans avec un noyau d'enquêtés d'une vingtaine de personnes ainsi que les multiples observations faites aussi bien dans l'espace professionnel que privé permettent de réunir des données sur la façon dont les danseurs contemporains construisent leur rapport à la santé. Les observations ont été réalisées aussi bien dans les lieux d'exercice de la profession (les vestiaires des cours de danse, les auditions, les répétitions, la scène) qu'au domicile, dans les chambres d'hôtels après un spectacle. Plusieurs des entretiens cités dans ce papier ont été collectés à des moments différents de la carrière des danseurs³, d'autres sont issus de discussions informelles. Le caractère familial de ma présence sur la durée a autorisé la multiplication des « situations de parole⁴ ».

1. Pierre-Emmanuel Sorignet, « Le métier de danseur contemporain », thèse de doctorat sous la direction de Gérard Mauger, Paris, EHESS, 2001.
2. J'ai travaillé en tant que danseur dans des compagnies contemporaines essentiellement après ma thèse. Une première fois durant l'été 2003, une deuxième fois durant l'été 2005.
3. Le nombre d'années d'expérience professionnelle est indiqué en référence à 2005.
4. Olivier Schwartz souligne que « l'intérêt d'une enquête de longue durée est de multiplier ce que l'on pourrait appeler les "situations de parole" (...) l'enquête déclenche aussi des "paroles privées", elle peut ouvrir un accès à la dimension de l'intime et faire émerger des régions subjectives de l'expérience vécue, par où l'on peut se frayer un chemin pour tenter de comprendre le rapport des individus à leur vie et ce qu'ils y mettent en jeu » (*L'Empirisme irréductible*, postface au *Hobo*, Nels Anderson, *Le Hobo/Sociologie du sans abri*, Paris, Nathan, 1993. Sur la question de la familiarité dans l'enquête ethnographique, voir le travail de Nicolas Renahy, *Les Gars du coin. Enquête sur une jeunesse rurale*, Paris, La Découverte, 2005).

Morphologie sociale des danseurs

Les enquêtes statistiques sur la population des danseurs se heurtent à la question de la définition même de la catégorie « danseurs » et à la difficulté de définir des sous-catégories suffisamment explicites pour le traitement statistique. Ces enquêtes, inscrites dans une perspective d'évaluation des politiques culturelles, reflètent la volonté d'un certain nombre de responsables (au sein des ministères et des syndicats) de mesurer l'évolution d'une population dont l'essor a été encouragé par les politiques d'aide à la création au début des années 1980. Seul le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la communication, s'appuyant sur les données de la caisse Congés spectacles et les fichiers de l'ANPE, livre un panorama rigoureux, régulier mais restreint de la population chorégraphique (DEP, 1998 et 2003). D'après l'enquête publiée partiellement en novembre 2003, on peut dresser un panorama de la profession de danseur¹.

– Sur les quinze dernières années la population des danseurs a connu une forte croissance de ses effectifs. On compte environ 5 000 danseurs salariés permanents (10 %) ou intermittents (90 %). Ils représentent le troisième groupe professionnel derrière les comédiens (25 000 environ) et les musiciens (30 000 environ). Les effectifs des intermittents ont triplé entre 1987 (1 400 danseurs intermittents) et 2000 (4 300). L'emploi permanent dépend d'une douzaine d'institutions, essentiellement concentrées autour de la danse classique. L'emploi intermittent est dispersé sur un très grand nombre d'employeurs (4 500 en 2000). Près de la moi-

tié des intermittents se produisent essentiellement en danse contemporaine.

– Les salaires les plus élevés pour les danseurs demeurent nettement inférieurs à ceux des autres professions artistiques. Un danseur intermittent sur cinq déclare un revenu annuel global inférieur à 7 622 € (50 000 F) en 2001.

– La profession de danseur est très féminisée, particulièrement chez les intermittents (68 % de femmes). C'est une population jeune dont la moyenne d'âge se situe à 29 ans pour les permanents et à 32,5 ans pour les intermittents (la moyenne d'âge des comédiens et musiciens intermittents est de 38 ans). Cependant on constate depuis ces quinze dernières années un certain vieillissement de cette population : les plus de 40 ans représentaient en effet 8 % des intermittents en 1987 et plus du double en 2000 (20 %).

– La population des danseurs se caractérise par la place importante qu'occupent en son sein les enfants de professionnels du spectacle, d'une part, et ceux des cadres et professions intellectuelles supérieures (45 % des intermittents et 55 % des permanents), d'autre part, ce qui fait des danseurs une catégorie de population sur-dotée en capital culturel. Une majorité de danseurs est titulaire d'un diplôme égal ou supérieur au baccalauréat, tandis qu'un danseur intermittent sur cinq est titulaire d'un diplôme de 2^e et 3^e cycles.

1. Bulletin du Département des études et de la prospective, « Les danseurs », *Développement culturel*, 142, novembre 2003.

La douleur n'est pas saisie comme un signal d'alerte mais un obstacle à surpasser. Cependant, à la différence des premiers qui, interrogés en fin de carrière, avouent « entretenir un rapport opaque avec leur corps¹¹ », les danseurs ont à cœur de souligner leur compréhension des mécanismes corporels, sorte de science constituée par la pratique et le travail d'objectivation demandé par la danse contemporaine. En effet, la « prise de conscience du corps » et l'importance accordée au danseur dans le discours de la danse contemporaine française du début des années 1980 impliquent une attention plus grande à la souffrance et au risque de blessure, attitude relayée par l'influence de certains arts martiaux (qui nécessitent un contrôle de soi et une écoute du corps) et de la pédagogie à l'œuvre dans la plupart des écoles de danse contemporaine. Le rapport au corps promu par la danse contemporaine se distingue ainsi de celui pratiqué par les danseurs classiques¹². Mais l'impératif de création concentré sur le chorégraphe et la gestuelle de plus en plus risquée, intégrant des chutes et des acrobaties dans le travail du danseur, aboutissent en pratique à un véritable paradoxe perceptible dans les discours des chorégraphes et dans la pratique professionnelle des danseurs :

« Le travail avec Jim Derbus était très physique et je le savais dès le début, d'ailleurs c'est ça qui me plaisait et que je recherchais... je me suis aperçu, en arrivant, que tous les danseurs étaient blessés. Les chutes, les prises de risque en répétition et en spectacle étaient très importantes. En même temps il nous poussait à ça parce que c'est la caractéristique de sa danse. Il était très bizarre. Des fois il faisait très attention à nous, il nous disait de ne pas nous abîmer, de respecter notre corps, il était même aux petits soins du genre "Olivier fait attention à ton dos aujourd'hui" et le lendemain il pouvait me faire bosser jusqu'à minuit en me faisant refaire cent fois les mêmes choses » (Olivier, 30 ans, huit ans d'expérience).

Il s'agit de « pousser le corps » pour remplir pleinement son rôle d'interprète, trouver sa place au sein d'une équipe et s'attirer la considération du chorégraphe. Mettre en jeu son corps de façon excessive fonctionne en même temps comme une réassurance de la vocation initiale et permet d'enregistrer les profits narcissiques liés au « dépassement de soi » dans le processus de création. L'une des façons de parler de la douleur voire même de la blessure est d'en faire l'expression d'un engagement dans le travail de créa-

tion, dans l'adhésion au projet artistique et / ou au charisme du chorégraphe, éprouvée jusque dans la souffrance du corps. Ainsi Olivier poursuivant son témoignage explique « qu'avec Jim, c'est clair que tu bosses. Ce n'est pas un amateur, il sait ce qu'il fait et il va jusqu'au bout et il nous embarque avec. Pour certains, c'est dur mais de toute façon pour travailler avec lui, tu es obligé d'être à fond ».

De même Lule évoque son recrutement chez Chloé Larivière, chorégraphe réputée, où blessé à la main, il terminera l'audition à l'hôpital, infecté : « Elle est venue m'annoncer, elle-même, qu'elle me prenait dans la compagnie. Elle avait compris que j'étais prêt à tout pour danser avec elle, que je pouvais aller chercher loin en moi. C'est de toute façon ce qu'elle attend des danseurs qui travaillent dans la compagnie ». Tenir la douleur fait partie des compétences professionnelles des danseurs. Parfois, être prêt à faire subir à son corps des contraintes violentes s'inscrit plus profondément dans la soumission à la dimension « révolutionnaire » de la révélation du travail d'un chorégraphe, dont la figure charismatique « impose la soumission intérieure à ce qui n'a encore jamais été, à l'absolument singulier, à ce qui est divin parce que singulier¹³ » et provoque une « metanoia centrale dans l'esprit des dominés » selon les termes de Max Weber. C'est ce que précise Romain, 39 ans, 20 ans d'expérience, danseur depuis dix ans dans la compagnie de Chloé Larivière : « Quand je suis arrivé chez Chloé, j'ai compris que j'avais tout à réapprendre. Cela a été un vrai choc, c'était une gestuelle difficile, technique, je répétais jusqu'à l'épuisement, jusqu'à hurler de douleur pour me mettre au niveau des autres mais surtout parce que je sentais que je touchais du doigt quelque chose d'unique ».

Les comportements assimilables au « dopage » (prendre des cachets pour calmer le trac avant d'entrer en scène, prendre des anti-inflammatoires pour supporter la douleur durant le temps de la représentation, etc.) peuvent être ainsi resitués dans la logique de l'individu tendu vers l'instant où tous les sacrifices consentis trouvent leur rémunération symbolique forte : le moment de la scène qui permet l'expression d'un moi travaillé par la danse. La plupart des danseurs interviewés évoquent des représentations où ils se sont produits les uns avec une entorse ou un problème articulaire handicapant, les autres alors qu'ils avaient la grippe. L'entre-soi constitué des danseurs, du chorégraphe mais aussi de tous les corps de métier qui

11. Jacques Defrance, *Sociologie du sport*, Paris, La Découverte, 1995, p. 54.

12. Sylvia Faure souligne qu'à « l'opposé des élèves de danse contemporaine, les élèves de danse classique considèrent le

corps comme un capital issu d'un constant contrôle de soi, engageant l'acceptation de la souffrance physique (avoir des courbatures douloureuses étant fréquemment perçu comme le signe que l'on a bien et beaucoup

travaillé) » (S. Faure, *op. cit.*, p. 76).

13. Citation de Max Weber dans *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5^e éd. de Johannes Winckelmann, Tübingen, Mohr, 1972, p. 657 reprise de Isabelle Kalinowski,

Leçons wébériennes sur la science et la propagande, in Max Weber, *La Science, profession et vocation*, nouvelle traduction de Isabelle Kalinowski, Marseille, Agone, 2005, p. 130.

participent au travail de représentation (costumier, technicien son et lumière, scénographe, etc.) valorise le sens du devoir « artistique ». Surmonter sa blessure et se produire en scène est au principe de l'affirmation d'une solidarité professionnelle mais définit surtout le métier comme « métier à risque », confortant ainsi la valeur distinctive de la vie d'artiste.

Emmanuel raconte ainsi une première, faite avec un épanchement de synovie au genou : « Il était hors de question que je ne fasse pas la première, en plus Paul Ledur (le chorégraphe) avait centré le spectacle sur mon personnage. Les programmeurs s'étaient déplacés, il y avait toute ma famille et j'avais trop bossé pour laisser tomber... Je suis allé voir un médecin qui m'a injecté un calmant et un anti-inflammatoire et le soir je dansais... ».

La dimension collective du travail artistique est renforcée par la rareté des diffusions dans la danse contemporaine. C'est ce que souligne Mélanie qui évoque la transgression à la logique quasi sacrée d'assurer la représentation publique selon les termes de Goffman : « Les dates (de représentations) sont tellement rares. Il y a trop d'investissement, il y a trop de gens qui ont bossé. Tu peux pas ne pas être là. Tu ne peux pas annuler. Cela devient presque sacré, tu ne peux pas annuler, c'est trop de travail ». La contrainte économique n'est pas niée par les danseurs interrogés mais elle apparaît minorée dans leurs discours par l'importance accordée au maintien de la représentation. La scène actualise à chaque fois l'enchantement initial. Un trop grand désenchantement marque le début de la sortie du métier¹⁴ : « Le spectacle, cela reste le moment magique. Pour ce moment, on est prêt à supporter des galères. On sait aussi que cela va être de la nourriture pour les mois à venir » (Mélanie, 28 ans, neuf ans d'expérience).

Enfin, sur scène le caractère douloureux et handicapant de la blessure disparaît (du moins dans le discours rétrospectif des danseurs interrogés), comme si la scène fonctionnait comme un rituel religieux. L'individu est alors porté par le groupe et l'interaction avec le public. Les mouvements réalisés sont l'expression d'une « force collective¹⁵ » qui dépasse les particularités de chacun.

Damien évoque ses expériences : « J'ai dansé alors que j'avais la chiasse. Pendant que je dansais, tu n'y penses plus. Quand tu es sur scène, tu oublies tout. Tu flippes avant d'aller en scène. Je n'ai pas pensé ne pas faire le spectacle. J'ai aussi dansé avec une cheville

avec les ligaments cassés. Tu t'arranges pour. Le spectacle doit se faire de toute façon. C'est un respect de l'œuvre pour le public. Sur scène tu as l'adrénaline, quand tu bouges, tu sautes tu as moins le temps de penser à tes bobos » (Damien, 41 ans, 21 ans d'expérience).

Danser sur scène quoiqu'il en coûte fait partie d'une forme d'éthique professionnelle du danseur contemporain qui trouve son fondement dans la vocation artistique et dans les gratifications symboliques qu'elle procure.

Rapport à la douleur et origine sociale

Si l'on suit Luc Boltanski, c'est dans les catégories populaires que ce qu'il appelle « les sensations morbides » sont le moins « acérées¹⁶ » : d'une part, en raison du niveau d'instruction qui limite l'appropriation du langage légitime pour exprimer ces sensations (la compétence médicale), d'autre part parce qu'être blessé est un véritable « drame » pour celui qui ne dispose que de sa force de travail pour vivre¹⁷. Or la population des danseurs enquêtés ainsi que celle recensée par le DEP sont essentiellement enfants d'« artistes » ou de cadres supérieurs et professions libérales. De plus, chez les intermittents qui absorbent la grande majorité des danseurs contemporains, le niveau d'études supérieures est relativement plus élevé que chez les permanents (plutôt du côté de la danse classique)¹⁸. Les danseurs se rapprochent ainsi davantage des catégories aisées et plus particulièrement cultivées¹⁹ que des catégories populaires. Paradoxalement, le rapport au corps et plus précisément à l'expression de ses maux est davantage orienté vers la verbalisation que la dénégation. Si dans leur rapport au corps quotidien les danseurs se rapprochent davantage des milieux populaires que de leurs homologues sociaux qui occupent d'autres professions, l'accès à la verbalisation des sensations morbides diffère néanmoins des milieux populaires et marquent l'appartenance à un univers fortement doté en capital culturel. Ainsi les perceptions du sens commun qui relient mécaniquement la pratique corporelle à la classe sociale ne permettent pas d'appréhender la complexité « des affinités qui, à un moment donné, se tissent entre des sports pris avec leurs caractéristiques différentielles et des cultures de classe²⁰ ». On considérera plutôt qu'à travers la pratique professionnelle de la danse se jouent des fonctions d'expression et d'identification par lesquelles des individus aux propriétés sociales diversifiées ajustent leur rapport au corps et ainsi leur appartenance sociale.

14. P.-E. Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation... », *op. cit.*

15. Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1968, p. 330.

16. Luc Boltanski, « Les usages sociaux du corps », *Annales ESC*, 26, janvier-février 1971, p. 211.

17. *Ibid.*, p. 219.

18. DEP, 2003.

19. Pierre Bourdieu parle dans *La Distinction* de « petite bourgeoisie nouvelle » pour caractériser cette fraction de la population issue des classes supérieures mais qui ne disposent pas du capital économique

ou scolaire équivalent à ceux des parents (Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, p. 426.

Le suivi des enquêtés sur plus de dix ans permet de saisir comment s'imbriquent socialisation primaire et rapport à la douleur au cours de la socialisation professionnelle. Lule, 42 ans, fils de maçon a commencé la danse à 18 ans avec un passé de sportif (gymnastique et football). Aujourd'hui même s'il s'est composé son entraînement personnel, basé sur des arts martiaux, il ne prend plus de cours depuis des années. Il est capable de danser dans des situations où son corps est blessé. Il rappelle fréquemment son adolescence où, déscolarisé, il allait faire des chantiers avec son père. Abdellah, 31 ans, 11 ans d'expérience, fils d'ouvrier passé par le CNDC²¹, l'une des principales écoles supérieures de danse contemporaine, a commencé la danse à 15 ans. Il ne prend pas de cours quotidien. Il se repose (selon l'un des chorégraphes qui l'emploie) sur ses « extraordinaires facilités physiques ». L'exploitation de la force physique davantage que la technique, l'autodidaxie revendiquée (qui est toute relative puisque que Lule disposait d'un capital corporel déjà prédisposé par le sport et qu'Abdellah est passé par une institution de formation) sont communément avancées pour signaler la dimension « populaire » des pratiques corporelles. Ce sont aussi des propriétés que l'on retrouve chez la plupart des danseurs hommes qui sont venus tard à la danse et ont un passé sportif avant la danse. Enfin, on peut faire l'hypothèse que les dispositions physiques et la prise de risque représentent une forme de distinction pour les danseurs qui ne sont pas passés par les formations académiques. Ainsi Emmanuel, 35 ans, 13 ans d'expérience, ancien sportif de haut niveau (volleyeur), fils d'un petit entrepreneur et d'une mère institutrice, raconte plusieurs épisodes où il a dansé blessé avec l'aide d'anti-douleurs. Il a débuté la danse à 20 ans, s'appuyant sur l'endurance et la puissance physique développées par son passé sportif. Est-ce pour autant que l'origine sociale ne joue pas dans les façons d'appréhender et surtout de traiter la douleur ?

La qualité première des danseurs masculins qui viennent de milieu populaire réside dans une puissance physique, une disposition à la prise de risque qui est transposée de l'univers populaire à celui de la danse. Cela constitue leur seule ressource dans cet univers professionnel qui repose en partie sur l'apprentissage de la dénégation de la douleur. Lule a construit son rapport au corps dans le prolongement d'un rapport au travail qu'il a développé au cours de

son adolescence sur les chantiers où l'emmenait son père et qu'il a continué à faire au coup par coup lorsque son métier de danseur ne lui permettait pas de subvenir à ses besoins et ceux de sa famille. Il continue à entretenir avec son corps un rapport que l'on peut qualifier de « populaire » sur la partie « prise de risque » et endurance à la douleur. Ainsi, il est quasi alcoolique et n'hésite pas à danser un solo très physique le lendemain d'une bonne « cuite » exprimant par là une persistance à se référer à une virilité populaire. Cependant, la constance d'un ethos populaire ne doit pas cacher les modifications des dispositions issues de sa socialisation au monde de la danse. Il fréquente les acupuncteurs ou les ostéopathes, et pratique régulièrement le *Qi Gong*, autant d'exercices d'entretien du corps qui signalent la détention d'un capital culturel qui le classe vers le haut de l'échelle sociale. De même, pour Abdellah qui a un rapport au corps fondé sur la puissance physique (il fait de la musculation dans un club pour prendre du volume) et sur la tolérance extrême à la douleur (il danse avec une hernie cervicale jusqu'à ce que le médecin l'arrête de force). Cependant dans le processus de rationalisation propre aux danseurs qui s'inscrivent dans la durée et qui occupent déjà des positions légitimes et relativement stables (il est danseur en Centre chorégraphique national – CCN), il emploie les catégories légitimes de la santé (son compagnon est médecin²²), et développe un discours sur la nécessité de faire dorénavant un usage plus raisonnable de son corps. C'est parce qu'il a les ressources pour tenir ce type de discours et le suivre en pratique qu'il peut envisager autrement son rapport au corps. Au contraire Lule, plus âgé, plus instable professionnellement, a moins de ressources pour se dissocier d'un corps « populaire » qui constitue en fin de parcours professionnel la seule ressource dont il dispose.

Emmanuel a accepté dans son début de carrière des prises de risques physiques entraînant des blessures fréquentes. Il refuse aujourd'hui à 35 ans de se mettre en danger. Il joue davantage sur un registre qu'il qualifie « d'humoristique et poétique », montrant en cela sa capacité à mobiliser des ressources expressives davantage détachées de la virtuosité physique. Sa relative stabilité économique lui permet ainsi de faire varier ses ressources, renvoyant la prise de risque et le sacrifice corporel du côté des droits d'entrée sur le marché du travail de la danse.

20. Charles Suaud, « Sports et esprit de corps : système des sports, rapports au corps et productions d'identité », *Sport, le troisième millénaire. Compte rendu du symposium international, Québec*, 21-25 mai 1990, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1990.

21. Centre national de danse contemporaine, principale « grande école » de danse contemporaine avec le Conservatoire de Paris.

22. L'homosexualité fonctionne ici comme un facteur de mobilité sociale. Pierre Emmanuel Sorignet, « La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle : le cas des danseurs contemporains », *Sociologie de l'art*, opus 5, 2004, p. 11-35.

**DROITS ÉLECTRONIQUES
RÉSERVÉS SUR IMAGE(S)**

USURE ORDINAIRE. Un moment de pause, les pieds en l'air, râpés par les nombreuses glissades sur le sol.

**DROITS ÉLECTRONIQUES
RÉSERVÉS SUR IMAGE(S)**

PRISE DE RISQUE. Le danseur vient de prendre son saut alors qu'il était assis sur la chaise, sur laquelle il doit ensuite retomber pieds joints. La prise de risque disparaît derrière l'esthétique du saut et l'apparente aisance avec laquelle la réception est assurée.

L'invisibilité du lien santé travail

L'injonction à la prise en charge individualisée de l'entretien de l'instrument de travail, intériorisée aussi bien par les chorégraphes-employeurs que par les danseurs-employés, signale la difficulté à problématiser la santé au travail de manière collective. La responsabilité juridique de l'employeur est difficilement invoquée dans la mesure où celui-ci est parfois dans une situation aussi précaire que ses danseurs. De plus, l'individualisation des trajectoires consubstantielle au registre de la vocation propre aux métiers artistiques, renforcée par la multiplicité des employeurs et les contraintes pour l'insertion et le maintien dans le régime de l'intermittence du spectacle, limite les dispositions des personnes à penser collectivement la question de l'entretien du capital corporel. Entretenir son capital corporel suppose une relative aisance financière ; et de financer régulièrement des cours, essentiellement en période hors travail²³. L'accès au régime d'indemnisation de l'intermittence du spectacle permet d'accéder à des cours à moindre coût, d'être financé par des organismes d'aide à la formation pour faire des stages avec des chorégraphes qui viennent transmettre une technique corporelle. Cependant la précarité de l'emploi conjuguée à la fatigue physique après les périodes de création, fait que de nombreux danseurs ne prennent pas de cours régulièrement hors période de travail. Ce faisant, l'insuffisance d'entraînement prédispose à la blessure lors des reprises intensives du travail.

Les rapports chorégraphe-employeur / danseur-employé se combinent avec la logique de vocation²⁴ propre à l'engagement et au maintien dans un métier artistique marqué par la précarité. Le rythme de travail, fait d'échéances précises qu'il faut tenir (premières, diffusions), et la personnalisation de la chorégraphie font que le danseur hésite à s'arrêter, d'autant plus qu'il a rarement des doublures, comme c'est le cas dans les grandes compagnies classiques où deux danseurs apprennent un même rôle. Sa difficulté à se mettre en arrêt maladie, sa propension à attendre la dernière extrémité, c'est-à-dire lorsque son état physiologique ne lui permet plus de bouger sur le plateau, tout cela éclaire les arbitrages faits par le danseur entre la blessure, la contrainte du marché et la croyance de tous dans le fait que le jeu vaut d'être joué.

« L'année dernière je me suis fait une inflammation de la voûte plantaire, je ne pouvais pas poser la voûte plantaire. (...) Je suis allée voir mon ostéo, pas un médecin. Je me suis arrêtée une semaine, je suis allée aux répétitions sans danser. Je ne me suis pas mise en

arrêt parce que c'est super compliqué avec la sécu. Marion (la chorégraphe) a été cool, elle m'a rien enlevé sur mon salaire mais elle m'a dit de venir aux répétitions. Venir aux répétitions c'est assister et participer autrement au groupe. Je flippais au retour de ne pas retrouver ma place. Je flippais de prendre du retard physiquement » (Anne, 33 ans, dix ans d'expérience).

Les démarches administratives pour se mettre en arrêt maladie sortent de la définition ludique et quasi gratuite du travail artistique²⁵ et participent à l'objectivation du contrat de travail passé entre le chorégraphe-employeur et le danseur. Le compromis trouvé permet de préserver la croyance collective dans l'importance primordiale du produit artistique. Il ne s'agit pas de dire que les danseurs ne se déclarent pas en arrêt maladie lorsqu'ils le peuvent mais plutôt de préciser que cette démarche impose une forme d'objectivation de la relation qui les lie au chorégraphe et au collectif de travail. De plus, il n'est pas rare de voir les danseurs travailler sans être encadrés par un contrat de travail, d'où la difficulté de faire un véritable recensement des arrêts maladie. Enfin, ce qui peut être signalé dans d'autres métiers comme un accident du travail n'est pas toujours identifié comme tel²⁶.

La possibilité du renvoi (ou plus précisément de non renouvellement du contrat) est en partie refoulée mais toujours présente. Le renvoi fait apparaître la violence de la relation et constitue souvent une véritable « surprise » pour le danseur remettant en question le mode d'investissement dans son activité professionnelle. Ainsi, Emmanuel, renvoyé en raison d'entorses répétées de la cheville qui l'empêchaient d'assumer sa fonction déclare : « Ça m'a vraiment déçu, je me suis fait plusieurs fois des entorses. Elle ne me faisait plus confiance et elle n'a pas voulu me réengager sur la création suivante. Cela m'a un peu dégoûté, et j'ai pensé arrêter. Maintenant, j'essaie de me ménager, de ne pas trop donner tout le temps pour éviter d'être blessé ».

La perception brutale de l'asymétrie employeur-employé est ressentie comme une injustice alors même que le danseur pense donner tous les signes d'adhésion au projet « artistique » du chorégraphe. Cette contrainte est d'autant plus violente lorsque l'employeur revendique une quasi-possession sur le corps du danseur qu'il emploie. Ainsi Cécile qui travaille depuis dix ans dans une compagnie réputée, aujourd'hui Centre chorégraphique national, annonce à la chorégraphe qu'elle est enceinte : « Elle s'est mise à hurler, à me dire que j'étais virée, que j'aurais

23. La convention SYNDEAC (Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles) stipule que les compagnies doivent donner un cours quotidien aux danseurs.

Cependant il est fréquent que les danseurs n'aient pas de cours au sein de la compagnie.

24. P.-E. Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation... », *op. cit.*, p. 64-89.

25. Voir Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 241.

26. Le Centre médical de la Bourse qui soigne des populations artistiques n'identifie

pas la danse comme population à problème. Il y a très peu de déclarations d'accident du travail chez les danseurs.

dû la prévenir avant pour anticiper les tournées. Comme c'était à un moment important de la compagnie en termes de diffusion, elle a pris cela comme une trahison. J'ai été très surprise parce que cela faisait dix ans que je vivais et travaillais avec elle, pour moi c'était presque comme un membre de ma famille. Finalement elle s'est calmée. Je n'ai pas pu garder l'enfant car il avait une malformation et j'ai dû avorter. Le soir même, je dansais. C'était l'horreur, je ne ressentais rien. J'étais juste concentrée sur mon ventre qui avait des contractions violentes en raison des médicaments que j'avais dû prendre pour l'avortement» (Cécile, 35 ans, bac+4, père ingénieur polytechnicien, 13 ans d'expérience). Ce qui apparaît dans l'entretien, c'est la découverte du rapport de subordination qui se transforme en une volonté de domination de son corps par la chorégraphe qui n'hésite pas à faire du chantage à l'emploi (il faut noter ici l'ignorance mutuelle du droit du travail). Comment Cécile, qui détient un fort capital culturel, participe-t-elle d'une certaine façon à sa propre domination, alors même qu'elle met sa santé en danger (danser le jour même d'un avortement) en méconnaissant ses droits au même titre que son employeur ? On pourrait mettre en avant la fragilité de la position des danseurs dans le rapport asymétrique employeur / employé et la faiblesse des salaires dans le milieu. Elle vient d'acheter un appartement avec son compagnon, réalisateur. Son statut privilégié dans le monde de la danse est, en même temps, précaire. Avec un revenu proche de 2 300 euros net par mois (Assedic inclus), essentiellement perçu par le travail en CCN, Cécile a en effet beaucoup à perdre. Cependant, l'essentiel de l'explication ne paraît pas résider dans cette logique de l'intérêt matériel. La gestion d'une carrière sur un temps limité entrave toute idée d'une progression de carrière en termes de positions et de revenus étalés sur la durée d'une vie professionnelle, comme c'est le cas dans de nombreuses activités salariées. C'est pourquoi le risque est envisagé comme une caractéristique identitaire du métier et l'incertitude porte plus sur la possibilité de vivre de son art que sur celle d'en retirer des gratifications en termes de réussite sociale. On peut faire l'hypothèse que l'adhésion de Cécile à sa propre domination résulte du processus d'incorporation de la vocation d'artiste entretenue et revisitée tout au long de l'activité professionnelle. Ce qui apparaît comme saillant dans ses arbitrages a été de privilégier ce qui relevait « des choix artistiques », refusant des contrats plus intéressants en terme de carrière et de rémunération pour poursuivre sa collabo-

ration avec cette chorégraphe dont elle estime qu'elle lui a « presque tout appris. J'étais LA danseuse de la compagnie ». Registre de la vocation et intérêt matériel sont en tension tout au long de la carrière du danseur, le second prenant de plus en plus d'importance au fur et à mesure du processus de désenchantement lié au vieillissement social du danseur (mise en couple, projet d'enfant) et à la routinisation du charisme du chorégraphe. Cependant l'enchantement initial ne peut disparaître, sous peine de remettre en cause le maintien dans le métier²⁷. L'investissement physique de Cécile, alors même qu'elle vient d'avorter, témoigne de la valeur symbolique qu'elle attache à sa présence sur le plateau, bien au-delà du strict intérêt professionnel. Signe de professionnalité, son engagement fonctionne aussi comme une tentative de maintenir un rapport enchanté à son métier dans le cadre de cette relation quasi fusionnelle à une chorégraphe.

La faiblesse des plus hauts revenus perçus par les danseurs contemporains renvoie au peu de reconnaissance publique du danseur, la plupart du temps effacé derrière le chorégraphe²⁸, et laisse ainsi apparaître des motivations différentes des autres professions artistiques. Issus majoritairement de milieux surdotés en capital culturel, ils ont acquis un rapport au travail où les préoccupations financières ne sont pas centrales, contrairement à celles basées sur l'épanouissement de la « personnalité »²⁹. On doit alors mettre en relation des choix en apparence irrationnels (par exemple privilégier une collaboration peu rémunérée qui n'assure pas toujours la reconduction des droits au régime de l'intermittence) avec les dispositions acquises au sein de la socialisation primaire et les ressources dont ils disposent pour se maintenir dans le métier (avoir une aide parentale ou celle du conjoint dans les moments de plus grande fragilité professionnelle).

Durer dans le métier

Les danseurs sont conscients des problèmes de santé liés à leur métier, mais ils construisent ce lien d'une façon particulière, en postulant que les causes principales des troubles sont individuelles, internes. La socialisation professionnelle à la danse contemporaine entraîne souvent une recomposition des pratiques de santé. Pour ceux d'origine populaire, la socialisation au métier de danseur fonctionne comme un apprentissage du processus de verbalisation de la douleur, privilège des cadres et membres de professions intellectuelles et

27. P.-E. Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation... », *op. cit.*

28. Les médias mettent en avant le nom du chorégraphe perçu comme le « créateur »,

rarement celui des danseurs. De même, l'affichage des spectacles de danse comporte rarement le nom des danseurs, au contraire de la plupart des affiches

concernant les spectacles théâtraux où, à côté du nom du metteur en scène, on trouve, au moins, le nom d'un comédien vedette.

29. C. Baudelot et M. Gollac, *op. cit.* L'accroissement du capital culturel des travailleurs est susceptible d'augmenter les dispositions à s'investir dans le travail.

libérales³⁰. Pour les autres, issus des milieux détenteurs d'un fort capital culturel (c'est-à-dire la majorité), l'insertion professionnelle redouble la socialisation primaire.

« Lorsque j'ai un problème, je vais voir le médecin. En général, j'arrive à identifier ce qui ne va pas. Lorsqu'on danse, on connaît son corps. C'est en devenant danseuse que j'ai découvert les ostéopathes. Avant, je ne savais même pas que cela existait » (Aude, 25 ans, père ouvrier, mère au foyer, huit ans d'expérience).

« L'intelligence » du corps en œuvre dans le mouvement s'étend au traitement des maux passagers qui requièrent normalement l'intervention d'un médecin. Il en découle une familiarité avec un discours médical alternatif qui participe à la construction d'un rapport au corps centré sur l'écoute et l'introspection. Ainsi, Patrick, 30 ans, dix ans d'expérience, a éliminé une douleur persistante dans les vertèbres lors d'un travail de création :

« J'avais dit à la chorégraphe que j'étais bloqué dans les vertèbres. Elle m'a demandé de faire une impro là-dessus en me disant de me concentrer sur la douleur et de laisser l'émotion me gagner à partir de ce point douloureux dans le dos. J'ai été obligé de rentrer très profondément dans le corps et à un moment j'ai senti que cela se débloquent, que la douleur partait... ».

Cette confiance dans le règlement « naturel » du mal par le corps autorise le recours aux « médecines alternatives ». Celles-ci, tout comme la danse contemporaine, préconisent une approche « globale » de la personne. Comme le souligne Daniel Traverso³¹, les ostéopathes, acupuncteurs ou autres praticiens inspirés par la médecine chinoise « se détournent d'une médecine parcellisée où les malades seraient considérés comme des "puzzles d'organes" pour défendre l'exercice d'une médecine globale synthèse du corps et de l'esprit, respectant l'être humain, prenant en charge l'expérience du malade, son histoire, sa personnalité ». Connaître un bon ostéopathe ou un acupuncteur « exceptionnel » fait partie des ressources dont doit disposer le danseur. Signe de socialisation professionnelle, cette connaissance donne lieu à une pratique ostentatoire, faite de recommandations à ceux qui en sont encore privés. L'utilisation de l'ostéopathie donne lieu à des classifications fines, qui témoignent de la capacité du danseur à contrôler l'intervention d'une tierce personne sur un corps, instrument de travail et reflet de sa singularité.

« Moi je vais chez les ostéos, il y a les bons et les mauvais. Ceux qui font craquer et résolvent le problème sur le moment sans le résoudre sur le fond, sans faire attention à ce que tu es, ceux-là, je les élimine. Il y a les autres, ils sont peu nombreux, qui travaillent sur l'énergie et la globalité de ta personne, autant le corps que l'esprit. Le but c'est de travailler au plus profond,

au niveau des fascias (membranes musculaires). Le kiné ou le médecin ne travaillent pas là-dessus. L'ostéopathe que je vais voir, il connaît le monde de la danse et il travaille sur des choses plus subtiles » (Emmanuel...).

L'ostéopathe ou l'acupuncteur constituent une ressource pour les danseurs. Sur les 71 danseurs interrogés, tous ont répondu qu'ils allaient voir un ostéopathe au moins une fois par an. Dans les entretiens, il apparaît que pour certains, aller voir un ostéopathe ou un acupuncteur, au delà du prétexte de la blessure, constitue une forme d'adhésion à une « croyance » en un mieux-être général produit par ce type de pratique. Ces « sorciers », capables de prévenir et de déceler par des pressions des doigts et des manipulations un mauvais fonctionnement chez le patient, jouent aussi une fonction de réassurance psychologique pour le danseur.

On peut considérer que le danseur a un intérêt moral à se considérer comme acteur de sa situation de travail et non comme simple instrument de l'organisation. Il s'agit tout d'abord pour le danseur de se maintenir dans le registre vocationnel propre à la socialisation au métier, l'affirmation de sa différence ne tolérant pas l'idée d'être ramené à un banal rapport employeur-employé. La gestion de la santé est alors une façon parmi d'autres de mettre en scène un moi singulier dans un espace (le monde artistique) dont le droit d'entrée est d'affirmer sa différence. La maîtrise des différentes ressources que sont les thérapies paramédicales fonctionne comme une extension du capital culturel localisé au monde de la danse.

La constitution d'une compétence sociale : l'entretien du capital corporel

Comme pour la boxe professionnelle analysée par Loïc Wacquant, « le déroulement heureux d'une carrière surtout professionnelle suppose une gestion rigoureuse du corps, un entretien méticuleux de chacune de ses parties³² », expression d'un sens pratique spécifique : un sens de l'épargne corporelle acquis lors de la formation et du contact avec les autres danseurs. La connaissance que les danseurs acquièrent du fonctionnement de leur corps se fonde sur une écoute (tant physique que psychologique) de tous les instants, perception pratique qui s'accorde parfaitement avec la vision introspective de la danse contemporaine. Le savoir sur son propre corps débute lors de la période d'apprentissage où s'évaluent les limites à ne pas dépasser, les atouts et les points faibles de leur physiologie comme une plus ou moins grande souplesse et tonicité musculaire, des articulations fragiles, un dos facile à travailler, une rapidité dans le mouvement, une hypertonicité musculaire d'un côté qui provoque un désé-

30. L. Boltanski, *op. cit.*, p. 210. 31. Daniel Traverso, « La pratique médicale alternative », *Sociologie du travail*, XXXV, 2, 1993, p. 181-198. 32. L. Wacquant, « Corps et âme... », *op. cit.*

quilibre. La pratique d'une « hygiène de vie » axée sur la gestion du corps se traduit par une préparation physique adaptée, des règles respectées en période de création ou d'entraînement intensif, un régime alimentaire. Tout au long de la vie professionnelle, la formation continue, permet d'acquérir cette « science concrète » du corps qui produit des techniques pour développer et préserver le capital corporel des assauts du temps et des blessures, fréquentes dans un métier soumis tant à des pressions physiques que mentales. Chacun a ses « trucs », compilations de conseils de professeurs, d'exercices glanés lors de stages ou de travail avec des chorégraphes et même de disciplines corporelles autres que la danse (en particulier les arts martiaux ou des cours de musculation spécifiquement adaptés à la danse). Certains qui ont un passé sportif font des pompes, des abdominaux et des étirements, alors que d'autres préfèrent un travail sur la respiration reprenant des méthodes issues des arts martiaux ou du yoga. Ainsi Lule ne suit pas de cours et fait tous les jours entre 7 heures et 9 heures une séance de Qi Gong, art martial chinois proche du Tai Chi dans lequel il réintroduit des enchaînements plus dansés :

« Le Qi Gong, c'est à la fois un éveil de mon corps chaque jour et une thérapie. Je n'ai pas besoin d'aller prendre de cours et je ne vais jamais chez le médecin. La circulation d'énergie que le Qi Gong procure me permet d'éviter de tomber malade. On dit même que des cas de cancer ont été guéris... Quand vraiment j'ai quelque chose qui ne veut pas partir, je vais voir mon acupuncteur ou mon ostéo... ».

Selon les faiblesses et les déficits physiques du moment, les exercices varient, révélant des savoirs informels, nécessaires au maintien du corps dans la durée : étirements et échauffements approfondis de certaines parties du corps comme les pieds ou le dos, façon de respirer pendant l'effort (on respire par le « dos » afin de donner le maximum d'oxygène au corps), ou encore usage de pommades et de baumes (en particulier de « baumes du tigre » venus d'Asie) censés protéger de la douleur. La gestion du corps constitue une compétence professionnelle qui est acquise tout au long de la socialisation au métier, dès la formation³³. Savoir identifier une douleur et éviter qu'elle ne dégénère en blessure fait partie du « savoir-faire » spécifique du danseur.

« Après ce sont des petits bobos. Tu as mal au dos le soir et tu te réveilles en souffrant. Je sais reconnaître les blessures. J'ai l'impression que je saurais jauger, je fais confiance à mon expérience et à ce que je ressens. En fonction de ce qu'on me demande de faire dans le

studio. Je sens les prémisses et j'anticipe. Je sais que si j'ai mal au dos et que j'ai des répétitions le lendemain, je ne vais pas sortir le soir, je vais faire des étirements, prendre un bain et je vais me coucher tôt » (Anne, 33 ans, 12 ans d'expérience).

Les danseurs enquêtés revendiquent tous le droit de danser au-delà de 40 ans, âge social et biologique³⁴ qui remet en cause la légitimité à pouvoir continuer à se penser danseur. Les 40 ans représentent une frontière symbolique qui redéfinit le rapport au métier et partant le rapport au corps. Le vieillissement du corps et la perception d'une plus grande difficulté à récupérer d'une blessure induisent des stratégies de préservation de l'instrument de travail. L'apprentissage du temps s'opère à travers la prise de conscience d'une responsabilité vis-à-vis du corps. Celui-ci est moins sollicité et forcé que pendant les années de jeunesse où il s'agissait de faire preuve de virtuosité. Le danseur joue alors plus sur son expérience et sa capacité à susciter des émotions sans avoir recours systématiquement à la performance physique. Sandra, 31 ans, qui s'est blessée plusieurs fois depuis ses débuts de danseuse, 12 ans auparavant dit : « ne plus accepter des prises de risques trop importantes, je dis non au chorégraphe si je juge qu'il me demande quelque chose qui me met en danger ». Ce changement dans la façon d'appréhender son corps doit aussi être rapporté aux ressources à la fois plus étendues mais aussi plus fragiles dont dispose un danseur expérimenté qui prend de l'âge. En effet, le danseur plus expérimenté dispose d'un capital social qui le protège davantage que les danseurs jeunes de la difficulté à trouver un emploi. En même temps, une blessure est perçue par les danseurs aux environs de la quarantaine³⁵ comme un facteur de fragilisation tant physiologique que sociale. Mesurer le risque signale que le danseur est propriétaire de son instrument de travail, que son comportement vis-à-vis du chorégraphe est tout autant déterminé par la relation au projet artistique qu'au contrat de travail. La prise de conscience du maintien de l'instrument de travail qu'est le corps fonctionne comme une mise à distance du rapport chorégraphe / danseur qui repose sur l'adhésion au projet artistique porté par le chorégraphe et implicitement sur la dénégation de la relation employeur-employé. Ainsi réinvestir le capital corporel sous l'angle d'un bien à entretenir et transférable d'un employeur à un autre replace au premier plan la dimension économique du lien entre le chorégraphe et le danseur. Le souci de prolonger l'activité professionnelle aussi longtemps que le corps le permet oblige le danseur à reconsidérer son

33. On peut noter une différence avec les sportifs professionnels qui sont souvent entourés d'une équipe : le danseur contemporain gère de manière autonome sa santé, en parti-

culier lorsqu'il n'est pas membre permanent d'une compagnie. Les danseurs classiques, permanents dans des ballets, peuvent d'ailleurs disposer d'un suivi médical.

34. Pierre-Emmanuel Sorignet, « Les âges sociaux et sexuels de la vocation chorégraphique », in Sylvia Faure (dir.), *Les Jeunes et l'arrangement entre les sexes*, Paris,

La Dispute, 2006.

35. Ce qui joue ici n'est pas l'âge en tant que tel mais le nombre d'années d'expérience professionnelle.

Des blessures récurrentes

Emmanuel a débuté à l'âge de 20 ans alors qu'il était sportif de haut niveau. Il se blesse régulièrement, en particulier aux genoux et aux chevilles. Il met cela sur le compte de son arrivée tardive dans la danse qui ne lui a pas permis d'acquérir les fondamentaux techniques qui lui auraient évité, selon lui, une bonne partie de ses blessures. Il est apprécié pour sa puissance physique et sa présence scénique (les chorégraphes l'utilisent pour « l'humour et la poésie qu'il dégage » [un chorégraphe]). Il travaille régulièrement dans des compagnies qui occupent des positions institutionnelles importantes.

« Je me suis toujours blessé. Au début, je ne voulais pas accepter que j'étais fragile. Je culpabilisais par rapport aux chorégraphes surtout lorsqu'il fallait annuler un spectacle ou une première à cause de moi. Récemment avec Nathalie, je me suis cassé le pied trois jours avant la première, elle a dû annuler. Elle a pété les plombs, elle m'a reproché de m'être blessé, elle a essayé de voir si je pouvais danser malgré tout. Il y a quelques années, cela m'aurait détruit, j'aurais culpabilisé à mort. Maintenant, ça m'emmerde toujours si une blessure annule un spectacle mais les chorégraphes savent que je suis fragile, je leur dis, et s'ils m'engagent c'est que j'apporte quelque chose de différent dont ils ont besoin. Moi, j'essaye de

faire attention mais si je suis blessé j'ai décidé de ne plus culpabiliser, ni de risquer de me mettre en danger. C'est comme cela, cela fait partie de mon histoire dans la danse. On me prend avec cette donnée ».

C'est parce qu'il prend conscience que sa prestation apporte un élément singulier à la production chorégraphique qu'il peut penser la relation chorégraphe-danseur dans un cadre contractuel qui le protège, en partie, des processus affectifs qui le lient par ailleurs au chorégraphe. De plus, la possibilité de se penser légitime en tant que danseur alors même qu'il n'a pas suivi un parcours académique (pas de passage par les institutions de formation) diminue le souci de faire, à chaque fois, ses preuves, la blessure s'inscrivant alors comme le rappel de l'imposture initiale à se prétendre danseur. Mais, cette mise à distance de la relation chorégraphe/interprète qui permet de repenser les liens entre santé et travail n'est toutefois possible qu'en raison de la position privilégiée qu'il occupe sur le marché du travail. Danseur depuis 15 ans, régulièrement embauché, il gagne très correctement sa vie (un peu plus de 2 000 € net par mois en comptant les Assedic) et est régulièrement sollicité pour travailler avec diverses compagnies.

rapport au travail³⁶. Il vend ses compétences professionnelles sur un marché du travail où le capital corporel est déterminant, il met à disposition du chorégraphe-employeur une expérience professionnelle incorporée. La mise en avant de la protection de l'intégrité physique participe au désenchantement de l'engagement vocationnel initial. Cela a pour conséquence de replacer les relations sous l'angle des intérêts réciproques. Néanmoins, le chorégraphe a souvent besoin de « croyants » qui donnent les signes d'une participation absolue au projet artistique et peut rejeter les comportements visant à désacraliser la relation qui unit le « créateur » à son interprète. Ainsi certains chorégraphes n'hésitent pas à traiter de « petits fonctionnaires » les danseurs qui ne souscrivent pas au rythme de travail qu'ils peuvent imposer. D'autres dénoncent le caractère « mercenaire » des danseurs qui placent les relations chorégraphes / danseurs sous l'angle contractuel et non plus sous celui des affinités électives. L'objectivation de la relation qui lie le chorégraphe aux danseurs transforme les liens entre travail et santé faisant de celle-ci, au même titre que « l'art », une invocation légitime au nom de la protection des droits du salarié. Mais le transfert du lien symbolique au lien économique fait que le danseur n'est plus protégé par la dimension affective qui le lie au chorégraphe, ce dernier étant confronté à un rôle d'employeur alors qu'il se définit d'abord comme créateur.

L'assurance donnée par un maintien prolongé dans le métier et une réputation acquise au fil des années et des chorégraphes rencontrés permet davantage qu'en début de carrière, lorsque tout est à prouver et que les réseaux de sociabilité professionnelle sont à créer, d'affirmer auprès des chorégraphes la fragilité du corps et la priorité donnée à en prendre soin ou du moins à en accepter les limites [voir encadré « Des blessures récurrentes », ci-contre].

Une employabilité régulière et la longévité dans le métier offrent la possibilité de penser sa légitimité de danseur en dehors du rapport de dépendance univoque à un employeur chorégraphe, et autorisent le danseur à s'envisager comme « artiste ». Le registre de la vocation est alors une ressource parmi d'autres dans la construction de son rapport au métier. Il peut s'articuler à une revendication de la maîtrise des usages de son corps ainsi qu'à la requalification de la relation au chorégraphe artiste en rapport employeur / employé. Le discours sur la préservation de la santé fonctionne comme un retournement du rapport de force symbolique employeur / employé. Le chorégraphe-employeur est jugé parfois

inapte à « créer » ; discrédité en tant que « créateur » et accusé de mettre en danger la santé de ses employés, ce qui le rend fautif dans sa responsabilité d'employeur (dans le droit du travail l'employeur est responsable de la santé de ses salariés) comme le précisent des notes de terrain. Lorsque la relation de travail se routinise, le risque sur la santé ne représente plus la dimension sacrificielle de l'investissement vocationnel. Le registre des rapports employeurs / employés devient alors prédominant et entraîne à terme le possible départ du danseur qui, pour trouver un sens à son métier, ne peut prolonger un désinvestissement « artistique ». C'est le cas d'Abdellah, 31 ans, 11 ans d'expérience, qui recompose le rapport qui le liait à la chorégraphe, qu'il avait suivie depuis huit ans jusqu'à ce qu'elle soit Centre chorégraphique national. Il se fait une hernie cervicale pendant les répétitions en raison des mouvements violents répétés par la chorégraphe :

« Lorsque avec un autre danseur, ancien comme moi de la compagnie, on émettait le souhait de ralentir le mouvement, on se faisait traiter de vieux danseurs, on était mis en compétition par rapport aux nouveaux... aujourd'hui je sais que M. est mon employeur et qu'elle a encore besoin de moi. Je fais mon boulot, ni plus ni moins. Je gagne ma croûte, j'ai du temps et je fais à fond mes cours de chant et de théâtre ».

Dans ce témoignage, Abdellah met à jour la violence du rapport de force employeur / employé qui l'a poussé dans le passé à mettre sa santé en danger. Il montre aussi le désenchantement nécessaire pour envisager son métier comme une simple routine et pour déplacer son investissement vocationnel vers d'autres activités présentées comme de possibles reconversions.

L'exercice du métier de danseur requiert une adhésion à la dimension vocationnelle des métiers artistiques qui minore la contrainte économique et les atteintes à l'intégrité physique. Le danseur se vit comme acteur de son travail et son rapport à sa santé s'inscrit dans une logique de responsabilisation et d'entretien de son capital corporel, variante de son capital culturel. En cela, il se rapproche de l'obligation où sont de plus en plus de salariés à prendre soin d'eux-mêmes, de leur corps comme capital humain³⁷. Pour se maintenir dans le métier, le danseur doit ménager son instrument de travail. L'objectivation de ses relations avec le chorégraphe-employeur en est la condition préalable. Toutefois, cette routinisation des relations de travail ne peut se faire qu'en composant avec la dimension expressive du métier, au risque de devoir le quitter.

36. La longévité moyenne des danseurs sur le marché du travail intermittent tend à s'accroître depuis le milieu des années 1980. Les danseurs qui quittent le marché de l'intermittence présentent au moment de leur sortie une ancienneté de plus en plus grande. La part des professionnels ayant dix ans ou plus d'ancienneté repré-

sente ainsi en 1998, 16% des effectifs qui quittent le marché, contre 8% en 1994 (DEP, 2003).

37. Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le*

Nouvel Esprit du capitalisme, Paris, Gallimard, 1999. C. Baudelot et M. Gollac, *op. cit.*