

SORTIR D'UN METIER DE VOCATION : LE CAS DES DANSEURS CONTEMPORAINS

Pierre-Emmanuel Sorignet

Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) | « Sociétés contemporaines »

2004/4 n° 56 | pages 111 à 132

ISSN 1150-1944

ISBN 2747577643

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2004-4-page-111.htm>

Pour citer cet article :

Pierre-Emmanuel Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines* 2004/4 (n° 56), p. 111-132.
DOI 10.3917/soco.056.0111

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.).

© Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.). 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.

SORTIR D'UN METIER DE VOCATION : LE CAS DES DANSEURS CONTEMPORAINS

RÉSUMÉ : *Le calendrier de carrière d'un danseur comporte inévitablement la question de l'après danse. Nombreux sont ceux qui adoptent des stratégies d'évitement et persistent à tenir un discours centré sur la fidélité à la « vocation » d'origine. La difficulté du travail de deuil réside dans la prise de conscience de la perte de « compétitivité » sur un marché du travail où la jeunesse est un atout déterminant. Il s'agit pour le danseur en fin de carrière de savoir perdre l'une de ses vies sociales tout en anticipant un projet professionnel. Les métiers de professeur de danse ou de chorégraphes apparaissent comme la poursuite de l'activité d'interprète. Cependant, ils requièrent des compétences, voir des qualifications spécifiques (diplôme de professeur de danse) que l'ancien interprète ne possède pas nécessairement. L'espace des possibles varie d'un danseur à l'autre. Chacun mobilise ses ressources tant professionnelles que familiales et scolaires pour élaborer une réorientation qui préserve son image de soi.*

Pour les profanes, le métier de danseur est associé à la jeunesse, la performance physique. Il fait partie des activités dont la pratique ne peut excéder une certaine durée. Le danseur est assimilé au sportif qui peut « bien conserver toute son allure (...) mais perd rapidité et dynamisme ». Il illustre « le sens ancien du terme carrière : un bref galop mené bride abattue, une étoile qui traverse le ciel » (Hughes, 1996). Cette vision d'une discipline qui ne peut s'exercer, comme profession, que pendant un laps de temps relativement court fait pendant à l'idée que le vieillissement physique contraint le danseur à mettre un terme à sa carrière. Elle correspond au stéréotype du danseur classique, éternellement jeune, bondissant avec facilité dans des variations où il donne à voir une virtuosité époustouflante. Elle reflète, par ailleurs, en filigrane, l'opinion commune qui ne considère pas l'activité de danseur comme une profession à part entière, mais comme un passe-temps ou une occasion de prolonger l'adolescence avant de se confronter à la « vraie vie » (Freidson, 1986).

Cependant la spécificité de la danse contemporaine est d'avoir établi dans ses fondements, contre l'esthétique classique, la possibilité de danser professionnellement toute sa vie, dans la lignée des figures fondatrices de la danse moderne et contemporaine (Merce Cunningham, Martha Graham, Dominique Dupuy, Carolyn Carlson...). La danse n'étant plus l'objet d'une représentation purement esthétique, mais la traduction d'une identité artistique, le danseur est censé pouvoir exprimer, à

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 de l'élaboration de sous catégories suffisamment explicites pour le traitement statistique. Ainsi en 1990, deux enquêtes statistiques sont menées pour dénombrer les danseurs dans une acception assez large et étudier leurs conditions de travail : celle du Conseil Supérieur de la danse (1990) et celle réalisée par le Syndicat français des Artistes interprètes (SFA) ³.

Seul le DEP, s'appuyant sur les données de la Caisse Congés Spectacles et les fichiers de l'ANPE, livre un panorama rigoureux, régulier quoique restreint de la population chorégraphique (DEP, 1998 et 2003).

— Sur les quinze dernières années la population des danseurs a connu une forte croissance de ses effectifs. On compte environ 5 000 danseurs, qu'ils soient 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 moitié 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. Au sein de la population intermittente, la comparaison avec les musiciens se révèle toujours défavorable aux danseurs : part plus élevée des artistes déclarant de faibles revenus inférieurs à 7 622 € et à l'inverse, part deux fois moins élevée de ceux déclarant un revenu global supérieur à 30 490 € (200 000F) ⁴. Pour la moitié des danseurs intermittents, la source principale de revenu est le salaire perçu au titre de l'activité intermittente et pour un quart d'entre eux, ce sont les indemnités Assedic.

— 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 38ans). 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 %).

3. Ces études sont approximatives, en raison des difficultés liées à l'appréhension d'une population très mobile et l'harmonisation des sources d'information. Elles sont basées sur des échantillons peu fiables.
4. Entre 1986 et 1997, les danseurs travaillent en moyenne plus que les autres interprètes (71 jours en moyenne contre 40 jours pour les musiciens, par exemple) mais ils apparaissent en revanche comme la population d'interprètes la plus faiblement rémunérée : le salaire journalier des danseurs est, en 1997, de 714 Francs, celui des musiciens de 960 Francs, celui des comédiens de 1 580 Francs. Sur l'année, les artistes chorégraphiques ont donc un revenu moyen inférieur de 43 % à celui des comédiens, et la moitié des danseurs ont un revenu inférieur à 31 000 Francs (la médiane est pour les comédiens de 43 000 Francs) (DEP, 1998)

mode de vie. Tu penses plus à l'avenir si tu as envie d'avoir des enfants. En fait, tu penses d'abord à danser et à progresser, c'est un métier que tu vis dans le présent. Moi ce sont les coups durs qui me font réfléchir. Parfois quand je fais une activité hors de la danse (par exemple quand je fais un stage de clown ou que je fais de l'enseignement), je me demande si je pourrai en faire un métier.

Ça m'arrive d'y penser, mais cela ne change rien sur ce que je vais devenir (ton fataliste)... C'est vrai que c'est une question qui peut plus souvent revenir que pour un employé de bureau qui pense déjà à sa retraite pour faire ce qu'il a envie de réaliser. Les artistes, on fait dès le départ ce qu'on a envie de faire et on essaie de repousser le moment où il faudra penser à toutes ces choses matérielles. De toutes façons, je ne me vois pas faire autre chose que danser. »

Emmanuel inscrit ainsi son refus de penser à l'avenir dans un « mode vie » et dans une façon de se concevoir comme danseur professionnel. Le renoncement au confort matériel et à la possibilité de construire un avenir familial apparaît comme le prix à payer pour poursuivre une activité qu'il dit « ne vivre que dans le présent ». L'affirmation d'une identité d'artiste s'opère sur fond de démarcation par rapport à un autre calendrier : celui imposé à la majorité des individus, représenté dans le discours d'Emmanuel par « l'employé de bureau ». La nécessité de se réaliser à l'âge où toutes les énergies sont encore mobilisables est opposée à l'attente de la retraite par le salarié. L'argumentation d'Emmanuel emprunte à la représentation mythique de l'artiste, vivant intensément dans l'instant présent ses années de jeunesse, sans penser au lendemain. Cependant, on perçoit, dans le même temps, une forme de désarroi quant à la capacité de penser un avenir qui semble devoir s'imposer comme un couperet dont le danseur essaie de repousser la chute.

En effet, la difficulté à retrouver un emploi, la perte du bénéfice du régime assurantiel de l'intermittence n'impliquent pas nécessairement une prise de conscience de la nécessité de concevoir un véritable plan de reconversion. Ces moments-là sont vécus violemment et ponctuellement. Ils remettent à l'ordre du jour « la vie après la danse » sans toutefois questionner la vocation initiale qui est parfois le seul moteur qui conduit à persister dans le métier. Ensermé dans un réseau de sociabilité qui fonctionne comme « une structure de validation de la croyance » en la valeur d'un maintien dans la vocation initiale (Collovald, 2002), l'individu peut alors persister dans la danse quels que soient les sacrifices à faire. Retrouver un contrat peut ainsi effacer provisoirement l'angoisse vécue précédemment jusqu'au prochain signal alarmant.

Sophie explique ainsi son maintien dans le milieu de la danse, alors même qu'elle n'a pas de travail depuis plus d'un an, qu'elle ne bénéficie plus du régime d'assurance chômage et que son compagnon vient de la quitter : « *La danse c'est tout ce qui me reste pour tenir. Je démarre un solo que je finance moi-même avec les quelques économies que j'ai. Cette période est vraiment dure mais c'est peut-être justement l'occasion pour moi de régler tout cela en investissant dans la création. Même si pour le moment je travaille à perte, c'est une manière de me construire et de sortir tout ce que j'ai vécu de dur ces derniers temps. »*

En effet, les sacrifices consentis sont structurants dans la construction d'une identité artistique et font partie de « l'engagement » dans un métier auquel l'individu tend à s'identifier totalement. Comme le montre Anselm Strauss (Strauss, 1992) à propos des artistes « le véritable enjeu de tout sacrifice de soi est l'assertion irrévo-

La souffrance qu'il manifeste témoigne de son investissement « *corps et âme* » dans un métier qui lui a offert, outre un moyen d'expression qu'il « *n'aurait jamais pensé avoir* », une véritable mobilité sociale liée à l'acquisition d'un capital culturel et à l'appartenance à un monde de l'art qui a structuré son « *identité* ». « *Transfuge social* » il rejette toute idée de réorientation, car la danse est un « *moyen d'exister* » pour lui-même et face aux autres. Abandonner ce métier, c'est retourner à sa condition de fils d'ouvrier, alors qu'il a progressivement trouvé sa place dans un univers artistique dont il a incorporé les codes spécifiques. Le refus adolescent de reproduire la trajectoire professionnelle et sociale du père s'affirme dans une carrière de danseur qui, sans lui permettre d'accéder à une position sociale financièrement supérieure, l'introduit dans des univers culturels à forte valeur symbolique.

Le refus d'aborder l'idée même de reconversion est ainsi légitimé par la fidélité aux illusions propres à tout investissement professionnel reposant sur une « *vocation* ». Il est renforcé par l'absence de solution de reclassement et par le désarroi provoqué par la perception de l'échéance imposée par le marché. C'est qu'il s'agit pour le danseur d'un véritable deuil identitaire : recherchant le sens de sa vie dans le cadre d'une démarche artistique, le renoncement est aussi une rupture avec un réseau de sociabilité et d'interdépendance qui structure l'identité sociale et individuelle, parfois depuis l'enfance, le plus souvent depuis l'adolescence.

2. USURE DE LA VOCATION ET RECONVERSION

La précarité matérielle qui résulte en partie de l'instabilité de l'emploi se rajoute aux contraintes spécifiques d'un métier où le vieillissement et les blessures poussent rapidement à la sortie. La vocation initiale est confrontée à ces contraintes et peut s'émousser au fil des années, incitant à élaborer une nouvelle représentation de soi articulée autour d'un autre projet professionnel.

2. 1. PRECARITES

Les dernières études disponibles du DEP sur la population des danseurs à partir d'une analyse des données de la Caisse congés spectacles entre 1986 et 1997 (DEP, 1998) et 1986-2001 (DEP, 2003) observent une dégradation des conditions de travail des danseurs, tant en terme de rémunération que de nombre de jours travaillés. « Comme sur les autres marchés de l'intermittence artistique, la progression des effectifs de danseurs a été plus importante que celle de l'offre d'emploi (effectifs multipliés par trois, pour une offre de travail ayant à peine doublé sur la période des quinze dernières années). Ce décalage se traduit par une fragilisation des situations individuelles. Aujourd'hui, les danseurs intermittents travaillent en moyenne nettement moins que dans les années 1980 (59 jours de travail en 2000 contre 95 jours en 1987). Le montant annuel moyen des rémunérations attachées à ce volume de travail a lui aussi diminué : en 2000, il est inférieur de 20 % (en francs constants) au montant moyen déclaré en 1987. L'incertitude créée par la réduction des opportunités individuelles de travail se trouve en outre renforcée par une fragmentation plus importante de l'offre d'emploi : la durée moyenne des contrats de travail est passée de 28 jours en 1987 à 7 jours en 2000. » (DEP, 2003).

Cela constitue-il un motif suffisant et explicite comme tel pour inciter à changer de profession ?

a du mal à y trouver un emploi⁵. Tant qu'il bénéficie de ce système assurantiel, le danseur préserve une vision positive de lui-même. Il peut légitimement se présenter aux autres comme membre du milieu artistique même si ses revenus proviennent pour l'essentiel d'autres activités (enseignement, figuration, etc.). Le chômage et les privations sont, dans ce cadre, vécus sur le mode du choix et participent « d'une contre-culture dans laquelle le sens donné au travail et au chômage est inversé » comme l'a montré Dominique Schnapper (Schnapper, 1994). C'est lorsqu'il perd ce statut – indice de professionnalité – et qu'il finance son maintien dans le monde de la danse par le biais de « petits boulots », souvent sans rapport avec les univers artistiques, ou qu'il entre dans le cycle des aides sociales aux plus démunis, symbolisé par le RMI, que le danseur est susceptible de perdre la représentation qu'il a de lui-même. Il est alors conduit à renoncer à une identité d'artiste – souvent avec amertume et aigreur⁶ – recherchant dans cette ancienne identité les causes de son désarroi.

Ainsi Virginie, ayant obtenu puis perdu son accès au régime de l'intermittence du spectacle, est conduite à multiplier les petits boulots pour survivre matériellement. Elle décide alors de changer totalement d'orientation, suit une formation en multimédia et trouve un poste de salariée dans une PME : « *Je suis super heureuse aujourd'hui, j'aurais jamais pu gagner 11 000 F nets dans la danse. J'étais plus que pauvre, je vivais avec le RMI et, en même temps, je devais rembourser des dettes. La danse contemporaine, c'est un milieu pourri, où tout le monde se tire dans les pattes et où il est très difficile de se faire une place. J'ai compris, un peu tard, que je n'avais plus rien à y faire. Quand j'y repense, j'ai un peu les boules, mais je préfère ce que je vis aujourd'hui, je n'en pouvais plus de me retrouver dans une situation où je faisais attention à ce que je devais bouffer...* ».

L'arbitrage entre un statut fantasmé et une reconversion inévitable semble être facilité par une réalité qui présente tous les symptômes d'une déchéance matérielle et psychologique. Dans le cas de Virginie la conscience de « l'exclusion », son jeune âge (25 ans) et ses relations lui permettent de tourner la page, même si ce n'est pas sans une certaine amertume, due au renoncement à ses « rêves » de jeune fille⁷.

Les difficultés matérielles sont souvent redoublées par l'instabilité affective et géographique. Elles sont parfois un motif suffisant pour arrêter ou, du moins, l'un des prétextes évoqués pour envisager une reconversion, en particulier pour les femmes lorsqu'elles désirent avoir un enfant.

Agnès, 29 ans, danseuse depuis dix ans, vit en couple avec un ingénieur qu'elle n'a pu suivre aux États Unis en raison d'un projet monté avec une amie alors

5. P.-M. Menger souligne que ce régime d'indemnité a pour contrepartie de « dissocier radicalement le sort de l'employeur et celui de son salarié » et de faire de la relation d'emploi un cadre éphémère et peu contraignant. Cette affirmation doit être nuancée dans le cadre de la danse contemporaine ou les réputations des chorégraphes et la construction de leur légitimité artistique se font aussi à travers leur capacité à fidéliser une équipe et à faire adhérer leur danseur au projet artistique proposé. (Menger, 2003)
6. Erving Goffman souligne que l'individu devient aigri lorsqu'« il accepte en apparence la perte (de son statut professionnel) mais, quel que soit le rôle qui lui est confié, il le vide de toute signification et cesse de s'identifier à lui » (Goffman, 1989).
7. L'enquête du DEP souligne que « les activités exercées à l'extérieur du monde du spectacle sont essentiellement le fait d'artistes en difficulté professionnelle sur le marché de la danse » (DEP, 2003).

l'ensemble de ses relations à autrui » (Elias, 1987) et remet en cause sa capacité à se maintenir dans un milieu où les générations de danseurs se renouvellent rapidement.

Giovanni, danseur depuis 16 ans, observe et, dans une certaine mesure, admet, à 37 ans, l'épuisement progressif des ressources physiques qui l'avaient conduit, débutant, dans les meilleures compagnies. Il a cependant du mal à renoncer à ce rapport à la danse perçue comme un vecteur de démonstration de ses qualités athlétiques. Au cours d'une représentation dans laquelle il intègre normalement une de ses « spécialités » – une acrobatie qu'il est l'un des seuls à pouvoir exécuter (un tour en l'air le corps parallèle au sol avec arrivée sur le dos) – il hésite et ne fait pas la figure : « *Je ne le sentais pas dans mon corps, je n'ai pas voulu prendre le risque de me blesser...* » et il ajoute « *Avant, j'y serais allé direct... Aujourd'hui, si je veux continuer à danser, il faut que je trouve autre chose que la performance physique pour m'exprimer. Par exemple, en ce moment je recherche une plus grande fluidité et moins de violence dans ma gestuelle.* »

La conscience d'une moindre efficacité physique l'oblige à reconsidérer sa position face à une nouvelle génération très performante physiquement et techniquement.

Pour les femmes la dévalorisation du capital corporel semble plus rapide que pour les hommes : d'une part les danseuses sont en plus grand nombre sur le marché du travail, d'autre part les critères de recrutement qui leur sont appliqués reposent davantage sur l'apparence physique (jeunesse et capital beauté) que pour les hommes. Aussi sont-elles davantage soumises tout au long de leur carrière aux périodes de recherche d'emploi, de remise en cause professionnelle et personnelle que les hommes, certaines pouvant intérioriser la demande du marché en repoussant la maternité et en faisant appel à la chirurgie esthétique (Sorignet, 2004).

La blessure cristallise les risques d'un métier dont la précarité s'inscrit jusque dans le corps du danseur. L'intensification du travail entraîne des blessures plus fréquentes : de nombreuses compagnies ne donnent plus de cours et laissent les danseurs s'échauffer rapidement et seuls, afin de rentabiliser au maximum leur présence⁸. Les périodes de création sont de plus en plus courtes et plus morcelées pour des périodes de diffusion très éparpillées dans le temps et requérant de la part du danseur une capacité à se replonger rapidement dans la gestuelle et l'univers du chorégraphe. Ainsi, les danseurs peuvent rester jusqu'à dix heures par jour en salle de répétition, parfois dans des conditions difficiles : studio non chauffé en hiver, sol en béton peu adapté à la danse, alternance, dans une même journée, de moments intenses puis de repos forcés, qui provoquent des claquages musculaires, usent le corps et ravivent les blessures. Enfin, les blessures peuvent ne pas être identifiées comme telles. Il existe un panel d'altération physique dues à la danse : de l'entorse au mal de dos régulier, de la rupture brutale du tendon d'Achille à la tendinite à l'épaule, les qualificatifs attribués varient sans qu'il soit toujours question de blessures. Dans les statistiques du SFA les blessures apparaissent loin derrière l'instabilité financière

8. On peut trouver des caractéristiques communes entre l'intensification du travail chez les ouvriers et la main-d'œuvre des services et les conditions de travail de certaines compagnies (Gollac, Volkoff, 1996).

comme motif d'arrêt (8 %). Or l'observation participante⁹ (beaucoup plus que les entretiens) montre que la douleur et l'altération physique provoquent souvent des interrogations sur l'opportunité de poursuivre la carrière. Pour rendre compte de ce décalage, on peut supposer que la souffrance est le plus souvent acceptée et refoulée dès les premiers apprentissages et se prolonge ultérieurement bien que l'idéologie de la danse contemporaine préconise l'écoute et le respect du corps (contre la danse classique-académique). Immobilisante, la blessure oblige le danseur à reconsidérer sa position sur le marché du travail et à prendre la mesure de la fragilité de son avenir professionnel.

2. 3. ÉROSION DE LA VOCATION ET RECONVERSION

Aucun des facteurs analysés jusqu'à présent n'explique à lui seul une sortie du marché. C'est la combinaison des difficultés matérielles, du vieillissement physique, des blessures, de l'instabilité affective et géographique, qui amène à envisager la reconversion.

C'est donc davantage dans le cadre d'une forme de lassitude du métier de danseur que la construction d'un projet professionnel de remplacement est le plus souvent envisagée. La lassitude se traduit par la moindre disponibilité à se mettre en jeu dans le cadre d'auditions où la majorité des candidats présents ont parfois 15 ans de moins, la plus grande difficulté à accepter les caprices des chorégraphes et la plus grande exigence artistique qui limite le nombre de chorégraphes jugés suffisamment intéressants pour envisager une collaboration.

Romain, 35 ans, danseur depuis quinze ans, après une période de huit années en CCN¹⁰ chez Chloé Larrivière, danse par intermittence depuis un an dans des petites compagnies. Il ne prend plus de cours depuis deux ans et l'irrégularité des périodes de travail, combinée à une période de doute et de dépression, le fragilise physiquement : « *Je n'avais plus envie de danser après Chloé Larivière. Je ne retrouvais pas le goût de prendre des cours...c'était une étape. En même temps, je ne me voyais pas aller faire des auditions et me retrouver avec des petits jeunes qui démarrent dans le métier...Je sais que si je continue, je serais amené à le faire, mais ce sera seulement si je pense que le chorégraphe possède un univers assez fort et qu'il peut m'apporter quelque chose artistiquement* ».

La lassitude exprimée ici par Romain éclaire les fluctuations de la trajectoire artistique qui, à certains moments, peut accomplir pleinement le désir initial (comme c'est le cas ici avec Chloé Larrivière) et à d'autres, au contraire, en être très éloignée (en particulier lorsque le danseur se trouve dans l'obligation de travailler avec des chorégraphes qu'il juge inintéressants afin de se maintenir dans le métier). La difficulté à se retrouver en compétition sur le marché du travail avec les nouvelles générations ne peut être ici contrebalancée que par la rhétorique de « l'aventure artistique » qui est, dans le cas de Romain, évaluée à l'aune d'une expérience profession-

9. En entretien, la blessure n'est pas avancée comme un facteur déterminant. On peut supposer que le discours sur soi qui veut maintenir le rôle de l'artiste ne peut intégrer la blessure comme une raison légitime d'interruption du métier.

10. Centre Chorégraphique National.

nelle conséquente, et de ce fait, accentue la probabilité de ne pas rencontrer une offre en adéquation avec ses attentes.

Il faut ainsi davantage parler d'un métier où l'on rentre par vocation qu'un métier de vocation en tant que tel. La vocation est recomposée, retravaillée par la confrontation quotidienne aux réalités du métier.

Ainsi, Anne, 32 ans, qui travaille depuis 7 ans dans des petites compagnies, est de plus en plus dans un processus de sortie du métier qu'elle assume en opposant à son « désir de danse » initial (je la cite), le quotidien qu'elle vit : « *J'en ai de plus en plus assez de ce milieu. Tu acquiers un certain savoir-faire, tu te spécialises dans un certain style mais paradoxalement tu as moins de surprises et tu as l'impression de faire toujours un peu la même chose. Et puis les périodes de répétition, c'est vraiment trop crevant, je n'en peux plus. Il y a des fois je suis dans le studio et j'ai vraiment envie de partir en courant. Ce qui me ferait arrêter, c'est que je n'ai pas trouvé un chorégraphe avec qui m'éclater. En plus, j'en ai marre de vivoter et j'aimerais gagner plus d'argent pour m'installer un peu plus dans la vie.* »

Anne souligne le désintérêt qu'elle peut parfois éprouver pour ce métier choisi sur le mode de la vocation en raison d'une forme de décrochage entre les attentes initiales et la réalité du métier. Le maintien dans le métier requiert une forme de spécialisation qui, dans le cas d'Anne, la cantonne à un registre artistique qui semble à terme la lasser. La plus grande difficulté à supporter la fatigue à la fois physique et nerveuse des répétitions, la difficulté à trouver un chorégraphe qui lui permettrait de faire vivre pleinement sa vocation initiale (« s'éclater ») semblent avoir un effet désincitatif, remettant en cause l'adhésion à son métier de danseuse. Enfin, la précarité matérielle et financière, non compensée par des rémunérations symboliques suffisantes, apparaît alors comme un facteur déterminant pour envisager un changement d'activité qui résonne dans son discours comme le passage d'un âge adolescent (« vivoter ») à l'âge adulte (« s'installer dans la vie »). Le discours de la lassitude participe de cette conversion « quasi-idéologique », c'est à dire à la modification du « système de justifications des conduites tenues et de représentations de soi et des autres » (Collovald, 2002). Mais, loin de souligner une usure liée à un vieillissement personnel, ou même une usure de la vocation, les enquêtés attribuent, le plus souvent, leur sentiment d'usure à la dégradation de l'environnement ou l'absence de stimulation fournie par le métier. Ce faisant, la pureté originelle de la vocation est relativement préservée, permettant dans le même mouvement la cohérence et la modification de la représentation de soi, conjointement nécessaires à l'élaboration d'un projet professionnel alternatif.

3. LES STRATÉGIES DE RECONVERSION : LA COMBINAISON DES RESSOURCES

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, d'autre part, ce qui en fait une catégorie de population surdotée en capital culturel. De plus, une majorité de danseurs est titulaire d'un diplôme égal ou supérieur au baccalauréat. Le niveau d'étude très élevé des danseurs intermittents (un sur cinq est titulaire d'un diplôme de 2^e et 3^e cycle) situe la profession au même niveau que celle, tout particulièrement diplômée, de

de la danse contemporaine a renforcé la division du travail au sein des compagnies, où le chorégraphe cumule la fonction de « créateur » avec celle de directeur d'entreprise artistique et où le danseur est essentiellement cantonné à l'interprétation et à l'espace scénique. Le passage du statut de danseur à celui de chorégraphe suppose alors une autre socialisation professionnelle. En effet, « devenir chorégraphe » requiert des compétences multiples et l'apprentissage d'une « rhétorique professionnelle » spécifique.

Une carrière réussie dans des compagnies réputées peut constituer le soubassement d'une prétention à « s'instituer » chorégraphe et à démarcher les institutions et/ou les mécènes, déjà connus par des danseurs au fait des réseaux relationnels et institutionnels utilisés par les chorégraphes pour lesquels ils ont dansé.

C'est le cas de J. Borges, danseur d'A. Prejlocaj pendant six ans, qui a commencé à faire ses propres créations au sein de la compagnie. Lorsqu'il décide de créer sa propre compagnie, il contacte Paribas qui subventionne la compagnie Prejlocaj et dont il connaît personnellement, en tant qu'ancien danseur, la responsable du mécénat.

Le capital scolaire, la disposition à entretenir un réseau relationnel, la maîtrise pratique d'un langage adapté aux « horizons d'attente » institutionnels sont des atouts souvent déterminants dans l'accès à la reconnaissance institutionnelle. Nombreux sont les chorégraphes des années 1980, aujourd'hui consacrés, qui ont fait des études supérieures dans des disciplines artistiques ou littéraires (ainsi Catherine Saporita a un DEA de philosophie, Joseph Nadj et Christian Brumachon sont diplômés de l'École des Beaux Arts, etc.), ou qui ont débuté dans des métiers extérieurs aux mondes de l'art (Charles Cré Ange est dentiste à l'origine, Tomeo Vergés est médecin, Christine Bastin est avocate, etc.).

Ainsi s'orienter vers le métier de chorégraphe consiste-t-il moins en une reconversion qu'en une conversion d'un capital culturel et social dans une activité artisanale de production culturelle à laquelle est attachée une « aura charismatique » (celle de l'artiste créateur différent du danseur anonyme) (Boltanski, Bourdieu, Saint-Martin, 1973).

La volonté de continuer un travail de scène peut orienter vers la profession de comédien qui par bien des aspects semble proche du métier de danseur. L'éclectisme revendiqué de la danse contemporaine se prête à l'utilisation de comédiens dans la danse et il n'est pas rare de voir des danseurs se confronter au texte dans le cadre de pièces chorégraphiques ou même lors de participations ponctuelles à des pièces de théâtre contemporaines¹³. Cependant, il s'agit de développer des compétences techniques différentes, en particulier le rapport au langage et à la voix, qui peuvent constituer des barrières à l'entrée. De plus, le fonctionnement du marché du travail des comédiens (appartenance à une « famille », aléas de l'emploi, etc.) (Menger, 1997) à la fois proche mais distinct de celui du marché du travail de la danse contemporaine suppose une socialisation et une sociabilité dans un nouvel univers artistique où le danseur est dépourvu des compétences et ressources adéquates pour envisager d'y faire véritablement carrière.

13. Ainsi, certains membres de la troupe d'Ariane Mouchkine sont ils passés par les meilleurs écoles de danse et utilisent tant leur formation physique que théâtrale.

CNSM et écoles privées renommées). L'activité pédagogique est alors perçue comme partie intégrante d'une carrière d'artiste-interprète, la transmission étant à la fois l'occasion d'un bilan et une façon d'exploiter un capital d'expériences accumulées. Faut-il du précieux titre, il est difficile de durer très longtemps dans un métier où la majorité des centres de formation exigent de plus en plus fréquemment le DE.

Le DE est non seulement un droit d'entrée pour une réorientation dans l'enseignement, mais aussi une ressource symbolique : le DE donne une équivalence bac + 2 : de ce fait, pour ceux qui n'ont pas le baccalauréat, il est beaucoup plus qu'un simple passeport¹⁶.

Ainsi, pour Agnès qui a suivi, adolescente, une formation classique dans une école privée prestigieuse et n'a pas passé le baccalauréat, l'obtention du DE équivaut à une reconnaissance de ses capacités intellectuelles : « *Pendant des années, j'avais un gros complexe parce que je n'ai pas fait d'études. Surtout quand j'ai démarré dans la danse contemporaine, où il faut avoir un minimum de culture et où tu as plein de chorégraphes et de danseurs qui ont fait des études, contrairement au classique. Je m'y suis reprise à deux fois avant d'avoir le DE. C'est super important parce que c'est l'équivalent bac + 2, cela me donne plus de confiance... Même si je me dis qu'avec ça, je pourrais peut-être reprendre des études si j'en ai envie et que je ne vaudrai pas complètement rien dans le monde du travail.* »

Le diplôme procure à ceux qui ont consacré leur adolescence à l'apprentissage de la danse au détriment de leurs études scolaires une légitimité, tant dans le monde de la danse contemporaine (dont les thèmes sont fortement intellectualisés) que dans la perspective d'une reconversion (en étendant l'espace des possibles).

Mais s'orienter vers l'enseignement ne signifie pas s'assurer une situation plus stable : bien au contraire. Le passage au statut d'activité principale correspond à l'abandon du régime particulier des ASSÉDIC des intermittents du spectacle pour le régime général. La précarité des statuts est très répandue¹⁷. Le niveau d'exigence pour obtenir le DE crée une sorte de décalage entre l'investissement requis en temps et en argent (pour ceux qui ne bénéficient pas d'une subvention dans le cadre de la formation-reclassement) et des perspectives professionnelles, aussi floues et instables pour la plupart que celle du métier de danseur. C'est pourquoi un certain nombre de danseurs qualifient le DE de « leurre », incapable d'assurer une reconversion vers un métier stable et convenablement rémunéré, source de désenchantement.

De plus, l'orientation vers l'enseignement est parfois vécue comme une assignation des institutions à une destinée sociale ancrée dans la précarité. Ainsi, Florence, 32 ans, ne trouve plus de travail depuis un an. Ne souhaitant pas enseigner, elle cherche un autre métier vers lequel elle pourrait se réorienter. Elle se tourne alors vers l'ANPE et le CND :

16. Le DE de professeur de danse est homologué au niveau III de l'enseignement technologique (code NSF-133 T) dans l'échelle des niveaux de formation.

17. C'est ce que signale un rapport du DEP (DEP, 1998). Le salariat n'est pas synonyme de stabilité (14 % se déclarent non salariés) : seuls 30 % des enquêtés enseignent dans le cadre de CDI, de contrats de plus de 3 ans, ou sont fonctionnaires. Les statuts d'emploi les plus répandus sont le CDD (36 %) et les vacataires (15 %).

ancien professeur d'éducation physique (parents enseignants dans le secondaire) qui finit ses études d'ostéopathie (cinq ans d'études reconnues par l'État). Depuis deux ans elle suit des cours de massage chinois qu'elle souhaite à terme compléter par un diplôme d'acupuncture (non reconnu par l'État) : « *J'aurai fini ma formation d'ici quatre ans. Ce n'est pas très contraignant et cela me permet de continuer, pour le moment, à travailler dans la danse. Greg et moi, on pense ouvrir un cabinet où Greg pratiquera l'ostéopathie et moi je proposerai des choses plus douces basées sur mon expérience de danseuse et sur ma formation en shia tsu (massage chinois). C'est une activité qui me permettra de continuer à rester indépendante* ».

Cécile optimise ses ressources tant professionnelles (expertise dans le domaine du corps) que sociales (conjoint ostéopathe, utilisation de son réseau de sociabilité convertible en clientèle potentielle) pour élaborer un projet qui lui permet de quitter l'activité chorégraphique tout en conservant certaines de ses propriétés (indépendance, contact avec les mondes de l'art à travers la clientèle).

Lorsque le titre scolaire permet d'envisager une profession « établie » (Hughes) et qu'il se combine avec des ressources sociales importantes, la reconversion rejoint la destinée sociale probable d'origine.

Lisa, allemande, est la fille d'un universitaire réputé, docteur en médecine, et d'une mère pharmacienne. Elle a mené parallèlement une formation de danseuse et des études de physique-chimie, accumulant les trophées aussi bien chorégraphiques (elle remporte un concours de danse national et un concours international en danse jazz) qu'universitaires (équivalence de la mention très bien au bac allemand, major de sa promotion en première année de physique-chimie à l'université de Heidelberg). Elle décide de venir danser en France où le marché du travail de la danse contemporaine permet une professionnalisation et travaille consécutivement dans deux des CCN les plus réputés. Au bout de cinq ans, à 26 ans, elle décide d'arrêter la danse professionnelle et de repartir en Allemagne pour commencer des études de médecine, décidant de se spécialiser en médecine du sport (en particulier en direction des danseurs, domaine peu courant). Elle rencontre son futur mari qui travaille comme cadre marketing dans une société de télécommunication. Le passage d'un univers artistique et d'un style de vie « bohème » (celui d'interprète en compagnie, impliquant tournées et fréquentation d'un univers artistique) à celui, « bourgeois », d'étudiante en médecine mariée à un jeune cadre supérieur, apparaît comme un retournement radical qui suscite parfois l'incompréhension et la stupéfaction de la part de certains de ses amis danseurs. Les ressources scolaires et sociales dont elle dispose sont rentabilisées au prix d'une véritable rupture, à la fois géographique et sentimentale, avec un monde de l'art qui a en partie façonné « une identité de jeunesse ». Elle convertit en atout supplémentaire son expérience de danseuse dans son projet professionnel (spécialisation médecine du sport).

3. 4. LE CONJOINT COMME RESSOURCE

On peut noter dans les deux derniers cas cités que le conjoint fonctionne comme une véritable « ressource de mobilité » (Reutière, 1994), en particulier pour les jeu-

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEAUD S., WEBER F. 2003. *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris : Ed. La Découverte.
- BOLTANSKI L., BOURDIEU P., SAINT MARTIN M. 1973. Les stratégies de reconversion. *Information sur les sciences sociales*, XII,, p. 61-113.
- BOURDIEU P. in MAITRE J. 1994. *L'autobiographie d'un paranoïaque*, Avant-propos dialogué avec Pierre Bourdieu. Paris : Ed. Economica.
- BOURDIEU P. 1993. Les contradictions de l'héritage, in Bourdieu P. (dir). *La misère du monde*. Paris : Seuil, p 711-718.
- BOURDIEU P. 1992. *Les Règles de l'art*. Paris : Seuil.
- BOURDIEU P. 1979. Les trois états du capital. *Actes de la recherche en sciences sociales*. n° 30.
- BECKER H. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- COULANGEON P. Les musiciens de jazz, les chemins de la professionnalisation, *Genèses*, n° 36, septembre 1999, p. 54-69.
- COLLOVALD A. 2002. Pour une sociologie des carrières morales. In A. Collovald avec Lechien M.-H., Rozier S., Willemez L. *L'humanitaire ou le management des dévouements : enquête sur un militantisme de « solidarité internationale » en faveur du tiers monde*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- DEPARTEMENT DES ETUDES ET DE LA PROSPECTIVE. 1998. *Analyse des données de la Caisse congés spectacles (1986-1997) : le cas des danseurs*. Ministère de la culture et de la communication.
- DEPARTEMENT DES ETUDES ET DE LA PROSPECTIVE. 2003. *Rapport de synthèse sur la profession de danseur*. Développement culturel. n° 142.
- ELIAS N.1991. *Qu'est ce que la sociologie ?* Paris : Éditions de l'Aube.
- ELIAS N. 1987. *La solitude des mourants*. Paris : Bourgeois.
- FREIDSON E.1986. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue Française de Sociologie*, XXVII, p. 431-443.
- GOFFMAN E. 1989. Calmer le jobard. In Isaac Joseph. *Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris : Ed. de Minuit.
- GOLLAC M., VOLKOFF S. 1996. Citius, altius, fortius. *Actes de la recherche en sciences-sociales*, n° 114, p. 54-67.
- GRANOVETTER M. 2000. *Le marché autrement : les réseaux dans l'économie*. Paris : Desclée de Brouwer.
- HUGHES EVERETT C. 1996. *Le regard sociologique*. Paris : éd. de l'École des Hautes Études en sciences sociales.
- MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, DEPARTEMENT DES ETUDES ET DE LA PROSPECTIVE. 1998. *Les demandeurs d'emploi dans les professions culturelles en juin 1997, d'après le fichier de l'ANPE*. Note n° 15.
- MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Département des études et de la prospective. 1998. *Le devenir des professeurs de danse diplômés d'État*. Note n° 14.
- LE MOAL P. 1990. *Profession danseur. La carrière du danseur et les conditions de sa reconversion*. Enquête conjointe du Conseil supérieur de la danse et de la Délégation au développement et aux formations, synthèse partielle des résultats, annexe du rapport du Conseil supérieur de la danse.

