

Rentrer dans la danse

Olivier Pilmis

► **To cite this version:**

Olivier Pilmis. Rentrer dans la danse : A propos de P.-E. Sorignier, Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation, La Découverte, 2010. La vie des idées, La Vie des Idées, 2010, pp.1-10. <hal-01152618>

HAL Id: hal-01152618

<https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01152618>

Submitted on 18 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rentrer dans la danse

Olivier PILMIS

Pourquoi devient-on danseur ? Par vocation essentiellement. Encore faut-il que l'analyse sociologique tienne compte de cette manière de s'engager dans ce métier, ce qu'elle peine à faire habituellement. C'est à ce manque que l'ouvrage de Sorignet permet de remédier.

Recensé : Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris, La Découverte (coll. « textes à l'appui/ enquêtes de terrain »), 2010, 322 p.

Au cours des années récentes se sont multipliés les travaux prenant les professions artistiques pour objet d'une réflexion sur les marchés du travail et leurs transformations (précarisation, multiplication de statuts d'emploi et circulation entre des mondes différents, accroissement des inégalités, etc.). Dans cette perspective, l'entrée dans la carrière est parfois appréhendée, à la suite des travaux de P.-M. Menger¹, sur le modèle d'une loterie dont les gains seraient très peu probables, mais suffisamment faramineux pour qu'affluent les candidats. P.-E. Sorignet souligne que ce registre d'explication est insuffisant. D'abord, parce qu'il ne permet pas de rendre compte des mécanismes à l'œuvre au sein d'un secteur, comme celui de la danse contemporaine, où les revenus demeurent modestes, y compris pour ceux qui

¹ Cf. par exemple P.-M. Menger, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 39, 1989, pp. 111-151 ; ou, plus récemment, du même auteur, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 2009.

parviennent le mieux à tirer leur épingle du jeu (même si l'auteur n'en apporte pas de preuve parfaitement probante), et où la reconnaissance est principalement captée par les chorégraphes. Ensuite, et surtout, parce que le renvoi de l'entrée dans la carrière artistique aux seules gratifications anticipées ou espérées bute sur le rôle décisif de la vocation, « moteur de l'investissement au travail » (p. 311). Plus généralement, l'auteur propose de rompre avec cette approche d'inspiration socio-économique. À partir de l'observation longue d'un sociologue qui est aussi danseur, passé ce faisant d'une observation participante à une « participation observante » (p. 22), et dans une perspective mêlant les apports de la sociologie interactionniste et d'une analyse dispositionnelle largement inspirée des développements de la théorie de P. Bourdieu, P.-E. Sorignet procède à une analyse de la vocation, telle qu'elle se manifeste dans un monde de la danse contemporaine qu'il invite son lecteur à découvrir. Sans prétendre ici à l'exhaustivité, plusieurs thèmes se trouvent au cœur de *Danser*.

Les carrières au prisme de la vocation

À l'instar d'autres mondes professionnels, et notamment artistiques, la vocation préside à l'entrée dans le monde professionnel. La croyance en la « valeur première de l'art chorégraphique » (p. 27), généralement acquise dès la jeunesse comme en témoignent souvent les récits biographiques des artistes, n'en est pas moins renforcée au cours des années de formation² précédant l'entrée sur le marché du travail artistique. Si les institutions de formation constituent des lieux de socialisation professionnelle, celle-ci se traduit également dans la production de cette croyance particulière qu'est la vocation, ou dans la création des conditions de son expression. L'auteur montre ainsi que, magnifié dans les entretiens à travers le thème de la « rencontre », le rôle déterminant de certains enseignants (mais aussi de certains membres de l'entourage) se manifeste aussi bien dans la précipitation, au sens chimique, de la vocation chorégraphique individuelle que dans son acceptation par les familles (notamment celles d'origine populaire) réticentes à l'idée qu'un enfant embrasse une

² La formation est particulièrement longue dans le cas de la danse classique, contre laquelle se construit explicitement la danse contemporaine. L'auteur rappelle cependant que la progressive institutionnalisation de ce que l'on pourrait qualifier de « champ » de la danse contemporaine, pourvu de ses propres institutions de formation, comme le Centre National de la Danse Contemporaine, a conduit à un allongement de la période de formation des danseurs, et surtout des danseuses, bien que soit toujours ménagée une place pour des profils plus atypiques.

carrière artistique par nature incertaine, ou qu'un garçon exerce une activité largement associée à des identités féminine ou homosexuelle.

P.-E. Sorignet souligne cependant qu'on ne saurait limiter l'impact de la vocation à la seule décision d'entrée dans la carrière. Il suggère au contraire d'envisager son rôle sur l'ensemble de la trajectoire, tant professionnelle que personnelle. Cet entrelacs est particulièrement étudié dans un septième chapitre au titre évocateur, où il entend mettre en évidence que « la problématique de l'identité sexuelle est directement reliée à celle de la socialisation professionnelle » (p. 251). Notamment, faire son entrée dans un secteur comme celui de la danse contemporaine, au sein duquel les remises en cause des clivages entre « masculin » et « féminin » sont monnaie courante, permet à certains danseurs de vivre pleinement et librement leur sexualité sans encourir de stigmatisation. Plus généralement, l'engagement vocationnel n'est pas sans influence sur « ce qui apparaît comme relevant des choix intimes », que l'auteur invite à « sociologiser » (p. 314) dans le cadre d'une analyse des modes de vie. La plupart des dimensions de la sphère individuelle demandent ainsi à être envisagées au prisme d'une vocation qui, à bien des égards, guide l'existence. Comme toute vie d'artiste, celle de danseur s'accompagne d'un rythme de vie particulier, proche de celui constitutif de la « jeunesse », et parfois difficilement compatible avec l'inscription longue dans des relations amoureuses, voire justifiant ce que l'auteur désigne comme des « dispositions amoureuses ascétiques » (p. 219) – le sacrifice de la vie amoureuse devenant nécessaire à un engagement plein et pur dans son art. De même, maternité et paternité, en bouleversant les corps et les rythmes sociaux, sont susceptibles d'entrer en conflit avec l'engagement vocationnel.

Privilégier une approche par la vocation permet donc à l'auteur d'étudier comment elle est « recomposée, retravaillée par la confrontation quotidienne aux réalités du métier » (p. 297-298) : sa précarité économique, l'engagement corporel qu'il suppose, etc. C'est ainsi la pureté de l'engagement vocationnel qui rend difficile aux danseurs d'exprimer leurs revendications salariales auprès de leur employeur, voire le leur interdit. Cela marquerait un renoncement au désintéressement censé guider l'interprète, dans un monde fortement structuré idéologiquement par l'opposition entre l'art et l'argent. Mais c'est également la préservation de la pureté de cet engagement, et donc le refus de « cachetonner » dans des

spectacles artistiquement pauvres, qui suscite l'exercice d'activités complémentaires, plus ou moins éloignées du secteur artistique. Les « petits boulots » permettent alors autant de sauvegarder un niveau de revenu que de maintenir son identité d'artiste. C'est enfin la confrontation des contraintes marchandes (communes à la plupart des intermittents du spectacle) et de la vocation (la croyance selon laquelle « le jeu en vaut la chandelle ») qui permet de rendre compte du rapport à la santé dans un métier dont blessures et douleurs font partie intégrante.

L'intense investissement physique propre à la danse contemporaine rappelle également qu'une carrière de danseur est toujours menacée par le vieillissement de son corps, même si la danse à âge élevé a pu apparaître comme l'une des spécificités de la danse contemporaine, par rapport à la danse classique. P.-E. Sorignet signale cependant (chapitre 8) qu'on ne saurait rabattre la sortie du métier sur la *seule* dégradation du potentiel physique, mais qu'il convient de l'envisager comme un « processus de désenchantement », marquant une érosion de la vocation ou encore la lassitude de la précarité associée à l'activité. Si « l'idée de vocation est antinomique de la possibilité même de sortir du métier » (p. 276), l'effacement de la vocation est alors une condition nécessaire à l'arrêt de l'activité. « Avoir passé l'âge », comme le résumait certains danseurs, c'est souligner que l'engagement vocationnel n'est plus parfaitement « pur », *i.e.* en quelque sorte qu'il n'est plus, peu à peu submergé par un intérêt matériel dont le caractère impérieux se renforce à mesure du vieillissement social du danseur. Une carrière de danseur épouse alors assez strictement les contours d'une vocation, émergeant dans son sillage et disparaissant à sa suite.

Le corps au travail

L'ouvrage de P.-E. Sorignet constitue également une contribution à une description du travail de danseur, et plus précisément de danseur contemporain. En effet, la danse contemporaine se place d'emblée en opposition à la danse classique, dont l'incarnation paradigmatique se trouverait dans le ballet de l'Opéra de Paris. La lutte contre l'académisme « classique », que prétendent mener les tenants de la danse contemporaine, s'exprime notamment dans une rupture avec la forte hiérarchie des rapports de travail qui se manifeste dans le monde de la danse classique – même si la posture particulière du chorégraphe met souvent à l'épreuve ce qui pourrait apparaître comme un rêve égalitariste. La danse

contemporaine se distingue par la plus grande autonomie accordée à des danseurs qui non seulement peuvent, par leurs « propositions », participer à la définition du projet artistique, mais dont on attend aussi qu'ils le fassent. Au-delà de ses compétences techniques et corporelles, le danseur contemporain doit faire la démonstration de son sens esthétique et artistique. Le moment du recrutement met en évidence cette injonction faite aux danseurs. L'audition permet en premier lieu de mettre à l'épreuve la correspondance entre les souhaits des danseurs et ceux des chorégraphes. Il est également l'occasion d'évaluer les danseurs par l'observation des techniques du corps qu'ils mobilisent. Mais surtout, les auditions sont le moment durant lequel la « présence » du danseur est supposée se manifester. Ce terme, commun dans les mondes de l'art, fait l'objet d'une attention toute particulière de l'auteur. Il met en évidence les différentes dimensions d'une « présence » qui, évaluée plus particulièrement durant les phases d'improvisation (celles qui voient, justement, le danseur émettre des « propositions »), s'avère souvent décisive pour les recrutements. S'y jouent alors tout à la fois l'adéquation des univers esthétiques de l'interprète et du chorégraphe, mais surtout il s'agit à travers la « présence » « de choisir une “personnalité”, de vivre une “rencontre”, autant de termes qui s'inscrivent dans l'idéologie du don, dans la croyance aux affinités électives » (p. 92).

L'épreuve de l'audition, pour l'étude de laquelle la situation de participant observateur de l'auteur se révèle particulièrement fructueuse³, met au jour les critères d'évaluation des interprètes dans le monde de la danse contemporaine. Mais, plus encore, cette position particulière permet de mettre l'accent sur l'un des aspects centraux du travail chorégraphique, *i.e.* qu'il repose sur un travail d'incorporation de techniques du corps – d'un répertoire de gestes, de mouvements, de postures, *etc.* Le travail avec un chorégraphe déterminé, voire le travail propre à un spectacle particulier, suppose de la part du danseur l'assimilation de techniques particulières. En ce sens, la participation à un spectacle chorégraphique ne requiert pas simplement une adhésion au « propos » ou au projet du spectacle mais aussi une adhésion physique et corporelle, ce que souligne l'auteur en rappelant, en écho aux travaux de S. Faure⁴

³ Un texte précédent de P.-E. Sorignet avait déjà permis de mettre l'accent sur la fécondité d'une telle immersion, *cf.* P.-E. Sorignet, « L'audition dans une compagnie de danse contemporaine », p. 15-48 in G. Mauger, *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, 2006.

⁴ S. Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, 2000.

ou de L. Wacquant⁵, que la danse se vit « corps et âme ». L'avancée dans la carrière de danseur peut alors être envisagée comme un élargissement ou un approfondissement de l'ensemble des techniques du corps dont il dispose – la référence à M. Mauss, étonnamment absente de l'ouvrage, ou à M. Foucault semblant alors plus pertinente qu'à un « habitus corporel » (p. 139) qui pourrait relever d'un emploi un peu « lâche » du concept.

In fine, la carrière d'un danseur peut dans une certaine mesure être retracée par l'observation de son instrument de travail, son corps, pour le meilleur (s'il est parvenu à incorporer le style de chorégraphes réputés) ou pour le pire (si l'on estime qu'il ne sera pas capable d'en incorporer un nouveau) : « l'incorporation de la gestuelle n'est jamais aussi accomplie que lorsque le danseur est identifié par ses pairs comme “danseur de chez...” : façon de dire que celui-ci est “marqué”, voire “prisonnier” du “style” qu'il a incorporé. La façon de se mouvoir, la morphologie du corps lui-même (les danseurs qui ont travaillé avec des chorégraphes qui demandent un travail au sol ont un buste particulièrement développé) attestent d'une signature de la danse qu'ils sont susceptibles de produire, même après avoir quitté le chorégraphe » (p. 171).

Ce travail du et sur le corps de chaque danseur est tout entier dirigé vers la représentation d'un spectacle collectif sur scène : c'est elle qui alimente la vocation de danseur et la réactualise. Là encore, l'auteur met à profit sa position de danseur ethnographe pour interroger certains termes indigènes, comme l'« état de grâce », par lesquels les danseurs désignent les moments de symbiose collective qui rendent possible une exécution idéale du spectacle par l'abandon des interprètes à leur rôle, mais aussi favorisent la créativité et l'innovation d'interprètes redevenant ce faisant des créateurs : « l'interprétation est la combinaison d'une fidélité scrupuleuse à l'écriture et une possibilité pour l'interprète, à l'intérieur de cette contrainte, de faire des “événements” non prévus dans le déroulement du spectacle des éléments d'appui pour singulariser l'interprétation » (p. 190). L'incorporation n'aboutit pas à la répétition mécanique d'une partition préétablie mais rend au contraire possible de s'en départir avec profit.

⁵ L. Wacquant, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, 2000.

La difficulté de telles phases d'improvisation, qui à la fois rappelle l'importance de l'incorporation des techniques du corps et justifie *a posteriori* le choix de danseurs témoignant d'une « présence », est précisément qu'elles doivent s'inscrire, aussi parfaitement que possible, dans le spectacle lui-même. Elles doivent, pour un spectateur découvrant la représentation, demeurer invisibles en tant que telles : le danseur doit improviser « à la manière de... », ce qui souligne à nouveau le poids de la figure du chorégraphe, centrale de fait dans l'ouvrage.

Du charisme dans les mondes de l'art

Si l'auteur insiste en conclusion sur son inscription dans une lignée interactionniste et dispositionnelle, il tire également, quoique plus discrètement, certaines notions cruciales pour son propos à une autre source, wébérienne celle-là. Le monde de la danse contemporaine est en effet assez largement structuré autour des chorégraphes, dépositaires d'une vision et d'un projet artistiques, et qui, malgré les velléités égalitaristes du monde de la danse contemporaine, sont amenés à capter une partie des bénéfices symboliques associés à la réussite d'un spectacle. La « double signature » du chorégraphe (signature de la mise en scène, mais aussi signature dans le corps même des interprètes), en lui assurant certaines rentes, cristallise de ce fait les ambiguïtés de la position du danseur – artiste qui émet des propositions, mais aussi interprète qui exécute les consignes d'un démiurge. Étudiant, en plusieurs endroits de l'ouvrage, mais notamment dans ses chapitres 4 et 5, les relations particulières qui unissent un chorégraphe à « ses » danseurs (et qui mêlent rapports de travail, conceptions artistiques et relations affectives), P.-E. Sorignet mobilise la notion de « charisme », et propose donc autant un éclairage du monde de la danse contemporaine que l'usage d'un concept généralement réservé au seul monde politique⁶.

La notion de charisme apparaît dans ce cadre quasiment indissociable de celle de vocation – l'existence d'un chœur de croyants est en effet nécessaire à la reconnaissance de la domination charismatique du chorégraphe. Si les danseurs sont par nature disposés à prêter une autorité charismatique au chorégraphe, celle-ci n'est pas pour autant acquise et demande à être réinstaurée. Ainsi, le charisme du chorégraphe repose également sur l'exhibition : celui-ci

⁶ On pense ici notamment aux recherches de Ian Kershaw (*Hitler. Essai sur le charisme en politique*, 1995) ou Nicolas Mariot (*Bains de foule. Les voyages présidentiels en province 1888-2002*, 2006).

joint le geste à la parole et, plutôt que de se contenter d'exposer ce qu'il souhaite ou cherche, monte sur scène pour le *montrer*. À la manière du faiseur de miracles, une chorégraphe comme Pina Bausch (p. 141) reforme alors la « communauté des croyants ». Le terme de « charisme » permet de mettre l'accent sur certains aspects que le recours à la notion béckerienne de « réputation » aurait amené à laisser de côté. Pour autant, la reconnaissance du charisme ne puise pas à la seule source de ses fidèles. Les politiques culturelles en direction de la danse contemporaine, notamment à partir de l'ouverture des Centres Chorégraphiques Nationaux en 1984, jouent aussi sur ce point un rôle prépondérant, et contribuent à dessiner les hiérarchies au sein de ce monde. L'obtention, par un chorégraphe ou sa compagnie, d'une reconnaissance institutionnelle a un effet de légitimation de son œuvre présente, mais aussi à venir : comme dans d'autres mondes de l'art, « l'autorité que le chorégraphe peut retirer de son aura et de sa capacité à “créer” prend une tout autre dimension lorsque celle-ci est adoubee par l'État. La subvention constitue en la matière une forme d'investiture » (p. 139).

Le charisme apparaît, à certains égards, comme une condition nécessaire à la réussite de l'entreprise chorégraphique. C'est en effet l'attribution d'une telle autorité qui permet aux danseurs d'accepter certaines exigences : vocation, charisme et désintéressement semblent alors aller de pair. La disparition de l'un de ces termes met à mal l'ensemble de l'édifice. Or, le charisme paraît particulièrement fragile. D'abord, en raison de sa routinisation, notamment dans le cadre de relations longues contribuant à équilibrer les relations entre danseurs et chorégraphe, ou en cas d'écart de réputation en faveur de certains danseurs. Ensuite, du fait de l'ambiguïté du statut même de chorégraphe, qui combine la figure du créateur artistique et celle de l'employeur juridique – le premier étant au principe de la légitimité charismatique, le second caractérisant les relations concrètement entretenues avec les danseurs. L'auteur observe ainsi que, si de nombreux chorégraphes dénie leur statut de « patron » (notamment en déléguant, de manière plus ou moins factice, les tâches associées à leur position de chef d'entreprise aux responsables administratifs), d'autres, en perte de crédit artistique, se rabattent au contraire sur le rôle du patron poursuivant son intérêt économique. La coexistence de ces deux registres, artistique et économique, représente une menace permanente pour le charisme du chorégraphe. Le rôle de la légitimité artistique dans la construction du charisme permet de comprendre comment la position d'un chorégraphe dans le champ de la danse contemporaine (à l'avant-garde ou dans un registre plus académique)

peut influencer, positivement ou négativement, sur le crédit que lui prêtent les danseurs. La reconnaissance institutionnelle d'un chorégraphe est, pour cette raison même, ambiguë : marque de reconnaissance, elle peut également, en le plaçant parmi les chorégraphes dominants, participer de sa contestation en tant que créateur et contribuer à « routiniser » son charisme. La perte de légitimité artistique d'un chorégraphe affaiblit son charisme, et l'empêche de demander l'exécution de certaines tâches aux danseurs, au moins dans les mêmes conditions : participer au spectacle d'une chorégraphe tyrannique et « en perte de vitesse » (p. 72) suppose que les salaires ne soient pas trop faibles (comme le rappelle l'auteur), à plus forte raison que le spectacle suppose de danser nu (comme le mentionne l'un des entretiens mobilisés).

L'assise charismatique des chorégraphes est enfin menacée par les transformations du champ de la danse contemporaine, ainsi que par la dégradation du marché du travail chorégraphique. La plus grande professionnalisation des formations, à la faveur de l'institutionnalisation du champ, a pour conséquence une moindre adhésion des jeunes générations de danseurs à l'idéologie charismatique prêtant au chorégraphe des propriétés démiurgiques, tout en lui reconnaissant un statut d'employeur. Les plus grandes tensions rencontrées sur le marché du travail (les postes augmentant moins rapidement que le nombre de candidats, et beaucoup moins rapidement que le volume de leurs qualifications) incitent par ailleurs ces nouveaux entrants à adopter sur le marché des comportements de « mercenaires » afin, en particulier, d'atteindre le seuil d'activité ouvrant les droits à indemnisation au titre de travailleur intermittent. L'attribution d'une autorité charismatique aux chorégraphes se trouve donc mise à mal par les transformations du monde même de la danse contemporaine.

L'ouvrage de P.-E. Sorignet est donc loin de se contenter de faire œuvre documentaire sur le monde de la danse contemporaine mais propose, plus largement, une sociologie du travail artistique à rebours de certaines recherches actuelles les appréhendant sous l'angle socio-économique. Face à cette approche qu'il récuse comme réductrice, l'auteur a pour projet de prendre en compte les dimensions cognitives, intimes ou encore idéologiques de

l'activité, telles que des notions comme celles de vocation ou de charisme permettent de les éclairer. Une telle modification de la focale, à travers l'interrogation de l'engagement vocationnel au principe des carrières artistiques, amène à un renouvellement du regard sur ces populations particulières, permet de mettre l'accent sur les dimensions immatérielles de l'activité artistique, et de contribuer à l'ouverture de la « boîte noire » de leurs gratifications symboliques, à partir desquelles analyser le déroulement des carrières. Cet intérêt pour les trajectoires individuelles porte autant sur leur dimension professionnelle que sur leurs aspects biologiques – en prêtant attention à l'impact de l'activité sur le corps même des danseurs, l'auteur propose, par-delà une sociologie du travail artistique, des éléments pour une sociologie du corps.

Publié dans laviedesidees.fr, le 23 août 2010

© laviedesidees.fr