

**Université de Strasbourg
Institut d'Études Politiques**

Temporalité de la carrière d'artiste : le cas du danseur.

**Alice Dumas
Direction du mémoire : M^{me} Marine Delassalle**

L'université de Strasbourg n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur(e).

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	4
PARTIE I	7
I - Le temps de la formation artistique	9
II- Le temps de la carrière : « <i>Découverte d'un ordre du changement à l'intérieur même de la successivité</i> » (Norbert Elias)	17
III - Les temps de la réception	24
Importance du temps dans la formation du goût et la réception de l'art : la carrière du spectateur.....	24
PARTIE II	32
I- Des constructions collectives à l'origine d'un engagement de type vocationnel	36
II - Des figures à l'œuvre dans le champ social de la danse : violence des rapports sociaux et difficultés à vivre avec un rythme de vie hors normes	45
III - Gestion du temps : moduler le temps de la société active selon les conditions de la création artistique	56
<i>Annexes</i>	65
<i>Bibliographie</i>	82
<i>Index</i>	86
<i>Table des matières</i>	87
<i>Résumé</i>	89

Introduction :

Dans son ouvrage *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Pierre-Michel Menger étudie la question de la temporalité mise en rapport avec l'accomplissement de la carrière d'artiste. L'étude de la temporalité lui permet de poser ce qui peut paraître au premier abord une échelle de détermination de la réussite d'un artiste par la manière dont il passe les différentes étapes d'épanouissement de sa carrière artistique. Mais la mise en avant de la temporalité permet en fait à P.M. Menger d'établir la manière dont l'artiste, qui se projette dans une situation professionnelle et créatrice future, construit son action présente.

C'est d'ailleurs là un des paradoxes de l'étude de la carrière d'artiste. Il s'agit non seulement d'étudier un élément concret qu'est le développement d'une carrière professionnelle, mais aussi de prendre en compte le caractère insaisissable de l'accomplissement artistique qui est sans doute le premier objectif d'un créateur. Il s'agit donc de faire se rencontrer ces deux axes pour comprendre la manière dont ils s'influencent mutuellement.

Pierre-Michel Menger étudie la question de l'enquête sociologique et la manière dont elle prend en compte différents facteurs « déterministes » et leur influence sur l'action de l'agent. Il met ainsi en exergue la complexité de l'analyse d'une carrière professionnelle, expliquant que l'analyse sociologique s'intéresse à deux « axes » autour desquels se construisent les actions des sujets de cette analyse. Le premier est celui déterminé par un « état initial du système

d'action étudié », c'est-à-dire son environnement social d'origine. Le second est « l'axe des modifications », fruit des interactions de cet individu avec de nouveaux agents aux parcours différents.

Cette analyse de la carrière professionnelle est d'autant plus complexe, dans le cas de l'artiste, que celui-ci évolue dans un système de temps et de valeur décalé par rapport à la société consumériste. Afin d'appuyer cette idée, on peut se référer à l'argument de Menger selon lequel il existe de grandes similitudes entre les dimensions sociologique et économique de la carrière professionnelle. L'auteur explique que ces deux disciplines engagent « des conceptions semblables de la temporalité de l'action et des différences interindividuelles »¹. Ces deux approches à la fois sociologique et économique permettent de mettre en évidence des systèmes de valeur répandus chez les artistes, tels que l'opposition à la société de consommation, l'affirmation de l'art comme véritable référent universel et le souhait de faire de sa vie une modélisation de cette opposition.

Afin d'introduire cette question de la temporalité Menger oppose deux courants de pensée : les théories déterministes et les théories interactionnistes. Il soutient que « l'orientation temporelle de la causalité² » est un révélateur de leur antagonisme : « la détermination par le passé contre la détermination par la visée intentionnelle d'un but et donc par l'anticipation du futur, et, dans les formes les plus réductrices de la polarisation, le mécanisme contre le finalisme³. » Il expose ici la différence entre une carrière qui se construit comme le résultat d'une expérience passée et celle qui se construit avec pour point de référence un objectif à plus ou moins long terme.

Dans cette étude, j'ai tenu à analyser les différents facteurs de l'imaginaire collectif qui influencent les choix professionnels de l'artiste se lançant dans une carrière souvent jugée

¹ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009, p. 35.

² *Ibid.*, p 34.

³ *Ibid.*, p 34.

comme risquée. Pour cela je mets ici en rapport la question du développement temporel de la carrière d'artiste avec la question de la professionnalisation. Nous verrons que le moment de sa professionnalisation est celui où se met en place une reconsidération des valeurs dont il entourait sa pratique jusqu'alors. Les confrontations et emboîtements de temporalités démontrent autant de systèmes ou modes de vie différents.

Ceci est d'autant plus flagrant qu'il est difficile de planifier une carrière artistique sur le long terme et de mesurer rationnellement les possibilités d'accomplissement aussi bien professionnel que personnel. Nous verrons ainsi à quel point les carrières d'artistes mettent en jeu le développement personnel de l'individu, tant leur influence est forte sur le mode de vie. À travers la figure du danseur interprète contemporain, que j'ai choisi de mettre en avant dans la seconde partie de cette étude, nous trouverons un exemple particulièrement exacerbé de l'importance de la notion « d'engagement » dans le secteur artistique en étudiant la manière dont il met son corps à la disposition de sa pratique.

Dans une première partie, nous exposerons les différentes manières dont le temps est présent dans le secteur artistique, puis, dans une seconde partie, la façon dont la carrière de danseur souligne la particularité temporelle de la carrière d'artiste illustrée par la notion de projet.

PARTIE I

« Le temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique »⁴

Marcel Proust.

La question de la temporalité peut être étudiée de multiples manières. Le temps est une structure, une échelle de mesure qui donne un cadre de références à nos vies. En prenant comme repère l'échelle du temps il est possible de réaliser une analyse de notre parcours aussi bien humain que professionnel. C'est d'ailleurs le processus que nous mettons en place lorsque nous établissons un *curriculum vitae*, ou lorsque que nous faisons le point sur notre parcours en vue d'une évolution professionnelle ou de tout éventuel changement important. Mais il est à remarquer que d'un champ d'activité à un autre, on peut rencontrer des acceptions très différentes de la question de la carrière professionnelle qui conduisent à la considérer sous des prismes référentiels très variés. Ces différences de parcours sont autant de conceptions hétérogènes de la vie professionnelle et de la façon dont elle s'insère dans notre parcours personnel.

Dans le secteur artistique, on peut observer une place très singulière du temps, enjeu majeur dans ce domaine car il y résonne de multiples manières. Nous étudierons des confrontations de langages, des emboîtements de temporalités, « ce que les artistes font du temps et ce que le temps fait aux artistes⁵. » Il s'agit donc ici de faire un état des différentes portes d'entrée dans la confrontation de la temporalité et du secteur artistique. On étudiera la façon dont l'analyse de la temporalité de la carrière souligne la singularité du système de valeur du champ artistique. Puis

⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, IV Le temps retrouvé*, Gallimard collection, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 503.

⁵ Morgane Jouvenet et Christiane Rolle, « Des temporalités à l'œuvre dans les mondes de l'art », *Temporalités* n°14, en ligne, 2011.

ce que le temps peut représenter pour l'artiste créateur. Nous aborderons enfin la manière dont se rencontrent temporalité de l'artiste et temporalité du public lors de sa réception des œuvres.

I - Le temps de la formation artistique

Pablo Picasso : « J'ai mis toute ma vie à savoir dessiner comme un enfant »

A - La formation comme paradoxe entre le don et l'apprentissage

Le rapport de l'élève au maître : interrogation entre technique et expression créative personnelle

Que ce soit en danse, en arts plastiques, en musique ou dans quelque domaine artistique que ce soit, on note que la question de la formation soulève de nombreux paradoxes propres au domaine artistique et interrogeant sa nature même. Le temps de la formation d'un artiste est primordial dans sa construction aussi bien personnelle que par rapport à ses pairs. Or il n'est pas toujours aisé de définir la limite entre formation, épanouissement personnel, travail et vocation. Au sein même des écoles d'art, l'image de l'enseignant et du rapport qu'il entretient avec son élève, ou même du rôle qu'il doit avoir, a largement basculé depuis l'époque du règne de l'académisme. Il n'est plus seulement là pour transmettre une technique et un « message » des anciens, mais il est un révélateur du potentiel de chacun de ses élèves et ce, non pas seulement sur le plan de la technique, mais aussi en ce qui concerne l'esthétique qui lui sera propre.

Or nombreux sont les élèves d'écoles artistiques en tout genre qui se plaignent de l'influence parfois oppressante de leur professeur sur leur « style ». Il est difficile de trouver la limite entre ce qui doit être enseigné à l'élève et ce qui doit venir de ce dernier. Il n'est pas rare

non plus d'entendre dire que telle ou telle esthétique est propre aux élèves de telle ou telle école soulignant la trace que laisse la formation.

Mais l'image du professeur supérieur à l'élève est moins présente et l'expressivité individuelle de l'élève est avant tout recherchée. On est maintenant bien loin des considérations prônées par l'académisme et de l'idée selon laquelle la formation artistique passe uniquement par l'apprentissage de la technique et de l'esthétique d'un maître. Il s'agit à présent de faire jaillir son identité. On peut le voir par la multiplication des « ateliers de recherches ». Dans de nombreux domaines artistiques, la formation technique est souvent complétée par une formation dans le domaine de la recherche créative. Ainsi, dans les cursus de danse au conservatoire, que l'on soit élève en danse contemporaine ou bien classique, le cours d'atelier chorégraphique est devenu obligatoire. La reconnaissance du niveau de compétence de l'élève ne se fait donc plus seulement sur des considérations techniques mais aussi artistiques. Les ateliers chorégraphiques sont une occasion de découvrir d'autres disciplines, d'autres registres que celui initialement choisi par l'élève comme étant plus proche de ses goûts.

On voit ainsi que le passage par une école de formation quelque qu'elle soit est une étape de construction identitaire de l'artiste en devenir qui y apprend les codes techniques et esthétiques de son expression artistique propre. Sa singularité en tant qu'artiste s'établit donc dans une confrontation constante de son expressivité à celle des autres.

Les paradoxes de l'apposition d'un modèle d'éducation nationale au monde artistique

Pourtant, malgré ces changements, la formation au sein d'un établissement de renom de l'enseignement supérieur, adoptant les critères universitaires de la loi LMD, est parfois ouvertement dénigrée par les artistes qui sont passés par ce cursus qu'ils décrivent comme un

cadre qu'ils ont essayé de combattre tout le temps de leur formation. Ces artistes adoptent alors un état d'esprit proche de celui de l'adolescent dénonçant la structure familiale comme oppressante et déterminante dans la construction de sa personnalité en opposition à ce modèle. Nathalie Heinich exprime d'ailleurs la difficulté à justifier l'existence de ces cursus artistiques dans la mesure où ils sont dénigrés par leurs élèves renforçant ce qu'elle appelle le « mythe de l'autodidaxie⁶ ».

Ce qui semble ici démontré, c'est le sentiment d'absurdité que peuvent ressentir certains artistes face à cette question de la formation et de l'enseignement artistique. Il s'agit en effet d'enseigner ce qui a été approuvé par les professeurs comme étant ce qu'un artiste doit savoir faire ou connaître, et cet enseignement entre en conflit avec la notion de liberté d'expression revendiquée par l'artiste, sorte d'idéalisation – voire de mystification – de la pratique artistique. Cela prouve la singularité du secteur de la création et la difficulté qu'il peut y avoir à vouloir coordonner les normes sociales de l'enseignement et un secteur qui se pose souvent comme en dehors de la société. Des dimensions temporelles se mêlent, qui peuvent paraître contradictoire, comme l'emploi du temps imposé à un processus individuel et identitaire, le temps de la scolarité ne s'accordant pas toujours avec le temps de la création. Les écoles d'art reconnues par l'Etat comme établissements d'enseignement supérieur peuvent donc être perçues comme adoptant les formes et la structure d'une vision nationale de l'éducation, un modèle de pensée dans lequel toutes les disciplines, aussi éloignées soient elles, doivent entrer. C'est l'un des paradoxes majeurs de la notion d'enseignement artistique.

Comment accorder rythme de l'institution et rythme individuel ? Chacun peut observer que son épanouissement personnel ne correspond pas nécessairement à un calendrier scolaire normé et identique pour tous. Il est fait de rencontres, de hasard, de révélations soudaines... Même si le temps que nous « imposent » ou « apposent » les institutions qui font partie de notre

⁶ Morgane Jouvenet et Christiane Rolle, *art. cit.*

environnement est très cadré et normé, on sait qu'il a aussi une influence sur notre développement, en ce qu'il nous donne des échéances et une structure de vie qui nous conduit à être sans cesse dans l'adaptation de notre rythme de vie aux exigences formelles de la société.

À ce titre il est intéressant de s'attarder sur l'expérience réalisée par le danseur et chorégraphe Boris Charmatz, directeur du Centre Chorégraphique National de Rennes qu'il a rebaptisé *Musée de la danse*. Dans son ouvrage *Je suis une école*, il explique de quelle manière il veut tenter de repenser le système éducatif de la danse contemporaine. Il part de l'inquiétude de voir l'enseignement traditionnel s'emparer de la danse contemporaine. Au moment de choisir quels chorégraphes seront étudiés pendant les cours, il exprime cette réflexion :

« si on fait une école moderne, pourquoi aurait elle des références obligées ? Et pourquoi pas un philosophe plutôt qu'un chorégraphe ? Si j'étais un étudiant, ce qui m'intéresserait, ce serait (...) de travailler avec une artiste contemporaine en train d'inventer l'art d'aujourd'hui, et si elle estime que tel ou tel artiste est si important que ça, j'aimerais qu'elle m'explique pourquoi, et ce qu'elle a retenu⁷. »

Le chorégraphe pose la question de savoir si l'école est là pour nous inscrire dans une continuité historique ou pour déclencher *ex nihilo* notre propre créativité. Il repense ainsi l'objectif de l'enseignement artistique qu'il voit non pas comme la formation d'une main d'œuvre mais comme celle de futurs artistes. Il définit ainsi son projet :

« un projet atypique : un projet artistique qui se permet d'inventer les modalités de son enseignement (...) tandis que des élèves deviennent artistes.

Un projet éphémère : à l'opposé de toute une politique de conservation appliquée à l'art chorégraphique (...) le projet a lieu une fois pour toute.

⁷ Boris Charmatz, *Je suis une école*, Les prairies ordinaires, Rennes, 2009, p. 22.

Un projet volontariste : (...) se consacrer à part entière à une expérience pédagogique comme on se consacre à une création⁸. »

Boris Charmatz dénonce violement une école qui assujettit ses élèves dès lors qu'elle procède à la sélection des dossiers et des physiques : « *la pédagogie de sert pas, puisque l'entrée étroite garantit la qualité immuable de la viande⁹. »*

Le mythe du don

La formation est très souvent confrontée à la question du don. Voici ce qu'écrit Menger à propos de la composition musicale :

« L'aisance ou les difficultés ne sont pas déterminantes, seule compte, selon l'artiste, l'invention qui transcende toutes les règles, qui n'obéit à aucune autre loi que le don. Quel ne doit pas être dès lors le poids de dénégation qui pèse sur un apprentissage aussi long et aussi technique que celui de la composition !¹⁰ »

Aussi archaïque puisse-t-elle apparaître à certains, l'image du don artistique a toujours une place très importante dans le vocabulaire des acteurs du monde de l'art. Le don ne s'explique pas, il se transmet par des chemins inconnus, entre membres d'une même famille ou accordé par quelque entité bienveillante et inconnue. La vocation, au contraire, revêt certes un caractère tout aussi « surnaturel » qui passe par un processus de révélation d'une passion, mais elle implique l'idée d'un sacrifice pour arriver à ses fins. Le don est une image quelque peu

⁸ Boris Charmatz, *ibid.*, p 23.

⁹ *Ibid*, p 35

¹⁰ Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983.

fantasmée du rapport de l'artiste à sa discipline, comme si l'apprentissage de l'art et sa pratique ne dépendaient pas de techniques énonçables, mais bien d'une capacité innée à être soi-même un être à la dimension artistique. On comprend alors bien mieux les réticence que peuvent avoir certains artistes à l'idée d'un apprentissage de l'art, tant peuvent être forts les fantasmes qui entourent ce domaine.

B- La formation comme moyen d'institutionnalisation

Le temps de la formation comme accord entre l'artiste et la société

« *La temporalité heurtée de la création s'harmonise mal avec le cadre strict de la scolarité*¹¹ » : telle est la vision de certains artistes ou étudiants des écoles d'art. Pourtant le passage par une formation artistique peut aussi être validé par les artistes, parce qu'il leur procure un autre point de vue sur leur propre travail. La formation apparaît alors comme une convention, une norme permettant d'intégrer un cercle de pairs, mettant *de facto* de côté tous les artistes autodidactes que l'on considère alors comme faisant partie d'une autre sphère. La formation est un « ticket d'entrée ».

« *En ce sens, le diplôme de fin d'études s'apparente à un rite d'institution, ayant pour effet de séparer ceux qui l'ont subi non de ceux qui ne l'ont pas encore subi mais de ceux qui ne le subiront en aucune façon et d'instituer ainsi une différence durable entre ceux que ce rite concerne et ceux qu'il ne concerne pas*¹². »

¹¹ Jérémie Vandebunder, « Analyse de la formation artistique entre immédiateté du don, temps des études et processus de création », *Temporalités* n°14, en ligne, 2011.

¹² Pierre Bourdieu, « *Les rites d'institutions*. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982.

Les diplômes des écoles d'art n'assurent pas le succès. Ce sont des diplômes professionnalisant certes, mais qui ne garantissent pas les mêmes choses qu'un diplôme professionnel dans d'autres branches. La nature même du marché de l'art étant construite sur des notions aussi incertaines que la subjectivité du goût, il est difficile d'y trouver de la stabilité. Cependant, l'école est un lieu de socialisation pour les artistes qui se construisent un réseau d'entraide, de partage de convictions esthétiques et de relations. L'école expose à l'artiste une manière de gérer un temps de carrière long par des temps courts que sont les projets. Les échéances dans les rendus invitent donc l'élève à conceptualiser ses recherches dans un temps défini, cadrant son imagination avec des contraintes extérieures fortes. Cela le raccroche à une certaine réalité, l'artiste ne construisant pas son art seul, mais en rapport avec les exigences d'une société au rythme bien différent du sien. La contrainte de temps peut être prolifique en ce qu'elle force l'élève à aboutir à quelque chose et donc à conclure quand bien même il ne serait pas tout à fait satisfait de son travail.

La pédagogie mise en place dans les études artistiques est souvent très individualisée, le professeur vient soit pallier une difficulté technique, soit une nécessité d'extérioriser un trouble psychologique où l'art devient cathartique. L'enseignant éclaire un chemin parfois tortueux, servant de guide, d'ancrage extérieur. Il donne un avis, est une opportunité d'échange pour l'artiste en devenir qui se confronte au regard spécialisé mais bienveillant d'un tiers, comme il devra le faire par la suite sans forcément profiter de cette bienveillance. Les professeurs sont des accompagnateurs. « *Les Beaux-arts sont aussi un lieu d'expérimentation pour les élèves, une manière pour eux de travailler sans s'exposer encore sur le marché concurrentiel.*¹³ » Les élèves ont au sein de leur école la possibilité de prendre de grands risques, de tester leurs capacités et les limites de leur travail sans que cela prête à conséquences. Le seul enjeu est la notation, sorte de sanction virtuelle, avant-goût du jugement public. L'école est donc un lieu où s'enseigne la

¹³ Jérémie Vandebunder, *art. cit.*

technique artistique mais aussi où l'élève appréhende la question du regard extérieur dans une sorte d'anti-chambre du monde réel.

Le temps de l'institutionnalisation

D'après Bourdieu, l'institution est un acte de communication qui :

« signifie à quelqu'un son identité, mais au sens à la fois où il la lui exprime et la lui impose en l'exprimant à la face de tous et en lui notifiant ainsi avec autorité ce qu'il est et ce qu'il a à être. (...) Mais c'est encore plus vrai de l'investiture ou de la nomination, jugement d'attribution proprement social qui assigne à celui qui en est l'objet tout ce qui est inscrit dans une définition sociale¹⁴. »

On pourrait dire en quelques sortes que l'acceptation d'un élève dans une école d'art et sa sortie en tant que diplômé sont un processus d'institutionnalisation de son parcours et de son identité d'artiste. La « définition sociale » de l'artiste peut ainsi être considérée comme celle d'un être créateur excellent dans sa technique artistique et s'étant confronté au regard de ses pairs lors de sa formation. L'artiste lui-même, ayant fait ses armes au sein de l'école, n'est plus dans un rapport romancé à sa profession comme dans ses premières années. Il sait maintenant qu'il a un public à conquérir et auprès duquel il va devoir faire ses preuves dans un milieu professionnel instable et fortement concurrentiel. Ne bénéficiant plus de l'accompagnement bienveillant de ses professeurs et de l'environnement presque familial de l'école, le jeune artiste se lance dans un nouvel espace-temps qui s'expose à lui, plus long, où les repères temporels de l'écoles (emploi du temps, calendrier des cours, des examens...) s'effacent et où il doit prendre en main cette nouvelle temporalité.

¹⁴ Pierre Bourdieu, « *Les rites d'institutions*. », Actes de la recherche en sciences sociales, 1982.

II- Le temps de la carrière : « *Découverte d'un ordre du changement à l'intérieur même de la successivité* » (Norbert Elias¹⁵)

A - Segmentation des trajectoires et incertitudes de la vie d'artiste : le statut d'intermittent

Le régime d'intermittent du spectacle

Intermittent : « ce qui est discontinu qui s'arrête et reprend par intervalles » (*Le Petit Robert*). Le régime d'intermittent du spectacle reprend à lui seul la gestion complexe du temps à l'œuvre dans la carrière d'un artiste, plus particulièrement pour certaines activités du type de celles du spectacle vivant qui sont faites d'une grande discontinuité entre temps de travail rémunéré et temps de recherche artistique. Le CDD d'usage, le contrat le plus répandu dans la profession, est payé au cachet, lequel est un forfait pour échange de service.

« La singularité du régime français d'emploi dans les arts du spectacle s'alimente à trois sources d'exceptionnalité : la présomption de salariat des artistes, la définition du périmètre sectoriel du recours au CDD d'usage, la caractérisation de l'emploi en tant que temporaire "par nature"¹⁶. »

Pour pouvoir vivre l'artiste doit rechercher une certaine régularité des cachets. Ce qui est en fait continu dans la vie d'un artiste, ce n'est pas son rapport à l'employeur mais bien son rapport à son travail personnel, sa recherche et son développement. C'est avec son art qu'il noue un lien de continuité et c'est ce lien qui structure le temps de sa vie, contrairement à d'autres métiers où le temps de travail est rémunéré, où le salarié construit un rapport avec son

¹⁵ Norbert Elias, *Du temps*, Paris, Fayard, [1984] 1996.

¹⁶ Pierre- Michel Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, op. cit.

employeur s'inscrivant dans la durée, et où l'entreprise influence le rythme de vie de ses salariés en imposant en quelques sortes son propre rythme. Le CDD intermittent s'est imposé comme la norme dans le secteur puisqu'il constitue la forme la plus parfaite d'emploi flexible :

« Il procure (...) un avantage organisationnel, puisque la transformation des coûts fixes en coûts variables est appariée à la flexibilité fonctionnelle de la structure projet de l'activité¹⁷. »

Le temps de la création et de la production artistique s'élabore donc autour de la notion de projet et de flexibilité. C'est par rapport à chaque projet, dans sa singularité artistique et logistique, que se construit toute l'organisation. Lorsque le projet est terminé, qu'il a été présenté au public, le rapport entre l'artiste et son employeur cesse net, jusqu'à un éventuel autre projet.

On remarque que la législation travaille à intégrer un système de valeur propre au champ artistique dans le cadre normé de la loi. Il s'agit de réussir à faire en sorte que les artistes intermittents ne soient pas toujours contraints de « cachetonner », c'est-à-dire de devoir enchaîner les contrats pour accumuler les cachets, aux dépens parfois de leurs goûts artistiques. Ils peuvent donc avoir la possibilité de faire des choix artistiques et de sélectionner leurs contrats, dans une certaine mesure bien sûr, en fonction de leur réussite personnelle et de leur reconnaissance sur le marché du travail.

Le régime d'intermittent du spectacle permet donc d'intégrer une norme légale dans un secteur souvent peu syndicalisé (du moins pour les artistes mais ce n'est pas le cas des techniciens) et donc de le professionnaliser.

¹⁷ Pierre-Michel Menger, *ibid.*

B - Les disparités de gestion du temps entre différentes disciplines artistiques

Des spécificités propres à chaque profession : le cas des danseurs

Le temps n'est pas considéré de la même manière si l'on est écrivain, plasticien ou issu du spectacle vivant. Un écrivain ne peut pas être intermittent du spectacle pour ses activités d'écriture et, à moins d'être auteur à succès, il a généralement un autre métier lui permettant de subvenir à ses besoins et le rendant moins dépendant des échéances d'aboutissement de son travail. Il en va de même pour l'artiste peintre qui peut adapter son emploi du temps de manière à le scinder entre pratique artistique et exercice d'une profession autre. Mais il y a des activités où il est beaucoup plus difficile d'opérer ces ajustements. Ces activités se retrouvent principalement dans le secteur du spectacle vivant où les contraintes temporelles sont très fortes. On peut mesurer la difficulté qu'aura un comédien qui vient d'être engagé dans un projet de pièce de théâtre, à adapter une activité professionnelle supplémentaire aux temps de répétitions et de représentations, d'autant plus si ces dernières impliquent un déplacement de l'artiste pendant plusieurs jours ou semaines.

Le métier de danseur est une profession particulièrement difficile à adapter. Le temps y a une importance toute particulière, car il concerne directement le corps des interprètes, qui est leur principal outil de travail. Tout comme le comédien, le danseur doit pouvoir se rendre disponible s'il est engagé pour un projet, mais il doit aussi ménager un temps (et un budget) quotidien pour son entraînement physique dans des ateliers de techniques corporelles. Il doit ainsi démultiplier son emploi du temps. Cependant, le temps de la carrière du danseur peut beaucoup varier en fonction de la discipline choisie.

Les techniques classiques et contemporaines, qui sont les plus opposées en ce qui concerne leur rapport au temps et à l'usure des corps, impliquent des temps de carrières très

différents. La technique classique et l'exigence qui existent dans ce milieu, impliquent que la carrière du danseur atteigne son apogée au moment où son corps a pu assimiler l'apprentissage de la technique mais aussi où il est encore en pleine « force de l'âge » et vigoureux. Cela explique pourquoi la carrière d'un danseur s'étend rarement au-delà des 35 ans, s'il souhaite poursuivre dans le champ de la danse classique.

Par contre, le répertoire contemporain recouvre de nombreuses disparités. On peut retrouver un cheminement similaire à celui de la danse classique si le danseur contemporain privilégie des esthétiques chorégraphiques plus virtuoses demandant des corps alertes et entraînés. Dans la plupart des cas, il s'agit même de styles de danse qui détournent les mouvements classiques et jouent avec leurs bases techniques : jeux sur l'en-dedans et l'en-dehors, opposition entre mouvements étirés et séquences saccadés... Ces jeux demandent une très grande virtuosité du corps, comme on peut le voir dans les chorégraphies de William Forsythe ou de Jiry Killian.

Mais il existe aussi d'autres courants en danse contemporaine qui entretiennent un rapport tout autre à la technique. Même s'il s'agit toujours de travailler sur le corps pour en faire le vecteur malléable d'une vision esthétique, il est aussi question de travailler davantage sur l'expressivité, en s'inspirant parfois même de techniques propres aux écoles d'art dramatique. Dans ce type d'esthétique, il est possible pour un artiste danseur de prolonger sa carrière ou même de la commencer sur le tard. Il n'est pas rare de voir des danseurs professionnels ayant commencé leur carrière alors qu'ils avaient plus de 30 ans. Alors que la chose est possible en danse contemporaine, elle est quasiment impossible pour la danse classique. Un artiste danseur peut ainsi construire son parcours en faisant des choix esthétiques, mais aussi stratégiques, de chorégraphes qui travaillent avec des corps ayant une certaine maturité et une expressivité bien différentes de celle des virtuoses fraîchement sortis de leurs écoles. Nombreux sont les

chorégraphes qui travaillent ponctuellement ou régulièrement avec des danseurs de plus de 40 ans ou même des personnes âgées n'ayant jamais dansé comme pour la fameuse pièce de Pina Bausch *Kantakthof*, initialement imaginée pour sa compagnie, puis reprise avec uniquement des personnes entre 60 et 80 ans, qui n'étaient d'ailleurs pas danseurs. Cette pièce présente les rapports entre hommes et femmes, les jeux de séductions, les rapports de couples, et se prête à des réinterprétations successives par plusieurs générations, comme pour présenter les corps séducteurs aux différents âges de la vie. Le spectacle a d'ailleurs été repris plus tard avec de jeunes adolescents. Il y a donc différents temps de carrières qui sont dus à différentes conceptions de ce dont le corps peut être le vecteur ou tout simplement différentes poétiques.

C- Temporalité et construction esthétique dans la vie d'un artiste

Construire son parcours, son identité dans le temps : héritage et innovation

Chaque artiste doit un jour revenir sur son parcours pour en analyser la trajectoire et mieux connaître la nature de son travail. Il est alors question pour lui d'être conscient de son travail esthétique et de pouvoir placer son œuvre dans une histoire plus générale de l'art et ses différents courants, qui dépasse son individualité. Il est question de s'inscrire dans une histoire de l'art, dans un contexte artistique et d'y trouver sa place, initiant une dialectique de l'héritage et de l'innovation.

Dans son article « *Le jeu incertain des générations. La pérennisation du groupe professionnel des rappeurs dans les industries musicales françaises*¹⁸ », Karim Hammou étudie cette question dans le cas du développement du rap comme genre musical. Il démontre la légitimité de ce choix en expliquant que le rap met particulièrement bien en exergue ces

¹⁸ Karim Hammou, « Le jeu incertain des générations », *Temporalités* n°14, en ligne, 2011.

questions d'héritage et d'innovation. Ceci est visible notamment dans la forme de représentation qu'est le « battle ». Il s'agit de confronter son expression à celle d'un autre, sur une scène qui prend alors des allures de ring de boxe, et de faire plier son adversaire face à sa maîtrise du genre. Chacun subit alors une critique de sa prestation, tout en argumentant pour la défendre. Le rappeur est donc successivement conduit à se rallier à certaines influences ou à s'en détacher. La distinction générationnelle est un élément qui revient souvent dans la bouche des rappeurs :

« Dans un univers artistique aussi jeune, les trois générations se côtoient, et les anciens ne sont pas hors-jeu. K. Hammou montre au contraire comment ils alimentent le jeu des distinctions entre leurs successeurs : le passé est toujours présent sous la forme des vivants anciens et des positions qu'ils négocient auprès des jeunes¹⁹. »

Le rap pose continuellement la question de la filiation et de la communauté. Cette idée se retrouve dans d'autres formes artistiques, dans une mesure sans doute moindre. L'artiste est dans une remise en question constante de l'originalité de son œuvre. Il se réfère alors à une histoire longue, l'histoire de l'art, qu'il fait dialoguer avec son temps personnel, plus court. Il n'est pas rare d'ailleurs que les artistes revendiquent cette quête constante de l'inscription de leur contribution artistique dans l'histoire de l'art comme étant un des moteurs de leur vocation artistique. Il s'agit pour eux de donner un sens à leur vie par la biais d'un dialogue avec une histoire ancestrale.

¹⁹ Morgane Jouvenet et Christiane Rolle « Des temporalités à l'œuvre dans les mondes de l'art », *art. cit.*

L'artiste épingle le temps dans sa production

L'artiste est en première ligne pour penser la question du temps et pour en fournir une multitude d'interprétations et de visions aussi différentes et originales les unes que les autres. L'artiste arrête le cours du temps, le suspend... le temps d'une émotion ou d'une réflexion. Sa vision du monde cherche constamment à se détacher des visions normées. Il traverse une grande variété de temporalités qui représentent autant de structures de pensée.

Il expose une conscience du temps et une réflexion sur celui-ci, comme le fait par exemple le chorégraphe Thomas Lebrun dans sa pièce *La jeune fille et la mort*, sur la musique éponyme de Schubert, où il matérialise une représentation de la mort et de la crainte du temps qui passe. Dans cette pièce, il expose des tableaux mettant en scène une jeune fille confrontée aux différents visages de la vieillesse incarnée par des danseuses sensiblement plus âgées et des animaux empaillés éparpillés sur scène. Dans une mise en scène très épurée aux éclairages diffus et une esthétique corporelle minimaliste, le temps devient un personnage. À la fois craint, nié, oublié, il reste malgré tout omniprésent comme une présence aussi cruelle que bienveillante.

Au moment de la réception de l'œuvre par le public, le temps s'arrête et le spectateur est alors pris dans la contemplation, ou le rejet, et se voit transposé dans une autre réalité.

III - Les temps de la réception

Importance du temps dans la formation du goût et la réception de l'art : la carrière du spectateur

A - Réception des œuvres : entre effet de groupe et individualité

Temporalité de la construction du goût

L'artiste s'expose à différentes temporalités qui sont les instants de la création, le temps du champ des professionnels et celui de l'histoire de l'art, faite d'innovations, de consécration et de disparitions. Ne s'intéresser qu'au temps de l'artiste, que ce soit dans sa formation ou dans sa carrière professionnelle, reviendrait à entrer dans « *une conception génétique de l'art qui tend à privilégier le temps de la création aux dépens de son achèvement* », explique Julie Noïrot²⁰. C'est pourquoi il semble nécessaire à ce stade de s'intéresser au protagoniste auquel l'artiste destine son travail : le spectateur.

On peut aussi considérer qu'il existe une carrière du spectateur en ce que ce dernier construit son regard par expériences successives, en étroite relation avec sa biographie. Il n'est pas simple d'analyser le comportement des publics de l'art. Comment analyser les publics du secteur culturel sans mettre de côté des comportements inattendus ou des évolutions dans les comportements, ce qui nous oblige à mettre en place des outils à la fois flexibles et permettant toutefois une analyse poussée et stable ?

²⁰ Julie Noïrot, « *De la genèse photographique à la photographie génétique* », Temporalités, n°14. en ligne, 2011.

Stratification sociale des inégalités d'accès à la culture

En France, on a privilégié une stratification sociale des inégalités d'accès à la culture mettant de côté une étude longitudinale des parcours, des pratiques et des goûts. Dans *La Distinction*, Pierre Bourdieu souligne que les rapports de classes sont structurés par des rapports symboliques et non pas seulement monétaires. Les classes supérieures se caractérisent par la diversité de leurs goûts et de leurs pratiques. L'auteur met en avant l'idée qu'il y a des pratiques caractérisant les groupes sociaux, qui constituent autant d'effets de distinction. Pourtant des auteurs comme Coulangeon, ou les américains Richard Peterson et Symkos, tentent de prendre acte de changements visibles en matière de culture. En effet, les inégalités des pratiques sont toujours observables, même si elles sont à nuancer : grâce à leurs pratiques culturelles, on peut observer un affaiblissement des critères de distinction entre les classes. Coulangeon ne parle cependant pas d'un affaiblissement des frontières symboliques, mais d'éclectisme des pratiques des classes supérieures. Les répertoires multiculturels peuvent fonctionner comme une ressource de communication plus que comme un capital de distinction, même si cet éclectisme n'est jamais dénué d'une forme de condescendance. Il s'agit de montrer que l'affirmation des goûts n'est pas une affaire individuelle mais bien sociale.

Certains sociologues, comme Aurélien Djarkouane, estiment qu'un découpage des publics en grands groupes définis par l'origine sociale ne permet pas de prendre en compte des comportements inattendus et pourtant plus nombreux qu'il ne semble. Ce dernier élabore une méthode qui mêle des données biographiques et quantitatives. Il révèle ainsi que dans la biographie de chacun, des éléments qui ont trait à la socialisation d'un individu par rapport à certains groupes sociaux peuvent avoir une réelle influence sur ses comportements et provoquer des réactions qui ne sont pas en adéquation avec ses origines sociales. Il ne s'agit pas là de dire

que les origines sociales ne sont pas un critère d'analyse valable, mais qu'il y a d'autres critères qui peuvent être dégagés, pour affiner notre compréhension du comportement des publics et en particulier des comportements qui ne semblent pas entrer dans les structures déjà établies :

« Si la reproduction des comportements cultivés au sein de la famille est confirmée, doit-on affirmer pour autant que ce phénomène engendre une reproduction des inégalités d'accès à la culture²¹ ? »

L'auteur met ainsi en avant d'autres éléments, comme l'emploi du temps professionnel, qui peuvent avoir une influence réelle sur le taux de fréquentation des lieux culturels. Il privilégie aussi une segmentation générationnelle du public pour analyser la transmission culturelle. Il articule données biographiques et quantitatives pour montrer comment des éléments biographiques peuvent marquer les carrières des spectateurs d'une génération à l'autre. Il peut ainsi rapprocher l'analyse statistique de la compréhension des socialisations qui comptent pour les spectateurs selon leur tranche d'âge. Comme il le dit lui-même :

« Cette dimension relationnelle de la socialisation culturelle invite à ne plus considérer uniquement ces pratiques comme des consommations mais bien comme des actes de réception, négociés dans un espace social, culturel et générationnel métissé et fluctuant²². »

²¹ Aurélien Djarkouane, « La carrière du spectateur », Temporalités n°14, en ligne, 2011.

²² Ibid.

B - La carrière du spectateur, temps de la vie et temps de la réception

La carrière du spectateur

Aurélien Djakouane considère la construction d'un point de vue, chez le spectateur, sous le prisme de sa biographie et de l'échelonnage de ses différentes expériences esthétiques, faisant ainsi entrer la question du jugement esthétique dans une certaine temporalité. Il étudie donc, pour commencer, le profil des débutants, puis la question de la « première fois » en la mettant en rapport avec la transmission familiale comme éventuel moteur dans cette étape. Il questionne ensuite le stade de la mise à l'épreuve des premières expériences. En effet, ayant atteint un certain « quota » d'expériences, le spectateur sent que son esprit critique commence à se développer et peut alors commencer à mettre en dialogue différentes formes artistiques. On entre ensuite dans une seconde partie de la carrière du spectateur, dans laquelle commencent à jouer les sociabilités de l'individu pouvant avoir une influence sur le type de lieux fréquentés et donc les esthétiques privilégiées par le spectateur afin d'adopter les codes culturels et comportementaux d'une catégorie sociale. C'est alors qu'entrent en jeu les variations diachroniques des étapes du cycle de la vie. À chaque grand moment de l'existence, les pratiques et les goûts culturels peuvent être modifiés. Par exemple, si l'on décide d'avoir un enfant, on est souvent conduit à privilégier un certain type de sorties culturelles... Djakouane souligne aussi les variations synchroniques des sociabilités qui peuvent être différentes en fonction des sorties. Il met ainsi en place une approche relationnelle des temps de la réception :

« Contrairement aux représentations figées de l'approche purement statistique, l'observation des carrières de spectateurs suggère que les étapes du parcours de vie et les

formes de sociabilité constituent les principales sources de variation et d'invention des temps de la réception, au-delà, et parfois à l'encontre des premières expériences²³. »

Il existe donc différentes étapes décisives dans les carrières de spectateurs : démarrage, interruptions, arrêt, reprise... La négociation est d'une importance majeure dans ces différentes étapes, car elle relie la pratique culturelle d'un individu à un groupe social. Il faut négocier son implication dans son rapport à l'art en tant qu'il nous développe personnellement, mais aussi pour l'influence qu'il a sur la nature de nos relations aux autres.

Construction du point de vue de spectateur autour de « l'objet frontière » (P. Ughetto)

Le point de vue du spectateur est le fruit d'une démarche qui lui est propre mais est aussi influencée par les dispositifs mis en place par les professionnels de la culture pour organiser son rapport à l'œuvre. Ainsi, l'exposition d'art est l'incarnation des décalages entre trois rapports au temps : celui des conservateurs (historiens et savants), celui des médiateurs et celui du public. P. Ughetto développe l'idée des « objets frontières²⁴ » qui donnent forme aux différents regards posés par ces trois acteurs ayant chacun leur interprétation de l'objet en question. Le dispositif d'exposition et les choix scénographiques sont capitaux dans la transmission d'une vision artistique et dans la manière de faire dialoguer, par exemple, les artistes des siècles passés avec les esthétiques contemporaines.

Cette mise en dialogue s'observe dans le monde de l'art et, de manière beaucoup plus large, dans l'élaboration et la diffusion des canons esthétiques du moment. C'est ainsi qu'on peut évoquer tous les retours « à la mode » de références esthétiques dans le prêt-à-porter ou dans le

²³ Aurélien Djakouane, *ibid.*

²⁴ Morgane Jouvenet et Christiane Rolle « *Des temporalités à l'œuvre dans les mondes de l'art* », *art. cit.*

travail sur l'imagerie publicitaire, de même que l'usage de grandes œuvres de musique classique dans les spots publicitaires pour les parfums sensés évoquer une certaine idée de ce qu'est la beauté.

La mise en scène des œuvres d'art peut alors s'apparenter à une forme de reconstitution historique qui repose sur un savoir faire de manipulation des œuvres : il faut « savoir rendre le temps passé présent²⁵ ». L'« objet frontière » doit ainsi être travaillé par le commissaire d'exposition et par les médiateurs de manière à ce que le public n'ait pas le sentiment d'entrer par effraction dans ce triangle interprétatif, mais qu'il puisse être à même de délivrer son opinion. Il est possible de mettre en place une approche temporaliste de la réception de l'art par le public. Cette approche permet de prendre en compte des éléments nouveaux, peu présents dans les grandes études sur les publics de l'art, afin de tempérer certaines idées. Ce n'est pas parce qu'on a un accès privilégié à la culture qu'on en fait usage. Il peut y avoir des phénomènes de rejet ou des conflits, et, parfois, le manque de temps implique que nous fassions des choix qui ne sont pas toujours en faveur de l'activité culturelle.

Le temps de l'œuvre

Le temps à l'œuvre dans le domaine artistique interroge les œuvres dans leur nature même. On pourrait ainsi évoquer l'événement majeur mis en place par l'Agora Cité de la Danse pour le mois de mars 2012 à Montpellier, qui reprend le spectacle mythique *Einstein on the Beach*, initialement conçu par Bob Wilson en 1976 sur une musique de Philipp Glass et chorégraphié par Lucinda Childs. Ce ballet, qui dure plus de cinq heures interroge très directement la question du temps. Quel est le temps de spectacle supportable par un spectateur ? À partir de quel moment ne peut-il plus suivre ? Qu'est-ce qui détermine un champ

²⁵ Morgane Jouvenet et Christiane Rolle, *ibid.*

possible de conceptualisation d'une œuvre, un format temporel ? On pourrait ainsi mettre en rapport cette performance avec un questionnement sur le format normé du spectacle qui dure entre une et deux heures, format qui semble avoir adopté les contraintes temporelles imposées par nos rythmes de vie dans une société où il s'agit de ne pas perdre son temps. Enfin, le fait de produire de nouveau ce spectacle, prêt de quarante ans après sa création, est une façon de tester sa capacité d'actualité et sa vie en tant qu'œuvre d'art dans la durée historique.

Conclusion de la première partie :

Nous avons pu voir comment le temps vient structurer, et parfois entraver nos rapports au monde de l'art. Puisque nos vies ont un début et une fin, il devient nécessaire de jalonner nos parcours de l'existence par des repères, qui se transforment parfois en échelons vers un progrès souhaité. Pour l'artiste, il pourra s'agir d'atteindre les sommets de son art, ou de s'inscrire dans une histoire de l'art. Pour un spectateur, de développer son imaginaire. Quoi qu'il en soit le temps est toujours présent et peut devenir contrainte, puisqu'il nous faut faire des choix. C'est à ce moment précis que l'art se présente comme une valeur ajoutée et se propose d'arrêter la course du temps pour nous faire basculer dans une autre dimension.

Mais, si le spectateur bascule, qu'en est-il de l'artiste ? Vit-il lui aussi dans un autre espace-temps ? Comment construit-il ses rapports à la société ? Construit-il sa vie sur un mode complètement différent du reste de la société ? Dans une seconde partie, nous allons étudier la question de la carrière d'artiste en prenant l'exemple du danseur interprète en danse contemporaine qui s'implique sur tous les plans dans sa carrière artistique afin de lui donner vie à l'intérieur même de son corps.

PARTIE II

Temporalité de la carrière d'artiste : le cas du danseur

Sur les quinze dernières années, la population des danseurs a connu une forte croissance de ses effectifs. On compte en France 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. Il est dispersé sur un très grand nombre d'employeurs (4 500 en 2000). Près de la moitié des intermittents se produisent essentiellement en danse contemporaine²⁶.

Dans les années 1980, l'Etat a fait le pari de la danse contemporaine en développant les structures de formation supérieure sans qu'il y ait un marché du travail suffisamment développé pour offrir des débouchés. Comme l'explique Vincent Dubois²⁷, cela correspond aux objectifs politiques de démocratisation et de professionnalisation de l'action culturelle des années 1970-1985. Il s'agit même d'après l'auteur d'une « *institutionnalisation du flou* ». Ainsi, on ne parle plus de bénévolat mais de véritables métiers rémunérés dans une fonction où les gens agissent par engagement personnel au même titre que les religieux. Avec l'arrivée de Jack Lang au Ministère de la Culture en 1981, c'est non seulement l'échelle budgétaire qui change avec une augmentation du budget de 74%, mais aussi les orientations données à la politique culturelle gouvernementale qui consacre les formes minoritaires et populaires de l'art. De plus, le Ministère souhaite réconcilier l'économie et la culture en prouvant non seulement que la culture est un investissement rentable mais aussi que c'est un secteur source d'emploi. C'est ainsi que des

²⁶ Janine Ranou et Ionela Roharik, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Département des Études de la Prospective et des statistiques (DEPS), La Documentation française, Paris, 2006.

²⁷ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, 2000.

aides financières permettent de favoriser la création d'emploi dans des structures publiques et privées. Mais surtout, on observe l'émergence d'un « marché de la formation professionnelle ». On tente donc de professionnaliser des activités de création et de définir les compétences nécessaires à l'accession à un emploi dans le secteur. Cela peut paraître hautement paradoxal dans le cas de la danse contemporaine qui est née d'un mouvement d'opposition à la danse classique et à la question d'une compétence physique reflétée dans le « bagage technique » du danseur :

« Ce paradoxe d'une professionnalisation entretenant le flou des positions professionnelles tient pour partie aux conditions particulières dans lesquelles ces formations ont été mises en place. »²⁸

Les mesures mises en places signent la structuration d'une discipline avant-gardiste. Elles apportent une validation qui passe par l'introduction dans un système de formation et de construction d'une carrière professionnelle labellisé par l'Etat. Les mesures mises en place sont : l'introduction d'une classe à horaire aménagé qui débouche sur le bac F11, la création du Centre Nationale de Danse Contemporaine d'Angers (CNDC), l'ouverture d'une section contemporaine au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et à celui de Lyon, et l'introduction de départements danse contemporaine dans les Conservatoires Nationaux de Région et les Ecoles Nationales de musique et de danse. C'est ainsi que se définissent « les cadres de l'identité professionnelle du danseur » :

« L'émergence d'une vocation d'interprète est encadrée par l'institution, qui délivre les autorisations à se projeter dans un devenir souvent mythifié²⁹. »

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Pierre-Emmanuel Signoret, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, La découverte, 2012, p. 29.

Le « cursus orthodoxe » pour être danseur, comme l'appelle Pierre-Emmanuel Signoret, est de débiter suffisamment tôt pour que le corps puisse être façonné, puis de gravir les étapes successives de l'entrée dans un Conservatoire de région jusqu'à réussir le concours d'entrée dans une grande école supérieure de type CNSMD. Une enquête du DEPS de 2006 précise que 84% des danseurs permanents et 34% des intermittents ont fait une école supérieure contre 16% chez les comédiens et 13% chez les musiciens. Et cela va en augmentant avec les nouvelles générations, puisque 28% des moins de 25 ans ont fait une école contre 13% chez les 35-39 ans. On peut aussi remarquer, comme nous le verrons plus tard, que cela va de pair avec une augmentation de la sélection des danseurs sur dossier au moment des auditions.

Cependant la grande professionnalisation du secteur n'a pas pour autant atténué des pratiques parfois archaïques dans les rapports socioprofessionnels et l'usage d'un vocabulaire religieux pour parler du métier de danseur. Pour mettre cela en exergue nous étudierons la question des constructions collectives à l'œuvre dans l'engagement artistique. Puis celle de l'entrée du danseur dans un groupe social et, enfin, la structuration de ce groupe par le régime d'intermittent du spectacle.

I- Des constructions collectives à l'origine d'un engagement de type vocationnel

A - Le rôle de l'environnement social

Environnement social et représentations collectives

Dès le départ, on s'aperçoit de la construction collective à l'œuvre (espace familial, espace scolaire et autres rencontres...) Il est important d'étudier la provenance sociologique de cette population pour mieux comprendre les facteurs qui facilitent l'adaptation à un mode de vie « décalé ». On remarque que beaucoup de danseurs sont enfants de professionnels du spectacle et de cadres et professions intellectuelles supérieures³⁰. Mais on remarque aussi une grande diversité des professions exercées par leurs parents, qui les situent dans la catégorie des « classes moyennes », démontrant qu'on peut difficilement établir une trajectoire type. D'ailleurs à ce sujet, Pierre-Michel Menger met en garde contre une approche déterministe. Ainsi dit-il, sur le « paradigme déterministe » :

« il importe toujours de fournir à l'acteur un passé et, à travers ce passé de déchiffrer son comportement dans la logique d'une grammaire. Les concepts de rôle, de statut, de norme, de valeur, sont autant de cristallisations de l'influence collective sur le comportement individuel : ils prennent en charge la mise en cohérence des actions de l'individu et la coordination des multiples comportements individuels et ils permettent d'expliquer les ajustements et les désajustements entre les actions. ³¹»

³⁰ Pierre-Emmanuel Signoret, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, op. cit.

³¹ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op. cit. p 36

Mais l'auteur ajoute plus loin que « *l'usage de tels concepts conduit à évider l'arène de l'action de ses particularités et à en faire un médium, un réceptacle pour l'influence causale des forces supra individuelles qui régissent le comportement individuel.* ». L'individu n'est pas tout entier conduit par son environnement d'origine et il peut, au contraire, s'en extraire par le biais de réajustements. Ces réajustements peuvent être le fruit de rencontres faites en dehors du cadre familial, mais aussi par la découverte du nouveau cadre de fonctionnement qu'est l'école. On remarque ainsi qu'un bon nombre de danseurs ont choisi ce métier alors qu'ils étaient déjà engagés dans des études supérieures dans un autre secteur. Or, comme l'explique Pierre-Emmanuel Sornet, ils ne le vivent pas, pour la plupart, comme une stratégie prévisionnelle de reconversion à l'issue de leur carrière de danseur, mais plutôt comme une manière de valider un cursus scolaire face à un environnement familial parfois méfiant. Cela leur permet de négocier leur entrée dans le monde de la danse.

Pierre-Emmanuel Signoret explique que, au cours sa démarche d'enquête sociologique, il a recueilli les témoignages de personnes ayant accédé à la danse contemporaine par des chemins qui sortent de la norme. Ce sont souvent des personnes issues de milieux populaires, qui n'ont donc pas un environnement familial très connaisseur du milieu de la danse et encore moins de celui de la danse contemporaine. Cela lui permet, selon lui, de travailler sur le particulier pour en extraire plus clairement la norme. On se rend compte alors que le moment de l'entrée de l'individu dans le groupe social des danseurs influe principalement sur son comportement et sa construction identitaire, lui permettant de se fondre dans ce groupe qu'il cherche depuis longtemps à intégrer à travers le travail de sa technique mais aussi d'un langage qui leur est propre. On peut ici évoquer la pensée de Talcott Parsons pour qui « *la socialisation crée non l'individu mais la similitude interindividuelle*³² ».

³² Pierre-Michel Menger, *ibid.*, p. 37.

La formation comme moyen d'extraction

« Les théoriciens interactionnistes (...), relâchent aussi l'hypothèse du pouvoir de contrainte de la socialisation primaire de l'individu en graduant les montages normatifs et cognitifs que produit la socialisation par le degré variable d'intériorisation et par le pouvoir variable de contrainte qui en module le rôle, mais aussi et surtout par l'inclusion des phénomènes d'apprentissage au-delà des phases premières de socialisation. (...) Ce qui interdit de concevoir celles-ci comme des empreintes indélébiles ou comme des moules³³ ».

On voit que l'individu peut plus ou moins intérioriser les codes véhiculés par son cercle d'origine, démontrant qu'il n'est pas déterminé par celui-ci et que des facteurs, identifiables ou non, propres à l'histoire de chacun, peuvent conduire à ces différents degrés d'intériorisation. Il est à noter que la famille, si elle peut avoir une influence importante dans certaines étapes de la construction de la carrière d'un individu, est largement contrebalancée par le poids de l'apprentissage. En effet, la formation confronte l'individu à un autre groupe social vers lequel il se dirige et dans lequel les références sont différentes. Il se confronte alors à un nouveau « langage » qu'il va apprendre. Dans le cas de la danse, il s'agit d'un langage aussi bien corporel que social, dans la mesure où, accédant à une école supérieure, on peut déjà considérer qu'il se confronte aux prémices du marché du travail en danse. C'est en effet ce qu'explique Boris Charmatz :

« Le futur étudiant est déjà un futur employé = le futur de l'étudiant est déjà employé dès lors que l'école procède avec ses membres comme l'entreprise avec les siens = le futur est déjà employé dès lors que l'école procède de l'entreprise industrielle de masse, avec ses membres triés sur le volet³⁴ . »

³³ Pierre-Michel Menger, *ibid*, p 45.

³⁴ Boris Charmatz, *Je suis une école*, *op. cit.*, p 35.

L'apprentissage des codes du cercle des danseurs se fait dans l'école et extrait l'individu de son environnement d'origine. Il est confronté à un autre système que celui de sa famille dans lequel il va devoir là aussi trouver son caractère unique. Sans être aussi catégoriques que Boris Charmatz au sujet de l'apprentissage, et bien qu'on comprenne les pressions à l'œuvre dans ce type de formations où le subjectif a une grande place, on conviendra qu'il s'agit à chaque fois pour le danseur d'évoluer vers son objectif d'épanouissement.

B - La formation, naissance du sentiment de dévotion et du désintéressement

L'école, un lieu de reconnaissance par ses pairs

« La socialisation est différenciée, ou, si l'on veut, devient un cas particulier d'une règle plus générale, celle de l'apprentissage, qui a un horizon temporel beaucoup plus étendu³⁵. »

Le rôle de l'enseignant est de transmettre un savoir mais aussi de repérer ceux qui ont des dispositions à la « conversion³⁶ ». On le voit bien chez les danseurs, lorsqu'ils reviennent dans leurs biographies sur les étapes importantes de leur vie d'artiste : il est presque toujours fait mention de la présence d'un professeur qui a repéré le jeune talent. Ce professeur a fait prendre conscience à l'élève de sa valeur et de la possibilité qu'un rêve, ou quelque chose d'inconcevable, devienne tout à coup envisageable. Apprendre la danse, c'est intégrer un certain comportement corporel et, dans un sens, le professeur éduque son élève dans son rapport à son corps, comme le ferait un parent sur d'autres plans (scolaire, comportemental...). C'est donc sur

³⁵ Pierre-Michel Menger, *ibid.*, p 45.

³⁶ Conférence organisée par le Festival Montpellier Danse et le Magazine Danser en 2011. Présenté par Agnès Izrine, rédactrice en chef de Danser et Pierre-Emmanuel Sorignet.

la base de certains critères plus ou moins objectifs, à la fois de techniques mais aussi d'un ressenti personnel par rapport à ce que l'élève dégage, que le professeur peut inciter l'élève à poursuivre son parcours.

On peut voir aussi quel point le fait d'entrer dans un établissement d'enseignement supérieur de danse peut se révéler une véritable renaissance pour le danseur qui commence une seconde partie de sa vie où la danse a toute sa place et n'est plus simplement un *hobby* mais un possible métier. Le passage par un établissement supérieur rend légitime le parcours du danseur qui se voit reconnu par l'institution et par ses pairs. Il intègre un premier réseau professionnel et le cercle privilégié des élèves de ces institutions. L'entrée dans ce type d'institution se fait au plus tard entre 18 et 23 ans (avec des variations en fonction des établissements), ce qui est relativement tard comparativement aux cursus de danse classique.

Cependant, il est très possible d'entrer dans le monde de la danse contemporaine bien plus tard. On constate depuis les années 1990 un vieillissement de la population des danseurs contemporains : en 1987 les plus de 40 ans représentaient 8% des intermittents contre 20% en 2000³⁷. Ce phénomène est certainement lié au fait que la danse contemporaine intègre plus facilement le vieillissement dans son esthétique.

Appartenir à un groupe social et en adopter les codes

La profession de danseur est loin d'être très rémunératrice, hormis dans quelques cas exceptionnels de réussite. L'écart entre la moyenne de l'ensemble des revenus des danseurs et des chorégraphes et celle des revenus de la population active atteint – 69,5%³⁸. Non seulement les rémunérations ne sont pas élevées, mais cette pratique implique de nombreux frais (coût de

³⁷ Janine Ranou et Ionela Roharik , *Les Danseurs, un métier d'engagement*, op. cit.

³⁸ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* op. cit., p 109

la formation, entretien quotidien de la technique, coût des transports pour se rendre aux auditions...) Malgré cela le nombre de danseurs professionnels ne cesse de s'accroître, car les métiers artistiques bénéficient d'un certain prestige social. Dans la nomenclature des professionnels de l'INSEE, les artistes ont une position élevée parmi les cadres et professions intellectuelles supérieures : « *l'argument des avantages monétaires est si puissant qu'il a traditionnellement fourni le socle de l'enchantement idéologique du travail artistique*³⁹ ». Certaines satisfactions non monétaires importantes incitent les artistes à développer une attitude de désintéressement. Ainsi, la liberté créatrice offre des ressources de justifications pour un choix de vie matériellement difficile :

« Les valeurs respectivement attachées à l'interaction sociale par une activité régulière, normalement rémunérée, et la libre disposition de soi dans l'expérience ordinairement douloureuse du chômage, sont comme inversées, pour célébrer les bénéfices de cette espèce particulière qu'est l'art, idéalement épanouissant mais socialement risqué⁴⁰. »

Le danseur trouve de nombreux bénéfices autres que monétaires qui le poussent à prendre la décision de faire de la danse un métier, ou du moins de se dédier à elle. Nombre de danseurs éprouvent même certaines difficultés à considérer leur pratique comme un métier à cause des valeurs que la société rattache à ce terme. Le métier devient alors un travail, dans sa dimension péjorative, qui doit nous permettre de subvenir à nos besoins et s'oppose à la notion de plaisir. Or, chez les danseurs, et l'artiste de manière générale, la valeur travail n'est pas la même et ne peut s'opposer aussi facilement au plaisir. C'est ce que rappelle d'ailleurs l'idée de la vocation éprouvée par le jeune danseur qui s'engage dans cette voie dans l'espoir d'un

³⁹ Pierre-Michel Menger, *ibid.*, p. 109.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 194.

accomplissement individuel. Mais le fait que le cadre d'exercice professionnel de cette activité a été mis en place au travers d'institutions, de labels reconnus par l'État et d'une législation précise, permet de minimiser la prise de risques.

C - Mystification et représentations : « Est-il rationnel de travailler pour s'épanouir ? »

Cependant la prise de risque reste grande. Les danseurs, pour se rassurer peut-être, font souvent appel à la notion de « vocation » et à tout un vocabulaire religieux à propos de leur métier : « J'ai toujours su que... », « depuis que je suis enfant je sais que... ». Pierre-Emmanuel Sorignet parle d'une « sociologie de la croyance » où ce qui est ressenti comme un mode d'expression de sa singularité par les danseurs se révèle être le fruit d'une construction collective. Cela met en évidence le rôle et la stratégie de la construction familiale, ainsi que celui de la formation au métier d'interprète.

Dans son ouvrage, Menger pose la question suivante : « est-il rationnel de travailler pour s'épanouir ? » Il explicite l'idée selon laquelle l'incertitude de la réussite dans les métiers artistiques peut être vécue de manière positive : « *le prestige même et la force de séduction des métiers artistiques sont mesurés en degré d'imprévisibilité du résultat et du succès*⁴¹. ». Tout se passe comme si l'incertitude véhiculait une sorte d'exaltation de la réussite, qui, même si cette dernière n'arrive peut-être jamais, reste un moteur inépuisable. De plus, un second argument vient étayer cette idée : la concurrence avec les pairs, elle aussi très exaltante. Sur un marché du travail toujours plus concurrentiel cela a une forte importance. Mais c'est surtout la nature même de la danse qui explique ce phénomène. Dès l'apprentissage, les danseurs sont mis en

⁴¹ Pierre-Michel Menger, *ibid.*, p. 205.

concurrence les uns avec les autres à travers leur reflet dans le miroir de la salle de danse, où chacun peut juger du niveau de l'autre, observer sa silhouette, apprendre de l'autre mais aussi se positionner par rapport à lui. Les professeurs n'hésitent d'ailleurs pas à insister sur ce point, allant même très souvent jusqu'à établir une hiérarchie des lignes au moment des exercices réalisés au milieu de la salle. Ainsi la ligne la plus proche du miroir sera composée des élèves les plus prometteurs, laissant dans les rangées les plus éloignées les élèves en difficulté. Sous couvert de considérations pédagogiques qui justifieraient la mise en avant de certains élèves pour donner l'exemple, se joue une part importante de la construction identitaire de l'élève et du jeu de la concurrence.

Mais, au moment de sa professionnalisation, l'artiste est aussi confronté à une autre réalité du secteur artistique, « *la nébuleuse des travaux artistiques ou para-artistiques de moindre prestige qui entoure le noyau des emplois et situations les plus convoitées*⁴² ». Face à la difficulté financière, l'artiste est contraint de multiplier les ajustements qui lui permettent de gagner sa vie tout en ne trahissant pas son élan premier et sa vision du monde artistique. Il cumule donc les activités annexes alimentaires plutôt que d'avoir à faire des choix artistiques consensuels qui répondraient à la demande du marché. Ainsi on peut citer Paul Claudel :

« Il n'y a pas de pire carrière que celle de l'écrivain qui veut vivre de sa plume. Vous voilà donc astreint à produire avec les yeux sur un patron, le public, et à lui donner non pas ce que vous aimez, mais ce qu'il aime, et Dieu sait qu'il a le goût élevé et délicat⁴³. »

Ainsi le danseur contemporain qui ne souhaite pas multiplier ses activités dans des domaines plus consensuels, comme le cabaret ou la danse moderne-jazz, doit trouver des activités

⁴² Pierre-Michel Menger, *ibid.*, p 218.

⁴³ Paul Claudel, cité par Christophe Charle, « Le champ de la production littéraire », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, tome 3, Paris, Promodis, 1985.

annexes qui lui permettront de gagner de l'argent tout en préservant son engagement artistique.

Il entre donc dans un système économique adopté par nombre de danseurs qui lui permet de construire ses revenus mensuels comme nous le verrons plus tard.

II - Des figures à l'œuvre dans le champ social de la danse : violence des rapports sociaux et difficultés à vivre avec un rythme de vie hors normes

A. Trouver du travail

Un processus spécifique de recrutement : l'audition

« Aborder les processus de recrutement dans un marché du travail artistique, c'est sortir du mythe pour entrer dans le métier⁴⁴. »

La particularité du marché du travail de la danse, du théâtre et d'autres domaines du spectacle vivant, c'est le passage par un mode de sélection où l'on se retrouve en concurrence directe avec les autres postulants : l'audition. C'est donc une rencontre relativement violente avec le recruteur qui s'opère dans la salle de danse, où il est très difficile d'avoir un moment privilégié d'échange personnel avec le chorégraphe à la recherche d'un danseur interprète. Les danseurs se produisent donc par groupes devant le chorégraphe et doivent exécuter un enchaînement préétabli, puis réaliser un travail d'improvisation.

Le sentiment de compétition est d'autant plus fort chez les filles dont le recrutement est réputé plus discriminant du fait de leur domination numérique par rapport aux hommes pour qui il est moins difficile de trouver du travail. On remarque qu'en plus de cela l'exigence technique des chorégraphes est d'autant plus grande lorsqu'il recrute une femme, tandis qu'il arrive bien plus souvent qu'un homme sans grande expérience et ayant un physique atypique pour un danseur soit recruté. On se rend compte qu'en ce qui concerne les femmes, les critères de sélection sont

⁴⁴ Pierre-Emmanuel Sorignet « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*, 4/2004 (no 56), p. 111-132.

relativement normés, et, sous de nombreux aspects, proches de ceux de la danse classique. Ainsi, la beauté, les physiques sveltes et académiques sont largement appréciés par les chorégraphes. Comme l'écrit Pierre-Emmanuel Sorignet,

« ce que met Nathalie en lumière, c'est l'injonction à correspondre à une définition de la féminité en dehors de la complexité qu'elle souhaite projeter. Ce sentiment que ce qu'elle donne à voir n'est saisi que par le prisme d'un regard stéréotypé la frustre, mais surtout, lui donne l'impression de se soumettre dès l'audition à une forme classique de la domination masculine⁴⁵. »

« Comme le souligne Serge Katz à propos des apprentis comédiens, la "présence" suppose une "adhésion naturalisée de l'élève à la perception sociale de son corps". La prise de conscience de son étiquetage corporel (rond, gros, sexy, androgyne, etc.) et la capacité à en jouer font partie des compétences corporelles que le danseur peut mettre en avant pendant l'audition⁴⁶. »

La baisse des subventions artistiques contraint les chorégraphes à diminuer le temps de répétition et donc à s'entourer d'une main d'œuvre qui apprend vite et qui corresponde au premier regard à ce qu'ils souhaitent. Ils n'inscrivent plus autant leur action dans une logique de transmission mais bien plus dans une opération rationnelle d'échange de service. De ce fait, lors des auditions, ils privilégient les danseurs issus d'écoles supérieures. On observe d'ailleurs qu'il est de plus en plus courant de faire une première sélection à partir des CV et de ne commencer l'audition en tant que telle qu'une fois passée cette première étape.

⁴⁵ Pierre-Emmanuel Signoret, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, La Découverte, 2012, p. 83.

⁴⁶ *Ibid*, p. 88.

La figure du chorégraphe comme catalyseur des ambiguïtés des rapports professionnels et humains dans le secteur

La figure du chorégraphe apparaît quelque peu ambiguë. Il est à la fois artiste/employé et employeur. Dans les rapports entretenus entre danseurs et chorégraphes, le contrat de travail et la question de la subordination ne sont pas assumés, que ce soit par l'un ou par l'autre. Le danseur entoure sa pratique d'une aura quasi religieuse, comme nous l'avons vu. Le chorégraphe, quant à lui, a besoin de la reconnaissance de ses danseurs en temps qu'artiste créateur et ne tient pas à mettre en avant un rôle d'employeur qui peut le mettre relativement mal à l'aise, d'autant plus qu'il a, dans bien des cas, été danseur auparavant. Il en est ainsi pour nombre de figures importantes de la danse contemporaine, comme Maguy Marin (voir annexe 10), qui a d'abord été danseuse au Ballet de Strasbourg, puis dans l'école Mudra de Maurice Béjart où elle a commencé à créer, jusqu'à son prix au Concours International de Bagnolet en 1978. Il en va de même pour Pina Bausch (voir annexe 6), d'abord interprète puis chorégraphe, ou pour des artistes plus actuels, tels Thomas Lebrun (voir annexe 4), actuel directeur du Centre Chorégraphique de Tours, ou Fabrice Ramalingom (voir annexe 5), ancien danseur de la Compagnie Bagouet qui crée maintenant ses propres pièces. Ceci explique en partie les logiques à l'œuvre dans la formation d'une compagnie. Il s'agit pour le chorégraphe d'avoir à la fois un noyau dur de danseurs acquis à sa cause et de renouveler régulièrement ceux qu'il pourrait sentir moins dévoués et plus à même de remettre en question son statut de créateur et de directeur de la troupe. Boris Charmatz évoque en ces termes la situation du chorégraphe :

« Qu'un chorégraphe explique le projet plus qu'il ne juge les candidats est suspect. Le chorégraphe sérieux n'a pas de temps à perdre avec des gens qu'il n'engagera pas. Pour moi au contraire, ces discussions avec tout un chacun sont déjà la chose même⁴⁷. »

Le chorégraphe jouit auprès des danseurs d'une aura due à la nature intellectuelle de ses réalisations. Il n'est pas un simple exécutant, mais aussi la tête pensante qui donne non seulement du travail aux danseurs mais motive aussi leur engagement. C'est pour cette raison que le chorégraphe inscrit continuellement son action dans une quête de l'acceptation par un groupe d'interprètes, de son travail. Cependant, avec l'extension du marché de la danse et la profusion de danseurs interprètes, le marché concurrentiel est grand et les chorégraphes ont « l'embarras du choix ». De ce fait le danseur bouge beaucoup, il change régulièrement de compagnie et de projet, ce qui lui permet de développer son sens critique et de finir par choisir le chorégraphe avec lequel il souhaite travailler. On est loin des débuts de la danse contemporaine dans les années 80, où le chorégraphe avait une figure de créateur charismatique. On fait aujourd'hui face à un marché du travail dans la danse où le chorégraphe est en perpétuel besoin de reconnaissance intellectuelle :

« alors qu'une large gamme de compétences et une forte capacité d'initiative et d'adaptation à des tâches et des contextes d'emploi changeants sont demandées, la durée d'un engagement est trop brève et les contraintes de souplesse organisationnelle trop pressantes pour permettre à l'employeur de développer et tester ces compétences⁴⁸. »

Le chorégraphe a de plus en plus un rôle à part dans l'univers de la danse, rôle qui repose moins sur des liens durables avec ses danseurs, contrairement à ce qu'on pouvait voir quelques

⁴⁷ Boris Charmatz, *Je suis une école*, op. cit., p. 37.

⁴⁸ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op. cit., p. 491.

années auparavant avec des troupes mythiques comme celle de Pina Bausch, où il était possible de reconnaître les danseurs sur scènes années après années (voir annexe 6). Aujourd'hui les mouvements professionnels augmentent considérablement, mettant en avant la figure du chorégraphe bien plus que celle du danseur dont on connaît rarement le nom, à moins de prendre le temps de le lire sur le livret et de faire des recherches sur son parcours.

B - Influence sur le mode de vie. Un corps mis à la disposition de son métier peut-il être disponible pour une vie normale ?

Confusion des frontières entre travail, loisir et vie quotidienne : un rythme de vie hors normes

Dans son article « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat⁴⁹ », Philippe Coulangeon évoque la question d'une confusion de l'art et de la vie. Il explique que l'artiste (le musicien de jazz en l'occurrence) « *mêle souvent temps de travail et temps libre* », considérant paradoxalement son métier comme un loisir, allant parfois jusqu'à dire que son métier n'en est pas un. De ce fait il est difficile de dissocier le temps de travail du temps de loisir et même parfois du temps de la vie de famille. En effet, la particularité du métier de danseur est que, pour ce dernier, son corps est le lieu où se concentrent tout son savoir faire et ses connaissances incorporées pendant des années de formation. Le corps fait office de *curriculum vitae*. Tout est rassemblé en lui. C'est son outil de travail, à la différence du chorégraphe qui peut faire valoir un savoir faire de création qui n'implique pas nécessairement son propre corps. Le danseur, lui, fait

⁴⁹ Philippe Coulangeon, « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz », Revue française de sociologie, 1999, p 689-713.

valoir une technique. Or ce corps est à la fois utilisé pour travailler mais aussi, de manière plus ordinaire, pour permettre au danseur d'évoluer dans sa vie personnelle. C'est ce même corps qui est mis en jeu dans les rapports de l'individu au reste de la société, qu'il s'agisse de relations amicales, amoureuses ou familiales.

On se rend compte que, chez les danseurs, la sphère du travail a une influence directe et considérable sur la sphère privée car elle prive, assez paradoxalement, le danseur de sa liberté de mouvement. En effet, comment construire une vie de famille lorsqu'on est toujours en tournée ? Lorsqu'une grossesse modifie l'outil de travail que l'on façonne depuis des années ? Et quand le fait d'être parent contraint à aménager son emploi du temps et à imposer à son employeur des horaires normés (sortie d'école des enfants, impossibilité de travailler en soirée...) ? Le milieu du spectacle se caractérise par des horaires (surtout pour les répétitions et les représentations) en décalage avec ceux de la société pour justement multiplier les possibilités de rencontre entre ces deux schémas temporels. Il ne s'agit pas de risquer de se mettre en décalage avec son environnement professionnel où la concurrence est rude et où chacun est entièrement dévoué à son art, loin des considérations pragmatiques de la vie de famille...

On peut d'ailleurs ici faire référence à Pierre-Michel Menger qui explique l'importance de la place de l'individu dans son groupe social au moment de sa prise de décision. Elle est à la fois « *essentiellement adaptative, puisque qu'elle est une fonction directe de l'expérience passée* » soulignant le caractère très individuel de cette prise de décision. Mais elle est aussi « *directement socialisée* » car il appartient à un groupe où « *la perception de soi et de la temporalisation de soi est homogène*⁵⁰ ». Cela souligne la difficulté qu'il peut y avoir pour un individu à s'extraire d'une certaine idée qu'il se fait de soi-même, véhiculée par ses pairs.

Ce sont en effet les problèmes majeurs rencontrés par les danseurs qui expriment souvent leur difficulté à construire ne serait ce qu'une relation amoureuse durable, dans la

⁵⁰ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op. cit., p. 43.

mesure où il est impossible pour eux de faire des projets d'avenir qui ne remettent pas en cause leur métier et les contraintes qu'il impose. Le danseur est pris dans des temps successifs de création, autour de différents projets qui le conduisent à s'absenter de son domicile plusieurs jours ou semaines. Pour une création qui se fait généralement en deux ou trois mois, il sera donc demandé au danseur de rejoindre le chorégraphe sur son lieu de travail (là où il a pu obtenir une résidence) pendant une durée de une à deux semaines, jusqu'au moment de la représentation. Il devra alors se rendre sur le lieu de représentation de trois à sept jours avant, pour les répétitions, temps auquel s'ajoute celui des représentations plus ou moins nombreuses, pendant une période de deux à sept jours en règle générale.

Le monde des intermittents du spectacle est un secteur très individualisé. Le danseur est plus ou moins contraint de vivre une perpétuelle concurrence avec ses pairs afin d'espérer obtenir un rôle dans une pièce. Il est donc pris dans une situation instable, forme de précarité atypique où il passe d'un projet à un autre et où ce qui, dans un autre secteur, pourrait être vecteur d'intégration à son groupe professionnel, va au contraire l'individualiser. Certains danseurs font part de leurs difficultés à se faire des amis tant dans le monde de la danse qu'à l'extérieur. En effet, il est ambigu de nouer des liens d'amitié avec une personne qui d'un jour à l'autre peut devenir notre principal concurrent. Cela induit l'impression d'entretenir des rapports faussement amicaux avec des pairs, pour entretenir son réseau relationnel, particulièrement important dans ce secteur pour être tenu au courant d'éventuelles offres d'emploi. Mais, vis à vis de personnes extérieures à la danse, la difficulté est toute aussi grande dans la mesure où il n'est pas toujours facile de justifier son mode de vie passé à un âge où il est de coutume d'avoir construit une vie de famille. Tout cela concourt au processus d'individualisation du danseur.

Mais, bien sûr, tout n'est pas figé et l'étude de cas particuliers permet de voir qu'il est possible d'ajuster sa situation, même si cela est très compliqué pour les danseurs. Après

négociation avec un chorégraphe compréhensif, participation de la famille, adaptation des emplois du temps du danseur et du conjoint, et surtout le choix de projets artistiques jugés peut-être moins intéressants, mais qui ne les contraignent pas à voyager, certains réussissent à combiner leur rôle de parents et leur métier de danseur. Cette observation donne raison à la critique de Pierre-Michel Menger à l'encontre de la pensée interactionniste. Pour lui, « *le butoir de toute analyse interactionniste tient assurément aux paramètres de la différenciation des acteurs.* ». Il explique que des adaptations du cadre peuvent être trouvées, facilitant les transactions de façon à ce que chacun perçoive « *une chance de gains*⁵¹ ».

C - La question de la reconversion du danseur interprète

Lorsqu'un danseur évoque sa profession et l'évolution de sa carrière professionnelle avec des personnes extérieures à cette profession, il arrive qu'elles lui renvoient l'idée suivante : « Mais qu'est ce que vous aller faire maintenant comme métier sérieux ? ». La question de l'arrêt de la carrière du danseur est un temps fort dans sa vie qui englobe de nombreuses questions aussi bien professionnelles que personnelles, tant est fort l'engagement qu'implique le métier de danseur.

« 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 reflète, par ailleurs, en filigrane, l'opinion commune qui ne considère pas l'activité de danseur comme une profession à part entière, mais

⁵¹ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op. cit., p. 62.

comme un passe-temps ou une occasion de prolonger l'adolescence avant de se confronter à la "vraie vie"⁵². »

Il arrive un moment où le danseur interprète sent que son corps n'est plus à même de répondre aux impératifs du marché du travail et qu'il est donc contraint de s'arrêter. L'arrêt répond, non seulement, à un épuisement physique du corps, mais il est aussi le fruit d'une appréciation culturelle d'une certaine esthétique qui veut que le danseur soit relativement jeune et athlétique. À ce titre on peut souligner qu'Isabelle Ginot et Isabelle Launay, professeurs dans le cursus danse de l'Université Paris VIII, parlent de la reconversion comme d'un « euphémisme d'une exclusion qui ne dit pas son nom⁵³ ». Dans le secteur de la danse contemporaine, cette contrainte est moins forte qu'en danse classique, car le corps vieillissant peut être mis en avant dans certaines créations, mais c'est loin d'être chose courante. Il y a aussi la problématique du savoir corporel qui doit sans cesse être réadapté. Le vocabulaire corporel des danseurs des générations passées reflète un autre temps, ce qui déplaît parfois aux chorégraphes qui cherchent à exprimer leur singularité esthétique. De plus on se rend compte qu'il n'y a pas que le corps qui soit mis en question, mais également les comportements. Certains chorégraphes vont même jusqu'à dire que les danseurs d'un certain âge les dérangent dans leur processus de création en se permettant de donner leur avis.

La reconversion implique le deuil de la représentation de soi en temps qu'artiste. Elle « invite » à une remise en question de ses compétences, la mobilisation d'un capital social et culturel accumulé avant et pendant toute la carrière de danseur parallèlement à l'acceptation de l'érosion du corps.

⁵² Eliot Freidson, « Les professions artistiques comme défis à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 27, 1986, p. 431-443.

⁵³ Isabelle Ginot et Isabelle Launay, « L'école une fabrique d'anticorps ? », *Art press « Medium : danse »*, n° 23, 2012.

« C'est ce que souligne Emmanuel, danseur depuis dix ans et qui, dans un premier temps, déclare ne pas pouvoir répondre à ma question sur la reconversion "parce qu'il n'y a jamais vraiment réfléchi" : "Je pense pas tellement à la reconversion... En fait, tu y penses quand tu es sur le déclin ou que t'as envie de changer de 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 " 54. »

Cela démontre le refus de considérer l'activité de danseur comme un métier et donc d'envisager une suite professionnelle. Ce n'est pas tellement la question des gains très maigres de cette profession qui est abordée par le danseur qui s'inscrit toujours dans le registre de la vocation. Il y a donc un coût symbolique et identitaire à mettre fin à une carrière de danseur, qui paraît plus fort que la difficulté économique de ce métier. La pureté de l'engagement est ainsi préservée par ce discours et démontre simplement une modification de la définition de soi du danseur qui inscrit son parcours dans une idée de développement psychologique et personnel allant de paire avec la considération d'un projet professionnel nouveau.

Cependant, au-delà de l'usure du corps, on trouve parfois aussi l'usure psychologique face à un environnement artistique qui ne plaît plus, fait de désillusion et du désespoir de ne pas trouver le chorégraphe avec lequel réussir à pleinement s'épanouir.

Les alternatives

Certains danseurs, sentant la fin de la carrière d'interprète approcher, se tournent vers la création et le métier de chorégraphe, tentant de convertir leur capital culturel dans une nouvelle approche de la danse et de faire de leurs multiples expériences avec des chorégraphes le socle

⁵⁴ Pierre-Emmanuel Sorignet « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », Sociétés contemporaines, 4/2004 (n° 56), p. 111-132.

de leur engagement artistique. Il s'agit aussi d'adopter un style « rhétorique professionnel » propre au chorégraphe, très distinct de celui du danseur et qui lui permette de réunir autour de lui toute une machine de production et d'évoluer dans le milieu administratif. Certains danseurs, ayant bien réussi leur parcours au sein de compagnies réputées, ont ainsi pu capitaliser un réseau d'agents de production (contacts avec des mécènes, des réseaux de diffusion...) qu'ils doivent être en mesure d'utiliser au moment de cette transition professionnelle.

« 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)⁵⁵. »

Pour d'autres, la reconversion se fait dans un tout autre métier mais qui reste proche du secteur. Certains se dirigent vers le métier de comédien, relativement semblable au métier de danseur sous bien des aspects, et où la question de l'âge n'a pas la même implication. D'autres se tournent plutôt vers les métiers de techniciens qu'ils côtoient beaucoup pendant leurs spectacles et dont ils peuvent alors se sentir très proches.

Pour un grand nombre d'interprètes, l'enseignement est alors la solution la plus évidente. Il n'est pas rare qu'en plus de ses activités d'interprète, le danseur soit déjà engagé dans la transmission de son savoir comme activité annexe. Il s'agit alors d'en faire son activité principale. L'enseignement représente un compromis qui leur permet de monnayer leur savoir-faire et de continuer à avoir une pratique quotidienne de la danse.

⁵⁵ Pierre-Emmanuel Sorignet « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », Sociétés contemporaines, 4/2004 (no 56), p. 111-132.

III - Gestion du temps : moduler le temps de la société active selon les conditions de la création artistique

A- Assurer un marché du travail à la temporalité hachée

Nous l'avons vu, dans le secteur de la danse, l'embauche se fait le plus souvent au projet engageant ainsi la présence de l'artiste sur une courte durée. Il a fallu penser des outils administratifs pour encadrer de manière légale le secteur du spectacle vivant tout en intégrant les spécificités temporelles propres au secteur. C'est ainsi qu'a été mis en place le régime d'intermittent du spectacle censé aider à l'embauche temporaire de l'artiste grâce à l'utilisation du CDD d'usage très répandue dans le secteur :

« Dans une économie de variété, qui suscite des cycles de plus en plus courts dans la différenciation des biens et des prestations, et dans la recherche d'originalité, cette flexibilité est essentielle⁵⁶. »

Comme l'explique Pierre-Michel Menger, cette flexibilité est essentielle pour la bonne conduite des projets et afin de permettre aux chorégraphes et artistes créateurs de disposer d'une main d'œuvre temporaire correspondant au projet du moment. Il en est de même pour le danseur qui peut construire son parcours en fonction de ses souhaits et des contrats qu'il réussit à obtenir. C'est un secteur où il est difficile de penser l'engagement à long terme et le travail permanent des artistes, tant cela peut remettre en question l'économie de la création et du renouveau qui s'y est mise en place.

Mais cela affaiblit aussi la main d'œuvre qui se retrouve continuellement dans la nécessité de chercher du travail. Les fins de contrats ne sont pas des licenciements, ne

⁵⁶ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op. cit., p. 496.

permettant pas de toucher un quelconque dédommagement, et ne sont qu'une accumulation de diverses expériences dans une activité professionnelle morcelée. Afin d'insérer un minimum de continuité dans leur revenu, l'intermittence prévoit, sous certaines conditions (voir annexes 2 et 3) le versement mensuel d'une compensation au titre de l'assurance-chômage,

« couverture du risque de chômage qui est inhérent à cette organisation désintégrée de la production. C'est cet avantage qui forme la clé de voûte de l'hyper flexibilité : il permet de constituer et de rendre continuellement disponible une main d'œuvre sous employée, et il forme le socle de l'acceptabilité de ce système générateur d'incertitude et d'inégalité inhabituellement élevées. »

Le travail d'intermittent est fait de discontinuité. Il alterne travail rémunéré, période de chômage, recherche de travail, préparation d'un nouveau spectacle, investissement dans un nouveau rôle, intégration de nouveaux réseaux de connaissances... *« En termes binaires, c'est une alternance entre travail rémunéré (...) et temps non rémunéré assimilé à une inactivité éligible, sous certaines conditions, à l'indemnisation du chômage⁵⁷. »*

Lorsqu'on analyse le rapport des intermittents à leurs employeurs, on se rend compte que, bien souvent, les artistes obtiennent leurs plus gros volumes horaires auprès d'un employeur avec lequel ils travaillent très régulièrement. On estime ce taux de collaboration régulière à hauteur de 60% de l'activité totale de l'artiste⁵⁸.

Pierre Michel Menger analyse ainsi la situation sous deux axes différents. Le premier est celui d'un *« considérable effet d'aubaine »* où le système d'allocation chômage permet à l'employeur de garder une main d'œuvre disponible à moindres frais. Le second est celui de la

⁵⁷ *Ibid.*, p 498

⁵⁸ *Ibid.*, p 492.

recherche d'une structuration dans un marché du travail désintégré où l'artiste cherche à avoir des liens contractuels stables avec un certain nombre d'employeurs.

De fait, le revenu de l'artiste est à composantes multiples, fait à la fois de ses revenus en tant qu'artiste mais aussi de ses éventuelles activités annexes et de son assurance-chômage. Paradoxalement c'est l'allocation d'assurance-chômage qui constitue la part la plus certaine de revenu :

« L'organisme d'assurance chômage constitue, à bien des égards, l'équivalent d'un dispositif de gestion des ressources humaines du secteur, parce que la flexibilité de la négociation contractuelle et la flexibilité assurantielle sont fonctionnellement liées⁵⁹. »

Pour nombre d'intermittents, l'indemnisation du chômage est donc la clef de voûte de leur engagement qui leur assure un minimum de revenus financiers et, donc, la possibilité de mener à bien leur projet dans des conditions qu'ils n'auraient pas acceptées s'il avait été question d'un autre secteur d'activité.

Mais pourquoi ne pas établir un système stable en revenant aux emplois permanents ? Pour des raisons économiques d'une part, car cela désavantagerait énormément les employeurs qui devraient supporter des charges de personnel importantes. Mais aussi pour des raisons idéologiques, dans la mesure où certains y verraient une entrave bureaucratique à la créativité à cause d'un risque de routine. Il est à ce titre intéressant de considérer les multiples manières dont on peut voir ce système de l'intermittence. On peut le considérer comme une illustration d'un capitalisme poussé à son extrême avec une grande flexibilité du marché du travail où chaque maillon de la chaîne intervient à un moment précis et temporaire. Ou de manière totalement opposée, comme le système archaïque d'un secteur qui ne parvient pas à penser sa propre évolution et fonctionne par l'adaptation morcelée de la législation.

⁵⁹ *Ibid.* p. 498.

B - Le régime d'intermittent du spectacle

La loi du 26 décembre 1969 qui établit le régime d'intermittent du spectacle peut être vue, selon Philippe Coulangeon, comme une « *extension de la norme salariale d'emploi* ». L'intermittence est censée professionnaliser le secteur d'activité artistique tout en respectant sa nature. Il est donc important que soit pris en compte le découpage singulier du temps, à l'œuvre dans ce secteur qu'implique la succession de créations. Cela a une influence considérable sur ses acteurs, comme l'explique Philippe Coulangeon lorsqu'il parle des frontières floues entre travail et loisir : « *Cette confusion qui constitue l'un des aspects les plus valorisés de la vie d'artiste, se manifeste aussi par la fragilité de la frontière entre l'activité et l'inactivité et l'emploi du chômage*⁶⁰. » Il n'est donc pas aisé pour les danseurs de savoir quand ils cessent d'être danseurs, ni même de savoir s'ils arrêtent vraiment à un moment, puisqu'ils qu'il doivent en plus prendre soin de leur outil de travail qu'est leur corps. Il y donc une grande part de « *travail invisible* » qui n'est pas valorisé sur le marché du travail :

« Fragilité de la frontière entre l'emploi et le chômage (...), s'agissant d'un métier dans lequel les périodes de chômage peuvent être vécues positivement comme des périodes de formation, de répétition, d'écriture, d'élaboration de projets. »⁶¹

L'un des premiers objectifs des jeunes danseurs est d'obtenir la première affiliation au régime des intermittents du spectacle. C'est le signe de sa professionnalisation qui lui permet d'envisager son activité comme un métier et un statut social. Ce qui n'empêche pas que le danseur gagne effectivement sa vie grâce à des petits boulots, comme c'est souvent le cas. Mais

⁶⁰ Philippe Coulangeon, « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz », Revue française de sociologie.

⁶¹ *Ibid.*

cette étape lui permet de se définir pleinement comme danseur. On se rend compte que ce régime, souvent appelé à tort « statut » d'intermittent conduit à une certaine instabilité identitaire. Le danseur est à la fois, à la manière d'un travailleur indépendant, autonome et responsable de son activité professionnelle, ce qui lui confère une assurance et le sentiment d'une certaine liberté par rapport à l'organisation de la société. Mais on peut aussi voir cela comme un assujettissement de l'ouvrier face à ses employeurs. Ce rythme de vie par projet a une telle influence sur le mode de vie du danseur et sa manière de se définir qu'il peut aller jusqu'à prolonger un état similaire à l'adolescence, l'empêchant de s'installer dans un rythme de vie assimilé à celle d'un adulte. Ceci expliquerait sans doute aussi la difficulté à penser la question de la reconversion.

Ainsi, l'encadrement par la loi de ce secteur d'activité renforce d'autant plus un groupe qui se définit comme une communauté soumise aux mêmes règles de vie atypiques. Il étaye ce sentiment d'appartenance et cloisonne ses membres dans une temporalité où il est difficile d'imaginer un épanouissement autre qu'artistique. Faire partie du groupe des intermittents peut être vu aussi bien comme une reconnaissance ultime qu'un possible piège. La course au prolongement des droits réduit l'horizon du danseur à une comptabilité annuelle de son activité et à une remise en question constante de celle-ci si les résultats ne sont pas satisfaisants. Le danseur répond donc, involontairement, aux impératifs d'une industrie créative.

Conclusion de la seconde partie :

Le passage de la danse comme activité de loisir à une profession est un temps fort de la carrière du danseur. Elle est non seulement le signe de la validation de certaines compétences dans le métier, mais aussi celui de l'entrée dans un système de valeur singulier. Comme dans tout secteur, entrer dans le monde professionnel implique un temps de réajustement de la réalité et de notre idée du métier exercé. Mais cela est d'autant plus fort dans le secteur artistique, et *a fortiori* de la danse où le corps répond à chaque instant à des demandes externes (chorégraphes, professeurs, public...) Le danseur s'expose alors aux constructions collectives à l'œuvre dans le secteur, qu'il va devoir intégrer mais aussi réinterpréter pour assurer la longévité de sa carrière. Il ne s'agit donc pas d'incorporer pleinement une idéologie type de la vie du danseur dévoué à son art, mais bien de comprendre les enjeux humains et économiques qui vont lui permettre de développer les outils nécessaires à sa réussite (par exemple son réseau).

Le marché de la danse est un marché très compétitif où les rapports entre l'employeur et les employés, mais aussi entre les employés eux-mêmes, sont très ambigus du fait des spécificités du secteur artistique. À cela s'ajoute le cadre juridique du régime d'intermittent du spectacle qui vient structurer une activité économique qui ne se voit pas comme telle. Il s'agit alors d'adopter une temporalité propre au secteur en travaillant la législation d'une manière qui peut sembler morcelée et adaptative.

Ainsi, nous avons pu voir que pour construire sa carrière, le danseur est entraîné dans un jeu d'adaptation de la temporalité de son parcours directement influencée par la temporalité du secteur de la danse, caractérisé par l'importance de l'instantanéité, avec celui plus long de la société et des institutions. Cette particularité, vécue par certains comme libératrice face aux lourdeurs d'une vie « rangée », peut aussi être vécue avec plus de brutalité et de difficulté, surtout en des périodes où le danseur tente d'inscrire sa vie dans une temporalité plus longue, ou lorsqu'il arrive à des étapes charnières de sa carrière comme la reconversion. Mais, dans tout cela il y a une constante obsédante et continue : la temporalité biologique du danseur.

Conclusion générale

Nous l'avons vu, la temporalité de la carrière du danseur se constitue de multiples périodes, qui sonnent comme les étapes d'une vie. L'artiste s'implique donc successivement, ou simultanément, dans des temps tels que : la formation, la professionnalisation, la carrière, les projets, les blessures, la création, la reconversion, le vieillissement... Souvent vécus sur le mode de la remise en question en vue d'une évolution, ce sont surtout des moments de construction (sans que ce terme ait nécessairement une résonance progressiste), parce qu'ils impliquent une socialisation de l'individu. L'échange avec les pairs, la confrontation de valeurs et de parcours soulignent d'autant plus la singularité de chacun tout en créant un sentiment de similitude.

Bien évidemment, c'est pendant la création et le travail autour d'une pièce que le danseur accomplit de la manière la plus effective son développement personnel et devient cet être à part qui est pris dans l'euphorie de la sensation du corps. Les projets artistiques ne sont pas de simples instants successifs : il y a quelque chose qui se construit et évolue pour le danseur. Comme une connaissance de soi confrontée à un marché du travail basé sur la séduction où l'on est sans cesse défini par le regard de l'autre. Comme dit Norbert Elias, il y a « *découverte d'un ordre du changement à l'intérieur même de la successivité*⁶² ».

Mais, malgré l'ambiguïté des rapports au sein du marché du travail, il est une rencontre qui semble rester fidèle à l'idée que s'en fait l'artiste dès le début de sa formation : celle avec le spectateur. Le danseur y est maître du temps. Il capture un moment de la vie du spectateur pour lequel il interprète une idée, une vision. Le danseur fait le temps en le suspendant. Le temps suspendu, qui peut apparaître comme un retour à une vision mystique de la profession, n'en est pas moins un fait. Il est en réalité le résultat du travail inlassable d'emboîtement de toutes les

⁶² Norbert Elias, *Du temps*, op. cit.

temporalités évoquées au cours de ce mémoire : évolution biologique, apprentissage, vie professionnelle, production d'un spectacle (création, répétitions, représentations, intermittence). C'est sur scène que se donne à voir l'imaginaire qui entoure cette profession. Le chorégraphe et ses danseurs jouent sur les représentations et les images. En matérialisant dans leurs corps l'improbable, ils modifient autant la temporalité que l'espace, faisant basculer les repères qui nous permettent de nous situer, nous démontrant à quel point ils sont éphémères et indéfinissables, en faisant surgir des images plus fortes que ces repères fugitifs, comme la « lanterne magique » évoquée par Marcel Proust dans la citation en exergue de cette étude.

Annexes

Annexe 1.

« Conventions collectives dans le spectacle vivant et l'audiovisuel : les chiffres clefs » p. 66

Annexe 2. :« Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. » p. 68

Annexe 3. « Contrat de travail des artistes chorégraphiques » p. 70

Annexe 4. Biographie de Thomas Lebrun p. 72

Annexe 5. Biographie de Fabrice Ramalingom. p. 75

Annexe 6. Biographie de Pina Bausch. p. 77

Annexe 7. Biographie de Christian Rizzo. p. 78

Annexe 8. Biographie de Boris Charmatz. p. 79

Annexe 9. Biographie de Mathilde Monier. p. 80

Annexe 10. Biographie de Maguy Marin. p. 81

Annexe 1 :

fiche synthétique réalisée à partir de la fiche du Centre National de la Danse « Conventions collectives dans le spectacle vivant et l'audiovisuel : les chiffres clefs »⁶³.

La convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles.

Nomenclature des emplois artistiques.

L'avenant du 20 février 2009 relatif à la mise à jour de la convention, étendu par arrêté du 23 décembre 2009 (JO 30 décembre 2009) a créé une filière artistique dans la nomenclature des emplois dont le but est d'en définir le cadre et les niveaux de responsabilités.

Pour le secteur chorégraphique, on retrouve les emplois suivants :

Dans le groupe B (cadre), encadrement de l'interprétation collective et/ou assistantat de la direction artistique :

Chorégraphe : artiste qui met en forme, en un langage chorégraphique, une œuvre de l'esprit. Il prépare, dirige et coordonne, directement ou indirectement, le travail de l'équipe qui concourt à l'élaboration et à la présentation d'un spectacle.

Dans le groupe C (non cadre), interprétation et/ou assistantat de l'encadrement :

Artiste-interprète : Il interprète, c'est-à-dire représente, chante récite, déclame, joue, danse ou exécute devant un public (ou dans le cadre d'un processus de recherche artistique) une œuvre artistique, littéraire, musicale, chorégraphique, de variétés, de cirque, de rue ou de marionnettes. Le terme générique d'artiste-interpète regroupe notamment les artistes : chorégraphiques, de cirque, dramatique, lyriques (solistes et chœurs), marionnettistes, musiciens (dont le chef de pupitre), de variétés, de complément, conteurs.

En application des articles L.7121-3 et L.7121-4 du code du travail, les artistes-interpètes sont présumés des salariés. Aucun artiste ne peut être convoqué pour un temps de travail inférieur à 4 heures par jour. Dans le cadre d'une journée de travail, le temps dansé ne pourra être supérieur à 7 heures dont 1 heure consacrée à un cours et/ou échauffement. La période de répétition peut être fractionnée en périodes de 1 semaine minimum à

⁶³ - CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL de Paris, « Conventions collectives dans le spectacle vivant et l'audiovisuel : les chiffres clefs », Département ressources professionnelles, 2011.

l'exception de la période précédant la 1^{re} représentation qui doit être au moins égale à 10 jours ouvrés. Dans ce cas, la rémunération de chaque fraction est proportionnelle (prorata temporis) à la rémunération mensuelle majorée applicable en cas de fractionnement. La période de répétition effectuée par le danseur est payée au travers d'un salaire mensuel devant répondre à des minima établis par la convention collective.

Annexe 2 :

Fiche réalisée à partir de la fiche pratique du Centre National de la Danse à Pantin : « Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. »⁶⁴

Les intermittents du spectacle sont les salariés des entreprises de spectacle dont l'activité est caractérisée par la succession – voire la simultanéité – des contrats de travail à durée déterminée, l'alternance des périodes travaillées et non travaillées. Il ne s'agit donc pas d'un statut juridique précisément défini, mais plutôt d'une situation particulière d'emploi autorisée par la loi pour certaines professions et caractérisée principalement par sa précarité passant principalement par l'affiliation à un régime spécifique d'assurance-chômage. Ce régime est entré en vigueur le 1^{er} avril 2007 et prolongé par la convention d'assurance-chômage du 6 mai 2011 (qui remplace la convention du 9 février 2009).

Le régime dérogatoire d'assurance-chômage des salariés intermittents du cinéma, de l'audiovisuel et du spectacle vivant est fixé par les annexes 8 et 10 au Règlement général de l'assurance-chômage. Celles-ci ont été créées respectivement en 1965 et 1968. Après de nombreuses contestations de la part des syndicats de salariés et la réforme conduite lors dans el cadre de la convention d'assurance-chômage du 1^{er} janvier 2004, les nouvelles annexes 8 et 10 sont entrées en vigueur le 1^{er} avril 2007 à la suite d'un arrêté du 2 avril 2007 qui a procédé à leur agrément. La convention d'assurance-chômage du 6 mai 2011, entrée en vigueur l 1 er juin 2011, reconduit les annexes 8 et 10 qui restent donc inchangées.

Le régime d'assurance-chômage assure un revenu de remplacement dénommé allocation d'aide au retour à l'emploi, pendant une durée déterminée, aux salariés involontairement privés d'emploi qui remplissent des conditions d'activité désignées périodes d'affiliation, ainsi que des conditions d'âge, d'aptitude physique, de chômage, d'inscription comme demandeur d'emploi, de recherche d'emploi.

L'annexe 8 concerne les techniciens et ouvriers des secteurs du cinéma, de l'audiovisuel, de la radio, de la diffusion et du spectacle engagés sous contrat à durée déterminée. L'annexe 10 concerne l'ensemble des artistes du spectacle engagés sous contrat à durée déterminée.

⁶⁴ CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL de Paris, « Le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle », Département ressources professionnelles, 2011.

Pour pouvoir prétendre à ce régime d'assurance-chômage, le danseur doit répondre à certaines conditions. Lors de sa première inscription : 507 heures d'activité au cours des 10,5 mois précédant le dernier contrat de travail exercé. Les activités peuvent être déclarées en heures ou en cachets. Le nombre maxima de cachets pris en compte est de 28 par mois. Lorsqu'il s'agit d'une réadmission, il faut justifier de 579 heures de travail pour 12 mois.

Les périodes de maladie, d'accident du travail et de grossesse.

Ces périodes interrompant un contrat de travail sont toujours par principe assimilées à raison de 5 heures par jour, comme dans le régime général d'assurance-chômage.

Maladie : les périodes de maladie.

- interrompant un contrat de travail sont assimilées à 5 heures par jour
- situées en dehors de tout contrat de travail est prises en charge par l'assurance maladie au titre des prestations en espèces, sont neutralisée : elles rallongent la période de référence d'autant de jours correspondant à la prise en charge de la maladie, sans modifier le nombre d'heures exigibles.

Maternité et adoption :

Les périodes de congé maternité ou d'adoption sont assimilées à du travail effectif à raison de 5 heures par jour, qu'elles interrompent un contrat de travail ou qu'elles soient situées en dehors du contrat de travail.

Annexe 3

Fiche réalisée à partir de la fiche pratique du Centre Chorégraphique National de Paris, « Contrat de travail des artistes chorégraphiques ». ⁶⁵

La convention collective nationale des entrepreneurs de spectacles et artistes dramatiques, lyriques, chorégraphiques, marionnettistes, de variétés et musiciens en tournées.

Le cachet de répétition est un cachet journaliser indivisible, fixé au même montant, qu'il y ait un ou deux services de répétitions de 4 heures dans la même journée. Toutes les répétitions doivent être systématiquement déclarées et rémunérées. Le cachet de répétition est fixé à 72 euros.

Le contrat de travail.

Un contrat de travail, comme toute convention, est un engagement juridique dont une rédaction détaillée et précise permet de réduire les risques ultérieurs de contentieux. Si le code du travail ne donne pas de définition permettant de caractériser le contrat de travail, la jurisprudence considère qu'il y a un contrat de travail lorsque trois éléments sont réunis : une prestation de travail, une rémunération et un lien de subordination juridique (critère déterminant puisqu'il permet de distinguer le travail salarié du travail indépendant). L'artiste interprète bénéficie d'une présomption de salariat depuis 1969.

Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle vivant en vue de sa production, est présumé être en contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité qui fit l'objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription un registre du commerce ». Article L.7121-3 du code du travail.

En droit commun, le contrat à durée déterminée est une exception au principe de l'embauche, car les employeurs ne peuvent y recourir que dans des cas limitativement prévus par la loi. En cas de recours abusif au CDD ou lorsque l'exigence d'un écrit n'est pas respectée, le contrat peut être requalifié en contrat à durée indéterminée. En revanche le CDD dit d'usage est le contrat le plus souvent utilisé pour les artistes du spectacle. Pour pouvoir recourir au CDD d'usage, l'emploi doit être temporaire et relever d'un secteur d'activité déterminé.

⁶⁵ - CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL de Paris, « Contrat de travail des artistes chorégraphiques », Département ressources professionnelles, 2011.

Le contrat à durée déterminée dit d'usage.

Les CDD d'usage désignent les contrats pour lesquels, dans certains secteurs d'activité, il est d'usage constant de ne pas recourir au contrat de travail à durée indéterminée en raison de la nature de l'activité exercée et caractère par nature temporaire de ces emplois. Dans le secteur du spectacle, les conditions de recours au contrat à durée déterminée d'usage ont fait l'objet d'un accord interbranche le 12 octobre 1998.

Le caractère temporaire de l'emploi pouvant donner lieu à CDD.

La Cour de cassation vient d'apporter une limite à la validité des CDD d'usage successifs dans deux arrêtes, en indiquant que « le recours à l'utilisation de contrats successifs doit être justifié par des raisons objectives qui s'entendent de l'existence d'éléments concrets établissant le caractère par nature temporaire de l'emploi.

Il s'agit donc d'un revirement de jurisprudence puisqu'en 2003, la Cour de cassation avait décidé dans une série d'arrêts d'écarter la nature temporaire de l'emploi comme condition de recours au CDI pour l'emploi concerné.

L'indemnité de fin de contrat n'est pas due pour les CDD d'usage.

Les congés payés

L'indemnité de congés payés est versée directement à la Caisse des Congés Spectacles dont la mission est de gérer la prise effective du congé payé des artistes et techniciens du spectacle qui n'ont pas été occupés de manière continue chez un même employeur pendant des douze mois précédant leur demande de congé.

Annexe 4

Biographie de Thomas Lebrun.⁶⁶

Né le 1er avril 1974 à Wattrelos (Nord-Pas de Calais).

Médaille d'or au CNR de Lille en danse contemporaine.

Diplômé d'état de professeur de danse contemporaine.

Formé au CNR de Lille auprès de Cathy Flahaut et au Centre Danse-Création de 1992 à 1996.

Interprète pour les chorégraphes Bernard Glandier, Daniel Larrieu, Christine Bastin, Christine Jouve ou encore Pascal Montrouge, Thomas Lebrun fonde la compagnie Illico en 2000, suite à la création du solo *Cache ta joie !*. Implanté en région Nord – Pas de Calais, il fut d'abord artiste associé au Vivat d'Armentières (2002-2004) avant de l'être – depuis 2005 – auprès de Danse à Lille / Centre de Développement Chorégraphique.

On prendra bien le temps d'y être, *La Trêve(s)*, *Les Soirées What You Want ?*, *Switch*, *Itinéraire d'un danseur grassouillet*, ou *La constellation consternée*, sont autant de pièces que d'univers et d'esthétiques explorés, allant d'une danse exigeante et précise à une théâtralité affirmée.

Thomas Lebrun signe également plusieurs co-écritures, notamment avec le chorégraphe suisse Foofwa d'Imobilité (*Le show / Un twomen show*) et la chorégraphe française Cécile Loyer (*Que tal !*), et donne une place forte à l'enseignement et à la transmission (Centre national de la danse de Pantin et de Lyon, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Ménagerie de Verre, Conservatoire National de La Rochelle, Balletéatro de Porto, etc.).

Il chorégraphie également pour des compagnies à l'étranger, comme le Ballet National de Liaoning en Chine, le Grupo Tapias au Brésil (un solo et – en 2009 dans le cadre de l'Année de la France au Brésil – un quintette), et pour Lora Juodkaitė, danseuse et chorégraphe lituanienne, dans le cadre de l'édition 2009 du New Baltic Dance Festival de Vilnius et de l'opération FranceDanse Vilnius organisée par CulturesFrance (Vilnius, Capitale de la culture 2009).

⁶⁶ Site internet Compagnie Illico, www.cieillico.fr

Il répond à la commande du Festival d'Avignon et de la SACD (Les Sujets à Vif) avec la création du solo Parfois, le corps n'a pas de cœur en juillet 2010, et prépare actuellement plusieurs projets dont Six Order Pieces, solo au croisement des regards de six artistes invités (Michèle Noiret, Bernard Glandier, Ursula Meier, Scanner, Charlotte Rousseau et Jean-Marc Serre) et La jeune fille et la mort, pièce pour sept danseurs et un quatuor à cordes, sur la partition de Schubert.

Quelques danseurs interprètes de la compagnie Illico de Thomas Lebrun :

Anne-Sophie Lancelin

Née à Lille en 1985, Anne-Sophie Lancelin commence tôt la pratique de la danse et de l'alto. Elle suit les formations en danse contemporaine au Conservatoire National de Région de Lille, et au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris jusqu'à l'obtention du diplôme de danseur-interprète en 2006. La même année, elle intègre la Compagnie de l'Entre-deux de Daniel Dobbels pour une reprise de rôle (Cette première lumière), un court-métrage (L'ange aux traits tirés) et les nouvelles créations du chorégraphe (L'insensible déchirure, L'épanchement d'Echo, le solo Parfois, la colère tombe, Ces gestes que l'on croit inapparents et Danser, de peur...).

Depuis 2008, elle danse parallèlement pour la compagnie Illico de Thomas Lebrun (création du solo L'étoile jaune et de Fulgurances céans, deux pièces de La Constellation consternée).

Elle reprend le solo La Griffes de Christine Gérard en 2009 et fait partie de la dernière création de Josef Nadj, Cherry-Brandy.

Odile Azagury

Après des débuts aux Ballets de la Cité, elle crée avec Anne-Marie Reynaud le Four Solaire en 1977. Parallèlement, elle fonde l'Atelier Anna Weil, association destinée à promouvoir, hors des théâtres, de nouveaux terrains pour la danse contemporaine, par exemple avec le projet Danseurs, tous en seine en 1984 et 1985 avec la participation de 500 danseurs le long des berges de la Seine à Paris. En 1993,

elle décide de s'installer définitivement à Poitiers et crée sa compagnie Les Clandestins. Chorégraphe et pédagogue, Odile Azagury n'a de cesse de convier amateurs et professionnels à se côtoyer et se confronter et intègre cette démarche dans une de ses pièces majeures Parlez moi d'amour. Parmi les nombreuses pièces qui jalonnent ces années de création, on peut notamment citer La colline des utopies, La rupture, La Symphonie déconcertée, le triptyque Estrella, Anna et Y Yo ou encore L'une/L'autre (créée avec Jacques Patarozzi). Artiste en résidence au TAP/Scène Nationale de Poitiers jusqu'en 2010, elle participe à son inauguration en octobre 2008 avec la création Les Princesses, rassemblant 21 chorégraphes qui ont particulièrement marqué le paysage de la danse contemporaine des années 1980 à nos jours.

Anthony Cazaux

Après avoir mené une formation en danse classique, moderne et jazz à Toulouse auprès de Sara Ducat puis à EPSE danse (Montpellier) et participé à deux comédies musicales (Rheda), il devient interprète pour Faizal Zeghoudi, Christine Bastin, Michel Kelemenis ou Laura Scozzi (projet talents danse / Adami). En 2005, il débute sa collaboration avec Yvan Alexandre pour les pièces Loony, Corps sombre, L'avant dernier poème, et Venenum amoris ; ainsi que pour des ateliers scolaires et en tant qu'assistant pour des ateliers amateurs. En 2006, Christine Bastin lui écrit le solo Celui qui danse. En 2007, il réintègre la cie Sara Ducat pour une pièce jeune public Raconte à mes rêves. Il rejoint la compagnie Illico en 2008.

Annexe 5

Biographie de Fabrice Ramalingom⁶⁷

FABRICE RAMALINGOM se forme de 1986 à 1988 au Centre National De Danse Contemporaine à Angers qui est alors dirigé par MICHEL REILHAC. Puis il débute sa carrière de danseur-interprète au Centre Chorégraphique National de Montpellier.

Il y travaille pour DOMINIQUE BAGOUET, chorégraphe français emblématique, réputé pour l'intelligence de son écriture et l'importance de son oeuvre dans le paysage chorégraphique français. Il y danse également dans la pièce ONE STORY AS IN FALLING (1992) créée par l'une des figures emblématiques de la post-modern danse américaine, TRISHA BROWN.

En 1992, le chorégraphe DOMINIQUE BAGOUET décède. Les danseurs de sa compagnie créent les CARNETS BAGOUET, une cellule de réflexion et de transmission des oeuvres du chorégraphe disparu. FABRICE RAMALINGOM en est un des membres actifs jusqu'en 2003 et participe à la transmission de SO SCHNELL – pièce majeure du répertoire BAGOUET - aux danseurs de L'Opéra de Paris (1998). Il est également directeur artistique pour le remontage de MEUBLE SOMMAIREMENT qui allie la danse au texte du roman AFTALION ALEXANDRE de l'écrivain EMMANUEL BOVE.

En 1993, il crée avec HELENE CATHALA, rencontrée au sein de la compagnie BAGOUET, la compagnie LA CAMIONETTA. Ils chorégraphient ensemble 11 pièces. FABRICE RAMALINGOM chorégraphie seul IMPLICATION en 2000 puis en 2004 TOUCHE et MIS BOLIVIA dans le cadre d'un projet de coopération franco-bolivien soutenu par l'AFAA. Au sein de LA CAMIONETTA, FABRICE RAMALINGOM fera l'expérience d'être artiste associé au Théâtre de l'Équinoxe à Chateauroux (1998), au théâtre de Nîmes (1997-2000) et à la Scène Nationale de Sète et du Bassin de Thau (2004-2007).

En 2000 et 2001, il est conseillé à la programmation du festival Jours de Danse à Nîmes.

En 2002 à Montpellier, il crée avec deux metteurs en scène et trois chorégraphes, le collectif CHANGEMENT DE PROPRIETAIRE, avec lequel il dirige un lieu alternatif de production et de création, où il est proposé projets interdisciplinaires, résidences, performances et formation.

Après 13 ans de collaboration FABRICE RAMALINGOM et HELENE CATHALA se séparent et l'aventure de LA CAMIONETTA se termine.

En 2006, il fonde sa nouvelle compagnie : R.A.M.a.

⁶⁷ Site internet de la Compagnie R.A.M.a

En 2007, il crée le solo COMMENT SE MENT et POSTURAL : ETUDES, pièce pour 15 hommes pour le Festival Montpellier Danse.

En 2008, il crée VANCOUVER VERSUS VANCOUVER au Festival International de danse de Vancouver et le duo FICTION IN BETWEEN avec la chorégraphe autrichienne SASKIA HÖBLING.

En 2009, dans le cadre du programme Rési-Danse Départementale de l'Aude, Fabrice crée INTERSTICE, un solo pour LORENZO DALLAÏ, performance dansée dans un costume dessiné et réalisé par Eric Martin.

En 2010, pour les 30 ans du festival Montpellier Danse, il signe PANDORA BOX / BODY, pièce pour 6 danseurs et une musicienne.

En 2011, il signe la pièce BRUT, quintet pour danseurs tchèques et en 2012, il crée MY POGO, pièce pour 6 danseurs.

En 2008 et 2009, Fabrice est artiste en résidence dans le département de l'Aude dans le cadre du programme Rési-Danse Départementale dirigé par le Conseil Général et l'ADDMD11.

En 2010/2011, Fabrice est le premier artiste associé à L'Agora, cité Internationale de la danse à Montpellier.

A partir de 2012, Fabrice est l'artiste associé du CDC Uzès Danse pour une période de 3 ans.

Depuis son premier emploi d'interprète au Centre Chorégraphique National de Montpellier, FABRICE RAMALINGOM s'intéresse et s'engage dans la transmission et la pédagogie sous ses diverses formes (formations professionnelles, intervention dans les universités, master class, conférences dansées, stages et ateliers pour adultes ou enfants amateurs). Il intervient également auprès de compagnies professionnelles comme celle de PHILIPPE DECOUFFLE ou comme celles de Centres Chorégraphiques Nationaux : celui de Montpellier dirigé par DOMNIQUE BAGOUET puis sous la direction de MATHILDE MONNIER ou celui de Tours dirigé alors par DANIEL LARRIEU.

En 2005, il est nommé conseiller artistique pour la formation EX.E.R.CE du Centre Chorégraphique National de Montpellier.

En parallèle à ses activités de chorégraphe, Fabrice continue de travailler comme interprète pour BENOIT LACHAMBRE, BORIS CHARMATZ et ANNE COLLOD.

Annexe 6

Biographie de Pina Bausch⁶⁸

Pina Bausch est née le 27 juillet 1940 et a grandi à Soligen, en Rhénanie du nord-Westphalie (ouest de l'Allemagne). Ses parents tenaient un hôtel-restaurant dans lequel elle passa la majeure partie de son enfance.

Elle commence à étudier la danse à 14 ans, sous la direction du chorégraphe Kurt Jooss, au sein de l'école de Folkwang d'Essen. Elle décroche son diplôme en 1958. Elle a ensuite poursuivi sa formation pendant trois ans, jusqu'en 1962, à la prestigieuse Juilliard School of Music à New-York. En 1961, elle est embauchée par le Metropolitan Opera de New-York et rejoint le New American Ballet.

Elle rentre en Allemagne en 1962 et devient membre du ballet Folkwang. Elle y assiste Kurt Jooss dans ses chorégraphies et finit par devenir directrice artistique à la suite de Kurt Jooss en 1969. Moins de quatre ans plus tard, elle rejoint le centre artistique Wuppertaler Bühnen afin d'en assurer la direction. Arno Wüstenhöfer, directeur du centre, lui laisse alors exploiter son talent.

En 1976, elle révolutionne la danse en introduisant le concept de Tanztheater (Danse-théâtre). Le Tanztheater de Wuppertal connaît alors un succès mondial et est encore reconnu comme l'un des plus grands ballets allemand.

Pina Bausch a aussi joué dans plusieurs films, dont "Parle avec elle", du réalisateur espagnol Pedro Almodovar, en 2001. En 1990, elle a réalisé elle-même un film intitulé "La plainte de l'impératrice".

⁶⁸ Site internet du Nouvel Obs, <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20090630.OBS2571/la-biographie-de-pina-bausch.html>

Annexe 7

Biographie de Christian Rizzo ⁶⁹

Né en 1965 Cannes, Christian Rizzo fait ses débuts artistiques à Toulouse où il monte un groupe de rock et crée une marque de vêtements, avant de se former aux arts plastiques à la villa Arson à Nice et de bifurquer vers la danse de façon inattendue.

Dans les années 1990, il est interprète auprès de nombreux scénographes contemporains, signant aussi parfois des bandes sons ou des créations des costumes. Ainsi, on a pu le voir chez Mathilde Monnier, Hervé Robbe, Mark Tompkins, Georges Appaix puis rejoindre d'autres démarches artistiques de Vera Mantero, Catherine Contour, Emmanuelle Huynh, Rachid Ouramdane

En 1996, il fonde l'association Fragile présente performances, objets dansants et des pièces solos ou de groupes en alternance avec d'autres projets ou commandes pour la mode et les arts plastiques. Depuis, plus d'une trentaine de productions ont vu le jour, sans compter les activités pédagogiques. Christian Rizzo enseigne régulièrement dans des écoles d'art en France et à l'étranger, ainsi que dans des structures dédiées la danse contemporaine.

⁶⁹ Site internet de l'Association Fragile, <http://www.lassociationfragile.com/christian-rizzo/>

Annexe 8

Biographie de Boris Charmatz : né en 1973 ⁷⁰

Chef de file d'une « nouvelle vague française » de la danse contemporaine et de la « non-danse », Boris Charmatz dirige depuis 2008 le Centre chorégraphique nationale de Rennes et de Bretagne devenu le Musée de la danse. Formé à l'Ecole de danse de l'Opéra de Paris puis au Conservatoire de Lyon, le danseur ne tarde pas à quitter le carcan académique et classique pour se diriger vers la création contemporaine. Il travaille alors avec des chorégraphes comme Odile Duboc ou Régine Chopinot. A son tour, il devient chorégraphe et s'associe à Dimitri Chamblas pour créer l'association Edna et des spectacles audacieux tels que « A bras le corps » en 1993 ou « Les Disparates ». Défenseur d'une danse critique et conceptuelle, Charmatz envisage ses chorégraphies comme des réflexions autour de la place du danseur et du spectateur. Parmi ses pièces les plus remarquées se distinguent « Aatt... enen... tionon » en 1996 et « Héâtre-télévision » en 2002, créations dans lesquelles, comme souvent, il opère un rapprochement entre différentes formes d'art, musique, vidéo ou encore littérature. Si l'artiste cherche sans cesse à bouleverser les codes de son art, il n'en demeure pas moins un héritier à l'écoute de ces prédécesseurs. Ainsi, en 2009, Boris Charmatz crée un spectacle hommage à Merce Cunningham intitulé « 50 ans de danse ».

⁷⁰ <http://www.evene.fr/celebre/biographie/boris-charmatz>

Annexe 9

Biographie de Mathilde Monnier : née en 1959 ⁷¹

Après avoir passée son enfance au Maroc, Mathilde Monnier suit des études de danse et de psychologie. Elle a dix-huit ans lorsqu'elle devient 'petite danseuse' dans une compagnie, avant d'être engagée dans celle de Viola Farber à Lyon. A Nantes, elle rencontre François Verret qui devient son mari. En 1984, elle fonde la compagnie de Hexe. Cette même année, elle réalise sa première création solo. A ses débuts, ses pièces sont ludiques et théâtralisées, puis elle évolue vers une étude chorégraphique plus structurée, toujours à la recherche du geste juste. La danse est conçue comme un lieu d'échange, mettant en jeu la culture personnelle. Avec l'écrivain Christine Angot, elle réalise 'Arrêtez-arrêtons-arrête' en 1997. Outre ses pièces, elle consacre son énergie aux personnes atteintes d'autisme et mène différentes actions avec l'Afrique. Ces engagements lui offrent de nouvelles perspectives dans son travail : ce sera 'Pour Antigone' en 1993 mêlant danseurs africains et occidentaux, et 'L' atelier en pièces' en 1996 qui s'interroge sur le rapport au corps et à l'enfermement. Figure majeure du paysage chorégraphique français, Mathilde Monnier est directrice du Centre Chorégraphique National de Languedoc-Roussillon depuis 1994 à Montpellier. La chorégraphe affiche clairement en 2007 l'envie de prendre le pli des tendances très actuelles en s'acoquinant avec le très sulfureux Philippe Katerine pour la création '2008 vallée'.

⁷¹ <http://www.evene.fr/celebre/biographie/mathilde-monnier-18142.php>

Annexe 10

Biographie de Maguy Marin⁷²

Formation au conservatoire de Toulouse, puis au ballet de Strasbourg et à Mudra (Bruxelles). Des rencontres : les étudiants acteurs du Théâtre National de Strasbourg, Maurice Béjart, Alfons Goris et Fernand Schirren... Un devenir qui s'affirme au sein du groupe de recherche théâtrale (Chandra) puis au Ballet du 20ème siècle de Maurice Béjart. Concours de Nyon et de Bagnolet (1978). Faire vivre la recherche artistique par le travail en Équipe. 1981, une rencontre constitutive : celle avec l'oeuvre de Samuel Beckett. C'est May B. puis Babel Babel et Eden.

1987, une nouvelle rencontre: Denis Mariotte. Une collaboration s'amorce, décisive, qui s'ouvre au-delà de la musique. Les points de vue commencent à se décaler. Un espace de distanciation s'ouvre (Cortex) et se prolonge de manière multiple (Waterzoo, Ram Dam, Pour ainsi dire et Quoi qu'il en soit). Plus d'illusions, des êtres réels. De la musique vivante et du vivre ensemble qui n'est plus l'expression d'un Moi, mais d'un nous, en temps et lieu. (Points de Fuite, Les applaudissements ne se mangent pas).

Accueil à la Maison de la Culture de Créteil dirigée par Jean Morlock (de 1981 à 1990).

1990, la compagnie devient le Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne, intense diffusion dans le monde entier.

1998, un nouveau Centre chorégraphique national à Rillieux-la-Pape, dans le quartier de la Velette. Nécessité de reprendre place dans l'espace public. ' Pour y célébrer les richesses des différences et le plaisir du jeu très vivant de la création... et dépasser le désir convivial immédiat d'un être ensemble.

⁷² <http://www.artishoc.com>

Bibliographie

Ouvrages

- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse*, Seuil, Paris, 1994.
- BOURDIEU Pierre, « Les rites d'institutions. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982.
- CHARMATZ Boris, *Je suis une école*, Les prairies ordinaires, Rennes, 2009.
- DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. Socio-Histoires, 2000.
- ELIAS Norbert, *Du temps*, Fayard, Paris, [1984] 1996.
- EVRARD Yves, *Le management des entreprises artistiques et culturelles*, Paris, Economica, 1993.
- GALENSON David, *Old Masters and Young Geniuses. The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton (MA), Princeton University Press, 2005.
- LES CARNETS BAGOUET, *Les carnets Bagouet*, Les solitaires intempestif, Dijon, 2007.
- MENGER Pierre-Michel, *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983.
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Gallimard-Seuil, Paris, 2009.
- RANOU Janine et ROHARIK Ionela, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Département des Études de la Prospective et des statistiques (DEPS), La Documentation française, Paris 2006.

- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu, IV Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2011.

- SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, La découverte, 2012.

Articles

- COULANGEON Philippe, « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz », *Revue française de sociologie*, 1999.

- DJARKOUANE Aurélien, « La carrière du spectateur », *Temporalités* n°14, en ligne, 2011.

- GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle, « L'école une fabrique d'anticorps ? », *Art Press* « Medium : danse », n° 23, 2012.

- HAMMOU Karim, « Le jeu incertain des générations », *Temporalités* n°14, en ligne, 2011.

- HEINICH Nathalie, « Raison et incertitude. Autour de la sociologie de l'art. », *La vie des idées.fr*, en ligne, 2009.

- HEINICH Nathalie, « Les vieux maîtres et les jeunes génies », *Temporalités* n°14, en ligne, 2011.

- JOUVENET Morgane et ROLLE Christiane « Des temporalités à l'œuvre dans les mondes de l'art », *Temporalités* n°14, en ligne, 2011

- MENGER Pierre-Michel, « La création comme travail. », *La vie des idées.fr*, en ligne, 2009.

- NOIROT Julie, « De la genèse photographique à la photographie génétique », Temporalités n°14, en ligne, 2011.
- SIGNORET Pierre-Emmanuel « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », Sociétés contemporaines n° 56, 2004.
- VANDENBUNDER Jérémie , « Analyse de la formation artistique entre immédiateté du don, temps des études et processus de création », Temporalités n°14, en ligne, 2011.

Sites Internet

- AGENCE CULTURELLE D'ALSACE, *La création et la diffusion de la danse en Alsace*, Les études de l'agence, Sélestat, 2011.
<http://www.culture-alsace.org/spectacle-vivant/resources/observations-travaux/etude-danse-alsace.html>
- ASSOCIATION DES CENTRES CHOREGRAPHIQUES NATIONAUX, *L'art en présence*, Les centres chorégraphiques nationaux, en ligne, 2006.
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE de Paris, « Pratiques et usages des contrats dans le spectacle vivant », Compte rendu de la journée d'information du 10 février 2003. www.cnd.fr
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE de Paris, « Contrat de travail des artistes chorégraphiques », Département ressources professionnelles, 2011.
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE de Paris, « Conventions collectives dans le spectacle vivant et l'audiovisuel : les chiffres clefs », Département ressources professionnelles, 2011.
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE de Paris, « Embaucher dans le secteur de la danse », Département ressources professionnelles, 2011.

- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE de Paris, « Le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle », Département ressources professionnelles, 2011.

- COLLECTIF, « Le métier de danseur », conférence organisée par le Festival Montpellier Danse et le Magazine Danser en 2011, présenté par Agnès Izrine, rédactrice en chef de Danser et Pierre-Emmanuel Sorignet,

http://www.montpellierdanse.com/?option=com_content&view=article&id=192&Itemid=113&lang=fr

Index

A

Apprentissage · 9, 10, 13, 14, 20, 38, 39, 42, 64, 87
audition · 45, 46, 87

B

Bourdieu Pierre · 14, 16, 25, 82

C

Carrière · 1, 3, 4, 5, 6, 8, 15, 17, 19, 20, 24, 26, 27,
31, 33, 34, 37, 38, 43, 52, 53, 54, 61, 62, 63, 75,
83, 87, 89
Charmatz Boris · 12, 13, 38, 39, 47, 48, 65, 79, 82
Chorégraphe · 12, 23, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 55,
64, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 88
Corps · 6, 8, 19, 20, 31, 35, 39, 46, 49, 53, 54, 59,
61, 63, 64, 73, 79, 80, 88
Coulangeon Philippe · 25, 49, 59, 83

D

Désintéressement · 39, 41, 87
Dubois Vincent · 33, 82

F

Figure · 6, 47, 48, 49, 88
formation · 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 24, 33, 34,
38, 39, 41, 42, 47, 49, 59, 63, 74, 75, 76, 77, 84,
87

G

Gestion · 17, 19, 58, 87
Ginot Isabelle · 53, 83

H

Heinich Nathalie · 11, 83

I

Institutionnalisation · 14, 16, 33, 87
Intermittence · 57, 58, 59, 64, 90

Intermittent · 17, 18, 19, 35, 56, 57, 59, 60, 61, 87,
88, 89

L

Launay Isabelle · 53, 83
Lebrun Thomas · 23, 47, 65, 72, 73
Loisir · 49, 59, 61, 88

M

Menger Pierre-Michel · 4, 5, 13, 17, 18, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 48, 50, 52, 56, 57, 82, 83
Mode de vie · 6, 36, 49, 51, 54, 60, 88
Monnier Mathilde · 78, 80

P

Professionnalisation · 6, 33, 34, 35, 43, 59, 63, 89
Proust Marcel · 8, 64, 83

R

Ramalingom Fabrice · 47, 65, 75
Représentation · 22, 23, 51, 53, 67, 89
Rizzo Christian · 65, 78
rythme · 3, 11, 15, 18, 45, 49, 60, 87, 88

S

Signoret Pierre-Emmanuel · 34, 35, 36, 37, 46, 84
Système · 4, 5, 8, 12, 18, 34, 39, 44, 57, 58, 61

T

Temporalité · 4, 5, 8, 14, 16, 27, 56, 60, 61, 62, 63,
64, 88, 89
temps · 3, 5, 6, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21,
22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 46, 47, 48, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 61, 63, 66, 72, 81, 82,
83, 84, 87, 88, 89

V

Vocation · 9, 13, 22, 34, 36, 39, 41, 42, 45, 46, 54,
55, 83, 84, 89, 90

Table des matières

SOMMAIRE	3
Introduction :.....	4
PARTIE I	7
I - Le temps de la formation artistique	9
A - La formation comme paradoxe entre le don et l'apprentissage	9
Le rapport de l'élève au maître : interrogation entre technique et expression créative personnelle	9
Les paradoxes de l'apposition d'un modèle d'éducation nationale au monde artistique.....	10
Le mythe du don.....	13
B- La formation comme moyen d'institutionnalisation	14
Le temps de la formation comme accord entre l'artiste et la société	14
Le temps de l'institutionnalisation.....	16
II- Le temps de la carrière : « Découverte d'un ordre du changement à l'intérieur même de la successivité » (Norbert Elias)	17
A - Segmentation des trajectoires et incertitudes de la vie d'artiste : le statut d'intermittent.....	17
Le régime d'intermittent du spectacle.....	17
B - Les disparités de gestion du temps entre différentes disciplines artistiques	19
Des spécificités propres à chaque profession : le cas des danseurs.....	19
C- Temporalité et construction esthétique dans la vie d'un artiste	21
Construire son parcours, son identité dans le temps : héritage et innovation.....	21
L'artiste épingle le temps dans sa production	23
III - Les temps de la réception	24
Importance du temps dans la formation du goût et la réception de l'art : la carrière du spectateur	24
A - Réception des œuvres : entre effet de groupe et individualité.....	24
Temporalité de la construction du goût	24
Stratification sociale des inégalités d'accès à la culture.....	25
B - La carrière du spectateur, temps de la vie et temps de la réception	27
La carrière du spectateur	27
Construction du point de vue de spectateur autour de « l'objet frontière » (P. Ughetto).....	28
Le temps de l'œuvre.....	29
Conclusion de la première partie :	31

PARTIE II.....	32
I - Des constructions collectives à l'origine d'un engagement de type vocationnel	36
A - Le rôle de l'environnement social	36
Environnement social et représentations collectives.....	36
La formation comme moyen d'extraction	38
B - La formation, naissance du sentiment de dévotion et du désintéressement	39
L'école, un lieu de reconnaissance par ses pairs.....	39
Appartenir à un groupe social et en adopter les codes	40
C - Mystification et représentations : « Est-il rationnel de travailler pour s'épanouir ? »	42
II - Des figures à l'œuvre dans le champ social de la danse : violence des rapports sociaux et difficultés à vivre avec un rythme de vie hors normes.....	45
A. Trouver du travail	45
Un processus spécifique de recrutement : l'audition.....	45
La figure du chorégraphe comme catalyseur des ambiguïtés des rapports professionnels et humains dans le secteur.....	47
B - Influence sur le mode de vie. Un corps mis à la disposition de son métier peut-il être disponible pour une vie normale ?	49
Confusion des frontières entre travail, loisir et vie quotidienne : un rythme de vie hors normes	49
C - La question de la reconversion du danseur interprète.....	52
Les alternatives	54
III - Gestion du temps : moduler le temps de la société active selon les conditions de la création artistique	56
A- Assurer un marcher du travail à la temporalité hachée	56
B - Le régime d'intermittent du spectacle	59
Conclusion de la seconde partie :	61
Conclusion générale	63
Annexes.....	65
Annexe 1 :	66
Annexe 2 :	68
Annexe 3	70
Annexe 4	72
Annexe 5	75
Annexe 6	77
Annexe 7	78
Annexe 8	79
Annexe 9	80
Annexe 10	81
Bibliographie.....	82
Index	86
Table des matières	87
Résumé.....	89

Résumé

Ce travail interroge la question de la temporalité comme outil d'analyse de la construction d'une carrière professionnelle. Le cas de l'artiste, et plus particulièrement du danseur, est ici pris en exemple pour souligner les particularités du marché du travail dans le secteur artistique. Les temps qui composent la carrière du danseur permettent d'analyser les étapes de l'insertion de l'artiste dans un groupe de pairs. De nombreux systèmes de représentations apparaissent ou entrent en conflit, et la temporalité tient une place importante dans la singularité de la vie du danseur. Il y a une ambiguïté à construire sa carrière sur le temps long quand le secteur artistique se caractérise par une temporalité hachée autour des projets. Ce qui est ici démontré c'est que le temps de la professionnalisation du danseur est aussi celui de la reconsidération des valeurs dont il entourait sa pratique.

Mots clef :

Danse, carrière, temporalité, professionnalisation, intermittent, représentation, vocation

This work is a research on time seen as a tool for analysing the building of a professional carrier. Here, the case of the artist and especially the dancer, is brought as an exemple to underline the singularity of this labor market. The periods that compose the dancer's carrier enable us to analyse the different steps in the integration of the artist in a group of peers. Numerous systems of representation appear, are in conflict, and temporalty have a great role to play in the singularity of the dancer's life. We can see how ambiguous it is to build up one's carrier in a long period of time when the artistic sector is characterized by a temporality of short cut periods around projects. What is shown here is that the time of the dancer's

professionalization is also the time of a reconsideration of the values he was surrounding his practice with.

Key-words :

Danse, carrier, temporalty, profesionalization, intermittence, performance, vocation.