

L'accompagnement des danseurs en transition professionnelle

Un dispositif révélateur des décalages entre une institution et ses usagers

Clémence Coconnier, Samuel Julhe

DANS **TERRAINS & TRAVAUX** 2017/2 N° 31, PAGES 201 À 222

ÉDITIONS **ENS PARIS-SACLAY**

ISSN 1627-9506

DOI 10.3917/tt.031.0201

Date de mise en ligne : 08/01/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2017-2-page-201?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour ENS Paris-Saclay.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Clémence Coconnier, Samuel Julhe

L'accompagnement des danseurs en transition professionnelle

Un dispositif révélateur des décalages entre une institution et ses usagers

■■■ résumé

Le cas des danseurs abordé dans cet article permet d'illustrer la manière dont une instance publique, missionnée pour appuyer le développement d'un secteur d'activité, peut tenter d'accompagner les situations de transition professionnelle par l'intermédiaire d'un dispositif centré sur un groupe de parole. Mené à l'aide d'entretiens et d'un travail de participation observante, cette étude met au jour les décalages entre les modalités d'organisation du dispositif et les velléités d'appropriation manifestées par les bénéficiaires. Plus largement, à travers la mise en tension entre « statut principal » et « subordonné », cet article montre les enjeux entourant les manières de penser l'identité professionnelle des artistes et de les catégoriser.

Mots clés : danseurs, reconversion professionnelle, accompagnement, groupe de parole, participation observante.

■■■ abstract

Dancers in professional transition. Discrepancies between a sectoral accompaniment mechanism and its users

The case of dancers discussed in this article illustrates the way in which a public institution, tasked to support the development of a sector of activity, may try to accompany professional transitions by a mechanism centred on a discussion group. Conducted through interviews and observant participation, this study uncovers the discrepancies between the organization and the wishes of appropriation shown by the beneficiaries. More broadly, through the tension between “main status” and “subordinate status”, this article shows the issues surrounding the thinking about the artists' professional identity and their categorizations.

Keywords: dancers, professional retraining, support, discussion group, participant observation.

LES TRAVAUX DE SCIENCES SOCIALES traitant des dispositifs de droit commun d'aide à l'orientation ou à l'insertion professionnelle sont nombreux (Mazade, 2005 ; Divay, 2008 ; Bouchareb et Thibault dir., 2016), mais seules quelques recherches portent sur des dispositifs dédiés à un secteur d'activité, comme par exemple celui du sport de haut niveau (Javerliac, Bodin et Robène, 2010 ; Fleuriet et Schotté, 2011) ou de l'intermittence du spectacle (Sorignet, 2004 ; Proust, 2012 ; Sigalo Santos, 2013 et 2014). Tel qu'il est abordé ici, le cas des danseurs¹ permet d'illustrer la manière dont les situations individuelles de reconversion sont prises en compte par une instance professionnelle *via* un dispositif centré sur un groupe de parole. Les métiers du spectacle vivant, et plus particulièrement d'artistes interprètes, sont régulièrement présentés comme des métiers où l'on entre par « vocation » et par « passion » (Freidson, 1986 ; Sorignet, 2010 ; Bourneton, 2011 ; Laillier, 2011 ; Cordier et Salaméro, 2012), mais où il est particulièrement difficile de perdurer, l'individu étant amené à sacrifier à « l'amour de l'art » la sécurité, la prévisibilité et la durée de son parcours professionnel (Sinigaglia, 2007 et 2013). Cette situation serait exacerbée dans le cas des artistes chorégraphiques pour qui la reconversion survient autour de 37 ans, compte tenu de la diminution tendancielle des performances physiques avec l'âge, et de l'augmentation concomitante des risques de blessures invalidantes, mais aussi des critères esthétiques mobilisés par les chorégraphes et employeurs valorisant le plus souvent la jeunesse (Sorignet, 2014). Chaque année, 5 % à 10 % des danseurs professionnels présents en France sont amenés à envisager l'arrêt de leur activité d'interprète (Rannou et Roharik, 2006 : 380)². Or, même si un tel événement peut être en partie anticipé, changer de métier ne va pas de soi (Négroni, 2010 ; Denave, 2015). De plus, si le temps de la reconversion est vécu de manière éminemment individuelle, il préoccupe également depuis plus d'une vingtaine d'années les instances publiques chargées de soutenir la structuration du secteur chorégraphique en France. Cela a notamment conduit à la création de dispositifs d'accompagnement des « fins de carrière chorégraphique » (Bourneton, 2011 ; Julhe, Salaméro et Honta, 2015), dont celui abordé dans cet article, constitué de groupes intitulés jusqu'en 2017 « Paroles autour de la reconversion » et proposés par le Centre national de la danse (CND).

1. Ce travail s'inscrit dans le cadre du programme ANR « Sorties de scène » (ANR n°13-JSH1-0010-01), financé pour la période 2014-2017 et portant sur les transitions professionnelles chez les artistes chorégraphiques et de cirque.

2. En 2014, la France comptait 117.462 artistes œuvrant dans le secteur du spectacle vivant, dont 12.944 danseurs. Source : CPENF-SV, 2015, « Les salariés intermittents du spectacle vivant – Données 2013 ».

Déoulant de pratiques thérapeutiques initiées dans la seconde moitié du xx^e siècle (Katz et Bender, 1976 ; Maisonneuve et Pinel, 2004), les dispositifs catégorisés sous l'appellation de « groupe de parole » recouvrent aujourd'hui des pratiques très diversifiées : groupes thérapeutiques incluant des participants qui relèvent d'un diagnostic psychiatrique (Colomb Van Ditzhuyzen, 2013), groupes de soutien visant à accompagner psychologiquement les victimes d'événements traumatisants (Seguin et Castelli-Dransart, 2008), groupes d'entraide et de solidarité mobilisant les personnes qui relèvent d'une communauté de situation sociale (Gratton, 2012 ; Saiget, 2015), groupes de formation à la communication et groupes de développement personnel chez les cadres (Stevens, 2013), etc. Si les modalités d'organisation du dispositif étudié l'inscrivent à la lisière entre groupe de soutien et groupe d'entraide, nous y voyons également une illustration de l'« ère des groupes » (Blondeau, 2004), la forme groupale étant aujourd'hui érigée en réponse privilégiée à de nombreux maux, ainsi qu'une tentative de « thérapie pour les normaux » (Castel, Castel et Lovell, 1979 ; Castel, Enriquez et Stevens, 2008) qui résulte d'un processus de psychologisation des rapports sociaux (Castel, 1981 ; Blondeau et Rouchy, 2004). En effet, au cours des dernières décennies, la décollectivisation des phénomènes touchant au travail et à l'emploi ont fait de la responsabilisation individuelle une injonction (Stevens, 2008 ; Divay, 2008 ; Bresson, 2012). La vulgarisation de travaux issus du champ de la psychologie est ainsi parfois mobilisée pour résoudre des questions qui auparavant étaient traitées de manière politique, organisationnelle et sociale, comme le montre de façon éclairante l'exemple hospitalier (Blondeau, 2004 ; Deneux, 2008). Dans ce cadre, le salarié est interpellé en tant que « sujet » pour faire face à diverses situations, être capable d'assumer le changement, faire preuve d'initiative, prendre en charge le déroulement de sa carrière, maintenir son employabilité et changer d'emploi le cas échéant, etc. Cette approche de la question sociale (Castel, 1995) amène à centrer l'accompagnement professionnel des individus sur leur « état intérieur » davantage que sur leurs conditions objectives de travail et d'emploi. Dans cette perspective, l'article vise à montrer les ambiguïtés, ainsi que les difficultés qu'engendrent les divergences implicites entourant la définition du statut principal et du statut subordonné des participants (Hughes, 1945 ; Becker, 1985). Ainsi, alors que les animateurs du dispositif étudié veulent centrer le cadre d'interaction (Goffman, 1974) sur le « *vécu du corps dansant* » [M^{me} G., psychologue, animatrice et animatrice des ateliers observés] (*e.g.* sentiment de manque à l'égard de la scène, absence de mobilisation quotidienne du corps, rapport à la dimension

créative de l'activité, etc.) hors des contextes d'emploi, les artistes présents ramènent quant à eux le discours sur « *ce que veut dire être intermittent du spectacle* » (e.g. difficultés économiques et sociales, parvenir à mobiliser un réseau d'employeurs, etc.) avant même de se définir en tant que « *danseur* » [Pierre, participant aux ateliers]. C'est un dilemme de statut qui est donc en jeu, dilemme fondé sur un renversement de la définition et de la perception de ce qu'est la vie d'artiste pour les institutions et les professionnels eux-mêmes, question régulièrement au cœur des relations entre les artistes et leurs référents institutionnels (Proust, 2012 ; Sigalo Santos, 2013 ; Langeard, 2013). Le recours à la catégorie pratique de « reconversion » par l'institution est symptomatique à cet égard. À ce terme, qui sous-entend des changements radicaux, nous préférons comme d'autres auteurs une analyse centrée sur la notion de transition professionnelle, qui met l'accent sur la temporalité du processus, les hésitations ou revirements qui peuvent le ponctuer, mais également les médiations institutionnelles qui l'accompagnent (Mazade, 2011 ; Balleux, Perez-Roux, 2013 ; Mazade, Hinault, 2014).

Notre argument est étayé par deux démarches parallèles de recueil de données empiriques. La première s'est attachée à reconstituer la genèse de ce dispositif ainsi que ses modalités de fonctionnement à partir d'une collecte de documents (rapports publics, comptes rendus de réunions internes, outils de communication, etc.) et d'entretiens (n = 6) réalisés auprès d'agents du Centre national de la danse et du Ministère de la culture. La seconde consistait en une participation observante (Soulé, 2007) permise par la double position (Sorignet, 2011) de l'un des membres de l'équipe de recherche. En effet, pour des raisons de « *préservation de l'anonymat* » et de « *cohérence de la dynamique de groupe* » [M^{me} C., agent du Centre national de la danse], les organisateurs de ces ateliers constituent des groupes fermés et acceptent uniquement la présence de professionnels de la danse. Le double statut de chercheur et d'artiste chorégraphique a permis à l'une des auteures de se présenter en tant qu'« *artiste en reconversion* » et de s'inscrire légitimement dans ce dispositif. Entre juin 2014 et décembre 2015, les différentes étapes de déroulement de ces ateliers ont ainsi pu être suivies de l'intérieur. Par ailleurs, des entretiens biographiques ont été menés en janvier 2016 par un autre enquêteur auprès de trois des six participants aux ateliers observés (cf. annexe). Interrogés sur leur parcours professionnel, ces entretiens ont notamment permis d'effectuer un retour sur le déroulement de ces groupes de paroles. Enfin, notre analyse est éclairée par des entretiens réalisés entre février 2014 et septembre 2016 auprès d'artistes chorégraphiques (n = 33) en voie de transition professionnelle

afin de rendre compte du rapport qu'ils entretiennent à leurs institutions de tutelle, dont le Centre national de la danse (CND).

■ Un dispositif peinant à capter son public

Créé en 1998, le CND s'est vu confier trois missions principales : l'aide à la création, la conservation du patrimoine chorégraphique, et les services aux professionnels. La question de la « reconversion », qui s'inscrit dans cette dernière, est plus particulièrement traitée depuis le milieu des années 2000 par le département des Ressources professionnelles. En effet, si le thème est aussi ancien que la profession elle-même, l'accompagnement des fins de carrière des artistes chorégraphiques par un établissement public émerge véritablement en France dans le contexte du « mouvement des intermittents »³ du printemps et de l'été 2003 (Langeard, 2013 ; Julhe, Salaméro et Honta, 2015). Plus largement, elle prend place dans le cadre de préoccupations sociétales grandissantes concernant la sécurisation des parcours professionnels (Castel, 2003). Suite au rapport international du projet aDvANCE (Baumol, Jeffri et Throsby 2004)⁴ et au rapport français d'Anne Chiffert et Maurice Michel (Chiffert et Michel, 2004), plusieurs outils de suivi ont été élaborés par les instances publiques. Depuis plus d'une dizaine d'années, le département des Ressources professionnelles du CND propose aux danseurs l'accès à un centre de documentation, des rendez-vous individuels pour les accompagner dans leurs démarches (recherche d'emploi, gestion de carrière, formation continue, point juridique et réglementaire, etc.), et la participation à un dispositif collectif de *Paroles autour de la reconversion*.

Ces groupes de parole sont mis en œuvre depuis 2007, en partenariat avec le Fonds de professionnalisation et de solidarité des artistes et techniciens du spectacle (FPS) – dispositif lui-même financé par le ministère de l'Emploi et celui de la Culture et de la Communication, visant à apporter un soutien professionnel et social aux artistes et techniciens du spectacle dont les droits à l'assurance chômage ont expiré. Leur objectif affiché est l'accompagnement des danseurs dans les questionnements qu'ils peuvent avoir sur leur parcours professionnel, dans le sens où « *réfléchir et échanger avec d'autres danseurs, au sein d'un petit groupe,*

3. Cf. Loi n° 2002-311 du 5 mars 2002 relative au régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle.

4. Cette recherche internationale a été élaborée au début des années 2000 à l'initiative de l'*International Organization for the Transition of Professional Dancers* (IOTPD).

peut permettre d'imaginer de nouvelles pistes, aider à conforter ses choix ou tout simplement se questionner, en toute liberté » [extrait de l'argumentaire de présentation diffusé sur le site du CND]. Cet outil a été initialement proposé par M^{me} G., qui achève au début des années 2000 une formation de psychothérapeute après avoir arrêté sa carrière de danseuse contemporaine à l'âge de 35 ans. Elle est spécialisée en *Gestalt*-thérapie, méthode de « réalisation de soi-même » qui entend résoudre les troubles émotionnels et comportementaux par un travail sur les processus psychologiques et corporels de l'individu, considéré en tant qu'unité « bio-psycho-sociale » (Gaulejac, 2002). Partant de sa propre expérience de transition professionnelle et du sentiment d'avoir été « livrée à elle-même », de ne pas « pouvoir en parler avec les autres » et de « l'absence totale de prise en compte de cette question », elle propose l'organisation de cet atelier au département des Ressources professionnelles du CND en complément de son activité de psychothérapie en cabinet. Après une étude de faisabilité effectuée au cours de l'année 2006, les ateliers sont ouverts l'année suivante profitant de l'opportunité donnée par l'élaboration du FPS qui pouvait assurer une source de financement pour l'organisation de ces groupes (Julhe, Salaméro et Honta, 2015). La genèse du dispositif illustre ainsi un modèle endogène d'organisation de la profession où un outil spécifique à une catégorie de professionnels est proposé par des individus issus de ce même groupe au sein d'une instance spécialisée, ce qui peut être perçu comme un gage de compétences (Sigalo Santos, 2013). De fait, le *statut principal* mobilisé (Hughes, 1945 ; Becker, 1985) par les organisateurs du dispositif est celui de « danseur », ce qui n'est pas sans conséquence sur les modalités d'interaction lors des ateliers (cf. *infra*).

Dans sa mise en œuvre, la publicisation du dispositif passe avant tout par le site Internet du CND, qui en propose une description sommaire, tout en donnant à voir en guise d'introduction le film documentaire *Le Temps de la reconversion – 9 portraits*, réalisé en 2004 à l'initiative de Quentin Rouillier, ancien danseur, chorégraphe, et à l'époque directeur du département Ressources professionnelles du CND⁵. Six hommes et trois femmes, entrés dans la danse au cours des années 1970-1980 et dont la « reconversion » s'est déroulée au cours des années 1990, y présentent

5. Chacun des neuf « portraits » a été placé en accès libre sur le site de partage YouTube. À titre d'indication sur le degré de diffusion de ces documents, ils ont été visionnés en moyenne 1 224 fois depuis le lancement de leur diffusion à l'automne 2010, avec un minimum de 734 vues pour le portrait d'un directeur artistique et un maximum de 1 818 vues pour le portrait d'une magistral (chiffres actualisés au 1^{er} juin 2017).

leur début dans un nouveau métier. En cinq minutes, selon un procédé narratif dont les limites ont déjà pu être relevées (Fleuriel et Schotté, 2011 : 115-116), chacun de ces portraits choisis relate la « reconversion après coup », ce qui donne à voir une position de « réussite » puisqu'ils ont chacun achevé une nouvelle formation et sont pleinement intégrés dans leur nouvelle sphère professionnelle. Les doutes et les revirements qui peuvent ponctuer les transitions, notamment lors de la période de moratoire qui précède le réengagement professionnel (Mazade, 2011), y sont peu évoqués de même que les appuis institutionnels, ce qui donne l'image d'une certaine aisance de la mobilité professionnelle et d'un processus avant tout individuel.

L'inclusion dans le dispositif passe ensuite par un échange avec l'une des responsables du CND (M^{me} C.), dont l'objectif implicite est, d'une part, de s'assurer de la légitimité de la demande de participation et, d'autre part, d'inciter à un engagement actif dans la démarche. Il est ainsi rappelé en premier lieu que ce dispositif gratuit est ouvert à tout « *danseur professionnel* », et que les échanges sont animés par une psychothérapeute, « *elle-même ancienne danseuse* ». Avec insistance, M^{me} C. précise que ces ateliers « *ne sont pas des réunions d'information* » mais bien « *des temps d'échange* ». Toutes les personnes présentes doivent être partie prenante, concernées par les questions évoquées autour d'un « *réel vécu et d'une expérience éprouvée* ». Pour être inscrit de manière effective, il est également nécessaire de confirmer une participation aux trois ateliers, étalée sur une période initiale de 3 mois. Cette précision est importante, dans la mesure où les entretiens de l'enquête principale ont montré le cas de danseurs n'ayant pu participer faute de pouvoir être présents lors des trois dates, à l'exemple de Margot [40 ans, ancienne danseuse, technicienne du spectacle lors de l'entretien] qui indique avoir été « *bien énermée contre le CND, par rapport à tout ce qui concerne la reconversion du danseur et leurs réunionites où il faut aller à tout, sinon tu as pas la parole.* » À rebours d'un groupe professionnel qui privilégie habituellement la fluidité et la souplesse des engagements, les organisateurs veulent ainsi composer avec une promesse préalable de participation plutôt que de construire l'engagement au fil des séances, comme ce peut être le cas dans d'autres formes de groupes de parole, dits « ouverts » (Rudy et Greil, 1987 ; Zanna et Pentecouteau, 2013).

Suite à ces entretiens préparatoires, un groupe de cinq à dix danseurs est constitué chaque année. Sachant que les seuls critères d'inclusion sont d'être ou d'avoir été « *danseur professionnel* », de se questionner sur son parcours, de s'engager à être présent lors des trois ateliers, et que les frais de

déplacement peuvent être pris en charge⁶, il est surprenant de constater que le CND n'a « *jamais eu à refuser du monde pour participer* ». Autrement dit, l'étendue de la capacité du dispositif à capter le public visé peut être interrogée, à l'image de ce qui est observé dans les groupes formés sans injonction et touchant à des thématiques émergentes, à l'exemple des groupes de soutiens aux pères divorcés (Gratton, 2012). Deux représentations, qui ne sont pas nécessairement contradictoires, tendent ici à montrer la difficulté inhérente à la mise en œuvre de ce type de groupe de parole dans ce contexte professionnel. Selon les organisateurs, les artistes seraient l'objet de « *nombreux blocages* » et de « *tabous* », hésitant à participer à ces ateliers par « *peur de se dévoiler face à des gens qu'on ne connaît pas, ou pire face à des gens que l'on connaît et qui ne sont pas forcément au courant de la situation dans laquelle ils se trouvent* ». Le marché de l'emploi chorégraphique fonctionnant sur l'interconnaissance, il y est toujours délicat d'apparaître comme subissant une *crise de la vocation* (Laillier, 2011 ; Sorignet, 2014). C'est en partie pour cette raison que la psychothérapeute se dit très attentive à la confidentialité. Néanmoins, il apparaît également que cet atelier pâtit d'une image peu favorable parmi les danseurs eux-mêmes, les discussions informelles entre participants à l'issue des sessions observées montrant que chacun a dû franchir la barrière de préjugés circulant entre professionnels de la danse. Lorsqu'il est évoqué, ce dispositif est en effet régulièrement désigné par la figure jugée repoussoir du « *groupe d'Alcooliques Anonymes [AA]* » et comme étant « *inutile* », plutôt qu'un véritable outil d'appui aux transitions professionnelles. Néanmoins, les discours des danseurs s'appuient ici sur le sens commun et l'image d'Épinal du fonctionnement des mouvements AA. En effet, leur fonctionnement est très différent de celui des groupes décrits ici, étant fondé sur des réunions ouvertes, la fréquence élevée des séances, un système de parrainage par des anciens, une symbolisation des accomplissements de chacun, etc. (Rudy et Greil, 1987 ; Zanna et Pentecouteau, 2013). Quoi qu'il en soit, il est remarquable que parmi les 33 danseurs rencontrés lors de l'enquête principale, un seul a participé à ces ateliers lors de la session 2008. L'ensemble des entretiens tend ainsi à montrer l'existence d'une certaine appréhension à l'égard du CND :

« J'ai déjà réfléchi à me rapprocher du CND, voir quelles sont les possibilités. Ce n'est pas facile, ce n'est pas simple de les approcher, je pense.

6. Les frais de transport jusqu'à Paris peuvent être pris en charge pour les personnes résidant en dehors d'Île-de-France (ce qui représentent environ 50 % de l'ensemble des danseurs professionnels). Le CND travaille sur ce point en partenariat avec le FPS dont une ligne budgétaire est dédiée aux groupes de *Paroles autour de la reconversion*.

Je pense qu'il y a quand même des démarches à faire. [...] Je pense que quand on n'est pas trop dans le milieu, surtout quand on ne vit pas sur Paris, je ne pense pas que ça soit d'une grande simplicité. » [José, 38 ans, ancien danseur dans un centre chorégraphique national, praticien en thérapie manuelle]

« Le CND, c'est pas du tout mon réseau à moi... mais je regarde quand même les avis d'audition du CND, pour voir si y a pas un truc que j'aimerais faire. Mais y a jamais rien qui m'a séduit [...] Le CND, c'est tout ce qui est rapport au professorat, donc la reconversion en tant que professeur. [...] Je pense que le CND ne gère pas l'option "autre chose", c'est vraiment l'option professeur. [Marc, 41 ans, ancien danseur dans un centre chorégraphique national, technicien lumière]

Si le CND relève pour certains d'un réseau spécifique au sein du monde de la danse, et par là difficile à approcher, cette institution renverrait également une image parcellaire de ses missions. En effet, cette structure est identifiée pour beaucoup comme pourvoyeuse d'informations sur des auditions et des propositions d'embauche, et comme le lieu de formation au Diplôme d'État de professeur de danse. Ses autres missions, dont l'appui aux transitions professionnelles, sont peu repérées par les danseurs. En somme, il apparaît d'emblée que la conduite de tels ateliers ne va pas de soi et qu'elle cristallise en partie les oppositions de représentations réciproques qu'entretiennent mutuellement les artistes et les institutions chargées de les accompagner (Proust, 2012 ; Sigalo Santos, 2013). Le CND souhaite s'adresser à des « danseurs », mais encore faut-il que les intéressés eux-mêmes se reconnaissent dans cette catégorie et surtout se sentent suffisamment légitimes, d'autant plus à un moment où leur activité professionnelle est mise en question, pour se présenter face à ce qui est perçu comme une émanation de l'État et donc, potentiellement, comme un outil de contrôle.

■ Un dispositif voulant penser le « psychologique » à côté du « social »

Le principe d'organisation de ces ateliers, animés conjointement par une psychothérapeute et l'une des responsables du CND à des fins de « double lecture » des échanges (Collomb Van Ditzhuyzen, 2013), consiste à accueillir les participants lors de trois séances de trois heures, espacées d'un mois chacune, suivies d'une demi-journée bilan un an

après. Le premier atelier permet aux membres du groupe de se présenter, d'évoquer leurs parcours et les difficultés rencontrées jusque-là ; le deuxième invite les participants à envisager les opportunités liées à l'après-scène ; le troisième revient sur les thèmes précédents en insistant sur le « *ressenti* » de la période de « *deuil* » lié à l'arrêt de la carrière scénique (cf. *infra*). Un an après, les participants sont conviés à un dernier temps d'échange afin de faire état de ce qui s'est passé pendant la période écoulée, les processus de transition professionnelle étant à envisager dans la durée (Balleux et Perez-Roux, 2013 ; Mazade et Hinault, 2014).

Lors des ateliers, l'interaction est régulée par un « *tour de table* » et débute par une question assez large qui entend privilégier une « *expression libre* » plutôt que l'orientation sur des thèmes précis. La psychologue invite néanmoins les participants à exprimer leurs « *sentiments* », leurs « *ressentis* », leur « *vécu* » liés à l'expérience professionnelle de la danse. Sans revendiquer explicitement une orientation théorique et thérapeutique particulière, le lexique employé est toutefois fortement connoté : parler de la « *honte* », de ses « *désirs* » ou de ses « *blessures narcissiques* », le tout étant « *d'arriver à faire prendre conscience que l'on peut rester danseur même si l'on ne danse pas* ». L'identification en tant que « *danseur* » est donc explicitement présentée comme *statut principal* et en tant que caractéristique individuelle naturalisée et attachée à ce qui ferait l'essence ontologique de l'individu. Cette dimension est d'ailleurs mise en avant dans l'un des portraits vidéo introductif aux ateliers (cf. *supra*) se concluant sur la proposition que la danse n'est pas un métier que l'on arrêterait, mais avant tout une « *façon de penser le monde* » qui est susceptible de perdurer dans le temps, circonvolution sémantique qui renoue avec la figure de l'artiste bohème et de l'art comme style de vie plutôt qu'une activité permettant de gagner sa vie (Sinigaglia, 2013).

De manière à aborder par des voies détournées le temps présent de la « *reconversion* », c'est une question ramenant aux origines du parcours professionnel qui est posée lors de la première intervention : « *Qu'est-ce qui a motivé le choix d'être danseur, et qu'est-ce qui est essentiel pour vous dans cette pratique ?* ». Par cette interrogation de la vocation, à laquelle les artistes sont habitués aussi bien dans leur relation avec les employeurs potentiels qu'avec d'éventuels journalistes (Faure, 2003 ; Sorignet, 2014), l'interaction est passée au prisme de la « *définition identitaire* » et des remaniements de « *l'image de soi* » en tant que « *corps dansant* », ce qui ne représente pourtant qu'une partie de la réalité professionnelle de ces artistes. Ainsi, lors de la seconde séance et afin d'établir une synthèse des propos échangés jusque-là, M^{me} G. évoque des « *motivations* » et des « *rappports à*

la reconversion » différenciés, entre « *renoncements difficiles et douloureux* » et « *envie clairement affirmée et assumée de changer d'activité* ». Elle ajoute une remarque sur les « *affects* » qui accompagnent ces cheminements, dont elle souligne l'ambivalence : « *C'est un métier dans lequel on s'engage par passion, que l'on fait par passion, et où l'on a peur de ne pas pouvoir faire autre chose* ». Cette introduction synthétise ce qui a été retenu de la situation des participants, mais passe en grande partie sous silence d'autres thèmes, tout en conduisant à poser la question de « *l'identité* » dans le sens où il est mis en avant qu'« *être danseur contribue très fortement au sentiment d'identité* ». Avançant quelque peu à contre-courant, les participants tendent quant à eux très majoritairement à évoquer les conditions socio-économiques de la *transition professionnelle* qu'ils traversent : grave difficulté financière, perte de protection sociale, effet d'une blessure sur une recherche d'emploi, être seul·e et chargé·e de famille, trouver un financement pour une formation longue, etc. Malgré la récurrence et la force de ces questions, que l'on pourrait juger comme demandant moins d'implication sur le plan psychique, la psychotérapeute insiste sur un fait : « *Si cela peut bien sûr être abordé, je souhaiterais que cela ne soit pas que cela* », de manière à « *aborder des points [i.e. les affects] qui sont peu traités ailleurs [i.e. Pôle Emploi, AFDAS]* ». En définitive, même si les « *aspects administratifs* » de la transition sont évoqués, ils sont en quelque sorte rapidement évacués et renvoyés vers d'autres professionnels de l'accompagnement, M^{me} C. précisant notamment qu'elle se tient « *disponible pour des entretiens individuels si un besoin est exprimé* » et qu'elle peut orienter vers les services compétents. De notre point de vue, ces groupes de parole constituent à cet égard un bon exemple de *psychologisation* des situations professionnelles (Divay, 2008 ; Bresson, 2012). Allant dans le sens des représentations communes sur les artistes, qui seraient tournés sur eux-mêmes, sur leur vécu et leur ressenti, l'agencement du dispositif conduit à occulter en partie leur état de salariés pour conserver au premier plan ce qui relèverait du « *deuil* » ou de la « *souffrance* ». Organisés sur le même modèle que les thérapies de groupe adressées aux personnes ayant vécu un événement traumatisant (Seguin et Castelli-Dransart, 2008), ces ateliers s'adressent pourtant à des individus qui « *n'ont pas forcément besoin d'être soignés* » (Castel, Enriquez et Stevens, 2008).

De fait, le cadre fixé est reçu de manière très ambivalente par les participants. Par exemple, Émilie, qui prend facilement la parole lors des tours de table et se montre à l'aise avec le ton donné aux ateliers, précise : « *Je me sens plus en thérapie que quand je suis à Pôle emploi [rires]* ». Elle est très enthousiaste et considère que la séance précédente a « *déclenché quelque*

chose de positif ». Marco manifeste également un avis positif, car, selon lui, « dans le métier de danseur, la verbalisation est très peu mise en valeur ». Béatrice est davantage dans l'expectative : si le « partage des vécus » est jugé « intéressant », elle ajoute que « le cours des montages de projets [i.e. ceux sur lesquels elle travaille à cette période] a repris le dessus » et qu'elle n'a pas « re-réfléchi plus que cela sur l'identité ». Pierre est, quant à lui, très sceptique sur ce dispositif qu'il trouve trop « psychologique » et qui « n'aide pas ». Il dit avoir besoin de « solutions », de « réponses concrètes ». En marge des temps d'atelier, les uns et les autres se décrivent finalement comme étant en quelque sorte écartelés entre les différentes dimensions de leur activité, qui est à la fois et indissociablement de l'ordre du vécu sensible, ce que tentent de mettre en avant les organisateurs du groupe de parole, et de l'ordre d'une objectivité socioéconomique. Alors que les instances de droit commun – au premier rang desquels se place Pôle emploi (Sigalo Santos, 2013 et 2014) – nieraient la première dimension, ce serait ici la seconde qui serait gommée, amenant les participants à ne jamais « se sentir traité[s] en totalité », critique régulièrement émise à l'égard des dispositifs de (ré)orientation ou de (ré)insertion professionnelle (Mazade, 2005 ; Divay, 2008 ; Bouchareb et Thibault dir., 2016). Par ailleurs, le déroulement des ateliers tend à montrer que le rapport entre le statut principal et le statut subordonné attribué par les participants aux catégories de « danseur » et d'« intermittent du spectacle » n'est pas nécessairement le même que celui pensé par l'institution. Compte tenu de la configuration du marché de l'emploi en danse contemporaine, c'est avant tout le « statut d'intermittent » que les artistes rencontrés mettent en avant. Ces jeux autour de la définition de soi apparaissent aussi bien dans les propos énoncés lors des ateliers qu'en dehors, comme l'illustre une conversation tenue hors de la présence des organisatrices au terme de la deuxième séance où des plaisanteries fusent au sujet de l'intermittence et sur le fait d'être « accrochés à ce statut ». Dans leur discours, « être intermittent » est présentée comme une manière de se définir et d'exister au moins aussi importante que le fait d'« être danseur ». En effet, cette dénomination a pour eux l'avantage de donner « de l'homogénéité à un groupe constitué d'individus issus de formations, de métiers et de secteurs divers. Il procure [...] un sentiment d'appartenance collective, la croyance en une commune identité professionnelle et sociale. » (Sinigaglia, 2007 : 38). Dans le contexte d'un groupe professionnel très segmenté et faiblement structuré par l'action syndicale, comme c'est le cas en danse, la figure de « l'intermittent » est pour eux et durant cette phase de leur parcours professionnel un plus grand dénominateur commun que l'activité scénique et l'identification au métier. Ils en

viennent ainsi à placer ce qui fait leur régime de protection sociale au rang de *statut principal*, mettant *de facto* en avant leurs conditions objectives d'emploi et de travail.

■ Un dispositif où les pairs se font conseillers et activent l'entre-aide

La conduite des ateliers donne également à voir une forme d'opposition, ou tout du moins de divergence apparente, entre le choix non interventionniste des animatrices et la demande des participants qui souhaitent pouvoir échanger sur les questionnements de nature socioéconomique liés à leur parcours. Si ces ateliers sont initialement présentés comme étant « *tout sauf des conseils* », chacun devant se « *mobiliser par ailleurs pour faire ses démarches* », les artistes sont en *rupture de cadre* sur ce plan (Goffman, 1974). En effet, ils sont en attente de « *retours* » et n'hésitent pas à solliciter les avis des uns et des autres, quitte à battre en brèche certaines représentations régulièrement associées à l'arrêt d'une carrière scénique. À titre d'exemple, lors du dernier atelier, les animatrices interrogent l'idée de « *tabou* » qui envelopperait le thème de la reconversion dans la profession. Cette question désarçonne les participants. Pour Pierre, par exemple, « *la question n'est pas là* » : il y a des personnes avec qui en parler est possible, d'autres non, son employeur notamment, à l'image d'autres secteurs d'activité. Prenant un nouvel angle, M^{me} G. indique qu'un « *arrêt de la scène* » peut être vécu comme une « *grande rupture par rapport à l'image de soi, comme un deuil* ». Marco réagit pour indiquer que la reconversion s'est faite pour lui « *par envie [...] je fais des choses qui me plaisent, je suis autonome, je suis maître de mon temps, c'est primordial. Pour moi, arrêter la danse, c'était une source de liberté* ». Selon ses dires, la complexité de l'arrêt de son activité est venue non du « *deuil* », mais de l'impossibilité de prétendre au financement d'un Congé individuel de formation, ce qui amène les autres participants à échanger sur les modalités d'administration de la formation professionnelle continue. Ainsi, la *transition professionnelle* des danseurs n'est pas nécessairement vécue comme un « *deuil* » ou un « *tabou* », mais plutôt comme une « *galère d'argent* », ce que corrobore l'enquête principale, à l'exception notable des situations de blessure invalidante conduisant à un arrêt immédiat et non choisi de l'activité (Bourneton, 2011).

Contournant la règle du tour de parole et de la présentation sensible de soi, les participants s'interrogent mutuellement dès le premier atelier sur leurs témoignages respectifs, et donnent leur avis sur les parcours des uns et des

autres. D'une séance à l'autre, ils interagissent de plus en plus librement et interviennent au cours des exposés respectifs pour aller jusqu'à donner des conseils sur les démarches administratives à suivre en fonction de leur propre expérience, d'autant que la communication se poursuit en dehors du cadre des séances (e.g. échanges téléphonique, d'e-mail, etc.). D'un groupe de « sujets » potentiellement « en souffrance » émerge au final un entre-soi de professionnels acteurs et experts de leur domaine fonctionnant comme un groupe d'entraide et de solidarité (Gratton, 2012 ; Saignet, 2015). Au fil des ateliers, les participants s'épaulent, s'encouragent, se conseillent. Lorsque M^{me} G. entame le dernier atelier en demandant simplement « *comment ça a cheminé, depuis un mois ?* », Émilie affirme qu'après avoir beaucoup privilégié le « *statut d'intermittente* », elle tend davantage à « *assumer* » le terme de « *professeur de danse* ». Elle remercie Marco et Béatrice (tous deux enseignants parallèlement ou suite à leur carrière scénique) pour ce qu'ils lui ont apporté lors des ateliers précédents, mais aussi en dehors au cours d'échanges informels. Pierre se dit, quant à lui, dans une « *situation difficile* ». Il est tiraillé entre l'absence de souhait de quitter le monde du spectacle et le constat qu'il dresse d'une économie précaire dans ce milieu. Il s'est renseigné sur plusieurs formations, mais ne sait pas comment choisir. L'une concerne la peinture en bâtiment et lui permettrait d'être rémunéré pendant le temps de sa formation, mais celle-ci est de longue durée (i.e. 1 200 heures), organisée loin de chez lui et le conduirait à sortir « *complètement des différents projets artistiques dans lesquels je suis là... c'est vertigineux ! Je me sens contraint et forcé de tout lâcher* ». Il évoque également une expérience récente d'animation de soirée dansante réalisée dans une ferme artistique : « *J'ai envie de raviver le bal... ce bal que j'ai fait a très bien marché, je pourrai foncer sur ce projet... Ok, c'est de l'animation plutôt que du spectacle, mais ça me touche.* » Les animatrices du groupe restent silencieuses, M^{me} G. précisant cependant « *qu'il faut se donner le temps de digérer tout cela* ». Les autres participants réagissent néanmoins : Béatrice demande à Pierre s'il peut s'appuyer sur une association pour monter ce projet de bal itinérant et lui indique qu'il faut juste qu'il « *réfléchisse à la rédaction des statuts lors de la création pour pouvoir être salarié* ». Émilie l'encourage à suivre la voie de « *[sa] passion* ». L'opportunité offerte par ce bal lui semble largement plus pertinente à développer et elle exprime ouvertement son scepticisme quant à la formation de peintre en bâtiment. Marco quant à lui mentionne qu'« *il faut être stratégique* », et incite à « *regarder la fin de droits qui approche comme le plus important pour orienter les choix à faire* ». L'échange se concentrant autour du cas d'un seul participant, M^{me} G. et M^{me} C. proposent une pause. La discussion entre

participants autour du cas de Pierre se poursuit alors autour d'un café, sans la présence des animatrices.

Au-delà de cet exemple, il apparaît au fil des ateliers que c'est par la dé-anonymisation des participants et de leur parcours, par une divulgation de leur situation objective et la remise en cohérence de leurs différents *statuts* (i.e. danseur et intermittent du spectacle) que ce groupe de parole trouve en fin de compte sa dynamique. La prise de repères donnée par les lieux de formation, les noms de compagnie, les tutelles publiques des projets réalisés, etc. fournit autant d'éléments tangibles aux participants pour se répondre les uns aux autres et s'orienter quant à leurs questionnements du moment, davantage que ce qui relève du « *vécu corporel* » du danseur et de son « *expérience sensible* » de la scène. À ce titre, l'achèvement du troisième atelier montre toute l'ambiguïté du dispositif : de manière informelle et suite à la clôture du cercle de parole, l'un des participants annonce la mise en circulation d'une offre d'embauche par un chorégraphe prestigieux cherchant « *des danseurs/danseuses de plus de 45 ans* ». Sur le ton de la plaisanterie sérieuse, Émilie et Béatrice se disent « *intéressées* » par cette proposition, de même que la psychologue animant le groupe. S'il peut paraître cocasse, cet épisode permet d'apprécier la façon dont un dispositif centré sur le thème de la « reconversion » peut au final contribuer à relancer l'engagement dans l'univers artistique et dans l'activité scénique, lorsque vient se renouer un collectif de professionnels, aussi réduit et peu structuré soit-il. Partant de là, il est possible d'avancer que ces ateliers, pensés par les organisateurs selon les modèles constitués par des « soignants » pour leurs « patients », trouvent finalement leur efficacité lorsque les participants se l'approprient pleinement pour en faire un groupe d'appui mutuel favorisant l'*empowerment*, autrement dit permettant un gain de pouvoir sur la conduite et le déroulement de son propre parcours et *in fine* sur soi (Saiget, 2015).

■ Conclusion

À partir du terrain fortement circonscrit des danseurs, l'objet de cet article est d'esquisser la manière dont une structure publique pense ses usagers, leurs statuts, et agit sur les transitions professionnelles, dans un secteur d'activité où les ressortissants peinent à être définis en tant que « salariés comme les autres », à l'image de ce qui est observé dans le sport de haut niveau (Fleuriel et Schotté, 2011) ou dans le journalisme (Dupuy, 2016). Concernant la danse, si l'on peut reconnaître au dispositif des ateliers de

Paroles autour de la reconversion, le mérite d'exister et de fonctionner depuis de nombreuses années – ce qui n'est pas le cas de tous les dispositifs dédiés aux intermittents du spectacle (Proust, 2012) –, les données recueillies conduisent à en définir les limites. L'un des enquêtés le résume de manière nuancée lors de l'entretien réalisé un an après la tenue des ateliers, en y voyant « *une initiative extraordinaire, bien qu'en réalité ça manque de moyens pour mettre en œuvre un vrai projet de changement de métier ou de reconversion, pour un accompagnement* ».

À leur insu et malgré eux, les artistes se trouvent pris dans la division du travail entre institutions (CND, AFDAS, Pôle emploi dans le cas présent ; Julhe, Salamero et Honta, 2015) et entre professionnels de l'accompagnement : ceux du psychisme d'un côté et ceux du social de l'autre, pour le dire d'un mot (Castel, Enriquez et Stevens, 2008 ; Bresson, 2012). À ce sujet, il a déjà pu être remarqué que « dans certaines configurations, l'appel au groupe de parole [...] déplace sur l'espace groupal une problématique plus large. La mise en œuvre de groupes de parole [...] va dans ce cas prendre la signification d'un pansement suturant l'analyse d'une pathologie des liens institutionnels, voire d'une perversion du système organisationnel » (Maisonneuve et Pinel, 2004 : 16). Ainsi, l'approche retenue dans ce dispositif entretient une forme de morcèlement des individus et crée artificiellement un dilemme entre les statuts (Hughes, 1945) qui structurent leur activité professionnelle de « *danseurs* » en laissant notamment dans l'ombre leurs conditions sociales d'existence en tant qu'« *intermittents du spectacle* ». Ayant des difficultés à se trouver ainsi fragmentés, ils détournent quelque peu le dispositif, ou tout du moins se l'approprient et réduisent le dilemme en récréant un entre-soi professionnel (Sinigaglia, 2007 ; Langeard, 2007 et 2013) qui n'existe pas toujours ailleurs. À tout le moins, et quand bien même il ne s'agirait pas de l'objectif initial, ceci peut être vu comme une réussite. Malgré cela et dans le contexte délicat que constitue un changement d'activité professionnelle (Négroni, 2010 ; Balleux et Perez-Roux, 2013 ; Mazade, 2011 ; Mazade et Hinault, 2014 ; Denave, 2015), le faible niveau de participation à ce type d'atelier, nonobstant des conditions avantageuses, laisse penser à des situations de *non-recours* à un droit (Warin, 2010), tout en interrogeant de façon plus large les rapports, parfois de défiance, que les artistes entretiennent avec leurs institutions supports.

■■■ références

- Balleux A., Perez-Roux T.**, 2013. Transitions professionnelles, *Recherche et formation*, 74, 101-114.
- Baumol W.J., Jeffri J., Throsby D.**, 2004. *Making Changes. Facilitating the Transition of Dancers to Post-performance Careers*, The aDvANCE Project, New-York.
- Becker H.**, 1985. *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- Blondeau S.**, 2004. Du groupe et de la parole à l'hôpital, *Connexions*, 82, 19-48.
- Blondeau S., Rouchy J.-C.**, 2004. La banalisation du « psy », *Connexions*, 81, 7-9.
- Bouchareb R., Thibault M. (dir.)**, 2016. *Des restructurations du travail à l'accompagnement vers l'emploi*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- Bourneton F.**, 2011. *Quitter un métier de vocation : le cas de la danse classique*, Thèse de Doctorat de l'EHESS, Toulouse.
- Bresson M.**, 2012. La psychologisation de l'intervention sociale : paradoxe et enjeux, *Informations sociales*, 169, 68-75.
- Castel R.**, 1981. *La Gestion des risques. De l'antipsychiatrie à l'après-psychanalyse*, Paris, Éd. de Minuit.
- Castel R.**, 1995. *Les Métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Fayard.
- Castel R.**, 2003. *L'Insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Seuil.
- Castel R., Castel F., Lovell A.**, 1979. *La Société psychiatrique avancée : le modèle américain*, Paris, Grasset.
- Castel R., Enriquez E., Stevens H.**, 2008. D'où vient la psychologisation des rapports sociaux ?, *Sociologies pratiques*, 17, 15-27.
- Chiffert A., Michel M.**, 2004. *La Reconversion des danseurs : une responsabilité collective*, Rapport remis à l'IGAS et l'IGAAC.
- Collomb Van Ditzhuyzen K.**, 2013. Quel groupe pour les personnes souffrant d'anorexie, *Cahiers de Gestalt-thérapie*, HS 2, 185-198.
- Cordier M., Salaméro E.**, 2012. *Être artiste de cirque*, Lyon, Lieux dits.
- Denave S.**, 2015. *Reconstruire sa vie professionnelle. Sociologie des bifurcations biographiques*, Paris, PUF.
- Deneux A.**, 2008. Une pratique des groupes de parole de soignant à l'hôpital général, *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 50, 123-132.
- Divay S.**, 2008. Psychologisation et dépsychologisation de l'accompagnement des chômeurs, *Sociologies pratiques*, 17, 55-66.
- Dupuy C.**, 2016. *Journalistes, des salariés comme les autres ? Représenter, participer, mobiliser*, Rennes, PUR.

Faure S., 2003. Le pouvoir de se raconter : autobiographies d'artistes de la danse, *Sociologie et sociétés*, 35 (2), 213-231.

Fleuriel S., Schotté M., 2011. La reconversion paradoxale des sportifs français : premiers enseignements d'une enquête sur les sélectionnés aux Jeux Olympiques de 1972 et 1992, *Sciences sociales et sport*, 4, 115-140.

Freidson E., 1986. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique, *Revue française de sociologie*, 27 (3), 431-443.

Gaulejac V. (de), 2002. La Gestalt vue par un sociologue, *Gestalt*, 22, 155-174.

Goffman E., 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper and Row.

Gratton E., 2012. Un groupe de parole de pères divorcés et séparés. Entre égalité parentale et solidarité masculine, *Recherches familiales*, 9, 173-186.

Hughes E.C., 1945. Dilemmas and Contradictions of Status, *American Journal of Sociology*, 50 (5), 353-359.

Javerliac S., Bodin D., Robène L., 2010. Préparer sa reconversion, entre engagement personnel et contraintes sportives, *terrains & travaux*, 17, 75-91.

Julhe S., Salaméro E., Honta M., 2015. Aider à la reconversion des danseurs, *Revue française des affaires sociales*, 1-2, 229-247.

Katz A.H., Bender E.I., 1976. Self-help groups in Western Society: History and prospects, *The Journal of Applied Behavioural Science*, 12, 265-282.

Laillier J., 2011. La dynamique de la vocation : les évolutions de la rationalisation de l'engagement au travail des danseurs de l'Opéra de Paris, *Sociologie du travail*, 53 (4), 493-514.

Langeard C., 2007. Les émotions comme ferment de l'identité collective. Le conflit social des intermittents du spectacle, *terrain & travaux*, 13, 13-30.

Langeard C., 2013. *Les Intermittents en scènes. Travail, action collective et engagement individuel*, Rennes, PUR.

Maisonneuve J., Pinel J.-P., 2004. Dialogue autour des groupes, *Connexions*, 82, 9-18.

Mazade O., 2005. Cellules de reclassement et individualisation traitement du chômage. Le cas de Metaleurop et des Houillères du Nord, *Revue de l'Îrès*, 47, 195-214.

Mazade O., 2011. La crise dans les parcours biographique : un régime temporel spécifique ?, *Temporalités*, 13, <http://temporalites.revues.org/1472>

Mazade O., Hinault A.-C., 2014. Les identités professionnelles à l'épreuve des transitions, *Sociologies pratiques*, 28, 3-8.

Négroni C., 2010. Ingrédients des bifurcations professionnelles : la latence et les événements déclencheurs, in M. Bessin, C. Bidart, M. Grossetti (dir.), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris, La Découverte, 168-176.

- Proust S.**, 2012. L'impossible transfert des règles de la société salariale dans les champs artistiques : l'exemple d'un dispositif de qualification dans le spectacle vivant, *Formation Emploi*, 119, 65-81.
- Rannou J., Roharik I.**, 2006. *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Paris, La documentation française.
- Rudy D.R., Greil A.L.**, 1987. Taking the Pledge: The Commitment Process in Alcoholics Anonymous, *Sociological focus*, 20 (1), 45-59.
- Saiget M.**, 2015. Regrouper et séparer : la participation des femmes comme mode d'*empowerment* en contexte d'après-guerre, *Participations*, 12, 167-192.
- Sequin M., Castelli-Dransart D.A.**, 2008. Possibilités et modalités de soutiens pour les personnes endeuillées par suicide, *Perspectives Psy*, 47 (4), 375-383.
- Sigalo Santos L.**, 2013. Portrait d'un service public en intermédiaire : l'ANPE Spectacle de Paris, *Le Mouvement social*, 283, 31-40.
- Sigalo Santos L.**, 2014. Le recrutement des figurant de l'audiovisuel. L'ANPE Spectacle, un intermédiaire public sur le marché des images, *Revue française de socio-économie*, 14, 15-39.
- Sinigaglia J.**, 2007. Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs, *Sociétés contemporaines*, 65, 27-53.
- Sinigaglia J.**, 2013. Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme, *Sociétés contemporaines*, 91, 17-42.
- Sorignet P.-E.**, 2004. Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains, *Sociétés contemporaines*, 56, 111-132.
- Sorignet P.-E.**, 2006. Danser au-delà de la douleur, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 163, 46-61.
- Sorignet P.-E.**, 2010. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte.
- Sorignet P.-E.**, 2011. Sociologue et danseur, quand la vocation se fait double, in D. Naudier, M. Simonet-Cusset (dir.), *Des sociologues sans qualités ? pratiques de recherche et engagements*, Paris, La Découverte, 222-240.
- Sorignet P.-E.**, 2014. Norme professionnelle et légitimité de la violence. Le cas des danseurs, *Déviance et Société*, 38 (2), 227-250.
- Soulé B.**, 2007. Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales, *Recherches qualitatives*, 27 (1), 127-140.
- Stevens H.**, 2008. Quand le psychologique prend le pas sur le social pour comprendre et conduire des changements professionnels, *Sociologies pratiques*, 17, 1-11.

Stevens H., 2013. Entre émancipation symbolique et reproduction sociale. Ethnographie d'une formation de « développement personnel », *Travail et Emploi*, 133, 39-51.

Warin P., 2010. Les politiques publiques face à la non demande sociale, in O. Borraz, V. Guiraudon (dir.), *Politiques publiques*, t. II : *Des politiques pour changer de société*, Paris, Presses de Science Po, 287-312.

Zanna O., Pentecouteau H., 2013. De l'alcoolisme à l'abstinence : le choc biographique comme rupture symbolique, *Nouvelle revue de psychosociologie*, 15, 289-304.



Clémence Coconnier est assistante de recherche, Université de Bordeaux, Laboratoire Cultures, Éducation, Sociétés (LACES – EA 4140).

■ coconnier.clemence@gmail.com

Samuel Julhe, MCF, Université de Reims Champagne-Ardenne, Centre d'Études et de Recherches sur les Emplois et les Professionnalisations (CEREP – EA 4692).

■ samuel.julhe@univ-reims.fr



■■■ annexe

Caractéristiques des participants aux ateliers observés

■ **Marco (33 ans)** a découvert la danse à la fin de l'adolescence et été amené à arrêter ses études pour en faire de façon intensive. Il a travaillé plus d'une dizaine d'année en CDI dans une compagnie renommée, expérience qui l'a en partie déçu du métier : « *la danse a été une passion, mais je veux maintenant être maître de mon emploi du temps* ». Son départ de la compagnie suit une rencontre amoureuse qui l'amène à rejoindre la région parisienne. Il reprend alors des « *études en danse* » à l'université Paris 8 (Licence) et valide le Diplôme d'État d'enseignement de la danse, tout en s'inscrivant dans une formation aux méthodes Pilates. Au moment de l'enquête, il enseigne le Pilates dans un institut de luxe et envisage de passer sous statut d'auto-entrepreneur afin de diversifier ses activités. Son inscription au groupe de parole procède d'un souhait de « *partager son expérience et ses questionnements avec d'autres danseurs engagés dans la même démarche* ».

■ **Martine (35 ans)** se présente comme « *danseuse hip hop mais pas que* ». Elle n'a jamais travaillé dans d'autres milieux, ayant eu ses premiers contrats à l'âge de 17-18 ans. Blessée précocement, elle a été amenée à reprendre des études et a validé une Licence en « *Médiation culturelle* », ainsi que le Diplôme d'État d'enseignement de la danse mais « *sans vocation* ». Souvent en tournée avec des dates de jeu très régulières au moment des ateliers, elle n'a « *plus de plaisir* » et ne trouve plus de « *sens à ce travail* ». Elle s'est déjà posé la question de sa reconversion lors de la naissance de sa première fille, a fait un bilan de compétences et envisage notamment de tenter un concours de la fonction publique. Elle ne donne pas suite au premier atelier du groupe de parole.

■ **Pierre (45 ans)** est devenu danseur « *par hasard* », suite à une « *rencontre amoureuse* » avec une professeure de danse. Il a principalement dansé pour des compagnies de rue et a initié un projet chorégraphique qui n'a pu aboutir, fragilisant sa « *confiance en [lui]* ». Sa compagne est également intermittente du spectacle et ils sont parents de trois enfants. Après 25 ans de travail dans le secteur du spectacle, il exprime toujours l'« *intensité qu'il y a à danser* ». Néanmoins, il doit envisager l'arrêt de son activité d'interprète faute de contrats suffisants : c'est cet impératif qui l'amène à s'inscrire dans le dispositif du groupe de parole, où il cherche des solutions à ce qu'il perçoit désormais comme une « *impasse* ».

■ **Béatrice (55 ans)** dirige sa compagnie et son école de danse depuis les années 1980 souhaitant donner accès à la « *féerie du spectacle* » aux enfants. Souffrant de problèmes articulaires, elle est très soutenue par son mari qui « *lui a un travail plus normal* ». Suite à un bilan de compétences effectué deux ans auparavant, elle est en réflexion pour entamer des formations en éducation somatique, mais n'est pas vraiment « *convaincue* » par ces pistes. Elle dit vouloir continuer à créer et surtout à danser, mais elle est « *fatiguée des conditions de travail et de la conjoncture économique qui rend de plus en plus difficile la recherche de financements pour les créations* ». Comme Pierre, elle s'inscrit dans le dispositif du CND pour trouver des réponses à ses difficultés récurrentes d'emploi et de renouvellement de statut.

■ **Émilie (58 ans)** s'est engagée dans la danse en tant que professionnelle suite à la vue d'un spectacle de modern jazz qui a été une « *révélation* ». Elle a rejoint la compagnie très rapidement pour y faire sa carrière. Au moment de l'enquête, sa reconversion est envisagée car le nombre de ses cachets est en nette diminution, rendant difficile le renouvellement de ses droits à l'intermittence. Tout en maintenant une activité scénique, elle donne des cours de danse à des enfants « *pour les faire entrer dans la magie de la danse* ».

■ **Clémence (35 ans)** devient danseuse après une formation de trapéziste dans le cirque contemporain, et parallèlement à des études universitaires en esthétique théâtrale. Intéressée par les processus d'écriture elle se dirige vers la chorégraphie, et a repris des études en sciences humaines. Ayant arrêté la scène, elle maintient néanmoins son lien avec la création contemporaine en tant que collaboratrice artistique sur différents projets de spectacle.