



HAL
open science

La danse : entre sociologie de l'art et sociologie du sport

Sébastien Fleuriel

► **To cite this version:**

Sébastien Fleuriel. La danse : entre sociologie de l'art et sociologie du sport. Sociologie des arts et de la culture. Un état de la recherche, L'Harmattan, pp.301-315, 2006, 2-296-00578-0. halshs-01158063

HAL Id: halshs-01158063

<https://shs.hal.science/halshs-01158063>

Submitted on 29 Nov 2019

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

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

SÉBASTIEN FLEURIEL

**LA DANSE : ENTRE SOCIOLOGIE DE L'ART
ET SOCIOLOGIE DU SPORT**

A la fois expression artistique et performance corporelle, la danse peut être saisie aussi bien par la sociologie de l'art que la sociologie du sport. Et choisir l'une ou l'autre approche est une question saugrenue de prime abord qui est susceptible de contribuer à reproduire le clivage entre les différentes spécialités sociologiques dont le principe de formation fait référence à un partage historique du champ disciplinaire en chasses gardées plutôt qu'à de réels impératifs épistémologiques¹. Le dilemme trouve néanmoins en partie son fondement dans ce que la danse met en œuvre du point de vue de la performance corporelle et de ce que cette performance suppose en termes de formation, de construction et de représentation des institutions comme de soi. Aussi la question du choix d'une spécialité, nécessairement mal posée, n'appelle-t-elle aucune réponse mais entend bien ouvrir un dialogue entre deux approches sociologiques relativement cloisonnées par leurs histoires et leurs objets manifestes, quand on peut espérer qu'elles aient (beaucoup) à s'apprendre mutuellement. Il convient de préciser toutefois que l'entreprise ne consiste pas à réduire les activités artistiques en activités sportives (et réciproquement) par un effet de transitivité qui poserait le principe selon lequel un sociologue du sport s'intéressant à la danse ramène nécessairement celle-ci à une « simple » activité sportive. Il s'agit plutôt ici de réfuter l'idée d'une stricte spécialisation des sociologies qui cantonnerait la danse à la lecture d'une seule spécialité sans tenir compte des propriétés spécifiques de l'objet qui le situe justement à la croisée d'un

¹ Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité*. Paris, Éditions Raisons d'agir, 2001, p. 187-192.

ensemble de faits sociaux, ce qui s'avère peu compatible avec une approche sociologique exclusive de toutes les autres.

Pour la circonstance, celle d'un « sociologue du sport » observant la danse, et plus précisément la danse jazz enseignée à de futurs professionnels au sein d'une école privée parisienne², l'occasion fût heureuse pour appréhender la place qu'occupe le corps, depuis sa formation jusque son exploitation dans un dispositif particulier, le milieu de la danse jazz, bien différent de l'univers sportif³.

En matière de sociologie, on ne saurait trop répéter les qualités heuristiques de la posture distanciée à son objet, que celle-ci soit réalisée par le recours à l'appareil statistique objectivant des récurrences que le sens commun perçoit dans leur singularité⁴, ou bien par la recherche d'un « exotisme » positiviste propre à l'ethnologie et entendu ici comme situation d'étrangeté propice à une dé-banalisation de la chose observée⁵. La spécialisation disciplinaire de la sociologie, sans aucun doute riche pour les effets de connaissance qu'elle produit par accumulation, enferme également dans sa démarche le risque d'une « accoutumance » pernicieuse à l'univers qu'elle entend saisir, celui-ci étant par définition très, voire trop, bien connu. C'est probablement là que le décroisement disciplinaire permet de

² Enquête ethnographique commencée depuis janvier 2002 et toujours en cours au centre international de danse jazz Rick Odums dans le 9^{ème} arrondissement de Paris.

³ Il faudrait toutefois préciser la spécificité de cette forme de danse relativement à l'univers de la danse dans son ensemble en France. Cette spécificité doit particulièrement aux conditions de son développement historique aux États-Unis puis de son importation en France dans un contexte et une structuration du champ artistique si différents qu'ils en ont durablement déterminés ses modalités de réception auprès du public français sous la forme quasi-exclusive de danse de revue ou commerciale.

⁴ Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*. Paris, PUF (1895), 1930 et son application, *Le Suicide*. Paris, PUF (1897), 1937.

⁵ Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*. Paris, Éditions La Découverte, 1998, p. 46 et p. 145-146. Olivier Schwartz, « L'empirisme irréductible » dans Nels Anderson, *Le Hobo. Sociologie du sans-abri*. Paris, Nathan, 1993, p. 265-305.

renouveler le regard sous la détermination d'une confrontation des points de vue construits par chaque approche disciplinaire. Pour le dire plus concrètement, rien n'est à la fois plus étrange et plus riche que de s'immerger dans une école de danse jazz à vocation professionnelle lorsqu'on a régulièrement travaillé sur le sport de haut niveau.

L'enfermement : condition des danseuses ?

Il est une anecdote largement partagée par l'ensemble des usagers (direction, enseignants, élèves) de l'Institut de formation de danse jazz situé dans le 9^{ème} arrondissement de Paris : les locaux, avant d'être dédiés à la danse, étaient en fait une prison pour femmes dont une cellule du sous-sol, servant actuellement de bureau au directeur artistique du centre, a précisément accueilli Mata Hari (1876-1917) pendant sa période d'emprisonnement. Il s'agit naturellement d'une « simple » anecdote qui circule sur fond de rumeur visant autant à expliquer l'architecture générale des locaux qu'à satisfaire une sorte de voyeurisme sur la condition de prisonnier au siècle précédent. De fait, personne ne viendrait à songer que les jeunes danseuses d'aujourd'hui partagent une quelconque communauté de destin avec la danseuse convaincue d'espionnage lors de la première guerre mondiale. Aussi, ce n'est pas tellement l'idée que ces bâtiments étaient initialement dévolus à l'emprisonnement qui interroge mais plutôt le fait que cette histoire soit aussi complaisamment rapportée et participe en tant que telle aussi efficacement aux cadres sociaux de la mémoire pour parler comme Maurice Halbwachs⁶.

Faire circuler une histoire, décider de la raconter, c'est-à-dire l'élever au rang des choses dignes d'être retenues, n'est en effet pas un acte anodin. Pour la circonstance, c'est une façon d'affirmer sans jamais le dire qu'« ici, en ces lieux, on dresse les jeunes femmes à la discipline, au double sens du terme, de la

⁶ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris, F. Alcan, 1935.

danse ». Il n'agit pas bien entendu de faire croire que cette ancienne prison en est toujours une, ce serait une aberration dont personne ne serait dupe fort heureusement. Pourtant, il est probable que si ce bâtiment n'avait été à l'origine qu'un simple garage, il n'aurait pas intégré aussi largement la mémoire collective. De même, on peut supposer que la réciproque est vraie, à savoir que si cette ancienne prison avait été transformée en garage, l'histoire n'aurait guère frappé plus que ça les consciences.

Un monde en soi

Il s'agit donc bien d'élucider les raisons pour lesquelles cette histoire fait si facilement résonance dans l'esprit des danseuses comme dans celui des enseignants et de la direction sans toutefois jamais céder à la tentation de sur-interpréter un matériel somme toute accessoire. Encore une fois, le centre de danse jazz n'est pas une prison pour femmes, mais à la manière de celle-ci, il s'adresse à un public pour une large part féminin appelé à vivre pour un temps donné dans un monde relativement clos, très exigeant, et à ce titre exclusif de toute forme de vie dite « ordinaire ». L'expression « à la manière de » est ici d'un précieux secours pour caractériser une relation de similitude et non d'identité de la condition des femmes dans deux contextes sociaux et historiques très différents mais liés par une communauté de lieu, le 54 de la rue de Clichy à Paris.

Intégrer le centre de danse n'est pas un acte banal : il suppose de s'engager corps et âme⁷ dans une pratique physique intensive qui, comme dans le cas des sportifs de haut niveau, fait appel à une économie rationnelle des ressources corporelles tant au plan diététique, qu'au plan esthétique, hygiénique, etc. Pour le dire autrement, parce qu'il faut gérer la fatigue physique, l'usure du corps, sa présentation esthétique, son alimentation et bien

⁷ On fait ici explicitement référence à Loïc Wacquant, « Corps et âme. Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1989, n° 80, p. 33-67.

d'autres choses encore pour une entière disponibilité à la danse dans un contexte fortement concurrentiel, les danseuses du centre acceptent de s'enfermer dans un régime de vie relativement hors du commun et dans une certaine mesure renoncent, à des fins ascétiques, au monde ordinaire et à ses plaisirs immédiats. Toute proportion gardée, s'engager dans la danse est d'abord un travail de renoncement qui se caractérise le plus souvent par un acte de séparation d'avec la vie antérieure, et plus particulièrement d'avec la famille, symbole par excellence de tous liens au monde ordinaire.

Le travail de séparation qui consacre les danseuses en l'état de futures professionnelles de la danse se réalise en actes tout au long de la formation qui dure plusieurs années mais aussi en sortes de rituels dont le premier, à savoir l'audition, a lieu au tout début, au moment de l'entrée en formation, et dont les suivants fixent chaque fin d'année l'évolution des danseuses à travers le spectacle dit précisément de fin d'année.

L'audition comme rituel d'entrée en formation

Si l'audition peut être analysée avant tout comme un examen d'entrée destiné à trier les candidats compétents des autres⁸, ce moment est aussi un véritable cérémonial qui assure la transformation des danseuses amateurs en professionnelles potentielles et marque la rupture entre deux mondes, celui du profane et celui de l'initié. Ce couple d'opposition (entre profane et initié) pourrait paraître exagéré, et ça l'est sans doute dans une certaine mesure, mais il faut garder à l'esprit que cette frontière devient très opératoire chez les danseuses elles-mêmes qui, à mesure de l'avancée en formation, excluent toute possibilité de danser en dehors de la scène, dans la vie de tous les jours : « Enfin moi quand je vais en boîte maintenant, les gens pour moi, ils ne dansent pas. Tout le monde dit "on va

⁸ Pierre Emmanuel Sorignet, *Le Métier de danseur contemporain*. Thèse pour le doctorat de sciences sociales, École des hautes études en sciences sociales, décembre 2001.

danser ce soir", ils se trémoussent ! Ils se trémoussent, ils sont là... Ce week-end, j'étais à l'enterrement de vie de garçon et de jeune fille de ma sœur et de mon beau-frère, il y a la journée, la soirée au restaurant, et après on est parti danser entre guillemets, et moi je ne suis pas à l'aise, je n'arrive plus à danser comme eux, à me trémousser comme ils font, je n'y arrive plus. Et j'ai passé, on va dire, une bonne partie, assise à regarder les autres plutôt qu'à danser, enfin qu'à me trémousser... Je ne vais plus en boîte, je n'arrive plus à bouger comme les autres, je suis bloquée, on est rentré à fond dans la technique, technique, technique, et puis on n'arrive plus à bouger notre corps⁹. »

Il y a donc bien un « nous » qui vient s'opposer « aux autres » et qui traduit l'état particulier de danseuse impliquée dans un univers spécifique et selon des modalités propres. Dans ce contexte, l'audition d'entrée n'est pas seulement une sélection, elle donne la mesure des transformations à envisager pour devenir professionnel en faisant sentir tous les écarts avec la pratique amateur. Tout commence avec le retard quasi-obligé du début de l'audition dont la fonction consiste peut-être à rappeler qu'en ces lieux le temps est strictement subordonné au rythme des artistes, et tout particulièrement celui du directeur artistique vraiment très en retard pour la circonstance. Mais comme cela est d'ailleurs rappelé plusieurs fois, le danseur n'est pas un fonctionnaire soumis à des horaires réguliers, son énergie devant être exclusivement consacrée à la danse et à tous ses impératifs. Pendant ce temps de latence qui fait monter le stress des candidats, soulignant que c'est là la condition ordinaire d'artiste, la directrice administrative ne manquera pas, elle non plus, de donner la mesure de ce qui est en jeu dans cette audition en rappelant de vive voix et sur un ton sarcastique que « Dans votre CV, ne notez seulement que les médailles du

⁹ Entretien du 8 mars 2002, danseuse de 19 ans, deuxième année de formation, ville de province, père ouvrier, mère employée.

CNR¹⁰, pas les prix de l'école de Trifouillis ». Et si cette réflexion déclenche le rire nerveux des candidates, c'est sans doute parce que précisément la moitié d'entre elles viennent de province et que leur première école de danse n'a pas de renommée particulière. L'écart entre univers profane et initié est aussi souligné pendant l'audition où les enseignants appelés à noter les variations n'ont cessé de faire sentir aux danseuses combien elles sont loin du compte avec des réflexions telles que « Ah j'ai demandé le dos plat mais on ne doit pas avoir la même notion du dos plat » déclenchant là encore un rire nerveux de soumission collective.

Ensuite, à l'issue de l'audition, les résultats sont proclamés devant tous les candidats par le directeur artistique selon un cérémoniel bien rôdé visant d'une part à célébrer l'entrée des élus, et d'autre part à vulgariser encore un peu plus le monde profane dont il va falloir se défaire rapidement. Ainsi tout ce qui fait référence à la famille est ici ramené à l'expression mi-vulgaire mi-ironique du lien avilissant (avec un fort accent américain) : « Voici les résultats, donc pour celles qui ne sont pas reçues. Alors pas de drame, pas de suicide, j'ai déjà fermé les vitres, c'est bon. Ok, tout simplement, il faut travailler un peu plus et vous tentez le coup, si vous avez vraiment envie de rentrer chez nous, l'an prochain. C'est d'accord ? Et après, ceux qui sont reçus, vous allez très très rapidement vous habiller, et

¹⁰ Conservatoire national de région. Établissements intégrant le réseau d'enseignement spécialisé public de la musique, de la danse et du théâtre, les CNR sont au nombre de 36 sur le territoire national et ont vocation à offrir une formation en musique, danse, art dramatique au niveau régional. La structure de l'offre d'enseignement en musique et danse est ainsi composée de plus 1300 écoles publiques, dont 366 dépendent de le ministère de la Culture parmi lesquelles sont comptés les deux conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon, les 36 CNR, et 104 écoles nationales de musique (ENM). Parallèlement à cet enseignement public, plus de 3000 structures associatives proposent également un enseignement musical et chorégraphique. Sources : *L'Activité des écoles de musique et de danse. Année scolaire 1997-1998*, ministère de la Culture, direction de la musique, de la danse, du théâtre, et des spectacles (DMDTS), juillet 1999.

vous retournez très très rapidement ici dans la salle avec vos parents, ou la tata, la mamie, le copain, ou je ne sais pas qui, le mari, pour la réunion d'administration¹¹. »

Enfin, le discours adressé aux élus par la directrice administrative achève de consacrer l'entrée dans le monde de la danse en rappelant très explicitement la distance à parcourir pour devenir professionnel : « Alors vous avez juste satisfaits pour le moment à l'audition, c'est-à-dire qu'on pense que vous pourrez suivre les cours de l'école. Si cette audition vous a semblé à certains moments difficile, on a voulu vous montrer et encore on n'est pas monté jusqu'en haut, des niveaux que l'on pratique. C'est-à-dire par exemple les exercices qui ont étendu la moitié de la population au sol. Je vous dis ça parce que l'école a ce niveau de cours dont le dernier est professionnel, et les filles que vous avez vues ce n'est pas le niveau le plus fort, ce sont des niveaux avancés, d'accord ? Ce ne sont pas les niveaux professionnels, je vous le dis tout de suite, parce que nous sommes durs, et nous faisons des groupes de niveau, c'est-à-dire que si nous jugeons que vous êtes encore bien loin du niveau 6, vous serez chez nous en niveau 1. [...] C'est pour ça que je vous dis, réfléchissez bien les enfants, réfléchissez bien avant de vous lancer là-dedans. Les filles, vous avez une énorme énorme concurrence ! Il faut en être consciente hein d'accord ? Au niveau de la beauté physique, vous êtes toutes identiques, ne jouez pas trop sur la beauté parce qu'il n'y a pas que ça... ce qui va vous différencier, c'est votre qualité artistique et votre technique extraordinaire, et il y en a des tonnes, donc si vous n'avez pas la force qui déplace les montagnes... C'est un métier qui demande beaucoup de volonté, une ascèse de tous les jours, parce qu'il ne faut pas être gros, il ne faut pas fumer, il ne faut pas manger, bref, une ascèse. Si vous n'êtes pas décidé à vivre des choses difficiles, changez de voie tout de suite, n'entrez pas dans la danse, d'accord ? Parce que nous, on est dur en plus, on ne va pas vous mater. On

¹¹ Notes ethnographiques du 1^{er} juin 2002, 16 h 00.

vous le dit tout de suite à la rentrée, on vous traite comme des pros, donc n'attendez pas de nous, on aura l'écoute bien sûr, on a toujours l'écoute, mais on va vous traiter comme des futurs pros, que vous devez être. Donc si vous êtes trop gros, vous allez l'entendre dire, vous ne vous cacherez pas sous des grands pull over vagues, vous voyez ce que je veux dire¹² ? »

Le spectacle de fin d'année

Le second rendez-vous rituel ponctue le travail de transformation des danseurs à travers le spectacle de fin d'année en tant qu'acte d'auto-célébration visant à rassurer à la fois l'ensemble des acteurs impliqués dans la formation (personnel administratif, enseignants et danseurs) comme l'entourage des danseurs et plus particulièrement les parents sous la forme d'un exposé des compétences acquises depuis l'entrée dans le centre. Aussi on n'est guère surpris d'entendre le soir du spectacle de la bouche même du directeur artistique des propos qui disent à leur manière « voilà, ce qu'on en a fait, continuez de nous faire confiance » : « Alors je vais profiter [de l'intermède] pour vous demander à vous, d'applaudir, vous les parents qui vous nous avez fait confiance cette année avec vos enfants, applaudissez-vous vous mêmes ! Parce que croyez-moi, il nous arrive d'avoir l'occasion d'avoir des échanges avec nos élèves, on arrive à leur faire comprendre que nous, on le sait, que vous faites beaucoup de sacrifices pour qu'eux puissent arriver à réaliser leur rêve. Parce que danser, c'est un rêve, un très beau rêve. Malheureusement, c'est un rêve qui coûte cher, et c'est un rêve qui demande beaucoup d'investissement et beaucoup de travail. Et on compte sur vous pour nous aider à faire comprendre aux élèves plus ils travaillent, plus vite ils vont s'en sortir. Chacun arrive à sa vitesse, mais chacun obtient ce qu'il investit. Je vous remercie pour votre confiance. Merci¹³. »

¹² Discours enregistré le 1^{er} juin 2002, 16 h 30.

¹³ Discours de Rick Odums pour le spectacle de fin d'année. Auditorium St Germain, dimanche 23 juin 2002, 22 h 28.

Le spectacle de fin d'année mesure donc d'une certaine façon d'année en année le chemin parcouru par les élèves dans leur formation professionnelle depuis leur entrée dans le centre. À ce titre l'école est en tant que telle un monde à part qui saisit les danseuses dans un espace clos en rupture avec le monde ordinaire.

Une famille pour une autre

A travers l'exposé non exhaustif de ce matériel ethnographique, on saisit que la condition de danseur mais surtout de danseuse est, en vertu de l'engagement corporel (mais également de tout son être) réclamé par la pratique, une condition exclusive des autres formes de vie quotidienne. Tout montre qu'au fond on entre dans la danse comme on entrait autrefois dans les ordres selon la logique de la vocation où l'on déposait à l'entrée du séminaire tout les attributs de la vie ordinaire pour pénétrer un monde à vocation unique, entièrement tournée vers l'exercice du culte¹⁴. Le rapprochement s'impose d'autant mieux que bien des données sociographiques relatives aux danseuses indiquent que leurs itinéraires sont assez homogènes avec une initiation à la danse effectuée en moyenne autour de 6 ans dans le cadre d'une inscription effectuée à l'initiative de la mère près de deux fois sur trois¹⁵. Aussi, les justifications de cet engagement les plus couramment avancées convoquent régulièrement les dimensions oniriques de la danse sous la forme d'une passion dévorante et révélée précocement :

« Je danse depuis l'âge de quatre ans. J'ai commencé la danse grâce à ma mère qui m'a inscrite et depuis ce temps, la danse est devenue ma passion et par la suite, je l'espère mon métier. Je danse pour être bien car lorsque ça ne va pas, il n'y a que la danse qui me remonte le moral. Pour moi la danse est un bien-

¹⁴ Charles Suaud, *La Vocation. Conversion et reconversion des prêtres ruraux*. Paris, Les éditions de Minuit, 1978.

¹⁵ Exactement dans 58.8 % des cas pour l'enquête par questionnaires distribuée chaque année aux élèves de la formation supérieure du danseur.

être, je pense que si je ne pouvais plus danser alors je perdrais goût à tout¹⁶ ».

Ce récit ne présente guère d'originalité, c'est la version reconstruite¹⁷ d'un projet parental initial, voire maternel, d'apprentissage du maintien du corps, de la discipline, et de la féminité à travers les propriétés de la danse. De même que le père inscrit son fils au football sans avoir nécessairement le projet d'en faire un champion, mais plus simplement parce qu'il y apprendra la vie collective entre garçons, de même la danse compose le symétrique pour les filles en l'absence de tout projet professionnel explicite initial. Cependant l'accumulation d'expériences positives, de réussites et de succès scéniques lors des traditionnels spectacles ou galas de fin d'année, les encouragements répétitifs des enseignants viennent jaloner une sorte de parcours invisible à travers lequel seules les meilleures danseuses envisagent progressivement une carrière professionnelle.

Alors que l'expression de cette destinée est pensée sous la forme univoque et idéalisée du rêve ou de la passion, les danseuses passent du même coup sous silence les stratégies non-conscientes de carrière qui viennent à s'objectiver à travers le choix des écoles de danse depuis le centre local vers les centres plus renommés de grandes agglomérations, mais aussi à travers la multiplication de stages pratiques, qui fonctionnent comme autant de tests d'étapes permettant à chaque instant de valider une expérience, des références, toutes dignes d'une possible professionnalisation : « Ça m'est venu parce que plus je dansais plus je sentais que j'en avais envie, que j'en avais besoin, et puis... je me rendais compte que je progressais beaucoup et que... même souvent quand on est à l'école, enfin dans la petite école où j'étais avant, c'est vrai que la prof, elle avait tendance

¹⁶ Réponse au questionnaire à l'interrogation « Pourquoi dansez-vous ? ». Danseuse de 20 ans, première année de formation, milieu rural, père militaire, mère au foyer.

¹⁷ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique » dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil, 1994, p. 81-89.

souvent à me mettre devant, donc tu te rends compte que tu as un certain talent donc... et moi c'est vrai que ça me portait de plus en plus, que j'avais de plus en plus envie de..., que je voulais vraiment travailler pour y arriver et tout, et je me suis dit "pourquoi je n'en ferais pas mon métier ?", et puis voilà. Je vais tenter le coup au conservatoire, et puis ça a marché et puis voilà¹⁸. »

Si cette danseuse résume, comme les danseuses précédentes mentionnées au-dessus, les raisons pour lesquelles elle danse par la formule sibylline « tout simplement parce que c'est ma passion¹⁹ », ce n'est qu'à l'occasion de cet entretien approfondi qu'elle finit par expliquer son inscription au centre comme le résultat d'un parcours difficile commencé en danse classique. L'épreuve d'un stage de danse classique de forte renommée nationale souligne en effet ses limites morphologiques (« Je me souviens que je me rendais compte que j'avais pas... c'était surtout au niveau de ma morphologie que je me rendais compte que... ça n'allait pas quoi. ») qui la conduisent à un épisode anorexique de courte durée jusqu'à sa reconversion en danse contemporaine (également enseignée au centre) car « par rapport au classique, il n'y a pas besoin d'avoir un esthétisme... Le contemporain, ça peut ne pas être beau à voir ».

Dans l'exposé de ce cheminement, l'entrée au centre marque donc l'ultime étape du parcours d'orientation en convertissant tous les investissements préalables en capital artistique à faire fructifier. De là sans doute, les dispositions des danseuses à jouer leur va-tout dans l'école en concédant tous les sacrifices qu'elle implique, notamment affectifs dans la mesure où l'entrée au centre correspond le plus souvent au départ du domicile parental. En renonçant à la sécurité familiale immédiate, les danseuses trouvent néanmoins dans l'école les ressources d'une nouvelle famille dont la force principale vient du partage intime

¹⁸ Entretien du 2 avril 2003, danseuse de 20 ans, 1^{ère} année de formation, ville de province, père gérant, mère secrétaire de direction.

¹⁹ Réponse au questionnaire à l'interrogation « Pourquoi dansez-vous ? ».

de l'expérience indicible de la performance corporelle. De là, sans doute encore la puissance d'évocation de l'homologie entre d'une part la description des postures du corps qui se réfèrent régulièrement à l'en-dedans et l'en-dehors, et d'autre part la dialectique de la danse comme forme d'expression libératoire d'une timidité quasi-maladive : « Comme j'étais très timide et que je n'avais pas confiance en moi, je n'osais pas dire ce que je voulais... Danser, pour moi, c'est vivre d'une certaine façon. C'est la vraie vie chorégraphiée. Pour pouvoir interpréter des pas, il faut vivre au dehors, connaître la vie extérieure²⁰... » ; « Un des plaisirs pour moi dans la danse est le sentiment de contrôle de la moindre partie de son corps. Je décide de faire tel mouvement, mon "œil intérieur" me guide pour que le résultat réponde précisément à la commande²¹. » ; « Étant d'une nature plutôt timide et introvertie, la danse est pour moi un moyen d'expression parfois plus simple et plus facile que les mots. En dansant je suis réellement moi²². »

Il y a ainsi un en-dehors et en-dedans corporels en correspondance avec une intériorité à extérioriser qui fait elle-même écho à une vie dans l'école en opposition avec le monde extérieur :

« Des fois, il y a mon ami qui vient me chercher, et il rentre dans l'école, il y a tout le monde qui va le regarder l'air de dire mais t'es qui toi ? On est dans notre cocon, il faut que personne ne vienne perturber notre cocon quoi. Et lui, il se sent rien par le regard, il se sent persécuté... Mais c'est obligé, on est dans notre cocon, il ne faut pas venir nous perturber quoi. C'est peut-

²⁰ Réponse au questionnaire à l'interrogation « Pourquoi dansez-vous ? », danseuse de 19 ans, 1^{ère} année de formation, milieu rural, père vétérinaire, mère au foyer.

²¹ Réponse au questionnaire à l'interrogation « Pourquoi dansez-vous ? », danseuse de 19 ans, 2^{ème} année de formation, ville de province, père laborantin, mère institutrice.

²² Réponse au questionnaire à l'interrogation « Pourquoi dansez-vous ? », danseuse de 20 ans, 2^{ème} année de formation, ville de province, père maître nageur, mère agent de service.

être aussi la peur d'un danger quoi, c'est peut-être une personne qui va venir nous perturber, nous faire concurrence, c'est... on est chez nous, c'est notre milieu, voilà²³. »

En quittant une famille, les danseuses en intègrent une autre qui fait d'autant mieux sens qu'elle entre en résonance avec la dialectique de l'intériorité si difficile à communiquer autrement qu'en dansant. Parce que les danseuses sont socialement conditionnées à se libérer en dansant, l'école se présente donc paradoxalement à la fois comme le moyen de leur émancipation et l'instrument de leur conditionnement.

Une affaire de spécialité sociologique ?

On peut, à ce stade de la réflexion, effectuer un retour sur la fonction historiquement dévolue aux locaux en tant que prison pour femmes. Si cette anecdote fait un aussi large écho dans la mémoire collective de cette école, c'est sans doute qu'elle dit quelque chose de l'enfermement en tant que retrait nécessaire au monde que ces lieux ont produit d'une manière répétée. Et c'est avec le modèle de la vocation religieuse qu'on a pu apercevoir en quoi cette forme de retraite devient impérieuse pour produire une forme d'excellence corporelle²⁴.

Cette dernière remarque n'est pas anodine, car c'est aussi avec la vocation religieuse qu'on a pensé l'engagement des sportifs de haut niveau dans des carrières, elles aussi très exigeantes au plan corporel. Sans pousser trop avant l'analogie entre des univers somme toute très différents, on comprend que le croisement de spécialités sociologiques en apparence très éloignées peut être fécond pour saisir la réalité qu'on prend pour objet. À l'aune de ces travaux, le traitement infligé aux corps dans un contexte institutionnel très éloigné du sport permet en effet d'ouvrir une réflexion susceptible de dépasser le simple

²³ Entretien du 8 mars 2002, danseuse de 19 ans, deuxième année de formation, ville de province, père ouvrier, mère employée.

²⁴ Charles Suaud, « Les états de la passion sportive. Espaces sportifs, espaces médiatiques et émotions », *Recherches en communication*, 1996, n° 5, p. 29-44.

cadre de la danse jazz, alors qu'un débat s'est par ailleurs ouvert sur le régime de vie (infernale ?) réservé aux danseurs de l'école de l'Opéra de Paris²⁵. En l'occurrence, il ne s'agit pas tant de participer au débat, que de souligner qu'il ne s'est que très rarement posé sous cette forme dans le sport de haut niveau, exception faite de la gymnastique féminine. Et qu'un tel régime puisse être relativement banalisé dans un univers quand il soulève un débat public dans un autre est en soi une invitation à mutualiser les sociologies. Au fond, l'excellence qui met en jeu un usage intensif du corps, qu'il soit sportif ou artistique, est le produit d'un ensemble de fortes contraintes rarement explicitées comme telles dans la mesure où celles-ci s'accommodent mal des représentations ordinaires de l'artiste ou du champion en tant que figure de génie, spontanément disposée au talent²⁶. Dans ce contexte, travailler à l'élucidation de ces contraintes pourrait constituer le programme de toute sociologie, qu'elle soit de l'art ou du sport.

²⁵ Lire notamment *Le Monde* des 7 décembre 2002, p. 32, 31 décembre 2002, p. 21, et 21 janvier 2003, p. 26.

²⁶ Robert Alford, Andras Szanto, « Orphée blessé. L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1995, n° 110, p. 56-64.

LES AUTEURS