



**HAL**  
open science

# Des “ artistes ordinaires ”. Exemple des chorégraphes “ instables ” en ville

Sophie Le Coq

► **To cite this version:**

Sophie Le Coq. Des “ artistes ordinaires ”. Exemple des chorégraphes “ instables ” en ville. Perrenoud Marc (dir.). Travailler, produire, créer. Quelques cas d’émulsion symbolique entre art et métier, L’Harmattan, 2013. halshs-01228797

**HAL Id: halshs-01228797**

**<https://shs.hal.science/halshs-01228797>**

Submitted on 17 Nov 2015

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

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

## **Des « artistes ordinaires ». Exemple des chorégraphes « instables » en ville**

Sophie Le Coq  
UEB/CIAPHS (EA 2241)

Cet article cherche à montrer comment l'exercice d'activités chorégraphiques s'apparente, dans certaines situations, à un régime d'exercice qu'on pourrait nommer « prestation de service »<sup>1</sup>. Le terrain de la localité de la vie chorégraphique à Rennes nous sert ici d'appui.

Dans un premier point, nous rappelons l'importance des intermédiaires dans la construction sociale des espaces de visibilité pour les artistes et montrons que les orientations de la politique culturelle à Rennes ne sont pas neutres dans cette construction. Elles engendrent des effets sur les chorégraphes « instables » et participent à déplacer une recherche de notoriété au profit d'une recherche de maintien d'activités.

Dans un second point, nous portons l'attention sur la démultiplication des activités de ces chorégraphes « instables » pour montrer qu'ils côtoient des situations d'activités artistiques hétérodoxes. Ces dernières ouvrent un nouvel espace de transactions des activités chorégraphiques faisant basculer leurs représentants dans le registre de la prestation de service du fait d'une valorisation des processus artistiques dans les mondes de l'art qui devient compétence dans les mondes étrangers à ces derniers.

Enfin, nous montrons que, dans ces situations d'activités artistiques hétérodoxes, l'indétermination associée à l'artiste se déplace vers les processus artistiques chorégraphiques. Leurs sens oscillent entre deux pôles : les ressorts de la création et le savoir-faire du chorégraphe. Ce second sens des processus artistiques explique l'interchangeabilité possible des chorégraphes dans ces situations d'activités : ils quittent les registres de l'excellence et de l'exemplarité et apparaissent comme « artistes ordinaires ».

### **Notoriété et ostentation de ses activités**

En nous intéressant au versant de la construction sociale des espaces de visibilité (Becker, 1988. Hennion, 1993. Heinich, 2009), nous cherchons à montrer deux points : les orientations des politiques publiques de la culture, à l'échelle d'une ville, influent sur ces fenêtres de visibilité car ces orientations participent à déplacer, chez les artistes, la recherche de renommée vers celle du maintien de leurs activités, soit de se consacrer à la conservation de leur reconnaissance sociale d'artiste plus qu'à la recherche de notoriété (Le Coq, 2005).

Selon N. Heinich, « (...) l'importance de la médiation entre œuvres et publics croît avec le degré d'autonomie et la prégnance du régime de singularité. » (Heinich, 2005, p. 339). Dans le domaine de la danse contemporaine en France, ces intermédiaires sont essentiellement des institutions publiques, c'est-à-dire les représentants des politiques publiques de la culture, ceux des commissions d'évaluations, des directeurs de lieux de programmations labellisés (scènes nationales par exemple) (Faure, 2008). L'analyse de S. Faure sur « Les structures du champ chorégraphique français » montre que ces intermédiaires constituent la dynamique externe de l'institutionnalisation du champ de la danse contemporaine en France par leur participation à la consolidation de l'organisation et de la promotion des compagnies soutenues par le Ministère de la Culture. Ce champ présente une spécificité : une autonomie artistique et une hétéronomie politique. S'intéressant aussi « aux conditions de la relative autonomie artistique et matérielle des chorégraphes, selon leur position objective dans le champ » (Faure, 2008, p. 84), l'auteur dresse trois types de groupes chorégraphiques : les « installés », les « indépendants », les « instables »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Entendue comme réponse à une demande non artistique d'un tiers non artistique.

<sup>2</sup> Les chorégraphes « installés » sont des groupes qui cumulent des soutiens importants du Ministère de la culture, des conditions de travail stables (CCN, ballet). Les compagnies indépendantes « connaissent des conditions économiques relativement bonnes », mais leur statut n'est pas aussi « avantageux » que les précédents. Elles bénéficient d'une aide aux compagnies par le ministère. Leurs budgets de création est important, leurs conditions de pérennité « convenables ». Elles

L'observation à l'échelon d'une ville étaye cette analyse. À ce sujet, la ville de Rennes paraît un bon exemple de la construction d'un champ local de la danse contemporaine. En 2008, Martial Gabillard, ancien élu à la culture de la Ville de Rennes, publie un ouvrage sur la politique culturelle de cette même ville de 1977 à 2008 (Gabillard, 2008). On y lit un bref historique de la construction rennaise de l'offre chorégraphique reposant, selon l'auteur, sur l'intuition et la volonté des élus locaux de doter la ville d'une institution chorégraphique, une politique partenariale (avec l'Etat et les autres collectivités territoriales), la personnalité des directeurs du Centre Chorégraphique, la présence d'autres types d'acteurs<sup>3</sup>. Depuis 2006, la Ville engage la construction d'un nouvel équipement à vocation métropolitaine (Le Garage). Ainsi, cet ancien élu écrit : « *Désormais, la danse existait à Rennes avec une saison de spectacles, son public, ses pratiques amateurs, ses danseurs professionnels, ses chorégraphes, ses lieux spécifiques. L'objectif de la politique culturelle était atteint* » (Gabillard, 2008, p. 334), en l'occurrence la construction d'une réputation de la ville dans le domaine de la danse.

Outre les représentants du Centre Chorégraphique (l'« installé »), les compagnies présentent des profils « d'indépendants » et surtout « d'instables », lisibles selon leurs liens avec cette institution, particulièrement depuis 1994 : soit ces compagnies étaient déjà présentes à Rennes avant cette date ; soit elles se sont constituées dans le giron de ce Centre ; soit, elles se sont établies en réaction à un contexte politique favorable, misant sur leur promotion. Dans les faits, sauf « l'installé », ces compagnies sont des personnes morales, de statut juridique associatif, généralement déclarées par un danseur, ne représentant jamais d'autres intérêts que ceux de son initiateur. Ce constat n'est pas nouveau. Les travaux de P. –M. Menger, par exemple, le relèvent et l'expliquent au regard des dépendances économiques spécifiques des activités artistiques. Leur pérennité suppose une organisation sociale qui « socialise le risque », c'est-à-dire qui répartit les risques entre les différents partenaires de l'activité artistique. De ce point de vue, les petites structures associatives traduisent le caractère entrepreneurial des activités artistiques et expriment une façon de pallier les risques liés à l'activité artistique en permettant à leur représentant d'alterner le statut d'employé et d'employeur (Menger, 2002).

Les représentants des compagnies chorégraphiques « instables » n'échappent pas à ce constat, mais l'organisation associative de leurs activités se comprend aussi comme une occasion de prétendre aux soutiens de l'Etat via les Drac, et des collectivités territoriales, notamment les Villes. Ces potentielles ressources économiques génèrent des effets non plus en termes de variation de statuts (employeur/employé), mais d'opportunités de se représenter. Une des conséquences du recours aux subventions publiques des collectivités territoriales concerne moins le registre artistique (Heinich, 2005, p. 335, p. 336) que celui du politique dans la mesure où le bénéfice de ces soutiens fait entrer les représentants de ces compagnies dans des rapports contractuels dont les contenus reposent sur les orientations politiques spécifiques de ces collectivités en matière culturelle.

À l'instar des villes qui « misent sur la culture », la politique culturelle de Rennes n'échappe pas à une règle générale : allier des logiques contraires<sup>4</sup>. Cette tension se repère, par exemple, à partir des espaces de visibilité des activités des chorégraphes.

Les représentants du Centre Chorégraphique, aujourd'hui Musée de la Danse, se produisent sur des scènes labellisées à forte notoriété, localement et ailleurs. Ils accueillent en résidence des chorégraphes européens à l'occasion de création en cours qu'ils médiatisent. Ils entretiennent l'attention des publics de la danse contemporaine par la création de pièces avec des amateurs. Ils participent donc pleinement à la réalisation de la politique chorégraphique de la Ville.

---

présentent des travaux sur les scènes nationales. Les « instables » sont des compagnies indépendantes. Elles bénéficient de l'aide au projet, mais leur pérennité est « faible » de même que le soutien du Ministère de la culture (Faure, 2008, p. 87).

<sup>3</sup> L'équipement culturel le Triangle (spécialisé en danse), les associations de soutien à la création chorégraphique, la présence de plusieurs compagnies de danse.

<sup>4</sup> Construire son image extérieure et celle de son « attractivité » tout en soutenant les pratiques artistiques et culturelles inscrites dans les limites de sa responsabilité politique.

Les compagnies chorégraphiques « instables » montrent rarement leurs propositions artistiques sur les scènes labellisées. Pour autant, elles réussissent à se « publiciser » (Cefaï, Pasquier, 2003), soit en organisant leur promotion sur des scènes plus intimes, soit en créant à plusieurs des événements locaux pour montrer leurs travaux, soit en inventant des projets fondés sur une participation des habitants où l'incluant. Ces derniers sont particulièrement encouragés par la Ville de Rennes et les autres collectivités territoriales. Ils s'insèrent dans une ligne d'action politique conjuguant l'animation artistique et culturelle de la vie sociale, le maintien de la présence d'artistes susceptibles de participer à la construction sociale de « l'attractivité » de la ville.

Tout se passe comme si, dans un échange contractuel, la notoriété des uns (construite sur des appariements sélectifs par niveau de réputation<sup>5</sup> qu'ils ont su convertir et entretenir) profitait à la construction de la renommée de la ville en matière chorégraphique. Alors que la moindre notoriété des autres ne menaçait pas forcément la pérennité de leurs activités, même instables, par leur participation à la sensibilisation de la danse contemporaine auprès de populations géographiquement situées, répondant en partie aux orientations politiques des collectivités territoriales. Les chorégraphes « instables » transformeraient le besoin des politiques de communiquer sur ce type d'actions en espaces de visibilité moins pour optimiser une notoriété que pour attester le maintien de leurs activités.

### **Des prestations de service dans des situations d'activités artistiques hétérodoxes**

Les artistes du spectacle vivant partagent bien souvent une préoccupation commune : pérenniser leur filiation au régime spécifique d'allocation chômage des intermittents du spectacle. Cette préoccupation exprime la volonté de se maintenir sur le marché de l'emploi (Menger, 2002, pp. 43-46) susceptible de se transformer en une « course à l'intermittence » (Sorignet, 2010). Pour les chorégraphes, le maintien de ce régime spécifique leur évite de vivre des situations de polyvalence sans pour autant s'épargner celles de polyvalence et de pluriactivité<sup>6</sup>. En somme, le secteur chorégraphique n'échappe pas à une règle plus générale qui caractérise les activités artistiques qualifiées par P. Bourdieu d'économie inversée et expliquée par N. Heinich par le régime vocationnel sous lequel s'exercent les activités artistiques (Heinich, 2008).

Pour les représentants des compagnies de danse « instables » à Rennes, il s'agit de convertir toutes sortes d'activités abritées par leur compagnie, mais aussi en-dehors d'elle, en « cachets » afin d'ouvrir des droits à ce régime spécifique. Ces activités répondent à des situations de polyvalence (concevoir et mettre en œuvre une chorégraphie et prendre en charge les activités administratives de la compagnie) et de pluriactivité (assister un autre professionnel du spectacle vivant). Mais ces chorégraphes côtoient un autre type de situation qui s'apparente à des situations de polyvalence, par un changement de champ d'activité, mais en diffère par la compétence artistique qui leur est reconnue. Ce sont ces situations où ces artistes sont sollicités à titre d'artiste et seulement à ce titre dans les champs de l'action sociale, de l'aménagement urbain, souvent combinés dans les politiques de la ville (Chaudoir, De Maillard, 2004).

En s'inspirant de H. S. Becker, on pourrait qualifier ces situations d'activités artistiques hétérodoxes parce qu'elles s'exercent indépendamment des mondes de l'art organisés (Becker, 1988, p. 276). Ces artistes en retirent une plus-value économique (ils s'arrangent pour convertir leur rémunération en « cachets ») et identitaire (ils sont socialement conviés à

---

<sup>5</sup> C'est-à-dire l'association au talent d'autres talents comparables pour optimiser la valeur (Menger, 2002, pp. 43-46).

<sup>6</sup> « La pluriactivité indique la pratique par un individu de plusieurs activités ou emplois, exercée de façon partielle ou simultanée, impliquant parfois plusieurs statuts professionnels. ». Cette définition permet de distinguer plusieurs termes qui précisent les situations d'exercice : « la *polyvalence* correspond à l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail (...). La *polyactivité* désigne le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts (...). Enfin, la notion de *pluriactivité* est réservée à l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité (...). L'ensemble de ces pratiques sera appelé diversification des activités » (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009, p. 19, p. 20).

intervenir « artistiquement » dans un autre secteur d'activités que celui de la danse). Dans ce type de situation, des « mondes » étrangers aux « mondes de l'art » génèrent de l'activité pour ces chorégraphes sans altérer leur reconnaissance sociale d'artiste pour les autres (ils sont sollicités à titre d'artiste) et pour eux (ces activités alimentent leur élargement au régime de l'intermittence). Ainsi, ces situations d'activités participent à la viabilité des compagnies de ces chorégraphes « instables », au maintien de leurs droits à l'intermittence, tous deux fonctionnant comme de véritables emblèmes de statut.

La notion d'utilité mobilisée par H. S. Becker et la différence qu'il formule entre utilités intrinsèques et extrinsèques pour analyser les transformations de l'art en artisanat et de l'artisanat en art présentent, *a priori*, une dimension opératoire pour expliquer ce qui rend possible ce type de situation d'activités artistiques hétérodoxes. La notion d'utilité, dit-il, « se mesure selon un critère extérieur au monde qui a pu se constituer autour de l'activité considérée ». Il poursuit en écrivant « Nous allons retrouver constamment cette distinction entre les utilités qui procèdent du monde constitué autour de l'activité considérée et celle qui se mesurent selon des critères empruntés à d'autres mondes. Nous parlerons d'utilités intrinsèques et d'utilités extrinsèques ou pratiques » (Becker, 1988, p. 277). De ce point de vue, les situations d'activités artistiques hétérodoxes s'expliqueraient par des utilités extrinsèques puisqu'une personne issue d'un monde non artistique détermine la finalité des activités. Ces dernières ne présentent plus de finalités pour elles-mêmes, mais visent une orientation définie en amont par un tiers, issu du secteur d'activité concerné. À cette caractéristique, H. S. Becker en adjoint deux autres : une dimension technique, dans l'exécution d'une tâche, et axiologique, dans l'habileté d'exécution et la satisfaction procurée au tiers (Becker, 1988, p. 277). Or, les situations d'activités artistiques hétérodoxes que côtoient les chorégraphes « instables » visent à répondre à une demande formulée en amont et à agir sur un état des relations sociales, voire sur des personnes.

En ce sens, nous pouvons seulement avancer que ces situations d'activités artistiques hétérodoxes tout en créant de nouvelles occasions de transactions des activités artistiques les transforment en prestations de service.

Ce basculement des activités artistiques dans le registre de la prestation de service semble s'opérer par la rencontre d'au moins deux dynamiques : l'une issue des mondes de l'art, l'autre des secteurs d'activités extérieurs à ces mondes.

La première, issue des mondes de l'art contemporain, particulièrement de sensibilité conceptuelle dans le domaine de la danse – mais pas seulement – a réussi à faire reconnaître le déplacement de la valeur artistique de la production à la personne de l'artiste, puis à l'idée de « processus artistique »<sup>7</sup>. Dans le champ chorégraphique à Rennes, cette idée, portée par les représentants artistiques, soutenait la conception et la construction d'un espace de fabrique dévolu aux pratiques chorégraphiques contemporaines : le Garage<sup>8</sup>. En gestation depuis le début des années 2000 et formalisé en 2004, le projet de cet équipement traduisait la convergence entre les demandes des principales compagnies chorégraphiques et une municipalité soucieuse de poursuivre la consolidation de sa politique culturelle en matière chorégraphique. Le Garage se présentait ainsi comme le prototype d'une nouvelle génération d'équipements culturels innovants.

Du côté des représentants chorégraphiques, l'originalité de ce projet reposait sur des arguments de nature différente, dont des questionnements sur les conditions de production des propositions artistiques ouvrant sur la valorisation des processus artistiques<sup>9</sup>,

---

<sup>7</sup> Ces remarques s'appuient sur l'idée d'un art devenu gazeux selon Yves Michaud (Michaud, 2003) et l'analyse, par Nathalie Heinich, d'un article de Daniel Buren sur Ian Wilson publié en 2004 dans la revue *Sciences Humaines* (Heinich, 2005, pp. 334-338).

<sup>8</sup> Transformer un ancien garage automobile, situé dans un quartier rennais en pleine transformation urbaine – le quartier de Beauregard –, en un espace dédié à l'activité chorégraphique.

<sup>9</sup> Le temps et l'espace de la fabrication d'une proposition chorégraphique, ou ceux des tentatives et des essais.

susceptibles d'intéresser les populations autrement que par le truchement de la mise en scène d'un spectacle.

Du côté des représentants de la Ville de Rennes, ce projet répondait de façon originale aux enjeux de sa politique culturelle (le caractère hybride de la vocation affichée du Garage : un espace consacré aux processus de création chorégraphique ouvrant une nouvelle perspective de diffusion de la danse en termes de circulation et non de programmation) tout en s'inscrivant dans les débats de l'époque (la construction d'une offre chorégraphique faisant écho au développement des pratiques artistiques amateurs et aux interrogations générées, à l'échelon national, par la multiplication d'espaces atypiques de pratiques culturelles et artistiques combinant des questions d'ordre urbanistique, sociale, artistique, culturelle) (Lextrait, Kahn, 2006).

La seconde dynamique s'observe dans des secteurs d'activités autres qu'artistiques. Nous la remarquons à partir d'un constat général : la culture et l'art représentent, de façon commune, des domaines d'activités sur lesquels flotte comme un halo d'unanimité quant à leurs bienfaits sur les individus, justifiant leur recours par des collectifs (associatifs, institutionnels) qui œuvrent dans les secteurs de l'éducation, du travail social, entre autres. À Rennes, ce constat s'observe aussi dans le domaine de la danse contemporaine, précisément dans ces situations d'activités artistiques hétérodoxes.

Pour exemple, une association locale promeut depuis plusieurs années la danse contemporaine en Région Bretagne à partir d'actions diverses dont l'offre d'ateliers de danse considérés comme projets artistiques. Reconduits chaque année et pris en charge par différents chorégraphes « instables », ils répondent à une visée d'action sociale : ils s'adressent à des femmes, identifiées par les services sociaux comme population en recherche d'emploi depuis une période longue, et visent à leur révéler des compétences susceptibles d'être transposables dans des situations d'emplois.

Les initiateurs et partenaires de ces ateliers les légitiment par une double justification : prendre en compte « quand même » des publics défaillants du point de vue de l'emploi, pour lesquels les dispositifs d'action contre le chômage ne suffisent pas ; cette défaillance (être sans emploi depuis une longue durée) transforme ces femmes en « public atypique », justifiant le recours à des « outils atypiques », c'est-à-dire des modalités d'actions importées d'autres secteurs d'activités, en l'occurrence le domaine artistique.

La mise en œuvre de ces ateliers répond à une définition des rôles et des responsabilités de chacun. Concernant les chorégraphes, ils s'engagent à organiser en binôme, durant une période fixée en amont, l'activité avec les participantes de ces ateliers et à les ponctuer par un spectacle public. Leur rôle est considéré comme strictement artistique, parant ainsi à une critique commune à l'encontre de ce type d'action : une instrumentalisation de l'artiste.

Ces ateliers attestent une conviction d'emblée partagée par les acteurs sociaux qui y prennent part<sup>10</sup> : les bienfaits de la danse contemporaine sur tout un chacun. Elle se forge à partir de poncifs maintenus et reconduits par les initiateurs et partenaires de ces ateliers fonctionnant à terme comme des axiomes. Aucune mise en discussion sur l'efficacité de la danse contemporaine ne s'engage spontanément. Non que ce débat soit empêché ou contrarié, mais il ne se justifie pas puisqu'il n'y a pas besoin d'épreuves pour en apporter la preuve. Cette sorte d'évidence, qu'il s'agirait de déconstruire plus précisément, génère une « montée en objectivité » (Heinich, 2005, pp. 339-340), non de la valeur artistique, mais de la valeur sociale de la danse contemporaine, qui se confond parfois avec une valeur humaine et qui prend pour objet les processus artistiques, dont seuls, les chorégraphes « instables » en ont la réserve.

Ainsi, la valorisation des processus artistiques dans les mondes de l'art conjugue à la construction de la valeur sociale, voire humaine, des activités artistiques dans les secteurs

---

<sup>10</sup> À l'exception de certaines femmes auxquelles ces ateliers s'adressent.

d'activités extérieurs à ces mondes – particulièrement ceux orientés vers les services à la personne – engendre une sorte de nouveau marché du travail pour les chorégraphes « instables » pour lequel il s'agit de répondre à une demande de prestation de service rémunérée. Si ces derniers sont habilités à y répondre, c'est parce que leurs emblèmes de statut (essentiellement la « compagnie») fonctionnent comme gages de leurs compétences : ces processus artistiques valident à la fois leur reconnaissance sociale d'artiste et la qualification d'artistique de ces ateliers.

### **Indétermination des processus artistiques et restriction de l'amphibologie de l'artiste**

Des sociologues ont montré le flou de la catégorie artiste (Heinich, 1993) et toutes les difficultés d'analyser sociologiquement cette population par les outils habituels de la discipline (Moulin, 1992. De Singly, 1986) qualifiant cette catégorie de hors catégorie (Heinich, 2005, p. 298).

Dans les situations d'activités artistiques hétérodoxes rencontrées par les chorégraphes « instables » de Rennes, cette indétermination se déporte de leur personne aux processus artistiques.

En effet, nous l'avons souligné, ces chorégraphes sont sollicités à titre d'artistes et considérés comme dépositaires des processus artistiques. Identifiés au travail du chorégraphe lorsqu'il crée une proposition, ces processus artistiques revêtent une indétermination dans les discours des uns et des autres parce qu'ils sont rapportés à la face cachée de l'activité chorégraphique, à la cuisine de l'artiste (Le Coq, 2002, pp. 175-176), générateur de mystère.

Pour les maîtres d'ouvrage de ces situations d'activités artistiques hétérodoxes, le mystère ne désigne pas la maîtrise d'un savoir-faire de la création, entendue comme mise en forme, organisation d'éléments sélectionnés. Il se rapporte aux ressorts de la création, aux façons dont les chorégraphes réagissent à une matière, en l'occurrence humaine dans le cas des ateliers de danse présentés précédemment, c'est-à-dire les femmes « dé-socialisées », en « faisant avec elles » et en les « faisant faire ». C'est ici que se loge la part d'indétermination des processus artistiques.

Les chorégraphes, quant à eux, laissent cette indétermination se déplacer de leur personne aux processus artistiques ainsi entendus, parce qu'elle leur sert en termes d'opportunité d'emploi. Pour autant, au gré des séances d'ateliers, ils expriment une préoccupation qui ouvre sur une autre conception des processus artistiques. Ils sont taraudés par l'idée de finaliser ces ateliers par l'élaboration et la représentation publique d'un spectacle. Cette préoccupation émane du caractère public d'une proposition chorégraphique dont les partenaires, du fait de leur incompétence, ne peuvent endosser le statut de collaborateurs et donc sur lesquels les chorégraphes ne peuvent compter. Or, pour les maîtres d'ouvrages, la représentation d'un spectacle final ponctuant ces ateliers apparaît comme un des éléments d'une sorte de protocole thérapeutique pour ces femmes (se montrer et être vues). Cette préoccupation des chorégraphes s'apparente alors à une importation de réflexes issus des mondes artistiques qui peut se comprendre ainsi : la mise en public les expose aux jugements de leurs pairs si ce n'est de la qualité de la proposition présentée, à tout le moins de leur détention d'une compétence, voire de sa maîtrise, chorégrapheur.

Cette mise en rapport de ces acceptions de l'indétermination des processus artistiques intéresse dans la mesure où elle indique que cette indétermination oscille entre deux pôles : les ressorts de la création et un savoir-faire. Dans les discours, les deux parties (maîtres d'ouvrage et chorégraphes) rapportent l'indétermination des processus artistiques aux ressorts de la création. Dans les faits, le second sens de l'indétermination de ces processus (savoir-faire) est également partagé, mais à des moments diamétralement opposés. En effet, pour les chorégraphes, l'ascendant significatif du savoir-faire s'exprime lors du rappel de l'engagement à produire un spectacle et se vit durant sa représentation publique. En revanche, pour les maîtres d'ouvrage, ce sens des processus artistiques l'emporte à l'occasion de la reconduction de ces ateliers et se repère dans le choix d'un autre

chorégraphe à solliciter, traduisant l'interchangeabilité possible des artistes. En d'autres termes, dans cette situation d'activité artistique hétérodoxe, il devient possible de reconduire les mêmes ateliers autour des mêmes demandes, mais avec des chorégraphes différents sans entrer dans un jeu de comparaison seulement d'opportunité, de disponibilité de ces derniers, puisque leur reconnaissance sociale relève d'une sorte d'acquis, c'est-à-dire qu'elle ne dépend ni de la valeur de leurs propositions artistiques ni de leur personne.

En ce sens, ces situations d'emplois font quitter ces chorégraphes des registres de l'excellence, de l'exemplarité parce qu'il ne s'agit pas de faire du nouveau, du hors norme. Il s'agit de mettre en œuvre une compétence à leur manière. S'ils maintiennent de ce fait une part de singularité, par leur différence, leur spécificité ne réside plus dans un singulier remarquable, seulement susceptible de l'être parce qu'ils bénéficient d'espaces de visibilité à la différence de la plupart de n'importe quel autre singulier dans une société paraissant de plus en plus singulariste (Martucceli, 2010).

## BIBLIOGRAPHIE

- Becker H. S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Bureau M. –C., Perrenoud M., Shapiro R. (eds), 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Paris, Ed. Septentrion.
- Cefaï D., Pasquier D. (dir.), 2003, *Les Sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF.
- Chaudoir P., De Maillard J., (dir), 2004, *Culture et politique de la ville*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube.
- Faure S., 2008, « Les structures du champ chorégraphique français », *ARSS*, 5, 175, pp. 82-97.
- Gabillard M., 2008, *La politique culturelle à Rennes. 1977/2008. Mémoires et réflexions*, Rennes, Ed. Apogée.
- Heinich N., « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions », dans *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie* (En ligne), 3, 2008.
- Heinich N., 1993, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Ed. de Minuit.
- Heinich N., 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, PUF.
- Heinich N., 2009, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Paris, Les impressions nouvelles.
- Hennion A., 1993, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- Le Coq S., 2002, *Raisons d'artistes. Essai anthroposociologique sur la singularité artistique*, Paris, l'Harmattan.
- Le Coq S., 2005, « Vers une construction territoriale de la notoriété artistique ? », in *Raison présente, Esthétique et philosophie*, 156, pp. 25-32.
- Lextrait F., Kahn F., 2006, *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Ed. Sujet/Objet.
- Martuccelli D., 2010, *La société singulariste*, Paris, Ed. Armand Colin.
- Menger P. –M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Ed. du Seuil.
- Michaud Y., *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- Moulin R., 1992, *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion.
- Singly F. de, 1986, « Artistes en vue », *Revue Française de Sociologie*, XXVII-3, juillet-septembre, pp. 541-543.
- Sorignet P. –E., 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La découverte.