



HAL
open science

Construction d'un malentendu entre porteurs et destinataires d'un dispositif social. Accompagner la “reconversion ” des artistes chorégraphiques et des artistes de cirque

Samuel Julhe, Émilie Salaméro, Marina Honta

► To cite this version:

Samuel Julhe, Émilie Salaméro, Marina Honta. Construction d'un malentendu entre porteurs et destinataires d'un dispositif social. Accompagner la “reconversion ” des artistes chorégraphiques et des artistes de cirque. SociologieS, 2016, Théories et recherches, pp.[en ligne]. 10.4000/sociologies.5199 . halshs-01343972

HAL Id: halshs-01343972

<https://shs.hal.science/halshs-01343972v1>

Submitted on 11 Jul 2016

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Samuel Julhe, Émilie Salaméro et Marina Honta

Construction d'un malentendu entre porteurs et destinataires d'un dispositif social

Accompagner la « reconversion » des artistes
chorégraphiques et des artistes de cirque

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Samuel Julhe, Émilie Salaméro et Marina Honta, « Construction d'un malentendu entre porteurs et destinataires d'un dispositif social », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 07 mars 2016, consulté le 11 juillet 2016. URL : <http://sociologies.revues.org/5199>

Éditeur : Association internationales des sociologues de langue française (AISLF)

<http://sociologies.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://sociologies.revues.org/5199>

Document généré automatiquement le 11 juillet 2016.

Les contenus de la revue SociologieS sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Samuel Julhe, Émilie Salaméro et Marina Honta

Construction d'un malentendu entre porteurs et destinataires d'un dispositif social

Accompagner la « reconversion » des artistes chorégraphiques et des artistes de cirque

« Si vous êtes confrontés à un ralentissement de votre activité professionnelle et avez un projet de réorientation, un fonds d'aide à votre reconversion est mis à disposition » [AFDAS, 2014].

- 1 La citation mise en exergue figure à l'en-tête de l'une des présentations du dispositif d'« aide à la reconversion » des artistes chorégraphiques et des artistes de cirque mis en œuvre depuis 2006 par l'Assurance formation des activités du spectacle (AFDAS) en concertation avec le groupe de protection sociale Audiens (cf. encadré 1). Uniquement dédié à ces deux catégories d'artistes, ce programme permet à celles et ceux qui ne pourraient plus accéder au régime de l'intermittence¹ ou dont les droits à la formation professionnelle seraient clôturés, de bénéficier d'un financement pour accéder à une nouvelle qualification. L'existence d'un tel dispositif, qui s'insère dans une politique de soutien au spectacle vivant (Urfalino, 2004 ; Graziani, 2004) et dans l'évolution du système de protection sociale de ce secteur (Bezier, 2009), interroge à plus d'un titre : pourquoi une action spécifique à ces catégories d'artistes ? quels en sont les ressorts de fonctionnement ? quelle réception de la part de ses destinataires ? etc.
- 2 C'est en premier lieu la genèse de ce dispositif et plus largement la manière dont la « reconversion » de ces artistes s'est constituée en *problème public* (Céfaï, 1996) que cet article entend retracer et analyser². Se pose en effet la question de la *mise à l'agenda* d'un fait social qui dans une autre configuration aurait pu être considéré comme relevant de la sphère privée et individuelle ou du droit commun, mais qui s'est vu accorder l'attention et le soutien des autorités publiques (Kingdon, 1984). Il appartient ici à l'analyse d'identifier les éventuels *porteurs de causes* qui ont été à même de traduire les difficultés rencontrées par ces artistes. Par ailleurs, il est essentiel de noter que la référence au terme de « reconversion » n'est pas neutre et mérite d'être interrogée. En effet, l'*ethos professionnel* des circassiens (David-Guibert, 2006 ; Cordier & Salaméro, 2012) et des danseurs (Rannou & Roharik, 2006 ; Sorignet, 2010) est en grande partie structuré par l'idée de « vocation » ou de « passion ». Par là-même, l'idée de reconversion ne va pas de soi. À la fois catégorie semi-savante et pratique, cette notion peut être mise en objet, à l'instar de celle de professionnalisation (Demazière *et al.*, 2012), afin d'observer ce qu'elle « fait » au groupe professionnel et comment ses représentants y réagissent.
- 3 Partant de ces considérations, un premier point aborde la manière dont s'est élaborée la question des fins de carrière scénique de ces artistes à travers la multiplication de *porteurs de cause* institutionnels. Il est notamment montré comment la thématique de la reconversion pour ces deux catégories d'artistes suit un double processus de *dé-confinement*, *i.e.* augmentation du nombre et diversification des acteurs traitant un « problème » accompagné d'une possible entrée dans l'espace public (Gilbert & Henry, 2012), et de *dé-spécification*, *i.e.* subsumption du « problème » traité à une catégorie générique de niveau supérieur (Vigour, 2005). Un second point interroge la publicisation et la réception de ce dispositif, montrant que le *paradigme de l'accompagnement* (Megevand, 2005) y prévaut aujourd'hui, comme désormais dans un grand nombre de politiques sociales. Sa mise en œuvre consiste ainsi en un véritable « guidage social » (Ertul *et al.*, 2012) des artistes souhaitant changer de voie professionnelle. Toutefois, des situations de « non recours » (Warin, 2010) sont observées dans la mesure où l'obtention d'un droit formel liée à cette procédure n'est pas accompagnée, du point de vue des artistes concernés, par une extension du pouvoir de réaliser ce à quoi ils accordent de la valeur.

- 4 L'ensemble du propos est étayé par un double recueil de données. Il prend en compte les rapports publics produits sur les secteurs de la danse et du cirque et plus largement sur les métiers du spectacle, ainsi qu'un corpus de documents administratifs, ces sources étant envisagées comme des vecteurs importants de la construction des *problèmes publics* et de leur officialisation, tout en étant révélatrices de la mise en forme d'une « pensée officielle » (Dubois, 2007). Par ailleurs, 22 entretiens ont été effectués auprès de représentants nationaux des structures mobilisées autour de ce dispositif : ministère de la Culture, AFDAS, Audiens, Centre national de la danse, CPNEF-SV, Syndicat du cirque de création, Syndicat français des artistes interprètes, F3C-CFDT, Syndeac, etc.

Encadré : les dispositifs d'accompagnement aux transitions professionnelles

Pour diverses raisons (e.g. licenciement économique, invalidité, usure professionnelle, etc.), tout salarié peut être amené à changer d'activité professionnelle au cours de sa vie active. La préoccupation pour la sécurisation des parcours étant grandissante, un ensemble de dispositifs d'accompagnement a été progressivement mis en place afin d'offrir les appuis sociaux favorisant de tels changements. Ces dispositifs sont parfois élaborés en interne par les structures employeuses, par exemple sous la forme de « cellules de reclassement » dans les cas de licenciements collectifs (Mazade, 2005), ou laissés à l'initiative du service public de l'emploi *via* les programmes établis par Pôle Emploi ou ses partenaires (Brun *et al.*, 2012). Le secteur du spectacle vivant fait en partie exception dans la mesure où l'émiettement des employeurs et le régime particulier de l'intermittence ont conduit à faire appel à l'AFDAS et au Groupe Audiens, acteurs de protection sociale agissant au niveau de la branche professionnelle (Bézier, 2009). Le premier gère depuis 1972 l'ensemble du processus de formation professionnelle continue du secteur, le second a en charge le volet « retraite et santé » depuis 2002.

La « reconversion » prise au jeu de la division des compétences institutionnelles

Les instances publiques d'aide au développement du secteur artistique aux sources d'une mise en débat

- 5 Les premières interrogations publiques sur la thématique de la « reconversion » des danseurs professionnels émergent en France au début des années 1990. Le secteur chorégraphique est alors en pleine reconfiguration sous l'égide du ministère Lang, avec notamment la création en 1984 des Centres chorégraphiques nationaux, du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et celui de Lyon, ou encore l'édiction d'un diplôme d'État pour l'enseignement de la danse en 1989 (Filloux-Vigreux, 2001). Face à ce qui est alors perçu comme un secteur géré selon un « mode artisanal » et « très peu touché par le mouvement de rationalisation », comparativement à des domaines comme ceux du théâtre ou de la musique, les premiers travaux du Conseil supérieur de la danse (CSD) – également fondé en 1989 – portent sur l'activité professionnelle des danseurs (Maheu, 1990, p. 2). Dès cette époque, un *porteur de cause* dédié à l'activité des artistes chorégraphiques se dégage en la personne d'Anne Chiffert, conseillère danse de la Région Ile-de-France puis déléguée adjointe à la danse du ministère de la Culture. Toutefois, malgré l'injonction à ce que l'État soit « l'initiateur et le moteur de la démarche de structuration de la profession » (*Ibid*, p. 25), les personnes présentes au CSD insistent sur le fait que les « politiques ont été totalement absents pour tout ce qui est prise en compte des enjeux de carrière et de métier ». De plus, si cet organisme réclame un « droit de propriété » concernant la cause des danseurs, il doit rapidement en transférer la charge vers d'autres acteurs selon un modèle déjà éprouvé dans les secteurs sanitaire et social (Gilbert & Henry, 2012). Sur les recommandations des membres de l'administration culturelle, c'est au sein de la profession qu'une première initiative se fait jour. En 1991 est fondé le Centre d'information et d'orientation du danseur (CIOD), association dont l'une des missions est de fournir des conseils sur les droits à la formation continue, notamment le Congé individuel de formation (CIF) (Filloux-Vigreux, 2001). En d'autres termes, si les difficultés relatives aux « reconversions » sont soulevées collectivement, leur prise en charge est ramenée au régime général et portée par un intermédiaire associatif issu du secteur professionnel.
- 6 Dans le domaine du cirque, les préoccupations concernant la « reconversion » apparaissent plus tardivement, sans doute compte tenu d'un « déficit » de structuration de la profession à la même période (Forette, 1998 ; Barré-Meinzer, 2004). En effet, ce n'est qu'à partir du début des années 1980 que le milieu du cirque, plus particulièrement celui du « nouveau cirque »³,

entame sa (re)structuration sous l'égide du ministère de la Culture (Maleval, 2010). Comme pour la danse, c'est dans la continuité des réflexions menées par les associations d'aide au développement du secteur, mises en place entre 1979 et 1987, que le ministère entreprend ses premières actions. Une fois la « rénovation » du domaine engagée, s'élabore une réflexion autour de l'insertion professionnelle des apprentis sur le marché de l'emploi artistique. Dans ce contexte et à l'inverse de la danse, la « reconversion » n'est jamais explicitement mentionnée avant le début des années 2000 et n'est pas élaborée comme problématique collective à la profession (Forette, 1998).

7 Pour le secteur chorégraphique, c'est à la fin des années 1990 que la thématique se cristallise au sein du Centre national de la danse (CND) créé en 1998 et présidé par Anne Chiffert. Les fonctionnaires préposés à la « direction de la danse » sont préoccupés par le devenir des cohortes d'interprètes entrés sur le marché de l'emploi artistique suite au développement de la politique culturelle menée lors de la décennie précédente. Au titre de sa mission portant sur la formation professionnelle continue, le CND s'intéresse rapidement à la question des carrières et plus spécifiquement aux situations dans lesquelles elles arrivent à leur terme. Entre novembre 1999 et septembre 2000 un « groupe de travail » est réuni spécifiquement « sur la reconversion ». Avec le concours du Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture, une objectivation des situations vécues par les artistes est envisagée, au motif d'une « nécessaire » argumentation « scientifiquement appareillée »⁴. Les fruits de cette réflexion s'expriment à deux niveaux. D'une part, à travers la rédaction d'un rapport ministériel dédié aux danseurs/danseuses (Sadaoui, 2001) et la réalisation d'une vaste étude statistique sur ce métier qui aboutit à la publication d'un ouvrage dont une partie intègre la question des fins de carrière (Rannou & Roharik, 2006). D'autre part, avec la proposition de « solutions » qui font appel plus directement à la puissance publique. Dans ce cadre, le CND est expressément désigné pour traiter la question de la « reconversion » et apporter un « service gratuit de conseil personnalisé en vue de l'orientation et de la formation professionnelle de reconversion » (*Ibid.*, p. 71). Toutefois, cet établissement ne saurait fonctionner de façon identique aux « centres de reconversion qui existent à l'étranger » n'ayant « pas de levier de financement sur la reconversion » comme le précise l'une de ses responsables. De nouveaux acteurs institutionnels sont donc interrogés, au premier rang desquels l'AFDAS qui « semble conscient des problèmes spécifiques posés par la reconversion des danseurs » sans pour autant avoir institué de dispositif dédié (*Ibid.*, p. 70). Ce contexte amène à poser le principe d'un fonds réservé aux artistes chorégraphiques⁵.

8 C'est finalement le tournant de l'année 2003 qui favorise la création d'une telle enveloppe, en même temps que l'émergence de la thématique dans le domaine du cirque. L'engouement de l'époque pour le métier d'artiste de cirque, dans la continuité de la naissance des premières écoles professionnelles et le vieillissement des premières générations d'artistes du « nouveau cirque », amènent en effet les partenaires sociaux à s'interroger sur les problématiques liées aux fins de carrière. Le bilan de *L'Année des arts du cirque* (2002), évoque ce thème par la volonté de mettre en place un « engagement de développement de formations », constitué autour d'axes prioritaires, dont ceux dédiés à la « formation des artistes et des techniciens, entrée dans la vie professionnelle, reconversion » (Aillagon, 2002, p. 20). Toutefois, comme le précise un représentant syndical, que ce soit dans le secteur professionnel ou dans les administrations publiques liées au cirque, « la reconversion n'est pas au centre des préoccupations ».

Une fenêtre d'opportunité pour la création d'un dispositif sur fond de mouvement social

9 La véritable mise en œuvre d'un dispositif public dédié à la « reconversion » s'exprime dans la *fenêtre d'opportunité*, i.e. un contexte favorisant l'adoption d'une mesure de politique publique qui n'aurait qu'une faible probabilité d'être acceptée dans une autre configuration (Kingdon, 1984), ouverte lors de la période mouvementée déclenchée par le renouvellement des accords sur les annexes VIII et X de l'assurance chômage signés le 26 juin 2003. Suite au durcissement des règles d'accès et de maintien dans ce régime de protection sociale, mais aussi dans la lignée de l'annulation de festivals et des grèves de l'été 2003 (Langeard, 2013),

la question de l'accompagnement public des professions artistiques dans leur ensemble est reposée de façon aiguë.

10 Dans ce contexte, le ministre de la Culture diligente une série d'expertises sur l'intermittence et plus particulièrement sur le domaine du spectacle vivant afin d'élaborer des « voies de sorties de crise ». Face à ce qui est analysé comme un problème de « régulation du marché du travail » et de « surproduction » (Latarjet, 2004, p. 13), deux solutions sont envisagées suivant un modèle entrées/sorties. Il s'agirait d'une part de réfléchir à la limitation des entrées dans les métiers artistiques ; d'autre part de créer une « caisse sociale complémentaire intra-professionnelle » permettant d'amortir les heurts de la carrière, notamment au moment de sa conclusion.

11 Sur le plan social, l'organisme à créer répartirait des aides destinées à soutenir les parcours professionnels des artistes. Les bénéficiaires des aides seraient les intermittents non indemnisés par l'Unédic ⁶ : les artistes touchés par un accident de carrière, ceux devant engager une reconversion, les jeunes durant leur insertion professionnelle, les retraités dont les cotisations n'auraient pas généré un revenu décent... (*Ibid*, p. 74).

12 Allant en partie dans ce sens, est mise à l'étude à partir de mai 2004 la création d'un fonds spécifique « destiné à prendre en compte les effets des nouvelles règles [celle de l'accord du 26 juin 2003] pour les personnes qu'elles excluent du système d'indemnisation » (Lagrave, 2004). Intégrant notamment la volonté d'un meilleur accès au système de la formation continue, mise en avant par la mission parlementaire dédiée aux métiers artistiques (Kert, 2004), ce point est aussi à rapprocher de l'entrée en vigueur de la loi du 4 mai 2004 relative à la formation professionnelle.

13 Parallèlement, le secteur de la danse fait l'objet de préoccupations spécifiques. Alors même que d'autres métiers du domaine culturel sont tout aussi précaires (*e.g.* pigistes et auteurs, artistes plasticiens, etc.), le rapport Latarjet est émaillé d'informations pointant les difficultés du secteur chorégraphique qui serait illustratif du « malaise » de l'intermittence.

« Les danseurs intermittents ont travaillé en moyenne 59 jours en 2000 contre 95 jours en 1987. La durée moyenne de leurs contrats est passée de 28 jours en 1987 à sept jours en 2000. [...] Il en découle notamment un niveau de vie des danseurs très largement inférieur à ce qui se pratique communément dans le théâtre ou la musique » (Latarjet, 2004, p. 11 et p. 113).

14 C'est également à la même période que sont rendues publiques les conclusions de l'étude menée par l'*International Organization for the Transition of Professional Dancers* (IOTPD) via son projet « aDvANCE » (Baumol *et al.*, 2004), qui vise à produire une forme de *benchmarking* sur la manière dont la puissance publique de différents pays aborde la « reconversion du danseur ». Les résultats de ce projet, dont le lancement avait été annoncé au ministère de la Culture dès le début de l'année 2001 et auquel les membres du « groupe de travail sur la reconversion » participèrent (*cf. supra*), ne pouvaient être ignorés par les acteurs institutionnels de la danse. Dans ce cadre, à la fois national et international, une mission présidée par Anne Chiffert est ouverte en suivant la « logique de ce questionnement qui était déjà très fortement présent ». Le rapport qui en découle effectue une véritable opération de *traduction* des difficultés rencontrées par les artistes chorégraphiques (Chiffert & Michel, 2004).

15 C'est en définitive la conjonction de ce projet de fonds d'aide concernant l'ensemble des intermittents du spectacle et le souci spécifiquement centré sur la population des danseurs, qui engendre un premier dispositif. Ce fonds spécifique, dit « transitoire », est conçu en 2006, tout d'abord en direction des danseurs avant d'être progressivement étendu aux artistes de cirque à partir de 2007. La raison avancée est alors que « leurs problématiques sont les mêmes » (*i.e.* usure physique et risque de blessures invalidantes), raison exprimée sans concertation préalable avec les instances professionnelles circassiennes qui sont néanmoins conscientes que « ce problème va commencer à se poser de manière cruciale dans les temps proches » tout en restant davantage attachées à la poursuite du processus de structuration de la formation professionnelle initiale ⁷. Toutefois, compte tenu du découpage des domaines de compétences attribués par l'État français aux organismes sociaux représentant les professions artistiques, il apparaît que la gestion d'un tel fonds ne peut être laissée au CND :

« Le CND n'est pas dans des logiques de financement, parce que ce n'est pas son rôle et il y a des structures dont c'est la mission. Il y a des dispositifs de droit commun qui existent, l'argent et les dispositifs financiers relèvent de la protection sociale française [...] c'est une logique de structuration des professions et la logique française c'est : tout le monde cotise et tout le monde peut bénéficier éventuellement des dispositifs existants. Donc ça été pris par l'AFDAS qui est l'organisme paritaire collecteur agréé » [Agent du CND].

- 16 Le passage d'une prise en compte par une structure issue du secteur chorégraphique, telle le CIOD dans la période précédente (*cf. supra*), à cette configuration où l'AFDAS est en quelque sorte placée en position de « propriétaire de la cause », peut être appréhendé comme la résultante d'un processus de *dé-confinement* dans le sens où la gestion du « problème » bascule vers une structure qui n'est pas entièrement dédiée à la danse ou au cirque. Ce mouvement se poursuit avec la concrétisation du Fonds de professionnalisation et de solidarité (FPS) en avril 2007, qui porte sur l'ensemble du spectacle vivant et vient englober ce fonds transitoire. La gestion du dispositif devient tripartite et se découple des prises de positions de *porteurs de cause* individuels : le CND assure l'orientation des publics ; l'AFDAS effectue une publicisation de masse tout en gérant la prise en charge financière des dossiers de formation ; le groupe Audiens s'attache à la validation des projets de formation. S'opère ici la mise en cohérence d'organisations dédiées à l'accompagnement des artistes du spectacle vivant, chacune s'étant vu reconnaître par l'État un domaine d'expertise. À une question tout à fait privée ou seulement traitée par quelques employeurs, s'est progressivement substituée une forme de gouvernance appliquée à ce que des *porteurs de causes* ont pu faire reconnaître pour un temps comme une « injustice réparable ». Par ailleurs, à l'élargissement du processus de *dé-confinement* s'ajoute désormais une phase de *dé-spécification*, où la « reconversion » des danseurs et des artistes de cirque est subsumée au thème plus large de la protection sociale et de l'intermittence dans son ensemble (Vigour, 2005). Comme l'indique l'un des agents du CND, ce processus opère comme « un travail de réintégration de l'artiste dans un problème plus global qui n'avait rien de spécifique à la danse. [...] C'était réintégrer l'artiste dans son statut de salarié ». Cet élargissement a d'ailleurs une influence sensible sur la manière de communiquer autour de ce dispositif ainsi que sur la façon dont il a été reçu par ses principaux destinataires.

Une action qui peine à rencontrer ses destinataires

Une publicisation du dispositif marquée par l'incompréhension mutuelle

- 17 Pour les quelques 2.800 danseuses et danseurs professionnels recensés au début des années 1990, les dispositifs de droit commun d'aide au reclassement sont présents mais ne donnent par entière satisfaction (Maheu, 1990, p. 10). À ce titre, la mission d'information ouverte par le CIOD amène à accueillir des artistes chorégraphiques « en reconversion », ce centre ayant reçu 115 individus correspondant à ce cas entre 1991 et 1995, soit 23 cas par an en moyenne⁸. Ces chiffres restent difficiles à contextualiser, les flux de sortie du métier étant inconnus et sujets à conjecture comme le notent les rapports successifs :

« 30 à 50 danseurs viennent chaque année dans les services du ministère de la Culture pour s'informer, dans le cadre d'un entretien individualisé, sur les possibilités de réorientation professionnelle et sur leurs droits sociaux, notamment à la formation. Mais, il est fort vraisemblable que le nombre de personnes effectivement concernées est sensiblement plus élevé, peut-être de l'ordre de 100 à 200 par an » (Sadaoui, 2001, p. 70).

- 18 La faible connaissance de cette population sera en partie comblée par l'étude de Jeannine Rannou et Iionela Roharik (*cf. supra*) qui identifie 4.663 danseurs pour l'année 2000. Parmi cet ensemble, 10 % déclarent envisager de quitter le métier au cours de l'année suivante, soit un flux de sorties potentiel dépassant les 450 individus par an. Partant de cette estimation, les gestionnaires du fonds transitoire indiquent « qu'on pensait avoir beaucoup de monde qui allait se reconvertir, c'était ça le départ ! ». Or, le nombre de demandes traitées conjointement par l'AFDAS et Audiens au titre de ce programme ne s'est pas révélé pléthorique, alors même que le nombre de danseurs et d'artistes de cirque professionnels continue d'augmenter⁹ et que la dotation financière de ce programme permettait initialement de suivre une vingtaine de

personnes par an. Entre 2006 et 2014, 110 stagiaires ont été pris en charge au titre de ce fonds, dont dix-neuf artistes de cirque, soit un peu plus de douze cas par an en moyenne.

Tableau 1 : individus formés via le dispositif d'aide à la « reconversion » des danseurs et circassiens

Année	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Individus financés	9	18	14	18	21	15	8	4	3

- 19 En première lecture, les acteurs interviewés attribuent ce maigre recours au dispositif, voire sa diminution, à un effet de « rattrapage » et de « régularisation » par rapport à une configuration antérieure.

« C'était plutôt une notion de stock que de flux dans les premières années. Parce qu'en 2007 notamment on a financé 20 projets environ. Là on est passé à trois ou quatre. Avant on n'avait pas de solution, donc les gens attendaient. De 2007 à 2010, on peut considérer que c'était du stock des cinq années précédentes où finalement il n'y avait pas beaucoup de solutions pour ces populations-là » [Agent d'Audiens].

- 20 Cette situation de « faiblesse de la demande », remarquée par la mission parlementaire de Jean-Patrick Gille qui note sobrement que « le nombre de bénéficiaires reste pour l'instant limité » (Gille, 2013, p. 160), a amené l'AFDAS et Audiens à établir des procédures de communication autour du dispositif afin de capter son public. En tant que gestionnaire de la formation professionnelle et caisse de cotisation sociale, l'un des fichiers partagé par l'AFDAS et Audiens permet de cibler des artistes en fonction de leur niveau de revenu, de la fréquence de leur cotisation, de la survenue de congés maladie ou d'accidents du travail, etc., autrement dit d'effectuer « un tri par rapport aux personnes qui ont une grosse baisse de salaire et qui pourraient remplir le cadre pour bénéficier des aides professionnelles ». À titre d'exemple, suite à une extraction de cette base de données en 2007, l'AFDAS se fait fort de contacter par téléphone un groupe de près de 500 artistes définis comme « précaires » et susceptibles d'entrer dans le dispositif d'« aide à la reconversion ».

« J'ai mis une équipe de quatre personnes à les appeler, pour leur dire : "voilà, on met en place un fonds de professionnalisation, manifestement vous avez... on va pas dire des problèmes. Pôle Emploi nous a transmis vos coordonnées, est-ce que vous savez que l'AFDAS existe ?, etc." On a été reçu ! "Oui, c'est ça, vous êtes comme le gouvernement, vous voulez absolument qu'on change de métier !" Alors que c'était des gens qui *a priori* n'étaient plus dans les clous, plus éligibles à Pôle Emploi » [Agent de l'AFDAS].

- 21 On voit ici comment l'expérience de publicisation a dû être stoppée face aux récriminations d'artistes qui fustigent l'organisme à vocation professionnelle de s'être associé à ce qui est perçu comme une opération de régulation et de contrôle orchestrée par l'État. De même, lorsque le dispositif fut étendu aux artistes de cirque, une tentative de communication a été lancée à leur attention lors du 1^{er} Salon du Cirque (11-13 avril 2008) ¹⁰. Il apparaît là encore que l'accueil d'un tel programme, venant « d'en haut » et non relayé par les instances professionnelles, n'allait pas de soi. Si les représentants de l'AFDAS indiquent en premier bilan que « cette opération nous a permis de recontacter les artistes de cirque. Nous n'en avons pas tellement à l'AFDAS, même dans nos dispositifs habituels. C'est une population qui vient plus souvent vers nous qu'auparavant », il n'en reste pas moins que la critique a parfois été virulente :

« Il y a eu un sentiment de défiance du milieu vis-à-vis de la carte postale qu'a adressée Audiens et l'AFDAS dans le dispositif de reconversion [...] Ça a été renvoyé en masse par les artistes pour dire qu'ils n'étaient pas recyclables et qu'ils n'étaient pas encore bons à mettre aux ordures. Parce que c'est comme ça qu'ils l'ont reçue : reconversion égale recyclage. Donc ça a été assez violent, parce que ça a toujours été une question violente dans le cirque, la question de la reconversion choisie ou forcée. [...] qu'est-ce qui a choqué en particulier... peut être une communication un peu légère sur un sujet compliqué. Il y en a beaucoup qui ont ressenti ça comme : "Vous voulez nous sortir du milieu !" » [Représentant syndical].

- 22 Devant une telle défiance et le faible nombre de demandes, les représentants de l'AFDAS concluent quant à eux à une modification des « mentalités » des artistes qui, selon leurs

dières, « se débrouillent davantage qu'avant » ; tandis que ceux d'Audiens penchent pour un plus grand recours à « l'auto-entrepreneuriat » lors des situations de reconversion. Lors des entretiens, les acteurs de ces deux institutions interrogent peu la manière dont est diffusée l'information sur ce dispositif, pas plus que le type de référentiel qui le structure. Or, les critères d'inclusion et le circuit administratif proposé peuvent expliquer, au moins en partie, son usage limité.

La « reconversion » de qui et sous quelle forme ?

- 23 Comme tout dispositif d'aide sociale, ce programme est marqué par une série de critères qui permettent à l'institution de désigner ceux qui en seront bénéficiaires. Un « entretien diagnostique » permet à l'AFDAS de viser un premier groupe de critères, d'ordre administratif. Le demandeur se doit notamment de ne plus être un ayant droit à une formation AFDAS, d'avoir déjà cumulé cinq années de cotisations dans la branche professionnelle au titre de l'intermittence du spectacle en étant danseur ou artiste de cirque au titre de son activité principale. Ainsi, par principe, ne peuvent être inclus dans le dispositif les artistes employés en CDI ou encore ceux ayant eu une double activité professionnelle (*e.g.* danseur et professeur, artiste de cirque et musicien, etc.).

« Il ne faut pas qu'ils aient de double métier pour rentrer dans ce processus. On a eu quelques fois des danseurs-comédiens, qui se déclaraient comédien dans les feuilles de paye, mais qui en même temps étaient danseurs ou artistes de cirque [...] Donc s'ils sont danseurs et professeurs de danse, ils ne peuvent pas venir. C'est réservé uniquement aux danseurs ou artistes de cirque » [Agent de l'AFDAS].

- 24 Un tel critère peut paraître étrange concernant un secteur professionnel où le cumul d'activité est désormais au cœur des réalités quotidiennes de travail, hormis pour une infime minorité (Bureau *et al.*, 2009). Ce problème de définition se retrouve de façon plus accentuée encore concernant les artistes de cirque, les représentants de l'institution ayant parfois des difficultés à les définir, comme le laisse entendre l'extrait suivant :

« Pour le cirque, c'est les mêmes problématiques qu'en danse, avec une petite différence quand même. Les danseurs ont pignon sur rue, on les connaît, alors que les artistes de cirque se définissent rarement comme artistes de cirque [...] On avait des gens qui se présentaient comme comédiens ou artistes de rue, dont on se rendait compte qu'ils pouvaient être assimilés à des artistes de cirque même s'ils n'avaient pas travaillé chez Pinder ou autre. [...] Alors eux, c'est encore plus difficile pour se reconvertir parce qu'il y a vraiment un problème d'identification du public. Un artiste de cirque c'est qui ? C'est pas un monde facile à définir, alors que les artistes chorégraphiques ils ont quand même leurs représentants syndicaux » [Agent de l'AFDAS].

- 25 Ces propos laissent penser que les gestionnaires de ce dispositif sont peu au fait des transformations qu'a connues ce secteur depuis les années 1980. En effet, les artistes de cirque travaillant en famille (*e.g.* Pinder, Gruss, etc.) sont désormais loin d'être majoritaires (David-Gibert, 2006) et le secteur compte désormais un syndicat des « cirques et compagnies de création ». Il est probable que cette méconnaissance relative soit renforcée par le fait que l'équipe des conseillers de l'AFDAS ne compte aucun spécialiste du cirque alors qu'il comprend, par exemple, une ancienne danseuse perçue comme « un sacré atout [qui] permet de mieux identifier les besoins ». La présence d'un personnel de contact ayant vécu des expériences similaires à celles des destinataires est souvent envisagée comme un critère d'efficacité des dispositifs d'aide à l'emploi (Brun *et al.*, 2012). Elle favorise en effet l'individualisation de la prise en charge, problématique que l'on retrouve également dans les politiques de traitement de la précarité (Dubois, 2012). Néanmoins, malgré l'énonciation de ce type de critères formels, il apparaît que l'AFDAS et Audiens s'autorisent à négocier entre eux sur l'opportunité d'inclure ou non un demandeur dans le dispositif en fonction de leurs propres problématiques organisationnelles.

« Des fois on n'est pas tout à fait d'accord avec l'AFDAS. [...] On a eu des demandes de gens qui normalement ont des droits à la formation pro, mais qui ont été orientés vers le dispositif parce que le fonds de dotation de l'AFDAS pour les CIF était épuisé. Sauf que moi j'applique les textes de loi qui font que s'ils ont des droits, c'est à l'AFDAS de les prendre dans le cadre du droit commun. [...] L'AFDAS, ils sont moins souples que nous. Ils disent "oui mais non, comme il a

fait autre chose, on ne le considère pas". C'est des négociations. Nous on dit "oui, il a peut-être fait autre chose, mais on va pas sanctionner quelqu'un parce qu'il a fait dix cachets de comédien dont il a eu l'opportunité" [...] S'il y a quelqu'un qui a quatre ans et demi de cotisation au lieu de cinq et qui a besoin qu'on l'aide, c'est du bon sens qu'on le prenne. Il n'y a jamais eu de problème par rapport à ça. On peut le justifier. C'est pour ça que des fois avec l'AFDAS, il y a un certain nombre d'interrogations sur "est-ce qu'on prend ?", "Qui on ne prend pas ?" » [Agent Audiens].

26 Ainsi, la liste des candidats ayant obtenu un financement par le biais de ce dispositif dédié aux danseurs et artistes de cirque montre quelques exceptions à la règle en incluant des personnes exerçant déjà un « nouveau » métier, tel un régisseur, un figurant, un assistant de diffusion ou un comédien qui ont pu obtenir un financement *via* ce programme.

27 Une deuxième série de critères visant à l'obtention du financement associé au dispositif porte sur la cohérence du projet présenté par le candidat, celui-ci étant entériné par Audiens lors d'un « entretien de validation de projet ». Sur ce plan, une première difficulté est d'ordre sémantique et interroge ce qu'est ou ce que doit être une « reconversion ». Le groupe de travail réuni sur la période 1999-2000 sous l'égide du CND notait à ce titre que l'une des premières problématiques consiste à « nommer et identifier ce qu'est la reconversion », dans la mesure où la terminologie même du « problème » est décrite comme « minée ». Ce point de vue, où « beaucoup s'interrogent sur la pertinence de cette dénomination et sur son adéquation aux réalités qu'elle recouvre » (Chiffert & Michel, 2004, p. 17), est partagé par l'ensemble des travaux ultérieurs ou encore par le discours actuel des représentants syndicaux :

« La question de la reconversion est une vraie question complexe aussi bien pour la danse que pour le cirque. Nous, on ne parle pas de reconversion, on parle d'évolution professionnelle. Ça tient à un refus catégorique des artistes de parler de ça de cette façon » [Représentant syndical].

28 Dénommer revient déjà à catégoriser, à orienter la perception du « problème » et la « solution » que l'on est susceptible de lui apporter. Or, dans le cadre du partenariat AFDAS-Audiens, cette question est essentielle en ce qu'elle contribue à limiter ou à étendre le champ d'application du dispositif. Ainsi, présenter un projet visant à devenir professeur de danse ou animateur cirque n'est pas considéré par l'instance de validation des projets professionnels comme une « reconversion » et ne saurait donc être financé au titre de ce programme.

« On a beaucoup de demandes pour des DE danse par exemple. Alors le Fonds pro et Audiens c'est un peu compliqué là-dessus parce qu'ils ne considèrent pas ça vraiment comme de la reconversion [...] Là-dessus on n'est pas tout à fait d'accord. Quelqu'un qui dit : "je suis danseur et je voudrais devenir chorégraphe", c'est pas une reconversion, parce que ça reste dans le domaine de la danse » [Agent de l'AFDAS].

29 Partant de ces considérations, on peut comprendre, au-delà de l'effet engendré par l'usage du terme de « reconversion », qu'il puisse y avoir un décalage entre la perspective défendue par l'institution et le point de vue des artistes sur ce qu'ils considèrent comme un parcours professionnel valable et désirable.

30 Par ailleurs, les données recueillies donnent également à entendre tout le travail de redéfinition des prétentions professionnelles (Zunigo, 2008 ; Brun *et al.*, 2012) réalisé lors de ces « entretiens de validation de projet », leur enjeu étant de façon consensuelle pour l'AFDAS ou Audiens d'établir un « projet identifié et viable ». Si l'orientation vers certains métiers est d'emblée exclue comme cela a été indiqué, les artistes sont aussi incités à ne pas envisager « la formation pour la formation » mais à intégrer celle-ci dans une perspective d'employabilité et d'insertion professionnelle rapide, dans le sens où « on n'est pas là pour former des gens qui vont dans une impasse [...] la finalité elle n'est pas de se former, la finalité elle est d'avoir un emploi derrière ». De fait, un grand nombre de secteurs susceptibles d'intéresser les artistes compte tenu de leurs expériences antérieures (*e.g.* thérapies somatiques, métiers de la médiation culturelle, etc.) leur sont souvent déconseillés au motif de ne pas correspondre à des « formations diplômantes reconnues », ou n'étant pas « vecteurs d'insertion sur leur bassin d'emploi ». Dans ce cadre, si l'accompagnement personnalisé présente *a priori* l'intérêt de prendre en compte l'individu et la spécificité de ses besoins, dimension explicitement défendue par les députés en charge du dossier de l'intermittence (Gille, 2013, p. 250), il est également un moyen de renforcer le contrôle de l'institution sur ce dernier (Lavitry, 2012).

31 Or, un tel procédé interroge le modèle de justice sociale défendu. D'un côté et tel qu'il est mis en œuvre, ce dispositif d'« aide à la reconversion » est présenté comme un droit formel favorisant l'accès à des ressources pour deux catégories d'artistes, selon une forme de *statute law*. De l'autre, l'attribution effective d'une formation financée est conditionnée à l'établissement d'un « bon » projet professionnel (Brun *et al.*, 2012 ; Lavitry, 2012), correspondant aux critères d'experts de l'insertion évaluant les demandes au titre d'une forme de *common law*, tout en étant parfois éloigné dans leur contenu des aspirations des publics visés. Se retrouve ici la « critique technicienne » formulée de façon générale à l'égard de certaines situations de placement en emploi (Mazade, 2005). Il apparaît ainsi que l'ensemble des critères d'inclusion et de validation contribue fortement à limiter l'appropriation et l'usage du dispositif par ses destinataires, l'année 2014 ayant par exemple amené à la finalisation de trois dossiers pour quinze demandes initiales relatives à ce programme.

Conclusion

32 À travers cet article, nous nous sommes attachés à entamer une recherche visant à « identifier les effets des politiques publiques sur les parcours des individus qu'elles intègrent dans leur périmètre » (Ertul *et al.*, 2012, p. 7) et finalement à cerner dans le contexte spécifique des mondes de l'art, la manière dont est pensé le *guidage social* des parcours professionnels de certaines catégories d'artistes. Présentée de façon synthétique, la « reconversion » des artistes chorégraphiques et des artistes de cirque correspond avant tout au *modèle de l'anticipation* proposé par les travaux de sociologie de l'action publique (Céfaï, 1996). Celui-ci insiste sur le rôle initiateur et moteur des autorités publiques en matière de *mise à l'agenda* d'un problème public, ce qui est le cas ici avec la chaîne d'actions initiée par le CND, puis l'AFDAS et Audiens, en relation avec des partenaires de type gouvernemental, au premier rang desquels le ministère de la Culture. Ici, la *mise à l'agenda* ne passe pas par une étape de publicisation et/ou de judiciarisation, mais reste dans un premier temps confinée aux professionnels et aux experts du secteur de la danse et du spectacle vivant. C'est finalement la manifestation de mécontentement des intermittents dans leur ensemble et sur un sujet parallèle mais de première importance – la modification de leur système d'assurance chômage – qui fournit le substrat au *dé-confinement* des difficultés rencontrées par les danseurs et circassiens et permet leur subsumption à un problème public plus vaste : celui de la sécurisation des parcours dans un secteur « économiquement fragilisé ». Dans le cas du cirque, il est à souligner la relative absence des représentants de la profession, aussi bien salariés qu'employeurs, dans ce processus. Ce décalage entre instances publiques – qui se veulent porteuses d'une solution à un « problème » – et organismes représentatifs – qui pourraient s'en faire écho et jouer le rôle de *traducteur* – peut sans doute expliquer en partie le relatif rejet du dispositif étudié ainsi que son faible niveau de recours (Warin, 2010).

33 Se repère également la façon dont se mêlent un souhait de connaissance fine des publics concernés – mais que la difficile traçabilité statistique tend à rendre difficilement « saisissables » – et la volonté d'appliquer à ce même public, auquel des spécificités sont reconnues, des procédés calqués sur le droit commun (*e.g.* bilan de compétence, définition d'un projet, congé individuel de formation, etc.) mais selon des modalités d'inclusion « assouplies » (*e.g.* accès prioritaire aux dispositifs selon un critère d'âge, prise en compte d'individus non ayant droit dans les dispositifs communs, etc.). Dans ce cadre, l'action auprès du public artistique tend progressivement à individualiser au maximum les opérations de prise en charge. À l'image de ce qui a pu être analysé concernant le suivi des chômeurs (Brun *et al.*, 2012) ou des personnes en grand précarité (Dubois, 2012), il en ressort parfois, de la part des représentants institutionnels, des discours condescendants sur des artistes « choyés » en comparaison des autres catégories de travailleurs, mais au final peu disposés à définir un « projet réaliste », *i.e.* défini comme tel par l'institution, et peu enclins à saisir les outils mis à leur portée, autrement dit à se comporter selon la norme attendue du « bon chômeur » (Demazière, 2006). Un dispositif d'accompagnement qui se voudrait pérenne saurait difficilement mettre de côté ou contourner les *valuations* émises par les acteurs, autrement dit ne pas prendre véritablement acte de « ce qui compte » pour eux. Dans

le cas présent, comme cela a été proposé plus généralement pour l'ensemble des secteurs d'emploi (Supiot, 2010), il conviendrait sans doute aux gestionnaires de ces dispositifs de se réapproprier « l'esprit » de la Charte de Philadelphie, pour qui « le but que doivent poursuivre les États et les organisations internationales n'est pas de rendre les travailleurs "employables", mais de leur procurer "la satisfaction de donner toute la mesure de leur habileté et de leurs connaissances et de contribuer le mieux au bien-être commun" » (p. 132). En ce sens, il s'agit d'« envisager un nouveau pacte social, qui se fonderait sur la liberté et la responsabilité des hommes et non plus sur leur subordination ou leur programmation » (p. 135). Il n'est pas question ici de dénoncer l'existence de contraintes ou de prôner une forme d'autodétermination au sens de Jürgen Habermas, mais bien de saisir ce qui est « cher » aux artistes, ce dont ils souhaitent « prendre soin ». Faute de reconnaissance d'une réelle capacité à s'exprimer, le risque est de favoriser l'auto-exclusion des dispositifs qui leur sont destinés. Or, face à ce constat de « non recours » et dans un contexte de compression des finances publiques, l'évaluation de ce programme d'« aide à la reconversion » au printemps 2015 n'a pas abouti à une révision de ses modalités d'organisation mais bien à une réduction substantielle du budget qui lui était dédié. La situation semble d'autant plus amère qu'elle porte finalement sur un outil initialement bien doté sur le plan financier, dont les critères d'inclusion sont présentés comme « souples », et au fonctionnement susceptible d'intégrer les particularités des parcours professionnels et biographiques, mais qui s'est trouvé d'une certaine façon sous-employé faute d'une approche adaptée à l'*ethos professionnel* des usagers et d'une concertation suffisante avec les représentants de la profession.

Bibliographie

- AILLAGON J.-J. (2002), *Bilan de l'année des arts du cirque*, Rapport du ministère de la Culture et de la Communication.
- BARRÉ-MEINZER S. (2004), *Le Cirque classique, un spectacle actuel*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- BAUMOL W.J., JEFFRI J. & D. THROSBY (2004), *Making Changes. Facilitating the Transition of Dancers to Post-performance Careers*, The aDVANCE Project, New-York.
- BÉZIER P. (dir.) (2009), *Les Coulisses de l'histoire. Études sur la protection sociale de la presse et du spectacle au XIXe et au XXe siècle*, Paris, Éditions Jacob-Duvernoy.
- BUREAU M.-C., PERRENOUD M. & R. SHAPIRO (2009), *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Paris, Presses universitaires du Septentrion.
- BRUN F., CORTEEL D. & J. PÉLISSE (2012), « L'accompagnement des licenciés économiques dans le cadre du contrat de transition professionnelle : expertise et expérience », *Revue française de sociologie*, vol. 53, n° 3, pp. 429-459.
- CEFAÏ D. (1996), « La construction des problèmes publics. Définition de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, n° 75, pp. 43-66.
- CHIFFERT A. & M. MICHEL (2004), *La Reconversion des danseurs : une responsabilité collective*, Rapport remis à l'IGAS et l'IGAC.
- CORDIER M. & E. SALAMÉRO (2012), *Être artiste de cirque*, Lyon, Éditions Lieux Dits.
- DAVID-GIBERT G. (2006), *Les Arts du cirque. Logiques et enjeux économiques*, Paris, La Documentation Française.
- DEMAZIÈRE D. (2006), *Sociologie du chômage*, Paris, Éditions La Découverte.
- DEMAZIÈRE D., ROQUET P. & R. WITORSKI (2012), *La Professionnalisation mise en objet*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- DUBOIS V. (2007), « État social actif et contrôle des chômeurs : un tournant rigoriste entre tendances européennes et logiques nationales », *Politique européenne*, n° 21, pp. 73-95.
- DUBOIS V. (2012), « Ethnographier l'action publique. Les transformations de l'État social au prisme de l'enquête de terrain », *Gouvernement et action publique*, n° 1, pp. 83-101.
- ERTUL S., MELCHIOR J.-P. & P. WARIN (dir.) (2012), *Les Parcours sociaux à l'épreuve des politiques publiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

- FILLOUX-VIGREUX M. (2001), *La Danse et l'institution. Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France (1970-1990)*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- GILBERT C. & E. HENRY (2012), « La définition des problèmes publics : entre publicité et discrétion », *Revue française de sociologie*, vol. 53, pp. 35-59.
- GILLE J.-P. (2013), *Les Conditions d'emploi dans les métiers artistiques*, Rapport d'information, Mission d'information commune, Assemblée Nationale, n° 941.
- GRAZIANI S. (2004), « La politique culturelle comme objet de recherche », *Quaderni*, n° 54, pp. 5-13.
- KERT C. (2004), *Les Métiers artistiques*, Rapport d'information, Assemblée Nationale, n° 1975.
- KINGDON J.-W. (1984), *Agendas, Alternatives and Public Policies*, Little Brown Editor.
- LAGRAVE M. (2004), Mission d'évaluation et d'expertise sur les « modalités d'organisation et de fonctionnement du fonds spécifique destiné à prendre en compte les effets des nouvelles règles d'indemnisation », Rapport au ministère de la Culture et de la Communication.
- LANGEARD C. (2013), *Les Intermittents en scènes. Travail, action collective et engagement individuel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LATARJET B. (2004), *Pour un Débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, Rapport au ministère de la Culture et de la Communication.
- LAVITRY L. (2012), « Le jugement de l'employabilité : un nouveau savoir pour gérer les chômeurs ? », *Sociologies pratiques*, n° 24, pp. 53-65.
- MAHEU J. (1990), *Profession danseur. La carrière du danseur et les conditions de sa reconversion*, Conseil Supérieur de la Danse, Rapport à J. Lang, Ministre de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux.
- MALEVAL M. (2010), *L'Émergence du nouveau cirque, 1968-1998*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- MAZADE O. (2005), « Cellules de reclassement et individualisation du traitement du chômage. Le cas de Metaleurop et des houillères du Nord », *La Revue de l'Ires*, n° 47, pp. 195-214.
- MEGEVAND F. (2005), « L'accompagnement comme paradigme de l'intervention publique », dans BALLAIN R., GLASMAN D. & R. RAYMOND (dir.), *Entre Protection et compassion. Des politiques publiques travaillées par la question sociale (1980-2005)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, pp. 179-199.
- RANNOU J. & I. ROHARIK (2006), *Les Danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française.
- SADAoui M. (2001), *L'Enseignement de la danse. Qualification des enseignants, formation et devenir des danseurs professionnels*, Rapport au ministère de la Culture et de la Communication.
- SORIGNET P.-E. (2010), *Danser. Dans les coulisses d'une vocation*, Paris, Éditions La Découverte.
- SUPIOT A. (2010), *L'Esprit de Philadelphie. La justice sociale face au marché total*, Paris, Éditions du Seuil.
- URFALINO P. (2004), *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Éditions Fayard.
- VIGOUR C. (2005), *Sociologie politique comparée des réformes de la justice. Cas de la Belgique, de la France et de l'Italie*, Thèse de sociologie, École normale supérieure de Cachan.
- WARIN P. (2010), « Les politiques publiques face à la non demande sociale », dans BORRAZ O. & V. GUIRAUDON (dir.), *Politiques publiques. T.2 Des politiques pour changer de société*, Paris, Presses de Science Po, pp. 287-312.
- ZUNIGO X. (2008), « L'apprentissage des possibles professionnels », *Sociétés contemporaines*, n° 70, pp. 115-131.

Annexe

Liste des acronymes

AFDAS : Assurance formation des activités du spectacle

ANDAC : Association nationale pour le développement des arts du cirque

ANR : Agence nationale de la recherche

APEMSAC : Association pour l'élaboration des mécanismes de soutien pour les arts du cirque

CDI : Contrat à durée indéterminée

CIF : Congé individuel de formation

CIOD : Centre d'information et d'orientation du danseur

CND : Centre national de la danse

CSD : Conseil supérieur de la danse

CPNEF-SV : Commission paritaire nationale emploi formation spectacle vivant

DEPS : Département des Études, de la Prospective et des Statistiques

F3C-CFDT : Fédération Communication Conseil Culture de la Confédération française démocratique du travail

FPS : Fonds de professionnalisation et de solidarité

IGAS : Inspection générale des affaires sociales

IGAC : Inspection générale des affaires culturelles

IOTPD : International Organization for the Transition of Professional Dancers

SYNDEAC: Syndicat des entreprises artistiques et culturelles

UNEDIC : Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce

Notes

1 Un intermittent du spectacle est en France un artiste ou technicien qui travaille par intermittence (alternance de périodes d'emploi et de chômage) pour des entreprises du spectacle vivant, du cinéma, et de l'audiovisuel et qui bénéficie, suivant des critères de nombres d'heures travaillées, et après une cotisation supplémentaire appliquée uniquement à cette tranche socio-professionnelle, d'allocations chômage (Source : Wikipédia).

2 Ce travail s'inscrit dans le programme « Sorties de scène » (ANR n°13-JSH1-0010-01). Que tou.te.s les participant.e.s à cette recherche soient remercié.e.s : M. Acéti, M.-P. Chopin, C. Coconnier, M. Cordier, M. Honta, S. Julhe, E. Leroy, É. Salaméro, F. Soulé-Bourneton.

3 Le secteur du cirque est aujourd'hui segmenté entre le « cirque classique » représenté notamment par des entreprises commerciales telles que Gruss, Bouglionne ou Pinder, et le « nouveau cirque » qui émerge à partir des années 1970 à la croisée d'autres arts et se développe grâce à un soutien actif de l'État (Cordier & Salaméro, 2012).

4 CND, Département des métiers, Groupe de travail sur la reconversion – CR n°1, 29 nov. 1999, p. 4.

5 CND, Département des métiers, Groupe de travail sur la reconversion – Compte rendu n°4, 13 juin 2000, p. 1.

6 Unédic (originellement acronyme pour « union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce », et marque déposée depuis 2001) est une association chargée par délégation de service public de la gestion de l'assurance chômage en France, en coopération avec Pôle emploi (Source : Wikipédia).

7 Groupe de travail « *De la formation initiale à la reconversion* », Association pour l'élaboration des mécanismes de soutien pour les arts du cirque (APEMSAC), 27 mars 2007, p. 2.

8 IOTPD (1997), *Le Destin des danseurs. La reconversion des danseurs : les réalités, les limites et les solutions*. Compte rendu du 1^{er} symposium international de l'IOTPD, Lausanne, p. 68.

9 En 2013, la CPNEF-SV recense 12.994 danseurs et 3.320 artistes de cirque en activité.

10 AFDAS, *Troisième rencontre professionnelle des acteurs et partenaires associés au Fonds de professionnalisation et de solidarité des artistes et techniciens du spectacle*, Forum des images, 28 nov. 2011.

Pour citer cet article

Référence électronique

Samuel Julhe, Émilie Salaméro et Marina Honta, « Construction d'un malentendu entre porteurs et destinataires d'un dispositif social », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 07 mars 2016, consulté le 11 juillet 2016. URL : <http://sociologies.revues.org/5199>

À propos des auteurs

Samuel Julhe

Maître de Conférences, Université de Bordeaux, LACES (France) – samuel.julhe@u-bordeaux.fr
Sociologue, mène des travaux sur les parcours professionnels et les stratégies économiques mises en œuvre dans les métiers touchant aux pratiques corporelles (animateurs sportifs, professeurs de danses, etc.)

Émilie Salaméro

Maître de Conférences, Université de Poitiers, CEREGE (France) – emilie.salamero@univ-poitiers.fr
Sociologue, ses recherches s'intéressent à la politique culturelle du ministère de la Culture envers le cirque et ses effets sur le secteur, au processus de professionnalisation du métier d'artiste de cirque, ainsi qu'aux modèles de socialisation artistique proposés par les écoles professionnelles.

Marina Honta

Professeure des Universités, Université de Bordeaux, LACES (France) marina.honta@u-bordeaux.fr
Sociologue, travaille principalement sur l'analyse des transformations des modes de conduite de l'action publique, plus particulièrement dans les secteurs du sport et du développement territorial.

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *SociologieS* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Résumés

Depuis 2007, l'Assurance formation des activités du spectacle (AFDAS), en partenariat avec le Groupe Audiens, propose un dispositif d'aide à la « reconversion professionnelle » des danseurs et des artistes de cirque. À partir de documents administratifs et d'entretiens, cet article interroge la manière dont la « reconversion » de ces catégories d'artistes s'est, en France, constituée en problème public grâce à l'action de porteurs de cause successifs. L'analyse du fonctionnement de ce dispositif montre également les formes de guidage social qui sont à l'œuvre, ainsi que les décalages entre les attentes des instances le mettant en œuvre et celles des artistes qui en sont les destinataires. Sont ainsi interrogées les formes de dialogue social entre groupe professionnel et instances de tutelle.

Misunderstanding's construction between "cause carriers" and recipients of social supports. Accompanying "retraining program" dedicated to dancers and circus performers

Since 2007, the "Assurance formation des activités du spectacle" (AFDAS), in partnership with the Audiens Group, provides a "retraining program" dedicated to dancers and circus performers. Analysing administrative documents and interviews, this paper examines how the "conversion" of these categories of artists is, in France, made as a public issue thanks to the successive action of "cause carriers". The analysis of this apparatus shows some forms of social guidance, and also the gap between the expectations of the institutions that implement this program and his recipients. Social dialogue among professional group and supervisory institutions is also approached.

Construcción de un malentendido entre los iniciadores y destinatarios de un dispositivo social. Acompañar la "reconversión" de los corógrafos y de los artistas del circo

Desde 2007, la Assurance formation des activités du spectacle (AFDAS), en colaboración con el Grupo de Audiens, ofrece un dispositivo de asistencia a la "reconversión profesional" de bailarines y artistas de circo. A partir de documentos y entrevistas administrativos (n = 22), este artículo examina cómo la "conversión" de estas categorías de artistas en Francia está actuando

como un problema público gracias a la acción de los porteurs de cause sucesivos. El análisis del funcionamiento de este dispositivo también muestra formas de orientación social que están en el trabajo, y los desfases entre las expectativas de las autoridades de aplicación de ésta y los artistas quienes son los destinatarios. Los encuestados son, pues, las formas de diálogo social entre los grupos de trabajo y órganos de control.

Entrées d'index

Mots-clés : politique culturelle, mise à l'agenda, reconversion professionnelle, artistes, danse, cirque