



HAL
open science

Garder les pieds sur scène : conditions du maintien d'une activité artistique dans les secteurs de la danse et du cirque

Florence Bourneton, Marie-Pierre Chopin, Marine Cordier, Marina Honta, Samuel Julhe, Émilie Salaméro

► To cite this version:

Florence Bourneton, Marie-Pierre Chopin, Marine Cordier, Marina Honta, Samuel Julhe, et al.. Garder les pieds sur scène : conditions du maintien d'une activité artistique dans les secteurs de la danse et du cirque. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 2019, Vieillir dans l'art. Revisiter les trajectoires des artistes "modestes", 50 (2), pp.167-190. 10.4000/rsa.3609 . halshs-02859863

HAL Id: halshs-02859863

<https://shs.hal.science/halshs-02859863>

Submitted on 23 May 2022

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

Garder les pieds sur scène Conditions du maintien d'une activité artistique dans les secteurs de la danse et du cirque

Florence Bourneton, Marie-Pierre Chopin,
Marine Cordier, Marina Honta, Samuel Julhe,
Émilie Salaméro *

Cet article aborde les stratégies mobilisées par des artistes œuvrant dans le secteur de la danse et du cirque pour perdurer dans une activité scénique. Si le maintien dans la carrière est complexe pour l'ensemble des artistes, il l'est d'autant plus quand l'activité expose à une usure corporelle précoce. Deux dimensions sont examinées : d'une part, la manière dont les artistes réaménagent leur métier en vue de ménager leur corps (par le biais d'une "négociation" avec leur collectif de travail) ; d'autre part, la façon dont la pluriactivité et l'auto-emploi pallient des formes de précarisation dans leur trajectoire. Les données étudiées illustrent aussi un processus de redéfinition des manières de se penser en tant qu'artiste alors même que l'activité scénique n'est plus exercée ou plus de la même façon. Plus généralement, ce sont les ressorts objectifs du vieillissement en emploi d'artistes chorégraphiques et de cirque, et la façon dont la référence à l'engagement artistique peut perdurer au-delà d'une activité scénique effective qui sont ici analysés.

Mots-clés : artistes, danse, cirque, parcours professionnels, transitions, dimensions temporelle et corporelle.

I. Introduction

Mener une activité artistique à titre professionnel a pu être analysé comme une manière de «s'accomplir dans l'incertain» (Menger, 2009). Alors que la question de l'insertion professionnelle dans ce secteur apparaît souvent complexe au vu du nombre de candidat·e·s qui y prétendent,

* Florence Bourneton, docteure en anthropologie sociale, Institut National Universitaire Jean-François Champollion ; Marie-Pierre Chopin, professeure des universités en Sciences de l'éducation, Université de Bordeaux, CeDS ; Marine Cordier, maîtresse de conférences en STAPS, Université Paris-Nanterre, IDHES ; Marina Honta, professeure des universités en STAPS, Université de Bordeaux, Centre Émile Durkheim ; Samuel Julhe, maître de conférences HDR en STAPS, Université de Reims, CEREP ; Émilie Salaméro, maîtresse de conférences en STAPS, Université Toulouse 3, F2SMH.

celle du maintien en son sein l'est peut-être davantage, quel que soit le domaine artistique concerné (Coulangeon, 2004 ; Bense Ferreira Alves, 2007 ; Buscatto, 2008 ; Marguin, 2013 ; Sibaud, 2013 ; Sinigaglia, 2017). Les conditions du vieillissement en emploi dans les professions artistiques, comprenant à la fois l'avancée en âge et la durée effective du parcours professionnel, gagnent ainsi à être saisies de manière spécifique (Cardon, 2011).

Les difficultés à perdurer seraient d'autant plus fortes dans le cas des artistes chorégraphiques et des artistes de cirque, qui, au-delà des phénomènes de précarité de l'emploi, sont exposé·e·s à des risques physiques importants (Sorignet, 2006a ; Dumont, 2012 ; Caudal, 2009 ; Sizorn, 2013 ; Legendre, 2016). La diminution tendancielle des ressources corporelles, à laquelle s'ajoutent d'autres formes d'usure au travail (Cottureau, 1983 ; Lapeyre/Thebault, 2008), les conduirait tôt ou tard à s'interroger sur leur "reconversion" et à entrer dans une "seconde carrière". Ainsi en 2016, seuls 33,2 % des artistes de cirque¹ et 26,9 % des artistes chorégraphiques en activité étaient âgé·e·s de plus de 40 ans, contre 52,1 % des musicien·ne·s et 48,6 % des artistes dramatiques². Le cas de ces deux groupes invite donc à tenter de mieux cerner les conditions d'un maintien à long terme dans l'activité artistique et d'en appréhender les dimensions objectives et subjectives.

Le rapprochement entre ces deux secteurs se fonde également sur les évolutions comparables qu'ils ont connues depuis les années 1970 sous l'impulsion de politiques culturelles volontaristes dans le domaine du spectacle vivant (Dubois, 1999). Dans le champ chorégraphique (Faure, 2008), les pouvoirs publics ont contribué à l'essor de la danse contemporaine à travers notamment la mise en place des Centres chorégraphiques nationaux destinés à soutenir la création (Filloux-Vigreux, 2001). De même, les arts du cirque, longtemps restés à l'écart des politiques publiques, ont bénéficié d'une reconnaissance croissante qui s'est traduite par la mise en place d'un réseau de diffusion spécialisé (les pôles nationaux cirque) et l'octroi de subventions aux compagnies. L'institutionnalisation de la formation et la multiplication d'écoles professionnelles, qui constituent désormais la voie privilégiée d'accès au métier de danseur/danseuse ou d'artiste de cirque, ont entraîné une croissance rapide de la population des interprètes, dès les années 1980 pour la danse (Rannou/Roharik, 2006) et au cours des décennies suivantes pour le cirque (David-Gibert *et al.*, 2006).

¹ Au sein de cette catégorie, les formes d'usure corporelle diffèrent en fonction des disciplines de spécialité. D'après le *Guide Santé au Travail* ("Les Arts du cirque"), «[l]es carrières des artistes de cirque s'arrêtent à des âges variables. Tôt pour les acrobates entre 35 et 45 ans selon la spécialité ; plus tard pour les jongleurs et parfois très tard chez les clowns» (CENTRE MÉDICAL DE LA BOURSE, 2012, p.102).

² Source : données Pôle Emploi ; traitement : équipe "Sorties de Scène".

Méthodologie de la recherche

Le programme de recherche “Sorties de scène”, financé par l’Agence Nationale de la Recherche [n°13-JSH1-0010-01] et mené par une équipe de chercheurs et chercheuses en sciences sociales, a visé à comparer les parcours d’artistes de cirque et de danseurs/danseuses et à analyser les dispositifs d’aide à la reconversion leur étant destinés, portés par différentes institutions (Honta *et al.*, 2015 ; Julhe *et al.*, 2016 ; Coconnier/Julhe, 2017 ; Julhe/Soulé-Bourneton, 2018). Outre l’enquête menée auprès des institutions, qui n’entre pas dans le cadre de cet article, des entretiens semi-directifs ont été réalisés entre 2012 et 2016 auprès de 33 danseurs/danseuses (dont 24 femmes) âgé·e·s de 28 à 66 ans et de 31 artistes de cirque (dont 14 femmes) âgé·e·s de 29 à 64 ans. Le suivi des enquêté·e·s au fil d’entretiens répétés à intervalle de 9 à 12 mois a permis de retracer les logiques qui sous-tendent les parcours professionnels des artistes interrogé·e·s, qui ont été pour la plupart intermittent·e·s du spectacle. Si l’enquête était centrée sur les processus liés à la fin de l’activité scénique et aux bifurcations qui peuvent les marquer (Bessin *et al.*, 2010), elle a également permis d’observer que la reconnaissance artistique est rarement acquise une fois pour toutes, la plupart des parcours étant ponctués de hauts et de bas. Ainsi, il a été possible de saisir dans quelles conditions certain·e·s parviennent à maintenir une activité scénique en dépit d’un degré de reconnaissance modéré sur une période donnée. De plus, au-delà de la scène, nombreux/ses sont ceux/celles qui prolongent leur engagement dans le(s) monde(s) de l’art et parviennent à conserver une forme d’expression artistique, même si celle-ci devient une occupation secondaire en termes de temps de travail, et peu (ou pas) rémunératrice.

Les recherches en sociologie du travail tentent depuis longtemps de documenter les modalités du maintien en emploi ainsi que l’«art de gérer au mieux un cours de vie de travail» (Cottureau, 1983 :74). C’est dans leur sillon que nous proposerons de montrer comment les artistes de cirque et chorégraphiques recourent à différentes stratégies pour durer dans l’activité, qui varient notamment selon les modes d’organisation du travail en vigueur dans ces deux secteurs (leurs spécificités seront détaillées par la suite). Les travaux portant sur les artistes du spectacle invitent en outre à aborder la dynamique des engagements sur une temporalité longue, en montrant comment s’effectue le travail de recomposition de la vocation et des prétentions professionnelles (Sorignet, 2004 ; Laillier, 2011). Il s’agira ainsi de compléter l’analyse des stratégies de maintien par un versant plus subjectif, en prêtant attention au processus de redéfinition des manières de se penser en tant qu’artiste alors même que l’activité n’est plus exercée ou plus de la même façon. Ainsi, cette mise en perspective de deux populations artistiques d’apparence fort proches permettra de mettre au jour les effets induits par la différenciation des conditions de travail et d’emploi entre secteurs artistiques, invitant à considérer qu’il n’y a pas une mais bien des manières de vieillir dans l’art selon les contextes professionnels.

II. Diversifier et adapter l'activité pour "tenir" dans la durée

De manière usuelle, trois logiques du vieillissement en emploi sont distinguées dans la littérature, les deux premières visant à répondre aux pénibilités du travail, la troisième se rapportant à la précarité de l'emploi (Teiger, 1989). La mobilité consisterait à rechercher la "place douce", en changeant de poste de travail au sein d'un même collectif, en modifiant ses horaires, *etc.* Elle peut également prendre la forme d'un "retrait à temps" (Roche, 2005) lorsque l'emploi est quitté avant l'épuisement ou la survenue d'un accident. Les actions compensatoires, quant à elles, viseraient à changer de mode opératoire pour effectuer une même tâche, à refuser certains travaux jugés dangereux (Crasset, 2017), *etc.* Enfin, la pluriactivité renverrait à la combinaison de diverses activités économiques afin d'en répartir les risques et d'atteindre le niveau de vie souhaité (Tallon/Tonneau, 2012). À une activité d'interprète pourra par exemple s'ajouter une activité de création ou d'enseignement, cette forme de "démultiplication de soi" étant d'ailleurs attestée dans le secteur culturel (Bureau *et al.*, 2009 ; Gouyon/Patureau, 2012 ; CEREQ, 2016). Bien entendu, chacune de ces logiques ne prend sens qu'à partir du moment où l'organisation du travail et celle du marché de l'emploi sont assez souples pour les autoriser (Teiger, 1989).

A. Ménager son corps ou réaménager le métier ?

Pour les artistes chorégraphiques et de cirque, les difficultés liées à l'usure physique sont exacerbées : au risque de dysfonctionnements corporels – blessures, douleurs chroniques, *etc.* (Alford/Szanto, 1995 ; Sorignet, 2006 ; Soulé-Bourneton, 2011) – s'ajoute en effet celui de la "profonde fatigue" ou de l'"épuisement généralisé". Confrontés à l'érosion plus ou moins progressive de leurs ressources physiques (moindre récupération après une série de spectacles, blessures de fatigue plus régulières, *etc.*), les artistes interrogé·e·s évoquent la prise de conscience d'avoir des capacités corporelles limitées par rapport à leurs débuts. Chercher à concilier le maintien de l'activité scénique avec le vieillissement et la diminution des aptitudes s'accompagne d'une évolution du rapport au corps et à la performance, qui s'inscrit souvent dans une redéfinition plus générale de l'engagement dans le métier (Cardon, 2011). C'est souvent entre 35 et 40 ans que les artistes enquêté·e·s (39 sur 64) déclarent vouloir commencer à travailler autrement, en se montrant plus "à l'écoute" de leur corps³. Dans le cas de la danse en particulier, le seuil des 40 ans représente une «frontière symbolique» propice à «la prise de conscience d'une responsabilité vis-à-vis du corps» (Sorignet, 2006 :59). C'est ce qu'évoque Lamia, danseuse formée dans une section sport-études danse puis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris :

³ Cette attitude est d'ailleurs valorisée en danse contemporaine, notamment dans son courant minimaliste qui donne une place centrale à la question du "ressenti" et de l'intériorité (FAURE S., 2000).

Longtemps j'ai travaillé mon corps comme une idiote, sur la capacité que j'avais à tirer dessus. [...] Mon corps a dit : 'Stop ! Tu tires trop sur la corde, tu vas trop loin !' C'est le message que j'ai entendu. [...] Parfois j'ai des douleurs, mais je suis encore en état parce que j'ai su composer avec un corps et ses difficultés (Lamia, 36 ans, parents danseurs, bac + 2, danseuse et professeure de danse).

Comme chez les artisans, l'avancée en âge amène ainsi les artistes à passer de l'injonction à "ne pas s'écouter", caractéristique de la dimension sacrificielle du métier et parfois d'un impératif économique, à l'obligation de "s'écouter" pour maintenir en état de travailler un corps déjà usé⁴ (Crasset, 2017 :229). Plusieurs artistes de cirque ont eu une longévité professionnelle d'une vingtaine d'années en privilégiant à la fin de leur carrière une logique de maintien des acquis⁵. Tel est le cas de ce jongleur qui a continué à tourner régulièrement avec sa compagnie, tout en réduisant sa charge d'entraînement :

Je m'oblige à jongler une fois par semaine. Avant je jonglais 4 à 5 heures par jour. [...] On va dire que depuis le début de l'année 2013, je suis passé un petit peu en mode "maintien". Je ne m'entraîne plus [pour progresser] (Pascal, 46 ans, origine populaire, arrêt des études en première, ex-jongleur et acrobate devenu restaurateur).

Le souci de soi amène également les interprètes à poser des limites à leur engagement, en s'efforçant de moins s'exposer à des risques corporels élevés. Certain·e·s s'autorisent ainsi à diminuer le niveau de difficulté technique de leurs performances en fonction de l'évolution de leur forme physique. Les artistes de cirque peuvent par exemple renoncer aux figures les plus périlleuses, comme le relate un acrobate qui a dû se résoudre à ne plus effectuer de salto dans ses spectacles – ce qu'encouragent également les conventions du cirque contemporain prônant une «esthétisation du frisson» (Fourmaux, 2006).

La nécessité de préserver leur capital corporel peut enfin amener les interprètes à se montrer plus vigilant·e·s sur leurs conditions de travail : l'enjeu est alors de ne plus accepter de se produire à n'importe quel prix, en veillant par exemple à pouvoir réaliser un véritable échauffement ou à jouer sur un revêtement adapté. Résister à l'injonction d'aller «au-delà de la douleur» (Sorignet, 2006a) suppose cependant d'être en capacité de refuser certaines exigences émanant des directeurs/directrices de compagnie ou de responsables de lieux culturels, lorsqu'elles sont jugées trop risquées pour l'intégrité physique. Il reste que pour un·e salarié·e précaire, vouloir négocier ses conditions de travail expose au risque du non renouvellement de l'engagement. C'est ce que rapporte Sylvie, artiste de cirque, qui avait souhaité contester l'amplitude horaire exigée par son "patron" :

⁴ La modération des efforts apparaît également comme une injonction émanant de la médecine spécialisée, comme en témoigne ce conseil adressé aux danseurs qualifiés de "sénior·s" : «arrivé autour de 45 ans, les efforts doivent être moins intenses», CENTRE MÉDICAL DE LA BOURSE, 2011, p.86.

⁵ Cette logique s'avère plus difficile à tenir pour certaines disciplines acrobatiques particulièrement exigeantes (agrès de propulsion comme la bascule par exemple).

Bon, cette année j'ai un peu ouvert ma gueule on va dire sur les conditions un peu... un peu de trop quoi. Il en demandait un peu beaucoup. Ouais... c'est 6 heures-20 heures on va dire. [...] Mais bon, tu touches du doigt ce que c'est de l'ouvrir, et d'espérer que quand même ils vont te donner du travail l'année prochaine (Sylvie, 47 ans, origine populaire, bac+3, artiste de cirque).

Ces difficultés s'avèrent encore plus marquées pour les danseurs/danseuses, généralement placés·e·s dans un rapport de dépendance au chorégraphe (Sorignet, 2014). Maintenir une relation de confiance avec celui/celle-ci suppose de se conformer à ses attentes, quitte à minimiser des problèmes physiques. Ainsi, plusieurs interprètes expliquent avoir dû écarter un arrêt maladie sous peine de perdre leur place au sein de la compagnie :

J'ai fait une chute pendant une représentation. [...] Donc ils m'ont opéré trois jours après. [La chorégraphe] m'a dit : 'Je te garde ton rôle pendant deux mois, si après deux mois t'es pas là, je te remplace'. Donc j'ai fait... 'Beh, c'était trois mois minimum'. Donc au bout de deux mois je suis revenu, mais avec les dents serrées, et voilà. Donc ça, ça a été aussi... physiquement... c'était en 2004. J'avais 31 ans (Marc, 41 ans, issu des classes moyennes, bac+2, ex-danseur devenu masseur).

Lorsque l'artiste ne parvient plus à gérer l'usure de son corps, cette dernière est perçue comme une réelle problématique pouvant remettre en question le maintien d'une activité scénique. Pour autant, l'usure corporelle n'implique pas systématiquement l'arrêt de la scène. Même grave, une blessure survenue tôt en âge peut être envisagée comme un incident de parcours qui n'entraîne pas un arrêt de l'activité pour peu que soient activés des mécanismes d'aménagement du travail. Certaines blessures ou pathologies peuvent ainsi conduire un interprète à transformer durablement sa manière de travailler, en développant des stratégies de compensation (Teiger, 1989 ; Faurie *et al.*, 2008) qui visent à adapter les tâches pour composer avec la baisse des capacités physiques et ainsi surmonter douleurs et/ou inaptitudes. Ces stratégies ont permis à certains artistes de poursuivre une activité scénique malgré des pathologies entraînant parfois d'importantes limitations. Lamia a par exemple souffert d'une double hernie discale dès l'âge de 24 ans ; en dépit du diagnostic très pessimiste des médecins, elle est malgré tout parvenue à "faire avec" ses douleurs et a pu continuer à danser pour différentes compagnies contemporaines, tout en diversifiant son activité (assistantat à la chorégraphie et enseignement).

La polyvalence artistique constitue également une autre forme d'adaptation, en particulier chez les artistes de cirque compte tenu de la multiplicité des disciplines. Ils peuvent ainsi délaissé les techniques les plus risquées (voltige, agrès de propulsion) pour effectuer un recentrage sur d'autres pratiques moins coûteuses physiquement (équilibres, jonglage, jeu clownesque, *etc.*). Pour être opérant, ce type d'aménagement induisant des répercussions sur l'œuvre d'ensemble nécessite cependant de trouver un

accord au sein du collectif de travail, ce qui ne va pas toujours de soi. C'est ce que montre le cas de Yacine, artiste d'origine populaire, âgé de 43 ans lors de l'entretien. Après avoir connu un certain succès avec un numéro de bascule, des problèmes de santé récurrents (douleurs à l'épaule) l'obligent à renoncer à cette pratique de voltige aérienne. Travaillant en duo, il a dû opérer des négociations successives avec son partenaire pour lui faire accepter de changer de spécialité, en passant de la bascule aux portés dynamiques et, finalement, aux portés statiques. Bien que vécus comme une forme de régression au plan technique, ces aménagements ont permis au duo de perdurer plus de quinze ans et d'accéder à une certaine reconnaissance. Mais ces compromis ne sont pas toujours jugés acceptables, notamment lorsque l'artiste est rattaché·e à une grande compagnie qui se doit de conserver un crédit réputationnel (Becker, 1988), quitte à se séparer de certains de ses interprètes. Ces stratégies d'adaptation peuvent en outre apparaître plus ou moins viables en fonction des modalités d'organisation du travail artistique, variables selon les secteurs. Dans le cirque contemporain nombre de petites compagnies privilégient des formes de création collective : les relations de travail horizontales laissent alors une plus grande autonomie aux interprètes (Cordier, 2007), qui peuvent, si nécessaire, moduler leur niveau d'implication physique. De leur côté, les danseurs/danseuses, plus souvent cantonné·e·s à un rôle d'interprète au service du chorégraphe, disposent d'une moindre latitude pour mettre en place ce type d'aménagement, particulièrement dans les formes classiques.

Souvent associé à l'usure corporelle, le souci de réaménager l'activité est aussi à mettre en lien avec d'autres dimensions du vieillissement professionnel. Plusieurs traits de la vie d'artiste (déplacements fréquents, précarité de l'emploi) peuvent en effet susciter une lassitude, voire entraîner des formes d'usure au travail conduisant les artistes à repenser leur engagement dans le métier. Celui-ci est aussi parfois l'objet de réajustements à la suite d'évènements biographiques : ainsi le fait de devenir parent s'accompagne souvent d'une tentative de limiter la fréquence ou l'amplitude des déplacements professionnels. Les opportunités d'emploi s'en trouvent restreintes, en particulier pour les femmes davantage tenues d'intégrer les contraintes familiales. De manière générale, l'avancée en âge produit des effets différenciés selon le genre (Coulangeon et *al.*, 2004), nombre de femmes rencontrant des difficultés à renouer durablement avec la scène après leur maternité, en particulier dans le cirque (Sizorn, 2016).

Les différentes stratégies visant à gérer le vieillissement du corps et, plus largement, l'usure au travail, peuvent ainsi apparaître comme l'une des conditions pour prolonger l'activité scénique. Elles sont cependant loin de constituer le seul ressort de son maintien. La capacité d'un artiste du spectacle à durer dans le métier passe également par le recours à plusieurs formes de diversification.

*B. De la pluriactivité à l'auto-emploi : l'art incertain
d'être entrepreneur de soi*

Souvent nécessaire dès l'insertion sur le marché du travail artistique, la diversification de l'activité fait également partie des stratégies couramment adoptées pour s'y maintenir (Bureau *et al.*, 2009). Dans le secteur du spectacle, la pluriactivité peut apparaître comme une nécessité pour les artistes, notamment les plus précaires : diversifier son “portefeuille d'activités” en multipliant les rôles serait une modalité centrale de la gestion de l'incertitude inhérente aux parcours professionnels (Menger, 1997).

Comme chez les comédien·ne·s ou les musicien·ne·s, les formes de diversification interne sont fréquentes chez les artistes interrogé·e·s. Les artistes de cirque en particulier ont de nombreuses opportunités de travailler sur le marché privé : cirques dits “traditionnels”, galas, cabaret, secteur de l'évènementiel, *etc.* Pour certains, ce type d'engagement permet avant tout de faire face à une baisse ponctuelle d'activité. Tel est le cas d'un acrobate qui, confronté à une période difficile, a travaillé durant une saison dans un parc d'attraction. D'autres choisissent de se spécialiser dans le secteur privé, où les niveaux de rémunération peuvent s'avérer élevés, s'accommodant de cette manière de pratiquer le métier à l'instar de certains “musicos” assignés à un rôle d'animation sonore (Perrenoud, 2007). Cependant, si l'avancée dans la vie professionnelle peut idéalement se traduire par «le passage d'une dispersion non voulue des activités à une organisation plus maîtrisée» des multiples engagements (Menger, 1997 :137), nombre d'interprètes cantonné·e·s à de faibles niveaux de reconnaissance doivent consentir à un ajustement à la baisse de leurs prétentions artistiques (Sinigaglia, 2017) pour se maintenir sur le marché du travail. La pluriactivité apparaît alors davantage contrainte, la précarité imposant d'accepter n'importe quel type d'engagement. Le cas de Sylvie, artiste de cirque, apparaît à ce titre révélateur : son numéro ne lui assurant plus un volume d'activité suffisant, elle peine chaque année à renouveler ses droits à l'intermittence. L'avancée en âge et l'incertitude croissante la contraignent à endosser divers rôles relevant davantage du divertissement que du registre de la création :

Je travaille dans le cabaret et dans la paille et dans les paillettes. Alors la paille c'est le spectacle avec les animaux [...] de la ferme, donc ça c'est en mai-juin. Et en décembre, c'est le cabaret et les dîners-spectacles de fin d'année [...]. J'ai aussi fait des échasses en boîte de nuit, je t'avais dit non ? Pour avoir le statut [d'intermittent], c'était folklo. C'était... bon ça me plaît hein, j'aime ce métier pour la variété, j'ai pas de jugement de valeurs, d'a priori [...]. Ours polaire à Briançon, clown fluo, zombie à Rennes ou à Oxford, créature de fin du monde au Mirage... [Rires] (Sylvie, 47 ans, origine populaire, bac+3, artiste de cirque).

La précarité peut ainsi pousser les plus vulnérables à “courir le cachet”, le principal objectif étant d'atteindre le seuil des 507 heures ouvrant droit à l'indemnisation chômage, quitte à être peu regardant·e·s sur la qualité des

emplois. Dans ce contexte, la démultiplication de soi se traduit par une dispersion non maîtrisée des rôles qui entraîne un risque de marginalisation voire de disqualification professionnelle (Katz, 2015).

Les danseurs/danseuses et les “circassien·ne·s” ont également recours à une diversification connexe qui permet de s’engager dans des métiers non artistiques (techniques, administratifs, pédagogiques, *etc.*) tout en restant dans le secteur du spectacle ou de la culture. Bien qu’ils soient généralement conçus au départ comme un complément permettant d’atteindre le seuil d’indemnisation de l’intermittence, ces emplois secondaires peuvent prendre une place croissante dans le volume global d’activité jusqu’à supplanter le temps passé sur scène.

Le cas de Gaël illustre par exemple comment s’opère un glissement progressif du métier d’interprète vers celui de technicien :

J’ai eu une baisse d’activité artistique en 2003 justement, suite à l’arrêt d’un spectacle [...]. Donc, j’ai commencé à bosser en boîte de prestation technique, à bosser pour les boîtes du coin, aller faire du montage de scène, montage de truc. Et puis, de fil en aiguille, j’ai fait des formations un peu plus pointues dans ces secteurs-là, dans la technique [...]. En gros, je dirais que plus ça avance, plus mes activités artistiques baissent et plus les activités de technicien augmentent (Gaël, 38 ans, issu des classes moyennes, bac+3, acrobate et régisseur technique).

C’est d’abord pour faire face à un creux dans son activité scénique que Gaël a souhaité se former aux tâches techniques (régie, montage de chapiteau, *etc.*). Il a ensuite l’opportunité de rejoindre une compagnie conventionnée qui lui procure des engagements réguliers comme technicien, tout en étant recruté comme interprète sur certains spectacles. Plusieurs interprètes ont, comme lui, opéré cette bascule progressive de la scène vers des métiers techniques et administratifs, processus qui permet de garder un pied sur scène tout en limitant son niveau d’engagement physique au fur et à mesure de l’avancée en âge.

Les activités développées dans le cadre de la diversification peuvent ainsi s’inscrire dans une logique d’anticipation (Cardon/Pilmis, 2013) en vue de préparer la seconde carrière. L’enseignement étant souvent présenté comme une voie possible d’évolution professionnelle, certains artistes, les danseurs/danseuses en particulier, développent assez tôt dans leur parcours des activités pédagogiques (stages, cours, ateliers, *etc.*). Le régime de l’intermittence permettant de déclarer une part de celles-ci sous forme de cachets, ils peuvent ainsi stabiliser à court terme leur emploi et leurs revenus, tout en se préparant à exercer ce métier à titre principal lorsque viendra l’heure de quitter la scène. Toutefois, la concurrence tend aussi à s’accroître sur ce marché de la formation, notamment pour l’accès aux postes permanents au sein des écoles professionnelles et des conservatoires. Aussi, certain·e·s artistes chorégraphiques préfèrent s’initier à d’autres techniques corporelles (*e.g.* yoga, Pilates, Body-Mind Centering) afin de développer une activité d’enseignement, notamment quand ils n’ont pas

eu l'occasion de passer le diplôme d'État (D.E.) nécessaire pour enseigner en conservatoire. C'est le cas d'Élise qui arrive au terme d'une carrière de danseuse marquée par une certaine précarité. Voyant ses prestations scéniques se raréfier, elle s'efforce de se recentrer sur les activités pédagogiques :

Actuellement, c'est un peu complexe et compliqué parce que je suis toujours danseuse [...], n'ayant pas de D.E. parce que j'interviens toujours [dans les écoles] en tant qu'artiste, je ne peux pas dire que j'enseigne [la danse] [...]. Et comme je vais avoir soixante ans cette année, je suis actuellement en formation de gym, que je n'aime pas du tout, pour pouvoir, après, enseigner le Pilates pour me préparer à un métier à venir pour aussi la retraite qui va être maigre, la retraite des artistes (Élise, 59 ans, origine populaire, danseuse, coach en Pilates).

Ayant interrompu ses études en première, Élise n'a pas passé le D.E. mais a suivi, sur le tard, des formations de Pilates et de gymnastique. Les quelques cours qu'elle commence à dispenser dans ce domaine en tant qu'auto-entrepreneuse relèvent selon elle d'une logique de survie, s'apparentant à une forme d'"entrepreneuriat par nécessité" (Fayolle/Nakara, 2010). Continuer à faire de la scène, même de façon très marginale, à l'approche de la retraite peut ainsi être associé, pour les artistes faiblement reconnus, à l'acceptation de conditions d'emploi particulièrement incertaines (Cardon, 2011).

Le recours à l'auto-emploi s'inscrit souvent dans une quête de stabilisation et/ou de reconnaissance professionnelle. Plusieurs artistes interrogé·e·s ont ainsi créé leur propre structure à trente ans passés. Comme l'a montré É. Le Dantec (1998) à propos des écoles de danse, le recours au statut associatif permet à un·e artiste de diriger la structure tout en conservant les protections liées au salariat intermittent. Si la compagnie peut alors servir de support à la diversification de l'activité en facilitant le cumul des fonctions d'interprète, de directeur/directrice artistique et d'enseignant·e par exemple, sa gestion peut rapidement s'avérer très chronophage. Lorsque Marianne, interprète au sein de différentes compagnies de danse pendant quinze ans, fonde sa structure à l'âge de 36 ans, son objectif est de monter sa première création en tant que chorégraphe. Ayant choisi d'implanter celle-ci dans la ville dont elle est originaire, elle parvient à rallier le soutien de différentes collectivités territoriales, assurant à ses créations un niveau régional de diffusion. Confrontée à partir de 2012 à l'échec du financement d'une nouvelle création, Marianne traverse une période de déprime et porte un regard négatif sur les contraintes liées à la gestion d'une compagnie :

La compagnie ben elle est un peu en stand-by parce que suite à cette création moi j'étais quand même assez épuisée, j'ai eu un passage à vide et puis je suis surtout épuisée des démarches administratives et de ce qu'on nous demande de faire. [...] Au niveau de la gestion on nous demande d'avoir bac+5. [...] Au niveau [des] subventionneurs

[sic] là ça devient, pour des gens comme moi qui ont quand même des petites compagnies, ça devient terrible quoi, faut faire sans argent. Déjà fallait faire avec pas beaucoup mais là maintenant faut faire carrément sans rien (Marianne, 50 ans, bac, danseuse et chorégraphe).

Le cas de Marianne permet de souligner que dans les champs artistiques, la reconnaissance (même modérée) est loin d'être acquise une fois pour toutes et connaît souvent des variations au cours de la carrière⁶. En outre, comme le souligne Sylvia Faure, les politiques de soutien à la création favorisent l'afflux de nouveaux entrants dans le champ chorégraphique, si bien que

Les difficultés surviennent lors du "vieillissement" des artistes, puisque les institutions tendent à desserrer leurs liens avec ceux qui ne sont pas parvenus à une diffusion massive sur les plans national et international (Faure, 2008 :92).

En ce qui concerne le cirque contemporain, l'augmentation du nombre de compagnies a été particulièrement forte à partir des années 1990, entraînant une intensification rapide de la concurrence, d'autant que le réseau de diffusion spécialisé reste étroit. Face à une offre abondante de spectacles, les responsables des institutions culturelles visent souvent à donner une chance aux "jeunes compagnies", ce qui tend à réduire la place dévolue aux structures plus anciennes, dont la position se retrouve fragilisée. Cet acrobate décrit ainsi les transformations du marché de l'emploi spécifique au cirque et leurs effets :

[Au milieu des années 1990] il y avait beaucoup de demandes, peu de compagnies et inévitablement, on était beaucoup mieux payés. Et sur vingt ans, ça s'est inversé, c'est-à-dire qu'il y a eu beaucoup plus de compagnies, de gens qui tournent même individuellement. [...] Et quand ça a baissé économiquement, nous on avait quand même réussi à avoir une renommée, donc ça compensait un petit peu, mais là, c'est dur pour tout le monde, même pour nous. [...] Les gens nous ont pas mal vus aussi, les organisateurs ont envie de changer, et puis les directeurs de festival, ils ont changé aussi [...] Il y a plein d'autres choses aussi, donc la concurrence est forte artistiquement (Pierre, 49 ans, issu des classes moyennes, bac+3, acrobate et enseignant dans une école de cirque).

Comme Pierre, plusieurs artistes de cirque entré·e·s dans le métier dans les années 1980-90 ont connu près de deux décennies d'activité professionnelle régulière, avant d'être confronté·e·s sur le tard à cette concurrence exacerbée. Davantage que l'usure physique, c'est alors le sentiment d'un déclassement relatif, objectivé par une baisse du niveau de revenus, qui les conduit à envisager à plus de 50 ans la possibilité d'une reconversion, hors du secteur culturel pour la plupart d'entre eux.

⁶ La reconnaissance varie également en fonction du genre de l'artiste : bien qu'elles représentent deux tiers des chorégraphes, les femmes accèdent moins souvent que les hommes aux niveaux de visibilité les plus élevés (RANNOU J., ROHARIK I., 2006).

Ainsi, comprendre les différentes manières de “garder les pieds sur scène” suppose non seulement d’identifier les ressources que peuvent mobiliser les artistes pour gérer les diverses formes d’usure au travail et diversifier leur activité, mais aussi d’analyser les formes de vieillissement en emploi en lien avec les temporalités propres à chacun des deux secteurs. Les transformations des contextes institutionnels et des modes de socialisation professionnelle ont en effet contribué à façonner des générations différenciées d’artistes (Salaméro/Cordier, 2018). Ayant fait leur entrée dans le métier à différents moments de l’histoire du champ, ceux-ci ont connu durant leur parcours des états distincts du marché du travail, ce qui n’est pas sans effet sur les opportunités de maintien en emploi, ainsi que sur le déroulement des transitions professionnelles.

III. Au-delà de la scène, rester un artiste dans l’âme

Comme l’a montré Raymonde Moulin (1992), les difficultés à délimiter les contours de la catégorie des artistes autorisent ceux-ci à s’auto-définir comme tels, même quand leurs revenus proviennent de l’exercice d’un autre métier. Parallèlement, l’engagement artistique est très souvent vécu comme particulièrement fort sur le plan personnel (Freidson, 1986 ; Sorignet, 2004), ce qui rend d’autant plus problématique le renoncement à un “métier de passion” (Loriol/Leroux, 2015). Plus largement, les recherches portant sur les transitions professionnelles ont également souligné l’importance que peut jouer l’“ex-rôle” (Ebaugh, 1989) sur le devenir professionnel. Dans le cas des artistes enquêtés, il s’agit de questionner les traces laissées par la vocation artistique ainsi que sa possible rémanence dans les suites du parcours professionnel. On verra ainsi comment il leur est possible de conserver un lien, même ténu, avec leur passion initiale, en ménageant une place pour la pratique créatrice en marge de leur nouvelle activité professionnelle, ou encore en transposant sur celle-ci certaines des vertus associées au travail artistique.

A. Faire de l’art à côté de sa nouvelle vie professionnelle

Quels que soient les motifs ayant conduit à quitter la scène, de nombreux/ses (ex-)artistes évoquent la difficulté à rompre définitivement avec le métier d’interprète même une fois la transition professionnelle amorcée. Ceci s’accompagne de profonds questionnements qui perdurent souvent au-delà de la “période de latence” (Négroni, 2007) précédant le réengagement vers une nouvelle activité. C’est par exemple le cas de Tatiana, artiste de cirque, que la précarité a poussée à accepter un poste d’agent de développement culturel :

Hier j’ai regardé des cassettes de quand j’étais à l’école de cirque et, et voilà je crois que ça, ça fait encore partie de mon identité et c’est important pour moi que je renoue (Tatiana, 39 ans, issue des classes moyennes, bac+4, agent de développement culturel).

Alors que ses revenus tirés de la scène sont aujourd’hui inexistant, Tatiana entretient encore l’espoir de renouer avec le métier. Ainsi, l’insuccès et l’absence de reconnaissance, même quand ils obligent à changer d’activité professionnelle, ne signifient pas forcément un renoncement à toute ambition artistique. Ces espérances se voient en outre confortées par la socialisation du risque opérée par le régime de l’intermittence (Menger, 1991). Celui-ci étant marqué par un fort *turn-over*, la perte des droits à une indemnisation peut être perçue comme un simple aléa, incitant l’intermittent à se replier provisoirement sur une autre activité tout en nourrissant l’espoir de retrouver le “statut” par la suite. L’aspiration à remonter sur scène dans un horizon temporel plus ou moins proche contribue aussi à orienter les préférences en matière de réorientation professionnelle. Près de la moitié des artistes interrogé·e·s – la fréquence étant légèrement supérieure en danse qu’en cirque – ont privilégié un maintien dans le secteur du spectacle, se tournant notamment vers des emplois para-artistiques (administration, technique, enseignement), souvent déjà exercés dans le cadre de la diversification interne (*confer supra*). Ceux-ci permettent à l’artiste reclassé·e de rester immergé·e dans le milieu culturel en conservant un réseau susceptible de lui donner accès à de nouvelles opportunités.

L’enseignement en particulier, déjà mobilisé comme voie de pluriactivité, peut apparaître comme une piste privilégiée de reclassement pour conserver une proximité avec l’univers de la création, même si le travail pédagogique est rarement vécu par les artistes sur le registre de la vocation. C’est ce qu’évoque par exemple Élodie. Contrainte par son état de fatigue générale à quitter la compagnie dans laquelle elle dansait depuis sept ans, elle accepte, d’abord par défaut, de donner des cours de danse dans une école de loisirs. Elle s’accommode finalement de cet emploi qui lui assure une ouverture sur la scène :

Je sens que le côté physique absolument doit être réintégré dans ma vie et j’espère qu’en travaillant avec les enfants et concrètement être dans la danse, l’apprentissage de la danse, bon là, j’aurais de nouveau un lien quand même vraiment physique avec le corps et la matière. [...] Cette idée d’être prof de danse c’est aussi quelque part avec l’envie ou l’espoir ou la porte que je garde ouverte pour, tu restes quand même dans le milieu et tu fais des rencontres et voilà je n’exclus absolument pas de faire encore des petits projets de danse, on ne sait jamais, de rencontrer un style ou un truc (Élodie, 33 ans, issue des classes moyennes, bac+2, ex-danseuse, professeure de danse).

Même lorsqu’elle se limite, comme ici, à donner des cours à de jeunes amateur·e·s, l’activité d’enseignement peut susciter un réinvestissement (Soulé-Bourneton, 2011) par les ancien·ne·s interprètes au moment de la seconde carrière. Tel est notamment le cas lorsqu’ils/elles y voient l’occasion de transmettre leur savoir-faire tout en satisfaisant leur intérêt pour la “création” (fût-elle limitée aux spectacles de fin d’année des élèves). Ce souci de conserver un lien fort avec le monde artistique est partagé par de

nombreux/ses interprètes, les danseurs/danseuses en particulier. Le caractère plus précoce et intensif de la socialisation chorégraphique opérée au sein d'institutions particulièrement enveloppantes (Darmon, 2013), notamment dans le cas de la danse classique, contribue à expliquer que ceux-ci/celles-ci manifestent un fort sentiment d'appartenance au monde de la danse. Les réticences à s'en détacher sont alors fortes, même lorsque l'on cesse d'exercer comme interprète. Beaucoup d'artistes chorégraphiques indiquent, par exemple, aller voir régulièrement des spectacles et avoir conservé un réseau social et amical constitué de leurs ancien·ne·s collègues. Ces liens peuvent d'ailleurs se voir réactivés à l'occasion d'une sollicitation ponctuelle émanant de leur réseau même lorsque l'artiste travaille désormais en dehors du monde culturel. Ainsi Sandrine, danseuse devenue masseuse, n'hésite pas à répondre au pied levé à l'appel de son ancien ballet :

Je serai toujours vraiment ouverte à toutes les propositions par rapport à danser, parce que c'est vraiment ma passion [...] Et puis effectivement, on a eu un appel, en juin la compagnie n'était pas là [en tournée], donc ils nous ont dit : 'Est-ce que vous êtes disponibles ? Vous vous mettez en forme dans deux jours, pour danser au casino comme ça'. Et donc on l'a fait quand même. Comme ça, c'était deux minutes de danse, mais ça nous a fait un plaisir énorme avec G. [un ex-compagnon de scène] (Sandrine, 34 ans, issue des classes moyennes, bac, ex-danseuse, masseuse).

Désormais dégagés des enjeux liés à la reconnaissance professionnelle, ces engagements ponctuels font alors l'objet d'une forte valorisation symbolique par contraste avec le travail quotidien perçu comme plus ordinaire. Ils sont en effet vécus sur le registre du travail passionné (Loriol/Leroux, 2015) et permettent de renouer avec une forme de temporalité professionnelle discontinue propre aux carrières par projets (Jouvenet/Rolle, 2011).

À défaut d'avoir l'occasion de remonter sur scène en tant que professionnel·le·s, beaucoup d'ancien·ne·s interprètes expriment le besoin de s'investir dans une pratique artistique amateur. C'est par exemple ce que réalise Matthieu. Jongleur issu des classes moyennes et titulaire du bac, il exprimait, à la naissance de ses enfants, le souhait de rompre avec ce qu'il percevait comme les "mauvais côtés" du spectacle (incertitude, déplacements fréquents, pression, *etc.*). Son activité d'auxiliaire en puériculture à temps partiel, puis de téléconseiller, lui offre l'opportunité de s'investir en tant que clown à l'hôpital. Cette expression artistique (amateur) peut ainsi être décrite sur le mode du "pur plaisir" désormais dénué d'enjeu économique ; les gratifications symboliques liées à la rencontre avec un public sont dès lors plus que jamais au premier plan.

Ainsi, que les artistes s'efforcent de rester dans la danse ou le cirque en espérant renouer avec la scène, ou qu'ils/elles s'épanouissent dans une pratique amateur, une grande partie des enquêté·e·s manifestent un rapport passionné à l'art qui se traduit notamment par «l'attachement démesuré à l'activité» (Buscatto, 2015 :39-40). Perdurant bien au-delà de la sortie

de la scène, celui-ci explique leurs efforts pour réserver une place de choix à leur pratique artistique, même si l'expression créatrice revêt désormais un caractère résiduel, dès lors qu'elle se déploie à côté du nouvel emploi qui les fait vivre.

B. S'exprimer sur d'autres scènes : recompositions de l'engagement au travail

Même lorsque l'ancien·ne artiste accepte de se détacher plus nettement du métier, jusqu'à opérer parfois une véritable bifurcation (Bessin *et al.*, 2009), la phase de transition professionnelle peut aussi donner lieu à un «transfert des aspirations», consistant à «réinvestir dans la nouvelle activité une partie du sens et des motivations de la “vie d'artiste”» (Sinigaglia, 2017 :42). Ce mécanisme explique que bon nombre des ex-interprètes évoquent le sentiment d'une continuité entre leur nouvelle activité professionnelle et leur précédent métier. Cela s'accompagne souvent d'une mise à distance du terme “reconversion” associé à l'idée d'un abandon de la vocation, voire d'un échec personnel. Beaucoup préfèrent parler d'une “évolution professionnelle”, le nouvel emploi permettant, à leurs yeux, de développer un potentiel déjà présent mais exprimé désormais en dehors de la scène :

Je suis resté dans le même travail, je le fais pas de la même manière, donc c'est pas vraiment une reconversion. Donc je fais autre chose, enfin c'est pas que je fais autre chose, mais euh... c'est le même métier pour moi. [...] c'est un truc qui était là, pour moi, ça fait partie intégrante de ma personnalité. Avant même de faire la formation [de technicien], je fabriquais déjà des choses, il y a un rapport au manuel qui était là, qui était présent quoi. Donc c'est pas vraiment une reconversion. C'est une manière d'envisager autrement ma vie professionnelle (Adrien, 41 ans, issu des classes moyennes, arrêt des études en première, ex-danseur, technicien dans une entreprise d'évènementiel artistique).

En dépit des clivages existants entre les catégories d'artistes et de technicien·ne·s du spectacle, cet ancien danseur présente son emploi de technicien vidéo dans l'audiovisuel comme relevant du même métier. Son goût pour le travail manuel aurait été conforté par sa formation de régisseur technique, renforçant son impression de prolonger son activité scénique. Logiquement, ce sentiment de continuité est plus aisément activé lorsque le nouveau métier relève du domaine du spectacle et/ou de l'emploi intermittent. Ainsi pour Sophia, ancienne danseuse devenue audio-descriptrice de spectacle, cette spécialité lui permet de mobiliser ses capacités d'analyse des œuvres chorégraphiques tout en étant vécue comme une fonction d'interprétation : c'est bien sa vision subjective de l'œuvre à décrire qui entrerait en jeu.

Loin d'être limité aux individus évoluant encore dans les mondes de l'art, cet effort de mise en continuité peut aussi être observé lorsque le nouveau métier paraît a priori éloigné du milieu culturel. C'est ce que

montre l'exemple de Christine qui, parallèlement à l'enseignement de la danse, exerce à mi-temps comme huissier en audience :

C'est vrai que durant l'audience, je suis "madame l'huissier". Les premières fois je me demandais presque de qui ils parlaient [rires] ! Même parfois, les gens m'appellent "Maître" et je trouve ça très drôle [rires]. Je suis en plein théâtre ! Je joue ! On a les costumes tout ! Je virevolte, là, dans la salle d'audience, je joue... je vois très bien que je ne suis pas faite de la même matière que tous ces gens qui sont là ! (Christine, 58 ans, issue des classes moyennes, bac+3, huissier en audience et professeure de danse).

Cet extrait illustre comment l'ancienne danseuse manie la métaphore théâtrale pour présenter son nouvel emploi comme une autre scène. Christine y endosse un nouveau rôle professionnel tout en cherchant à s'y singulariser. Au-delà d'un simple effet de récit visant à redonner a posteriori une cohérence à son parcours, ce registre de discours apparaît aussi comme un moyen de ré-enchanter une activité professionnelle qui pourrait ne pas sembler particulièrement attrayante. Ainsi, lorsqu'il s'agit de décrire le nouveau métier exercé, les dimensions mises en avant sont celles renvoyant au travail artistique : l'autonomie, le registre expressif et la créativité. Cette dernière dimension est mobilisée par plusieurs enquêtés pour qualifier les compétences requises par leur travail actuel, qu'il s'agisse par exemple de produire un logiciel informatique ou d'enseigner le cirque à des personnes en situation de handicap. En mettant l'accent sur les dimensions créative et expressive plutôt que sur les savoir-faire techniques, il s'agirait d'ennoblir la nouvelle activité, appréhendée selon un régime de singularité artistique (Heinich, 1995) plutôt qu'en référence au métier, un peu à la manière dont certains artisans du bâtiment revendiquent la valeur esthétique de leur travail (Perrenoud, 2008).

Enfin, au-delà du contenu de l'activité, les artistes reconvertis s'efforcent parfois de retrouver dans leur nouvelle vie professionnelle un certain type de rapport au travail et à l'emploi. L'aspiration à l'autonomie et le rejet du labeur subordonné ont par exemple conduit plusieurs anciennes artistes à se lancer dans une activité indépendante, tandis que d'autres rechignent à accepter un contrat à durée indéterminée, s'accommodant mieux de formes d'emploi discontinu. Dans d'autres cas, la réorientation professionnelle s'apparente à la quête d'un métier propice à un engagement au travail intense, sinon passionné ; davantage que le maintien à tout prix dans le monde de l'art, c'est alors ce critère qui est perçu comme une condition essentielle pour retrouver un certain "bonheur au travail" (Sinigaglia, 2013). C'est ce que montre le parcours de Louise qui, considérant avoir "fait le tour" du monde du cirque, décide à l'âge de 34 ans de se reconverter. Pour autant, son choix de devenir assistante sociale reflète le souci de pouvoir s'investir intensément dans son nouveau métier qui exige une grande disponibilité :

Voilà on est tellement passionné et investi dans ce qu'on fait que... on peut pas faire quelque chose où... je ne sais pas, il n'y a pas cette

même intensité. Je pouvais pas imaginer faire un travail juste pour faire un travail, en tout cas alimentaire, c'est pas possible (Louise, 42 ans, issue des classes moyennes, bac+2, ex-acrobate, assistante sociale).

Comme le montrent ces différents exemples, les bifurcations professionnelles, si elles éloignent l'artiste de la scène, sont rarement synonymes de ruptures radicales. Elles donnent souvent lieu à différentes mises en continuité avec la carrière précédente. De ce point de vue, «le changement revient parfois à ne pas changer» (Denave, 2015 :173), dans la mesure où la reconversion consiste à transposer sur une nouvelle scène professionnelle un rapport au travail largement modelé par la socialisation artistique antérieure.

IV. Conclusion

Cet article visait à analyser les ressorts objectifs du vieillissement en emploi d'artistes chorégraphiques et de cirque, mais aussi la façon dont la référence à l'engagement artistique peut perdurer au-delà d'une activité scénique effective. Les cas étudiés montrent ainsi comment se conjuguent les logiques de démultiplication de l'activité, qui ambitionnent d'endiguer la précarité, et les stratégies compensatoires dont l'enjeu est de maintenir la capacité à exercer le plus longtemps possible. Plus encore, il apparaît que l'engagement intensif à l'égard du métier laisse des traces durables. Cela peut conduire les ex-artistes à continuer, pour un temps plus ou moins long, à se définir à partir de leur ancienne activité professionnelle, ou tout du moins à partir de certaines de ses composantes. Mais cette permanence dans l'art et de l'art n'est pas systématiquement vécue positivement. Pour une faible part des interprètes, les moins doté·e·s en ressources susceptibles d'être converties en dehors du monde de l'art, se maintenir en activité dans le secteur artistique peut apparaître comme une nécessité économique, les autres alternatives n'étant pas toujours suffisamment rémunératrices. En définitive, ceux/celles qui se départissent le plus aisément d'une référence unique au rôle d'artiste sont également ceux/celles qui ont connu une multiplicité d'expériences professionnelles, favorisant d'autant les réinvestissements et la circulation entre scènes sociales.

Ainsi, bien qu'ayant été formé·e·s au rôle de "créateur/créatrice" dans les écoles professionnelles (Salaméro/Haschar-Noé, 2011), les artistes de cirque semblent plus enclin·e·s à laisser derrière eux/elles leur activité scénique, tirant bénéfice de la multiplicité des engagements (techniques, artistiques, administratifs) qu'offre actuellement le marché du travail "circassien". Ceci est d'autant plus perceptible chez les plus ancien·ne·s d'entre eux/elles, ayant appris le métier "sur le tas". Ces dernier·ère·s se montrent en outre souvent réticent·e·s à utiliser le terme "artiste" pour se présenter, préférant parfois se dire "artisan·e·s", ce qui tend à faciliter le détachement vis-à-vis du monde de l'art. Dans l'univers chorégraphique, la socialisation professionnelle s'avère particulièrement enveloppante et la division du travail est marquée par une séparation nette entre activité de créa-

tion et d'interprétation, tant dans l'esthétique classique que contemporaine. Ces éléments contribuent à renforcer chez les interprètes l'attachement au rôle de danseur/danseuse, auquel il est plus délicat de renoncer au moment de quitter la scène. Cette différence peut aussi être mise en lien avec le caractère plus récent et fragile de la légitimation du cirque, encore associée il y a peu à la figure négative du saltimbanque, là où le métier de danseur bénéficie de longue date d'une image valorisée. Les stratégies mises au jour demeurent ainsi inégalement mobilisables et opérantes en fonction des ressources sociales des individus mais aussi des contextes professionnels. Ainsi, si les manières de "vieillir dans l'art" ou encore d'opérer la sortie de scène varient notamment selon le sexe et l'appartenance générationnelle des artistes, l'analyse proposée dans cette contribution invite à prendre en compte les effets à long terme de la différenciation des conditions de travail et d'emploi entre deux secteurs artistiques proches.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFORD R., SZANTO A.,
 1995 "Orphée blessé. L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°110, pp.56-63.
- BECKER H.,
 1988 *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BENSE FERREIRA ALVES C.,
 2007 "Le théâtre, l'intermittent et le permanent. Coopérer pour se stabiliser dans l'emploi", *Sociétés contemporaines*, n°66, pp.17-36.
- BESSIN M., BIDART C., GROSSETTI M. (dir.),
 2009 *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris, La Découverte.
- BUSCATTO M.,
 2008 "Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz", *Travail, genre et sociétés*, n°19, pp.87-108.
 2015 "Au fondement du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ?", dans LORIOU M., LEROUX N. (dir.), *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Toulouse, Erès, pp.31-56.
- CARDON V.,
 2011 *Une vie à l'affiche : sociologie du vieillissement en emploi des artistes interprètes*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS.
- CARDON V., PILMIS O.,
 2013 "Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique", *Sociétés contemporaines*, n°91, pp.43-65.
- CAUDAL M.,
 2009 "Les dresseurs de fauves : une socialisation au risque", dans DEMAZIÈRE D., GADÉA C. (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La Découverte, pp.175-185.
- CENTRE MÉDICAL DE LA BOURSE,
 2011 *Guide Santé au travail. Danse*, Paris, CMB.

- 2012 *Guide Santé au Travail. Les Arts du cirque*, Paris, CMB.
- CEREQ,
2016 *La pluriactivité dans le spectacle vivant, quels effets sur la précarité salariale ?*, Bref du Céreq, n°343.
- COCONNIER C., JULHE S.,
2017 “L’accompagnement des danseurs en transition professionnelle. Un dispositif révélateur des décalages entre une institution et ses usagers”, *Terrains & Travaux*, n°31-2, pp.201-222.
- CORDIER M.,
2007 “Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie”, *Sociétés contemporaines*, n°66-2, pp.37-59.
- COTTEREAU A.,
1983 “L’usure au travail : interrogations et refoulements”, *Le Mouvement social*, n°124, pp.3-9.
- COULANGEON P.,
2004 *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, DEPS.
- COULANGEON P., RAVET H., ROHARIK I.,
2004 *Le sexe de l'âge. Effets différenciés du vieillissement professionnel chez les artistes*, Genres et données longitudinales, Marseille, Cereq, coll. Relief, n°4.
- CRASSET O.,
2017 *La santé des artisans. De l'acharnement au travail au souci de soi*, Rennes, PUR.
- DARMON M.,
2013 *Classes préparatoires. La fabrique d'une jeunesse dominante*, Paris, La Découverte.
- DAVID-GIBERT G., GUY J.-M., SAGOT-DUVAUROUX D.,
2006 *Les Arts du Cirque. Logiques et enjeux économiques*, Paris, La Documentation Française.
- DENAVE S.,
2015 *Reconstruire sa vie professionnelle. Sociologie des bifurcations biographiques*, Paris, PUF.
- DUBOIS V.,
1999 *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
- DUMONT A.,
2012 “S’entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques”, *STAPS*, n°98, pp.113-125.
- EBAUGH H. R.,
1988 *Becoming an ex. The Process of Role Exit*, Chicago, University of Chicago Press.
- FAURE S.,
2000 *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute.
2008 “Les structures du champ chorégraphique français”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 5, pp.82-97.

- FAURIE I., FRACCAROLI F., LE BLANC A.,
2008 “Âge et travail : des études sur le vieillissement au travail à une approche psychosociale de la fin de la carrière professionnelle”, *Le travail humain*, n°71-2, pp.137-172.
- FAYOLLE A., NAKARA W.,
2010 “Création par nécessité et précarité : la face cachée de l’entrepreneuriat”, *Seconds États Généraux du Management*, FNEGE, Maison de la Chimie, Paris.
- FILLOUX-VIGREUX M.,
2001 *La Danse et l’Institution. Genèse et premiers pas d’une politique de la danse en France (1970-1990)*, Paris, L’Harmattan.
- FOURMAUX F.,
2006 “Le nouveau cirque ou l’esthétisation du frisson”, *Ethnologie française*, n°36, pp.659-668.
- FREIDSON E.,
1986 “Les professions artistiques comme défi à l’analyse sociologique”, *Revue française de sociologie*, n°27-3, pp.431-443.
- GOUYON M., PATUREAU F.,
2012 “Le salariat dans le secteur culturel en 2009 : flexibilité et pluriactivité”, *Culture chiffres*, n°2, pp.2-16.
- HEINICH N.,
1995 “Façons d’«être» écrivain. L’identité professionnelle en régime de singularité”, *Revue française de sociologie*, n°36-3, pp.499-524.
- HONTA M., JULHE S., SALAMÉRO É.,
2015 “Aider à la reconversion des danseurs”, *Revue française des affaires sociales*, n°1-2, pp.229-247.
- JULHE S., SALAMÉRO É., HONTA M.,
2016 “Construction d’un malentendu entre porteurs et destinataires d’un dispositif social. Accompagner la “reconversion” des artistes chorégraphiques et des artistes de cirque”, *SociologieS* [En ligne], mis en ligne le 07 mars 2016, <http://sociologies.revues.org/5199>.
- JULHE S., SOULÉ-BOURNETON F.,
2018 “«Mis à la retraite à 42 ans !» Gestion de l’avancée en âge des danseurs et danseuses dans les maisons d’opéra en France”, *Sociétés contemporaines*, n°112, pp.119-142.
- KATZ S.,
2015 *Comédiens par intermittence. Le métier à l’épreuve de la disqualification professionnelle*, Paris, Presses du Châtelet.
- LAILLIER J.,
2011 “La dynamique de la vocation : les évolutions de la rationalisation de l’engagement au travail des danseurs de ballet”, *Sociologie du travail*, n°53, pp.493-514.
- LAPEYRE N., THÉBAULT C.,
2008 “Quand vient le temps de l’usure. L’expérience des senior-e-s exerçant à l’hôpital et dans le secteur aéronautique”, dans DE TERSSAC G., SAINT-MARTIN C., THÉBAULT C. (dir.), *La précarité : une relation entre travail, organisation et santé*, Toulouse, Octares, pp.61-71.
- LE DANTEC É.,
1998 “La “micro-association” un compromis entre travail indépendant et salariat. Le cas des professeurs de danse”, *Travail et Emploi*, n°75, pp.3-17.

LEGENDRE F.,

2016 “Devenir artiste de cirque : l'apprentissage du risque”, *Travail, genre et sociétés*, n°36, pp.115-131.

LORIOU M., LEROUX N. (dir.),

2015 *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Toulouse, Erès.

MARGUIN S.,

2013 “Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain”, *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Temps professionnels, temps prescrits, temporalités sociales, mis en ligne le 19 novembre 2013, consulté le 23 mai 2018.

MENGER P.-M.,

1991 “Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle”, *Revue française de sociologie*, n°32-1, pp.61-74.

1997 *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française.

2005 *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, EHESS.

2009 *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil.

MOULIN R.,

1992 *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion.

NÉGRONI Ch.,

2007 *Reconversion professionnelle volontaire. Changer d'emploi, changer de vie : un regard sociologique sur les bifurcations*, Paris, Armand Colin.

PERRENOUD M.,

2007 *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.

2008 “Les musicos au miroir des artisans du bâtiment. Entre “art” et “métier” ”, *Ethnologie française*, n°38-1, pp.101-106.

RANNOU J., ROHARIK I.,

2006 *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française.

ROCHE P.,

2005 “Santé malmenée, usure prématurée. Des jeunes salariés entre résignation et résistance”, *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, vol. XI, pp.21-40.

SALAMÉRO É., CORDIER M.,

2018 “Appartenance générationnelle et figures professionnelles. Le cas des artistes de cirque en France”, *Émulations*, n°25, pp.45-61.

SALAMÉRO É., HASCHAR-NOÉ N.,

2011 “Fabriquer un artiste-créateur. Formes et effets de dispositifs de socialisation à la création dans les écoles professionnelles de cirque”, *Sociologie de l'Art*, n°17-2, pp.75-94.

SIBAUD L.,

2013 *Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence. Des précarités maîtrisées ?*, Paris, L'Harmattan.

SINIGAGLIA J.,

2013 “Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme”, *Sociétés contemporaines*, n°91, pp.17-42.

2017 “La consécration qui ne vient pas. Réduction, ajustement et conversion des aspirations des artistes ordinaires du spectacle”, *Biens symboliques/Symbolic*

Goods [En ligne], n°1, mis en ligne le 15 octobre 2017, <http://revue.biens-symboliques.net/101>.

SIZORN M.,

2013 *Trapézistes. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Rennes, PUR.

2016 "Profession : circassienne. L'identité d'artiste à l'épreuve de la maternité", dans ETIENNE R., VITALI J., PEREZ-ROUX T. (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque. Des processus de formation et d'insertion aux épreuves identitaires*, Paris, L'Harmattan, pp.175-196.

SORIGNET P-E.,

2004 "Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains", *Sociétés contemporaines*, n°56, pp.111-132.

2006a "Danser au-delà de la douleur", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°163, pp.46-61.

2006b "L'audition dans une compagnie de danse contemporaine", dans MAUGER G. (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant, pp.15-48.

2010 *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte.

2014 "Norme professionnelle et légitimité de la violence. Le cas des danseurs", *Déviance et Société*, n°38-2, pp.227-250.

SOULÉ-BOURNETON F.,

2011 *Quitter un métier de vocation : le cas de la danse classique*, Thèse de doctorat, Toulouse, EHESS.

TALLON H., TONNEAU J-Ph.,

2012 "Le projet pluriactif entre autonomie et précarité. Les défis de l'accompagnement", *Économie rurale*, n°330-331, pp.42-55.

TEIGER C.,

1989 "Le vieillissement différentiel dans et par le travail : un vieux problème dans un contexte récent", *Le travail humain*, n°52-1, pp.21-56.

Résumé structuré :

Présentation : Si la question de l'insertion professionnelle dans le secteur artistique apparaît souvent complexe, au vu du nombre de candidats qui y prétendent, celle du maintien en son sein l'est peut-être davantage. Les difficultés à perdurer seraient d'autant plus fortes dans le cas des artistes chorégraphiques et des artistes de cirque qui, au-delà des phénomènes de précarité de l'emploi, sont exposés à des risques physiques importants. Ceci les conduirait tôt ou tard à s'interroger sur leur "reconversion" et à entrer dans une "seconde carrière". Le cas de ces deux groupes invite donc à tenter de mieux cerner les conditions d'un maintien à long terme dans l'activité artistique. L'article montre ainsi comment ces artistes recourent à différentes stratégies, qui varient notamment selon les modes d'organisation du travail en vigueur dans ces deux secteurs. Il s'agit également de compléter cette analyse en prêtant attention au processus de redéfinition des manières de se penser en tant qu'"artiste" alors même que l'activité n'est plus exercée ou plus de la même façon. Cette mise en perspective de deux populations artistiques permet de mettre au jour les effets induits par la différenciation des conditions de travail et d'emploi entre secteurs artistiques, et invite à considérer qu'il n'y a pas une mais bien des manières de "vieillir dans l'art".

Théorie : De manière usuelle, trois logiques du vieillissement en emploi sont distinguées dans la littérature, les deux premières visant à répondre aux pénibilités du travail, la troisième se rapportant à la précarité de l'emploi. La mobilité consiste à rechercher la "place douce", en changeant de poste de travail au sein d'un même collectif, en modifiant ses horaires, *etc.* Elle peut également prendre la forme d'un "retrait à temps" lorsque l'emploi est quitté avant l'épuisement ou la survenue d'un accident. Les actions compensatoires, quant à elles, visent à changer de mode opératoire pour effectuer une même tâche, à refuser certains travaux jugés dangereux, *etc.* Enfin, la pluriactivité renvoie à la combinaison de diverses activités économiques afin d'en répartir les risques et d'atteindre le niveau de vie souhaité. Bien entendu, chacune de ces logiques ne prend sens qu'à partir du moment où l'organisation du travail et du marché de l'emploi est assez souple pour les autoriser. C'est dans le sillon de ces perspectives que nous abordons la dynamique des engagements sur une temporalité longue, en montrant comment s'effectue le travail de recomposition de la vocation et des prétentions professionnelles. En effet, les recherches portant sur les transitions professionnelles ont notamment souligné l'importance que peut jouer l'"ex-rôle" sur le devenir professionnel. Dans le cas des artistes enquêtés, il s'agit de questionner les traces laissées par la vocation artistique ainsi que sa possible rémanence dans les suites du parcours professionnel.

Méthodologie : Cet article mobilise des entretiens semi-directifs réalisés entre 2012 et 2016 auprès de 33 danseurs/danseuses (24 femmes) âgé·e·s de 28 à 66 ans et de 31 artistes de cirque (14 femmes) âgés de 29 à 64 ans. Le suivi des enquêtés au fil d'entretiens répétés à intervalle de 9 à 12 mois a permis de retracer les diverses logiques qui sous-tendent leurs parcours professionnels. L'enquête a ainsi permis d'observer que la reconnaissance artistique est rarement acquise une fois pour toutes, la plupart des parcours étant ponctués de hauts et de bas. Il a aussi été possible de saisir dans quelles conditions certain·e·s parviennent à maintenir une activité scénique en dépit d'un degré de reconnaissance modéré sur une période de temps donné. De plus, au-delà de la scène, nombreux/ses sont ceux/celles qui prolongent leur engagement dans le(s) monde(s) de l'art et parviennent à conserver une forme d'expression artistique, même si celle-ci devient une occupation secondaire, en termes de temps de travail, et peu (ou pas) rémunératrice.

Résultats : En premier lieu, l'article met en évidence les manières de réaménager leur métier ou de ménager leur corps pour les artistes avançant en âge, ces adaptations étant le plus souvent négociées avec le collectif de travail. Les différentes stratégies visant à gérer le vieillissement du corps et, plus largement, l'usure au travail, peuvent ainsi apparaître comme l'une des conditions pour prolonger l'activité scénique. Elles sont cependant loin de constituer le seul ressort du maintien de celle-ci. La capacité d'un artiste du spectacle à durer dans le métier passe généralement par le recours à plusieurs formes de diversification pour pallier la précarité de l'emploi intermittent. Par ailleurs, les données étudiées illustrent un processus de redéfinition des manières de se penser en tant qu'artiste alors même que l'activité n'est plus exercée ou plus de la même façon. En ménageant une place pour la pratique créatrice en marge de leur nouvelle activité professionnelle, ou encore en transposant sur celle-ci certaines des vertus associées au travail artistique, les enquêté·e·s tentent de conserver un lien, même ténu, avec leur "passion" initiale. Ainsi, les bifurcations professionnelles, quand bien même

elles éloignent définitivement l'ex-artiste de la scène, sont rarement synonymes de ruptures radicales, car elles donnent souvent lieu à différentes formes de mise en continuité avec la carrière précédente.

Discussion : Les cas étudiés montrent comment se conjuguent les logiques de démultiplication de l'activité, qui ambitionnent d'endiguer la précarité, et les stratégies compensatoires dont l'enjeu est de maintenir la capacité à exercer le plus longtemps possible. Plus encore, il apparaît que l'engagement intensif à l'égard du métier laisse des traces durables. Cela peut conduire les ex-artistes à continuer, pour un temps plus ou moins long, à se définir à partir de leur ancienne activité professionnelle, ou tout du moins à partir de certaines de ses composantes. Toutefois, cette permanence dans l'art et de l'art n'est pas systématiquement vécue positivement. Pour une faible part des interprètes, ceux les moins dotés en ressources susceptibles d'être converties en dehors du monde de l'art, se maintenir en activité dans le secteur artistique peut apparaître comme une nécessité économique, les autres alternatives n'étant pas toujours suffisamment rémunératrices. En définitive, les interprètes qui se départissent le plus aisément d'une référence unique au rôle d'artiste sont également ceux/celles qui ont connu une multiplicité d'expériences professionnelles, favorisant d'autant les réinvestissements et la circulation entre scènes sociales.