

La passion et le corps comme objets de la sociologie : la danse comme carrière

Passion and the Body as Objects of Sociological Study: Dance as a Career

Michel PERREAULT

Volume 20, Number 2, Fall 1988

La sociologie des professions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/001549ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/001549ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

PERREAULT, M. (1988). La passion et le corps comme objets de la sociologie : la danse comme carrière. *Sociologie et sociétés*, 20(2), 177–186.
<https://doi.org/10.7202/001549ar>

Article abstract

A descriptive study of the socioeconomic characteristics of 80 dance professionals in Quebec carried out in 1987 has led to some suggestions for answering four basic questions. 1) Passion as a basic concept in "work as vocation" may explain individual motivations in choosing such a precarious career; such a concept falls outside the usual concepts in the sociology of professions, of work and of occupations. 2) Passion would also make it possible to understand how dance as a form of salaried work has not been granted the usual advantages of such work. 3) The taste for dance remains an essentially feminine taste but it seems that this is changing with the new representations of the body. The passion for dance as expressed by a number of young people coming from social environments totally refractory to the estheticism of the body, as conveyed by this profession, questions the links between the producers and consumers of cultural goods. 4) Finally, sociology should correct some fundamental deficiencies by integrating body and passion as real objects of sociological analysis.

La passion et le corps comme objets de la sociologie: la danse comme carrière*



MICHEL PERREAULT

La présente note a pour objet d'examiner les principales caractéristiques socio-économiques des danseurs professionnels au Québec. Ces caractéristiques soulèvent certaines questions par rapport à l'approche sociologique des professions et des arts. En effet, s'il ne fait aucun doute, pour quiconque, que la danse dite professionnelle est une «profession» puisqu'elle exige une telle compétence, un tel dévouement, une telle éthique de la perfection et du travail bien fait qu'à côté, médecins, notaires et avocats peuvent faire pâle figure, les danseurs et danseuses professionnels présentent, dans l'ensemble, des caractéristiques qui les rattachent — exception faite de leur «art» — davantage au «prolétariat» qu'à la «petite bourgeoisie»; davantage au monde «ouvrier» qu'au monde «professionnel». On peut s'étonner, dans ce contexte, que la sociologie ne s'y soit pas du tout intéressée, comme elle s'est peu intéressée à toutes les autres professions dites artistiques. La danse professionnelle pose en effet un défi majeur à l'analyse sociologique: Pourquoi choisir ce métier? Dans quels rapports de sexe et de classe s'inscrit-il? Quel en est le devenir?

1. MÉTHODOLOGIE DE L'ENQUÊTE

Une enquête a été menée auprès de quatre-vingts danseurs professionnels sélectionnés à partir de la méthode du hasard systématique¹ afin de connaître la fréquence, la nature et la

* Cette note de recherche porte sur un aspect particulier de la thèse de doctorat de Michel Perreault, intitulée *Différentiation sexuelle et santé-sécurité du travail chez les danseuses et les danseurs professionnel(le)s du Québec*. Cette recherche a été réalisée dans le cadre du GRASP/sst grâce à l'aide financière du PNRDS, de l'IRSST, du ministère des Affaires culturelles du Québec, du ministère des Communications du Canada, et au concours du Regroupement des danseurs professionnels du Québec. Nos remerciements à Alain Marchand et Josée Perreault pour leur assistance dans le traitement et l'analyse des données ainsi qu'à Marc Renaud pour ses conseils et ses critiques.

1. L'échantillon a été constitué à partir de la population totale de 253 professionnel(le)s de la danse au Québec que nous avons pu recenser à partir des listes d'adhésion du Regroupement des professionnels de la danse et de l'Union des artistes, des listes d'audition de l'année précédant l'enquête, et de la consultation auprès de personnes clés du milieu. Nous croyons avoir rejoint non seulement les membres d'associations ou les membres des troupes, mais aussi les pigistes de tous styles. Le modèle d'échantillonnage utilisé est de type stratifié et non proportionnel. Deux variables de stratification ont été utilisées: (1) statut d'emploi: trois catégories sont réputées vivre des conditions d'exercice de la danse fort différentes; (2) sexe: sur-échantillonnage des hommes car selon la

gravité des blessures inhérentes à la danse ainsi que les moyens de les prévenir. En plus de constater un nombre élevé de 4,6 blessures par sujet sur une période d'observation moyenne de seize mois, avec une prévalence de 93,7 % indiquant que les blessures constituent une réalité bien tangible pour la quasi-totalité des danseurs au Québec², l'enquête a recueilli plusieurs données sur les caractéristiques de la danse professionnelle, susceptibles d'éclairer la situation en santé-sécurité du travail.

2. LES DONNÉES

Caractéristiques socio-démographiques: Il s'agit d'une profession majoritairement féminine, avec 62,1 % de danseuses par rapport à 37,9 % de danseurs. Toutefois, ce phénomène est récent puisqu'il date du milieu du 19^e siècle. Auparavant, la danse professionnelle — comme le ballet de cour dont elle tire son origine —, était un divertissement réservé strictement aux hommes. Devenue une profession après la création de l'Académie royale de danse par Louis XIV en 1661 — ce qui en fait une profession vieille de plus de trois cents ans —, la danse commence à se féminiser en 1681, avec l'entrée des femmes à l'Académie, pour devenir, vers 1830, presque entièrement féminine avec la création du Ballet romantique.

De plus, la danse est une profession qui s'exerce durant la jeunesse, l'âge moyen étant de 28,5 ans (10,6 % seulement ont plus de 35 ans et un seul a 45 ans).

Statut d'emploi: Trois statuts d'emploi ont été retenus qui reflètent les récents développements de la profession au Québec: trente-six, soit 45 % des quatre-vingts professionnels rencontrés, se sont déclarés rattachés à une troupe ou à un groupe de production permanent, alors que vingt-huit (34,4 %) se sont dits uniquement pigistes et seize (20,6 %) rattachés à un groupe de production sur une base ponctuelle avec d'autres contrats à la pige. La répartition entre les sexes varie quelque peu selon le statut d'emploi, même s'il n'y a pas, statistiquement, de relation significative: la moitié des hommes danseurs ont un emploi dans une troupe permanente, 21,3 % sont pigistes et 28,2 % sont affiliés à un groupe de production, alors que 42 % des femmes sont pigistes, 41,8 % font partie d'une troupe permanente et 16,2 % sont affiliées à un groupe de production. Le statut d'emploi des femmes a donc tendance à être plus précaire que celui des hommes.

Scolarisation: La scolarisation des danseurs est élevée, ce qui confirme que cette profession développe de plus en plus de liens avec les milieux universitaires, à l'instar des autres professions artistiques³, puisque 42,6 % ont entrepris des études universitaires alors que selon l'étude de Federico⁴, — la seule comparable à la nôtre bien qu'elle date déjà de 22 ans et ne tienne compte que des danseurs et danseuses de grandes troupes de ballet aux États-Unis —, 4,1 % seulement avaient entrepris des études universitaires dans les années 60.

Cependant, le niveau de scolarité est relié aux trois types de statut d'emploi retenus ($p \leq .003$)*: les membres de troupes permanentes et ceux affiliés à des groupes de production, n'ont pas

population totale, il n'y a que 37,9 % de danseurs par rapport à 62,1 % de danseuses. Afin de mieux connaître les conditions d'exercice selon le sexe, nous avons retenu autant d'hommes que de femmes dans l'échantillon et nous avons pondéré les données afin de redonner à chacun des répondants leur représentation réelle dans la population. Quatre-vingts sujets ont été rencontrés pour un taux de réponses de 76,9 %.

2. Pour des résultats détaillés à ce sujet, voir PERREAULT, M., HOLMES, G., LEBE-NERON, R.-M., *Danse professionnelle au Québec: nature, fréquence et gravité des blessures et leur prévention*, GRASP/sst, avril 1988.

3. FREIDSON, E., «Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique», *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, pp. 431-443; KAMERMANN, J. B., MARTORELLA, R., *Performers and performances. The social organization of artistic work*, Praeger, New York, 1983.

4. FEDERICO, R. C., *Ballet as an occupation*, thèse de Ph.D., département de sociologie, North Western University, 1968; FEDERICO, R. C., «Recruitment, training and performance: the case of ballet», in: STEWARD, P., CANTOR, M. G., *Varieties of work experience*, Halsted Press Book, 1974; FEDERICO, R. C., «The decision to end a performing career in ballet», in: KAMERMANN, J. B., MARTORELLA, R., *Performers and performances. The social organization of artistic work*, Praeger, New York, 1983; SUTHERLAND, D., «Ballet as a career», *Society*, November-December, 1976, pp. 40-45, reprend les données de Federico.

* Sauf exceptions mentionnées dans le texte, toutes les relations statistiquement significatives le sont à un seuil inférieur à .01.

TABLEAU 1

Degré de scolarité des danseuses et danseurs
selon les deux seules études recensées

	Perreault (1987)	Federico (1966)
Études universitaires	34 (42,6%)	6 (4,1%)
Études collégiales	23 (28,7%)	35 (24,2%)
Études secondaires	23 (28,7%)	92 (63,5%)
Pas de diplôme d'études secondaires	0	12 (8,2%)
N =	80	145

de formation universitaire à plus de 70 %, alors que les pigistes «purs» ont une formation universitaire à 73,8 %.

Montréal compte à présent deux départements universitaires de danse, ainsi qu'un certificat en danse, constituant un réservoir important de pigistes.

Origine sociale: En nous basant sur l'occupation du père au moment du début de la carrière⁵, nous en arrivons à une origine sociale assez surprenante par rapport aux opinions généralement admises et aux rares études déjà réalisées sur la danse. En effet, 43,7 % des danseurs et danseuses ont un père ouvrier (contremaître, charpentier, mécanicien de machines, pêcheur, etc.); 16,2 %, un père employé de bureau ou de commerce et 40,1 %, un père cadre supérieur ou membre d'une profession libérale. Federico, qui n'a tenu compte que du revenu de la famille d'origine au moment de l'enquête, concluait que les danseurs et danseuses professionnels provenaient de la classe moyenne supérieure des É.-U. Bourdieu, quant à lui, lie les professions artistiques à la petite bourgeoisie nouvelle⁶ en se basant sur «le principe de l'homologie fonctionnelle et structurale qui fait que la logique du champ de production et la logique du champ de consommation sont objectivement orchestrées»⁷.

Accès à la carrière: Comparativement aux femmes, les hommes arrivent beaucoup plus tard à la danse et leur cheminement de carrière se fait à un âge plus avancé que celui des danseuses, ce qui, à toutes les étapes, est statistiquement significatif. Ainsi, ils ont suivi leur premier cours de danse à l'âge de 16,3 ans en moyenne comparativement à 9,3 ans pour les jeunes filles; ils ont commencé leur formation à l'âge moyen de 17,5 ans alors qu'elles ont débuté à l'âge de 13,2 ans; les danseurs ont commencé un entraînement sérieux à 19,9 ans en moyenne et les danseuses à 14,8 ans; les hommes déclarent avoir pensé faire de la danse une carrière à 18,8 ans et les femmes à 15,4 ans; les danseurs ont entrepris leur carrière professionnelle à 22,5 ans alors que le début de la même carrière se situe à 20,4 ans chez les danseuses.

Celles-ci reçoivent une formation antérieure à la carrière plus longue (5 ans en moyenne) que celle des hommes (2 ans). Cependant, les danseuses interrompent cette période de formation plus souvent: dix-sept, soit 33,3 % d'entre elles, ont arrêté leur formation durant 2 ans et demi en moyenne, pour cause de maladie ou de blessure (5 cas) et surtout pour se permettre une remise en question (12 cas) qui s'avérerait nécessaire, pour cause de fatigue ou de désabusement. Un seul homme sur les 29 interrogés a interrompu sa formation et ce pour exercer «une vraie job».

5. Nous n'avons retenu que cet indicateur en utilisant le modèle de classification des professions (Statistique Canada, Classification type des professions, 1980). Plus de 53,2 % avaient une «mère au foyer» lors du début de carrière et dans ce cas, seulement 44 % pouvaient préciser le métier de la mère. Par ailleurs, nous n'avons pas utilisé le revenu du père lors du début de carrière, à cause des difficultés de mémorisation et du fait que le revenu du père peut avoir varié beaucoup depuis.

6. BOURDIEU, P., «Classement, déclassement, reclassement», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 24, novembre, 1978.

7. BOURDIEU, P., *la Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, p. 257, 1979.

Il apparaît clairement que les hommes, socialement très peu encouragés à se lancer dans la carrière de danseur, sont rapidement formés par les troupes, et que leur carrière en danse professionnelle se déroule en général plus facilement que celle des femmes. Pour elles, la compétition est très forte, la formation beaucoup plus longue, et la décision de faire carrière est plus difficile à prendre, car l'avenir est incertain.

Le recrutement aussi s'opère de façon différente selon l'origine sociale: les danseurs et danseuses dont le père est cadre supérieur ont suivi leur premier cours de danse vers 9 ou 10 ans; les enfants d'employés de bureau et de commerce l'ont suivi autour de 13 ans et ceux dont le père est ouvrier vers 14 ans.

Mais c'est le sexe, bien plus que l'origine sociale, qui détermine les âges aux différentes étapes vers la carrière: en effet, une analyse de variance a montré qu'il existe une relation significative entre l'âge au premier cours, l'âge où l'on pense à faire carrière, l'âge du début de la carrière et le sexe de la personne concernée. Pour l'origine sociale, on observe une relation significative seulement en ce qui a trait à l'âge au premier cours. Il semble donc que certaines normes sociales dénigrent la danse comme activité masculine, alors qu'elles la valorisent comme choix de carrière pour les jeunes filles, surtout lorsque celles-ci proviennent d'une couche sociale plus favorisée.

Motivations à la profession: Ces processus apparaissent évidents si l'on examine les motivations à suivre un premier cours en danse: les hommes s'y sont adonnés principalement «par accident» (option obligatoire en théâtre, complément à la gymnastique ou à l'exercice de certains sports), alors que les femmes sont positivement influencées par les parents, les amis, les médias. Ceci confirme les résultats de Federico selon lesquels 11 % des hommes disaient avoir été influencés par la famille, comparativement à 54 % des femmes.

Le recrutement se fait donc à travers un mécanisme informel très puissant qui reflète la croyance sociale que le ballet est une activité mieux appropriée aux femmes.

Vingt-deux ans plus tard, il ne semble pas que cela ait changé fondamentalement: la motivation à la danse lors d'un premier cours varie encore selon l'origine sociale. Alors que les jeunes dont le père est cadre supérieur y viennent surtout grâce à l'influence des parents ou des pairs et que les enfants d'ouvriers s'y adonnent par goût personnel ou à cause de l'influence des mass-médias, les enfants d'employés de bureau ou de commerce y viennent par l'entremise d'autres activités, ce qui pourrait expliquer leur arrivée plus tardive en danse.

Styles de danse: La distinction traditionnelle entre styles «classique» et «moderne» devient caduque, si l'on tient compte, proportionnellement, du temps consacré en entraînements, répétitions ou spectacles pour chacun de ces styles.

On constate en effet qu'une minorité de danseurs professionnels québécois (41,25 %) se consacre exclusivement à un seul style, le plus populaire étant celui que l'on peut nommer «moderne-contemporain» (les distinctions entre moderne, contemporain et post-moderne ne faisant pas consensus). Trente pour cent des professionnels ne pratiquent que ce style de danse, alors qu'un autre 40 % s'y adonnent de 50 à 95 % du temps. Tout indique que le style classique est davantage prisé comme technique de base, particulièrement pour l'entraînement de niveau professionnel, et ce, autant en «moderne-contemporain» qu'en «ballet-jazz». Les autres styles sont, par ordre décroissant: le ballet-jazz, pratiqué par des membres d'une troupe permanente et par des pigistes de la télévision, et le folklore, qui rejoint uniquement les danseurs d'une troupe spécialisée. Cinq sujets font de la claquette, de la danse-gymnastique ou de la danse hindoue (baladi).

Nombre et types de représentations: L'essentiel du travail (public) des danseurs consiste en spectacles sur scène, la participation à des émissions télévisées, à des messages publicitaires ou à des films s'avérant négligeable (5 % de l'ensemble des représentations). Le nombre de spectacles varie énormément, soit de deux à 195 pour une période de 15,5 mois, et de tels écarts s'expliquent par le statut d'emploi: 73 % des membres de troupes permanentes ont participé à plus de 35 représentations, alors que seulement 50 % des affiliés et 20 % des pigistes ont atteint ce nombre. Les femmes font beaucoup moins de spectacles que les hommes (70,2 % de ceux-ci en donnent plus de 35, par rapport à 38,7 % pour les danseuses). Cette relation se maintient même en considérant le statut d'emploi: 91,4 % des danseurs à l'emploi de troupes permanentes donnent plus de 35 représentations, comparativement à 60,3 % des

danseuses de même statut. On retrouve sensiblement la même proportion chez les affiliés à des groupes de production: 75,7 % des hommes, versus 49,4 % des femmes. Les danseurs actifs sont très en demande, étant donné les difficultés de recrutement auxquelles sont sans cesse confrontées les troupes professionnelles.

Revenus: Les revenus provenant seulement de la danse sont peu élevés: le revenu⁸ moyen d'un danseur est de 8 288 \$ avec une médiane de 6 325 \$, alors que le revenu total moyen est de 13 459.11 \$ avec une médiane de 12 000 \$, ce qui indique peu de progrès par rapport au relevé de Statistique Canada⁹ qui montrait une médiane de 11 631 \$ pour 1984. Les revenus varient beaucoup selon le statut d'emploi comme l'indique le tableau 2.

TABLEAU 2
Répartition des revenus de danse en quartiles selon le statut d'emploi

	Premier quartile	Deuxième quartile	Troisième quartile	Quatrième quartile
Membres de troupes régulières (N = 36)				
\bar{X} = 10 907\$	De 300\$ à 3 500\$	De 4 200\$ à 9 000\$	De 9 500\$ à 16 000\$	De 16 300\$ à 33 850\$
Pigistes (N = 28)				
\bar{X} = 4 576\$	De 415\$ à 1 500\$	De 1 600\$ à 2 600\$	De 2 800\$ à 5 000\$	De 7 100\$ à 20 000\$
Affilié(e)s à des groupes de production (N = 16)				
\bar{X} = 8 777\$	De 40\$ à 6 300\$	De 6 500\$ à 7 500\$	De 7 550\$ à 12 000\$	De 13 000\$ à 25 500\$
N = 80				

Le statut d'emploi est le facteur déterminant du niveau des revenus: le travail «pur» à la pigne est peu payant et les danseurs doivent se trouver d'autres emplois rémunérés pour augmenter un revenu qui, au total, s'avère très faible par rapport à celui d'autres professions. D'ailleurs, 48,7 % des danseurs et danseuses professionnels ont eu recours à l'assurance-chômage durant l'année financière 1986, ce qui démontre la réelle précarité des revenus dans le monde de la danse. Par ailleurs, les coûts des traitements des blessures, de l'entraînement de base et des activités complémentaires grugent en moyenne 41 % des revenus de danse des pigistes et 20 % des revenus de l'ensemble des danseurs.

Durée de la carrière et retraite: Les danseuses quittent le métier plus tôt que les danseurs mais elles ont dansé en général pendant plus longtemps si on tient compte de la période d'apprentissage. Le moment le plus fort de la carrière chez les femmes semble se situer entre 26 et 29 ans (elles s'y retrouvent à 47 %) alors que celui des hommes se situe entre 30 à 35 ans (34,4 % des danseurs ont cet âge). Cependant, les danseuses de 26 à 29 ans ont en moyenne 14,2 ans de danse à leur actif, alors que les danseurs au sommet de leur carrière n'en ont que 11,6. Il en est de même pour la durée de la carrière professionnelle: les danseuses ont plus d'années de pratique que les hommes à ces âges.

8. Les revenus ont été calculés pour l'année financière 1986.

9. Sélection des données du Québec et du reste du Canada effectuée pour le Regroupement des professionnels de la danse du Québec à partir de l'enquête nationale de Statistique Canada auprès des danseurs et des chorégraphes. Voir: Statistique Canada, Division de l'éducation, de la culture et du tourisme, Communiqué de la culture, vol. 9, 6, août 1986, catalogue 87-001.

Il n'y a pas d'âge « officiel » pour la retraite dans le domaine de la danse, pas plus qu'il n'y a de critères pour l'admission à titre de professionnel: on devient professionnel de la danse par acceptation des pairs, aucun diplôme n'étant exigé.

Au Québec, les professionnels de la danse refusent à 87,5 % de considérer qu'il pourrait y avoir un âge fixe où l'on devrait mettre fin à sa carrière. Cependant, 34,6 % des personnes interrogées ont fixé l'âge où elles voudraient abandonner la carrière, soit à 35 ans en moyenne. La seule différence significative entre ceux qui ont choisi cet âge pour la retraite et les autres se trouve dans leur origine sociale; le sexe, la scolarité, le statut d'emploi ou même l'âge ne représentant aucune différence statistiquement significative, ce qui apparaît vraiment atypique comme cheminement de carrière. Ainsi, les danseurs et danseuses dont le père est cadre supérieur ont déjà déterminé, à 55,8 %, l'âge de leur retraite personnelle, comparativement à 33,6 % chez ceux et celles dont le père est ouvrier et 6,7 % chez les autres dont le père est employé de bureau ou de commerce. Cette relation est influencée par le statut d'emploi: 71,2 % des membres de troupes permanentes dont le père est cadre ont choisi leur âge idéal de retraite; 37,3 % seulement de ceux dont le père est ouvrier ont fait de même et zéro pourcent des enfants d'employés de bureau. Il semble que la cause de ces écarts statistiques soit double: d'une part, les danseurs rattachés à des troupes ont débuté leur apprentissage de la danse plus tôt que les autres et d'autre part, ils doivent faire face à des contraintes beaucoup plus lourdes à l'intérieur de ces troupes (longues heures d'entraînement et de répétitions en vue des spectacles et nombreuses tournées dans des conditions souvent difficiles); il est donc logique qu'ils soient plus déterminés à abandonner la carrière.

3. DISCUSSION

Les caractéristiques qui se dégagent de cette étude descriptive de la danse professionnelle au Québec soulèvent au moins quatre questions fondamentales: Quelles sont les motivations des individus à choisir une carrière aux conditions si précaires? Comment se fait-il que la danse soit un travail salarié qui n'accorde aucun des avantages matériels du travail salarié? D'où vient le «goût» de la danse: pourquoi les femmes y sont si nombreuses et comment se fait-il qu'un grand nombre d'interprètes soient d'origine modeste alors que les consommateurs sont d'une origine sociale plus élevée? Enfin, la situation des danseurs et danseuses soulève une question importante pour la sociologie: alors que celle-ci a beaucoup analysé la littérature ou le cinéma, pourquoi ne s'est-elle pratiquement jamais intéressée à la danse comme produit culturel et comme profession?

Donc, comment peut-on accepter des conditions de vie et de travail si difficiles (entraînement excessivement long et poussé, discipline quasi monastique, souffrances et douleurs presque quotidiennes dues aux nombreuses blessures, etc.), des revenus qui souvent frôlent la misère, l'absence totale de sécurité d'emploi et de plan de retraite, alors que justement, cette retraite arrive si vite? Après avoir interviewé quatre-vingts danseurs et danseuses, nous n'hésitons pas à répondre: par *passion*. Ces artistes sont des êtres passionnés prêts à tout sacrifier pour vivre leur passion. Une telle réponse semble bien peu sociologique, et pourtant, elle devrait servir de point de départ aux analyses sociologiques, non seulement pour la danse, mais sans doute aussi pour l'ensemble des professions artistiques. Ainsi Freidson¹⁰, ayant bien démontré que l'analyse des professions artistiques échappe aux concepts habituels de la sociologie des professions et de la sociologie du travail et des occupations, propose la notion de travail «de vocation» pour l'analyse des professions artistiques: en effet, le titre réservé constituant le trait distinctif des professions leur fait défaut, et l'art n'est, dans ce cas, pas plus un loisir qu'un travail à fondement économique. Ce travail de vocation repose sur

la disposition à accomplir une activité productive pour des raisons non économiques — disposition à répondre aux besoins des autres, à contribuer à la formation d'un capital scientifique ou autre, *disposition à l'exercice même de l'activité pour elle-même par passion plutôt que par intérêt matériel* (p. 441, nous soulignons).

10. FREIDSON, op. cit.

Reprenant la distinction établie par Arendt, Freidson distingue un travail «de vocation» fondé sur l'œuvre (*work*) (qui est une activité créative spécifiquement humaine dont la valeur sociale essentielle ne réside pas dans la production de biens économiques), plutôt que sur le travail (*labor*) (qui est axé sur la production de biens économiques, dans un marché, en échange de la satisfaction du besoin matériel de subsistance). Toute analyse de la danse en tant que carrière exige donc de sortir des concepts habituels de la sociologie des professions, pour développer de nouveaux outils qui permettraient de comprendre comment la passion devient la principale motivation ordonnant les stratégies individuelles et collectives dans un cadre de travail qui n'est pas fondé sur l'économique. Comment, dans un tel contexte, se négocient les conflits et s'établissent en même temps les collaborations absolument vitales pour la création d'œuvres collectives comme on en voit en danse?

Une deuxième interrogation s'impose: comment se fait-il que le statut de salarié, qui a toujours prédominé en danse, n'ait d'aucune façon amené les avantages habituels du salariat, comme la sécurité d'emploi, les bénéfices marginaux, les plans de retraite, etc.? En effet, contrairement à d'autres professions artistiques où la pigne est la norme, comme en théâtre¹¹, la pigne n'est apparue que récemment en danse, et demeure encore marginale. Le métier de danseur s'est toujours exercé et continue de s'exercer majoritairement dans des troupes salariées. On peut toujours rétorquer que la danse, comme produit culturel, n'a pas grande valeur économique et peut difficilement survivre en concédant les avantages du travail salarié. Mais encore faudrait-il pouvoir expliquer pourquoi ce bien culturel a si peu de valeur économique et surtout pourquoi, même à des époques où on lui accordait cette grande valeur, les avantages matériels devant logiquement s'y rattacher ne furent jamais consentis. Il semble qu'au-delà des réalités économiques, on touche à des stratégies qui relèvent de considérations particulières aux arts. Selon les discours, l'aisance, et encore plus la sécurité matérielle, menaceraient le maintien de la passion et par le fait même, les possibilités d'autonomie créatrice. Or, en danse, une première analyse laisse voir cette autonomie créatrice plus comme un mythe, que comme une réalité objective: en effet, les danseuses et danseurs n'ont rien à dire, par exemple, sur les genres d'entraînement qui leur sont imposés ou sur le choix des chorégraphies. Bien qu'il faille une très forte discipline collective en danse, on ne peut que s'étonner de voir les interprètes entièrement soumis à la direction artistique, comme le sont les ouvriers au bureau des méthodes de la compagnie. Seules quelques très grandes étoiles (tel Nouréev) parviennent à imposer leur autonomie et, avantage important, à obtenir du même coup un grand bien-être matériel. Il serait donc primordial d'essayer de comprendre comment une telle profession a réussi à conserver si longtemps le salariat sans déboucher sur des acquis économiques et surtout, sans concéder à l'autonomie créatrice qui pourtant, légitime officiellement le sacrifice de ces acquis.

Troisième question: d'où vient cette passion pour la danse, plus forte chez les femmes, et plutôt surprenante chez des jeunes d'origine modeste, puisqu'il s'agit d'une esthétique appréciée presque uniquement par les classes favorisées?

Le passage de l'art masculin qu'était la danse avant 1830, à une profession majoritairement exercée par les femmes depuis¹², s'explique par l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie qui en profite, au cœur de la révolution industrielle, pour instaurer un nouvel ordre social et familial: les femmes au foyer, les enfants à l'école et les hommes au travail¹³. Dorénavant, la danse artistique professionnelle sera pratiquement interdite aux hommes, qui n'auront plus qu'un rôle effacé de «premier porteur», à travers un processus qui les consacre entièrement au travail

11. LAPANTE, B., *Problème de l'étude sociologique de la production artistique: le cas du théâtre*, Communication à l'ACFAS, Ottawa, 21 mai, 1987.

12. Pour une analyse plus complète du développement de cette profession, voir PERREAULT, M., *Différentiation sexuelle et santé-sécurité du travail chez les danseuses et les danseurs professionnel(le)s du Québec*, (Chapitre 2 — La danse: une profession féminine atypique), thèse de Ph.D., département de sociologie, Université de Montréal, 1988.

13. Nous référons ici le lecteur à notre travail «Genèse de la division des rôles au sein de la famille dans la société capitaliste», remis à Mme Nicole Laurin dans le cadre de l'examen général de synthèse, département de sociologie, Université de Montréal, août 1985.

austère, dénué de passion, fondement tant de la bourgeoisie que de l'homme bourgeois. Le masculin se voit d'abord refuser une gestuelle spontanée, puis la beauté — de là origine le dégoût du corps masculin, phénomène unique dans l'histoire occidentale¹⁴ — et perd finalement l'expression du corps par la danse, sauf comme fonction essentielle de support physique de la danseuse qu'il soulève comme une étoile pour la porter au firmament. La danseuse devient un objet de rêve idéal, représentation symbolique inversée de la reine du foyer, puisqu'elle occupe le devant de la scène, mais dans un monde où elle n'a pas d'emprise, car si la danse devient la chasse gardée des femmes, c'est uniquement à titre d'interprètes, les hommes ayant conservé tous les postes d'autorité comme professeurs, chorégraphes et théoriciens de la danse¹⁵.

À l'inverse, cette relégation des hommes, en danse, à l'unique fonctionnalité du corps, illustre bien la relégation globale à une stricte fonctionnalité du corps masculin tant dans la vie sociale que dans le travail. Ce processus a été extrêmement puissant puisque même aujourd'hui, la danse fait encore face à des interdits majeurs pour les hommes et ce, dans toutes les classes sociales. Cependant, la situation semble en voie de changer car nous assistons à un retour des hommes comme danseurs à part entière et, dans certains spectacles, il arrive même que les femmes portent les hommes. Ce retour est-il définitif ou sera-t-il éphémère comme celui du début du siècle qui a vu des Nijinski, Massine, Lifar occuper pendant quelques années seulement le devant de la scène puis laisser entièrement la place aux femmes jusqu'aux années 1960? Nous ne saurions prédire à coup sûr l'ampleur de ce retour, mais tout indique qu'à l'heure actuelle les rapports sociaux passent à travers plusieurs modèles du corps, en apparence contradictoires, puisque chaque analyste définit son modèle comme hégémonique: corps-hédoniste, corps-sportif, corps-moi, corps-informationnel¹⁶. L'austérité et le dégoût consécutif du corps masculin, observables dès la mise en place de la bourgeoisie, semblent révolus, et une analyse des transformations actuelles pourrait certes jeter des éclairages intéressants sur la nouvelle dynamique des rapports entre les sexes qui s'exprime en danse, ainsi que sur les nouvelles définitions que peut se donner le masculin, dans une symbolique du corps, tant dans les rapports sociaux que professionnels.

Pour ce qui est de la passion pour la danse chez des jeunes d'origine modeste, il apparaît important de se pencher sur les liens existant entre la production et la consommation de biens culturels. En effet, contrairement à la règle de l'homologie postulée par Bourdieu, les données empiriques montrent qu'au Québec les interprètes de la danse originent en grande partie du monde ouvrier alors que ses consommateurs viennent de milieux plus favorisés. Ceci est peut-être un phénomène strictement québécois, explicable par une très forte mobilité structurelle ascendante depuis les années 1960¹⁷. Pourtant le même phénomène semble s'être produit en Europe lors de l'apparition du ballet romantique au 19^e siècle: les ballerines, selon toutes les sources consultées¹⁸, étaient d'origine modeste, alors que le public venait strictement de la

14. BLAND, A., PERCIVAL, J., *Men dancing*, MacMillan Publishing Co., New York, 1984.

15. RUYTER, N. L., «Reformers and visionaries: the americanization of the art of dance», *Dance horizons*, vol. 11, 4, 1979; SORRELL, W., *Dance in its time — The emergence of an art form*, Anchor Press/Doubleday, New York, 1981; BLAND, A., PERCIVAL, J., op. cit.

16. CAILLAT, M., «Le procès sportif: une modernité mortifère», *Actions et recherches sociales: corps et modernité*, mars; LIPOVETSKY, G., *l'Ère du vide*, essais sur l'individualisme contemporain, Gallimard, 1983. POCIELLO, C., «La force, l'énergie, la grâce et les réflexes. Le jeu complexe des dispositions culturelles et sportives», in: POCIELLO, C., (éd.), *Sports et société. Approche socio-culturelle des pratiques*, Vigot, Paris, 1984. BROHM, J. M., «Corps et pouvoirs: l'emprise au corps. Incorporation, corps social et politique du corps», *Actions et recherches sociales: corps et société*, 2, 1982.

17. DOFNY, J., GARON-AUDY, M., «Mobilités professionnelles au Québec», *Sociologie et Sociétés*, vol. 1, no 2, novembre, 1969, pp. 277-302.

18. C'est du moins l'avis général des critiques et analystes; Norma Broude, dans un article sur la prétendue misogynie du peintre Degas (BROUDE, N. (1982). «Degas's Misogyny», in: BROUDE, GARRARD Editors, *Feminism and art history*, Harper and Row, New York.), indique que Degas, dans ses carnets, soulignait «l'origine modeste» des ballerines qu'il peignait. Nous n'avons pu retrouver ces carnets. Par ailleurs, Sorrell décrit très bien le système de «patronage» des jeunes ballerines par les «balletomanes», sans préciser toutefois l'origine des danseuses. Quoi qu'il en soit, la danse, comme tous les autres arts, était renommée de mauvaise vertu pour les femmes depuis des temps immémoriaux et il serait surprenant que les femmes de la haute et moyenne bourgeoisie s'y soient adonnées.

haute-bourgeoisie. Le phénomène est-il donc spécifique au Québec, ou des études comparables dans d'autres sociétés occidentales pourraient-elles indiquer qu'au contraire, il s'agit d'un mouvement de fond révélateur de changements profonds dans les rapports entre les classes sociales qui s'inscriraient dans une nouvelle expression du corps? De toute façon, le fait que 43% de ceux et celles qui ont choisi la danse comme profession proviennent d'un milieu social qui est totalement réfractaire, suscite des interrogations sur la place qu'occupe l'esthétique du corps dans les rapports entre les classes sociales.

Finalement, comment expliquer que la sociologie ne se soit pratiquement jamais penchée sur la danse comme *profession* et comme *produit culturel*? La sociologie a négligé la danse comme *profession* au même titre que les autres professions artistiques. On doit en effet reconnaître qu'elle s'est malheureusement restreinte, jusqu'à maintenant, à une analyse du travail salarié dans un cadre économique, négligeant d'analyser aussi les procès de travail fondés sur l'œuvre, «la vocation», la passion. Ceci aurait certes permis une analyse dialectique susceptible de briser l'opposition irréductible entre le travail à fondement économique, qui est la caractéristique dominante de nos sociétés, et le travail «autonome», «créateur», réservé à une minorité d'artistes ou d'hommes de sciences, que l'on s'est bien gardé d'étudier, puisqu'il n'entraîne pas dans les schèmes conceptuels. Cette opposition ne serait-elle pas une condition fondamentale permettant de dépouiller progressivement les travailleurs salariés de toute capacité de création, au profit de leur bien-être matériel, la création et la passion étant exclusivement réservées à une minorité qui y sacrifie, justement, le bien-être matériel?

Par contre, la sociologie n'a jamais analysé la danse comme *produit culturel*, alors qu'elle a fourni des efforts remarquables face à d'autres produits comme la littérature, le cinéma. Au-delà du fait que la danse est un art éphémère se perpétuant par tradition orale et que l'on ne pouvait «fixer» jusqu'à l'apparition des vidéo-cassettes¹⁹, nous croyons que l'absence d'intérêt de la sociologie pour la danse est la conséquence plus profonde d'une absence de prise en compte du corps par la sociologie. La sociologie européenne qui, jusqu'à la fin du 19^e siècle, ne pouvait se dire sans référence au corps des individus subissant les bouleversements de l'industrialisation²⁰, construira, à la suite de Durkheim²¹ (qui affirmait que «les choses du corps sont à la surface, l'essentiel est au tréfonds, l'idée»), un être social dont l'être corporel est absent, relégué au rang de simple organisme indigne de l'intérêt du sociologue²². Du côté de la sociologie américaine, on assiste à un effacement de plus en plus complet du corps: de l'école de Chicago où le corps constitue un reflet de l'environnement et un produit de la trajectoire individuelle, en passant par le culturalisme où le corps n'émerge plus que comme partie prenante au processus de socialisation (ex.: châtiment corporel), on en arrive à une quasi-disparition du corps comme objet de recherche sociologique, avec le fonctionnalisme qui n'en tiendra compte que s'il constitue un indice majeur des fonctions remplies par un cérémonial. Une telle distance face au corps a eu des conséquences incalculables pour les sciences humaines: c'est ainsi qu'elles ont longuement ignoré les souffrances tant physiques que morales des travailleurs et travailleuses dont le corps a fait l'objet d'un dressage sans précédent par le travail; qu'elles ne se sont préoccupées que récemment des processus de consommation qui utilisent justement les corps comme points d'ancrage; qu'elles n'en sont arrivées à remettre en cause les rapports entre les sexes qu'à partir, en grande partie, des luttes d'appropriation et de réappropriation de leur corps par les femmes (contraception, avortement, surmédicalisation, etc.).

19. DARDY, C., «Corps qui danse, corps qui pense», *Actions et recherches sociales: corps et société*, 1, 1982. Cependant, les écrits des chorégraphes et concepteurs permettraient des analyses suffisamment fouillées. Notre propre analyse des écrits de Théophile Gauthier, concepteur du ballet clé qu'est Giselle, s'est avérée on ne peut plus fructueuse.

20. VILLERMÉ; QUÉTELET; NICEFORO.

21. DURKHEIM, E., *les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF (1^{re} édition, 1912), page 333, 1966.

22. CURRENT SOCIOLOGY, *La sociologie contemporaine, les Sociologies et le corps*, vol. 33, no 2, été, 1985.

Il est temps, à partir des réflexions que soulèvent les quatre questions esquissées dans cette note de recherche, de faire du corps et de la passion de véritables objets pour l'analyse sociologique.

RÉSUMÉ

Une étude descriptive des caractéristiques socio-économiques de 80 professionnel(le)s de la danse au Québec effectuée en 1987 amène quelques esquisses de réponses à quatre questions fondamentales. (1) La passion comme concept fondateur du «travail de vocation» expliquerait les motivations des individus à choisir une carrière aux conditions aussi précaires, qui échappe aux concepts habituels de la sociologie des professions, du travail et des occupations. (2) Elle permettrait aussi de comprendre comment la danse comme forme de travail salarié n'a pas consenti les avantages habituels d'un tel travail. (3) Le goût de la danse demeure un goût essentiellement féminin mais il semble que cela change avec de nouvelles représentations du corps; la passion de la danse chez plusieurs jeunes originant d'un milieu social totalement réfractaire à l'esthétisme du corps, véhiculé par cette profession, interroge les liens entre les producteurs et consommateurs d'un bien culturel. (4) Finalement, la sociologie devrait corriger des lacunes fondamentales en intégrant le corps et la passion comme véritables objets d'analyse sociologique.

SUMMARY

A descriptive study of the socioeconomic characteristics of 80 dance professionals in Quebec carried out in 1987 has led to some suggestions for answering four basic questions. 1) Passion as a basic concept in "work as vocation" may explain individual motivations in choosing such a precarious career; such a concept falls outside the usual concepts in the sociology of professions, of work and of occupations. 2) Passion would also make it possible to understand how dance as a form of salaried work has not been granted the usual advantages of such work. 3) The taste for dance remains an essentially feminine taste but it seems that this is changing with the new representations of the body. The passion for dance as expressed by a number of young people coming from social environments totally refractory to the estheticism of the body, as conveyed by this profession, questions the links between the producers and consumers of cultural goods. 4) Finally, sociology should correct some fundamental deficiencies by integrating body and passion as real objects of sociological analysis.

RESUMEN

Un estudio descriptivo de las características socio-económicas de 80 profesionales de la danza en Quebec efectuado en 1987 entrega algunos esbozos de respuesta a cuatro preguntas fundamentales. (1) La pasión como concepto fundador del «trabajo de vocación» explicaría las motivaciones de los individuos para elegir una carrera con condiciones tan precarias, que escapa a los conceptos habituales de la sociología de las profesiones, del trabajo y de las ocupaciones. (2) Ella permitiría también comprender por qué la danza como forma de trabajo asalariado no ha consentido las ventajas habituales de ese tipo de trabajo. (3) El gusto por la danza continúa siendo un gusto esencialmente femenino pero parece que esto cambia con las nuevas representaciones del cuerpo; la pasión por la danza en muchos jóvenes que provienen de medios sociales totalmente refractarios al esteticismo del cuerpo vehiculado por esta profesión, interroga los lazos existentes entre los productores y los consumidores de un bien cultural. (4) Finalmente, la sociología debería corregir los vacíos fundamentales integrando el cuerpo y la pasión como verdaderos objetos de análisis sociológicos.