

Des ateliers de danse à visée sociale : effacement de la “ relation de service ”, effacement de la “ personne ”

Sophie Le Coq

► To cite this version:

Sophie Le Coq. Des ateliers de danse à visée sociale : effacement de la “ relation de service ”, effacement de la “ personne ”. Frédérique Montandon, Thérèse Pérez-Roux (dir). L'intégration et la socialisation à travers des médiations culturelles et artistiques, L'Harmattan, pp.103-124, 2014. <halshs-01228806>

HAL Id: halshs-01228806

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01228806>

Submitted on 26 Nov 2015

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

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

***Des ateliers de danse à visée sociale : effacement de la « relation de service »,
effacement de la « personne »***

Sophie Le Coq
Maître de conférences en sociologie au Département Sociologie/Sciences du langage/
UFR Sciences Humaines/
Université Européenne de Bretagne (Rennes 2)/
CIAPHS (EA 2241)

Cette contribution s'intéresse au recours à la pratique de la danse à l'adresse de femmes en situation de chômage de longue durée à partir de l'observation de la tenue d'ateliers chorégraphiques initiés par une association artistique et culturelle à Rennes en lien avec des services de l'action sociale et animés par des artistes.

D'un point de vue méthodologique, précisons que ce travail d'observation n'a pas fait l'objet d'un protocole d'enquête sociologique en tant que tel. Il s'agit plutôt d'un suivi, non systématique, mais continu de la mise en œuvre de ces ateliers, d'entretiens informels avec les initiateurs de ce projet, les artistes associés, ainsi que d'un travail documentaire sur les différents comptes-rendus des activités de l'association.

Si ce type d'atelier peut faire l'objet d'une analyse sociologique en termes d'exercice d'une violence symbolique (Pryen, Rodriguez, 2002), nous nous intéressons :

- d'une part, aux discours des concepteurs et maîtres d'œuvres de ces ateliers soulignant, par-delà les convictions partagées relatives aux bienfaits de l'art et de la culture sur tout un chacun, la convergence d'intérêts spécifiques vers la collaboration à ces ateliers ;
- d'autre part, au déroulement effectif de ces ateliers en axant la focale sur les relations sociales qui se tissent entre artistes intervenants et participantes relevant une tendance à l'effacement de la « relation de service » et à la « personne ».

1. Des ateliers de danse contemporaine à visée sociale

1. 1. Les bienfaits de la culture et de l'art sur tout un chacun

Les ateliers de danse, dont il s'agit, s'inscrivent dans un projet artistique initié et mis en œuvre par une association rennaise qui promeut depuis plusieurs années la danse contemporaine en Région Bretagne à partir d'actions aussi variées que la tenue d'un festival annuel, le soutien à des compagnies de danse contemporaine, etc.

Ce projet artistique répond explicitement, et à double titre, à une visée d'action sociale :

- il s'adresse à une population féminine repérée par les services sociaux, identifiée comme population en recherche d'emploi depuis une période plus ou moins longue ;
- il prétend développer ou révéler à ces femmes des compétences susceptibles d'être transposables dans des situations d'emplois.

Ces ateliers comptent entre onze et quinze femmes âgées entre vingt-cinq et cinquante ans. Elles participent volontairement à ces ateliers sur proposition d'un professionnel de l'action sociale ou de l'insertion professionnelle.

Ces derniers, ainsi que les initiateurs de ces ateliers, dressent un portrait général de ces femmes : éloignées depuis plusieurs mois de l'emploi, elles peinent à renouer avec une vie salariale ; elles sont entrées dans une sorte de spirale de difficultés ou à l'absence d'emploi fait écho une précarité économique, relationnelle (isolement), sociale (mise à l'écart d'activités de la vie quotidienne). L'ensemble de ces difficultés se conjugue parfois à des problèmes d'ordre psychologique (addictions, dépressions, etc.).

Les professionnels de l'action sociale et de l'insertion professionnelle constatent que le seul recours aux offres d'emplois du « Pôle Emploi » ne permet pas à ces femmes de renouer avec la vie salariale. Dans cette logique, une sorte de préalable semble nécessaire pour ces femmes : retisser des relations sociales, renouer avec des rythmes collectifs, s'exercer à la contrainte, se faire auteur de leur existence.

Concrètement, ces ateliers se déclinent en une série de séances de danse contemporaine animée par des danseurs, souvent aussi chorégraphes. Ces séances se déroulent sur une période de trois à quatre mois à raison d'une, voire deux séances de trois heures par semaine dans la perspective de réaliser un spectacle public finalisant ces ateliers. Elles se tiennent dans les locaux d'un équipement de quartier (centre social ou maison de quartier).

La danse contemporaine est donc explicitement considérée, par les initiateurs de ces ateliers, comme un moyen pour autre chose qu'elle-même : il s'agit d'effectuer un travail sur le corps, sur l'expression physique des femmes afin de les préparer à se confronter aux différentes situations d'emploi. La danse est donc convoquée parce qu'elle permet un travail sur le corps, le temps, l'espace, l'expression par les gestes.

Ce point de vue exprime, au moins, une double conviction :

- la danse est un vecteur privilégié pour lever les obstacles qui entravent le parcours vers l'emploi ;
- la participation de ces femmes à ces ateliers suppose de retrouver des repères temporels (arriver à l'heure, etc.), de renouer des liens avec des autres (les autres femmes), de se découvrir des compétences susceptibles d'être transposées dans des contextes professionnels (présentation de soi, apprentissage de rôles sociaux, etc.).

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

Ainsi, outre cette conviction d'emblée partagée, le recours à ce type d'action trouve au moins une double justification pour ses initiateurs et ses partenaires professionnels :

- prendre en compte « quand même » des publics défaillants du point de vue de l'emploi pour lesquels les dispositifs d'action contre le chômage ne suffisent pas, de sorte que la durée écoulée sans exercer une activité professionnelle est rapportée à une période de « dé-socialisation » professionnelle les éloignant des normes de comportements attendus dans le monde professionnel (être autonome, offensif, entreprenant, régulier, avenant, etc.) ;

- cette double défaillance du point de vue de l'emploi (être sans emploi et être sans emploi depuis une longue durée) transforme ces femmes en « public atypique » pour les professionnels de l'insertion professionnelle et sociale au regard des outils institutionnels dont ils disposent et justifie ainsi le recours à des « outils atypiques », c'est-à-dire des modalités d'actions importées d'autres secteurs d'activités, en l'occurrence le domaine artistique.

1. 2. Une distribution stricte des rôles : garantie de l'artistique ?

En amont de la mise en œuvre de ces ateliers, une définition des rôles et responsabilités de chacun est clairement arrêtée, définissant cinq types d'acteurs sociaux.

Le rôle des représentants de l'association initiatrice de ce projet consiste à trouver différents partenaires (professionnels de l'action sociale, de l'insertion professionnelle, artistes), à coordonner l'ensemble de l'action (organiser les rapports entre ces professionnels, les femmes et les artistes).

Un travailleur social oeuvrant dans une structure, publique ou non, à vocation sociale et professionnelle s'engage à suivre une ou plusieurs femmes tout au long de la durée des ateliers. Ce professionnel à la charge de ce qui est nommé un accompagnement social et occupe le rôle de référent. À ce titre, il s'engage à participer aux réunions au sein d'un comité technique créé à cette occasion pour suivre le déroulement des ateliers. Il s'engage aussi à être présent lors de la tenue du premier atelier, ainsi qu'au moment du premier et dernier entretien des participantes avec un organisme de formation professionnelle.

En effet, conjugué à cet accompagnement social, les participantes à ces ateliers bénéficient d'un suivi professionnel mené par un professionnel d'une société de services et de conseils évaluant et testant leurs « compétences » dans la perspective d'orienter leur parcours professionnel. Le rôle de ce professionnel est rapporté à un accompagnement professionnel.

Sur la base du volontariat, les femmes choisissent de participer à ces ateliers, c'est-à-dire d'assister à l'ensemble des séances d'ateliers en vue de réaliser un spectacle public.

Les représentants de l'association initiatrice du projet choisissent les artistes intervenant dans ces ateliers parce qu'ils sont familiers de l'enseignement artistique, essentiellement dans le cadre de stages qu'ils dispensent parallèlement à leurs activités de création artistique et parce qu'ils ont eu d'autres occasions de travailler avec les membres de cette association. Ces artistes résident le plus souvent à Rennes, dans tous les cas en Région Bretagne. Ils organisent leurs activités artistiques au sein de leur compagnie de danse et émargent au régime juridique de l'intermittence. Leur rôle est, comme pour les autres partenaires de ce projet, clairement défini. Ils s'engagent à travailler en binôme et à organiser l'activité avec les participantes de ces ateliers durant la période fixée en amont dans la perspective de réaliser un spectacle public finalisant ces ateliers. Leur rôle est considéré comme strictement artistique parant ainsi à une critique commune à l'encontre de ce type d'action : une instrumentalisation de l'artiste (Theillet, 2004). Bien plus, la dimension artistique semble garantie non par un programme de travail préalablement arrêté, mais par des emblèmes de statut dont, notamment, l'organisation des activités au sein d'une compagnie de danse, le régime juridique de l'intermittence.

2. Convergence d'intérêts spécifiques

À l'écoute des différents partenaires de ces ateliers, on comprend que leur participation à ce type d'actions répond à des intérêts spécifiques au regard de leurs univers professionnels.

2. 1. Un « réenchantement » du travail social

Les professionnels du travail social¹ exercent leurs activités dans un contexte qui, depuis les années quatre-vingt, les expose à au moins une double difficulté.

Les changements du contexte économique et social, marqués par une massification et une diversification des problèmes sociaux (augmentation du chômage, précarité), engendrent des modifications profondes dans les missions des travailleurs sociaux. En effet, cette nouvelle « donne sociétale » les contraint à s'adapter à ces nouveaux publics, à prendre aussi en charge l'insertion professionnelle. Plus encore, ces professionnels agissent dans l'urgence par la mise en oeuvre de prestations sociales ciblées et ponctuelles, délaissant d'autant une approche globale des difficultés des usagers à prendre en charge.

Les politiques de décentralisation dans ces secteurs professionnels ont eu tendance à renforcer les identités institutionnelles dans un milieu professionnel où la culture du travail social s'est élaborée par-delà les appartenances institutionnelles. Or, au gré de la réalisation de ces politiques, la « culture de métier » des travailleurs sociaux s'est vue supplantée par des appartenances institutionnelles. À cela s'est adjoint le développement de nouvelles formes de management au sein de ces institutions renforçant les effets des politiques de décentralisation par une incitation à s'identifier aux valeurs de l'institution au détriment des valeurs professionnelles.

Combinés, ces deux types de changements portent atteinte au modèle historique du professionnel du travail social désormais sommé d'intervenir dans un temps circonscrit, dans un type de contrat, dans un projet, l'ensemble faisant l'objet d'une évaluation permanente. Confrontés à ces changements, ces professionnels sont susceptibles de développer des sentiments de dépossession, voire de disqualification.

Dans ce contexte, la mise en place d'actions dites culturelles et artistiques à l'adresse des bénéficiaires des dispositifs d'action sociale peut conduire à ce que Gérard Creux (Creux, 2006) nomme un « réenchantement du travail social », c'est-à-dire un processus qui participe à une reconstruction d'une identité professionnelle dans la mesure où la mise en place d'actions artistiques :

- peut favoriser les relations avec leurs supérieurs hiérarchiques, puisque ces actions nécessitent l'accord de ces derniers ;
- peut transformer les relations avec les usagers, parce que le professionnel est susceptible de prendre part à ces actions ;
- peut être vécue comme un espace de liberté dans le travail, parce que le professionnel agit sans objectif de contrôle.

¹ Les professionnels reconnus comme tels, notamment par le Ministère chargé des affaires sociales qui, du fait d'une formation qualifiante, remplissent des missions sociales, éducatives, psychologiques ou médico-sociale, auprès de populations dites en difficultés.

2. 2. Des occasions de réaliser la démocratie culturelle

Du côté des professionnels de la culture², les actions culturelles et artistiques à visée sociale³ – également dénommées actions de médiation culturelle et artistique – constituent, pour ces derniers, une façon de répondre à des missions inscrites dans le cahier des charges des structures dans lesquelles ils travaillent, c'est-à-dire d'adopter, à une stricte logique de construction de l'offre culturelle et artistique, des actions menées dans des espaces de relégation sociale (par exemple, auprès des personnes incarcérées, des patients des hôpitaux psychiatriques), des contributions à des actions à l'adresse de populations dites précaires, voire relevant de ce que Robert Castel nomme le précarariat (Castel, 1995).

En d'autres termes, il s'agit de s'adresser aussi à ceux qui sont « éloignés » de la culture, à des « publics empêchés », pour reprendre le vocabulaire de ces professionnels. Mais, il semble que ces nouvelles appellations ne sont qu'une autre façon de nommer les non-publics de la culture.

Cette expression est historiquement datée et située dans un contexte social précis : celui du théâtre en 1968 à l'occasion de la signature de ce qui a été appelé la Déclaration de Villeurbanne⁴. À l'époque, l'action culturelle semble pour beaucoup piétiner. Le public prend alors aussi du sens par opposition à la notion de non-public, entendue, par ces signataires, comme une part de la population qui n'a aucun accès à la culture de ces équipements. Sociologiquement, l'emploi de cette notion tend à réifier une altérité radicalement autre de ceux qui l'utilisent, faisant apparaître des exclus, des pauvres de la culture.

Néanmoins, outre les nombreux écueils sur lesquels butent cette notion, la conception des professionnels à l'égard des participantes de ces ateliers se déprend, en partie, du sens des non publics parce qu'elles ne sont pas perçues à travers un manque, à tout le moins des capacités leur sont reconnues, dont elles n'ont pas forcément conscience ou qui ne sont pas encore advenues, mais qu'il s'agit précisément de révéler par leur participation à ces ateliers⁵. Ajoutons que, fréquemment, les discours de ces professionnels se ponctuent par une justification du bien fondé de ces actions en s'appuyant sur la législation, notamment en se référant à la loi du 29 juillet 1998 relative à la lutte contre les exclusions⁶.

² Par professionnels de la culture nous entendons tous ceux qui, socialement, sont reconnus comme tels et qui exercent dans des organisations (des institutions aux associations culturelles) également reconnues comme culturelles, quel que soit le type de contenu et la position sociale occupée sur l'échiquier de la vie culturelle.

³ Dans bien des cas, ce type d'action vise aussi à permettre à ceux qui y participent d'assister à des spectacles programmés dans des équipements culturels.

⁴ Trente-trois personnalités, parmi lesquels des directeurs de théâtre et de maisons de la Culture, ont signé une déclaration publiée dans le Monde du mardi 28 mai, dans laquelle ils disent leur opposition au concept de Maison de la culture. Ce texte est issu du grand rassemblement de gens du spectacle (metteurs en scène, comédiens, directeurs de théâtre) et d'hommes politiques. Il a été organisé par Roger Planchon, directeur du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, qu'il a créé en 1957. Les signataires réclament une décentralisation accrue, une hausse du budget consacré à la culture, et veulent inclure le théâtre pour enfants dans une réflexion globale sur la culture.

⁵ En ce sens, ces actions s'inscrivent dans les objectifs d'une *démocratie culturelle* (viser la transformation de la société en agissant sur les comportements par le vecteur du développement culturel) si on admet la définition proposée par Pierre Moulinier en rapport aux autres expressions bien connues de *démocratisation culturelle* (réduire des inégalités culturelles et garantir un accès massif à la culture) et de *démocratisation de la culture* (la norme de la finalité de l'action culturelle est associée à la diffusion massive des œuvres et des artistes reconnus comme tels), Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, Éditions du CNFPT, 1995.

⁶ Rappelons que cette dernière souligne « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture, à la pratique sportive, aux vacances et aux loisirs constitue un objectif national. Il permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté. La réalisation de cet objectif passe notamment par le développement, en priorité dans les zones défavorisées, des activités artistiques, culturelles et sportives. L'État, les collectivités locales, les organismes de protection sociale, les entreprises et les associations contribuent à la réalisation de cet objectif. Ils peuvent mettre en œuvre des programmes d'action concertés pour l'accès aux pratiques sportives et culturelles. Au titre de leur mission de service public, les établissements culturels financés par l'État s'engagent à lutter contre les exclusions ».

2. 3. Un autre marché du travail artistique

Depuis le milieu du 19^{ème} siècle le modèle « normal »⁷ d'exercice des activités artistiques renvoie au modèle de l'artiste créateur. Historiquement, ce modèle conjugue plusieurs aspects dont, entre autres, une certaine éthique (« l'art pour l'art »), un esprit d'indépendance et une implication politique, un rapport à l'art qui exalte la nouveauté, un rejet de la technique. Socialement, ce modèle normal d'exercice des activités artistiques confronte les artistes à un paradoxe : comment vivre son art et vivre de son art, soit ce que Pierre Bourdieu nomme une « économie inversée » (Bourdieu, 1992), c'est-à-dire qu'on ne travaille pas pour gagner sa vie mais on gagne sa vie pour pouvoir exercer l'activité en question. Une des conséquences de ce régime vocationnel d'exercice des activités artistiques est la diversification des activités, laquelle vient compenser le défaut de ressources économiques de l'exercice de ces activités. C'est précisément ce qu'explore, en s'intéressant à différents secteurs d'activités, l'ouvrage collectif *L'artiste pluriel* (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). Sans entrer dans le détail des développements des différentes contributions de cet ouvrage⁸, remarquons que s'observe, depuis une dizaine d'années, une sorte de généralisation du statut d'artiste intervenant, c'est-à-dire, concrètement, des situations dans lesquelles des plasticiens, des comédiens, des danseurs, etc., participent, à titre d'artiste, à des actions culturelles et artistiques à visée sociale. Outre les différences de point de vue entre artistes quant à la teneur artistique de ces actions, nombreux sont ceux pour lesquels ces actions deviennent des espaces alternatifs de l'exercice du travail artistique en rapport à des espaces plus académiques. Dans tous les cas, la participation d'artistes à des actions culturelles et artistiques à visée sociale constitue, pour ces derniers, une sorte de nouveau marché du travail dans lequel il s'agit de répondre à une demande de prestation de service rémunérée (Le Coq, 2013).

3. Des discours au déroulement effectif des ateliers

Le déroulement des séances des ateliers de danse qui nous intéressent répond à une sorte de protocole, plus ou moins explicite, construit par les artistes intervenants, autour de quelques séquences : un accueil, un échauffement, une sollicitation des participantes autour de demandes d'ordre différent ponctuée par une pause, une relaxation. Mais, la mise en œuvre effective de ces différentes séquences donne à voir certains achoppements, c'est-à-dire une certaine discontinuité due aux différentes réactions des participantes. En d'autres termes, le déroulement effectif de ces ateliers ne répond pas toujours à une prévisibilité qui permet de montrer, à partir des relations qui se nouent entre les deux protagonistes de ces ateliers, un effacement de la « relation de service » et de la « personne ».

⁷ Par « normal » nous voulons dire l'inscription de ces activités dans un ensemble de normes spécifiques à une époque, un espace donné.

⁸ « La pluriactivité indique la pratique par un individu de plusieurs activités ou emplois, exercée de façon partielle ou simultanée, impliquant parfois plusieurs statuts professionnels. ». Cette définition permet de distinguer plusieurs termes qui précisent les situations d'exercice : « la *polyvalence* correspond à l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail (...). La *polyactivité* désigne le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts (...). Enfin, la notion de *pluriactivité* est réservée à l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité (...). L'ensemble de ces pratiques sera appelé diversification des activités », *ibidem*, p. 19, p. 20.

3. 1. Effacement de la « relation de service »

Par « relation de service », nous comprenons une relation à autrui dans laquelle l'un prend en charge pour l'autre la réalisation d'une action quelconque parce que c'est autre n'est pas en mesure de le faire. De ce point de vue, le déroulement de la vie sociale est en permanence traversé par ce type de relation de façon informelle dans les menus services de la vie quotidienne et de façon plus formelle dans la mise en œuvre effective des statuts sociaux et professionnels à travers les différents rôles sociaux.

Dans l'exercice du travail social, cette relation de service se déploie également dans le cadre de la relation statutaire définie donc par le statut professionnel du travailleur social autour de plusieurs responsabilités qui lui incombent. Parmi ces dernières, la relation qui le définit dans son rapport à l'usager⁹ requiert qu'il le prenne en charge – momentanément ou de façon plus durable – ce qui lui octroie une position sociale ascendante sur ce dernier, précisément parce que cet usager ne peut s'inscrire dans une relation paritaire. Ainsi, la collectivité publique assume, pour lui, le coût de cette relation de service.

Durant le déroulement des ateliers de danse contemporaine, il nous semble possible de relever quelques indications qui valident une tendance à l'effacement de cette relation de service.

Au premier chef, relevons la présence occasionnelle des initiateurs de ces ateliers et des professionnels du travail social, se prêtant au jeu de la mise en mouvement des corps, à parité avec les autres femmes, cherchant ainsi à niveler l'ascendant social que leur statut professionnel leur prête.

C'est aussi dans les relations entre les artistes intervenants et les participantes de ces ateliers que se lit cet effacement de la relation de service. En effet, autant la conception de ces ateliers définit clairement les responsabilités de chacun, autant, lors de la tenue effective de ces ateliers, les participantes paraissent placées dans un cadre réglé, orchestré par des artistes dont les compétences ne recoupent pas celles requises pour l'animation effective de ce type d'ateliers. La définition de leur rôle stipule qu'ils interviennent à titre d'artiste et seulement à ce titre. Cette délimitation de leur responsabilité est du reste particulièrement appréciée par les artistes. Autrement dit, ils insistent sur cette définition pour éviter toute confusion avec le rôle des travailleurs sociaux. Pourtant, dans les faits, ils se confrontent à deux types d'obligations distinctes :

- l'animation chorégraphique et scénique de dix à quinze femmes peu ou pas familières de ce type de pratique ;
- la conception, la réalisation, la mise en public d'un spectacle de danse.

L'animation de ces ateliers ne se limite pas à une mise en mouvement des corps des participantes qu'il s'agit de convertir en chorégraphie. Elle suppose aussi de s'instituer garant d'un cadre de fonctionnement. Or, c'est précisément ce à quoi se refusent ces artistes, à tout le moins dans un premier temps. Ils s'exposent ainsi à la difficulté, pour plusieurs participantes, de répondre aux règles qui définissent et encadrent ces ateliers. Pour exemple, citons les retards répétés aux séances, les absences non anticipées, les absences de régularité dans les participations, le nombre de pauses et leur durée qui s'allongent. Lorsque ces participantes cherchent à répondre de leurs défauts, elles entrent dans des explications narrées, proches de la confidence, que ne reçoivent pas ces artistes se refusant à tisser des relations de proximité avec elles. Ils leur rappellent alors leur rôle,

⁹ La dénomination de ceux qui font appel aux travailleurs sociaux fait souvent l'objet de discussions, souvent révélatrices de la définition de cette relation. Tantôt c'est le terme usager qui s'emploie, tantôt il s'agit plutôt de bénéficiaire, voire de client.

dans le cadre de ces ateliers, et les renvoient vers la compétence des professionnels de l'action sociale.

Par ailleurs, si la participation des femmes à ces ateliers repose sur un choix volontaire, une connaissance de leur fonctionnement et de leur finalité, nombreuses sont celles qui dérogent au « public inventé » (Fabiani, 2004), c'est-à-dire à l'image d'un public assidu, conciliant, participatif, répondant aux orientations de ces ateliers. Elles sont en effet susceptibles de tisser des relations entre elles qui dépassent les attendus de la définition initiale de leur rôle. Autrement dit, elles sont capables de « faire leur loi », de réguler par elles-mêmes les relations sociales entre elles, d'autant que les artistes intervenants s'y refusent en partie. Elles s'organisent entre elles et cette organisation passe par différentes attitudes proches d'une mise en concurrence dans les exercices à réaliser. Certaines s'arrogent un rôle de « meneuse », de « chef de file » du groupe, d'interlocutrice privilégiée des artistes, voire d'intermédiaire en traduisant aux autres les demandes des artistes. Ces nouveaux rôles, que quelques-unes se donnent, tendent, nous semble-t-il, à déposséder les artistes de la compétence d'animation que leur confère ces ateliers, mais qu'ils n'assument que partiellement.

Outre l'animation, les artistes intervenants s'engagent à finaliser ces ateliers par la réalisation d'un spectacle public. Pour les concepteurs de ces ateliers, la représentation publique d'un spectacle final prend le statut d'un des éléments d'une sorte de protocole thérapeutique pour ces femmes (se montrer et être vues). Pour les artistes, la dénomination de cet attendu pose question. Ils insistent pour employer une autre dénomination, par exemple celle « d'ateliers ouverts ».

Dans tous les cas, dans cette perspective, et durant les premières semaines de travail, les artistes inventent plusieurs subterfuges pour contourner les difficultés que leurs opposent les participantes afin de les « faire faire » quand même.

Pour inciter leur implication, le parti pris de ces artistes était de les solliciter autour de références vécues, évocatrices pour elles (textes, musiques, événements heureux, objets, etc.), afin de les traiter comme matériaux de travail pour tramer une chorégraphie. Des demandes étaient donc formulées en ce sens en vue des séances à venir. Or, à de nombreuses reprises, les artistes se sont confrontés à des oublis dans les préparations demandées, des attitudes qualifiées de « passives ». Pour générer des réactions, les artistes proposaient des séries d'enchaînements de mouvements, les faisant adopter des postures fréquemment sujettes aux rires partagés de plusieurs d'entre elles. Outre ces sortes de railleries, c'est une difficulté à différencier le geste du mouvement que relayaient les artistes à l'égard des participantes, c'est-à-dire, selon eux, un manque de réflexivité sur leurs gestes, d'emblée rapportés à une finalité pratique, utilitaire. Or, dans le cadre de ces ateliers, il s'agissait de sélectionner un ensemble de mouvements en vue de signifier une humeur, une idée, un état d'esprit. À cette difficulté, du point de vue des artistes, s'en ajoutait une autre : la mémorisation des séquences chorégraphiques dans la perspective de créer des enchaînements.

La question de la distance était aussi soulignée par les artistes. Les participantes exprimaient, parfois douloureusement, leur impossibilité de différencier la mise en scène d'éléments biographiques, à tout le moins d'évocations biographiques, avec leur histoire, soit de distinguer le jeu de la scène chorégraphique de celui de la vie sociale. La régulation de la distance physique avec les autres, entendue cette fois dans un sens proxémique, était aussi soulignée.

Enfin et de façon manifeste, selon les artistes, les participantes faisaient preuve de deux autres difficultés particulièrement tenaces : celle du toucher de leur corps et de celui des autres ; celle du « lâcher prise », par exemple se laisser porter.

Au gré des séances, quelques changements se repèrent. Le protocole plus ou moins explicite (un accueil, un échauffement, des sollicitations, des pauses, une relaxation) qui

rythme chacune d'elle peut être contrarié. Surtout, le temps accordé à chaque séquence se modifie pour se concentrer sur celle des sollicitations des participantes. Les tolérances jusqu'alors consenties à l'égard des retards, des oublis, n'ont plus cours. Ainsi, dès que la responsabilité d'artiste des artistes intervenants prend l'ascendant sur celle de l'animateur, les demandes jusqu'alors négociées se transforment en injonctions susceptibles d'ouvrir sur des ruptures de la situation même d'atelier qui ne peut plus se dérouler parce que l'un des protagonistes disparaît sous l'effet de l'impossibilité, pour quelques participantes, d'assumer leurs propres choix. Par exemple, après quelques séances d'ateliers, une exigence de régularité dans leur suivi est explicitement exprimée de même qu'un rappel de leur participation à la représentation finale. Cette demande n'ouvre sur aucun compromis de sorte que quelques participantes ont, à la suite, mis un terme à leur participation.

Ces changements se comprennent par l'enchaînement des séances qui génère chez les artistes une conscience de plus en plus aiguë de leur responsabilité à finaliser ces ateliers par la création et la représentation publique d'un spectacle. Cette idée se transforme en préoccupation qui ne cesse de les tarauder. Elle s'apparente alors à une importation de réflexes issus des mondes artistiques qui peut se comprendre ainsi : la mise en public les expose aux jugements de leurs pairs si ce n'est de la qualité de la proposition présentée, à tout le moins de leur détention d'une compétence, voire de sa maîtrise, chorégraphe. Cette finalité occasionne des questionnements sur les compétences des participantes en y cherchant celles de véritables collaborateurs dont ces femmes ne peuvent endosser la responsabilité, du fait de leur « incompétence », et donc sur lesquelles les artistes ne peuvent compter.

3. 2. Effacement de la « personne »

Rappelons qu'un des principaux objectifs de ces ateliers consiste à développer ou révéler à ces participantes des compétences susceptibles d'être transposables dans des situations d'emplois. Ces femmes sont donc perçues et appréhendées par les professionnels du travail social et les artistes à travers non des manques mais, à l'inverse, des « ressources », des « potentialités » à faire advenir par leur participation volontaire à ces ateliers.

Qu'il s'agisse de manques ou de ressources, faisons remarquer qu'ils sont toujours identifiés et nommés à partir du prisme des travailleurs sociaux et des artistes, d'une part, et saisis à partir d'une positivité, d'autre part.

Les professionnels du travail social ne sont généralement pas dupes des normes et valeurs qui gouvernent les institutions pour lesquelles ils travaillent et qui sous-tendent aussi la construction des dispositifs de prise en charge sociale. Aussi, reconnaître la part de « ressources », de « potentialités » de ces participantes illustre, chez ces professionnels, une façon de faire autrement que dans le cadre, ordinaire, de l'exercice de leur activité professionnelle – même s'ils peuvent s'employer à débusquer cette part de « ressources » des usagers par ailleurs. Ce peut être aussi une façon de prendre le contre-pied de l'institution d'autant que ces actions artistiques et culturelles à visée sociale sont susceptibles d'être vécues, rappelons-le, par ces professionnels, comme un espace de liberté dans l'exercice de leur activité. Néanmoins, l'identification de ces « potentialités » repose aussi sur des critères implicites – d'autant plus difficiles à questionner –, portés par les travailleurs sociaux, de même que par les artistes, renvoyant à l'idée qu'ils se font, en l'occurrence de ce qu'est un individu, au regard de leurs propres expériences et manières d'être en société. Dans tous les cas, définir l'utilisateur à partir de « manques » ou de « ressources », c'est toujours le cerner à partir de la positivité de ses performances, c'est-à-dire l'appréhender à partir d'une appréciation sur ses comportements, à l'aune de ses propres références, directement observables, laissant dans l'ombre ce qui les rend possible.

Le déroulement des séances des ateliers de danse qui nous intéressent nous invite aussi à relever un paradoxe : autant les artistes intervenants gèrent, comme ils peuvent, une

distance relationnelle avec les participantes de ces ateliers, privilégiant une relation avec « le groupe », autant ils ne cessent de solliciter chacune d'elle à titre « d'individu », riche d'une « intériorité singulière ».

Nous reviendrons sur cette façon de séparer un individu d'un ensemble plus grand, le groupe, mais insistons pour l'instant sur cet individu auquel correspondrait une intériorité singulière. Il nous semble là encore que cette conception de l'individu illustre une importation de certaines valeurs structurantes des univers artistiques. À ce sujet, Gérard Mauger considère l'authenticité comme une caractéristique constitutive du « capital spécifique » des champs artistiques parce que particulièrement valorisée jusqu'à fonctionner comme un *nomos*. Par exemple, pour réussir dans ces domaines d'activités, il faut être « authentique », ou encore, un artiste reconnu et consacré est forcément « vrai », « authentique ». De même, la création « est conçue comme l'expression d'une 'intériorité' affranchie des carcans sociaux ». L'intériorité est érigée en « gage d'authenticité et de singularité irréductible » (Mauger, 2006, p. 239). En rapport au corps, dans le domaine de la danse, « l'authenticité est perçue ici comme le 'naturel', propriété de *l'hexis* plus que de la morphologie corporelle (...), manière d'habiter son corps » (Mauger, 2006, pp. 40-41).

Nous retrouvons l'ensemble de ces associations d'idées dans le cadre de ces ateliers de danse qui s'ancre dans une conception de l'individu isolé dont la preuve est fournie par le corps. En effet, tout au long du déroulement des ateliers, les discours des artistes, et aussi ceux des autres parties, sont tramés de cette idée selon laquelle il s'agit de s'approprier son corps par soi-même parce que chaque participante est unique et ne se confond pas avec les autres. Les limites physiques de chaque corps en sont la preuve, de même que la douleur physique, si elle peut être en partie partagée par l'empathie, demeure celle d'un individu isolé. Ainsi, tout un chacun est propriétaire de son corps et peut trouver dans les tréfonds de son intériorité les ressources pour en être maître en cherchant à se dépasser, en se contraignant.

Sociologiquement, cette conception de l'individu, valorisé sous les traits d'une unicité, d'une singularité irréductible, répond à une construction sociale normée de l'échange social parce qu'encadrée dans des valeurs spécifiques aux univers artistiques. Dans le cadre de ces ateliers de danse, cette construction sociale normée de l'échange social, efface, nous semble-t-il, par trois fois ce que nous nommerons la « personne », c'est-à-dire, précisément, ce qui rend possible l'échange social, lequel n'a rien d'évident.

En effet, une première façon de procéder à cet effacement de la « personne » se lit dans cette conception de l'individu isolé, relayée par les promoteurs et maîtres d'œuvres de ces ateliers. Elle s'inscrit dans une approche « individualiste » et abstraite des participantes de ces ateliers qui les sépare de toute inscription sociale, de toute histoire. Si des éléments biographiques sont sollicités auprès de ces dernières, ils restent désincarnés, détachés de leur épaisseur sociale empêchant d'appréhender ces femmes au travers des relations sociales qu'elles ont nouées par ailleurs et qu'elles continuent d'établir, aussi dérisoires soient-elles pour le regard des professionnels. La pluralité de leurs univers sociaux reste dans l'ombre, de même que la pluralité des différents « masques » qu'elles y sont susceptibles de porter. Simultanément, c'est aussi ne pas leur reconnaître de pouvoir s'inscrire dans ce que nous nommerons la réversibilité de l'échange, c'est-à-dire, selon les univers sociaux traversés, la possibilité de faire à la place de l'autre. Or, c'est sans doute ce que montre l'illustration déjà mobilisée concernant la capacité de ces participantes à « faire leur loi » durant ces ateliers, c'est-à-dire à réguler les relations sociales entre elles.

Une autre façon, nous semble-t-il, d'effacer la « personne » consiste à séparer l'individu du groupe et d'en apporter la preuve par les limites physiques des corps. Cette conception du social se rapporte à une ancienne dichotomie bien connue des sciences humaines entre ce qui relèverait du social, soit un collectif contraignant, et ce qui relèverait plutôt de la psychologie,

soit l'individu. Ce dernier, entendu dans son rapport – généralement causal – au collectif, serait ici souverain, libre de tous carcans sociaux. Mais, cet individu qualifié par une intériorité, un moi, un ego, est historiquement daté et rapporté à la période de la Renaissance. Ajoutons que l'idée d'une propriété de soi et de son corps est encore historiquement datée par la généralisation des valeurs de la bourgeoisie. Surtout, cette notion d'individu emprunte largement au registre biologique, c'est-à-dire défini à partir des limites d'un organisme autonome (Quentel, 2007, pp. 90-96). Or, si le corps humain est aussi un individu, il ne s'y réduit pas. Anthropologues et sociologues ont exploré cette thématique du corps, par exemple, et sans être exhaustive, Marcel Mauss, Pierre Bourdieu, David Le Breton ou encore Richard Shusterman¹⁰. Sans détailler ces travaux, insistons sur les apports de Pierre Bourdieu du fait de leur influence en sociologie. Afin de sortir d'une opposition entre objectivisme et subjectivisme, Bourdieu réhabilite le concept d'*habitus* permettant de se représenter ces deux termes comme les deux faces d'une même réalité. Ainsi, le monde social serait constitué de structures élaborées par les agents sociaux, lesquelles, une fois constituées, conditionneraient à leur tour les actions des agents. Les principales caractéristiques de l'*habitus* sont qu'il s'agit d'une structure structurée et structurante¹¹ de même qu'il se présente comme histoire incorporée, faite nature¹². Nous en tenant à cette deuxième caractéristique et en suivant le raisonnement critique de Jean-Michel Le Bot sur ce point, cet aspect de l'*habitus* pose problème parce que, si on admet l'hypothèse d'une « histoire incorporée, faite nature », rien n'est dit sur la manière dont s'exerce l'incorporation. Or, en suggérant une différenciation entre individu et sujet par l'accès au soma, le processus d'incorporation trouve une assise pertinente : « L'accès au soma, parce qu'il introduit une certaine permanence du sujet, au-delà des situations dans lesquelles est placé l'individu, permet aussi une certaine décentration, tant dans l'espace que dans le temps. À la différence de l'individu, le sujet n'est plus dans un être-là totalement immédiat. Cette permanence permet également que le monde (...) puisse, dans une certaine mesure, être évoqué indépendamment de sa présence immédiate. Le soma rendrait ainsi compte de la possibilité d'une certaine « mémoire » qu'il n'y a aucune raison de caractériser par un contenu de représentation, plutôt que par un contenu d'activité, de gestuelles et de postures (hexis corporel), ou encore de tension libidinale, de décharge et de refoulement (contention). Autorisant, par la clôture qu'il introduit, le cumul d'expériences acquises par imprégnation des usages du milieu environnant, le soma rendrait ainsi compte de la constitution de l'*habitus* » (Le Bot, 2000, pp. 65-66). En d'autres termes, pour « qu'il y ait incorporation, encore faut-il que quelque chose vienne faire corps » (Le Bot, 2000, p. 58), en l'occurrence le soma.

Sociologiquement donc, l'opposition entre un individu et un collectif est obsolète. Si les artistes et professionnels qui oeuvrent à la conception et au déroulement de ces ateliers insistent sur la spécificité de l'individu, ils pourraient tout autant le faire concernant des collectifs, en relevant leur pluralité. C'est donc de différence qu'il s'agit, laquelle n'a rien de spécifique à l'individu, de sorte qu'on peut admettre qu'elle constitue « une tendance, qui s'oppose dès lors, non pas à un

¹⁰ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1983 (1^{ère} ed. 1950). Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, ed. de Minuit, 1980. David Le Breton, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985. Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris, ed. de l'éclat, 2008. Notons aussi les travaux de Sylvia Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

¹¹ « Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement réglées et régulières sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre », Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, ed. de Minuit, 1980, p. 92.

¹² « Histoire incorporée, faite, nature, et par là oubliée en tant que telle, l'*habitus* est la présence agissante de tout le passé dont il est le produit : partant, il est ce qui confère aux pratiques leur indépendance relative par rapport aux déterminations extérieures du présent immédiat. Cette autonomie est celle du passé agi et agissant qui, fonctionnant comme capital accumulé, produit de l'histoire à partir de l'histoire et assure ainsi la permanence dans le changement qui fait l'agent individuel comme monde dans le monde », *ibidem*. pp. 94-95

universel (...), mais à une autre tendance, inverse, que nous pouvons précisément désigner du terme d'« universalisation ». Ces tendances ne supposent aucune forme de volonté, ni même de désir implicite : elles sont à saisir comme des pôles contradictoires entre lesquels l'homme ne cesse, sans s'en rendre compte, de naviguer ; ceux-ci règlent son jeu relationnel à tous les niveaux » (Quentel, 2007, p. 95).

Enfin, une dernière façon d'effacer la « personne » se relève dans une tendance des professionnels de ces ateliers à verser dans une sorte de naturalisme, c'est-à-dire à chercher à faire coïncider les attitudes des participantes de ces ateliers à leurs attentes. Or, c'est omettre que ces dernières ne sont pas réductibles à des réceptacles qui emmagasineraient un contenu ou encore à des éponges qui ne feraient que s'en imprégner. Au contraire, tout laisse à penser qu'elles s'emploient à traiter, évacuer tout contenu, de sorte qu'elles n'adhèrent ni ne coïncident avec les attentes formulées. Pour exemple, rappelons l'illustration précédemment citée concernant la non-coïncidence de ces participantes à l'image d'un « public inventé » ou attendu.

Conclusion

L'analyse de ces ateliers de danse contemporaine à visée sociale nous aura permis de relativiser l'évidence sociale quant aux effets forcément bénéfiques des actions culturelles et artistiques en soulignant qu'elles sont aussi l'occasion d'une convergence d'intérêts spécifiques des différents professionnels qui initient et participent à ces ateliers.

L'attention portée à leur déroulement, particulièrement aux relations sociales qui se tissent entre les artistes intervenants et les participantes, démontre une tendance à un effacement de la relation de service au profit d'une relation de parité et une tendance à un effacement de la personne au profit de l'individu.

Nous n'aurons ni traité de la spécificité artistique de ces ateliers à visée sociale ni de leur potentielle plus-value, incapable de les débusquer si ce n'est dans le discours des concepteurs et partenaires de ces ateliers les rabattant sur les attributs statutaires de leurs animateurs et leurs convictions. La question, par ailleurs, reste délicate tant on sait que le sujet rend prolix. Surtout, socialement, l'art est « un objet valorisant par lui-même, intéressant *a priori* quiconque est familier des valeurs cultivées » (Heinich, 2004, p. 5). C'est ce qui en fait un mauvais objet pour le sociologue, selon Nathalie Heinich, à tout le moins dès lors « que celui-ci cherche avant tout non à 'parler de l'art', mais à faire de la bonne sociologie, qui ne se défausse pas de ses exigences propres sur les qualités de son objet » (Heinich, 2004, pp. 5-6). Autrement dit, pour cet auteur, un des objectifs de la sociologie de l'art vise l'étude « des 'arts' au sens strict, à savoir les pratiques de création reconnues comme telles », c'est-à-dire « les processus par lesquels une telle reconnaissance peut s'opérer, avec ses variations dans le temps et l'espace » (Heinich, 2004, p. 6).

Bibliographie

BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, ed. de Minuit, 1980.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc, SHAPIRO Roberta (ss la dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, PUS, 2009.

CASTEL Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, Paris, Fayard, 1995.

CREUX Gérard, « Les conduites artistiques des travailleurs sociaux en milieu professionnel », *Sciences de l'éducation*, vol. 39, 3, 2006.

FABIANI Jean-Louis Fabiani, « Publics constatés, publics inventés, publics déniés » - les sciences sociales et la démocratisation de la culture, *Enseigner la musique*, 6-7, Lyon, 2004.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2004.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Ed. Gallimard, 2005.

LE BOT Jean-Michel, « L'habitus entre sujet et personne », in Attie Duval-Gombert (dir), *Langage et société, Tétralogiques*, 13, Rennes, PUR, 2000, pp. 57-78.

LE COQ Sophie, « Des artistes ordinaires. Exemple des chorégraphes 'instables' en ville », PERRENOUD Marc (dir.), *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 27-42.

MAUGER Gérard, « Le capital spécifique », MAUGER Gérard (dir), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, ed. Du Croquant, 2006, p. 237-253.

MOULINIER Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, Éditions du CNFPT, 1995.

PRYEN Stéphanie, RODRIGUEZ Jacques, *Quand la culture se mêle du social. De la politique culturelle roubaisienne aux actions culturelles à visée sociale*, Clersé/Ifresi-CNRS, Consultation interministérielle Cultures, villes et dynamiques sociales. Apprentissages, transmission et créativité de et dans la ville, septembre 2002.

QUENTEL Jean-Claude, *Les fondements des sciences humaines*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2007.

THEILLET Philippe, « Artistes et politiques », *Observatoire des politiques culturelles*, 24, été 2004, pp. 4-7.