

Camille Casale

Le danseur “optimisé”. Formation intensive et bonne santé: un pas de deux contradictoire?

Dans son ouvrage *Apprendre par corps*, paru en 2000, Sylvia Faure étudie les modalités d’incorporation du métier de danseur, mettant en exergue les médiations opérées entre professeurs et élèves, transmission qui passe essentiellement par du non verbal et par des corrections directes sur le corps. Près de vingt ans après ses recherches, quelles évolutions sont advenues dans l’apprentissage?

Pendant longtemps en marge des discours, un thème majeur émerge, celui de la santé. Cette émergence est à mettre en corrélation avec l’injonction à la santé, amorcée depuis la fin du XXe siècle, favorisée par la médicalisation. La recherche du bien-être et l’optimisation du capital corporel se déploient dans les discours¹. Cette évolution des normes sociales touche également la danse. Face au constat des dommages causés par la pratique, à la fois sur le plan physique et psychologique, une partie du monde de la danse invite à la modification des pratiques, à apporter les correctifs utiles pour une pédagogie de la danse au plus proche des besoins du travail artistique d’aujourd’hui et dégagée de croyances physiologiquement peu viables. Il s’agit d’intégrer à d’anciennes connaissances des nouvelles, et permettre aux danseurs de pouvoir exprimer leur potentiel, de mettre leur technique au service de l’artistique, tout en préservant leur capital santé.

Cette thématique est très présente à l’international, dans la lignée des *Dance Studies*, avec une augmentation des publications dès les années 2000². En Amérique du Nord et au Royaume-Uni,

1. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Points, 2011.

2. On peut citer des articles de références, comme: Tansin Benn, Dorcas Walters, *Between Scylla and Charybdis. Nutritional Education versus Body-Culture and the Ballet Aesthetic: The Effects on the Lives of Female Dancers*, in «Research in Dance Education», II, n. 2, 2001, pp. 139-154; Jill Green, *Socially constructed bodies in American dance classrooms*, in «Research in Dance Education», cit., pp. 155-173; Susan Leigh Foster, *Dancing bodies*, in Jane Desmond, *Meaning in motion: New cultural studies of dance*, Duke University Press, Durham NC 1997, pp. 235-258; Bryan S. Turner, Steven P. Wainwright, *Corps de ballet: The case of the injured ballet dancer*, in «Sociology of Health and Illness», XXV, n. 4, 2003, pp. 269-288.

Au Royaume-Uni, les deux enquêtes *Fit to dance* sont également marquantes: Helen Laws, Joanna Apps, Dance UK,

par exemple, les compagnies d'envergure et certains centres de formation se sont dotés d'une équipe de spécialistes pour soutenir le travail du danseur et lui donner un encadrement médical et sportif rationalisé³.

En France, ce thème est encore balbutiant⁴ et peu de publications étayent la recherche sur le sujet⁵. Le Forum International Danse et Santé, organisé en novembre 2014 au Centre national de la Danse, fait date en France, où aucune rencontre de cette ampleur sur danse et santé n'avait eu lieu. Ses enjeux étaient, entre autres, de sensibiliser les professionnels de la danse et de faire l'état des besoins et des attentes concernant la santé des danseurs en France⁶.

À la fois art et sport, dépendant du Ministère de la Culture et de la Communication, la pratique de la danse semble souffrir de ces catégorisations. Le danseur se revendique peu comme un athlète, et la santé émerge souvent consécutivement à une blessure. Contrairement aux jeunes sportifs qui, dans les centres de formation de haut niveau, bénéficient de la présence forte d'un encadrement médical, ce dernier est très faible en danse, et un suivi de l'élève rationalisé et global n'est pas effectif⁷. Les écoles de formation ne bénéficient pas de véritable dispositif d'encadrement et de soutien pour aider les danseurs à développer des conduites de vie et d'entraînement favorables à leurs activités, ce domaine relevant dans les mentalités de l'initiative individuelle, et, ainsi, des ressources et dispositions familiales.

La formation à but professionnel se fait dans des institutions dédiées à la pratique, où l'organisation réglée vise à l'apprentissage du métier, autrement dit, à l'incorporation des savoir-faire techniques, mais aussi à l'intériorisation des valeurs du monde de la danse, ces «savoirs du corps dansant, [...] produits

Fit to Dance 2: Report of the Second National Inquiry into Dancers' Health and Injury in the UK, Dance UK, London 2005. Plus récemment, mentionnons les publications de la revue «Research in Dance Education», dont les articles de Angela Pickard, *Ballet body belief: perceptions of an ideal ballet body from young ballet dancers*, in «Research in Dance Education», XIV, n. 1, 2013, pp. 3-19 et de Merry Lynn Morris, *Re-thinking ballet pedagogy: approaching a historiography of fifth position*, in «Research in Dance Education», XVI, n. 3, 2015, pp. 245-258.

En langue française, l'ouvrage *Danse et Santé* est un incontournable: Sylvie Fortin, *Danse et santé: du corps intime au corps social*, Presses de l'Université du Québec, Québec City 2008.

3. À Londres, le cas du Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance est particulièrement intéressant. Aux côtés de ses enseignements en danse, il possède un département dédié aux *Dances Sciences*, où s'effectuent recherche en danse, prévention et éducation des danseurs et professeurs, et prise en charge médicale.

À l'Opéra de Paris, l'accent a été mis sur la santé tardivement, avec l'arrivée de Benjamin Millepied, qui a mis en place un pôle dédié en 2015.

4. «Même si la préparation physique est une part importante de nombreux sports, elle n'en est qu'à ses balbutiements en ce qui concerne la danse», déclare Nicolas Brunet, préparateur physique à l'Opéra de Paris, in Agathe Dumont, Nancy Kadel, Nicolas Brunet, Jean-Baptiste Colombié, Peter Lewton-Brain, Annabelle Couillandre, *Danse et Santé*, in «Science and sports», XXXI, n. 4, 2016, pp. 236-244: p. 239.

5. Citons les travaux de Pierre-Emmanuel Sorignet concernant la santé du danseur contemporain, et ceux de Sylvia Faure et Joël Laillier qui documentent la formation du danseur et l'incorporation des savoirs.

6. Le programme, les actes, ainsi que l'enregistrement des conférences et ateliers sont disponibles à cette adresse : <https://www.cnd.fr/fr/page/169-sante>. (u.v. 6/06/2018).

7. Un spécialiste peut être présent tous les jours, d'autres praticiens venir régulièrement, mais la prise en charge de l'élève n'est pas globale. Il n'y a pas encore d'équipe dédiée pour aider les danseurs à développer des habitudes de vie et d'entraînement favorables à la danse, ni de suivi alimentaire rationalisé et contrôlé médicalement. Les réticences des familles sont une donnée d'importance pour expliquer le phénomène. Voir par exemple: Joël Laillier, *La vocation au travail. La «carrière» des danseurs de l'Opéra de Paris*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris 2012.

sociaux témoignant à leur façon des orientations de pensées et des logiques d'action des individus qui les formalisent et/ou qui les transmettent»⁸. L'attention à la santé est très variable selon les écoles, allant de la négation d'un possible problème à la volonté d'une intégration totale⁹. Les valeurs transmises reprennent celles perçues comme traditionnelles, faites de discipline et d'exigence, dont l'une des dérivées est parfois celle d'un danseur qui se donne "corps et âme" à sa danse, jusqu'à la blessure.

La rencontre entre danse et santé est complexe. Elle se lie à celle des impératifs artistiques et des représentations encore persistantes d'un corps construit dans la douleur. Étudier l'incorporation du métier de danseur par le prisme de la santé, c'est mettre au jour l'évolution des logiques d'action et des mentalités dans le milieu de la danse, intimement liée à celle de la société.

Pour dresser les évolutions du métier de danseur sous influence d'une préoccupation de santé, je traiterai d'une école de danse novatrice en France sur le sujet. Elle a en effet fait le choix de la placer au cœur de son discours de formation et d'accueillir en son sein une association qui assure le suivi médical complet de l'élève.

Quelles modifications pédagogiques se dessinent en studio, pour former des danseurs performants qui partagent les valeurs de leur métier? Quelles différences entre discours théoriques et pratiques effectives et, par là même, quelle construction sociale de la santé se dessine?

Le but de cet article est de dresser les nouvelles modalités d'incorporation du métier de danseur et de tracer la vision de la santé qui est mobilisée, dans une école de formation réputée où se crée et s'intensifie l'adhésion au modèle du danseur, mais où l'intérêt pour la santé est revendiqué. Par l'étude des discours et des pratiques en studio, je tracerai ainsi les valeurs permanentes au monde de la danse, les lieux où se font les modifications sous l'influence du discours institutionnel de santé, et les résistances et contradictions que soulève ce partenariat, dans une école où, pourtant, la santé est vue comme essentielle. Cette étude permet également de mettre au jour les «constructions discursives de la santé chez les individus»¹⁰, et la persistance de certaines représentations, y compris dans un lieu qui affiche la volonté de les déconstruire.

Cet article est issu d'un travail de recherche sur la santé dans la formation en danse, où plusieurs terrains, mêlant observations et entretiens, furent menés au sein d'écoles de danse françaises et dans un prestigieux concours international de jeunes danseurs, qui revendique également un intérêt tout

8. Sylvia Faure, *Corps, savoir et pouvoir: sociologie historique du champ chorégraphique*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2001, p. 10.

9. Réaliser une thèse sur danse et santé permet de tracer les résistances. Certaines réponses reçues lors de demandes d'entretiens ou d'observations sont révélatrices, correspondant à l'idée, persistante en danse, qu'il est normal qu'un danseur se blesse, et que mon thème de recherche n'est pas pertinent, car la blessure est une "sélection naturelle" pour déceler les futurs danseurs. Un discours aussi tranché fut toutefois minoritaire.

10. «Les enjeux de santé peuvent être révélés non seulement pas l'étude des maladies et de leur prise en charge thérapeutiques mais également par celles des constructions discursives de la santé chez les individus», Sylvie Fortin, cit., p. 9.

particulier pour la santé. Des entretiens avec d'autres acteurs du monde de la danse – formateurs, directeurs, anciens danseurs – complètent mon corpus. Ma formation en danse-études adolescente et mon expérience en tant que danseuse ont également été un précieux atout pour mener cette enquête.

Mon terrain principal fut une enquête ethnographique de quatre mois réalisée dans une école supérieure de danse de renom¹¹, qui se revendique à la fois comme formatrice du danseur classique et du danseur contemporain. L'une de ses spécificités est l'importance accordée à la santé, déclarée comme l'un des piliers de l'école. Une structure santé est présente, où le jeune danseur peut consulter à tout moment la coordinatrice santé de l'École, et être orienté vers le spécialiste adapté. De mars à juillet 2017, je m'y suis rendue presque quotidiennement. J'y avais un bureau et ai pu observer à ma convenance dans les salles de cours — danse et scolaire — à l'internat, ainsi qu'à la permanence santé. J'ai également eu accès à des documents internes, et ai pris part des réunions pédagogiques et administratives.

Pour analyser mon matériau, j'utilise la sociologie compréhensive des représentations et des valeurs qui, à mon sens, offre de puissants outils d'analyse pour appréhender les croyances des acteurs observés «de façon purement descriptive et analytique, sans jugement de valeur ni volonté consciente ou inconsciente de défendre ou critiquer les positions des acteurs»¹².

Après un portrait de l'institution et un panorama succinct des dommages que peut causer la pratique intensive de la danse, nous irons en studio pour observer la fabrique¹³ du danseur, marquée par l'incorporation de ces savoirs du corps dansant, à la fois savoir-faire technique et valeurs associées à la pratique. Ces dernières peuvent parfois sembler en conflit avec la santé de l'élève, dernier temps de cet article, où nous essaierons d'approcher une définition de la santé, prise dans ce contexte socio-historique très spécifique, celui du monde de la danse professionnelle, et les limites qui émergent, même lorsque la santé est placée comme prioritaire.

L'École de Danse

Une structure pour la danse

Dans les écoles d'excellence où les élèves entrent après concours, le but est de former les futurs danseurs professionnels. La formation y est intense et la vie de l'élève s'organise autour de la pratique. L'École de Danse dispense une formation en danses-étude de la sixième à la terminale. Elle prend en charge la scolarité complète de l'élève, qui bénéficie de classes aménagées pour se consacrer pleinement

11. Au cours de cet article, je l'appellerai l'École de Danse.

12. Nathalie Heinich, *Des valeurs: une approche sociologique*, Gallimard, Paris 2017, p. 24.

13. Julien Bertrand a ainsi nommé sa thèse sur la formation des footballeurs professionnels, où le métier s'incorpore selon un processus recoupant plusieurs similitudes. Julien Bertrand, *La fabrique des footballeurs*, La Dispute, Paris 2012.

à l'acquisition des savoir-faire. Un internat est proposé. Dans le but de faciliter les déplacements et de gagner des heures pour la danse, l'École de Danse possède des lieux pour l'enseignement scolaire. Ce sont les professeurs du prestigieux collège et lycée international voisin qui se déplacent pour donner leurs cours dans les structures modulaires temporaires dédiées à l'enseignement théorique. Internat, structures modulaires temporaires, salle de danse, structure santé, cantine et bâtiment administratif sont ainsi regroupés dans un périmètre restreint, où l'élève peut complètement s'adonner à la danse, sans sortir du lieu. Comme pour la formation du sportif de haut niveau, la logique est celle de l'efficience et de l'autarcie¹⁴.

La danse classique et la danse contemporaine sont enseignées, avec un volume horaire plus important pour la première. La spécificité de ces écoles est la primauté accordée à la danse classique, à laquelle ont été adjoints plus récemment des cours de contemporain, pour s'adapter aux exigences du métier. Toutefois, à l'École de Danse, la polyvalence a été dès sa création au début des années 60 un enjeu d'importance, ce qui lui donne une seconde spécificité dans le paysage français, seule école à enseigner les deux formes de danse avec une importance égale, sans cursus spécialisé dans l'une ou dans l'autre.

Après le cursus danse-études, de la sixième à la terminale¹⁵, les élèves les plus prometteurs ont la possibilité d'intégrer le Jeune Ballet de l'école, admissible sur concours, et de préparer leur Diplôme National Supérieur du Danseur (DNSP). Le Jeune Ballet est une sorte de compagnie junior qui permet à ces possibles futurs professionnels d'expérimenter une vie de compagnie, de multiplier les représentations, et de préparer leur future carrière.

L'année de mon observation, le nombre d'élèves était de 99 en danse-études, répartis en sept classes, et 41 pour le Jeune Ballet, réparti en deux classes. En dehors du Jeune Ballet, chaque classe a une tunique réglementaire pour le classique, couleur de justaucorps permettant l'identification immédiate de la classe, et uniformité au sein du groupe. Les tenues de contemporain sont les mêmes pour toutes les classes.

La santé au cœur du dispositif de formation

La danse est une pratique où pèsent les exigences sur les corps. La douleur y est minorée, et son dépassement est vu comme signe de la vocation. Une étude récente réalisée au sein de trois écoles pré-professionnelles de ballet à Londres, sur des danseurs de 16 à 19 ans, estime que le taux de blessure est

14. Sylvaine Derycke, *Ascèse sportive et mode de vie communautaire: le quotidien de sportifs de haut niveau en athlétisme*, in «L'Atelier du Centre de recherches historiques», n. 15, 2015, online: <http://journals.openedition.org/acrh/6695>. (u.v. 2/10/2018).

15. Pour une lecture plus aisée, je n'utiliserai pas la nomenclature de l'école pour les différentes classes, mais celle de leur correspondance en collège en lycée. Pour les DNSP, j'utiliserai la dénomination DNSP1 pour la première année du diplôme, et DNSP2 pour la seconde année.

de 1,38 lésion pour 1000h de pratique¹⁶, ce qui correspond à un peu plus d'une année de formation à l'École de Danse. Le taux moyen de blessure pour un danseur sur une année oscille entre 70% et 80%¹⁷. Contrairement aux croyances, la littérature révèle des taux moyens de blessure sensiblement semblable en classique et en contemporain¹⁸.

Ce sont surtout des blessures chroniques, conséquences de microtraumatismes répétés, qui peuvent provoquer des blessures de compensation et l'arrêt de la carrière. Dans l'étude précédemment citée, 72% des blessures étaient dus au surmenage. Le haut niveau de tolérance à la douleur, les pratiques d'entraînement, les conditions de travail et les exigences des chorégraphes sont identifiés comme source de blessures les plus fréquentes. À ces lésions physiques et quantifiées par la littérature scientifique se rajoutent celles de la santé psychologique, du bien-être moral, qui surpasseraient les difficultés des blessures physiques¹⁹.

Le métier de danseur se vit sur le mode de la vocation, où le dépassement de la douleur est vu comme un signe positif. Les blessures sont acceptées comme un «signe de l'engagement vocationnel»²⁰. Cette conception vocationnelle de l'art «suppose en effet un investissement total, souvent manifesté à travers la souffrance corporelle ou morale qu'il engendre, et qui vise à se distinguer de l'exécution routinière de tâches prédéfinies»²¹, écrit Gisèle Sapiro. La douleur ne joue plus son signal d'alarme, et le danseur danse «au-delà» de la douleur²².

En France, l'École de Danse est novatrice en matière de santé. Le discours institutionnel insiste sur son importance, et sur la nécessité de déconstruire les croyances d'un corps dansant tout à la fois souffrant. Peu d'écoles ont mis en place un véritable suivi médical du danseur, offrant un travail de soin, de rééducation, de prévention et d'accompagnement.

L'École de Danse a choisi d'offrir cette prestation à ses élèves, par le biais d'une association qui est responsable de la santé du danseur. Le modèle de référence est celui de dispositifs mis en place à l'international. L'encadrement du Royal Ballet est souvent cité dans les discours.

16. Christina L. Ekegren, Rachele Quested, Anna Brodrick, *Injuries in pre-professional ballet dancers: Incidence, characteristics and consequences*, in «Journal of Science and Medicine in Sport», n. 17, 2014, pp. 271-75. Les auteurs précisent toutefois que ce pourcentage est bas en comparaison des taux de blessure des sportifs préprofessionnels. Elles ajoutent cependant que les blessures des danseurs les éloignent plus longtemps de la pratique, et qu'elles seraient ainsi plus sévères.

17. Ces chiffres se retrouvent dans diverses études internationales comme dans Janine Rannou, Ionela Roharik, *Les danseurs: un métier d'engagement*, La Documentation française, Paris 2006 pour la France ou Helen Laws, Joanna Apps – Dance UK, cit. pour le Royaume-Uni.

18. Par exemple, dans l'enquête *Fit to dance*, le taux de blessure était de 84% pour les danseurs contemporains et 83% pour les danseurs classiques. Cfr. *Ibidem*.

19. Voir notamment *Fit to dance*, cit.

20. Blanka Rip – Sylvie Fortin – Robert Vallerand, *The Relationship between Passion and Injury in Dance Students*, in «Journal of Dance medicine et science», vol. 10, n. 1, 2006, pp. 14-20: p. 15.

21. Gisèle Sapiro, *La vocation artistique entre don et don de soi*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 168, 2007, pp. 4-11: p. 7.

22. Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser au-delà de la douleur*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 163, 2006, pp. 46-61.

Comme mentionné en introduction, l'apport d'une équipe de santé dédiée au sein des compagnies et écoles de danse semble plus légitime à l'international, notamment au Royaume-Uni, en Amérique du Nord et en Australie. Les trajectoires individuelles de l'équipe dirigeante éclairent sur les choix originaux opérés à l'École de Danse. Succinctement, mentionnons simplement que leurs formations et carrières de danseurs ont été réalisées à l'étranger et que le directeur de la structure de santé, d'origine anglaise, a fondé en 2006 une association d'envergure pour porter le thème danse et santé et sensibiliser les danseurs et professeurs, ainsi que toute personne susceptible d'être intéressée.

À l'École de Danse, l'association dispose d'un espace avec tout l'équipement nécessaire au travail de renforcement musculaire, de rééducation et de prévention. Elle assure une permanence quotidienne, où l'élève bénéficie d'un suivi de santé constant et de conseils spécifiques et personnalisés afin de pouvoir soutenir le travail fait en studio, exercices de renforcement musculaire ou issus de pratiques somatiques. Elle a également développé des partenariats avec plusieurs praticiens, choisis pour leurs compétences et savoirs en danse²³. L'élève est ainsi facilement orienté vers le spécialiste adapté, qui se déplace dans la structure. Une prise en charge globale peut se faire, si l'élève le souhaite et s'il possède les finances adaptées. L'association assure également le lien avec les familles, et les formations à destination des élèves.

La médiation de la santé est celle de vecteur d'optimisation des performances, partant du constat que «la performance fait partie de la danse», et que «la douleur n'est pas normale en danse»²⁴.

La structure santé essaie de conseiller l'élève, de prévenir les blessures par des conseils d'étirement, de préparation physique, d'alimentation, et assure le suivi de rééducation et réathlétisation, avec un programme qui permet à l'élève de rester en studio. L'objectif est de minimiser les arrêts de travail, de ne pas être vu comme une sanction, image du monde médical où le danseur évite de se rendre, préférant danser malgré la blessure, plutôt que de risquer un arrêt²⁵. Elle souhaite ainsi «planter une graine de ce qui est important», «le bien-être comme vecteur de performance et de meilleure qualité de vie et d'expression», tout en prenant en compte la «santé mentale»²⁶. Cette optimisation veut se faire dans le respect du potentiel physiologique de chacun, loin des images de forçage du corps. L'enjeu est de rendre l'élève responsable et autonome de sa propre santé.

Des formations à destination pour les professeurs existent également, dans le but de modifier les pratiques dans les studios, cette boîte noire où pèsent les représentations. Les modalités d'apprentissage s'en trouvent ainsi modifiées, notamment pour le cours de danse classique. Des mots liés à une parcel-

23. Lors de l'enquête, l'équipe comportait les spécialités suivantes: médecins, nutritionniste, ostéopathes, kinésithérapeutes, médecine chinoise, massage, psychologue, podologue, pilates, gyrotonic, reflexologue, sophrologue. Des partenariats existent aussi pour des prises en charge rapide en imagerie médicale.

24. Extrait d'un entretien avec le président de la structure santé de l'école

25. Voir à ce propos: Agathe Dumont, Nancy Kadel, Nicolas Brunet, Jean-Baptiste Colombié, Peter Lewton-Brain, Annabelle Couillandre, cit.

26. Extrait du carnet de terrain, entretien avec la coordinatrice santé.

lisation du corps influencée par l'anatomie surgissent, moyen d'acquérir le geste juste, physiologiquement viable et, supposément, de bonne santé. Le mode correctif est désormais celui du discours, pour rendre l'élève autonome de son apprentissage.

La fabrique du danseur

Transmettre le geste physiologiquement juste

La danse classique est un art codifié, le savoir est incarné par le professeur. Sa transmission repose en grande partie sur l'oralité. Il s'agit d'incorporer des mouvements théorisés, série d'enchaînement rationnel, «manutention pédagogique efficace»²⁷, qui correspondent à un langage précis, fixé au XIXe siècle. Cette classe de danse s'effectue en deux temps. Tout d'abord, à la barre, avec une succession d'enchaînement de difficultés croissantes pour échauffer les muscles et incorporer les gestes. Puis, "au milieu", autrement dit face au miroir, sans la barre, où l'élève effectue une nouvelle série d'exercices, eux aussi dans un ordre précis.

Traditionnellement, cet apprentissage de la technique passe peu par les paroles. Les savoir-faire s'apprennent par imitation, transmission du maître à l'élève. La classe de danse sert à acquérir le vocabulaire de base, afin de pouvoir danser sans y réfléchir, de manière quasi pré-réflexive²⁸. Comme l'atteste Sylvia Faure dans son ouvrage, l'apprentissage se fait davantage par les gestes que par les mots. Le professeur montre l'exercice, ou demande à un élève de le montrer²⁹. Le corps est mis à distance, par l'objectivation face au miroir et par l'œil du professeur, qui scrute pour corriger. Ces corrections s'effectuent soit de manière directe, sur le corps, soit par les mots.

Dans l'ouvrage de Sylvia Faure, les corrections sur le corps étaient le mode le plus utilisé. Une génération après, à l'École de Danse, les mots ont pris une importance considérable, ceux d'un corps rationalisé. Avant chaque exercice, les professeurs, surtout ceux des petites classes, décomposent et expliquent le but de chaque geste, les sensations sur lesquelles doit porter l'attention, les muscles et articulations qu'ils mettent en jeu, telle l'utilisation des adducteurs pour les ronds de jambe, par exemple. La précision est au détail d'un corps décomposé.

Plutôt que d'imposer aux élèves une correction non ressentie, les professeurs privilégient l'autonomisation des élèves, qu'ils puissent sentir le geste juste, et le faire d'eux-mêmes. Cette méthode permettrait d'éviter les blessures, causées par de mauvais mouvements.

27. Pierre Legendre, *La passion d'être un autre: étude pour la danse*, Seuil, Paris 2000, p. 151-152.

28. Pour reprendre l'expression de Loïc Wacquant à propos de la pratique pugiliste: Loïc Wacquant, *Corps et âme. Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 80, 1989, pp. 33-67.

29. Afin de permettre à l'élève d'incorporer les gestes et de les réaliser sans avoir besoin de penser à leur enchaînement, les professeurs gardent sur une certaine durée la même barre. Le professeur demande alors souvent à un élève de montrer l'exercice. Cette sélection de l'élève est perçue comme une élection, montrer, c'est devenir exemplaire. Si la barre est vraiment connue, pour les plus grandes classes, le professeur propose directement de faire l'exercice.

Dans les plus grandes classes, ces corrections centrées sur l'anatomie s'estompent au profit d'un discours plus libre, axé sur l'artistique, sur les ports de tête, les bras, sur la vision d'ensemble. Les élèves ont incorporé les mouvements et le sens du geste, ainsi qu'une capacité à l'auto-correction. Le professeur ne fait désormais que des rappels, très ponctuels.

Acquérir l'autonomie du métier

Les mots ont ainsi surgi dans le studio pour l'apprentissage d'une technique augmentée d'un souci de santé. La responsabilité en ce domaine est renvoyée à l'élève, injonction qui rejoint celle du monde du sport, qui «a quitté le cadre restreint des pratiques et des spectacles sportifs: c'est un *système de conduites de soi* qui consiste à impliquer l'individu dans la formation de son autonomie et de sa responsabilité»³⁰. Le jeune danseur est incité à prendre soin de sa santé en acquérant l'autonomie nécessaire à cette responsabilité.

Les professeurs le placent déjà dans la position de professionnel, dont il est attendu engagement et autonomie, insistance surtout présente dans les petites classes, de la sixième à la troisième. Que ce soit dans les cours de contemporain ou de classique, le vocabulaire de travail est récurrent: «c'est un métier où il faut travailler chaque instant»³¹, «allez, au boulot!»³².

Le discours se fait insistant sur l'affranchissement nécessaire au regard du professeur, pour dépasser la relation disciplinaire de maître à élève, attesté en danse, mais aussi en arts martiaux ou dans d'autres pratiques artistiques³³. Ce transfert est d'autant plus aisé que chaque classe a, durant l'année entière, le même professeur de danse classique et le même professeur de danse contemporaine. Loin de leur famille³⁴, l'École de danse devient un nouveau modèle, où la mise en place d'une relation d'affectivité avec le professeur est aisée, figure adulte de référence. Par le discours, l'école tente de prévenir ce phénomène.

Pour le professeur, le but est d'inculquer aux élèves «de ne plus être dépendant du regard du prof». Le professeur «donne un cadre de travail. Le boulot, c'est vous qui le faite de l'intérieur»³⁵.

L'autonomisation est un objectif de l'École, celle de l'apprentissage dans le respect physiologique des pas, mais, également, de l'auto-correction. L'évolution du schéma du cours tend en ce sens, le rythme de travail est progressif et séquentiel. Au fur et à mesure qu'il s'intensifie et que les normes s'incorporent, un relâchement apparent s'opère dans le discours en studios. Le professeur ne fait plus de rappel de comportement, ne dit plus aux élèves qu'ils doivent travailler ou qu'ils sont déjà dans le métier. Ces croyances sont intériorisées, et le langage porte désormais sur les corrections de détails,

30. Alain Ehrenberg. *Le culte de la performance*, Calmann-Lévy, Paris 1991.

31. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de 4ème

32. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de 3ème

33. Robert Alford, Andras Szanto, *Orphée blessé, l'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 110, 1995, pp. 55-63.

34. L'année de mon enquête, sur les 99 élèves en danse-études, 75 étaient internes.

35. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse contemporaine, classe de 5ème.

précisions techniques et sens artistique. Ainsi, à ce stade de leur cursus, la pratique de la danse à niveau quasi professionnel est permise par la mobilisation de tous les savoirs incorporés au cours des étapes antérieures. Une disposition corollaire de l'autonomie est celle de l'éthique de travail intensif.

L'éthique du travail intensif

Lorsque le jeune danseur s'engage, après concours, dans les structures supérieures de danse, il est incité à faire preuve de son engagement. Les paroles des professeurs portent sur l'investissement dans une éthique de travail intensif, que ce soit en classique ou en contemporain. L'engagement dans le travail personnel est valorisé, prédisposition nécessaire à la réalisation de l'identité virtuelle de danseur, à l'actualisation des potentialités d'artiste qui ont permis à l'élève d'intégrer l'École de Danse. L'ascèse au travail intensif favorise l'adéquation aux comportements attendus et l'adhésion aux valeurs de ce monde social. Il est rappelé qu'un geste non acquis doit être travaillé en dehors de la salle de danse, en guise de travail personnel, temps qui manque pourtant à l'élève. Plus précisément, ce rappel s'effectue dans les classes de collège. À partir de la classe de seconde, où une grande sélection s'est déjà opérée, ce discours s'estompe considérablement³⁶.

La vocation est socialement déterminée. Pour les professions artistiques, le recrutement se fait surtout dans les catégories les mieux dotées socialement³⁷. Dans son étude sur la vocation au travail des danseurs de l'Opéra de Paris, Joël Laillier met en lumière le profil des familles des élèves qui s'engagent à l'École de danse de l'Opéra de Paris, et le rôle des dispositions sociales. Le recrutement se fait majoritairement parmi les enfants de cadres et de professions intellectuelles et culturelles. Les parents adhèrent non pas au projet de vie, mais «au prestige de l'institution et à l'éducation morale portée par la formation»³⁸. Cette adhésion s'appuie sur des dispositions socialement acquises, qui portent sur «une logique d'investissement dans les études des enfants, une morale ascétique de travail et un rapport à la culture»³⁹. Comme pour le travailleur puritain étudié par Weber, la vocation donne sens à l'engagement du travail, fin en soi qui justifie une «rationalisation de la conduite de vie»⁴⁰. Une éducation valorisant le travail intensif est un trait commun aux familles des élèves étudiées par Joël Laillier. L'engagement au travail est vu comme une vertu. Cette inculcation est aussi celle de valeurs corollaires: la discipline, l'attachement au groupe, la rigueur, l'exigence. L'étude des professions des parents des élèves de l'École

36. Durant mes mois d'observation en studio, l'incitation au travail personnel fut dite dans tous les cours que j'ai observés chez les cinquièmes et quatrièmes, seulement une fois pour le cours des secondes, jamais pour les classes supérieures – ou, tout du moins, pas durant mes moments d'observation

37. Philippe Coulangon, *Les musiciens interprètes en France: portrait d'une profession*, La documentation française, Ministère de la Culture, Paris 2004; Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien: formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris 1997; Janine Rannou, Ionela Roharik, cit.

38. Joël Laillier, cit., p. 233.

39. *Ibidem*.

40. Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Pocket, Paris 1998.

de Danse révèle un profil similaire, où se retrouvent en majorité des enfants issus des familles les mieux dotées socialement.

Toutefois, à l'inverse du domaine religieux où ce concept de vocation est emprunté⁴¹, le vocabulaire de travail intensif est celui du plaisir. Dans les périodes où le travail sera bientôt montré, l'injonction au sourire devient récurrente: «Si on peut avoir le sourire, c'est super top. Parce que c'est un plaisir. Même si vous êtes dans une variation d'examen, il faut avoir une notion de plaisir»⁴², «je ne vais pas attendre le jour du spectacle pour te voir sourire, montre que tu es heureuse d'être là»⁴³. Ce sourire se lie, dans les discours, à l'artistique, sans quoi la technique n'a pas de sens, surplus d'âme qui différencie la danse du sport et de l'acrobatie: «c'est pas que la technique, il y a l'artistique! Le public se fout de voir un zombie faire dix cabrioles [...] ne me figez pas le sourire, c'est pas ça que je vous demande!»⁴⁴. Ces injonctions sont d'autant plus présentes que la variation est virtuose, éprouvante, et technique.

Le danseur ne danse pas pour lui, il danse pour les autres, pour le public: «un artiste, c'est pas une technique, c'est pas de la mécanique [...] c'est interpréter pour le public»⁴⁵, et c'est pour eux que l'effort doit être masqué, «seule la transmission compte»⁴⁶.

Les discours des professeurs sont ainsi essentiels pour permettre l'adhésion des élèves aux valeurs de la discipline, dispositions qui leur permettent de se conformer au modèle attendu et, par là même, d'augmenter leurs chances de carrières. Cette intériorisation des valeurs du métier passe aussi par la socialisation entre pairs, qui favorise l'harmonisation des comportements.

Le développement d'un esprit de corps

Dans la pratique artistique, la vocation est le modèle légitime d'adhésion. La profession est incertaine et peu rémunératrice⁴⁷. Le désintéressement affiché, la dénégation du travail, le refus de l'intérêt économique sont des corollaires de cette inculcation. Cette adhésion, qui peut paraître irrationnelle à la lecture pour la communauté des non-danseurs, n'est pas vécue comme une souffrance ou un sacrifice. Elle fait sens pour les élèves et familles s'y engageant. La rationalité est ici définie comme «un

41. Charles Suaud, *La Vocation: conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Éditions de Minuit, Paris 1978. La vocation est une adhésion aux valeurs d'un champ, qui s'intériorise tout au long de la formation. Cette notion permet de rationaliser les discours sur la passion, sur ce sentiment d'être "fait pour ça" qui justifie l'entrée en formation, et l'acceptation de ses valeurs.

42. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de 4ème

43. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse contemporaine, classe de 5ème

44. Extrait du carnet de terrain, maître de ballet des DNSP 2

45. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse contemporaine, classe de 5ème

46. Extrait du carnet de terrain, professeur d'anatomie, classe de 3ème

47. Concernant la précarité, l'évolution du métier de danseurs et les conditions d'exercice du métier, voir: Janine Rannou, Ionela Roharik, cit.

univers de signification qui fait sens pour certaines personnes»⁴⁸. Les élèves adhèrent à une vie jugée extraordinaire, s'éloignant du profane, s'approchant du sacré, à l'image de la figure de l'ecclésiastique chez Durkheim⁴⁹.

Le sentiment est celui de la chance d'être dans cette structure. La souplesse du personnel et le cadre de vie agréable sont mis en avant dans les discours des élèves, telle une adolescence dorée tournée vers la réalisation d'une passion, impression première de «colonie de vacances»⁵⁰ joyeuse, où se font le travail et le devenir professionnel.

Dans ces espaces clos se développent un esprit de corps, fondé sur l'ascèse de travail et l'élévation, engagement «corps et âme» propre aux formations d'excellence, où «la compétition impose à des individus sélectionnés par et pour la compétition et enfermés dans le monde clos des concurrents un investissement total dans la compétition [...] bref, une adhésion totale au jeu et à toutes les valeurs qui, produites par le jeu, semblent le fonder et le justifier»⁵¹.

Les élèves s'identifient à l'institution. Il y a un sentiment de fierté et de plaisir d'en faire partie. En fin d'année, les pleurs surgissent pour ceux qui doivent la quitter, qu'ils aient été congédiés ou que leurs cursus se soient brillamment achevés, telle cette élève de dernière année du Jeune Ballet, qui s'apprêtait à partir pour son premier contrat en compagnie: «Hier, plusieurs sont partis, on a tous pleuré, après 3 ans, 4 ans, partir comme ça... même dans tout ce qui se passe, dans les choses qui marche pas... On est trop bien ici»⁵².

Les professeurs sont également, pour beaucoup, d'anciens élèves de la fondatrice de l'école, aujourd'hui disparue. Il leur tient à cœur de transmettre son esprit, ses enseignements. Toute la structure adhère à cet esprit de corps, fierté de transmettre l'esprit de la directrice, figure éminente du monde la danse.

En grandissant dans un cadre de socialisation particulièrement homogène, l'élève incorpore les valeurs du métier – et ainsi, le métier même – dans tous ses espaces de vie. Une communauté aux valeurs partagées se crée, condition de la perpétuation du monde social de la danse⁵³.

Un comportement d'artiste, fait de contrôle de soi et d'engagement, est attendu. Ces attentes se retrouvent dans les discours en classique et en contemporain, et peuvent entrer en contradiction avec l'incitation à prendre soin de son capital santé.

48. Joël Laillier, cit., p. 30.

49. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Paris 2013.

50. Extrait d'un entretien avec un ancien élève, qui a suivi le cursus danse-études jusqu'à la terminale.

51. Pierre Bourdieu, *La noblesse d'état: grandes écoles et esprit de corps*, Éditions de Minuit, Paris 2002, p. 153.

52. Extrait du carnet de terrain.

53. «L'une des conditions nécessaires de la vie sociale est le partage par tous les intéressés d'un ensemble unique d'attentes normatives, de normes, maintenues et soutenues en partie parce qu'elles sont incorporées». Erving Goffman, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, Paris 1975, p. 150.

La santé au quotidien

Le souci de la santé n'enlève pas un emploi du temps très contraignant⁵⁴. Se pose ainsi la question du temps de récupération et des possibilités de faire les exercices de soutien à la danse conseillés, que ce soit dans sa chambre ou avec un spécialiste. De tels cours ne sont en effet pas inclus dans l'emploi du temps des élèves. Ce sont des conseils à mettre en œuvre à côté de leur formation. La question de l'espace se pose également, les studios étant généralement occupés par les cours de danse ou par les élèves les ayant réservés pour préparer leurs variations et chorégraphies. Seuls les garçons de troisième et seconde bénéficient d'un cours par semaine de renforcement musculaire, intégré à leur emploi du temps. Cet âge est celui où débute les portées et pas de deux, et l'école a jugé nécessaire de leur proposer ce cours, afin qu'ils puissent réaliser cette exigence sans risque de blessures. Survient également la contrainte financière, les pratiques somatiques proposées par la structure de santé ayant un coût, qui se rajoute à la scolarité globale de l'élève.

L'année s'organise autour de temps forts, qui sont trois examens et un spectacle, périodes particulièrement propices à la pression mentale et physique, corps constamment sollicités. Des contradictions avec le discours de santé officiel surgissent alors, face à l'exigence que requiert la pratique de la danse intensive.

La tension des moments de rituels : la joie du spectacle

Dans les moments de tension apparaissent des comportements plus autoritaires, proches des représentations qui prévalent dans l'imaginaire du monde de la danse. Deux temps seront étudiés : celui du spectacle, et celui de l'examen de fin d'année, qui a eu lieu, lors de mon enquête, deux semaines après.

Ce sont des temps fastidieux où les corps sont mis à rude épreuve et où la santé semble se soumettre aux échéances. Le nombre d'heures de cours s'intensifie. Les samedis matin, où seuls les DNSP ont cours habituellement, sont alors consacrés aux répétitions et filages. Plusieurs élèves restent ainsi le week-end à l'internat, le retour dans les familles étant plus fastidieux pour moins d'une journée et demie. En ces semaines d'effervescence travailleuse se manifeste la sacralisation de la scène, tel un rite de passage, le spectacle comme consécration, plaisir de l'instant, corps éprouvés des temps de répétitions.

54. En cycle élémentaire, correspondant au collège, le volume horaire hebdomadaire moyen d'enseignement artistique est de 8h pour la danse classique, 4h30 pour la danse contemporaine, 2h pour les autres classes techniques et artistiques, et 3h pour les classes théoriques, soit 17h30 d'enseignement artistique, dont 14h30 de pratique.

En cycle secondaire et préparatoire, correspondant au lycée, le volume horaire hebdomadaire moyen d'enseignement artistique est de 9h30 pour la danse classique, 6h pour la danse contemporaine, 5h30 pour les autres classes techniques et artistiques et 4h30 pour les classes théoriques, soit 25h30 d'enseignement artistique, dont 21h30 de pratique. Se rajoutent les cours scolaires, tous les matins de 8h à 12h (hors week-end) pour le cycle élémentaire et les élèves de seconde, et les après-midi pour les premières et terminales. Les élèves de ces classes ont cours de danse le matin de 8h30 à 12h30, puis un dernier cours, selon les jours, à partir de 17h30, après le temps scolaire.

Les filages sont particulièrement longs, avec beaucoup d'attente. Les consultations auprès de la structure santé de l'École augmentent, les bandages et poches de glace fleurissent également en studio, pour des douleurs en général bénignes, mais qui n'en restent pas moins des douleurs. Les pieds des danseurs portent aussi trace de leur travail, par une abondance d'ampoules.

Les professeurs essaient de soulager les élèves, d'éviter les corrections trop longues pour que leurs muscles ne se refroidissent pas. La douleur est présente dans ces moments, il s'agit de l'appivoiser, et d'anticiper si elle semble être pathologique. Une élève par exemple avait mal aux côtes, douleur probablement causée par les portées, certains garçons ne maîtrisant pas encore le geste approprié. Le professeur lui conseille de ne pas les faire si elle a trop mal. Ce trop est celui d'un seuil de tolérance, de la distinction que l'élève est encouragé à faire entre douleur bénigne ou signe de pathologie.

Pour les élèves, ces douleurs sont oubliées devant le plaisir de la scène, l'adrénaline de la première fois pour les sixièmes. Une fois le rideau fermé, ne semble rester que le bonheur de cet instant, consécration de leur année à l'École, qui leur rend impossible l'idée de rater le spectacle. Ils ont l'habitude de consulter la structure santé, mais, en cette période, leur but est de danser, envisager l'arrêt ne leur est pas envisageable, même quand leur douleur est aiguë. L'objectif de la coordinatrice santé est alors de leur permettre de faire le spectacle, quitte à demander aux professeurs une adaptation de la chorégraphie pour l'élève, cas qui s'est présenté lors de mon terrain. L'enjeu est de trouver un compromis pour préserver leur moral, la santé ne s'arrêtant pas à la douleur physique. L'arrêt aura lieu après le spectacle.

La tension des moments de rituels: l'angoisse des examens

En ces temps fastes du spectacle et de l'examen de fin d'année, les élèves sont particulièrement soumis au stress. Alors que le spectacle est le temps de l'artistique, de la vue d'ensemble, les examens sont ceux du détail, où l'élève est constamment scruté. Ils succèdent au spectacle, ne laissant aucun temps de répit aux jeunes danseurs. Ce sont les professeurs qui choisissent et composent les variations. Durant toute la préparation se ressentait la tension corporelle et mentale à laquelle étaient soumis les élèves, les demandes d'attention, de rapidité d'exécution se succédaient là où, en période plus calme, l'ambiance était plus détendue et chaleureuse. J'ai également relevé une fréquence des chutes, sans la quantifier toutefois, dans ces périodes-ci. Le professeur envoyait immédiatement chercher la coordinatrice santé. L'élève voulait reprendre immédiatement, le professeur la mettait au repos jusqu'au lendemain (aucune chute n'a abouti à des lésions, en revanche, plusieurs élèves ont eu des arrêts de quelques jours après le spectacle.).

Dans ces moments, qui sollicitent mental et endurance, le professeur incite à une "intelligence du travail". Par exemple, si un élève a mal au genou, il lui conseille de ne pas faire les sauts afin de le protéger, mais «de faire tout le reste très propre, dans les moindres détails, jusqu'au bout des doigts et

de la tête»⁵⁵. À quelques jours de l'échéance, si les élèves ont trop de difficultés, le professeur essaie également d'adapter, de réenregistrer la musique avec un tempo plus lent, ou de modifier une transition trop difficile. Tandis qu'il recompose ainsi sa chorégraphie, il se réfère aux élèves, pour savoir si cela est plus aisé pour eux. La fin du cours est le temps de la bienveillance. En cercle, le professeur fait des exercices de respiration avec ses élèves. C'était le dernier cours avant l'examen final, signe pour certains de la fin de leurs études au sein de cette structure, où ils vécurent intégralement tournés vers la pratique.

Les examens ne sont pas couperet à l'École de Danse. Si l'élève est blessé, il peut les passer l'année suivante. La directrice, présidente du jury composé de quatre danseurs ou anciens danseurs de renom et dont le verdict fait autorité, connaît les élèves. Les examens sont généralement sans surprise et le discours officiel est celui de l'artistique et la singularité⁵⁶.

Toutefois, par son existence même et la condition de sa réalisation, cet examen est un rituel, quasi-militaire pour les cours de classique, «je fais l'inspection des troupes avant», s'exclame un professeur à ses élèves. Tel un contingent d'infanterie, il est nécessaire d'être impeccable et en uniforme, que les rubans des pointes ne dépassent pas, que les collants et tuniques réglementaires soient immaculées, qu'aucun cheveu ne dépasse. Le jour des examens, alors que la tension était palpable, effervescence fiévreuse tout à la fois studieuse, un des salariés me disait qu'il n'avait pas connu cela étant jeune, et, qu'il y avait, somme toute, quelque chose de curieux dans ces examens, source de tension, mais «rituel de la danse».

En sociologie, le rituel est un «mode d'action déterminé»⁵⁷, réitéré et répété, qui crée intégration au groupe social et adhésion aux valeurs et normes qui le caractérisent. «L'homme qui rentre dans la profession apprend à se pénétrer de la mémoire collective du groupe professionnel»⁵⁸, écrit Bernard Lahire. Ces rituels, attendus et redoutés, sont communs à toutes les écoles de danse d'excellence. Le cours de danse classique peut également être comparé, par sa répétition d'une génération à l'autre, à un rituel. Par cette répétition journalière, le danseur incorpore la mécanique du geste et son sens esthétique, mais aussi les représentations de la pratique, faite d'abnégation, de soumission et de transcendance.

En sus des temps forts, les élèves font aussi face aux exigences scolaires, le calendrier de fin d'année étant particulièrement chargé, entre spectacle, examen, cartes blanches pour les grandes classes⁵⁹. «On

55. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de 4ème.

56. La notion de la singularité est récurrente en danse, seul critère officiel de passage d'une année sur l'autre, le repérage de la singularité d'artiste de l'élève. Cette représentation se retrouve dans de nombreuses analyses des professions artistiques et littéraires. Voir par exemple: Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005; Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard-Seuil, Paris 2009.

57. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Paris 2013, p. 82.

58. Bernard Lahire, *L'homme pluriel: les ressorts de l'action*, Nathan, Paris 1998, p. 32.

59. Jouées dans la salle de spectacle voisine, d'une capacité maximale de 600 places, les cartes blanches sont le nom donné au spectacle de chorégraphies faites par les élèves. Leurs examens de fin d'années ont lieu seulement quelques jours après. Se rajoutent des spectacles que le Jeune Ballet présentent, et, pour certains, les examens de fin d'année à la faculté ou certaines épreuves théoriques du diplôme à valider.

est tous cassés», relate dans une discussion une des élèves en dernière année du Jeune Ballet. Le plaisir est moins évident à trouver, seule la scène devient alors consécration. Le temps de récupération n'existe qu'en creux, moments laissés vacants par les autres activités. Un paradoxe survient ainsi, entre santé et exigences du métier. Les représentations de ce dernier persistent et la modification des pratiques est complexe. Cette école, innovante pour la santé en danse et dont l'association qui gère la structure santé est composée de spécialistes reconnus dans ce domaine, en est une illustration.

Danse et santé, un duo en création

À l'École de Danse, les professeurs et les professionnels de la santé tentent d'être au plus proche des élèves, de prévenir leurs blessures ou comportements à risque éventuels. Ils s'adressent à la coordinatrice santé lorsqu'ils s'inquiètent pour un danseur, ou pensent qu'un rendez-vous personnalisé est nécessaire, afin de pallier des fragilités, corporelles ou mentales.

La plupart des élèves ont pris l'habitude de consulter la structure santé lorsque surgit une douleur⁶⁰. Avant un examen, une élève des DNSP expliquait ainsi qu'elle préférait venir, car elle ressentait une douleur. L'année précédente, elle avait dansé avec une entorse, et n'avait pas compris l'importance de s'en référer à l'expertise médicale pour éviter des complications. Selon la coordinatrice santé et ses statistiques de blessures, le nombre de blessures aurait diminué, grâce notamment à une meilleure information auprès des élèves, et des conseils d'exercice de renforcement musculaire.

En studio, tout un appareillage pour renforcer et optimiser son corps apparaît. Plus l'âge augmente, plus les élèves arrivent en avance et s'échauffent ou font des étirements selon les conseils donnés. Apparaissent également plusieurs rouleaux de massage, pour détendre les muscles, tapis de proprioception, utiles notamment pour travailler les chevilles et prévenir les entorses, ainsi que des balles de Pilates, pour travailler les renforcements musculaires et l'étirement du dos.

Il est à noter que cette optimisation des performances est également tout un marché économique. Différents appareils font leur apparition sur le marché, tel un objet pour sortir le cou-de-pied. Le danseur met le pied dans cet appareillage, qui force la courbure de son pied, afin de faire ressortir le cou-de-pied. Un élève a demandé à la coordinatrice santé si cet objet était bien. Celle-ci lui a expliqué, une heure durant, en quoi il ne l'était pas, car anti-physiologique, source possible de lésions. Malgré ces conseils, l'élève s'est fait offrir l'appareillage – et a connu des lésions en conséquence.

La persistance des représentations reste très forte. Lors de mon enquête, j'ai pu m'effrayer de certains comportements, que je pensais n'appartenir qu'à une époque révolue, tel celui d'élèves de cinquième. Une était sur le dos, les jambes au sol, en tailleur. Sa collègue se mettait debout, un pied sur chaque cuisse, dans le but de forcer l'en-dehors, et l'ouverture de hanche. D'autres forçages apparais-

60. Selon certaines disparités. Par exemple, durant mes quatre mois à l'école de danse, je n'ai vu que très peu d'élèves asiatiques, ce que me confirmait la coordinatrice santé.

sent également chez les sixièmes, alors qu'ils ont, en début d'année, un atelier sur les comportements physiologiques et ceux qui ne le sont pas, et que leur professeur, ancien danseur de renom, désormais professeur de danse classique et professeur de Pilates, insiste sur la nécessité du temps pour modeler leurs corps.

Forcer les corps serait une manière, pour les élèves, de gagner du temps, d'essayer de se conformer plus vite au modèle établi, malgré la récurrence de discours contraire: «mieux vaut construire petit à petit qu'aller au résultat»⁶¹.

Toutefois, dans certaines phrases, surgit une idée différente, une nécessité autre. Ces petites phrases, j'en ai déjà cité certaines pour illustrer la prévenance des professeurs, qui s'enquière si l'élève n'a pas «trop mal», qui préconisent un mouvement plus juste afin qu'ils aient «moins mal». Des «j'ai trop mal» apparaissent parfois à voix basse, surtout lors de la préparation d'un spectacle. Les visages grimaçants sont également signe d'une souffrance.

Néanmoins, celle-ci n'apparaît pas dans les discours en dehors du studio, ou dans les entretiens. Les élèves font état de stress, «d'être cassés», d'avoir mal, parfois, d'être épuisés, mais rajoutent très vite qu'ils sont heureux d'être dans cette école, de s'adonner à leur art, chance de travailler et grandir dans un cadre de vie «génial», où «on est si bien»⁶².

La question du lien entre les maux et les mots se pose, face à cette apparente contradiction. L'expression de la souffrance est un processus. «D'une société à l'autre, d'un groupe social à l'autre, le vécu de la souffrance peut être modelé par la façon de nommer, classer et gérer cette souffrance»⁶³, écrit Marc Loriol. Ces étiquetages de souffrance, de fatigue, de douleur, sont liés à l'espace socioculturel où ils surgissent. Cela n'enlève en rien la légitimité du ressenti de chacun. Il s'agit ici de situer ces expressions de la souffrance – ou l'absence de leur expression – dans le contexte où elles se manifestent, dans lequel évoluent les individus, qui incorporent les valeurs du milieu et leurs significations, tout en faisant évoluer ces mêmes significations.

Pour que l'expression de la souffrance puisse survenir, il faut qu'elle soit reconnue, nommée, et étiquetée comme telle. L'intériorisation des croyances du métier construit ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. Le seuil de tolérance est ainsi propre à chaque groupe social et varie d'un individu à l'autre, selon ses dispositions individuelles. Le monde de la danse valorise le travail intensif, l'abnégation, la discipline, le dépassement de soi pour atteindre l'idéal, la beauté, la transmission de l'émotion aux publics. Cette valorisation rend d'autant plus enclin à consacrer son temps libre, sa vie même, et sa santé, à l'activité centrale dans ces structures dédiées: la danse, passion qui donne sens à leur existence⁶⁴.

61. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de seconde

62. Extrait du carnet de terrain, phrases récurrentes également en entretien.

63. Loriol, Marc, *La souffrance au travail. Construction de la catégorie et mise en forme de l'expérience*, in «Pensée plurielle», XXXVIII, n. 1, 2015, pp. 23-33: p. 26

64. «Être passionné signifie être engagé dans une pratique exigeante qui donne du sens à l'existence», Olivier Donnat,

Les individus qui réalisent leur cursus dans ces écoles d'excellence adhèrent aux règles du jeu, qui suppose ascèse de travail et dévotion à son art, mis en œuvre de stratégies pour atteindre l'excellence, que ces stratégies soient encore du forçage, représentations contre lesquelles souhaite lutter l'École de Danse, ou de l'accompagnement médical et paramédical, option choisie et revendiquée par l'École de Danse.

Les élèves consentent à cette prise de risque, ce qui rend plus difficile de tracer les atteintes à la santé, qui ne se retrouvent dans les discours, car faisant partie intégrante du milieu, et acceptées comme telles. Les représentations sociales qui structurent l'espace social où évolue l'individu jouent un rôle dans le vécu de la souffrance et de la douleur. Ainsi, «les danseurs ne réagissent pas tant à une situation mais à l'opinion qu'ils s'en font»⁶⁵.

La situation dans laquelle se trouvent les individus fait sens pour eux. Dans les moments de rites mentionnés précédemment, comme les spectacles ou les examens, ils donnent sens à leur douleur. Si elle dépasse le seuil vécu comme tolérable, ils essaient de l'analyser, distinction mouvante entre une éventuelle atteinte à l'intégrité du corps, où pourrait subvenir une lésion, ou une souffrance vécue comme normale, celle du travail de l'endurance, qui leur manque encore, celle du métier, faite de fatigue et de douleur normalisée. L'élève reste soumis aux exigences de métier, parfois incompatible avec une bonne santé. Dans les cas où la blessure entraîne l'arrêt de la profession, l'élève en assume la responsabilité. Il n'était pas fait pour ça⁶⁶.

À l'instar de la fatigue, qui se scinde en bonne et mauvaise fatigue⁶⁷, il y aurait deux sortes de douleur en danse: celle, vécue comme acceptable, car faisant partie du jeu, d'un corps qui se transcende, qui incorpore le métier, et celle, mauvaise, d'une douleur signe d'une pathologie, d'un corps mené au-delà de ses possibilités physiques et anatomiques, douleur à laquelle il serait possible de remédier par un meilleur accompagnement médical.

Ce corps transcendé est le fruit d'un long travail qui le modèle petit à petit, à l'image de la figure du soldat chez Foucault, dont le corps est docilisé⁶⁸. Afin de déployer son plein potentiel artistique, certaines valeurs sont essentielles dans la fabrique des danseurs, telles l'éthique du travail intensif et la discipline. Cet investissement attendu participe à la construction du seuil de tolérance à la fatigue et à la douleur, qui rend la question de la santé si complexe dans les pratiques vocationnelles.

Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret, in «Réseaux», n. 153, 2009, p. 79-127: p. 83.

65. Sylvie Fortin, Sylvie Trudelle, Geneviève Rail, *Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains*, in Sylvie Fortin (a cura di), *Danse et santé: du corps intime au corps social*, Presses de l'Université de Québec, Montréal 2008, pp. 9-44: p. 15.

66. Ce discours, qui dénote l'intériorisation des valeurs vocationnelles et les légitime, se retrouvent également lorsque la carrière n'est pas à la hauteur de l'attente. Voir à ce propos: Joël Laillier, cit.

67. Voir à ce propos: Marc Loriol, *Le temps de la fatigue. La gestion sociale du mal-être au travail*, Anthropos, Paris 2000.

68. Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1993, p. 159-160.

Conclusion

Apport récent en danse, la formation du danseur au regard de la santé n'est pas exempte de paradoxes. À l'École de Danse, la présence d'un personnel compétent et d'une équipe dirigeante volontaire a permis la mise en place d'un suivi de santé quotidien de l'élève. Des effets positifs s'observent, telles une diminution du nombre de blessures sévères, une désacralisation du monde de la santé et l'incorporation par l'élève d'outils de gestion de son capital corporel pour sa carrière à venir. Le danseur commence à bénéficier de ce champ de compétences qui n'appartenait jusqu'alors qu'à la formation des sportifs de haut niveau.

En studio, l'objectif est l'apprentissage d'un geste juste et artistiquement nourri, quoique virtuose. Cette virtuosité, qui s'accompagne de hautes extensions, incitations à la prise de risque et au travail intensif, est caractéristique de cette danse institutionnalisée et enseignée dans les Écoles Supérieures de Danse, qu'elle soit classique ou contemporaine⁶⁹. Ces exigences peuvent toutefois être source de lésions, qu'un accompagnement médical et paramédical permettrait de prévenir.

Même en présence d'un tel accompagnement, les questions de danse et santé restent complexes, et doivent être ressaisies en contexte: celui du monde social de la danse, dont la perpétuation des valeurs est favorisée par la limitation des espaces de socialisation. Les croyances structurent un seuil de tolérance à la douleur très élevé. Celle-ci se scinde alors entre une douleur supportable et bénigne, et une douleur signe d'une possible pathologie. Les dispositions des jeunes danseurs à adhérer à une éthique de travail intensif favorisent également des comportements oublieux de la santé. A l'abri du regard de l'équipe pédagogique, certains élèves essaient de forcer l'amplitude de leur en-dehors ou leurs cou de pied, malgré le discours de prévention et les conseils répétés en studio et au sein de la structure santé.

La santé est ainsi celle de l'optimisation, prise parfois sur le temps de récupération. Le temps libre ne semble pas être une donnée existante, si ce n'est dans les creux de l'activité dansée et du travail scolaire, qui occupent le quotidien de l'élève. Seuls les week-ends, en dehors de la préparation du spectacle, offrent ces possibilités.

Une donnée absente de cet article concerne la norme physique et esthétique, celle de la minceur, voire maigreur. À l'École de Danse, je n'ai entendu aucune incitation à y correspondre, que ce soit en studio ou au-dehors, de manière explicite ou implicite. La volonté de l'équipe dirigeante est de ne pas risquer de créer des troubles du comportement alimentaire chez les élèves, et les professeurs ne dérogent à cette demande. L'apparence corporelle reste cependant très forte en danse. Différentes enquêtes étayaient les dommages considérables provoqués par les problèmes nutritionnels chez les adolescents

69. À propos de l'institutionnalisation de la danse contemporaine, voir notamment: Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution: genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, L'Harmattan, Paris 2001.

danseurs, et surtout danseuses, qui favorisent également, sur le plan purement physique, les risques de fracture de fatigue⁷⁰. Ce poids de la norme et ses conséquences se retrouvent aussi bien en France que dans des pays où la recherche est plus abondante sur le thème danse et santé⁷¹.

Dans cet article, je ne développe pas non plus la question des méthodes de soutien à la danse ou des modifications de pratiques d'entraînement, comme le souhaitait par exemple Wilfried Piollet avec les Barres flexibles, ou le propose l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé. Ces préconisations sont le fait d'autres acteurs du monde de la santé en danse, dont l'influence est plus minorée à l'École de Danse.

Dans cette dernière, en guise de prévention, les élèves soucieux de leur corps suivent les exercices personnalisés montrés par la coordinatrice santé ainsi que les conseils d'hygiène de vie. Ils peuvent également prendre des séances de Pilates ou Gyrotonic, opter pour des massages ou de la médecine chinoise, mais cela reste en sus de leurs cours, et à leur coût.

Ces méthodes pour accompagner le travail du danseur restent encore à côté du programme de formation, où les pratiques pédagogiques ne se modifient que lentement. L'intérêt pour la santé n'a pas d'incidence majeure sur l'organisation des emplois du temps, et se place dans les moments vacants. Son rôle devient accru lorsque la blessure survient. Le duo danse et santé est jeune, et en plein changement. Un schéma directeur de formation intégrant à la fois apprentissage des gestes et bonne santé est à inventer.

Dans le monde de la danse, l'encadrement médical reste balbutiant et demande encore un important travail d'évolution des croyances et des pratiques. Quant à la santé, elle semble nécessiter une évolution plus globale et internationale⁷², qui impliquerait une réflexion sur la pratique elle-même et sur les attentes de tous les individus engagés⁷³: danseurs, pédagogues, directeur de compagnie, critique et public, dont l'avis et la présence consacrent les productions et les comportements à l'œuvre.

Bibliographie

- Alford, Robert – Szanto, Andras, *Orphée blessé, l'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 110, 1995, pp. 55-63.

70. Une enquête a été menée lors du Prix de Lausanne: Peter Burckhardt, Emma Wynn, Marc-Antoine Krieg, Carlo Bagutti, Mohamed Faouzi, *The effects of nutrition, puberty and dancing on bone density in adolescent ballet dancers*, in «Journal of Dance Medicine & Science», XV, n. 2, 2011, pp. 51-60.

71. Angela Pickard, cit.

72. À propos des effets de la globalisation sur les corps et la carrière des danseurs, voir: Steven P. Wainwright, Clare Williams, Bryan S. Turner, *Globalization, habitus and the balletic body*, in «Cultural Studies-Critical Methodologies», 7, n.3, 2007, pp. 308-325.

73. Tel est le conseil donné par les auteurs de l'enquête nationale sur la santé et les blessures des danseurs au Royaume-Uni: «Finally, all of us who watch dance must be aware of the consequences of our aesthetic demands, whether it be for athletic sequences, for unnaturally idealised versions of slimness and youth, or for a constant diet of novel movement which explores the limits of human capability». Helen Laws, Joanna Apps, Dance UK, cit., p. 10.

- Bertrand, Julien, *La fabrique des footballeurs*, La Dispute, Paris 2012.
- Bourdieu, Pierre, *La noblesse d'état: grandes écoles et esprit de corps*, Éditions de Minuit, Paris 2002.
- Burckhardt, Peter – Wynn, Emma – Krieg, Marc-Antoine – Bagutti, Carlo – Faouzi, Mohamed, *The effects of nutrition, puberty and dancing on bone density in adolescent ballet dancers*, in «Journal of Dance Medicine & Science», XV, n. 2, 2011, pp. 51-60.
- Corbin, Alain – Courtine, Jean-Jacques – Vigarello, Georges, *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Points, Paris 2011.
- Coulangeon, Philippe, *Les musiciens interprètes en France: portrait d'une profession*, La documentation française-Ministère de la Culture, Paris 2004.
- Derycke, Sylvaine, *Ascèse sportive et mode de vie communautaire: le quotidien de sportifs de haut niveau en athlétisme*, in «L'Atelier du Centre de recherches historiques», n. 15, 2015, online: <http://journals.open-edition.org/acrh/6695>.
- Dumont, Agathe – Kadel, Nancy – Brunet, Nicolas – Colombié, Jean-Baptiste - Lewton-Brain, Peter – Couillandre, Annabelle, *Danse et Santé*, in «Science and sports», XXXI, n. 4, 2016, pp. 236-244.
- Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Paris 2013.
- Ehrenberg, Alain. *Le culte de la performance*, Calmann-Lévy, Paris 1991.
- Ekegren, Christina L.- Qvested, Rachele – Brodrick, Anna, *Injuries in pre-professional ballet dancers: Incidence, characteristics and consequences*, in «Journal of Science and Medicine in Sport», n. 17, 2014, pp. 271-75.
- Faure, Sylvia, *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*, La Dispute, Paris 2000.
- Faure, Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir: sociologie historique du champ chorégraphique*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2001.
- Filloux-Vigreux, Marianne, *La danse et l'institution: genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, L'Harmattan, Paris 2001.
- Fortin, Sylvie, *Danse et santé: du corps intime au corps social*, Presses de l'Université du Québec, Québec City 2008.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1993.
- Goffman, Erving, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, Paris 1975.
- Heinich, Nathalie, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005.
- Heinich, Nathalie, *Des valeurs: une approche sociologique*, Gallimard, Paris 2017.
- Lahire, Bernard, *L'homme pluriel: les ressorts de l'action*, Nathan, Paris 1998.
- Laillier, Joël, *La vocation au travail. La «carrière» des danseurs de l'Opéra de Paris*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris 2012.
- Laws, Helen – Apps, Joanna – Parker, Diane – Dance UK (Organization), *Fit to Dance 2: Report of the*

- Second National Inquiry into Dancers' Health and Injury in the UK*, Dance UK, London 2005.
- Legendre, Pierre, *La passion d'être un autre: étude pour la danse*, Seuil, Paris 2000.
 - Loriol, Marc – Le Roux, Nathalie, *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, ERES, Toulouse 2015.
 - Loriol, Marc, *Le temps de la fatigue. La gestion sociale du mal-être au travail*, Anthropos, Paris 2000.
 - Loriol, Marc, *La souffrance au travail. Construction de la catégorie et mise en forme de l'expérience*, in «Pensée plurielle», XXXVIII, n. 1, 2015, pp. 23-33.
 - Menger, Pierre-Michel, *La profession de comédien: formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris 1997.
 - Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard-Seuil, Paris 2009.
 - Pickard, Angela, *Ballet body belief: perceptions of an ideal ballet body from young ballet dancers*, in «Research in Dance Education», XIV, n 1, 2013.
 - Piollet, Wilfride, *Aventure des barres flexibles*, L'une & l'autre, Paris 2014.
 - Rannou, Janine – Roharik, Ionela, *Les danseurs: un métier d'engagement*, La Documentation française, Paris 2006.
 - Sapiro, Gisèle. *La vocation artistique entre don et don de soi*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 168, 2007, pp. 4-11.
 - Sorignet, Pierre-Emmanuel, *Danser au-delà de la douleur*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 163, 2006, pp. 46-61.
 - Suaud, Charles, *La Vocation: conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Éditions de Minuit, Paris 1978.
 - Wacquant, Loïc J. D., *Corps et âme. Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 80, 1989, pp. 33-67.
 - Wacquant, Loïc J. D., *Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers*, in «Body & Society», I, n. 1, 1995, pp. 65-93.
 - Weber, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Pocket, Paris 1998.
 - Wainwright, Steven P. – Williams, Clare – Turner, Bryan S., *Globalization, habitus and the balletic body*, in «Cultural Studies – Critical Methodologies», 7, n. 3, pp. 308-325, 2007.