

# Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles

## Modes of recognition of circus artists withstanding the test of time: from the state of the field to professional paths

Émilie Salaméro

Volume 47, Number 2, Fall 2015

Trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques

Paths to recognition and transformations of artistic fields

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036347ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036347ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Salaméro, É. (2015). Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 237–259. <https://doi.org/10.7202/1036347ar>

Article abstract

Since the end of the 1970s, the French State has shown increased interest in the circus, going gradually from protecting a cultural heritage to supporting contemporary forms. This interest has continued with the creation of the École Nationale Supérieure des Arts du Cirque located in Châlons-en-Champagne, which is dedicated to the recognition and professionalization of circus art. Since then, professional circus schools, including the most prestigious, have become centers of artist recognition. The analysis of three generations of artists established in the Midi-Pyrénées region testifies to this transformation and sheds light on the way in which the professional circus school, as it has been structured, mobilizes different recognition circles. These changes involve relations with the trade and specific professional paths, which are objectifiable in the way circus artists evolve or leave the field.



# Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles

**ÉMILIE SALAMÉRO**

laboratoire CEREGE (EA1722)  
Université de Poitiers  
Faculté des sciences du sport  
Bâtiment C6, 8 allée Jean Monnet,  
TSA 3113, 86073 Poitiers Cedex 9  
France  
emilie.salamero@univ-poitiers.fr

EN FRANCE, LE CIRQUE EST UN DOMAINE CULTUREL qui fonctionne depuis peu selon le modèle de l'art contemporain. L'intensification de la prise en compte du cirque par le ministère de la Culture à partir de la fin des années 1970 ainsi que la forte augmentation du nombre d'artistes de cirque intermittents du spectacle qui s'en est suivie, en constituent deux indicateurs<sup>1</sup>. Or, comme l'a déjà montré S. Faure (2004) à propos des artistes chorégraphiques de hip-hop, les contextes politiques et institutionnels marqués par l'importance des moyens déployés ont un rôle dans le processus de reconnaissance des artistes<sup>2</sup>. Dans le domaine du cirque, le passage d'un modèle artisanal à artistique, a par exemple conduit la socialisation professionnelle sous forme scolaire (Vincent *et al.*, 1994) à compléter, voire supplanter, la transmission familiale du métier et l'apprentissage « sur le tas ». Reconnaissances d'un secteur culturel et des artistes semblent ainsi liées et entraînent des modes de socialisation et rapports spécifiques au

---

1. Les notes de l'Observatoire de l'emploi culturel (2004).

2. La reconnaissance renvoie à des interactions sociales multiples et constitue un premier pas vers toute forme de consécration sociale. De nature complexe, multifactorielle et très subjective (Mauger, 2006), la reconnaissance des artistes du spectacle vivant s'objective en France par l'accès et le maintien du régime de l'intermittence, fonctionnant comme un « statut professionnel » (Moulin, 1997).

métier. Si les trajectoires des artistes de cirque contemporain témoignent de ce changement de paysage, une approche sociohistorique centrée sur les changements institutionnels majeurs ayant eu lieu dans le cirque depuis la fin des années 1970 est nécessaire à leur interprétation.

Nos travaux de thèse (Salaméro, 2009) et l'étude en cours des trajectoires d'artistes de cirque et danseurs en voie de « reconversion<sup>3</sup> », mettent en avant le rôle des écoles amateurs puis professionnelles dans le processus de reconnaissance des artistes de cirque, dès lors que ces derniers sont inscrits dans une démarche de création. Les écoles professionnelles agissent en effet de plusieurs manières sur les artistes en devenir : en les repérant et en les sélectionnant (Katz, 2005), au travers des pairs qu'elles mobilisent et qui ont un fort pouvoir de jugement sur la professionnalité (Moulin, 1997) et par les institutions publiques qui les financent en partie et qui interviennent dans la consécration des artistes. En effet, d'autres travaux ont montré les liens étroits entre administrations publiques, structures labellisées et médias (Rosemberg, 2004 ; Faure, 2008). Enfin, les écoles professionnelles étant évaluées en fonction du taux d'insertion des apprentis artistes qu'elles forment, elles sont désormais nombreuses à formaliser des dispositifs d'insertion professionnelle, ce qui amène plus spécifiquement à s'intéresser aux relations entre instance de socialisation professionnelle et cercles de reconnaissance.

L'analyse en cours des parcours d'artistes ou d'anciens artistes de cirque âgés de 34 ans à 57 ans montre que ces relations prennent des formes variées en fonction des générations d'artistes rencontrées. Notre contribution se propose ainsi de remettre en question, à l'aide de plusieurs portraits, les modes de reconnaissance des artistes de cirque dans leur dimension temporelle, en menant d'une part, une analyse sociohistorique du cirque, et, d'autre part, en s'intéressant plus spécifiquement à deux temps de la carrière artistique : l'insertion professionnelle et la « reconversion », tout en prenant en compte les activités professionnelles qui les relient.

### Méthodologie

Cet article croise d'une part, les analyses sociohistoriques et les entretiens réalisés dans le cadre du doctorat (n = 42) auxquels s'est ajouté un travail d'archives sur la politique culturelle conduite par l'État en matière de cirque depuis les années 1960, et, d'autre part, les entretiens biographiques menés auprès d'artistes de cirque reconvertis ou en cours d'évolution professionnelle (n = 31), dont certains sont suivis de manière longitudinale.

Dans le cadre de cet article, ont été mobilisés des entretiens réalisés auprès d'artistes installés en région Midi-Pyrénées, ce qui permet de limiter l'hétérogénéité de l'échantillon et d'axer l'analyse, à l'aide d'un même espace, sur la dimension temporelle des trajectoires individuelles. Les artistes de cirque ont une mobilité spatiale certaine mais l'installation dans un territoire permet de bénéficier d'infra-

3. Programme « Sorties de scène » (n° ANR-13-JSH1-0010-01, Julhe et Salaméro [dir.]).

structures spécifiques et d'un réseau d'acteurs; la région Midi-Pyrénées figure parmi les régions les plus dynamiques en France en matière de cirque<sup>4</sup>. Ainsi, si la structuration de cette région permet d'illustrer les transformations qu'a connues le cirque français à l'échelle nationale, elle présente certaines particularités. Enfin, le fait que le programme « Sorties de scène » s'intéresse aux artistes de cirque qui changent ou diversifient leur activité professionnelle, limite les possibilités de généralisation de ces résultats à l'ensemble de la population circassienne en France.

## 1. LE PASSAGE D'UN CIRQUE ARTISANAL À CONTEMPORAIN

### 1.1 Le poids du ministère de la Culture combiné au renouveau du secteur

Dans les années 1960-1970, le cirque classique est aux abois et les tenants du genre s'adressent directement à l'État en lui demandant de tenir compte de leurs difficultés financières<sup>5</sup>. C'est en 1978, après plusieurs efforts de dialogue entre représentants ministériels et profession, que le président V. Giscard d'Estaing décide de lancer une politique de « sauvetage » du cirque et se tourne pour cela vers son ministre de la Culture pour apporter des réponses à la fois structurelles et économiques :

*Le spectacle de cirque fait partie de notre patrimoine culturel. [...] Cette activité traverse actuellement une période difficile, due notamment à son mode de vie itinérant. [...] Je vous demande de proposer au Gouvernement, dans les meilleurs délais, des mesures réglementaires et financières permettant aux entreprises de spectacle de cirque de surmonter ces difficultés et d'assurer la poursuite de leur art. (AN Pierrefitte-Sur-Seine, Politique d'aide au cirque 1978-1987 : 20040042/026, Note du président de la République du 8 août 1978)*

Suivront plusieurs réunions interministérielles, un rapport sur la « Situation du cirque en France » (Février, 1978) et diverses mesures en faveur du secteur. Dans ces documents, comme dans le discours du président de la République, apparaissent, d'une part, les prémices des reconnaissances culturelle puis artistique du cirque et, d'autre part, la volonté de mettre en place, au-delà des seules aides économiques et fiscales, une « véritable politique en faveur du cirque » (Février, 1978 : 15). Cette décision annonce une nouvelle étape d'institutionnalisation du cirque<sup>6</sup>, orchestrée par le ministère de la Culture et l'amorçage d'une politique culturelle en matière de cirque, devenue catégorie d'intervention publique (Dubois, 1999). En effet, jusque-là, le cirque, structuré

4. Elle apparaît au deuxième rang des régions de France (après l'Île-de-France) en termes de nombre de compagnies et d'artistes de cirque. Voir à ce propos les études suivantes : Guillot (2013) ; HorsLesMurs (2010).

5. Le cirque classique représente un spectacle joué majoritairement sous chapiteau et conçu comme un divertissement pour tous, avec un jeu d'alternance entre performance physique, dressage d'animaux et entrées clownesques. Dans les années 1960-1970, de nombreuses enseignes de ce genre font faillite (Forette, 1998), ce qui témoigne de leur dépendance vis-à-vis du champ économique.

6. Dans le cadre de cet article, l'institutionnalisation du cirque est analysée sous le prisme de l'action de l'État français à partir de la fin des années 1970, comme un processus dynamique d'organisation et de stabilisation (Tournay, 2011) permettant de réguler ce secteur, à l'aide d'un certain nombre de structures culturelles et de normes professionnelles nouvelles.

principalement autour d'entreprises familiales, est en partie géré par une pluralité d'administrations étatiques parmi lesquelles le ministère de l'Agriculture, compte tenu de la présence d'animaux. Étant donné les « lacunes » de la profession notées par plusieurs rapports dès la fin des années 1970, le ministère de la Culture cherche en premier lieu à structurer à l'aide de diverses associations « relais <sup>7</sup> », dont les objectifs sont d'instaurer un dialogue entre administration publique et professionnels du cirque, de favoriser certaines pratiques en matière de gestion financière puis « (...) de préparer une formation de niveau national, de susciter la création de nouveaux cirques, de rechercher une nouvelle image du cirque » (Forette, 1998 : 52). Le processus de reconnaissance d'un secteur d'activité par les administrations publiques se double en effet d'un contrôle sur les plans financiers, de sécurité ou encore moral (Houel, 1988).

En dehors de cet objectif de « réorganisation de la profession » (Février, 1978), ces structures et celles qui vont suivre sont aussi l'occasion, au travers de leur appellation, d'affirmer le caractère artistique du cirque, qui ne va pas encore de soi. Très vite en effet, le terme cirque se voit supplanter par celui « d'art » puis « arts » du cirque ; changement terminologique qui objective l'évolution des représentations des responsables politiques envers cette forme culturelle (Bourdieu, 1982 ; Demazière, 2008).

*Le Ministère a élargi les missions de HorsLesMurs en 95<sup>8</sup> : association nationale pour le développement et la promotion des arts de la rue et des arts du cirque ; le mot ayant été considéré plus opportun que le mot cirque. [...] Donc, c'est comme ça que je suis arrivé à m'occuper de l'univers du cirque, prioritairement des formes dites « contemporaines », non pas par choix mais tout simplement parce qu'aujourd'hui, le cirque traditionnel (classique) n'émerge quasiment plus à la politique publique du Ministère, puisque la question de la création est mise en avant comme critère de distinction pour préciser ce que l'État ou le ministère de la Culture aiderait ou n'aiderait pas. (ancien directeur d'HorsLesMurs)*

En passant du cirque aux « arts du cirque », l'État affirme progressivement son soutien aux formes contemporaines de cirque (cf. *infra*), considérées comme plus « artistiques » que le cirque classique, souvent désigné de façon péjorative sous le terme de « traditionnel<sup>9</sup> ». C'est au milieu des années 1980 que ce soutien aux formes contemporaines se dessine avant de se renforcer, en même temps que le ministre de la Culture de l'époque œuvre financièrement et symboliquement pour la réhabilitation des arts dits « mineurs » (rock, jazz, hip-hop, photographie, etc.) et la promotion des œuvres contemporaines (Dubois, 1999 ; Faure, 2008). Après la création du ministère des

7. Ces associations, d'abord mobilisées autour de la coordination de la formation, s'intéressent ensuite aux conditions de mise en place d'un fonds de soutien au secteur inspiré du théâtre privé, puis au renouvellement de l'enseignement du cirque.

8. HorsLesMurs, d'abord chargé du soutien aux arts de la rue, prend également sous son aile le cirque contemporain à la suite des difficultés de l'Association nationale pour le développement des arts du cirque.

9. Dans le cadre d'un mouvement d'élitisation de la culture en Europe et aux États-Unis, concomitant à l'affirmation d'une appartenance de classe, la dévalorisation de la culture « d'en bas » constitue un des mécanismes de sacralisation de la culture légitime, aux côtés de la création de lieux spécifiques, séparés d'autres temps/espaces sociaux (Bourdieu, 1979 ; Levine, 2010).

Affaires culturelles en 1959, le gouvernement socialiste de 1981 marque en effet un moment fort de la politique culturelle de l'État français, entendue comme le moyen, au travers des arts, de transformer la société (Urfalino, 1989).

Si les premières initiatives de l'État étaient destinées à « sauver » le cirque classique en régulant l'emprise de la sphère économique sur ce secteur, on assiste peu à peu à la séparation du cirque en deux marchés (David-Gibert, 2006) et à la mise en retrait du cirque classique au profit de nouvelles formes de cirque, davantage associées à la « culture d'en haut » (Levine, 2010). En France, c'est au cours des années 1980 que s'élabore cette hiérarchie en matière de cirques. L'arrivée de nouveaux artistes dans un secteur culturel donné s'accompagne de sa polarisation et diversification (Boltanski, 1975).

En effet, parallèlement à la crise du cirque classique, des signes de renouvellement du cirque pointent. D'un côté, deux « enfants de la balle » s'allient à des personnalités du théâtre pour créer les premières écoles de cirque « ouvertes à tous », comprenant que l'ouverture du milieu est une condition centrale de renouvellement<sup>10</sup>. De l'autre, dans la lignée des « arts de la rue », des artistes formés à d'autres arts et dotés en capital culturel<sup>11</sup> investissent certaines disciplines de cirque et proposent des formes de spectacles théâtralisées, souvent empreintes d'un discours sur la démocratie culturelle et d'un idéal politique anti-institutionnel.

Ces spectacles de rue, dans lesquels se mêlent différentes disciplines artistiques, indiquent le passage progressif d'un cirque de divertissement à un cirque d'art, porteur d'un discours intellectualisé sur le monde. En marge du genre classique, ce courant est alors désigné de « nouveau cirque » et attire l'intérêt d'un public renouvelé et des responsables publics (Guy, 1993)<sup>12</sup>.

L'« année des arts du cirque », qui s'est déroulée de l'été 2001 à l'été 2002, parachève la consécration artistique du cirque dit contemporain.

*J'ai souhaité que « L'année des arts du cirque » [...] nous permette aussi de mieux structurer le secteur des arts du cirque, d'adapter la politique publique, en un mot accroître notre soutien pour que le cirque soit enfin reconnu comme un art majeur et surtout qu'il soit offert au plaisir du plus grand nombre<sup>13</sup>. (Extraits du discours prononcé par C. Tasca en juin 2001 : 1)*

À la dimension symbolique de cette année des arts du cirque s'ajoute un engagement financier du ministère de la Culture plus conséquent, passant de 44 millions de francs (environ 8 millions d'euros) en 1999 à 65 millions de francs (environ 12 millions

10. A. Fratellini et son mari P. Était fondent l'École nationale de cirque en 1974 tandis que S. Monfort et A. Gruss ouvrent le Conservatoire National des Arts du Cirque et du Mime la même année.

11. L'élévation du taux de scolarisation de la population française dans les années 1960 a joué un rôle majeur dans le changement de propriétés des secteurs culturels, de leurs producteurs et publics (Verger, 1982).

12. Le nouveau cirque s'est développé entre les années 1970 et 1990, en rupture avec le cirque classique. Davantage contestataire et issu d'artistes formés sur le tas, il laisse place au cirque contemporain, plus « fréquentable » et sensible à la performance, à mesure que se développent les écoles de cirque où se forment prioritairement les artistes à partir de la moitié des années 1990.

13. Ministère de la Culture et de la Communication (2001).

d'euros) en 2001 ainsi que dix mesures de soutien du développement de cette forme culturelle<sup>14</sup>.

La réorganisation du cirque et les nouveaux rapports entre celui-ci et le ministère de la Culture témoignent du changement de regard porté sur cette forme culturelle et sont bien le signe de sa reconnaissance comme discipline artistique, à même de produire des effets sur les trajectoires des artistes. Néanmoins, le budget total de l'année des arts du cirque n'a pas atteint celui débloqué pour l'année de la danse en 1988. Malgré le discours du ministère de la Culture des années 1980 sur la démocratie culturelle (Dubois, 1999), sa reconnaissance artistique est donc partielle ou en « demi-teinte » (Maugret, 1994).

## 1.2 Professionnalisation du métier et développement des écoles professionnelles

Institutionnalisation, légitimation et professionnalisation étant souvent liées (Brandl, 2006), l'analyse des modes de reconnaissance institutionnelle du cirque amène à s'intéresser à sa professionnalisation<sup>15</sup>. Dès les années 1980, dans la lignée d'une « constante de la politique publique » depuis les années 1970 (Forette, 1998), la nécessité d'élaborer un cursus de formation de haut niveau dans le secteur du cirque est au cœur des préoccupations étatiques<sup>16</sup>. Parmi les nouveaux équipements culturels créés par le ministère de la Culture, la fondation en 1985 de l'École nationale supérieure des arts du cirque (ENSAC) du Centre national des arts du cirque accentue l'institutionnalisation du cirque par l'État. Tout comme le Centre national de la danse plus tard (Faure, 2008), sa création apporte une pierre majeure au processus de structuration du secteur, à sa reconnaissance comme discipline artistique et à la consécration des formes contemporaines de cirque comme des artistes qui s'y forment.

*En 1996, le succès du Cri du Caméléon, dirigé par Joseph Nadj avec les élèves de la septième promotion (de l'ENSAC), qui subjuguait le public du parc de la Villette, du festival d'Avignon et de plusieurs villes en France, ainsi qu'à l'étranger, marque une étape à la fois dans la mutation et dans la révélation d'un genre. (Wallon, 2001 : 121)*

L'ENSAC accélère ainsi le passage d'une socialisation familiale ou « sur le tas » au métier d'artiste de cirque à une forme scolaire, ainsi que la fixation de pratiques sociales qui ont permis de renouveler le cirque, au premier rang desquelles la pluridisciplinarité artistique et la division du travail autour d'un metteur en scène. S'y ajoute l'acquisition de savoir-faire sportifs permettant de renouer avec la performance (Salaméro, 2008).

14. Voir Aillagon (2002).

15. Deux acceptions du terme professionnalisation sont ici mobilisées : pour le cirque, cela renvoie au processus de structuration comme profession ; pour les artistes, au passage du statut d'amateur à professionnel.

16. Une analyse des montants affectés aux différentes lignes budgétaires du ministère de la Culture envers le cirque confirme que la formation professionnelle initiale aspire plus de 40 % du budget total (HorsLesMurs, 2010).

La naissance de l'ENSAC, conçue pour l'élite, amorce la constitution d'un paysage français de la formation professionnelle selon un format pyramidal (Salaméro, 2012). En 1991, l'École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois (ENACR) est désignée premier cycle de formation de l'ENSAC. À la fin des années 1990, des écoles amateurs à l'origine, qui ont développé en parallèle une formation destinée aux aspirants à la vie d'artiste de cirque, jouent le rôle « d'écoles préparatoires » aux concours d'entrée des deux premières. La politique culturelle des années 1980 a en effet suscité « [...] des vocations "culturelles" parmi les groupes ou des activités pour lesquelles les profits symboliques et matériels [...] n'étaient, sans cette politique, pas pensables » (Dubois, 1999 : 282). Parmi ces six écoles, le Lido, centre municipal des arts du cirque de Toulouse, est fréquenté par 13 des 15 artistes présentés dans le cadre de cet article.

### *Le cirque en Midi-Pyrénées et le Lido*

Avant que ne soit créée l'école du Lido à Toulouse, aucune structure propre au cirque ne se dédiait à la formation des artistes de cirque en région Midi-Pyrénées ; seules existaient les premières écoles professionnelles de cirque situées en Île-de-France et à Châlons-en-Champagne. Le Lido a en quelque sorte impulsé, avec la Grainerie située en banlieue toulousaine et CIRC à Auch, le paysage professionnel dédié au cirque en région Midi-Pyrénées.

Le Lido est créé en 1987-1988 par la mairie de Toulouse pour pérenniser des ateliers de cirque destinés aux enfants. École traditionnellement dédiée aux loisirs, elle développe au bout de cinq années et de manière officieuse relativement à la commune qui la finance, un secteur professionnel. Dans un premier temps, peu formalisée, la formation professionnelle s'élabore d'abord sous la forme d'un accompagnement de jeunes artistes vers un projet de création : le « studio de création ».

*Sur la formation professionnelle, eh bien la première fois qu'on a eu cette idée, eh bien j'ai récupéré deux ou trois personnes qui jonglaient dans la rue, qui étaient entre le côté sans domicile fixe, jeunesse révoltée et pas savoir que faire. Et puis je leur ai dit : « Ben venez, on vous paye tout (rire), venez travailler ! » Donc la première année, on était quatre élèves, et qui se demandaient pourquoi ils étaient là d'ailleurs... (ancien membre du Lido)*

Assez vite, une formation sur deux années, organisée autour d'un projet pédagogique visant à former un « créateur citoyen » peu centré sur la performance (Salaméro, 2011) se met en place. Elle sera officiellement reconnue par la mairie de Toulouse, la région Midi-Pyrénées et le ministère de la Culture à la fin des années 1990. Au fil des années, et par le jeu de la concurrence entre les différentes écoles, le Lido est contraint d'ajuster sa formation, initialement très axée sur la jonglerie, en recrutant des spécialistes de l'acrobatie et de l'équilibre sur main, afin de renforcer le travail physique et la technicité des apprentis artistes. Par ailleurs, l'école se détache progressivement d'événements liés aux spectacles de rue, devenus stigmatisants, au profit d'autres rencontres professionnelles. Enfin, le Lido a fait évoluer en 2006-2007 le « Studio » en un dispositif dédié à l'insertion professionnelle des jeunes artistes : le Studio-Pépinière des arts du cirque de Toulouse, mutualisé avec la Grainerie, les accompagne sur les plans administratif,

artistique et financier. Parallèlement, elle crée une troisième année de formation professionnelle dite « d'insertion ». Celle-ci, perçue comme problématique par les responsables politiques depuis plusieurs années, justifie le rôle et les subventions accordées aux écoles. D'ailleurs, le Lido a vu sa renommée façonnée par sa capacité à professionnaliser ses apprentis artistes, devenue un enjeu fondamental.

*Ce qui dissocie peut-être le Lido des autres (écoles), c'est la voie professionnalisante qu'elle a adoptée. C'est-à-dire que le Lido met sur le marché assez rapidement de jeunes artistes.*  
(ancien directeur de l'ENSAC)

Le Lido travaille depuis plusieurs années pour sa reconnaissance comme école supérieure aux côtés de l'ENSAC et de l'Académie Fratellini, ouverte en 2003, bien que le modèle de formation du Lido soit plus distant des critères dominants de la formation professionnelle (capital acrobatique, division du travail autour d'un metteur en scène) imposés par l'ENSAC et le ministère de la Culture. Le nombre de dossiers de candidature reçus chaque année et la présence de nombreux étrangers dans les promotions objectivent son statut de « pôle majeur de la formation du cirque en France et en Europe » (Guillot, 2013 : 6). Ainsi, de nombreuses compagnies installées en Midi-Pyrénées sont issues de cette école.

Le ministère de la Culture, les écoles professionnelles et les fédérations française et européenne des Écoles de Cirque définissent ensemble les règles du jeu de la formation professionnelle sur le territoire français autour de la multiformation, trois grandes étapes de formation, l'organisation de procédures de sélections semblables et la mise en place de dispositifs d'insertion professionnelle. Cette structuration de l'espace de formation au métier d'artiste de cirque assoit le rôle des écoles professionnelles dans les modes de reconnaissance des artistes de cirque.

Parallèlement, d'autres instances de consécration se sont renforcées ou sont apparues, complexifiant les modes de reconnaissance des artistes et poussant les écoles à les prendre en compte. Par exemple, une critique propre au cirque contemporain, signe de « maturité artistique » (Proust, 2003), s'est développée au travers de la création de revues spécialisées (*Arts de la piste* puis *Stradda*, notamment). À partir des années 1990 et surtout 2000, plusieurs publications et thèses de doctorat s'intéressent au cirque et participent également à sa légitimation. Les Festival Mondial du Cirque de Demain et CIRCA, temps de rencontre de la profession où interviennent les différents évaluateurs du cirque contemporain<sup>17</sup>, se sont imposés comme deux instances majeures de consécration. Plus récemment, « Jeunes Talents Cirque » (2002), devenu depuis « Circus Next », est un dispositif qui regroupe plusieurs opérateurs culturels dans le but de désigner l'élite de la création contemporaine circassienne européenne. Ces quelques exemples témoignent de la formalisation, de la diversification des modes de reconnaissance propres au domaine du cirque ainsi que de leur européanisation. Quoi qu'il en

17. La presse, les administrations culturelles publiques et les opérateurs culturels (privés ou publics) constituent, pour J. Rosemberg (2004), les évaluateurs des œuvres de cirque.

soit, dans ce paysage résolument institutionnalisé, les nouvelles générations d'artistes de cirque doivent maîtriser des compétences administratives et un discours sur leurs activités (Boltanski, 1975 ; Proust, 2003) pour se donner toute chance d'être repérées par les différents évaluateurs, dont l'interdépendance est importante, et de capter les financements publics, dont le poids s'est renforcé depuis le début des années 1980 (Dubois, 1999).

À l'instar des processus qu'ont connus la bande dessinée (Boltanski, 1975) ou le hip-hop (Faure, 2004), dans le passage du cirque classique au cirque contemporain, on assiste à la transformation d'un secteur selon le modèle de la culture « savante » caractérisé par une relative autonomie vis-à-vis de la sphère économique, l'intérêt du champ intellectuel, une division du travail artistique, l'apparition d'un « appareil » de production, de reproduction et de consécration et une évolution des caractéristiques des artistes et de leur culture professionnelle.

## **2. DES MODES D'INSERTION PROFESSIONNELLE ET DE RECONNAISSANCE DIFFÉRENCIÉS SELON LES GÉNÉRATIONS D'ARTISTES**

Même si les trajectoires individuelles sont complexes, elles portent les traces des différents états du champ (Bourdieu, 1998 ; Defrance, 1999), concept utile pour analyser les « luttes pour l'appropriation d'un pouvoir spécifique » (Lahire, 2012 : 147), ici le capital symbolique. Trois générations d'artistes ont ainsi pu être repérées, en fonction du degré de structuration de la formation professionnelle et de son rôle dans la mobilisation des différents cercles de reconnaissance. Pour chacune de ces générations, seront décrits les origines sociales, parcours scolaire, socialisations artistiques et/ou sportives antérieures, modes d'entrée dans le cirque et de reconnaissance et caractéristiques des activités professionnelles des artistes interrogés. Cet ensemble permet de mieux saisir la manière dont le champ et ses degrés de reconnaissance agissent sur les trajectoires individuelles et professionnelles.

### **2.1 Artistes du nouveau cirque : l'école comme lieu de découverte d'une professionnalisation possible**

Parmi la population enquêtée, la première génération d'artistes repérée est constituée de quatre individus, nés entre 1957 et 1968, dont trois hommes et une femme. Issus de milieux modestes ou de classes moyennes, comme les producteurs de bande dessinée apparus après 1965 (Boltanski, 1975), trois d'entre eux ont quitté l'école avant l'obtention du baccalauréat et sans projet professionnel défini, parallèlement à une rupture familiale. S'ils disent s'être dirigés tardivement vers le cirque et par « hasard », à l'instar de nombreux artistes formés sur le tas (Garcia, 2011), on retrouve parmi eux une situation commune à de nombreux artistes, qui s'orientent vers cette profession en l'absence de réussite scolaire et de projet défini et qui y voient un moyen d'éviter tout déclassement social, voire de mobilité sociale « raisonnable » (Boltanski, 1975 ; Bourdieu, 1978). Avant leur professionnalisation rapide, seul l'un d'eux avait bénéficié d'une socialisation artistique.

Sabine et Daniel ont commencé la jonglerie dans la vingtaine, dans des ateliers amateurs du Lido, alors en phase d'émergence et se sont pris au jeu du métier face aux demandes d'animations (carnavals) parvenues à l'école. Sabine a quitté le lycée avant le baccalauréat ainsi que sa famille. Bien qu'ayant repris des études afin d'obtenir un équivalent au baccalauréat, elle n'est pas animée par un projet professionnel précis. Daniel est animateur dans une maison de la jeunesse et de la culture mais son métier ne lui convient pas. Jacques, lorsqu'il découvre le cirque à 21 ans, est jardinier dans une commune de la banlieue toulousaine, poste qu'il a obtenu grâce à son père. À la suite de la découverte du milieu lors d'une convention de jonglerie, il s'inscrit aux cours amateurs adultes du Lido. Enfin, Valentin, ancien grimpeur de haut niveau, est amené à travailler dans le cirque après dix années d'expérience dans le secteur de la danse escalade. Si ces quatre exemples interrogent la notion même de « vocation » (Suaud, 1975) tardive et révélée par « hasard », le goût pour le métier d'artiste de cirque se construit principalement sur la base de sociabilités amicales et amoureuses.

Jacques rencontre au Lido ses deux futurs collègues lors d'ateliers amateurs destinés aux adultes. Sabine et Daniel font connaissance au Lido, dans un atelier de jonglerie où Gérard, troisième amateur, les pousse à fonder leur propre compagnie. Valentin crée une compagnie de danse après la rencontre de sa première compagne, danseuse. Après leur séparation, il quitte ce domaine artistique pour le marché du cirque et de l'évènementiel, parallèlement à la rencontre de sa nouvelle compagne, danseuse et artiste de cirque, avec qui il formera un duo.

Même si nombre d'artistes fonctionnent par affinités électives (Sorignet, 2001), ces artistes ont progressivement transformé leurs premières rencontres liées au cirque en collectif de travail. Maintenus pendant plusieurs années, ces collectifs réactivent la logique de troupe (Proust, 2003), où la fidélité, voire l'exclusivité des relations à ses membres, apparaissent comme une règle implicite et répondent à l'idéologie communautaire prégnante dans le cirque (Garcia, 2011).

Mis à part Valentin qui a déjà des dispositions physiques certaines, ces artistes voient initialement dans l'école du Lido, à l'époque essentiellement organisée autour du secteur amateur, un moyen d'apprentissage de techniques corporelles. C'est ainsi que ces artistes se familiarisent peu à peu avec l'espace scénique ; l'école, et plus largement le cirque, apparaissant comme une instance de transition vers l'art (Salaméro, 2008). Quoi qu'il en soit, l'atelier amateur, qu'ils sont rapidement amenés à prendre en charge (ou l'expérience professionnelle pour Valentin), constitue un lieu de formation sur le tas, comme cela peut être le cas pour les « artisans » du cirque rencontrés par MC Garcia (2011).

Enfin, l'école constitue aussi un lieu d'orientation vers le réseau professionnel, incluant certains pairs institutionnalisés (diffuseurs, employeurs) et les évaluateurs du cirque contemporain, encore peu nombreux. Valentin est poussé à présenter un numéro au Festival Mondial du Cirque de Demain par l'ancien directeur du Lido, où il donne des cours de danse escalade. Même s'il ne reçoit pas de prix, il est néanmoins repéré et sollicité par un directeur de compagnie, ce qui l'amène à intégrer un opéra

cirque pendant deux ans. Jacques se présente à des festivals professionnels peu après sa découverte du cirque.

*Jacques: du jardinier à la vie rêvée d'artiste de cirque*

Jacques, aujourd'hui âgé de 47 ans, a 21 ans lorsqu'il décide de devenir artiste de cirque. Il est employé en tant que jardinier par une commune après avoir quitté l'école à 17 ans, suite au divorce de ses parents. Issu d'une famille composée de trois enfants, dont le père est technicien et la mère au foyer, il découvre l'univers du cirque lors d'une convention de jonglerie. Il ne sait alors jongler qu'à trois balles, n'a quasiment jamais fait de sport et ne connaît nullement le monde du spectacle. Père dans quelques mois, la vie d'artiste, qu'il découvre dans les coulisses de la convention en tant que technicien sur l'évènement, lui paraît néanmoins plus acceptable que celle de jardinier.

*Mon élément déclencheur ça a été que j'allais être papa. [...] je vais être papa, je ne vais pas me retrouver, je ne vais pas faire jardinier 40 ans !*

Après avoir rencontré lors du même évènement le directeur du Lido qui lui transmet les clés de son école, Jacques décide de démissionner de son poste de jardinier et s'investit pleinement dans son autoformation dans les techniques de cirque. Pour subvenir à ses besoins et ceux de sa future famille, le directeur lui propose d'encadrer des cours auprès d'enfants âgés de quatre à six ans, en échange de l'acquisition d'un savoir-faire de «base» :

*Je suis arrivé en disant: "Je sais jongler à trois balles. Mais par contre je vais être papa et il faut absolument que je gagne ma vie." Il m'a dit: "Écoute, tu vas pouvoir prendre des cours enfants de quatre-six ans. Par contre pour ça, il faudra au moins que tu saches faire ça, ça, ça. C'est-à-dire roulade avant, roue, roulade arrière, il faut au moins que tu saches jongler avec trois massues."*

Son autoformation se fait en fréquentant les différents cours amateurs proposés aux adultes, qui lui permettent de rencontrer d'autres passionnés de cirque.

*François (arrive) en 88, Patrick en 89, et moi en 90. Et donc Patrick et François donnent des cours, mais eux, ils sont sportifs, ils viennent du côté gymnaste. [...] Et donc j'arrive et je sais juste jongler à trois balles, mais comme je fais ça pendant 12 heures par jour, très vite, je deviens bon jongleur.*

Deux ans plus tard, Jacques est intermittent du spectacle et s'est associé à Patrick et François pour créer leur propre compagnie. Très vite, ils sont repérés dans deux festivals majeurs du secteur, dont l'un propre au cirque contemporain.

*On s'est créé en janvier 1994, et on a présenté un numéro à CIRCA en octobre 1994 que l'on a gagné, et on a fait les bourses Louis Merlin en décembre que l'on a gagnées. Et en janvier 1995, donc juste un an après la création, on a été médaille d'argent (au festival) mondial à Paris.*

De 1995 à 2008, Jacques et ses collègues connaissent, avec les seuls spectacles (1221 représentations) de la compagnie, succès et emploi sans connaître l'incertitude du métier d'artiste (Menger, 2009) ; leur calendrier de travail étant très souvent bloqué un an et demi à l'avance.

*On choisissait nos vacances du coup, de vrais fonctionnaires en fait. Gérard (leur diffuseur) ne nous faisait pas faire par exemple Toulouse-Lille aller-retour. On avait une demande à Lille, c'était 3 dates minimum. Tu te rends compte!*

Le parcours de Jacques illustre bien les possibilités, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, pour de jeunes passionnés de techniques de cirque, d'intégrer sans grand obstacle le marché de l'emploi artistique, en créant leur propre collectif de travail et en s'adressant notamment (ou dans un premier temps) au marché de la rue et de l'évènementiel. Même si les artistes interrogés n'ont pas tous connu la réussite professionnelle de Jacques, largement accélérée par les prix reçus lors de festivals professionnels, tous sont devenus intermittents du spectacle un à deux ans après la découverte du cirque et se sont donc professionnalisés en un temps record, tout en apprenant le métier. Pour cette génération d'artistes, pour laquelle le marché est marqué par une « demande » supérieure à « l'offre », les modes de reconnaissance des artistes de nouveau cirque sont d'abord caractérisés, à l'instar de la bande dessinée des années 1960 (Boltanski, 1975), par l'importance des pairs (amateurs en quête de professionnalisation et responsables de l'école) et du grand public, côtoyé dans un premier temps dans des événements de rue. Peu formalisés, ils permettent surtout de confirmer le choix pour la vie « d'artiste » de cirque.

*Mais à cette époque-là, tu arrives dans une école, tu sais jongler à trois balles, on t'ouvre les portes. Aujourd'hui, même si tu as sept ans, on rigole! (Jacques)*

Dans un second temps, les festivals, incluant les pairs institutionnalisés (employeurs et diffuseurs) et, dans une moindre mesure, les évaluateurs dont le rôle est émergent pour le cirque contemporain, agissent principalement comme instance de repérage et de consécration artistique, facilitant la carrière professionnelle.

## **2.2 Des artistes pris entre l'informel et le structuré: l'école comme lieu d'une «petite» élection**

La deuxième génération identifiée est également composée de quatre artistes de cirque: deux hommes et deux femmes nés entre 1971 et 1974. Leur mode de découverte du métier, de socialisation et d'insertion est caractérisé par une sorte d'entre-deux entre la génération précédente et la suivante. Leur origine sociale est semblable aux premiers artistes avec toutefois des familles davantage dotées en capital culturel: deux sont issus de classes moyennes et deux de milieux modestes.

Comme la première génération, ce groupe d'artistes se caractérise par une socialisation tardive au métier d'artiste de cirque, qui peut en partie s'expliquer par leur parcours scolaire. En effet, tous ont obtenu le baccalauréat et trois d'entre eux ont un niveau équivalent, voire supérieur, à un baccalauréat + deux. Martin par exemple, fils d'un gérant de café et d'une enseignante agrégée, a poursuivi ses études jusqu'au niveau licence en histoire géographie. Thierry a suivi des études pour l'obtention d'un diplôme universitaire de technologie-génie civil; Sabrina a fait une école de commerce. Céline s'est orientée vers une école de théâtre et du mouvement à la suite de l'équivalent du baccalauréat en Allemagne. C'est au cours de ces années de formation post-baccalauréat

que ces artistes découvrent certaines disciplines de cirque, au premier rang desquelles la jonglerie. Ainsi, la moyenne d'âge de socialisation au cirque pour ces artistes se situe entre 21 et 24 ans et le goût pour le métier se construit également progressivement. Cependant, contrairement à la génération précédente, cette découverte tardive du cirque est compensée par une socialisation sportive ou artistique antérieure, bien que modérée. Thierry a pratiqué la voile, le yoga et le volley-ball ; Céline a été scolarisée dans une école Steiner caractérisée par l'importance accordée à la créativité des élèves, suivie d'une école de théâtre ; Sabrina a toujours pratiqué la danse.

La deuxième caractéristique de ce groupe, en marge de la première génération décrite, tient en la socialisation au cirque sous forme scolaire. Tous les artistes de cette génération ont suivi une formation professionnelle ou semi-professionnelle (atelier pour amateurs confirmés). Par exemple, Céline, après deux ans de formation dans une école de théâtre où elle découvre l'acrobatie et la jonglerie, décide d'intégrer le Lido. Sabrina poursuit ses études en école de commerce sous la pression de ses parents qui contrarient un goût précoce pour la danse. Après une expérience de deux ans dans le domaine du transport-logistique, puis dans une association liée au cirque, elle entre à l'école Fratellini grâce à son passé de danseuse. Elle s'y forme deux années à temps plein, à raison de sept heures par jour et se spécialise en portés acrobatiques et équilibre sur mains. Enfin, Thierry, qui découvre la jonglerie avec une « bande de potes » lors de ses études, réalise par la suite son service militaire (en tant qu'objecteur de conscience) comme technicien de plateau au sein d'une compagnie de nouveau cirque réputée. Il y rencontre de « vrais jongleurs » et décide d'intégrer la formation du Lido pour « jongler ». Reçu en formation après une sélection encore peu « élective », il se forme pendant deux ans à d'autres disciplines de cirque et découvre le rapport au public lors de représentations de rue pendant les vacances d'été. Puis, il intègre le Studio de création et devient intermittent du spectacle à 26 ans. Le duo qu'il propose connaît un tel succès qu'il est amené à tourner à Las Vegas.

Si Thierry accède rapidement à la reconnaissance des pairs et au succès commercial, les autres artistes interrogés ont connu davantage de fluctuations lors de leurs activités professionnelles, les amenant parfois à « courir après » le régime de l'intermittence. Martin, par exemple, n'a connu que quelques périodes d'intermittence au cours de ses six années de vie d'artiste. Sabrina, qui a perdu les droits d'accès à plusieurs reprises, parvient à renouveler son intermittence grâce à un cumul entre cachets artistiques et contrats en tant que maquilleuse. Céline avoue avoir beaucoup calculé en début de carrière le nombre de cachets pour conserver son intermittence.

Hormis Thierry qui n'a jamais eu à s'inquiéter du manque d'activité, ces artistes ont connu des difficultés d'insertion, via l'évènementiel ou la rue, et de maintien de leur activité d'artiste de cirque. Seuls Thierry et Céline (dans un second temps) parviennent à accéder au marché des salles culturelles. Les modes de reconnaissance de ces artistes sont marqués, au-delà du grand public, par le rôle du processus d'élection par l'école, depuis peu formalisé par des concours d'entrée, même s'ils sont encore peu sélectifs. C'est dans un second temps seulement, au cours de sa carrière, que Céline accède à une

compagnie labellisée par l'administration culturelle publique, celle-ci intervenant encore peu dans le cirque contemporain, à l'époque de sa formation au Lido.

*Céline: de l'évènementiel à la stabilité grâce à une compagnie conventionnée*

Céline, d'origine allemande, est issue d'une famille de quatre enfants dont le père est cadre et la mère au foyer, après avoir obtenu un doctorat. Céline intègre une école Steiner dès le CE2, où tous ses frères et sœurs sont scolarisés. Elle y poursuit toute sa scolarité jusqu'à l'équivalent du baccalauréat français. Pour sa dernière année d'études et dans le cadre d'un projet, Céline décide de travailler le mime. Les retours encourageants de ses professeurs l'amènent à choisir une école de théâtre et du mouvement en Suisse alors qu'elle se destinait initialement à des études en langues. Elle y suit entre autres des cours de danse, jonglerie et acrobatie pendant deux ans. À sa sortie d'école, elle présente un duo de clown au Festival off d'Avignon et rencontre des artistes qui connaissent les écoles de cirque en France. Consciente de ne pas avoir le niveau physique suffisant pour intégrer des écoles comme l'ENACR ou l'ENSAC, elle se rend au Lido alors que la formation a déjà débuté. Au bout d'une semaine « test », elle intègre la formation à temps plein pendant un an puis le Studio de création, année au cours de laquelle elle donne également des cours de cirque auprès d'enfants. Elle sort du studio avec un collectif qui vivote mais qui lui permet tout de même, avec ses interventions pédagogiques et des dates dans l'évènementiel, d'accéder à l'intermittence.

*[...] au début, j'étais plus vacataire avec les ateliers (enfant) que j'avais et après, à un moment donné, j'ai décidé d'arrêter ça ou d'essayer de le faire passer sous le régime d'intermittence et puis de diminuer les ateliers et d'augmenter les dates artistiques.*

Dans ce même collectif, elle rencontre son partenaire avec lequel elle a créé un duo de main à main et d'aérien, qui tourne un peu dans le réseau des petites salles. Pour aller plus loin dans ce travail, ils décident de se former auprès de spécialistes de main à main reconnus dans le métier, en échange de cours donnés dans une école amateur. Au bout de quelque temps, il leur est proposé d'intégrer la nouvelle création d'une compagnie conventionnée par la Direction régionale des affaires culturelles Midi-Pyrénées.

*Oui, ça a bien fonctionné, ça a bien tourné. Oui, il y avait les quatre acrobates et deux musiciens [...] des cuisiniers qui nous suivaient en tournée, il y avait des baby-sitters parce qu'il y avait des enfants et forcément après toute l'équipe technique: éclairagistes, son et régie, etc.*

Malgré cette réussite, Céline reconnaît qu'elle a connu des périodes difficiles, notamment en début de carrière.

*En fait, il y a des hauts et des bas et des moments où on a serré les fesses et oui, il fallait acheter un cachet par-ci, par-là, et après il y a des périodes où c'était plus facile, voilà.*

Cette génération d'artistes partage avec la précédente un certain nombre de caractéristiques: elle découvre le cirque (via la jonglerie principalement) sur le tard, et pour les garçons, grâce à une sociabilité juvénile. Trois d'entre eux transforment des liens affinitaires en compagnie. En revanche, cette génération se distingue par un capital culturel plus élevé et un mode de socialisation scolaire au cirque. Les modes de reconnaissance

de ces artistes témoignent du poids naissant de l'école professionnelle avec son cursus d'apprentissage mais surtout ses concours d'entrée, encore peu sélectifs mais néanmoins formalisés. À nouveau, le grand public, de la rue ou de l'évènementiel, intervient, après le rôle décisif des pairs dans la confirmation du choix pour le métier d'artiste de cirque, voire dans le succès commercial. Enfin, plus tard, et sans lien avec l'école, apparaissent les administrations culturelles publiques qui, grâce à leur aide, consacrent le travail d'un collectif d'artiste et permettent de le stabiliser (Faure, 2008).

### **2.3 Artistes de cirque contemporain : la réputation de l'institution comme facteur de reconnaissance et de consécration**

Les sept artistes de cette génération sont nés entre 1975 et 1981. On note dans ce groupe d'artistes une présence renforcée du nombre de filles (quatre sur sept), ce qui n'était pas le cas des générations précédentes<sup>18</sup>. Ces artistes sont essentiellement issus de classes moyennes dotées en capital culturel. Bien que nous les ayons rencontrés à la suite ou parallèlement à des difficultés professionnelles, ils sont plus nombreux à avoir connu une carrière d'artiste de cirque relativement stable en comparaison de la génération précédente.

Même si cette génération est à nouveau marquée par une découverte relativement tardive du cirque, on note pour trois d'entre eux une socialisation au cirque intervenant lors des études secondaires. Mathieu, par exemple, découvre la jonglerie en début de lycée, grâce à un ami. Il s'inscrit successivement à deux écoles de cirque amateur et se familiarise ainsi avec l'espace scénique, dans des « mini-spectacles ». Alexandre intègre quant à lui une école de cirque dès ses 12 ans et poursuit cette pratique amateur jusqu'à ses 22 ans, avant de se lancer dans une formation professionnelle. Enfin, Katia découvre le cirque au lycée via des camarades qui lui apprennent à jongler.

En dehors de cette socialisation plus « précoce » au cirque, comparativement aux deux générations précédentes, deux modes d'accès à la formation professionnelle caractérisent cette génération. Premièrement, une orientation post-baccalauréat, souvent énoncée comme seuil minimal d'études pour les parents, vers une école professionnelle de cirque avec parfois une découverte antérieure du cirque en école amateur : c'est notamment le cas de Mathieu, Charlotte et Laetitia, qui, comme les générations précédentes, n'étaient pas animés par un projet professionnel précis. Katia, Alexandre, Jérôme et Chloé ont en revanche poursuivi des études dans le supérieur, pour certains jusqu'au niveau Master 2. Ainsi, ce groupe d'artistes est plus diplômé que les deux premiers. Par ailleurs, quelle que soit la période à laquelle ils s'orientent vers une école de cirque, tous passent des concours de sélection aux écoles pour devenir artiste de cirque et s'y préparent, compte tenu du renforcement de la sélectivité des épreuves et l'augmentation du nombre d'aspirants à la vie d'artiste de cirque à partir des années 2000. Alors que certains échouent une première fois, seules deux artistes, à la sociali-

---

18. Ce constat va dans le sens d'une féminisation plus importante des promotions d'apprentis artistes formés en école entre 2006 et 2009 (Salaméro, 2009) ; tendance qui serait à confirmer avec une analyse statistique de l'ensemble de la population circassienne française.

sation gymnique antérieure conséquente, réussissent le concours après une courte préparation. Par ailleurs, cinq des sept artistes de cette génération effectuent leur socialisation professionnelle en se formant dans deux ou trois écoles (soit pendant deux ans à sept ans au total), ce qui n'était pas le cas des artistes des générations précédentes. Ces parcours témoignent du paysage de la formation tel qu'il existe aujourd'hui en France.

Si certains artistes sont entrés tardivement dans l'univers du cirque, une socialisation sportive antérieure de longue durée apparaît comme une condition indispensable pour cette nouvelle génération. En effet, seul Mathieu a peu pratiqué de sport avant de s'inscrire dans un atelier de cirque alors que tous les autres artistes se présentent comme « très sportifs ». Trois femmes interrogées ont connu une socialisation gymnique d'une durée de sept à dix ans<sup>19</sup>, Katia a même suivi une option « multisport » au lycée et Jérôme, un Master 1 en sciences et techniques des activités physiques et sportives. Ces dispositions sportives confirment le poids que revêt désormais le capital physique, voire acrobatique, des candidats à la formation professionnelle instituée d'artiste de cirque (Salméro, 2008), quelle que soit l'école choisie.

Enfin, plusieurs artistes de cette génération ont travaillé dans une compagnie réputée, soit sur le plan national, soit sur le plan international, dont ils n'ont pas été à l'origine. Ainsi, contrairement à la génération précédente qui a pu connaître des difficultés d'insertion, cinq de ces artistes ont accédé au régime de l'intermittence et l'ont maintenu sans aucune difficulté pendant au moins cinq années. Par ailleurs, apparaissent d'autres logiques de professionnalisation comme le fait de devenir interprète dans une compagnie renommée, de faire des remplacements dans un collectif de travail inconnu, ce qui n'était pas le cas des artistes précédents, très attachés à un projet personnel et un collectif affinitaire, formalisés autour de la création de leur propre compagnie. Ces stratégies nouvelles sont le signe d'une division naissante du travail artistique (Cordier, 2007), encore perçue comme contraire aux valeurs d'égalité et de polyvalence artistique, prégnantes dans le cirque contemporain (Garcia, 2011).

#### *Katia : de l'université aux tournées internationales*

Katia, issue d'une famille de fonctionnaires (père directeur commercial dans une entreprise publique, mère secrétaire à l'Éducation nationale), a pratiqué la gymnastique sportive de 6 à 16 ans et suivi une classe multisport au lycée.

*J'ai toujours adoré le sport. En fait, j'ai toujours été très sportive.*

Si elle trouve l'univers du cirque, qu'elle découvre grâce à des amis du lycée, intéressant, elle se destine à des études en psychosociologie afin d'ouvrir une école « alternative ». Ses études la poussent jusqu'au Québec où elle réalise un Master 1 puis une partie du Master 2.

*Ce pourquoi j'avais fait psychologie sociale c'est que je voulais, ce qui m'intéressait, c'était l'éducation alternative, les pédagogies alternatives.*

19. Ce capital gymnique est en effet plus exigé pour les femmes que pour les hommes (Garcia, 2011).

Dans ce cadre, le cirque est perçu comme un outil éducatif, non comme le support d'un métier artistique. C'est lorsqu'un ami français lui apprend qu'il vient se préparer au concours d'entrée de l'école de cirque de Montréal que Katia décide, avec un ami sportif de l'université, de s'entraîner avec lui. Tous les trois passent le concours, mais seuls elle et son porteur pour l'occasion sont reçus. Le duo décide de poursuivre la formation pendant une année et repoussent ses projets professionnels initiaux. Son enseignant de portés acrobatiques joue dans son réorientation un rôle fondamental.

*Et puis, notre duo a tellement bien fonctionné que finalement, on n'a pas fait un an, parce que notre prof de main à main, il nous a dit qu'il voulait nous faire (faire) les festivals et tout ça, qu'il fallait absolument qu'on continue: [...] "Il faut que vous restiez, si vous restez, on va faire le festival du cirque de demain". Il nous a promis une nouvelle perspective, une nouvelle carrière.*

À l'issue des deux années de formation, Katia et son porteur reçoivent plusieurs propositions, notamment d'un directeur de compagnie québécoise réputée internationalement.

*Au moment du spectacle des finissants (sortants), on a eu trois propositions. [...] on a eu cette proposition par le cirque X.*

Une fois la période de création terminée, le spectacle tourne en Amérique du Nord et en Europe pendant cinq années, sans que Katia ait à se préoccuper de son quotidien.

*C'était hyper intense ce qu'on faisait, ça m'est arrivé de faire 250 spectacles par an la première année. [...] On l'a joué 700 fois.*

Après cette expérience, Katia décide de rentrer en France et travaille avec une compagnie de cirque conventionnée.

Si là encore, les artistes de cette génération ont pu entrer dans le métier d'artiste de cirque malgré une formation professionnelle tardive, en comparaison d'autres métiers mobilisant intensément le corps (Sorignet, 2001 ; Bertrand, 2008), ce caractère tardif est compensé par des dispositions sportives (voire artistiques) plus importantes que pour les deux premières générations. Progressivement, à mesure que la formation sous forme scolaire se structure, on perçoit un changement de profils des apprentis artistes de cirque et de leurs modes de reconnaissance. En effet, cette troisième génération d'artistes est caractérisée par la raréfaction de la rue et de l'événementiel comme cercle de reconnaissance au profit de l'école, de plus en plus réputée, et de ses enseignants, qui sélectionnent en conséquence leurs « élus ». Si la réputation de l'école joue un rôle sur la professionnalisation des artistes, il en est de même de celle des compagnies reconnues, qui viennent recruter de jeunes artistes lors des spectacles de sortie de formation. On note ainsi une concentration des cercles de reconnaissance propres à l'art contemporain au sein même de l'école professionnelle, désormais soutenue par les pouvoirs publics.

### 3. MODES DE RECONNAISSANCE ET APRÈS-SCÈNE : DE LA RECONVERSION À LA MULTIACTIVITÉ

Le capital symbolique d'un artiste conditionne en partie sa trajectoire professionnelle, et ce, dès sa sortie d'école. Mais « les difficultés surviennent lors du "vieillessement" des artistes, puisque les institutions tendent à desserrer leurs liens avec ceux qui ne sont pas parvenus à une diffusion massive sur les plans national et international » (Faure, 2008 : 92). Ce relâchement éventuel des liens entre institutions culturelles et certains artistes, combiné avec une plus forte concurrence sur le marché de l'emploi propre au cirque<sup>20</sup>, peut conduire certains d'entre eux à « choisir » un autre métier, d'autres, à envisager une activité complémentaire. Sur ce point et plus généralement sur les modes de sortie ou d'évolution du métier, à nouveau, les trois générations rencontrées diffèrent.

Même s'il agit des individus les plus âgés de notre échantillon, les artistes de la première génération sont ceux qui ont connu la carrière artistique la plus longue (entre 20 et 25 ans), la moyenne se situant autour de 22 ans de métier. Aujourd'hui, parmi ces quatre artistes de cirque, un seul a déjà mis fin au métier d'artiste de cirque et s'est tourné vers la restauration et trois sont en cours de « reconversion » (deux vers la restauration, un vers l'ébénisterie). Deux d'entre eux ont changé de métier par choix (Daniel et Valentin), les deux autres y étant peu à peu contraints par manque d'opportunités professionnelles (Sabine et Jacques). Tous ont choisi un métier en dehors du spectacle et du cirque, même si l'un d'entre eux a tenté de se reconvertir dans la restauration au sein d'un lieu de cirque. Parmi eux, deux (Valentin et Sabine) ont fait appel au Congé individuel de formation (CIF) géré par l'Assurance formation des activités du spectacle (AFDAS), permettant aux artistes français de réaliser une formation dans le spectacle vivant ou dans un autre secteur, dans la mesure où celle-ci respecte un certain nombre de critères<sup>21</sup>. Les deux autres ont privilégié, comme lors de l'entrée dans le métier, une formation sur le tas :

*Je n'aime pas trop l'assistanat. Et j'ai toujours eu une démarche, plutôt « je me démerde », que je profite d'un système social. (Jacques)*

Tous les artistes de la deuxième génération ont aujourd'hui changé de métier ; seuls deux ont gardé un lien avec le cirque (chargé de diffusion ; animatrice cirque), l'un est infirmier-ostéopathe, l'autre travaille dans l'art thérapie. La durée moyenne de leur carrière artistique est la plus courte parmi les individus rencontrés et se situe aux alentours de sept ans (de quatre à dix ans de métier). Parmi ces quatre artistes, seul un a changé volontairement et en plein succès d'activité professionnelle ; les trois autres y ont été contraints par manque d'opportunités professionnelles conduisant au non-renouvellement de l'intermittence, pouvant résulter d'une pluralité de facteurs (maternité, blessure, arrêt d'un collectif de travail, etc.). Leur situation peut s'expliquer par le

20. Voir source citée p. 2.

21. [www.afdas.com/intermittents/demander-un-financement/le-cif-conge-individuel-de-formation](http://www.afdas.com/intermittents/demander-un-financement/le-cif-conge-individuel-de-formation)

fait que cette génération d'artistes, insérée sur le marché du travail à la suite d'une faible sélection, était peu préparée à la compétition professionnelle et aux exigences de renouvellements technique et artistique qui ont marqué les années suivantes. Leurs difficultés peuvent aussi être vues comme l'effet d'une moindre réputation du Lido que celle de l'ENACR et l'ENSAC, encore en position dominante à l'époque de leur formation. Seule Céline a fait appel à un CIF afin de passer le brevet professionnel de la jeunesse, de l'éducation populaire et du sport — option cirque; les trois autres se sont formés par leurs propres moyens à leur nouvelle activité, ce qui a pu conduire à des périodes de précarité financière. Notons que Céline, afin de pouvoir vivre convenablement de sa nouvelle activité, est contrainte d'ajouter des aides sociales à sa rémunération mensuelle en tant qu'animatrice de cirque.

Enfin, trois des sept artistes de la dernière génération ont arrêté le métier d'artiste de cirque à la suite du non-renouvellement du régime de l'intermittence, dû à des dissensions professionnelles indiquant une ambivalence entre valeurs communautaires et rationalisation du travail. Les quatre autres se sont formés à une autre activité afin de pallier une conjoncture marquée par une baisse d'activité. Dans le discours sur la « reconversion » des artistes de cirque, les blessures sont souvent présentées comme une problématique majeure. Pourtant, les artistes rencontrés, formés pour la plupart au Lido où la mobilisation du corps est moindre que dans d'autres écoles, montrent qu'elles ne constituent pas toujours le facteur principal d'évolution professionnelle, même si celui-ci tend à se renforcer avec la dernière génération, compte tenu du renforcement du travail corporel. Pour cette « jeune » génération d'artistes, aucun arrêt du métier d'artiste de cirque n'a été souhaité. La durée de carrière d'artiste de cirque est assez variable et va de 4 à 15 ans; la moyenne se situant en position intermédiaire vis-à-vis des deux générations précédentes, autour de 9 et 1/2 ans. Reconvertis ou en évolution professionnelle, tous les artistes de cette génération ont fait appel à une formation financée, soit sous la forme d'un CIF pour les artistes qui anticipent une difficulté à renouveler leur intermittence dans les prochains mois<sup>22</sup>, soit dans le cadre d'une formation soutenue par le Conseil régional. Tous les artistes de cette génération se caractérisent par un fort attachement au milieu du spectacle, lisible dans le choix du nouveau métier (régie lumière, accompagnement de projets culturels, micro crèche pour les artistes, formation en décor). Seul l'un d'eux a coupé les liens avec le milieu, à la suite d'une sortie de métier difficile, tant financièrement qu'humainement même s'il s'investit toujours dans une association de clowns.

Parallèlement à la professionnalisation du cirque, à la structuration des modes de socialisation et d'élection ainsi que la formalisation des mécanismes de reconnaissance, les artistes acquièrent un nouveau rapport à l'institution culturelle (école, administration publique, structure de diffusion/coproduction, etc.), moins distant que pour les

---

22. En effet, le CIF, accessible après deux ans d'ancienneté et 220 heures de travail, permet de financer la formation choisie, et éventuellement, les frais qu'elle engendre, d'être rémunéré selon un calcul des rémunérations antérieures et d'accumuler des heures qui seront comptabilisées pour le renouvellement de l'intermittence.

artistes de nouveau cirque, ainsi que de nouvelles compétences (combinées avec leurs dispositions scolaires plus importantes), notamment dans la réalisation de dossiers, constituant la première étape des concours d'entrée aux écoles professionnelles. Ces compétences administratives, combinées avec un nouveau rapport au temps (organisation, anticipation) et avec la maîtrise d'un discours sur leurs propres activités, ont alors d'autant plus de chances d'être mobilisées lors de l'évolution ou de l'arrêt du métier d'artiste de cirque, comme le montre la troisième génération d'artistes étudiée, plus encline à faire appel à des dispositifs d'accompagnement et à en réussir l'accès. L'arrivée d'artistes de cirque contemporain formés en écoles professionnelles va aussi de pair avec la diminution de l'idéologie subversive qui animait les artistes de nouveau cirque; le recours à l'institution culturelle, quelle qu'elle soit, étant ainsi plus « naturel ». Par ailleurs, la force des mécanismes de reconnaissance semble d'autant plus importante lorsque celle-ci passe, sur le plan de l'école, par une élection sélective. Pour la troisième génération, cela se traduit par un attachement plus marqué au métier d'artiste, nécessitant la mise en place d'une stratégie de multiactivité (Bureau *et al.*, 2009) ou d'évolution vers un nouveau métier néanmoins toujours connecté au cirque ou au spectacle. Les trois générations mettent également en lumière l'évolution du recrutement social des artistes de cirque, passant, pour le groupe d'artistes étudiés, des milieux modestes aux classes moyennes davantage dotées en capital culturel. La manière d'exercer le métier d'artiste de cirque comme les réorientations professionnelles en portent la trace : peu à peu, les métiers artisanaux sont délaissés au profit du maintien de l'intermittence. Progressivement, la logique de la « reconversion » tend à être supplantée par celle de multiactivité.

## CONCLUSION

Si le cirque figure parmi les arts du spectacle les moins institutionnalisés (Garcia, 2011), sa structuration, appuyée par le ministère de la Culture, a profondément transformé le paysage comme les trajectoires professionnelles. En France, la reconnaissance d'un secteur culturel est fortement dépendante de l'action de l'État (Dubois, 1999; Brandl, 2006; Faure, 2004), plus encore que dans d'autres pays (Salaméro, 2012), même si elle est issue de la conjonction entre mouvements internes et externes (Maigret, 1994) et de la combinaison d'une pluralité d'instances (Urfalino, 1989). Parmi elles, depuis leur création historiquement récente, les écoles de cirque ont vu leur rôle évoluer vers la reconnaissance des artistes de cirque. Si elles constituaient, pour les artistes de nouveau cirque, avant tout un lieu de découverte d'une professionnalisation possible, pour les générations plus récentes, elles tendent, par les processus d'élection formalisés et leur réputation professionnelle, à fonctionner comme instance de consécration majeure, en concentrant deux cercles de reconnaissance centraux dans l'art contemporain (Bowness, 1989) : les pairs et les administrations publiques (et éventuellement les critiques) qui les labellisent; signe d'un art devenu adulte. Progressivement, on assiste à la mise à distance du grand public, initialement présent dans les spectacles de rue et l'évènementiel, confirmant le passage d'un art « commercial » à un art « pur » (Bourdieu,

1998). Enfin, aux côtés de la relation aux biens culturels acquise à l'école (Boltanski, 1975), les cercles de reconnaissance mobilisés lors de la socialisation professionnelle peuvent expliquer en partie les modes de sortie de métier, les rapports à celui-ci et plus globalement à l'institution culturelle. Ainsi, l'analyse des modes de reconnaissance implique celle des processus d'institutionnalisation et de professionnalisation d'un secteur culturel, sous-entendant des changements sociaux, culturels et économiques (Demazière et Gadéa, 2009).

## **RÉSUMÉ**

Depuis la fin des années 1970, l'intérêt de l'État français envers le cirque s'est renforcé, passant progressivement de la sauvegarde d'un patrimoine culturel au soutien des formes contemporaines. Celui-ci se poursuit via la création de l'École nationale supérieure des arts du cirque située à Châlons-en-Champagne, œuvrant tant à la reconnaissance artistique du cirque qu'à sa professionnalisation. Depuis, les écoles professionnelles de cirque, notamment les plus prestigieuses, interviennent comme instance de consécration artistique des artistes. L'analyse de trois générations d'artistes installés en région Midi-Pyrénées témoigne de ce changement de paysage et permet de mettre en lumière la manière dont l'école professionnelle de cirque, au fur et à mesure de sa structuration, mobilise différents cercles de reconnaissance. Ces évolutions impliquent des rapports aux métiers et trajectoires professionnelles spécifiques, objectivables dans les modes de sortie ou d'évolution du métier d'artiste de cirque.

Mots clés : cirque, socialisation professionnelle, générations, institutionnalisation

## **ABSTRACT**

Since the end of the 1970s, the French State has shown increased interest in the circus, going gradually from protecting a cultural heritage to supporting contemporary forms. This interest has continued with the creation of the École Nationale Supérieure des Arts du Cirque located in Châlons-en-Champagne, which is dedicated to the recognition and professionalization of circus art. Since then, professional circus schools, including the most prestigious, have become centers of artist recognition. The analysis of three generations of artists established in the Midi-Pyrénées region testifies to this transformation and sheds light on the way in which the professional circus school, as it has been structured, mobilizes different recognition circles. These changes involve relations with the trade and specific professional paths, which are objectifiable in the way circus artists evolve or leave the field.

Key words : circus, professional socialisation, generations, institutionalisation

## **RESUMEN**

Desde finales de los años 1970, el interés del Estado francés por el circo se fortaleció, pasando progresivamente de la protección del patrimonio cultural al apoyo a formas contemporáneas. Esto continúa a través de la creación de la Escuela Superior de las Artes del Circo (École Nationale Supérieure des Arts du Cirque) establecida en Châlons-en-Champagne, dedicada tanto al reconocimiento artístico del circo como a su profesionalización. Desde entonces, las escuelas profesionales de circo, particularmente las más prestigiosas, intervienen como instancia de

consagración artística de los artistas. El análisis de tres generaciones de artistas instalados en la región del Pirineo medio constituye un testimonio de este cambio de paisaje y permite destacar la manera en la cual la escuela profesional de circo moviliza diferentes círculos de reconocimiento a medida que se estructura. Estas transformaciones implican relaciones con el oficio y trayectorias profesionales específicas, objetivables en los modos de salida o de evolución del oficio de artista de circo.

Palabras clave: circo, socialización profesional, generaciones, institucionalización

### BIBLIOGRAPHIE

- AILLAGON, J. J. (2002). *Bilan de l'année des arts du cirque*. Ministère de la Culture et de la Communication.
- BERTRAND, J. (2008). « Se préparer au métier de footballeur : analyse d'une socialisation professionnelle », *Revue STAPS*, n° 82, p. 29-41.
- BOLTANSKI, L. (1975). La constitution du champ de la bande dessinée, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 1, p. 37-59.
- BOURDIEU, P. (1978). « Classement, déclassement, reclassement », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 24, p. 2-22.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Broché.
- BOURDIEU, P. (1982). *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BOURDIEU, P. (1998). *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOWNESS, A. (1989). *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, Londres, Thames and Hudson.
- BRANDL, E. (2006). « Ce que l'institutionnalisation fait à la sociologie des arts et de la culture. L'exemple des musiques amplifiées en région », in GIREL, S. (dir.), *Sociologie des arts et de la culture. Un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, p. 333-360.
- BUREAU, M. C., PERRENOUD et M., SHAPIRO, R. (2009). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- CORDIER, M. (2007). « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », *Sociétés contemporaines*, n° 66, p. 37-59.
- DAVID-GIBERT, G. (2006). « L'archipel économique du cirque », *Bulletin du département des études, de la prospective et des statistiques*, n° 152, Ministère de la Culture et de la Communication, octobre.
- DEFRANCE, J. (1999). « Histoires de vie et socio-histoire du champ sportif. La trajectoire sportive et politique d'Henry Paté (entre 1918 et 1942) », in DELAPLACE, J. M. (dir.), *L'histoire du sport. L'histoire des sports. Le sportif, l'entraîneur, le dirigeant (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, L'Harmattan, p. 77-88.
- DEMAZIÈRE, D. (2008). « L'ancien, l'établi, l'émergent et le nouveau. Quelles dynamiques des activités professionnelles? », *Formation emploi*, n° 101, p. 41-54.
- DEMAZIÈRE, D. et GADÉA, C. (2009). *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte.
- DUBOIS, V. (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
- FAURE, S. (2004). « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, n° 55, p. 84-106.
- FAURE, S. (2008). « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 175, p. 82-97.
- FORETTE, D. (1998). *Les arts de la piste: une activité fragile entre tradition et innovation*, Avis et rapports du Conseil économique et social, Paris, Les Éditions des Journaux Officiels.
- GARCIA, M.-C. (2011). *Artistes de cirque contemporain*, Paris, L'Harmattan.
- GUILLOT, A. (2013). *Midi-Pyrénées, Terre de cirque. Identification de la filière cirque*, Territoires de cirque.
- GUY, J. M. (1993). La fréquentation et l'image du cirque, *Développement culturel*, n° 100.
- HORSLESMURS (2010). *Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue*.

- HOUEL, J. (1988). La politique du sport, in B. Michon (dir.), *Sciences sociales et sport. États et perspectives*, Actes des journées de Strasbourg, 13 et 14 novembre 1987, Université des sciences humaines, Strasbourg, p. 106-110.
- KATZ, S. (2005). *Les écoles du comédien face au « métier » : recrutements professionnels, classements scolaires, techniques du corps. Une comparaison franco-allemande*. Thèse de sciences sociales, Paris, EHESS.
- LAHIRE, B. (2012). *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil.
- LES NOTES DE L'OBSERVATOIRE DE L'EMPLOI CULTUREL (2004). *Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001)*, n° 34.
- LEVINE, L. (2010). *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, La Découverte.
- MAIGRET, É. (1994). « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Revue Réseaux*, n° 67, p. 1-28.
- MAUGER, G. (dir.) (2006). *L'accès à la vie d'artiste : sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.
- MENGER, P. M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (2001). Dossier été 2001-été 2002. L'année des arts du cirque, n° 83.
- MOULIN, R. (1997). *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion.
- PROUST, S. (2003). « La communauté théâtrale », *revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, p. 93-113.
- ROSEMBERG, J. (2004). *Arts du cirque : esthétiques et évaluation*, Paris, L'Harmattan.
- SALAMÉRO, E. et HASCHAR-NOÉ N. (2008). « Les frontières entre le sport et l'art à l'épreuve des écoles professionnelles de cirque », *Revue STAPS*, n°82, p. 85-99.
- SALAMÉRO, E. (2009). *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, Thèse en Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives, Toulouse, UFR STAPS.
- SALAMÉRO, E. et HASCHAR-NOÉ, N. (2011). « Fabriquer un artiste-créateur. Formes et effets des dispositifs de socialisation à la création dans les écoles professionnelles de cirque », *Revue Sociologie de l'art*, Nouvelle série, Opus 17, p. 77-94.
- SALAMÉRO, E. et HASCHAR-NOÉ, N. (2012). « De l'institutionnalisation d'une forme culturelle à la structuration de la formation professionnelle : le cas du cirque en France », *Canadian Review of sociology*, vol. 49, issue 2, p. 151-172.
- SORIGNET, P. E. (2001). *Le métier de danseur contemporain*, Thèse de sciences sociales, Paris, EHESS.
- SUAUD, C. (1975). « L'imposition de la vocation sacerdotale », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 3, p. 2-17.
- TOURNAY, V. (2010). *Sociologie des institutions*, PUF.
- URFALINO, P. (1989). Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles. *L'Année sociologique*, n° 39, p. 81-109.
- VERGER, A. (1982). L'artiste saisi par l'école. Classements scolaires et vocation artistiques. *Actes de la Recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 42, p. 19-32.
- VINCENT, G., LAHIRE, B. et THIN, D. (1994). Sur l'histoire et la théorie de la forme scolaire, in VINCENT, G. (dir.), *L'éducation prisonnière de la forme scolaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 11-48.
- WALLON, E. (2001). « La chose publique en piste », in GUY J. M. (dir.), *Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement, p. 116-125.