

La danse érotique comme métier à l'ère de la vente de soi
Erotic Dance as Labour at the Age of Self Commodification
La danza erotica como profesión en la era de la venta de sí mismo

Chris Bruckert and Colette Parent

Number 43, January 2007

La vente de soi : du management à la prostitution

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1002481ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1002481ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Liber

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bruckert, C. & Parent, C. (2007). La danse érotique comme métier à l'ère de la vente de soi. *Cahiers de recherche sociologique*, (43), 95–107.

<https://doi.org/10.7202/1002481ar>

Article abstract

This article explores erotic dance both as a form of labour in the sexual service sector and in terms of the consumption of objectified dancers by clients. An empirical research undertaken with twenty-four erotic dancers reveals that dancers are less affected by the consumptive gaze of clients than by the disdain of customers who reproduce the dominant moralization of their work.

Chris Bruckert et Colette Parent

La danse érotique comme métier à l'ère de la vente de soi

LES PERFORMANCES DE DANSES NUES DANS LES BARS EN AMÉRIQUE DU NORD ont émergé dans les années 1960 et les danseuses érotiques qui ont dû faire face à des condamnations morales de leur travail ont offert une résistance en se définissant d'abord et avant tout comme des artistes de la scène. Les bouleversements de l'économie vers la fin des années 1980 ont affecté leur métier et la grande majorité de ces travailleuses sont devenues des agents autonomes dont les revenus dépendent essentiellement de leurs capacités de se faire reconnaître par les clients, de vendre leurs services, de se vendre en somme comme travailleuses compétentes dans leur secteur d'activité. Mais se vendre dans ce domaine est souvent compris comme vendre son corps, se donner à consommer comme une marchandise. Malgré le prestige contemporain du modèle managérial de vente de soi, la stigmatisation de ces activités perdure. Mais si beaucoup considèrent que les danseuses érotiques sont livrées au regard réifiant des clients, comment ces travailleuses conçoivent-elles leur travail? Se sentent-elles victimes impuissantes totalement livrées au pouvoir des clients, au pouvoir des hommes? Se définissent-elles comme des travailleuses contemporaines, des sujets autonomes qui participent de l'univers marchand? Ce sont ces questions que nous explorons ici à partir des données d'entrevues menées auprès de danseuses érotiques de la région d'Ottawa-Carleton en 2003.

Un objet d'étude problématique

À la fin des années 1960 et au cours des années 1970, on mène bon nombre d'études ethnographiques sur le crime en tant que travail à partir d'une perspective sociologique empruntée à l'interactionnisme symbolique.

Plusieurs recherches ciblent alors les danses érotiques. Les premières portent sur le lesbianisme des effeuilleuses¹, les problèmes de définition de soi², les styles de vie déviants³ et les imprévus au cours de la carrière⁴. À la fin des années 1980, une nouvelle série d'enquêtes s'inscrivent dans cette perspective; elles explorent la gestion des identités déviantes⁵, la stabilité émotive⁶, la sous-culture déviante⁷, «la fausse intimité⁸», le processus de socialisation⁹ et les risques de contracter le sida¹⁰.

En général, même si elles empruntent le langage du travail, ces études adoptent essentiellement le point de vue de la déviance. Par exemple, on interprète les raisons invoquées par les danseuses pour expliquer leur choix de travail comme de trompeuses rationalisations¹¹. Le langage savant disqualifie ces travailleuses qu'il rapporte à des sous-cultures plutôt qu'à de véritables cultures de travail¹². La frontière entre les travailleuses légitimes et les travailleuses illégitimes n'est jamais effacée. On a donc affaire à des analyses de carrières déviantes plutôt qu'à celles de carrières considérées comme déviantes.

Les féministes se sont par ailleurs peu intéressées au strip-tease lui-même; elles ont plutôt intégré cette forme de travail du sexe dans des

1. C. McCaghy et J. Skipper, «Lesbian Behaviour as an Adaptation to the Occupation of Stripping», dans C. Bryant (dir.), *Deviant Behaviour*, Chicago, Rand McNally, 1974, p. 154-166.

2. J. Boles et A. Garbin, «Stripping for a Living: An Occupational Study of the Night Club Stripper», dans *ibid.*, p. 312-335.

3. M. Salutin, «Stripper Morality», *Transaction*, vol. 8, n° 8, 1971, p. 12-22.

4. J. Skipper et C. McCaghy, «Stripteasers: The Anatomy and Career Contingencies of a Deviant Occupation», *Social Problems*, vol. 17, n° 1, 1970, p. 391-404.

5. W. Thompson et J. Harred, «Topless Dancers: Managing Stigma in a Deviant Occupation», *Deviant Behaviour*, vol. 13, 1992, p. 291-311.

6. P. Peretti et P. O'Connor, «Effects of Incongruence Between the Perceived Self and the Ideal Self on Emotional Stability of Stripteasers», *Social Behaviour and Personality*, vol. 17, 1989, p. 81-92.

7. C. Forsyth et T. Deshotels, «A Deviant Process: The Sojourn of the Stripper», *Sociological Spectrum*, vol. 18, n° 1, 1998, p. 77-92; C. Forsyth et T. Deshotels, «The Occupational Milieu of the Nude Dancer», *Deviant Behaviour*, vol. 18, 1997, p. 125-142.

8. G. Enck et J. Preston, «Counterfeit Intimacy: A Dramaturgical Analysis of an Erotic Performance», *Deviant Behaviour*, vol. 9, 1988, p. 369-381; P. Sijuwade, «Counterfeit Intimacy», *International Journal of Sociology of the Family*, vol. 26, n° 2, 1996, p. 29-42.

9. J. Lewis, «Learning to Strip: The Socialization Experience of Exotic Dance», *The Canadian Journal of Human Sexuality*, vol. 7, n° 1, 1998, p. 51-66.

10. J. Lewis et E. Maticka-Tyndale, *Final Report: Exotic/Erotic Dancing, HIV/AIDS Related Risk Factors*, Ottawa, ministère de la Santé, 1998.

11. W. Thompson et J. Harred, art. cité; J. Lewis, art. cité.

12. C. Forsyth et T. Deshotels, «The Occupational Milieu of the Nude Dancer», art. cité; C. Forsyth et T. Deshotels, «A Deviant Process», art. cité; J. Lewis, art. cité.

analyses d'ensemble sur la « prostitution » ou la pornographie¹³. Mais cet angle général ne permet pas de rendre compte du point de vue des effeuilleuses ni de la distinction qu'elles font entre elles-mêmes et les travailleuses du sexe¹⁴. On gomme ainsi également le besoin d'explorer le processus de travail propre à chaque catégorie de travail du sexe.

Seules les féministes antipornographie circonscrivent le strip-tease et l'associent à de la « pornographie douce¹⁵ ». Mais la lecture féministe radicale de cette forme d'activité¹⁶ nie toute subjectivité aux travailleuses du sexe¹⁷, considérées comme incapables aussi bien de discourir elles-mêmes sur leurs propres conditions de vie que de faire des choix qui leur conviennent. Pis encore, les femmes qui se posent comme travailleuses du sexe sont reléguées au rang d'agents du patriarcat. En somme, le point de vue des travailleuses elles-mêmes est ignoré sinon perverti et utilisé comme preuve de leur aliénation et de leur manque de conscience politique¹⁸.

À la fin des années 1980 et au cours des années 1990, quelques danseuses érotiques au Canada et aux États-Unis prennent la parole et publient des récits autobiographiques ou inspirés de leur expérience de travail. Certaines reprochent à ces féministes de réduire leur position au silence : « Vous n'accordez pas de légitimité à notre histoire... vous êtes assises sur votre petit piédestal¹⁹... » Ces travailleuses rejettent toute responsabilité pour l'oppression des femmes : « Les femmes de l'industrie du sexe ne sont pas responsables de l'oppression des femmes et ne jouent pas le rôle de complices non plus²⁰. » D'autres présentent des comptes

13. Notons qu'elles sont parfois critiques à l'endroit des analyses moralisantes sur le travail du sexe et la pornographie. Voir L. Bell (dir.), *Good Girls/Bad Girls : Feminists and Sex Trade Workers Face to Face*, Toronto, Woman's Press, 1987; F. Delacoste et P. Alexander (dir.), *Sex Work : Writings by Women in the Sex Industry*, Pittsburgh, Cleis Press, 1987; R. Silver, *The Girl in Scarlet Heels*, Londres, Century, 1993.

14. A. Corio et J. DiMona, *This Was Burlesque*, New York, Grosset & Dunlap, 1968; A. Cooke, « Stripping: Who Calls the Tune », dans L. Bell (dir.), *op. cit.*, p. 92-99; L. McDonald, B. Moore et N. Timoshkina, *Les travailleuses migrantes du sexe originaires d'Europe de l'Est et de l'ancienne Union soviétique : le dossier canadien*, Ottawa, Condition féminine Canada, 2000.

15. Voir le film de B. Klein, *Not a Love Story* (1982).

16. A. Dworkin, *Pornography : Men Possessing Women*, New York, Perigee, 1979; L. Lederer (dir.), *Take Back the Night : Women on Pornography*, New York, Bantam, 1980; C. MacKinnon, *Feminism Unmodified*, Cambridge, Harvard University Press, 1987; S. Cole, *Pornography and the Sex Crisis*, Toronto, Amanita, 1989.

17. D. Lacombe, *Blue Politics : Pornography in the Age of Feminism*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

18. S. Cole, *op. cit.*; L. Price, *Patterns of Violence in the Lives of Girls and Women*, Vancouver, Women's Research Centre, 1989.

19. L. Bell (dir.), *Good Girls/Bad Girls*, *op. cit.*, p. 138.

20. D. Sundahl, « Stripper », dans F. Delacoste et P. Alexander (dir.), *op. cit.*, p. 176.

rendus qui mettent en cause les jugements de déviance et d'immoralité que les discours médiatiques, sociaux et politiques portent sur les travailleuses du sexe²¹. Quelques-unes se définissent comme des sex radicals et célèbrent le caractère émancipateur de l'industrie du sexe²². D'aucuns enfin mettent l'accent sur le caractère exceptionnel de leur histoire²³.

Dans les années 1990, des féministes proposent elles-mêmes des recherches à partir de la perspective de la danse érotique comme travail²⁴. Ronai et Ellis ouvrent la voie en présentant une recherche sur les échanges entre danseuses et clients. Ils démontrent comment ces échanges reflètent ceux qui ont cours dans les emplois du secteur des services et dans les négociations entre les hommes et les femmes dans nos sociétés. Ross présente une histoire de la réglementation du strip-tease alors que Bruckert et Dufresne se penchent sur les implications des règlements dans ce secteur de l'industrie du sexe. Bruckert offre une réflexion sur le travail émotif et les relations de pouvoir; Ronai et Cross analysent les discours de résistance; Barton met en évidence que l'expérience des danseuses d'abord positive et source de valorisation de soi devient au fil du temps difficile et source d'abus et de rejet; Murphy explore la tension sujet-objet dans le cadre des performances des danseuses érotiques; Trautner enfin examine l'organisation de travail dans les bars de danseuses à partir des catégories de sexe et de classe. Ces études mettent l'accent sur les danseuses érotiques comme actrices sociales et s'appuient sur des analyses féministes pour donner une signification à ce milieu marginal et aux expériences de ces travailleuses du sexe. C'est ce point de vue que nous adoptons à notre tour.

21. L. Snowdon, *Nine Lives*, New York, W. W. Norton, 1994; D. Atkinson, *Highways and Dance Halls*, Toronto, Vintage Books, 1995; L. Tracey, *Growing Up Naked*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1997.

22. D. Sundahl, art. cité, p. 175-180; M. Dragu et A. Harrison, *Revelations: Essays on Striptease and Sexuality*, London (Ont.), Nightwood Editions, 1988.

23. A. Ample, *The Bare Facts: My Life as a Stripper*, Toronto, Key Porter Books, 1988; H. Mattson, *Ivy League Stripper*, New York, St. Martin's Press, 1995.

24. C. R. Ronai et C. Ellis, «Turns-Ons for Money: Interactional Strategies of the Table Dancer», *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 18, n° 3, 1989, p. 271-298; B. Ross, «Bumping and Grinding on the Line», *Labour/Le Travail*, vol. 46, 2000, p. 221-250; C. Bruckert et M. Dufresne, «Reconfiguring the Margins: Tracing the Regulatory Context of Ottawa Strip Clubs», *Canadian Journal of Law and Society*, vol. 17, n° 1, 2002, p. 69-87; C. Bruckert, *Taking It Off, Putting It On: Women in the Strip Trade*, Toronto, Women's Press, 2002; C. Ronai et R. Cross, «Dancing with Identity: Narrative Resistance Strategies of Male and Female Stripteasers», *Deviant Behaviour*, vol. 19, 1998, p. 99-119; B. Barton, «Dancing on the Mobius Strip: Challenging the Sex War Paradigm», *Gender and Society*, vol. 16, n° 5, 2002, p. 585-602; A. G. Murphy, «The Dialectical Gaze: Exploring the Subject-Object Tension in the Performance of Women Who Strip», *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 32, n° 3, 2003, p. 305-335; M. N. Trautner, «Doing Gender, Doing Class: The Performance of Sexuality in Exotic Dance Clubs», *Gender and Society*, vol. 19, n° 6, 2005, p. 771-788.

Ici comme dans d'autres recherches que nous avons réalisées sur le travail du sexe et plus spécifiquement sur la danse érotique²⁵, nous nous sommes inspirées de la sociologie du travail telle que revue par le féminisme. En effet, la danse érotique qui participe de l'industrie du spectacle érotique se situe aux marges de la théorie sur le travail dont les catégories s'avèrent peu porteuses pour l'analyse de l'ensemble de ses paramètres²⁶. Elle se situe aussi aux marges de l'industrie du sexe aux côtés de pratiques qui sont basées sur le jeu de la communication dans l'objectif de susciter le désir sexuel du client (les téléphones roses, *peep shows*, etc.) et dans le prolongement de la prestation de services sexuels (salons de massage, services d'escortes, travail du sexe de rue, etc.).

Nous l'appréhendons donc comme une forme de travail, occupé d'abord et avant tout par des femmes de classe ouvrière, dans le domaine des services. Dans la conjoncture contemporaine où l'on valorise la vente de soi, la danse érotique demeure malgré tout objet de stigmatisation. Si, contrairement à nombre de pratiques de l'industrie du sexe, ce travail échappe à la criminalisation, il se heurte néanmoins au refus institutionnel de considérer côte à côte sexe et travail²⁷. On ne lui reconnaît guère le statut de «travail comme les autres» bien qu'on puisse en faire l'observation empirique et que les danseuses se définissent elles-mêmes comme des travailleuses. En fait, il met en cause l'association entre sexe, intimité et identité individuelle²⁸. En effet, si les danses érotiques ne sont pas usuellement associées à la prestation de services sexuels comme tels, elles n'en offrent pas moins le spectacle de femmes qui se dénudent peu à peu suivant une chorégraphie musicale destinée à éveiller le désir sexuel chez les clients. On considère souvent que les danseuses sont alors livrées comme objets au regard convoiteur des clients. Une forme de consommation parmi d'autres dans une société où tout se consomme mais où certaines formes de travail continuent à faire l'objet d'opprobre.

Dans les travaux féministes cette soumission au regard du client est souvent associée à la réduction structurelle des femmes au statut d'objet et définie comme une illustration exemplaire de l'oppression par les hommes. Mais ce n'est pas la seule lecture qu'on peut en tirer. En réponse à l'interprétation féministe dominante, les *sex radicals* affirment que le travail du sexe met en cause la construction de la sexualité des femmes dans nos sociétés patriarcales et est donc fondamentalement subversif. D'autre part, on peut aussi observer cette situation à partir de la perception des individus.

25. C. Bruckert, *Taking It Off, Putting It On*, op. cit. ; C. Parent et C. Bruckert, «Le travail du sexe dans les établissements érotiques: une forme de travail marginalisé», *Déviance et société*, vol. 29, n° 1, 2005, p. 33-53.

26. C. Bruckert, *Taking It Off, Putting It On*, op. cit.

27. C. Parent et C. Bruckert, «Le travail du sexe...», art. cité.

28. C. Parent, «Les identités sexuelles et les travailleuses de l'industrie du sexe à l'aube du nouveau millénaire», *Sociologie et société*, vol. 33, n° 1, 2001, p.159-178.

Les actrices et acteurs sociaux concernés ne vivent ni individuellement ni collectivement cette expérience de façon unidimensionnelle²⁹. Lorsque nous considérons les spectacles érotiques, nous constatons, comme l'indique bien Murphy s'inspirant de la réflexion de Zizek, que le client qui jouit de la performance de la danseuse participe du désir non réalisé³⁰. L'objet du désir lui échappe quels que soient ses efforts et il ne recherche pas tant à y répondre qu'à confirmer pour lui-même l'attitude de la danseuse à son égard. En somme, le regard du client est traversé par le désir sans quoi la danseuse comme objet n'existe pas. En revanche, en la construisant comme objet, il se soumet lui-même au contrôle de son propre regard. Il nous faut donc parler de la dialectique du regard qui constitue le client à la fois comme maître et esclave de son objet de désir.

En outre, les communications entre les danseuses et les clients des bars sont multiples. L'analyse féministe occulte les dimensions de travail et les rapports de pouvoir qui traversent ces échanges entre les parties. Or, selon la psychodynamique du travail, «le travail c'est ce qu'implique, du point de vue humain, le fait de travailler: des gestes, des savoir-faire, un engagement du corps, la mobilisation de l'intelligence, la capacité de réfléchir, d'interpréter et de réagir à des situations, c'est le pouvoir de sentir, de penser et d'inventer, etc. Le travailler exige un certain mode d'engagement de la personnalité pour faire face à une tâche encadrée par des contraintes (matérielles et sociales)³¹.» En effet, les situations de travail ordinaires sont grevées d'imprévus, d'incidents, d'incohérence organisationnelle pouvant provenir tout aussi bien de l'équipement que des autres travailleurs, des collègues, des patrons, des clients... De fait, il existe toujours un décalage entre le prescrit et le réel qui doit être chaque fois inventé ou découvert par le sujet qui travaille. Dans ce cadre, une lecture de la performance des danseuses sous le signe univoque de sa constitution en objet sous le regard du client apparaît fort réducteur considérant les dimensions du travailler associées à ce type d'activité dans les bars et plus spécifiquement la prestation de services qu'elle implique.

Aussi, dans le cadre de cet article, avons-nous voulu explorer comment les danseuses érotiques elles-mêmes concevaient leurs échanges avec leurs clients. Endossent-elles ne serait-ce que partiellement le regard féministe radical sur leur performance, se voient-elles dans certaines tâches ou à travers certains échanges comme des victimes livrées en tant qu'objet de consommation au regard des hommes? Se conçoivent-elles à d'autres moments comme des citoyennes de sociétés néolibérales et marchandes qui se vendent et assurent ainsi à leur tour leur statut de consommatrices? S'inscrivent-elles d'abord et avant tout dans la perspective du travailler,

29. R. Weitzer (dir.), *Sex for Sale: Prostitution, Pornography and the Sex Industry*, New York, Routledge, 2000; B. Barton, art. cité.

30. A. G. Murphy, art. cité; S. Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.

31. C. Dejours, «Subjectivité, travail et action», inédit, 2001.

dans un processus d'échanges où leur corps défini comme objet de désir constitue un levier pour offrir des services?

Pour répondre à ces questions, nous nous appuyons sur les données tirées d'une recherche menée en 2004-2005 en collaboration avec la Dancers Equal Rights Association (DERA) sur les besoins relatifs au travail des danseuses érotiques dans les bars de la région d'Ottawa. Cette étude financée par le ministère canadien de la Condition féminine avait pour objectif de documenter les besoins en matière de conditions de travail pour cette catégorie de main-d'œuvre, de décrire le contexte juridique qui circonscrit leurs activités, d'améliorer les connaissances publiques sur les risques associées à l'exercice de ce métier et sur les lois qui l'encadrent. Nous avons donné une formation complémentaire à deux collaboratrices ayant de l'expérience dans ce métier qui ont ensuite réalisé vingt-quatre entrevues semi-directives avec des danseuses érotiques de la région.

Ces travailleuses étaient âgées de dix-neuf à quarante-deux ans et si la majorité étaient blanches (quatorze), sept étaient afro-canadiennes et trois ont indiqué une origine autochtone. La très grande majorité de nos interviewées, soit dix-sept, avaient complété des études secondaires et plusieurs de ces dernières, onze, avaient poursuivi vers des études collégiales et universitaires. Elles travaillaient en moyenne depuis plus de huit ans dans le secteur des danses érotiques et vingt d'entre elles n'avaient aucune expérience dans d'autres domaines de l'industrie du sexe. Par ailleurs, quelques-unes seulement, cinq d'entre elles, n'avaient pas d'expérience de travail dans d'autres domaines.

Dans ce qui suit, nous présentons d'abord les changements dans ce secteur du marché du travail et nous abordons ensuite comment les danseuses se définissent en regard des services aux clients.

Les changements au sein du marché du travail de la danse érotique

Dans la deuxième moitié des années 1970, les danseuses étaient des artistes de spectacle qui, contre une rémunération de trois cents à six cents dollars par semaine, devaient offrir cinq strip-teases d'une durée de quatre chansons chacun durant un quart de travail de six heures. Mais au cours des années 1980 et 1990, le Canada a connu une période de récession et des taux de chômage très élevés³². On a pu alors observer un déplacement des emplois du secteur manufacturier vers le secteur des services et une déstabilisation de la position des femmes sur le marché du travail³³. Les

32. P. Phillips, «Labour in the New Canadian Political Economy», dans W. Clement (dir.), *Understanding Canada: Building the New Canadian Political Economy*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997, p. 64.

33. M. Luxton et J. Corman, *Getting By in Hard Times: Gendered Labour at Home and on the Job*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.

femmes, surtout celles dont les qualifications professionnelles étaient limitées, se sont retrouvées en grand nombre dans le secteur des services, où les emplois à temps partiel, occasionnels ou saisonniers sont nombreux, les salaires peu élevés, la sécurité d'emploi limitée et les conditions de travail défavorables.

C'est dans ce cadre que le phénomène de la danse aux tables (strip-tease à la table du client pendant une chanson) est apparu dans les bars de danseuses en Ontario et au Québec. Ce changement a accompagné des modifications dans le mode de rémunération des danseuses: sous prétexte que solliciter aux tables et y offrir un spectacle augmentait les pourboires, l'administration a réduit leur salaire à trente ou quarante dollars par jour et exigé des frais d'accès au bar de dix dollars par quart de travail. C'est également au cours de cette période que les quarts de travail sont passés de six à huit heures. Vers les années 1990, on a introduit les isolements et peu de temps après les danses contacts. Dans la même période, toujours marquée par le déclin économique et où même les «mauvais emplois» dans le secteur des services étaient menacés, on a éliminé le salaire des danseuses. La plupart occupent depuis ce temps un «travail à pourboires». En somme, entre 1973 et 1995, le travail des danseuses érotiques a subi une certaine «dé-professionnalisation»; d'un emploi d'artiste de spectacle salarié, il est devenu un travail à pourboires dans le secteur des services.

Il faut toutefois souligner que ce changement a aussi comporté quelques conséquences positives pour les travailleuses. Lorsque leur travail était défini comme une forme de spectacle, les danseuses devaient travailler à plein temps et faire des tournées. Ce secteur de travail était donc inaccessible à nombre de femmes, en raison de leurs responsabilités sociales et familiales. Depuis les années 1980, les propriétaires de bars peuvent offrir des spectacles continus avec plusieurs danseuses, et ce à moindre frais, ce qui a entraîné une ouverture du marché du travail et la création de nouvelles possibilités dans ce domaine. Les danseuses peuvent ainsi choisir dans une certaine mesure, où, quand et combien d'heures elles veulent travailler. Une danseuse peut opter pour le travail dans un seul bar ou passer d'un bar à l'autre. Elle peut travailler à plein temps, à temps partiel, ou comme occasionnelle. Elle peut refuser de faire des tournées, ou ne s'y engager qu'en cas de besoin financier. Qui plus est, depuis qu'elles sont des travailleuses autonomes (dans notre échantillon, vingt-deux danseuses sur vingt-cinq), les danseuses ont gagné un certain pouvoir de négociation avec les propriétaires de bar. En effet, bien que ces derniers essaient toujours de réglementer le travail à partir d'un système d'amende, de suspension ou d'exclusion, leur capacité de contrôle a grandement diminué depuis qu'ils ne versent plus de salaires aux danseuses mais leur donnent simplement accès, contre paiement, au lieu de travail. Comme les propriétaires doivent pouvoir compter sur une force de travail stable, ils doivent prendre garde de ne pas s'aliéner celles sur qui repose en grande partie le succès de leur entreprise.

Aujourd'hui, les danseuses érotiques doivent non seulement offrir des spectacles publics sur scène mais aussi aux tables et des spectacles privés

dans les isoloirs. Il ne s'agit plus d'offrir essentiellement une bonne performance, il faut pouvoir interagir avec les clients aux tables tant pour les séduire sexuellement que pour répondre à leurs besoins émotifs. Il faut également offrir des danses contacts aux tables et dans les isoloirs et on note un rapprochement de certaines composantes du métier avec la prestation de services sexuels. Comme travailleuses autonomes, elles doivent composer avec ces différents aspects de leur charge de travail de façon à maximiser leurs gains ou encore pour obtenir un revenu qui assure leur subsistance et, dans nombre de cas, celle de leurs enfants (huit travailleuses avaient des enfants mineurs sous leur responsabilité). De concert avec la dimension financière, comment abordent-elles ces composantes du travail?

Les danseuses érotiques et les services aux clients

Parmi les travailleuses que nous avons interviewées, sept ont indiqué que la danse sur scène représentait la composante du travail qu'elles appréciaient le plus. Linda affirme même qu'elle limiterait son travail à ces performances si elle le pouvait: « C'est amusant... J'aime ça et j'aime les costumes et j'imagine que j'aime en quelque sorte l'attention et je pense que le spectacle est très bon. Les gens se mettent vraiment dedans. Mais souvent vraiment je ne veux pas m'occuper des clients je ne veux pas leur parler... la danse sur scène c'est facile, c'est juste moi. »

Bien que la grande majorité des femmes n'aient eu qu'une courte formation informelle sur place et que certaines danseuses affirment qu'il ne faut pas savoir danser pour faire ce métier, il n'en demeure pas moins que, pour bien performer sur scène, il faut exécuter une danse sensuelle qui suscite le désir. Dans certains bars, on exige que la danseuse ait plus d'un costume et qu'elle puisse présenter divers numéros. Celles qui ont un bon sens du rythme, un corps flexible, qui sont sexy et apprécient l'attention publique y trouvent l'occasion de monter de bons numéros et de se sentir valorisées. Selon Barton, les danseuses apprécient fortement le sentiment de pouvoir qu'elles éprouvent sur scène lorsque tous les yeux sont braqués sur elles³⁴. C'est un aspect du travail qui contribue à leur estime personnelle. Qui plus est, pour celles qui n'aiment pas entrer en conversation avec les clients ou encore être touchées, cette partie du travail constitue un refuge.

Mais pour celles qui sont timides, qui ont le trac ou qui n'ont pas beaucoup de talent pour la danse, performer sur scène est pénible. Aussi pour cinq travailleuses cette tâche est celle qu'elles aiment le moins.

Par ailleurs, la scène donne l'occasion de jauger la salle. La danseuse peut repérer les clients qui semblent fortunés et attentifs et échanger des regards complices avec eux. Elle prépare ainsi la voie pour les demandes de danses aux tables et dans les isoloirs. Comme l'indique Murphy, en brisant

34. B. Barton, art. cité.

ainsi la glace avec le client, elle peut ensuite entrer en contact avec lui sans être trop intimidée et lui offrir une danse à la table³⁵. Linda considère que c'est une étape nécessaire avant d'aborder les clients: «Si je n'ai pas encore dansé sur la scène je n'approche pas de client. Là, je fais ma danse de scène et regarde ceux qui paraissent plus intéressés dans le spectacle que les autres... Donc, je vais les approcher par la suite...»

La performance sur scène n'est donc pas un moment où les danseuses se livrent passivement au regard des clients. Certes les sentiments à l'égard de cette performance sont divisés, mais les danseuses ne sont pas moins conscientes de son utilité pour la suite du travail et l'abordent résolument dans cette perspective, comblant par leurs initiatives l'écart entre le prescrit et le réel du travail.

Dans la salle, les danseuses se présentent aux clients et entament une conversation professionnelle intéressée mais à laquelle peuvent s'ajouter des échanges personnels.

Dans notre échantillon seize danseuses exécutent des danses à la table du client à sa demande. Deux d'entre elles préfèrent cette tâche à toute autre parce qu'elle est réalisée dans la salle à la vue de tous; elles se sentent donc protégées des clients trop entreprenants. Pour cinq travailleuses, en revanche, c'est la tâche qu'elles aiment le moins. Jan se sent étrange, mal à l'aise lorsqu'elle danse devant deux hommes qui se parlent et qui ne prêtent attention à elle qu'en de rares occasions à travers un regard distrait et furtif. La grande majorité des travailleuses de notre échantillon détestent les danses contacts. Elles n'aiment pas être touchées par les clients, être toujours sur leur garde pour qu'ils n'aillent pas trop loin d'autant plus qu'elles ne peuvent pas compter sur l'établissement pour assurer le respect de ces règles. Six d'entre elles les assimilent à des actes sexuels et deux les élimineraient.

Mais les danses à la table et les danses contacts constituent une source importante de revenus et les femmes se doivent de les promouvoir. Depuis les changements dans l'industrie de la danse érotique, si elles refusent les danses contacts leurs gains décroissent substantiellement (cela dit, deux travailleuses refusent d'exécuter toute danse contact). En effet, celles qui refusent sont déclassées par celles qui les acceptent et qui offrent parfois des extras même s'ils dépassent les règles convenues.

Quoi qu'il en soit, certaines danseuses adoptent une attitude standard pour maximiser leurs profits. Elles approchent les clients et entament une brève conversation et si le client n'offre pas d'argent pour une danse ou pour converser autour d'un verre, elles vont à la recherche d'un client plus intéressé. Dominic en fait état: «Je ne perds pas mon temps, je m'assois, deux, trois, cinq minutes maximum. Si ça marche pas, je m'en vais ailleurs... Et quand il me paie juste pour parler avec lui? La plupart vraiment ils racontent leurs problèmes, c'est à peu près comme un psychologue et son client... Ils bavardent.»

35. A. G. Murphy, art. cité, p. 316.

Mais certaines danseuses établissent des relations personnelles avec des clients. Quelques-uns deviennent même des amis qui sont là pour les écouter, les aider au besoin : « Chaque chose a son côté positif, négatif. Du côté positif, je dirais oui, des fois tu rencontres des assez bons clients qui comprennent ta situation et puis tu te fais des fois vraiment des amis. C'est difficile à croire parce que tu te dis ah ils sont tous là pour le même but mais il y en a vraiment avec qui vous finissez par communiquer comme si vous étiez parentés, il faut dire. Ils sont toujours là quand on a un problème. En fait on a vraiment des bons amis, là, c'est incroyable mais oui. »

Les danses à la table offre donc des facettes contradictoires. D'un côté, les danseuses doivent composer avec la présence absente de certains clients lorsqu'elles dansent sur demande ; de l'autre, lorsque cette danse implique des contacts, elles doivent constamment lutter pour faire respecter leur intégrité physique face à des clients attisés par le désir et autorisés par le toucher à le susciter encore plus. Au-delà de ces prestations individuelles publiques qui repoussent les frontières du désir, elles entament des échanges individuels avec les clients et peuvent entretenir avec quelques-uns une relation toujours marquée certes par des considérations professionnelles mais qui les dépassent largement. Cet aspect du travail est d'autant plus difficile que plusieurs d'entre elles exécutaient auparavant des danses sur scène seulement et se définissaient comme des artistes érotiques et non comme des travailleuses de l'industrie du sexe. Si elles se plient au changement pour continuer à gagner leur vie et apprécient les revenus qu'elles en tirent, onze danseuses notent le caractère préjudiciable des nouvelles pratiques pour elles-mêmes. Karen en fait état : « C'est un travail. Je ne sais pas quoi en penser. Ce n'est plus comme avant. C'était amusant mais maintenant c'est plus une corvée parce que les clients te touchent tout le temps. »

Enfin, les danses dans les isoloirs consacrent le caractère privé de certaines performances avec contacts. C'est la forme de prestation que préfèrent cinq des danseuses rencontrées surtout parce que c'est une bonne source de revenu. Mais elles y trouvent également d'autres côtés positifs. Karen se sent maître de la situation dans l'isoloir et Kerri affirme que cela lui donne l'occasion de communiquer en privé avec le client et de créer des liens. Mais pour celles qui ont commencé à travailler comme danseuses avant l'introduction des isoloirs, on note une période d'ajustement. Karen dansait dans un bar depuis une année lorsqu'on a construit des isoloirs. Au début, elle ne croyait pas qu'elle pourrait y travailler mais après deux prestations où elle avait encaissé à chaque fois le double d'une danse à la table, elle ne voulait plus offrir que cela. Par contre, pour trois danseuses cette prestation est celle qu'elles aiment le moins. Elles s'y sentent menacées, nettement plus vulnérables aux agressions sexuelles.

C'est aussi l'aspect du travail qui s'apparente le plus aux services sexuels proprement dits. Trois des danseuses interviewées ont d'ailleurs affirmé en offrir.

Le travail des danseuses érotiques ne se résume donc plus à susciter le désir à distance à travers une performance sur scène. Leurs conditions de travail aujourd'hui sont sans aucun doute plus exigeantes mais il semble bien que, si elles veulent continuer à gagner leur vie dans ce domaine, elles n'ont d'autre choix que de s'y plier.

Quoi qu'il en soit, les danseuses érotiques sont pour la plupart des travailleuses autonomes : elles doivent organiser leurs prestations de services pour maximiser leurs profits tout en respectant leurs limites personnelles. Ainsi, les unes préfèrent les danses et les conversations aux tables, les autres mettent l'accent sur la performance sur scène et les danses dans les isoloirs. Et puis elles peuvent choisir dans une certaine mesure les bars où elles travaillent.

Elles ne se livrent donc pas comme objet au regard du client ; elles utilisent ce regard attisé par le désir pour vendre leurs services. Leurs services ne sont pas toujours exclusivement érotiques ; les travailleuses établissent des liens avec leurs clients à qui elles apportent parfois un soutien affectif. De part et d'autre, on peut chercher dans la relation professionnelle une relation personnelle significative bien que, en général, elle n'implique pas une relation intime en dehors du travail. En cela les danseuses érotiques rejoignent nombre de travailleurs et travailleuses dans le domaine des services.

Par ailleurs, les travailleuses que nous avons interviewées ont des opinions partagées sur leur métier. Si la grande majorité apprécient les revenus qu'elles peuvent tirer de leur travail (dix-huit travailleuses) en harmonie avec notre société de consommation, neuf d'entre elles considèrent que c'est un travail comme un autre ; cinq n'y voient que des traits négatifs. Pour Doll, par exemple, c'est un travail exaltant au début mais qui, avec le temps, détruit celles qui s'y engagent : « Je crois que c'est du travail... Je crois que ça ruine une fille. Comme, quand tu commences, tu penses que tu n'es pas si bonne. Et après quelques années, ça abaisse vraiment ton estime de soi et... Je crois que cela te rend presque comme socialement retardé dans le vrai monde après avoir été dans cet environnement pour si longtemps. Je crois que ça ruine des vies, pour te dire franchement. »

Cette réflexion concorde avec l'analyse de Barton qui a mené des entrevues auprès de vingt-deux danseuses érotiques dans une ville moyenne des États-Unis³⁶. Elle a constaté que les travailleuses apprécient l'argent et le pouvoir de séduction associé à leur métier au début de leur carrière mais que, au fil du temps, elles sont minées par les remarques dépréciatives de certains clients et par le rejet qu'elles subissent parfois lorsqu'elles dansent. En cela, ce travail rejoint les emplois dont certaines gratifications sont associées à l'âge et à la capacité de séduction. Par ailleurs, le comportement de certains clients reflète la conception dominante de la

36. B. Barton, art. cité.

sexualité et les préjugés ambiants vis-à-vis des danseuses érotiques. Leurs attaques peuvent d'autant plus atteindre la cible qu'elles apparaissent comme une expression du jugement moral porté sur la danse érotique que les travailleuses peuvent intérioriser avec le temps. Le problème apparaît beaucoup moins lié au regard objectivant du client attisé par le désir qu'à son regard méprisant et ses propos insultants qui le placent du côté de la société bien-pensante et repousse ces travailleuses du côté de la déviance sinon de la perversité.

En somme, si nous sommes à l'ère de la consommation et de la vente de soi, nous nous aveuglons sur certaines activités marchandes en portant toujours le même jugement sur celles qui enfreignent les normes sexuelles pour les femmes.