

RECENSIONS

De Boeck Supérieur | *Staps*

2013/1 - n°99
pages 93 à 97

ISSN 0247-106X

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-staps-2013-1-page-93.htm>

Pour citer cet article :

« Recensions »,
Staps, 2013/1 n°99, p. 93-97. DOI : 10.3917/sta.099.0093

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

© De Boeck Supérieur. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

JEAN-LOUP CHAPPELET, *L'AUTONOMIE DU SPORT EN EUROPE*, LAUSANNE, ÉDITIONS DU CONSEIL DE L'EUROPE, COLL. « POLITIQUES ET PRATIQUES SPORTIVES », 2010, 112 P.

Durant l'essentiel du XX^e siècle, la plupart des États européens ont laissé se développer les organisations sportives de façon autonome et assuré leur indépendance vis-à-vis des organisations gouvernementales locales et nationales. Le concept d'autonomie du sport est parfaitement identifié dans les textes de loi émanant des autorités publiques nationales et internationales (Livre blanc sur le sport de la Commission des Communautés européennes publié en juillet 2007), mais aucune définition n'a jamais été présentée au niveau d'une organisation internationale. L'APES, l'Accord partiel et élargi sur le sport, est une coopération entre différents pays du Conseil de l'Europe dans le domaine du sport et, associé à l'Université de Lausanne, il a décidé, par le biais d'un questionnaire envoyé aux autorités sportives et gouvernementales européennes, d'établir un projet de définition de l'autonomie qui serait une référence pour le milieu sportif européen et même international en vue de clarifier les relations entre autorités publiques et autorités sportives.

En raison de sa spécificité engendrée par sa fonction sociale et éducative, le mouvement sportif dont l'autonomie est primordiale doit, selon Jean-Loup Chappelet, professeur de management public à l'Institut de hautes études en administration publique de Lausanne, s'affranchir de l'influence politique et économique en ce qui concerne le choix de ses dirigeants, l'obtention de ses financements, le choix de ses objectifs, bien qu'en entretenant une étroite concertation avec les pouvoirs publics.

C'est tout l'idéal d'une liberté d'action, d'administration et de gestion du sport que défend Jean-Loup Chappelet. Pour autant, cette autonomie ne peut être totale et absolue dans la mesure où elle se heurte à plusieurs obstacles. La complexité de la *lex sportiva*, dans un premier temps, décrite par l'auteur comme une « jungle réglementaire émanant de dizaines de milliers d'organisations non gouvernementales recouvrant plus d'une centaine de sports, à portée locale, nationale ou transnationale » (p. 44) et l'hétérogénéité des acteurs en présence disposant de statuts et relevant de cadres juridiques différenciés, par ailleurs, rendent l'autonomie du mouvement sportif variable et incertaine. L'exception du mouvement sportif (article 149 du Traité de Lisbonne), qui

malgré l'AMA (Agence Mondiale Antidopage) et le TAS (Tribunal Arbitral du Sport), juridictions sportives, reste soumis au droit communautaire, ainsi que la complexité de l'organisation du sport en Europe, structurée selon deux axes (pour schématiser, un axe horizontal qui concerne les rapports d'un club avec les autorités gouvernementales de son niveau, et un axe vertical pour les rapports entre un club et sa fédération), fragilisent l'autonomie recherchée et de nombreux conflits voient le jour. Par exemple, pour une fédération, les lois d'une Fédération internationale ne sont pas forcément compatibles avec celles de la Fédération nationale.

En janvier 2008, l'Union européenne, se voit attribuer la compétence sport et l'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe adopte la Résolution 1602 sur la nécessité de préserver et consolider le modèle sportif européen en renforçant l'indépendance des organismes et donc leur autonomie. Aujourd'hui, en raison des nombreux cas d'ingérence sportive au niveau national, européen ou international (dopage, transfert de joueurs, etc.) et afin de garantir l'éthique sportive, les autorités publiques se voient obligées d'intervenir par le biais de conventions et de traités. Ce fut le cas, en 1995, de l'arrêt Bosman de la Cour de justice des Communautés européennes. Perçu par les organisations sportives comme une intrusion gouvernementale, il a permis la mise en évidence de la spécificité du sport et de la nécessité de l'autonomie de ses organisations.

Pour Jean-Loup Chappelet, l'autonomie est le critère fondamental pour un modèle moderne d'organisation sportive. Elle dépend d'une volonté de coopération, de coordination, de négociation et de consultation des

parties et des pays s'engagent dans cette démarche. La politique sportive en France, partenariale et contractualisée sous forme de conventions d'objectifs, témoigne de cette volonté de l'État français de voir les organisations sportives du pays se développer de manière autonome. Toutefois, en raison du fort degré de concertation imposé, ce modèle d'organisation est difficilement applicable au sein des instances européennes et internationales.

L'auteur illustre son propos en exposant plusieurs exemples de relations structurées et équilibrées entre le mouvement sportif et les autorités publiques en Europe. Ainsi, le Conseil de l'Europe, la Commission européenne, l'AMA, la Fédération Internationale de Football Association, les Comités olympiques européens, mais aussi plusieurs pays dont la France jouent le jeu d'une autonomie négociée. Cependant, les intérêts médiatiques et donc financiers générés par le sport ont une croissance exponentielle et les gouvernements se libéreraient volontiers des problèmes sportifs : il devient donc urgent de statuer.

L'une des idées proposées par Chappelet serait par exemple d'établir au siège du TAS à Lausanne une banque de données électroniques des règles sportives européennes, mises à jour régulièrement ; elle serait facilement consultable, fiable et faciliterait la gestion des organisations sportives et la résolution des conflits. Cette analyse, qui intéressera les autorités politiques et les acteurs sportifs en quête d'un développement éthique du sport, concrétise l'autonomie à laquelle aspire le mouvement sportif : une autonomie qui préservera le rôle primordial du sport qui est social et éducatif pour que celui-ci reste une philosophie de vie.

Anne Le Floch

GARCIA, MARIE-CARMEN (2011).
ARTISTES DE CIRQUE CONTEMPORAIN. PARIS :
LA DISPUTE, 168 P.

L'ouvrage de Marie-Carmen Garcia nous emmène dans l'univers des *artistes artisans* du cirque contemporain. Par une approche ethnographique menée en région lyonnaise et au travers de 75 entretiens conduits auprès d'aspirants circassien.ne.s, l'auteure se propose d'inscrire des situations individuelles – devenir artiste de cirque en fonction de ses dispositions et ambitions – dans des processus et des logiques sociaux plus globaux, à savoir l'espace du cirque contemporain, sa culture et ses enjeux. La focale de la recherche est inédite en s'intéressant au cirque dit « artisanal », qui se développe en marge des grandes compagnies. L'entrée par les pratiques corporelles, les trajectoires et les représentations des apprenti.e.s circassien.ne.s s'avère particulièrement féconde, lorsque l'auteure s'applique par la perspective du genre à décrire comment s'opèrent les spécialisations disciplinaires dans la voltige, le jonglage ou encore les arts clownesques.

Pour ce faire, sont rassemblés en introduction ainsi que dans un premier chapitre intitulé « Genèse du cirque contemporain » les éléments historiques et institutionnels permettant de comprendre l'avènement du *cirque contemporain* actuel, ses représentations et ses valeurs. Se démarquant du cirque traditionnel, le *nouveau cirque* est d'abord né de l'initiative d'artistes issus des révolutions consécutives aux bouleversements culturels de Mai 68. Il s'alimente à un idéal de vie (itinérance et travail en communauté) et à un idéal artistique. Son succès lors des festivals d'été a conduit à la création, en 1985, via l'engagement du ministère de la Culture, du Centre national des arts du cirque (CNAC) ainsi que de l'École nationale d'enseignement des arts du cirque (ENAC). Dans ces institutions publiques, les valeurs de la création en art contemporain, telles que la « créativité », la « singularité » et la « signification

de l'œuvre » (p. 10), ont modifié les modalités d'apprentissage. Le tournant est majeur : le *nouveau cirque* s'érige en « œuvre d'art » et prend dès lors le nom de *cirque contemporain*. Les années 1990 inaugurent une nouvelle phase avec l'idée d'« œuvre originale », donc signée, rapprochant les arts du cirque des modes de production et de légitimation culturelle des arts chorégraphiques. Ainsi, le lecteur découvre que l'institutionnalisation des arts du cirque avec le soutien des pouvoirs publics, en tant que phénomène particulier à la France, a donné lieu à deux « marchés » du cirque : l'un traditionnel associé au divertissement et aux apprentissages pratiques, autodidactes et entre pairs ; l'autre au monde de l'art et des créations dramaturgiques où les modes de transmission font appel à la didactique et à la pédagogie et où la monodisciplinarité est devenue la norme.

Le deuxième chapitre analyse les représentations des apprenti.e.s à leur entrée dans l'univers du cirque. Les récits autobiographiques recueillis par l'auteure mettent en exergue la vocation circassienne, énoncée dans le lexique de la passion foudroyante, de l'irrésistible appel de la scène ou encore de la révélation. La rencontre avec les arts du cirque est considérée comme intrinsèque à l'individu, puisqu'elle est même énoncée en termes de prédestination. On retiendra l'exemple de cette artiste-trapéziste qui dit avoir toujours eu « cela dans le sang », tout en énumérant les éléments tangibles d'une socialisation enfantine ayant soutenu son choix de carrière : exercices d'équilibre ludique, marche sur les mains, portés effectués avec le père, etc. Cette dissociation entre les prédispositions construites et incorporées pratiquement dans le cadre familial et le sentiment d'élection essentialisée révèle une perception idéalisée, qui caractérise précisément la notion de vocation et qui semble partagée par les artistes faisant partie des grandes écoles de cirque. Quant aux autodidactes, ils se démarquent de cette vision en termes de « destin » et appréhendent leur carrière sous l'angle de l'opportunité professionnelle. Le métier est

alors associé à une forme de pragmatisme faisant du cirque « la meilleure voie professionnelle » compte tenu d'un atout physique singulier qui est optimisé sous forme de capital corporel. Deux parcours se dégagent de l'analyse sociologique : le premier, vécu comme une forme d'« évidence » un peu miraculeuse ; l'autre comme une « opportunité » saisie dans un avenir indéterminé et caractérisé par un faible goût pour les études.

Les représentations des *circassien.ne.s* en formation sont globalement empreintes d'idéaux communautaires. Ainsi, l'espace du cirque est vécu comme un lieu préservé des concurrences et des hiérarchies professionnelles. Les échanges de savoir-faire qui s'y déroulent seraient rendus possibles par la croyance en « la chance et le don », permettant de maintenir cet univers professionnel dans un « à part » où la lutte de tous contre tous n'existe pas (p. 44). Si l'auteure souligne que ce sont les apprenti.e.s novices qui sont convaincu.e.s de cette solidarité entre *circassien.ne.s*, il nous faut regretter de ne pouvoir suivre ces carrières dans la pratique, ainsi que dans les micro-interactions qu'elle sollicite. Des informations qui auraient permis de soulever les différends entre les idéaux et la réalité.

Dans le troisième chapitre, le cursus de formation à l'école du cirque est décrit comme une entreprise de spécialisation se déroulant dans la continuité des socialisations, tantôt sportives, tantôt artistiques, inscrites au préalable dans les corps des adeptes. Ce renforcement d'un habitus antérieur, accompagné par la prise en charge des formateurs, a pour fonction principale de maximiser les chances de réussite des aspirant.e.s *circassien.ne.s*. Les rapports de genre apparaissent alors comme des filtres conducteurs et explicatifs des procédés de sélection, donnant lieu à une division du travail traditionnelle. Si ce procédé semble s'accorder difficilement avec les valeurs de liberté, d'expression singulière, d'ambition propre aux avant-gardes artistiques ou encore d'inclination pour la subversion des codes culturels (p. 14), défendus par les adeptes des arts du cirque, peu

d'éléments nous sont donnés sur les tensions suscitées entre velléités d'expression individuelle et normes structurées par « les exigences du champ du cirque contemporain » (p. 78). Marie-Carmen Garcia ne s'attarde pas sur les stratégies de résolution ou de négociation des acteurs, mais analyse dans un dernier chapitre comment ces voies artistiques, qui semblent répondre à un choix porté par les exigences d'une vocation personnelle, sont en réalité la conséquence de spécialisations disciplinaires, elles-mêmes déterminées par des injonctions de genre ; celles-ci créant de la différenciation sexuelle et de la hiérarchisation entre les pratiques et les trajectoires artistiques. Ainsi, les hommes sont plus souvent « créateurs », ils tendent à monter leur propre compagnie et s'orientent vers des spécialités traditionnellement masculines. Le monde du cirque contemporain est donc tendanciellement androcentré, un centre de gravité né de la conjugaison entre une hiérarchisation sexuée des emplois artistiques et une incorporation sexuée de l'activité (p. 164). Au-delà de ce constat qui mérite d'être dévoilé, une large part de l'intérêt de l'ouvrage est précisément de soulever la divergence entre ces éléments de détermination des carrières, avec leurs caractéristiques fortement structurelles et surplombantes, et les représentations des artistes qui semblent partager des valeurs et des discours marqués d'idéaux forts, tels que la liberté, l'autonomie, la prédilection pour des formes d'organisation participative, ou encore la solidarité et le sens de la communauté... Ainsi, cette tension entre la « libre » vocation des *artisans artistes* et les mécanismes de la formation, qui conduisent insensiblement les apprentis vers des formes d'accomplissements professionnels rigides et peu novateurs, est illustrée par deux trajectoires idéal-typiques. Les femmes légères, souples et minces deviennent inévitablement des voltigeuses. Les jongleurs autodidactes, pour leur part, feraient preuve d'un goût pour la technique de jonglerie proprement masculine. Si le milieu de la « jungle » n'est pas un espace dominé par une culture

viriliste, relève l'auteure, tels les battles de danse hip-hop ou le milieu des hackers, l'explication relève plutôt d'une « auto-élimination des femmes d'une activité qui se présente de prime abord comme solitaire et faiblement didactisée » (p. 151). Cet aspect rejoindrait d'autres recherches portant sur le genre qui associent l'autodidaxie et l'apprentissage entre pairs aux hommes, les femmes préférant être guidées et encadrées dans leurs apprentissages. Le genre des clowns contemporains semble toutefois plus complexe, appelant à repenser le binarisme des sexes. L'art clownesque est traditionnellement masculin et rend compte d'un humour agressif, basé sur la moquerie des autres. Or l'humour du cirque contemporain a été « élaboré par des hommes en rupture avec certains stéréotypes de la masculinité qui convoquent l'autodérision et l'introspection » (p. 164). Ainsi, des femmes se sentiraient interpellées par ce type d'humour valorisant une idéologie de l'intériorité – à la « découverte de son clown » – propre aux franges féminines supérieures. La féminisation des arts clownesques ouvre donc à des variations et à des interrogations sur les assignations de genre par la mise en scène de clowns parfois « asexués » ou « exagérément » féminins, dont on aimerait suivre les carrières sur la durée.

L'ouvrage est fort stimulant, bien que sa lecture peut être affectée par un style parfois heurté, par des parenthèses informatives et par un certain nombre de longueurs. On regrette seulement l'absence de description ethnographique des interactions dans les terrains de formation, afin de les mettre en parallèle avec des discours basés sur des représentations. Il serait sans doute intéressant de rendre compte du déroulement de ces carrières sur la durée, afin de déconstruire les parcours de désillusions ou de rendre compte des processus de conversion, puisque la vie d'artiste est associée à la précarité (p. 165). À moins que le milieu du cirque contemporain ne permette justement d'étudier des processus de mise en acte pérenne de ces solidarités entre artistes ? Telle croyance serait alors réalisée par le principe bien connu de la prophétie autoréalisatrice en référence à Robert K. Merton. On aimerait croire que l'espace circassien s'y prête favorablement.

Monica Aceti

*Docteure en socio-anthropologie, E3S 1342,
Université de Strasbourg, UNI Fribourg et Institut
Universitaire d'Histoire de la Médecine et de la Santé
Publique (IUHMSP), CHUV-UNI Lausanne*