

Le marché de la danse contemporaine en France : enjeux, contraintes et paradoxes

Coralie Pelletier

▶ **To cite this version:**

Coralie Pelletier. Le marché de la danse contemporaine en France : enjeux, contraintes et paradoxes. Science politique. 2013. dumas-00957391

HAL Id: dumas-00957391

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00957391

Submitted on 10 Mar 2014

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

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

Vous allez consulter un mémoire réalisé par un étudiant dans le cadre de sa scolarité à Sciences Po Grenoble. L'établissement ne pourra être tenu pour responsable des propos contenus dans ce travail.

Afin de respecter la législation sur le droit d'auteur, ce mémoire est diffusé sur Internet en version protégée sans les annexes. La version intégrale est uniquement disponible en intranet.

SCIENCES PO GRENOBLE
1030 avenue Centrale – 38040 GRENOBLE
http://www.sciencespo-grenoble.fr

UNIVERSITE DE GRENOBLE

Sciences Po Grenoble

PELLETIER Coralie

Le marché de la danse contemporaine en France,

Enjeux, Contraintes et Paradoxes



Mémoire professionnel | 5e année
Master 2 | **Direction de Projets Culturels**

Sous la direction de M. Philippe Teillet
Tutrice de Stage Mme Claire de Zorzi

Photo de couverture Carolyn Carlson, Dialogue with Rothko, création 2013
Crédit photo : Centre Chorégraphique National de Roubaix Nord-Pas-De-Calais

UNIVERSITE DE GRENOBLE

Sciences Po Grenoble

PELLETIER Coralie

Le marché de la danse contemporaine en France,

Enjeux, Contraintes et Paradoxes



Mémoire professionnel | 5e année
Master 2 | **Direction de Projets Culturels**

Sous la direction de M. Philippe Teillet
Tutrice de Stage Mme Claire de Zorzi

A mes parents,

SOMMAIRE

AVANT – PROPOS 4

NOTE METHODOLOGIQUE 4

INTRODUCTION 6

DE QUOI LA *DANSE CONTEMPORAINE* EST-ELLE LE NOM ? 6

PARTIE I/. CONSTRUCTION ET ESSOUFFLEMENT D'UN MODELE 12

A/. CONSTITUTION D'UN SECTEUR PROFESSIONNEL DE LA « DANSE CONTEMPORAINE » EN FRANCE, PAR VOLONTE POLITIQUE 13

1. LES ORIGINES DE LA « NOUVELLE DANSE FRANÇAISE » 13

2. INSTITUTIONNALISATION ET STRUCTURATION DU CHAMP EN QUELQUES DATES 17

3. DILEMMES DE POLITIQUE CULTURELLE 20

B/. ANALYSE DU CADRE ADMINISTRATIF POSE. 21

1. LE PRINCE ET L'ARTISTE 22

2. UNE TENTATIVE DE DEFINITION OFFICIELLE DU LABEL « CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL » 23

3. LES LIMITES DU SYSTEME MIS EN PLACE 26

PARTIE II/. LES MECANISMES DU MARCHE ET LE JEU DES ACTEURS 31

A/. LA MANNE PUBLIQUE STRUCTURE LE « MARCHE SUBVENTIONNE » DE LA DANSE CONTEMPORAINE 32

1. UN MARCHE DESEQUILIBRE 33

2. DES STRATEGIES DE RATTRAPAGE DU DESEQUILIBRE ECONOMIQUE SONT MISES EN PLACE. 36

B/. LES « MODALITES DE CONSTITUTION DES VALEURS ARTISTIQUES CONTEMPORAINES » 40

1. UN PROCESSUS COMPLEXE. 41

2. DES STRATEGIES DE MEDIATISATION … 42

3. … SOUTENUES PAR DES CROYANCES PARTAGEES. 47

PARTIE III /. LE CADRE DE PRODUCTION CREE LES CONDITIONS DE SA PROPRE LEGITIMITE ET DE SA DURABILITE 51

A/. DU RECOURS A L'INTERMITTENCE DANS LES RESSORTS DE LA PRODUCTION CHOREGRAPHIQUE 51

1. ROLE DE L'INSTITUTION CHOREGRAPHIQUE 52

2. ROLE DES POUVOIRS PUBLICS 54

3. LES « EFFETS PERVERS ». 56

B/. LE CONSTAT DE RAPPORTS DE DOMINATION A L'ŒUVRE 58

1. LA PLACE DE PRODUCTEUR 58

2. LA FERMETURE DU CHAMP CULTUREL INSTITUTIONNEL A L'INNOVATION ET AUX JEUNES ARTISTES 63

3. STRATEGIES CONCURRENTIELLES. 65

C/. L'ANOMIE DU « MONDE » DE LA DANSE CONTEMPORAINE, UNE LIBERTE ? 68

1. LE REFUS DES NORMES EQUIVAUT-IL A L'ACQUISITION DE LA LIBERTE ? 68

2. DEPASSEMENT DES PARADOXES A L'ŒUVRE DANS L'ART CHOREGRAPHIQUE 70

CONCLUSION 72

AVANT – PROPOS

Ecrire pour *garder mémoire* et s'accorder le temps du recul et de l'analyse est un luxe que les temporalités professionnelles offrent peu par la suite ; un mémoire de ce type permet de tirer quelques fils de réflexion. Le travail ici présenté est propre à une expérience singulière mais aussi à une histoire et une sensibilité personnelles. L'état de ces réflexions ne mériterait cependant certainement pas encore, avant toute expérience professionnelle significative, une lecture trop pointue. Je me saisi donc de ce travail pour ce qu'il est : une possibilité de garder trace du premier regard porté sur le milieu professionnel de la danse contemporaine en France, pressentant la naïveté et la fraicheur de certaines remarques et réflexions.

Ce regard analytique est aussi, j'ai pu l'expérimenté, la force d'une formation universitaire exigeante et un outil efficace pour s'orienter dans les pratiques professionnelles. Si les conclusions de cette étude seront amenées à évoluer au fil de mes expériences, les méthodes comme les pistes de réflexion qu'elle ouvre me semblent constituer les bases, solidement installées, de mon rapport à ce monde professionnel.

NOTE METHODOLOGIQUE

Ce travail fait suite à un stage long (six mois) de fin d'études effectué au sein du service « production-diffusion » du centre chorégraphique national de Roubaix Nord-Pas-De-Calais | Compagnie Carolyn Carlson. Le choix de ce terrain de stage s'est effectué en cohérence avec l'ensemble de mon parcours de formation : ayant expérimenté le fonctionnement de structures associatives de petite ampleur, je souhaitais – en accord avec le contenu de la formation suivie à Sciences Po Grenoble – m'immerger dans les pratiques et les réalités de l'un des outils principaux de la politique chorégraphique française, un centre chorégraphique national. Le choix du centre chorégraphique de Roubaix a été arrêté d'une part par l'importance de cette structure dans le champs professionnel, de par le prestige international de sa directrice et l'importance des subsides publics qui lui sont alloués ; d'autre part par l'opportunité d'une rencontre positive avec l'équipe de production de cette maison.

La situation de travail propre à l'exercice du mémoire de fin d'études est singulière dans la mesure où aucune prétention à la neutralité n'est envisageable. Les stages d'immersion professionnelle ayant pour aboutissement l'insertion dans le milieu professionnel observé, les méthodes de recherche déployées s'inscrivent en premier lieu au sein des pratiques et

habitudes du secteur. Une telle prégnance du terrain de recherche sur les méthodes employées, si elle découle d'une nécessité d'apprentissage, n'a que peu de valeur scientifique.

La position de stagiaire, puisqu'elle est à la base du regard qui a donné lieu à ce rendu, est elle-même à prendre en considération. Si le « stage » permet d'acquérir une expérience professionnelle riche, la place laissée au stagiaire au sein des entreprises est spécifique : élément en formation et en observation, le stagiaire n'est pas intégré aux équipes à l'égal de personnels embauchés, même sur de courtes missions. Ce rappel, fort banal au demeurant, pour parler de l'accès aux informations rendu possible – ou non – à un regard de « stagiaire » et donc des méthodes de travail d'analyse envisageables – ou non.

Aux vues de cette situation d'asymétrie des positions, de la place particulière – et cruciale – que revêt le traitement de l'information dans le secteur, et du peu de temps laissé aux professionnels par leurs activités ; la méthode de l'entretien sociologique n'a pas été retenue. Un travail d'observation participante, impliquant la rédaction régulière d'un « journal de terrain », a été mené et suivi d'un travail personnel de recherches bibliographiques. Les sources touchant aux activités des centres chorégraphiques nationaux, notamment celles de production et de diffusion, sont assez nombreuses : en dehors d'une dizaines d'ouvrages de référence, la parution d'articles dans la presse spécialisée et les publications scientifiques constituent un corpus raisonnable et intéressant.

L'expérience de stage n'est pas décrite à proprement parler dans le corps de ce travail – une fiche récapitulative des missions et des compétences ici développées est présente en annexes. Ce choix découle naturellement de la démarche ici entreprise d'analyse du cadre général de l'activité professionnelle envisagée. Les missions d'un personnel stagiaire ne se trouvant jamais cruciales au fonctionnement d'une entreprise, l'intérêt du présent travail semblait précisément être d'opérer une montée en généralité.

Cependant, et assez naturellement, l'expérience vécue transparait à tous les niveaux de cette analyse, dans le choix du sujet d'étude évidemment mais aussi dans l'ensemble des questions traitées en cours de route. La démarche a été pour moi d'éclairer et de nourrir une expérience singulière de lectures et de réflexions complémentaires, permettant à tout lecteur de trouver de suivre la piste et d'ouvrir au dialogue.

INTRODUCTION

« Seeing in the Nature of things as they really are »[1]
Voir dans toute chose ce qui est réellement.
Carolyn CARLSON.

De quoi la *danse contemporaine* est-elle le nom ?

De quoi parle-t-on, de quoi peut-on parler dès lors qu'il s'agit de *danse* ? Le mouvement est indicible, sinon il ne serait pas. Puissance ineffable de la présence des corps, puissance quasi christique, alors silence : « on ne peut pas *dire* le corps dansant, paraît-il, et moins encore si l'on n'est pas soi-même danseur, si l'on n'a pas l'expérience intime de cette auto-médiation »[2].

Point de départ plutôt mal aisé pour un travail de mémoire, et ce dans la pluralité des sens de ce terme, au delà même du présent exercice. Récit si structurant pour le champ étudié que peu d'auteurs s'aventurent au delà : « Pour déjouer les pièges du vocabulaire et en éviter les impasses, il est préférable d'accepter cette indétermination. Il n'existe pas de définition unique ni pour l'art contemporain en général, ni pour la danse contemporaine. Un consensus à cet égard serait introuvable, et proposer une définition supplémentaire serait vain.»[3]
Sans pouvoir faire beaucoup mieux à ce stade de l'analyse, souligner le phénomène notable de *posture* est intéressant car comment un art « indescriptible », comme il continu 100 ans après son apparition a être vécu par ceux qui le font, pourrait être catégorie d'action publique et par là même champ professionnel depuis près de 40 ans en France s'il n'avait à ce point ni frontières ni matière ? *Danse contemporaine* donc.

Plus que de définition stricte, parlons donc d'évocation(s).

La *danse contemporaine* c'est une passion, personnelle, intime, plurielle. C'est une pratique, de multiples pratiques. C'est un univers, singulier, ordinaire. Universel, peut-être. Elle est supposée éphémère et obscure, au propos abscond, et serait en même temps un

[1] Dossier de présentation du projet pour le CCN de Roubaix 2011 – 2013.
[2] HECQUET Simon & PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Editions PUF, 2007.
[3] GERMAIN – THOMAS Patrick *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir,* Toulouse, Editions de l'attribut, 2012

art immédiat reposant sur le lien direct entre le corps en scène et le corps du spectateur – parce qu' « on a tous un corps »[4].

La danse contemporaine c'est un « monde »[5] peuplé de véritables passionnés. Un petit monde.

La danse contemporaine c'est un marché.

La seule ambition de ce travail est de démêler plusieurs de ces fils : éclairer les paradoxes et questionner certaines des paresseuses évidences qui sont légion dans le secteur, dont on aperçoit déjà ici quelques scories. Par ailleurs, faire de la *danse contemporaine* un champ légitime de recherches non physiques, de questionnements et d'observations semble être un enjeu en soi. Enjeu de légitimation mais aussi enjeu de démocratisation de ce champ par la multiplication des points d'accès. Cette remarque est faite au passage, relevant l'importance de l'existence d'un corpus spécialisé en études de la *danse contemporaine*, sa qualité à bien des égards et ses enjeux propres.

Les centres chorégraphiques nationaux (CCN) sont l'atome de base du monde de la danse contemporaine en France. Mis en place lors d'une conférence de presse en 1984 par le ministre Jack Lang suite à l'augmentation (quasi doublement) des crédits ministériels accordés à la danse, ils relèvent d'une logique de coopération[6] entre les services centraux, les services déconcentrés de l'Etat et les collectivités territoriales du lieu d'implantation de ces structures. Architecture aux fondations floues et à la charpente mouvante, les centres chorégraphiques nationaux ne faisaient pas l'objet de « contrats de décentralisation » mais de simples conventions multipartites. Ils n'en sont pas moins l'institution de référence de tout un secteur depuis trente ans.

Choisir d'effectuer mon stage de fin d'étude au sein de l'une des maisons phares, le centre chorégraphique national de Roubaix Nord-Pas-de-Calais, repéré comme « CCN moteur » par les études de l'Association des centres chorégraphiques nationaux (ACCN)[7] et comme institution de référence sur le territoire par celle de P. Le Quénau portant sur les pratiques culturelles dans la métropole lilloise[8] ; c'était l'ambition d'acquérir à la fois des méthodes de travail fiables et une vue d'ensemble du secteur. Sa position quelque

---

[4] Renaud Contrat, service des publics, Maison de la Culture de Grenoble – rencontre octobre 2013.
[5] Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Editions Flammarion pour la traduction française, Paris, 2010
[6] Ils sont présentés par P. Germain-Thomas comme l'exemple type de la théorie de la gouvernance coopérative de la décentralisation de Guy Saez.
[7] étude « production-diffusion » 2008 dont fait rapport le mémoire de M. Marin ; MARIN, Marine. Etude des CCN : quel avenir pour la production-diffusion de la danse contemporaine ?. Mémoire professionnel. Lyon : IEP de Lyon, 2009
[8] Les pratiques artistiques et culturelles des habitants de la Métropole lilloise, les territoires de la culture de Lille Métropole – étude pilotée par l'OPC.

peu hégémonique pourrait conférer à cette structure une force de modèle, nous nous contenterons de lui accorder ici celle d'exemple.

Les centres chorégraphiques nationaux, d'abord structurés selon des modalités fluctuantes au gré des conventionnements Etat – collectivités qui leur donnaient le jour se sont vus imposé un cadre commun par la circulaire ministérielle du 31 août 2010, portant sur les « labels et réseaux » dans le spectacle vivant. Nous ne reviendrons pas sur l'ensemble des critères – le cahier des charges des centres chorégraphiques nationaux se trouvant en annexe au présent travail – et il nous suffira de rappeler ici qu'un centre chorégraphique national est dirigé par un artiste en activité, à l'image d'un centre dramatique national (CDN). Le chorégraphe-directeur se voit confié avec la direction d'une structure institutionnelle solide, un outil de production efficace et quelques missions annexes liées au statut de « pôle chorégraphique » que ces structures ont acquis au cours des années 1990. Présenter les missions prises en charge de cette manière provocante permet de dire rapidement la hiérarchisation qui s'est instaurée entre elles et la place qu'accorde la pratique au service, central donc, de « production-diffusion ».

Les activités de « production-diffusion » recouvrent deux étapes importantes du travail artistique : la création et la diffusion des œuvres. Le producteur (une personne ou l'ensemble d'un service) est responsable en premier lieu de rassembler les fonds nécessaires au travail artistique : fonds propres (subvention sur projet, nationaux ou européens[9]), coproduction (investissement d'autres acteurs de financement public) et fonds privés (mécénat). Il est ensuite en charge de l'emploi du personnel artistique et de l'organisation logistique du travail préparatoire. Il est enfin en charge, dans un second temps, de la diffusion de l'œuvre de la prise de contact avec les différents diffuseurs potentiels à l'organisation pratique de chaque tournée en passant par la négociation de chacun des contrats de cession[10] et l'emploi des artistes.

Tenter de définir ce que recoupent les missions du service où il m'a été offert d'effectuer mon stage de fin d'études, c'est approfondir la réflexion sur le cœur de l'organisation structurelle des pratiques professionnelles du milieu, et sur les habitudes de travail. Cette réflexion s'attache aux mécanismes institutionnels ainsi qu'aux jeux des acteurs, tant il est prégnant que les actes individuels et les habitudes collectives font ici système.

Les ouvrages et études portant sur l'actualité de la danse contemporaine en France s'accordent à conclure, et ce depuis plus de 10 ans, à une crise multifactorielle du modèle institutionnel. En fonction des auteurs il est question de la *perte d'identité* du « travail de

[9] Les projets ayant recours aux financements européens sont plutôt rares dans le réseau des centres chorégraphiques nationaux à ce jour

[10] Contrats de vente des spectacles

la danse » au travers d'une soumission aux exigences spectaculaires (L. Louppe[11]), du *déficit démocratique* que représente la confiscation des critères d'analyse et l'étroitesse du champ (P, Germain-Thomas[12]), de l'*essoufflement du modèle institutionnel* incapable de saisir les enjeux de la modernité en danse (M. Guigou[13]) voir de l'incapacité des acteurs à relever le *défis critique* posé par la danse moderne puis contemporaine depuis bientôt 100 ans (S. Hecquet et S. Prokhoris[14]). Rapide et non exhaustif survol des quelques constats aujourd'hui établis quant aux limites de ce « monde artistique » face à ses propres enjeux, parfois ses enjeux fondamentaux.

Saisir ces derniers est un processus assez complexe tant l'entreprise du refus de définition des cadres est ancien. Il semble que le problème expérimenté ici soit celui de l'amalgame entre les pré-requis artistiques et les enjeux de l'art auquel ils aboutissent. En d'autres termes ce n'est par exemple pas parce que le danseur ressent que la danse exprime ce qu'il ne peut pas dire avec des mots – raison essentielle et irréductible de la naissance du mouvement en danse contemporaine – qu'aucun mot ne peut être posé sur sa danse. Ainsi la confusion entre les discours au fondement du geste artistique et les discours possibles à partir du geste artistique, pour économique qu'elle soit aux spectateurs professionnels que sont les « intermédiaires »[15] de ce champ artistique, est profondément problématique. Prendre conscience de la puissance performative de la formulation d'un discours, enjeu propre du politique et enjeu proprement politique, c'est prendre la mesure du déficit ici amoncelé. Considérer par ailleurs l'importance du soutien public au secteur subventionné de la danse contemporaine en France c'est achever de mesurer le *iatus* politique où se situe le secteur aujourd'hui.

L'enjeu politique de la danse contemporaine ne réside pas uniquement à un méta-niveau, dans la production nécessaire d'un discours sur elle-même, c'est en effet une forme artistique directement inscrite depuis ses origines dans l'histoire politique, économique et artistique de son temps (bien plus que dans l'histoire de la danse jusqu'à ces quelques quinze ou vingt dernières années). Porté dans les années 1920 et 1930 par des « pionniers » aux idées généreuses d'un corps libre et puissant – et l'on sait ce que ces idéologies des corps peuvent impliquer d'autoritarisme et d'hygiénisme totalitaire[16] – puis

---

[11] LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Editions Contredanse, 2004 (3e édition). Somme unique de réflexions éclairées portant sur l'avènement de la danse contemporaine en France, mais aussi et surtout tentative remarquable de poser des jalons d'analyse des « modes de lecture de cet art ».

[12] GERMAIN – THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Toulouse, Editions de l'attribut, 2012

[13] GUIGOU Muriel, *La nouvelle Danse Française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Paris, Editions l'Harmattan, 2004.

[14] HECQUET Simon & PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Editions PUF, 2007.

[15] MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.,* p.205

[16] Voir à ce propos GUILBERT L., *Danser avec le IIIe Reich, les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000.

dans les années 1960 par des idéologies libertaires propres à leur temps ; la danse « moderne » devenue « contemporaine »[17] au cours des années 1970, est dès son origine positionnée en regard du modèle économique productiviste qui nie le corps en l'asservissant à des positions d'abord physiques puis mentales contraignantes. Il n'est pas anodin de noter que la danse contemporaine est née dans les deux grandes puissances économiques du capitalisme post-révolution industrielle du début du XXe siècle : l'Allemagne d'abord et les Etats-Unis ensuite. Les rapports politiques entre la France et l'Allemagne dans la première moitié du siècle expliquent à eux seuls et aisément que la danse contemporaine « importée d'Allemagne » ne soit pas reconnue par les pouvoirs publics avant les années 1970 et qu'aujourd'hui encore les courants américains soient plus et mieux implantés dans le paysage français. S'ajouterait un élément d'explication du délais relatif de prise en compte de ce mouvement artistique par les pouvoirs publics : la danse académique dite « classique » prendrait sa naissance en France sous le règne de Louis XIV[18]. C'est assez pour qu'aujourd'hui encore 2/3 des subventions publiques nationales soient accordées à cette esthétique.

La danse contemporaine est aujourd'hui un secteur institutionnalisé et un marché bien établi. A rebours des idéologies d'origine – idéologies propre à la *modernité* en art refusant tout rapport mercantile jusqu'à remise en question de la notion « d'œuvre » et de la valeur d'une « signature » artistique[19] – le jeu de production et de diffusion des œuvres s'inscrit dans des cadres productifs prégnants et contraignants. Ce qui pose le plus question à l'observateur naïf est le jeu des acteurs qui tout en convoquant ces discours originels semblent par leurs pratiques raviver et entretenir les cadres fixés. Le laïus selon lequel « les logiques économiques heurtent les logiques artistiques »[20] est sans cesse renouvelé et réactive la croyance collective selon laquelle dans la danse contemporaine « on ne travaille pas pour l'argent »[21], jetant par là un voile pudique sur les mécanismes économiques et financiers effectivement à l'œuvre.

Poser la question de la place du marché dans la danse contemporaine revient à poser la question rhétorique de l'institutionnalisation : « un art qui s'institutionnalise peut-il résister aux contraintes de production liées à un système de subvention ? »[22]. Poser l'interrogation en ces termes revient à replacer l'action publique des politiques culturelle à

---

[17] Les liens avérés de danseurs modernes avec le régime Nazi du IIIe Reich est un des éléments permettant de comprendre que cette évolution sémantique a été un passage obligé à la reconnaissance institutionnel de cet art.
[18] GINOT Isabelle & MICHEL Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2008, p.12.
[19] DAGEN Philippe, *L'art moderne dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Editions HAZAN, 2012, introduction.
[20] MAGNIN Marine, étude des CCN : quel avenir pour la production-diffusion de la danse contemporaine, *op. cit.*
[21] *ibidem.* Il faut toutefois noter l'importance de cette croyance collective au regard de la faiblesse relative des salaires
[22] GUIGOU M., *La nouvelle danse française*, *op. cit.*, p.219

leur juste place, centrale dans leurs injonctions comme dans leurs approximations, et à réaffirmer l'importance des acteurs dans la production du discours et des pratiques de leur secteur.

Il s'agira donc ici de comprendre **dans quelle mesure les cadres institutionnels et économiques – notamment l'activité des centres chorégraphiques nationaux – sont paradigmatiques de l'activité chorégraphique contemporaine en France**.

L'hypothèse de travail est que le marché est aujourd'hui le cadre et la résultante de jeux d'acteurs structurants pour la production artistique et que les déficits engendrés par ce système ne sont pas uniquement commerciaux, ils sont également démocratiques, éthiques et esthétiques.

> « Les chorégraphes représentent en somme des cadres statutairement inscrits dans une échelle de valeurs hiérarchiques d'un système hyper institutionnalisé. Système qui à l'heure actuelle, sous couvert de crise économique et de réformes cache mal son autoritarisme et ses priorités idéologiques. Dans ce contexte politique et économique, abusif, l'art chorégraphique devrait jouer son rôle d'art subversif parce qu'il traite justement de la matière du corps et de ses mouvements. Le corps étant l'outil premier de l'expression et de l'action. »[23]

Ce travail s'inscrit dans une perspective plus vaste : celle de questionner le cadre de penser de l'activité professionnelle. L'enjeu pressenti serait de **(**re)penser la place du marché dans le secteur de la danse contemporaine et par là de redéfinir les ambitions et le rôle des pouvoirs publics dans le secteur de la danse contemporaine en France. Ambition beaucoup trop large pour ce mémoire, mais perspective qu'il est tout de même important d'énoncer comme cadre global de l'analyse qui se mène ici et comme proposition d'avenir à débattre encore dans le secteur professionnel concerné.

Le travail ici proposé découpe l'analyse en trois temps : d'abord un retour sur les conditions d'émergence et les étapes majeures de l'institutionnalisation de la danse contemporaine en France – se concentrant sur le cas des centres chorégraphiques nationaux en tant que source et produit de l'institutionnalisation du secteur ; ensuite une analyse des termes du problème économique qualifié de « crise » de la danse « production-diffusion » dans la danse contemporaine.

---

[23] SANCHEZ Jean-Jacques, chorégraphe – blogueur, tribune Vive l'art chorégraphique contemporaine ! (novembre 2008) cité par MAGNIN Marine IN *étude des CCN : quel avenir pour la production – diffusion de la danse contemporaine, op. cit.,* p. 73

Partie I/. Construction et essoufflement d'un modèle

> « Les institutions nouvelles ne peuvent être faites qu'avec les anciennes, puisque celles-ci sont les seules qui existent »[24].
>
> **Marcel MAUSS**

> « Le développement de la danse contemporaine représente un des phénomènes artistiques majeurs du vingtième siècle»[25]
>
> **Laurence LOUPPE**

Il convient de préciser, sans entrer dans les débats théoriques ou rappels historiques, que la danse « contemporaine » est fille de la danse « moderne » née dans le monde occidental au début du XIXe siècle. Ainsi la fulgurance avec laquelle cette esthétique « émerge » en France dans la seconde partie du XXe siècle est à l'image de son absence en amont de cette date, intrigante.

L'existence d'un courant français de danse contemporaine comme l'apparition de réseaux institutionnels lui étant dédié en France n'a rien d'une nécessité historique, au contraire. Berceau de l'académisme, le paysage français de la danse a été longtemps réticent à toute forme d'expérimentation[26].

L'infusion de la création chorégraphique *moderne* se fait petitement aux débuts et il faut attendre les années 1950 pour qu'un réseau essentiellement parisien se constitue autour de cette esthétique. Il faut attendre vingt années de plus pour qu'une dynamique majeure apparaisse : « dans certains pays d'Europe comme la France, où son existence ne se manifeste de façon continue et repérable que depuis la seconde guerre mondiale, ce phénomène a pris une ampleur considérable, au point de figurer parmi les grandes mutations culturelles de l'époque contemporaine »[27]. Ce temps d'infusion dit assez que la France n'est pas un territoire spontané de la danse contemporaine et que pour « prendre une ampleur considérable » le « phénomène » a reçu une aide extérieur aux forces esthétiques en présence : le ministère de la culture.

---

[24] P. Fauconnet et M. Mauss, « la sociologie object et méthodes », IN MAUSS Marcel, *Essais de sociologie*, Paris, Éditions Seuils, 1971, p.17 cité par GERMAIN-THOMAS Partrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, *op. cit*., p.134

[25] LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit*. , introduction p.11

[26] Prenons pour exemple les difficultés de parcours de Maurice Béjar

[27] LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit*. , introduction p.11

C'est donc une volonté proprement *politique* qui préside à l'émergence de la danse contemporaine en France. Nous nous attacherons dans cette partie de notre réflexion à cerner dans un premier temps les raisons principales de cet engagement des pouvoirs publics pour un secteur peu populaire avant de définir plus précisément quel modèle institutionnel en est né et dans quelle mesure l'essoufflement actuel dudit modèle était contenu dans le processus de structuration.

A/. Constitution d'un secteur professionnel de la « danse contemporaine » en France, par volonté politique

Etablir un rapide historique institutionnel de la danse contemporaine implique de ne pas s'étendre sur l'importance des pionniers, artistes visionnaires des années 1920, ni sur celle qu'ont eu les militants de la première heure dans les années 1950, œuvrant notamment dans les réseaux d'éducation populaire[28]. Notre histoire débute donc avec les années 1970, sous la présidence de Georges Pompidou.

1. Les origines de la « Nouvelle danse française »[29]

Nous nous attachons ici à expliquer en quoi « L'initiation d'une politique de soutien à la danse contemporaine […] résulte de la rencontre des intérêts et des préoccupations de l'administration culturelle avec les réalités du monde chorégraphique, animé de fortes aspirations au changement. »[30]

a. Le contexte d'émergence d'une volonté politique forte

Dans un premier temps, il est nécessaire de survoler les forces à l'œuvre dans le secteur chorégraphique. Il est d'abord aisé de rappeler l'évidence : les années 1970 sont filles de mai 68 et des revendications à l'ébranlement des systèmes instaurés. La danse n'échappe en rien aux querelles des *anciens* contre les *modernes* et l'hégémonie de la danse académique – notamment de l'Opéra de Paris – sera très fortement remise en cause par le secteur chorégraphique. On réclame une ouverture à l'innovation, que celle-ci soit le fait de « néo-classiques » (chorégraphes abordant des thèmes contemporains avec une gestuelle académique) ou des « modernes ». De plus les années 1960 ont été les témoins d'une inflation importante des budgets de production des spectacles lyriques, au sein desquels les troupes de style classique évoluent. Cette inflation semble avoir été

[28] Les récits historiques pourrons aisément pallier ce déficit, notamment GINOT I. & MICHEL M., *la danse au XXe siècle, op. cit.,* p. 176
[29] titre de l'ouvrage de GUIGOU Muriel, *op. cit.*
[30] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.*, p.32

plus le fait des largesses institutionnelles que d'une réelle augmentation de l'importance des ballets dans les spectacles lyriques ; les notes d'une réunion au ministère de la culture des maîtres de ballets municipaux de juin 1973 font état de conditions de production difficiles et d'un réel manque d'intérêt de l'administration lyrique pour le travail chorégraphique en même temps que d'une multiplication des ballets municipaux dans la seconde moitié des années 1960. Ces éléments peuvent permettre d'estimer la volonté d'ouverture à de nouvelles formes artistiques qui était alors celle du secteur.

Dans un second temps il est nécessaire de souligner ce qui peut représenter l'avantage d'un soutien aux nouvelles formes de création pour les institutions publiques. Cet intérêt se décline sur trois plans : économique, artistique et politique.

Le premier argument, loin d'être le plus légitime n'en reste pas moins un argument central : la danse contemporaine des années 1970 est bien plus économique en termes de besoins de financements que les grands ballets classiques au même moment ; la danse contemporaine est donc intéressante car elle coûte moins cher à produire.

Sur le plan artistique, le courant contemporain commençait à s'affirmer comme réel « mouvement » dans les années 1960 et plus fortement encore au début des années 1970 avec la création du concours de Bagnolet par Jaques Chaurand organisé pour la première fois en 1969, concours qui selon son créateur a présenté « le meilleur de ce qui se faisait en France ». L'histoire de ce concours n'est plus à faire, nous reprenons toutefois ici les propos de J. Chaurand pour illustrer ce que cet art pouvait avoir de novateur aux yeux de ses contemporains, professionnels de la danse comme responsables politiques :

> « Brusquement, cette danse qui bouillonnait dans tous les studios de France s'est littéralement déversée sur la scène de Bagnolet, balayant les classiques et leurs chorégraphies très propres mais désuètes. Et là, la danse moderne a enfin émergé dans toute sa splendide créativité. […] des groupes dont la danse exprimait des sentiments forts, violents, de révolte et d'amour. Une danse un peu brouillonne, balbutiante, naïve, outrancière parfois, à la gestuelle encore limitée, mais débordante de chaleur, de sincérité et surtout d'originalité. »[31]

Enfin, le troisième argument en faveur d'un soutien public à la danse contemporaine est d'ordre politique : la danse contemporaine représente un net intérêt en ce qu'elle est une ouverture à la modernité. Il s'agit d'un double atout en termes d'image puisque la danse contemporaine représente en même temps l'ouverture à un dynamisme et un renouveau culturel, et une ouverture à l'international. Le poids de « l'air du temps » se fait ici sentir, ce que P. Germain-Thomas résume ainsi :

---

[31] CHAURAND Jacque, « Danse moderne où es-tu ? » IN GRAND A. et VERRIELE P., *où va la danse ?,* Paris, Editions Seuil, 2005, p.75

> « Dans le contexte économique et social du début des années soixante-dix, les valeurs d'ouverture et de modernisation imprègnent la plupart des discours politiques. Une nouvelle société doit émerger en France, sortie de la période embrumée de l'après-guerre […] Dans une optique de mécénat public, l'association du pouvoir en place avec l'avant-garde artistique comporte d'indéniables bénéfices en termes d'image»[32].

b. La première impulsion

C'est donc sans surprise que le premier artisan politique d'une reconnaissance institutionnelle de la danse contemporaine en France soit un homme du sérail politique, proche du pouvoir, dont le parcours s'inscrit en faux par rapport aux instances chorégraphiques académiques.

Il est ici question de Michel Guy, proche du président Pompidou. Ce dernier aurait vu « d'un bon œil que son ami Michel Guy soit nommé administrateur général de l'Opéra de Paris »[33]. Pour des raisons de maîtrise budgétaire, Michel Guy ne sera pas nommé à la tête de l'immense institution parisienne, mais à la tête d'une autre, plus modeste : le Festival d'Automne dont les missions aujourd'hui encore affirment une posture résolument défricheuse[34].

C'est sous la présidence de Valery Giscard d'Estaing, alors que Michel Guy est nommé secrétaire d'Etat à la Culture, que la danse contemporaine reçoit son soutien le plus décisif : « *entre 1974 et 1976 […] il poursuit une action résolue en faveur de l'avant-garde artistique* »[35]. Les formes chorégraphiques innovantes trouvent donc grâce aux yeux de l'institution dès les années 1970, et les deux courants de la danse contemporaine sont représentés dans le milieu français : alors que Jack Lang programme l'immense artiste expressionniste allemande Pina Baush dans son festival de Nancy en juin 1977, la préférence de Michel Guy va au courant américain, et il en programme dans son festival d'Automne à Paris de grandes figures comme Merce Cunningham ou Trisha Brown. D'après ses propres paroles, l'ambition est clairement d'opérer une « greffe » de la danse moderne américaine sur le milieu français :

> « Les Etats-Unis sont incontestablement les maîtres de la danse moderne […] j'espère qu'un jour il y aura une école française moderne comme il y a une école classique. En attendant, il faut donner à nos danseurs la possibilité d'apprendre ici même, à longueur d'année, la technique américaine enseignée par de très grands maîtres.[36] »

---

[32] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit*., p.46

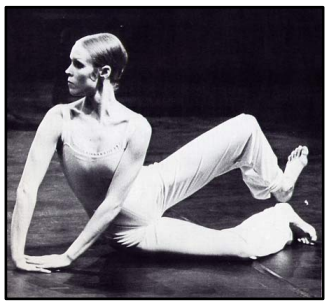
[33] A. Livio, Conversations avec Marcel Landowski, Paris, Editions Denoël, 1998, p. 166 cité par GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit*., p.31

[34] « ses missions : passer commande à des créateurs, aménager des structures de travail entre professionnels français et étrangers, présenter et susciter des démarches d'ordre expérimental, accueillir en France des oeuvres significatives inédites, témoigner des cultures non-occidentales. » source : site internet du festival d'automne à Paris, onglet « historique – missions » consulté le 16 août 2013 | URL <http://www.festival-automne.com/historique-missions.html>

[35] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit*., p. 32

[36] Secrétariat d'Etat à la culture, dossier de la conférence de presse de Michel Guy et Jean Maheu du 16 décembre 1975, IN GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?,* p.49

Un rapide aparté nous permet ici de situer l'expérience de stage au regard de ces enjeux fondateurs. La figure de Carolyn Carlson s'inscrit dans ce moment historique puisque c'est en 1974 que la grande dame se voit offrir un titre de « chorégraphe – étoile » instauré à son attention, tout comme l'est la constitution du groupe de recherche chorégraphique ouvert par et pour elle au sein de l'Opéra de Paris. L'histoire garde trace de cette petite révolution :



> « L'institution intègre le courant moderne en 1974 en recrutant Carolyn Carlson, danseuse américaine formée par Alwin Nikolaïs. Carolyn Carlson […] l'on crée pour elle le Groupe de recherche théâtrale de l'Opéra de Paris qui lui permet de travailler avec une réelle autonomie au sein du théâtre : recrutant ses propres danseurs et collaborateurs artistiques, elle enseigne et crée des pièces très novatrices au sein du plus solide bastion du ballet académique. Certes, les danseurs du ballet de l'Opéra sont très minoritaires dans ce groupe de recherche, mais la démarche ne manque pas pour autant d'originalité et d'ambition. La grande institution s'ouvre à la danse contemporaine et accueil en son sein des danseurs et chorégraphes de formations très diverses qui participent sans aucune sélection aux cours et ateliers quotidiens donnés par Carolyn Carlson.[37] »

Le souhait de Michel Guy est aujourd'hui réalité : il existe une école française de danse contemporaine, la France est même devenue terre d'accueil et de développement des courants majeurs du XXe siècle. Voilà presque dix ans que Carolyn Carlson est la directrice du centre chorégraphique national de Roubaix, c'est effectif : la « greffe » a pris.

Carolyn Carlson en quelques dates

1965-1971 Soliste dans la compagnie d'Alwin Nikolais
1974-1980 Etoile-Chorégraphe au Ballet de l'Opéra de Paris (GRTOP)
1980-1984 Directrice artistique du Teatrodanza La Fenice, Venise
1985-1991 Résidence au Théâtre de la Ville, Paris
1991-1992 Résidence au Finnish National Ballet et au Helsinki City Theater Dance Company
1994-1995 Directrice artistique du Ballet Cullberg, Stockholm
1999-2002 Directrice artistique de la section danse de la Biennale de Venise
Depuis 1999 Directrice artistique de l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson
Depuis 2004 Directrice artistique du Centre Chorégraphique National Roubaix Nord-Pas de Calais

Les politiques culturelles fondées sur des choix budgétaires décisifs en faveur de la danse contemporaine, avaient pour ambition officielle un « rééquilibrage » dans la répartition des financements entre danse académique et danse moderne, en réalité « le

[37] *Ibidem*, p.41

but est […] de faire émerger un nouveau segment au sein du monde artistique. S'il repose sur des justifications d'ordre esthétiques, l'intérêt pour la danse contemporaine comporte aussi une dimension économique : les revendications des danseurs modernes, dont les demandes financières demeurent assez modiques, sont sans commune mesure avec les besoins des compagnies de ballet permanentes. Ouverts sur l'extérieur, tournés vers l'avenir et prêts à assimiler les apports de la danse moderne américaine, les jeunes artistes de la nouvelle danse constituent un pari gagnant pour l'administration culturelle. »[38]

La « Nouvelle Danse Française » n'est donc pas une génération spontanée et l'on voit très clairement se dessiner ici l'importance des liens de filiation entre la volonté politique, la mise en place de politiques culturelles ambitieuses et intéressées, et l'existence en France d'un secteur professionnel pour la danse « moderne » puis « contemporaine »[39].

Ainsi est posé le cadre de notre réflexion : la danse contemporaine en France ne va pas sans son institutionnalisation et ne va pas sans l'éclosion, par là même, d'un marché.

2. Institutionnalisation et structuration du champ en quelques dates

Les « tutelles », car dans le cas de la danse contemporaine il s'est effectivement agit d'accompagner la croissance d'un secteur, ont développé et mis en place un cadre institutionnel solide et productif qui reste aujourd'hui encore au cœur des pratiques professionnelles (où l'essence des revendications est d'ordre purement économique et se tourne régulièrement vers les pouvoirs publics – comme la danse académique dans les années 1960).

Si Michel Guy a été le premier promoteur institutionnel de la danse contemporaine en France, Jack Lang a lui aussi défendu cette esthétique. A l'image de leur rivalité, quand le premier défend le courant des modernes américain, le second prend le parti des expressionnistes allemands. C'est au début des années 1980, avec l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir et le doublement des crédits à la politique chorégraphique que l'institutionnalisation du secteur prend forme :

- 1982 | Les professionnels du secteur souhaitent la mise en place de cadres institutionnels propres à la danse depuis plusieurs années. Avec la nomination de Maurice Fleuret à la direction de *la délégation de la musique, de l'art lyrique et de*

[38] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.*, p. 36
[39] distinction sémantique développée page 43 de ce mémoire.

la danse, la danse obtient une « division » distincte dans l'organigramme ministériel.

- 26 avril 1984 | Le ministre Jack Lang instaure la notion de « centre chorégraphique national » au cours d'une conférence de presse. Ce réseau devient le « volet essentiel de l'intervention du ministère de la culture dans les années quatre-vingt [40]»
- 1985 | la création des centres chorégraphiques nationaux est entérinée par la publication d'une note d'intentions en faveur de la politique chorégraphique intitulée « Nouveaux Pas Pour la Danse [41]»
- 1987 | une délégation à la danse est crée au sein des services centraux du ministère
- 1998 | création du centre national de la danse ayant pour enjeu le développement de la « culture chorégraphique » dans l'ensemble du corps social (avec la création d'un musée de la danse et d'une bibliothèque). Ses trois missions principales sont la formation et le service aux professionnels, le soutien à la création et à la diffusion et la valorisation du patrimoine existant en danse contemporaine.

  Publication la même année d'une *charte de missions de services publics pour le spectacle vivant* qui place au cœur des missions de production et de diffusion de l'art vivant la notion de « résidence » d'artiste sur le territoire.

  Redéfinition organisationnelle du ministère, la danse réintègre une direction plurisectorielle.
- 2007 | la danse apparaît de nouveau dans l'organigramme ministériel comme section distincte mais sans budget propre.
- 31 août 210 | circulaire ministérielle portant sur « les labels et réseaux dans le spectacle vivant » en France, dont les annexes établissent des cahiers de charges pour chaque labels, dont celui de « centre chorégraphique national ».

Au delà des repères temporels et institutionnels posés, l'observation de ces différentes interventions publiques dans le champ chorégraphique contemporain permet d'apprécier la structuration de celui-ci. Il n'est plus à démontrer que les choix du ministère en matière de découpage administratif sont programmatiques tant ils organisent la manière de penser le champ.

D'un point de vu général, il est à noter que deux visions administratives sont possibles : d'une part le regroupement des arts vivants dans une optique transversale du secteur permettant de saisir les enjeux globaux et propre à définir une vision d'ensemble ; d'autre

---

[40] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit* p.51

[41] Ministère de la Culture, Nouveaux Pas pour la Danse, supplément à la lettre d'information nª180 du 7 novembre 1985. Cité par GERMAIN-THOMAS Patrick, *op. cit*. p57

part la sectorisation par secteur professionnel et par esthétique propre à répondre aux revendications des champs professionnels et à en assurer la reconnaissance institutionnel. Deux visions qui ont chacune leur légitimité, qui favorisent où la transversalité ou l'esprit de chapelle et permettent soit la diffusion de l'hybridité soit l'apparition de courants forts d'arts vivants reconnaissables (et donc exportables).

D'un point de vue plus resserré sur le champ, « l'organisation du ministère scinde donc le secteur chorégraphique en deux ensembles : d'un côté, les troupes rattachées à des structures du monde lyrique ; de l'autre l'ensemble des activités de création, de diffusion et d'enseignement s'exerçant à l'extérieur des maisons d'Opéra.[42] ». Au sein de cette indétermination, le ministère affine certaines catégorisation, aujourd'hui structurelles pour le secteur chorégraphique : les catégories de subventions découpent le champ professionnel en trois grands ensembles. D'abord les troupes de ballets de danseurs de formation classique puis dans un second temps les compagnies indépendantes (dont les aides sont encore hiérarchisées en trois niveaux[43]) et les compagnies installées en centres chorégraphiques nationaux.

Cette structuration va de paire avec une plus grande autonomie des échelons territoriaux, portée par une dynamique interne au champ culturel de déconcentration qui donne aux DRAC une plus grande autonomie, et par une dynamique de politique générale de décentralisation qui donne aux pouvoirs publics locaux une place plus grande dans la définition de leurs politiques. Malgré le faible nombre de décentralisations proprement culturelles, la dynamique générale de montée en capacité des acteurs locaux a donné aux collectivités territoriales des envies et des aptitudes à la gestion d'affaires culturelles sur leurs territoires. De sorte que s'instaure dans cette gestion le modèle partenarial Etat-Collectivités décrit et analysé par Guy Saez. La coopération entre les services de l'Etat (centraux et déconcentrés) et les collectivités territoriales est nécessaire à la cogestion des activités culturelles sur l'ensemble du territoire, cette structuration politique amène à l'instauration d'un système de contractualisation généralisé que l'on observe très bien dans le secteur chorégraphique où pendant plus de vingt ans se sont créés les centres chorégraphiques « nationaux », véritables outils de politique nationale comme nous l'avons vu, par simple convention entre partenaires. L'instauration de ces centres repose donc sur des bases mouvantes qui sous couvert d'autonomie et de liberté laissée aux collectivités territoriales ont su développer un certain autocratisme et un flou obscur quant aux décisions présidant aux carrières artistiques et professionnelles dans ce secteur.

---

[42] GERMAIN-THOMAS P., *La danse contemporaine, une révolution réussie ?,* op. cit., p.54

[43] Sur le modèle des aides théâtrales : aide au projet / aides aux compagnies / aide aux compagnies conventionnées

3. Dilemmes de politique culturelle

Le dilemme organisationnel ici évoqué entre liberté laissée aux différents échelons institutionnels et nécessaire harmonisation des situations labellisées sur le territoire national, n'est pas le seul à se poser à la puissance publique. D'autres éléments relevant de choix politiques sont à étudier. Le modèle observé ici est la résultante de plusieurs stratégies d'action – dont la première (et non la moindre) est donc le choix d'une dynamique partenariale entre les différents échelons de pouvoirs publics.

Raymonde Moulin a « identifier les principaux dilemmes de choix auxquels se trouvent confronter les politiques artistiques »[44] dans le cadre d'un « Etat-mécène » devenu « Etat-providence » après la seconde guerre mondiale. Ces « politiques artistiques » sont de deux ordre : les politiques redistributives, et les politiques distributives. Les premières concernant l'emploi artistique et les secondes le soutien à la création.

Pour ce qui est des politiques d'aide à l'emploi artistique – politiques redistributives « fondées sur un principe égalitaire » – « le problème est de répondre à la revendication de sécurité des artistes sans porter atteinte à leur conception de la liberté créatrice »[45]. De ce problème, les gouvernements français se sont bien emparés pour le secteur du spectacle vivant en proposant un système plutôt performant d'indemnisation des périodes chômées. Sur ce point, nous revenons plus bas sur les utilisations du système qui peuvent elles, poser quelques questions.
Par ailleurs les pouvoirs publics ont a définir les ayants droit du système « sans recourir à la définition d'un statut d'artiste », de là est posé clairement qu'il n'est pas de « statut d'intermittent » et que l'ouverture de ces droits n'est en rien équivalente à une entrée dans la vie artistiques professionnelle : il est autant d'artistes non intermittents que de professionnels intermittents du spectacle non artistes.

Pour ce qui est des politiques de soutien à la création artistiques les questions posées sont plus délicates. Elles sont contenues dans l'alternative présentée par Raymonde Moulin : « Dans le cadre des politiques distributives d'aide à la création, le dilemme est celui de l'égalitarisme et de l'élitisme. La politique à visée sociale implique le partage à peu près égal de la manne publique entre tous les prétendants à l'exercice d'une activité artistique. Cette politique s'appui sur une conception pluraliste et relativiste de la qualité des œuvres La politique à visée patrimoniale est une politique sélective, assumée comme

[44] MOULIN Raymonde, *l'artiste, l'institution et le marché, op. cit.,* p87
[45] *Ibidem*

telle par des responsables administratifs qui se réfèrent à une hiérarchie des valeurs élaborée par des spécialistes. »[46].

Dans le cadre des politiques artistiques mises en place dans les années 1960 – 1980 en soutien à l'art contemporain, faire appel aux spécialistes dans la désignation des valeurs à soutenir s'est avéré une nécessité. Remarquons ici, et nous le développerons plus tard, que ceci n'est pas sans poser de problèmes dans le cadre d'un art dont la valeur s'établi dans l'immédiateté et dont les acteurs fixant les prix et les reconnaissances institutionnelles sont en même temps les acteurs du jeu économique et professionnel.

L'analyse proposée par Raymonde Moulin abouti à une typologie distinguant deux modeles d'intervention de l'Etat : le 'saupoudrage égalitaire » – ou « éparpillement » des subventions – sans choix esthétiques majeurs ; et la « promotion de la modernité / soutien à l'excellence ». Les outils de mise en place de l'une ou de l'autre de ces dynamiques sont la réglementation et la fiscalité.

Pour ce qui est de la danse contemporaine, les politiques artistiques ont d'abord résolument penché pour une dynamique « élitiste » reposant sur la mise en place d'outils au service de l'excellence – ce qui dans un art refusant tout acte définitionnel n'est là encore pas sans poser quelques soucis quant aux méthodes de hiérarchisation. Cette dynamique reste à l'œuvre bien que les centres chorégraphiques nationaux aient aujourd'hui obligation de chercher à s'ouvrir à différents vents (accompagnement des amateurs, des jeunes artistes, travail avec les habitants d'un territoire, etc.).

D'après Raymonde Moulin, « il n'existe sans doutes aucun exemple historique d'une société qui soit parvenue à surmonter de façon parfaite l'antinomie de la liberté de création et de la liberté du créateur. Peut-on […] « soutenir sans influencer », « inciter sans contraindre », « subventionner sans intervenir » […] ? »[47].

B/. Analyse du cadre administratif posé.

Le modèle institutionnel repose sur deux fondements principaux : un afflux massif de fonds publics en 1981/1982 hors de tout cadre règlementaire institué et une structure institutionnelle bricolée, inspirée de ce qui existait déjà pour la danse, soit les troupes de ballet classique. Si ce modèle a su rapidement répondre aux ambitions d'émergence et de consolidation de la présence de la danse contemporaine sur le territoire français, il est également la matrice de « la crise » à l'œuvre dans le secteur.

---

[46] *Ibidem*
[47] *Ibidem*, p. 88

1. Le Prince et l'Artiste

D'après Muriel Guigou[48] la « cristallisation des centres chorégraphiques nationaux trouve son origine dans leur structure rigide basée sur la figure d'un chorégraphe-directeur. Cette auteure est particulièrement attachée aux valeurs de création collective défendues par les modernes et déplore que les cadres institutionnels de la danse contemporaine s'en éloignent et promeuvent comme dans les institutions académiques l'autorité du chorégraphe – et par suite la marginalisation de la place des danseurs. Il apparaît rapidement que l'ambition d'« inciter sans contraindre » est une fable : les cadres proposés par les pouvoirs publics structurent nécessairement les pratiques – dont les autorités politiques ne sont d'ailleurs pas absentes.

Le point observé ici est le plus révélateur de cette matrice d'action, il est donc aussi le plus délicat à traiter, il s'agit de la nomination des directeurs de structure.

Dans un premier temps, jusqu'en 2010, aucune procédure précise de nomination n'était établie : « le processus d'attribution de subvention décrit pour les compagnies indépendantes, est opaque pour les CCN. Il est indiqué au cours d'un rapport qu'un chorégraphe et un élu doivent « se choisir » mais plus loin que la Direction de la Danse joue un rôle important »[49]. Ici sont évoqués en même temps les liens étroits entre centres chorégraphiques nationaux et pouvoirs locaux, comme le rôle prépondérant des services ministériels dans les procédures.

Le texte aujourd'hui établi[50] reprend les grandes lignes des procédures en pratique depuis les origines de l'outil centre chorégraphique national, sans entrer dans les détails des procédures. Cette absence de formalisation règlementaire n'est significative que par la position politique qu'elle traduit, car dans les faits les acteurs concernés maîtrisent les rouages et aucune lacune d'information n'est observable. Position politique donc, assez finement traduite par Patrick Germain – Thomas :

> « Les nominations des directeurs de CCN s'apparente à celle des autres responsables d'institution importantes (les scènes nationales par exemple) : elles s'inscrivent dans un processus de négociation politique complexe et comporte une part irréductible d'opacité. Au carrefour des deux notions de déconcentration et de décentralisation, la question du mode d'intervention et du poids des services centraux de l'Etat dans les décisions risque de conduire à une impasse si elle est posée de manière binaire Deux écueils sont donc à éviter : celui d'une position naïve qui sous-estimerait les possibilités d'intervention du pouvoir central et, à l'inverse, celui d'une méconnaissance des acquis de la coopération territoriale, comportant indéniablement une marge d'autonomie, à la fois pour les représentants de l'Etat en région et pour leur

[48] GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française, op. cit.*
[49] *Ibidem*, p.275
[50] CF cahier des charges des centres chorégraphiques nationaux en annexe au présent travail

interlocuteurs au sein des collectivités locales. Le réseau des centres chorégraphiques nationaux est un symbole de cette coopération. »[51]

Le vague est entretenu par une gestion très intéressante de l'information en matière de nomination des directeurs de structures. Ces procédures sont couvertes d'un silence assourdissant : « comment se fait-il qu'aucune indication ne soit donnée à propos de la nomination de ces chorégraphes, au moins dans le *Bulletin officiel*, ce qui est l'usage pour les autres domaines artistiques ? Cette situation de non-information dans les documents émanent du ministère ne répond pas aux valeurs et aux normes du système démocratique »[52]. Cette « non-information » – peut-être moins vraie à l'heure des réseaux sociaux et de l'information en temps réel – répond donc à d'autres enjeux que l'impératif pourtant puissant de démocratie.

Malgré une volonté de façade de formalisation des relations entre les centres chorégraphiques nationaux et les pouvoirs publics, les approximations restent de mise et il semble que l'action ministérielle ne soit pas prête à renoncer à l'outil des nominations comme acte politique fort. Muriel Guigou pointe la formalisation des cadres de référence des labels « centres chorégraphiques nationaux » comme une condition de dépassement de la « cristallisation » qu'elle observe. Cette « définition officielle » du label a depuis été donnée mais cela n'empêche en rien les procédures de rester caligineuses.

2. Une tentative de définition officielle du label « centre chorégraphique national »

Ces centres chorégraphiques sont dit « nationaux » quand ils ont longtemps été l'expression de particularismes inter-personnels à travers le territoire national – les difficultés rencontrées par l'Association des centres chorégraphiques nationaux (ACCN) à représenter les dix-neuf centres chorégraphiques disent assez les disparités et les particularités revendiquées de chaque structure. Depuis août 2010 cependant, le ministère de la culture a tenté une définition uniformisant les missions ; le corolaire du flou initial et de la liberté laissée à chaque chorégraphe de mettre en place sur son territoire les missions relevant à la fois de son appétit propre et des intérêts des pouvoirs publics avec lesquels il a contracté a obligé la centrale a opérer un choix vingt-six ans après l'instauration de l'appellation « centre chorégraphique national » : soit il nie certaines particularités mettant par là fin à certaines expérimentations, soit il établi un label parapluie comme somme de l'existant.

---

[51] GERMAIN – THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.* p.59
[52] GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française, op. cit.*, p. 272

« A ce jour, nombre de CCN sont installés dans des édifices patrimoniaux ayant fait l'objet d'un programme de réhabilitation. D'autres ont bénéficié de la construction de bâtiments originaux spécifiquement conçus pour leurs activités. Les centres sont pour le plus souvent des lieux de création dépourvus de capacité de programmation d'une salle de spectacle. La plupart peuvent néanmoins présenter des œuvres ou des travaux en cours dans leur(s) studio(s), avec une jauge limitée.
Les missions premières d'un CCN sont la création, la production et la diffusion d'œuvres chorégraphiques. Les CCN exercent par ailleurs, principalement sur leur territoire d'implantation, des « missions associées » : ils soutiennent le développement des projets de chorégraphes indépendants, développent des actions pédagogiques en milieu scolaire, proposent des programmes de formation à la danse et des actions de sensibilisation des publics.[53] *»*

La reprise en préambule de la disparité et de l'hétéroclisme des situations ainsi que l'étendue des missions laisse comprendre que des choix trop drastiques n'ont pas été possibles. De sorte que les missions sont définit comme suit :

- Les missions artistiques
    - Création / production / recherche
    - Diffusion
    - Relations avec les publics
- Les partenariats
- Formation / insertion professionnelle
- Moyens matériels de mise en œuvre de l'action
- Modalités d'organisation et de suivi administratif

L'étendue des « missions artistiques » donne le vertige : création et rayonnement du travail du directeur (avec la volonté affichée de prévoir un seuil quantitatif aux activités de production et de diffusion), valorisation du patrimoine chorégraphique, accompagnement des chorégraphes indépendants (tout au long de leur parcours), constituer une ressource pour l'avancement des recherches en danse, développer une diffusion à la fois intensive et extensive (présence accrue de la danse dans les programmations locales, et rayonnement international de la danse française), et enfin, prendre en main la (large) question des publics de la danse. Il s'agit de la liste exhaustive des services imaginables pour le secteur de la danse contemporaine en France aujourd'hui.

Le centre chorégraphique national de Roubaix est un exemple de mise en place de ce cadre institutionnel :

[53] *Cahier des missions et des charges des centres chorégraphiques nationaux*, préambule, Cf annexes au présent travail



Le projet

Il y a un projet d'artiste au fondement organique de la vie d'un centre de création. Ce projet reflète la conception de son œuvre propre et son devenir, mais aussi l'ensemble des relations qu'il établit avec d'autres artistes, créateurs et interprètes, avec le public et les acteurs d'un territoire.

Le projet est donc étroitement lié à la personnalité, aux aspirations, aux complicités artistiques, au sens de la transmission et du partage de cette figure singulière du paysage chorégraphique que représente Carolyn Carlson.

Sous sa direction depuis 2005, le Centre Chorégraphique National Roubaix Nord-Pas de Calais développe un projet orienté autour de cinq axes majeurs :

> la création chorégraphique à travers la Compagnie Carolyn Carlson,

> le soutien aux équipes indépendantes avec le *Red brick project*,

> une saison chorégraphique riche et exigeante proposée aux roubaisiens et aux habitants de la région,

> la mise en place des projets *Danses nomades* qui questionnent et redéfinissent les liens qui unissent les habitants de la région à la danse,

> la transmission à travers l'école.

Ces cinq axes structurent le Centre Chorégraphique National en un lieu ressources dynamisant pour la création chorégraphique, les compagnies accueillies et le public.

[54]

Le centre chorégraphique national de Roubaix est un exemple abouti d'articulation des différentes missions allouées à une structure labellisée comme tel – vingt-cinq emplois

[54] Présentation des missions ; site officiel du centre chorégraphique national de Roubaix, URL : http://www.ccn-roubaix.com/index.php?option=com_content&view=article&id=206&Itemid=3&lang=fr ; consulté au 18 août 2013

administratifs, la plupart en temps complet, sont mis à contribution pour la réalisation de ces missions.

3. Les limites du système mis en place

a. Délégation de la faculté de juger : la place des « académies invisibles » dans la danse contemporaine.

Il reste un élément de la collaboration entre pouvoirs politiques et experts de terrain, présidant à l'élaboration définitive du modèle de la danse contemporaine en France, à observer avant de questionner plus complément le modèle auquel ces logiques d'acteurs ont abouties.

Les institutions politiques ont d'abord fait appel aux experts de terrain constatant la difficulté de juger de la danse contemporaine. Sur ce point nous ne ferons que citer l'importance du concours de Bagnolet dans l'émergence de certains chorégraphes aujourd'hui encore à la tête de grandes institutions françaises.

Ce procès de création de la valeur des artistes[55] est le fait d'un petit nombre « d'experts de la danse » et en premier lieu d'experts de la danse académique puisqu'ils étaient simplement les seuls à exister :

> « A travers le parcours des personnalités qui sont à l'origine des choix esthétiques, on s'aperçoit que le courant de rénovation de l'art chorégraphique qui prédomine en France est porté par des représentants du monde académique […]. Françoise Adret et Brigitte Lefèvre, qui ont œuvré à l'émergence et à la reconnaissance du mouvement de la jeune danse française à la fin des années soixante-dix, sont des danseuses et chorégraphes de formation classique »[56] .

Ce point démontre la force des institutions en place et la complexité des processus d'appréciation – donc de fixation de la valeur – des œuvres « contemporaines ». Ce problème de jugement se pose particulièrement à l'administration ministérielle qui souhaite financer « l'excellence ». Dès lors le problème politique majeur reste « comment choisir les experts ? » tout en évitant à la fois l'élitisme et le corporatisme[57]. La meilleure illustration de ce dilemme serait peut-être le témoignage de l'histoire de l'institutionnalisation d'Angelin Preljocaj, aujourd'hui directeur du centre chorégraphique national d'Aix en Provence :

> « Il présente sa première chorégraphie pour trois danseurs, *Marché Noir*, au 17e concours de Bagnolet où il gagne le premier prix du ministère de la culture. À ce propos il dit : « Trois ou Quatre fois, j'avais, assisté, en spectateur, à ce concours ; j'avais bien vu qu'on ne pouvait s'y mettre à nu ; que pour gagner il fallait absolument

---

[55] MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.,* p212
[56] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit*., p.135
[57] MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché, op. cit.*

> se protéger. Alors, j'ai construit Marché noir comme une mécanique, dans laquelle l'émotion n'est qu'à l'état virtuel. En aucun cas ma sensibilité ne devait s'y trouver directement mise en jeu. J'apportais une machine de guerre. […] J'ai conçu mon premier ballet, sans autre prétention esthétique, sans autre but avoué, que celui de vaincre les contraintes imposées par un concours, […] j'ai conçu cette pièce comme un deal ; d'où le titre : il s'agissait d'être clair quant à mon état d'esprit.» [58] ».

Ce chorégraphe n'est pas le seul à dire la nécessité d'élaborer une stratégie pour être reconnu, et cela questionne tout à la fois le rôle des « experts intermédiaires » ou comme les nomme P. Urfalino « les académies invisibles »[59], que l'importance réelle des discours prônant le rôle de « découvreurs de jeunes talents » - rôle particulièrement prestigieux dans le secteur.

Cette délégation de la faculté de juger aux experts du secteur témoigne de l'imbrication du marché et de l'Institution publique. La danse contemporaine s'inscrit dans un système d'économie mixte, dans lequel les fonds privés sont beaucoup moins présents que la logique de marché hyperconcurrentiel ne pourrait ne laisser croire. Le modèle d'économie mixte est conforme à la constitution des valeurs à la croisée du marché et des institutions culturelles, d'après Raymonde Moulin.
Les logiques propres de ce marché seront analysées dans un second temps de ce travail mais il est nécessaire ici d'en comprendre l'étendue et les raisons d'instauration. L'étroitesse du nombre des acteurs « experts » a impliqué une grande interchangeabilité des rôles aux origines de l'institutionnalisation de champ, grande hybridité des responsabilités qui en se développant est devenu une caractéristique structurelle propres du secteur de l'art contemporain :

> « Les participants au procès de création de la valeur des artistes et des œuvres sont de plus en plus nombreux et les rôles orientés vers l'art sont de plus en plus interchangeables. Certains artistes des années soixante-dix se sont fait les théoriciens de leurs œuvres. Les critiques d'art, détecteurs de talents, agents d'un artiste, se font commissaires d'exposition. […] On voit des marchands devenir artistes ou, plus souvent, des artistes (ou aspirants artistes) devenir marchands. Les collectionneurs […] agissent comme découvreurs, marchands spéculateurs, mécènes.
> Les trajectoires de carrière sont construites dans bien des cas sur des alternances d'activités. [60]»

Si l'on devait traduire ceci dans le milieu de la danse, il serait aisé de voir que les programmateurs sont aussi administrateurs de compagnies ou d'association, agent d'artistes qu'ils produisent, et parfois critiques. La danse contemporaine ayant peu de moyens financiers et humains, les différents rôles sont parfaitement imbriqués jusqu'à rendre les distinctions mal aisées.

---

[58] GUIGOU Murielle, *La nouvelle danse française, op. cit.,* pp. 226 - 227
[59] URFALINO P. « Les politiques culturelles, mécénat caché et académies invisibles », L'Année sociologique, vol. 39 / 1989 – cité par GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit*., p.137
[60] MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit* p.212

b. Les centres chorégraphiques nationaux, un modèle essoufflé

Les centres chorégraphiques nationaux ont été pensés comme outils uniques de la politique chorégraphique en France. Comme toute institution très en vue, ils attirent nombre de critiques.

Certaines limites du modèle viennent directement de son étendue : les centres chorégraphiques nationaux semblent voués à absorber toute nouvelle compétence, tout nouvel enjeu apparu dans le secteur chorégraphique, d'où que cela ne vienne. Or ces institutions, bien qu'établies confortablement dans le paysage culturel français, n'ont pas des ressources illimitées. Que l'essoufflement se fasse ressentir au niveau des budgets ne permettant pas la mise en place d'actions à tous les niveaux de la production des œuvres du directeur, aux projets de territoire en passant par l'accueil d'artistes ou de chercheurs en résidence ; ou au niveau des équipes qui bien que très investies n'en demeurent pas moins n'avoir des journées de 24h uniquement, le modèle se trouve aujourd'hui face à sa propre finitude. Cette critique là est faite par le secteur lui-même et trouverait certainement résolution dans une augmentation des budgets – solution qui si elle ne règle jamais complètement les questions posées, peut ici en épuiser une grande partie.

D'autres critiques sont moins liées aux moyens mis en œuvre qu'aux objectifs et aux cadres d'action définis. Il s'agit d'une part de vices propres à la constitution du système institutionnel. Dès 2004, Muriel Guigou relève « les signes d'un nouvel académisme »[61] qui pour elle sont pleinement liés aux contraintes de production et aux modèles de domination induits par le cadre institutionnel. Elle situe les sources d'une « crise des centres chorégraphiques nationaux » dans la place d'autorité conféré au chorégraphe – directeur : « quand l'Etat finance la danse, c'est un chorégraphe qu'il soutien [62]». Dès lors c'est sur la valeur des noms des créateurs – n'étant plus reconnus comme tel que les chorégraphes quand les premières expériences de nouvelle danse française s'attachaient à mettre en avant le groupe et la place de *co-auteur* de chaque danseur en tant qu'individualité créative – que se constitue la valeur d'une compagnie.

Ainsi l'institutionnalisation des compagnies de la nouvelle danse française en centres chorégraphiques nationaux serait à l'origine de modifications d'ordre esthétique permettant à certaines notions dénoncées dans l'académisme de réapparaitre dans le milieu de la danse contemporaine des années 1990 : l'autorité du chorégraphe ré-instaurée aurait aboutie à la réaffirmation de la notion de style (contrairement aux intensions initiales de la danse moderne qui cherchait non une forme mais un processus

[61] GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, *op. cit.,* p.219
[62] *Ibidem*, p.221

de création chaque fois renouvelé) et de celle de répertoire. Pour l'auteure, « nous ne sommes plus très loin de la codification stylistique figée de la danse académique transmise de génération en génération. A part que, pour la danse contemporaine, ce n'est pas un code commun à tout un courant de danse mais le style individuel d'une personne.[63] ». Cette place du chorégraphe – directeur dont les modalités de nomination et de perpétuation à la tête d'une institution savent rester floues – a induit petit à petit une accusation de fermeture des institutions sur elles-mêmes, que les centres chorégraphiques nationaux tentent de pallier par divers stratagèmes d'ouverture (à l'étranger, à la jeune génération chorégraphique, aux habitant, etc.), qui sont loin de toujours convaincre. Il est toutefois possible de nuancer l'importance du rôle de l'institution en prenant en compte d'autres paramètres tels que l'effet de génération qui sépare aujourd'hui les chorégraphes de leurs danseurs, ou l'appétit des artistes pour des recherches personnelles. Ceci posé, le modèle par sa puissance normative, la distance chorégraphe – danseurs, comme le titre de « directeur artistique » accordée au chorégraphe, s'est aujourd'hui largement répandu dans le secteur.

D'autres éléments systémiques sont cloués au pilori par l'auteure comme « l'obligation à produire » et la démultiplication des missions du chorégraphe devenu chorégraphe-directeur. Selon Muriel Guigou, ces obligations sont à l'origine d'un désinvestissement dans l'acte créateur et un renoncement aux valeurs profondes de la création, ce que Laurence Louppe appelle « le travail de la danse » soit la création de protocoles de recherche d'une matière gestuelle, et non pas l'installation rémunératrice d'un « style » voir d'un « répertoire » (notion qui n'a qu'une dizaine d'années dans le secteur de la danse contemporaine et qui semble encore très problématique). Ce que d'autres auteurs affirment également :

> « Plutôt qu'à l'apparition de langages nouveaux, on assiste à la définition de styles permettant de reconnaître tel ou tel chorégraphe, sur la base d'un même vocabulaire qui a tendance à se standardiser, voir à s'académiser. Ainsi cette fin de siècle voit-elle s'estomper le vieux clivage et les différences, jusque-là fondamentales, entre danse classique et danse contemporaine. [64]»

Ainsi la puissance normative de l'institution, qui fait du modèle des centres chorégraphiques nationaux le canevas de toute une profession induit dans sa structure même l'essoufflement de la force d'innovation et de contestation du modèle.

---

[63] *Ibidem*, p.225
[64] GINOT I. & MICHEL M. *La danse au XXe siècle*, *op. cit*. p186

Il existe dès les années 1980 une politique chorégraphique en France, ce qui fait de ce territoire, encore aujourd'hui, l'une des places importantes du marché de l'art chorégraphique contemporain dans le monde. Dans ces années des relations inédites s'instaurent entre le marché et les institutions culturelles pour promouvoir l'art contemporain. D'après Raymonde Moulin c'est une forme de la fascination exercée par le modèle américain sur la classe politique française qui a donné naissance aux formes actuelles de structuration du champ.

Le marché est donc la seconde entité structurante du secteur chorégraphique en France. Si comme on l'a vu précédemment les pouvoirs publics ont été les premiers agents d'institutionnalisation, permettant jusqu'à l'apparition de ce courant en France, les mécanismes du marché structurent aujourd'hui les pratiques. Craignant avant tout l'accusation de mise en place d'un « art officiel » récupéré par la puissance publique en sa faveur ; l'introduction des mécanismes concurrentiels a semblé être un facteur d'ouverture et de liberté du champ, position qu'il est nécessaire de mieux définir, à l'heure où la crise financière et économique.

Partie II/. Les mécanismes du marché et le jeu des acteurs

> « Si l'art n'est pas seulement un marché, il en est un d'abord, ce dont il se déduit que par « valeur » il faut entendre « valeur financière » - une définition qui n'aurait pas été admise sans difficultés dans l'entre-deux guerres, ni même dans les années 1960.
>
> À partir de la dernière décennie du XXe siècle, ce phénomène s'amplifie du simple fait que le système capitaliste domine la planète sans partage »[65]
>
> **Philippe Dagen**

Ce qui est ici énoncé comme vrai pour les arts plastiques peut également s'entendre pour les autres formes de l'art « contemporain ». La place qu'occupent aujourd'hui les mécanismes marchands dans les relations entre acteurs et dans les contraintes de production artistique dans le domaine subventionné de la danse contemporaine est l'élément le plus étonnant de cette exploration professionnelle initiale. Plus que la contradiction apparente avec les ambitions esthétiques et politiques premières du courant chorégraphique moderne, l'infiltration et le noyautage du secteur de la danse contemporaine par des mécanismes de marché hyperconcurrentiels et ultra-libéraux pourraient avoir des répercutions sur les relations interpersonnelles de travail et sur les perspectives d'avenir du champ.

C'est un truisme dans le secteur que d'affirmer les artistes « exploités » par les « personnels renforts »[66] (administrateurs et producteurs) qui s'étant mis à l'abri des aléas de l'activité (en CDI donc) usent et abusent de la précarité associée à l'imagerie de « la vie d'artiste ». Beaucoup de guillemets sont ici nécessaires car si les pratiques observées répondent en grande partie à ce schéma, il s'agit de questionner les « préjugés normatifs »[67] sur lesquelles elles reposent, ainsi que d'observer le cadre qu'elles produisent. Cette partie de notre analyse de l'expérience de stage développe l'idée que les rapports de domination instaurés entre les activités de production / diffusion / administration et de création artistique s'appuient sur et renforcent des croyances collectives. Dans un mouvement de va et vient permanent l'imaginaire commun engendre

---

[65] DANGEN Philippe, *l'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Editions HAZAN, 2012
[66] BECKER Howard, *Les mondes de l'art, op. cit.*
[67] LANGEARD Chloé, *Les intermittents en scènes, Travail, Action collective et engagement individuel*, Rennes, Editions PUR, avril 2013. p 13

des pratiques singulières qui à leur tour renforcent la sensation d'appartenance « au monde du spectacle » – sentiment indispensable et sans cesse réactivé par de multiples procédés dont le plus anecdotique mais non le moins révélateur serait sans doutes l'interdiction d'utiliser la couleur verte dans les documents administratifs relatifs à une production de spectacle.

La visée de cette partie est d'ouvrir la boite noire des *process* de production de valeur à l'œuvre, prenant en considération à la fois les procédures techniques de production d'une pièce chorégraphique dans un secteur « en crise » et les jeux d'acteurs qui sous-tendent ces mécanismes de marché. Ces processus sont quelque peu obscurs et une observation de stage ne peut suffire à en épuiser la complexité.

A/. La manne publique structure le « marché subventionné » de la danse contemporaine

« En France, depuis le début des années 1980, le secteur artistique et culturel est en crise. ». Cette affirmation placée en accroche de l'ouvrage de C. Langeard[68] place le cadre dans lequel il s'agit ici de s'inscrire. Rappeler pour mémoire que « le début des années 1980 » coïncide avec l'augmentation fulgurante des crédits étatiques accordés au « secteur artistique et culturel » permet de saisir d'emblée l'imbrication de l'intervention directe des pouvoirs publics et des réalités économiques du secteur. Pour exprimer cet enchevêtrement, au delà même de la notion académique d' « économie mixte » qui constate la relation entre des segments publiques et des segments privé de l'économie dans un secteur donné, P. Germain-Thomas construit et utilise la notion de « marché subventionné » pour décrire l'entremêlement observé dans le marché de la danse contemporaine en France : « situations où l'existence d'un marché est conditionnée par des financements publics »[69].

Cette notion exprime l'articulation intime de financements publics et de mécanismes de marché, fille de la pensée politico-économique des années 1980. L'importance des crédits publics dans la structuration de la danse contemporaine en France, crédits qui interviennent à de nombreux niveaux, forme le canevas de l'activité du secteur. En effet, à l'observation de l'ensemble des points d'intervention publique, il apparaît que très peu des fonds présents dans les échanges financiers relatifs à l'activité chorégraphique en France proviennent d'une autre source que les fonds accordés par les pouvoirs publics.

---

[68] *Ibidem*, p.7
[69] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.* p.97

1. un marché déséquilibré

La « Loi de Baumol »

La « loi de fatalité des coûts croissants » est une théorie économique énoncée en 1966 par deux auteurs américains (W. Baumol et W. Bowen), suite à une étude dont l'objectif était de « déterminer les raisons pour lesquelles les salles de spectacle de Broadway enregistrent une augmentation croissante de leurs coûts d'exploitation, une non profitabilité chronique et une raréfaction de leur public ».

Cette analyse se place dans des cadres économiques classiques, convoque des notions et des présupposés idéologiques forts. Elle repose sur une distinction fondamentale entre le « secteur progressif » de l'économie et le « secteur archaïque ». Le premier est caractérisé par sa forte perméabilité à l'innovation technologique et sa propension à dégager des « gains de productivité » en remplaçant le travail par du capital (des hommes par des machines). Le second secteur est caractérisé tout au contraire par sa non perméabilité aux innovations technologiques et par son besoin irrépressible de main d'œuvre. Le spectacle vivant fait partie du secteur archaïque : un vidéo-projecteur n'est pas substituable à un danseur ou un comédien, ou l'on ne parle plus de spectacle vivant mais d'industrie cinématographique (qui elle se trouve être plutôt dans le « secteur progressif »).

De là découle qu'un secteur peut dégager des « gains de productivité » (c'est-à-dire produire autant en dépensant moins) et l'autre non. L'étude postule que les « gains de productivité » de l'industrie sont utilisés pour augmenter les salaires. De sorte que les salaires augmentant de manière significative dans le « secteur progressif », ils augmentent mécaniquement dans le « secteur archaïque » pour éviter tout décrochage qui ferait à terme fuir définitivement la main d'œuvre vers les salaires les plus attractifs. De là se trouve édictée une « loi des coûts croissants » (voir une « maladie des coûts croissants »), qui résulte de la volonté des travailleurs du « secteur archaïque » d'être rémunérés selon les mêmes cadres que les travailleurs du « secteur progressif ».

Cette augmentation des coûts de production a un effet mécanique sur les prix des places, mais la demande étant considérée comme « inélastique », toute augmentation du prix des billets de spectacle revient à perdre une partie du public, jusqu'à essoufflement total.

L'intervention de fonds extérieurs est dès lors indispensable – fonds publics ou mécénat – mais se fera nécessairement à perte. Le spectacle vivant est donc structurellement déficitaire.

Outre que ce schéma ne prend pas en compte la sauvegarde de l'emploi devenue depuis une mission essentielle de l'économie, il repose sur des présupposés arbitraires (les « gains de productivité » augmentent plus régulièrement les dividendes et les investissements que les salaires de toute une branche) et exclu les préoccupations d'ordre socio-politique. Il reste néanmoins vrai que les spectacles de danse contemporaine ne relèvent pas d'une logique productiviste industrielle et que le secteur du spectacle vivant hors industries, secteur dit « public », est déficitaire selon ces critères d'analyse classique.

L'Etat et les collectivités territoriales financent les créations artistiques au moment de leur production et (moins) au moment de leur diffusion. Malgré des stratégies de soutien à la

diffusion mises en place récemment comme dans la région Nord-Pas-De-Calais (voir encadré ci-dessous) ; le marché de la danse contemporaine en France est structurellement déséquilibré – comme théoriquement tous les marchés du spectacle vivant (voir encadré « Loi de Baumol » ci-dessus), penchant très fortement du côté de la production de nouvelles créations :

> « Au début des années deux mille, l'annuaire du centre national de la danse (CND) répertorie environ 600 compagnies professionnelles françaises, principalement de style contemporain, dont près de 250 sont soutenues par le ministère de la Culture. De son côté l'Office national de diffusion artistique (ONDA) recense environ 400 lieux de diffusion susceptibles de programmer de la danse contemporaine de manière plus ou moins régulière. »[70].

Etant entendu que les pièces des compagnies ont vocation à tourner dans plusieurs lieux et que le réseau national accueille par ailleurs des compagnies étrangères, l'asymétrie entre l'offre de spectacle et la demande (intermédiaire) de spectacles[71] apparaît de manière flagrante.

Ce déséquilibre résulte de plusieurs stratégies d'acteurs : d'abord les pouvoirs publics qui ont souhaité défendre des politiques culturelles basées sur le soutien aux artistes et à leurs créations – élément du travail de l'art assurément les plus intéressants en termes d'image ; les « personnels supports » ensuite (producteurs et surtout programmateurs) pour qui le rôle de « découvreur de nouveaux talents » revêt un intérêt stratégique en termes de reconnaissance par les pairs et donc en termes d'avancement de carrière dans un univers professionnel où l'entre- soi détermine de beaucoup les opportunités professionnelles. Les soutiens financiers se tournent ainsi plus facilement vers la production de nouvelles créations que vers toute autre activité artistique.

Dès lors qu'il est plus facile de monter des budgets de production que d'exploiter les pièces de manière durable, et rentable – puisque appliquant la « loi du marché » un excédent d'offre chorégraphique par rapport à la demande des salles implique une chute des prix et un maintien au plus bas des coûts de cession des spectacles de danse contemporaine ; les compagnies indépendantes trouvent leur intérêt à développer à l'extrême leurs activités de production. Ce qui contribue à saturer le marché :

> « Le fonctionnement du marché subventionné, s'il entretient la vitalité de la création chorégraphique, repose sur une asymétrie structurelle entre l'offre de spectacles et les possibilités d'accueil des réseaux de diffusion. La pression sur les prix de vente des

[70] *Ibidem*, p.100

[71] Ceci est une autre caractéristique du « marché subventionné » : la demande finale – le goût du public en l'occurrence – n'y apparaît pas directement et n'y est pas fondamental ; ce qui influe les mécanismes de marché, c'est en grande partie les choix des programmateurs – diffuseurs (dans lesquels sont théoriquement pris en compte les choix du public).

> représentations induite par cette asymétrie […] débouche sur une mécanique cumulative où les difficultés de diffusion s'accroissent d'elles-mêmes. »[72]

Cette « mécanique cumulative »[73] amène à établir des coûts de cession généralement très proches des « coûts plateau »[74]. En d'autres termes, lorsque les compagnies indépendantes ne vendent pas leurs spectacles à perte, les marges dégagées sont faibles ce qui ne permet pas à l'exploitation des spectacles d'être rentable ; et bien souvent le choix de rendre pérenne l'exploitation d'une pièce se base sur d'autres fondements qu'un raisonnement purement économique. En effet, comme « l'extension indéfinie de l'exploitation ne constituerait pas un choix économique rationnel pour les compagnies »[75], la décision de tourner est prise suite à la considération d'arguments artistiques (une pièce doit être jouée pour « vivre » c'est-à-dire pour évoluer et exprimer l'intégralité de son potentiel artistique) et / ou médiatiques.

L'enjeu de la diffusion

Les activités de diffusion peuvent être catégorisées en deux parties distinctes : la « diffusion intensive » (proposant un approfondissement des pratiques sur un territoire donné) et la « diffusion extensive » (reposant sur le développement des tournées sur le territoire national et international). Les structures comme les pouvoirs publics tendent à privilégier un juste équilibre entre les deux, accompagnant par là l'émergence de la *question des publics* dans la danse contemporaine. En effet, il ne s'agit plus uniquement de vendre des dates de spectacle, il s'agit pour chaque acteur du secteur de participer à la démocratisation de cette forme artistique pour en assurer la pérennité (et la rentabilité des représentations). Les nombreuses demandes d'ateliers de pratique artistique faites par les programmateurs aux artistes en tournée sont un exemple cette rencontre des deux logiques de diffusion jusqu'ici plutôt distinctes : l'intensif étant proposé sur le territoire de résidence de la compagnie et l'extensif par définition proposé sur un territoire lointain, ces deux éléments faisant l'objet de missions distinctes dans l'organigramme des équipes séparant les relations avec les publics des missions de diffusion.

L'enjeu de la diffusion est, selon P. Germain-Thomas, l'un des deux enjeux d'avenir du secteur, le premier étant la question des publics de la danse contemporaine – et l'on voit ici à quel point ces deux questions sont liées. Il estime notamment que la danse contemporaine française se doit de chercher à s'exporter plus qu'elle ne le fait aujourd'hui. En pratique, les artistes sont très demandeurs de cette ouverture au monde et les personnels supports plutôt réticents pour cause de coûts trop importants. Outre les

---

[72] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit. p. 120*
[73] *ibidem* p.101
[74] *ibidem* p. 104
[75] *ibidem* p.108

coûts effectifs de transports (du matériel de scène comme des interprètes), il y a des coûts d'ingénierie liés à ces tournées mondiales (procédures administratives plus ou moins longues en fonction des pays à visiter) et des coûts cognitifs : les professionnels français – en dehors de quelques chargés de diffusion des grosses structures qui ont acquis en ce domaine un expertise impressionnante – sont mal informés des *us* et coutumes des autres pays.

2. Des stratégies de rattrapage du déséquilibre économique sont mises en place.

[76]L'une des manœuvres des compagnies les mieux implantées est d'utiliser les excédents d'exploitation des saisons précédentes pour investir dans un nouveau projet – suivant ainsi une logique entrepreneuriale cohérente et répandue. Cependant, étant entendu que producteurs et diffuseurs sont en grande majorité soutenus par les pouvoirs publics, nous sommes amenés à considérer que les ventes de spectacles réalisées sur le territoire français restent en très large majorité de l'ordre de la redistribution de subventions ; seules les ventes de spectacle à l'étranger pourraient être pleinement considérées comme des entrées de liquidités extérieures au schéma national de financement des œuvres chorégraphiques. Il est ici remarquable que ces ressources tirées de la vente nationale de spectacles soient considérées comme représentant les « fonds propres » des structures – apparaissant selon la nomenclature comptable comme « capitaux propres » dans les bilans :

Détail du Passif

Etat exprimé en **euros**	01/01/2012 31/12/2012	12 mois	01/01/2011 31/12/2011	12 mois
TOTAL I - Capitaux propres	**307 216**	*28,83*	**301 833**	*21,24*
Autres réserves	**71 775**	*6,74*	**71 775**	*5,05*
AUTRES RESERVES	71 775	*6,74*	71 775	*5,05*
Report à nouveau	**230 058**	*21,59*	**194 759**	*13,71*
REPORT A NOUVEAU CREDIT	202 013	*18,96*	166 713	*11,73*
REPORT A NOUVEAU ECOLE	28 045	*2,63*	28 045	*1,97*
RESULTAT DE L'EXERCICE	**5 384**	*0,51*	**35 299**	*2,48*
TOTAL II - Autres fonds propres				

[76] Comptes annuels 2012, association CCN de Roubaix NPDC, BILAN, détail du passif p. 6

Cette notion de « ressources propres » si elle désigne une entité comptable précise dans les budgets des structures nationales, recouvre également une réalité cognitive forte : la prégnance des logiques et des jeux de marché traditionnels de l'économie privée au sein d'un « marché subventionné » - quitte à recouvrir des réalités singulières d'un vocabulaire commun.

Les mécanismes d'aide à la diffusion pris en charge par les collectivités locales du Nord-Pas-De-Calais.

Il est connu et reconnu que l'espace d'influence de la métropole lilloise est un espace très dynamique culturellement. S'y observe notamment une volonté de soutien à la diffusion des créations artistiques à plusieurs niveaux et suivant différentes logiques de territoire dont les principales sont : une logique de soutien pérenne aux créations locales au travers d'un dispositif d'aide financière à l'achat de spectacles (dispositifs soutenus par les conseils généraux du Nord et du Pas-De-Calais) ; et une logique événementielle basée sur l'exemple toujours très prégnant de la réussite du projet « Lille 2004, Capitale Européenne de la Culture » au travers notamment d'un dispositif biennal de « Capitale Régionale de la Culture ».

[77]



Sur le plan départemental, le dispositif reste un mécanisme d'intervention publique direct, il est toutefois remarquable par l'engagement résolument pris en faveur d'un redressement du déséquilibre du marché du spectacle vivant par des collectivités qui rappelons-le n'ont statutairement que peu d'obligations en matière culturelle. Le dispositif d'aide à la création est une subvention attribuée aux organisateurs à l'achat d'un des spectacles préalablement sélectionnés par les services culturels du département concerné (le prix du spectacle est alors arrêté et non négociable pour les parties en présence sur le territoire local).



Sur le plan régional, le dispositif de « capitale régionale de la culture » représente une innovation propre au territoire de stage qu'il convient de rapidement détailler ici.

La présentation officielle de l'événement revient sur la dynamique de coopération territoriale à l'origine même du concept évènementiel :

« La Capitale régionale de la culture a vocation à sceller durablement le lien social entre territoire et habitants. La Région Nord-Pas de Calais est à l'initiative de ce label unique en Europe qui permet de donner un accès à la culture pour tous, tout en dynamisant le tissu économique du territoire.
C'est avec la Communauté urbaine de Dunkerque qu'elle a impulsé cette 3ème édition en y mêlant cœur et esprit ! Après Valenciennes en 2007, puis Béthune en 2011, place à Dunkerque ! »[78].

[77] présentation du dispositif de soutien à la diffusion du département du Pas-De-Calais, mis en place par le CG62, source URL : http://ald.pasdecalais.fr

Ces dispositifs évènementiels en concentrant les crédits d'un territoire sur des évènements culturels à la programmation coordinnée permet l'émergence d'une dynamique de soutien aux productions artistiques locales.

A titre d'exemple ce sont 6 représentations du programme « Dansewindows Jazz » sur les 10 proposées au printemps qui se sont déroulées dans le cadre de cet événement régional[79].

Par ailleurs, sur le plan métropolitain, la communauté urbaine de Lille s'appui régulièrement sur les évènements culturels dans la constitution d'une logique de métropolisation.

Ainsi le projet « Les belles sorties » est mis en place chaque année sur le territoire de la métropole :

« Dans le cadre de sa démarche visant à favoriser l'accès du plus grand nombre à la culture, Lille Métropole met en place en partenariat avec 10 institutions culturelles, une programmation artistique sur tout le territoire. Cette année, 52 villes de moins de 15 000 habitants accueilleront un spectacle au tarif très accessible (5€ maxi). »[80]

Ce projet regroupe divers projets artistiques et de multiples partenaires dont les projets forment un catalogue proposé « gratuitement » aux communes partenaires de l'événement – un engagement des personnels et des moyens techniques des organisateurs est toutefois indispensable à la bonne réalisation des projets, l'on se retrouve dès lors au cœur de dynamiques partenariales reposant sur l'échange de bonnes pratiques et en matière de danse contemporaine, sur des dynamiques de médiation auprès des partenaires locaux.

La diffusion des spectacles est soutenue de diverses manières sur le territoire du Nord-Pas-De-Calais et l'on voit par ces exemples quelle place et quels possibles s'ouvrent aux pouvoirs publics locaux dans la mise en place de ces mécanismes de rattrapage des déséquilibres du marché.

L'accent mis dès les origines du soutien au secteur chorégraphique contemporain sur les activités de création, par le soutien aux créateurs phares de ce mouvement innovant puis par les procédures de soutien « au projet » pour les compagnies indépendantes, a engendré par le truchement des intérêts respectifs des acteurs, une situation de « surproduction » artistique.

> « Les intérêts des acteurs de marché se rencontrent sur un primat accordé à la production de nouvelles pièces par rapport à l'exploitation prolongée de spectacles existants : les diffuseurs parce qu'ils souhaitent s'engager dans la création, et es compagnies parce que les apports en coproduction constituent des ressources indispensables à leur activité. »[81]

---

[78] Présentation du projet « Dunkerque, Capitale Régionale de la Culture 2013 », site officiel de l'événement, URL : http://www.dunkerque-culture2013.fr

[79] voir à sur ce point l'étude des publics réalisée au cours des missions de stage, en annexe au présent document.

[80] Présentation du projet « Les Belles sorties », source URL : http://www.lillemetropole.fr

[81] GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.* p.121

Notons au passage que le secteur reconnaît cet état de « crise », acceptant par là même qu'il puisse exister une situation de « trop grande production artistique » – prégnance de l'ethos économique classique sur un milieu dont la matrice idéologique s'inscrit en faux contre le modèle libéral.

Les enjeux de la coproduction

Les mécanismes de « coproduction » souvent présenté comme un procédé de montage de budget de production valorisant des apports extérieurs – et donc consolidant les budgets des compagnies – participent de cette même mécanique redistributive des fonds publics.

> « La distinction entre les subventions et les ressources marchandes n'est donc pas suffisante pour rendre compte de l'économie du spectacle de la danse contemporaine. Sur le marché […] qualifié de « subventionné », l'aide publique intervient à deux niveaux : d'abord directement à travers les subventions attribuées par les tutelles mais aussi indirectement, à travers les apports en coproduction versés aux compagnies par les intermédiaires de diffusion. Ceux-ci remplissent donc un rôle d'allocation de ressources publiques de second niveau. »[82]

Il est important de s'attarder quelques instants sur ces « stratégies d'acteurs » à l'œuvre dans le mécanisme de coproduction en l'observant du point de vue de l'investisseur. L' « apport en coproduction » diffère de l'achat en ce qu'il intervient en amont de la création artistique, mais il diffère également d'un « préachat ». Cet investissement en « coproduction » est valorisé dans le secteur dans la mesure où il s'apparente fortement à l'ethos artistique.

> « Pour les responsables des réseaux de programmation, la coproduction […] signifie un engagement financier en amont du projet artistique et un approfondissement de la relation avec le chorégraphe. C'est un investissement risqué qui constitue un aspect de la mission des diffuseurs particulièrement important et valorisant sur le plan professionnel. Les lieux qui n'y consacrent pas une part conséquente de leur budget artistique, soit parce que le budget est insuffisant, soit parce que la stratégie de la structure privilégie l'achat de spectacles , endossent l'appellation péjorative de « garage » […]. Les intérêts des directeurs de théâtre ou de festival et des compagnies convergent donc pour orienter nettement l'activité du secteur de la danse contemporaine sur le versant de la création, plus que sur celui de la diffusion. »[83]

Théoriquement la « coproduction » fait l'objet d'un contrat spécifique de « coproduction » distinct de celui de « cession des droits de représentation » ; en pratique les spectacles étant toujours présentés au sein des saisons des « coproducteurs » les deux notions se mêlent. Ce qu'exprime un responsable de structure estimant un budget de cession de spectacle qu'il achète après l'avoir coproduit, trop élevé : « elle [administratrice de la

[82] *ibidem*, p.120
[83] *ibidem*, p.109

compagnie soutenue] ne peut pas demander autant, la marge elle se l'est déjà faite : on l'a payée en coproduction ». Cette remarque banale laisse apparaître les confusions qui existent en pratique entre « soutien en coproduction » et « préachat » d'un spectacle, confusion impliquant bien souvent que les artistes coproduits présentent leur spectacle sans en tirer de bénéfice, voir à perte, lors de leur venue chez leurs coproducteurs s'ils ont effectivement utiliser l'intégralité de leurs financements de coproduction dans la production de la pièce. De sorte que la pratique est ordinairement de raisonner sur « un montant global » :

> « Dans la masse, nous ne distinguons pas ce qu'on apporte en coproduction et en achat. Les discussions se font sur la base du projet, du budget et de ce dont on dispose. La compagnie nous montre son budget prévisionnel et nous demande : « On a besoin de tant pour la coproduction et les représentations ». A un moment donné, le raisonnement est global. »[84]

Les mécanismes de coproduction sont par ailleurs rendus complexes par leur imbrication (une compagnie établie en centre chorégraphique national se voit à la fois en recherche de coproducteurs pour le montage de ses propres budgets de création et dans le même temps, coproducteur des projets des compagnies indépendantes qu'elle soutien).

Ainsi il est établi que le marché de la danse contemporaine en France est constitué d'échanges marchands qui reposent sur une « pondération différente entre trois types de ressources, les subventions directes, les apports en coproduction et les ventes de représentation » - schéma dans lequel « l'exploitation contribue faiblement à la couverture des coûts de production »[85] ; où les fonds publics sont impliqués à tous les niveaux et leur redistribution fait l'objet de mécanismes complexes.

Ces rouages mercantiles propres au secteur de la danse contemporaine en France dessinent l'étendue du danger d'un retrait annoncé de l'Etat et d'un recul général des finances publiques du secteur artistique et culturel.

B/. Les « modalités de constitution des valeurs artistiques contemporaines »[86]

Il découle de ce que nous venons de voir que le « marché subventionné » de la danse contemporaine répond à des dynamiques contradictoires. Paradoxes sur lesquels il convient de s'attarder pour saisir les engrenages de « la crise » à l'œuvre.

---

[84] *ibidem* p. 112
[85] *Ibidem*, p.108
[86] MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché, op. cit..,* p.8

1. un processus complexe.

Le secteur défend dans son ensemble l'esprit du principe d' « exception culturelle » selon lequel « la culture n'est pas une marchandise comme les autres ». La première difficulté à admettre que des règles immanentes de marché pourraient s'appliquer aussi directement aux produits artistiques qu'aux produits de toute autre industrie réside dans la complexité de la fixation de la valeur des produits échangés. La seconde réside dans l'imbrication des ambitions en jeu.

La limite du marché ici évoquée est vraie pour tous les domaines économiques : les biens n'ont de prix que par la valeur que les acteurs en présence leur accorde. Elle est particulièrement vraie pour des biens dont la valeur ne dépend que de *jugement de goût* des acteurs du marché, comme c'est le cas pour les marchés de l'art contemporain ; et peut-être encore plus pour la danse contemporaine réputée éphémère, obscure et indescriptible (sur quoi les acteurs pourraient-ils alors baser les prix d'échange des biens ?). Seulement les pièces chorégraphiques contemporaines se monnayent, c'est donc que les acteurs de ce marché accordent de la valeur aux biens qu'ils échangent et qu'ils échangent selon des critères et des stratégies propres, tacites mais bien réels.

Les auteurs critiques mettent en avant le processus de construction de l'objet artistique au travers même des dispositifs de réception des œuvres ; chaque personne du public produit l'œuvre chorégraphique en la regardant :

> « Comme on a pu le remarquer, nous avons parlé, s'agissant de la perception, d'une *activité*. Ce qui signifie que la rencontre avec un donné quelconque n'est pas juste un choc par lequel s'imprimerait la « réalité » comme dans l'inertie de la cire molle ; ce choc suscite différents actes qui sont des actes grâce auxquels ce donné […] peut être saisi et faire sens d'une manière ou d'une autre. Autrement dit, ce que nous rencontrons sera d'emblée filtré par nos attentes – et leur déception éventuelle – donc *a minima* interprété, et dès lors seulement *perçu* à proprement parer »[87].

En d'autres termes, le processus de construction de la valeur de l'œuvre est traversé et façonné par de nombreuses réalités cognitives. Certains publics représentent de plus grandes opportunités de développement de carrière que d'autres : si le regard des professionnels est fort de références peut-être plus nombreuses, le poids de son jugement est lui assurément beaucoup plus puissant que celui du quidam.

Le jugement de goût est ce qui donne la valeur, ou plutôt la construit, aux biens que l'on échange sur les marchés de l'art. Ces jugements esthétiques ne sont pas de pures divagations – bien que certains s'enferment dans la vaticination, l'art des délires

---

[87] HECQUET Simon & PROKHORIS Sabine, *Les Fabriques de la danse, op. cit.,* p.43

divinatoires un peu obscures – mais reposent sur une connaissance fine à la fois des enjeux artistiques d'une époque et de ses préoccupations sociétales.

En pratique, ces éléments sont loin d'être les seuls à l'œuvre. La seconde difficulté qui se présente lorsque l'on interroge la notion de « valeur d'une œuvre » (ou de celle d'un artiste) réside dans l'ensemble des critères non artistiques de sa construction.

La renommée des artistes fait la renommé des « personnels supports » qui les accompagnent. De là découle plusieurs stratégies de « placement de produit » s'apparentant à des stratégies professionnelles, qui mériterait chacune des recherches plus développées.

2. Des stratégies de médiatisation …

a. De l'importance des signatures sur le marché de l'art contemporain

Un glissement sémantique énigmatique s'est opéré entre les années 1960 et les années 1980. Si les terminologies de « moderne » et de « contemporain » recoupent quasiment les mêmes enjeux esthétiques (Laurence Louppe), ce glissement reste d'un grand intérêt pour qui se questionne sur la production d'un discours sur la danse non-académique. Nous postulons que si les réalités artistiques restent similaires entre les deux approches, ce glissement sémantique ne peut que recouvrir d'autres failles de perception dont il est intéressant d'observer quelques éléments. En d'autres termes si cette modification de vocabulaire n'est pas artistique c'est qu'elle est économique et/ou politique.

Nous avons déjà aborder un aspect de la question politique : le fait que la danse « moderne » soit perçue comme une « importation » de l'étranger et surtout d'Allemagne, impliquait la nécessité d'une redéfinition de vocabulaire avant tout soutien public de premier ordre.

Le second point est à chercher dans l'histoire des arts dans ce qu'elle a de partie liée avec l'histoire sociétale : dans les années 1960, le monde de l'art (entre autres) est animé de collectifs et de courants artistiques dans lesquels les artistes se revendiquent d'une appartenance philosophique et théorique commune. C'est l'époque des « manifestes » et de la remise en question de la valeur individuelle de l'artiste. La danse moderne expérimente ces pistes de création collective. Les années 1980 marquent la fin du modèle des avant-gardes et avec lui le retour de la signature de l'artiste comme valeur absolue. Les conséquences de cet argument historique sont à ranger du côté de l'économie, comme le démontre Philippe Dagen : « Il en est ainsi à partir des années 1980, quand le modèle avant-gardiste cesse d'être efficace et quand le fonctionnement du marché favorise les signatures individuelles plutôt que les doctrines, les noms célèbres

plutôt que les théories construites [88]». La translation sémantique ici observée est donc la traduction dans le monde de la danse du passage de l'avant-gardisme au post-modernisme ; le passage de l'âge fondateur des « théories » à celui, plus mercantile, des « noms célèbres ».

Le discours historique existant sur la danse contemporaine apparue en France dans les années 1980 ne dit pas autre chose :

> « La nouvelle danse française se distingue des étapes historiques américaines et allemandes qui l'on précédée : c'est la fin des « grands maîtres » et, avec elle, de l'élaboration de langages nouveaux, de grandes ruptures, et des redéfinitions esthétiques majeures. La France ne produit pas de nouvelle Martha Graham ou Mary Wigman mais plutôt un foisonnement de jeunes chorégraphes qui explorent chacun une part des vastes espaces artistiques ouverts dans les décennies précédentes.
>
> […] La nouvelle danse semble la forme artistique la plus en osmose avec la fin du siècle. Au temps de l'audiovisuel, de la prééminence du corps, l'écriture chorégraphique se substitue au texte théâtral. Cette éclosion des années quatre-vingt est rapidement accompagnée d'un développement institutionnel qui va soutenir cette diversité, poussant parfois à privilégier des modes spectaculaire »[89]

Dit autrement, dans les années 1980, l'artiste devient un produit et son nom sa meilleure arme de vente. Dès lors, l'obtention de l'étiquette « contemporain » devient un enjeu en soi : l'art contemporain répond à un marché solide et strict dans lequel l'apposition du label est un pré requis fondamental. L'explication qu'en donne Raymonde Moulin éclaire d'un nouveau jour le glissement sémantique ici analysé, le sortant du registre de la pure anecdote :

> « Du terme « contemporain » il n'existe pas, en l'état actuel du champ artistique, de définition générique […]. La production des artistes vivants n'est pas nécessairement tenue pour contemporaine et ce qui passe pour tel à Clermont-Ferrand n'est pas ainsi reconnu à Düsseldorf ou à New-York. Le label « contemporain » est un label international qui constitue un des enjeux majeurs, en permanente réévaluation, de la compétition artistique. [90]».

b. De l'importance des grands projets dans un univers hyper-médiatique

L'une des stratégies de médiatisation est de prendre en charge de grands projets, très visibles (c'est-à-dire mis en place à Paris en saison ou à Avignon lors du festival IN). Ouverte évidemment plus facilement aux grands noms qu'aux compagnie émergeantes, cette stratégie du « buzz » est cependant tenté par de nombreux artistes.

---

[88] DAGEN P., *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, *op. cit.,* p.11
[89] GINOT I. & MICHEL M. *La danse au XXe siècle*, Paris, Editions Larousse, 2008. P.186
[90] MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'Institution et le marché*, *op. cit.* p.45



Les moyens mis en œuvre pour la réalisation de ces projets d'envergure sont imposants et laissent quelques traces dans les budgets des entreprises de production qui les portent. Il semble en être ainsi pour la création du spectacle *We were horses* regroupant deux artistes importants de la scène contemporaine française : BARTABAS et Carolyn Carlson. La première de ce spectacle – seize danseurs, vingt chevaux et neuf écuyers pour 2h de spectacle sur une scène de pozzolane construite pour l'occasion –repris en juin 2013 à la grande halle de la Villette à Paris, a eu lieu à Bruay-La-Buissière en juin 2011.

Les comptes de résultats de l'entreprise de production, pour l'année 2012, montrent un essoufflement des budgets avec par exemple un recul de 44,43% du chiffre d'affaire. Les investissements en « coproduction » sont pour leur part inexistants en 2012. D'autres investissements artistiques sont également en déclin cette même année :

Autres achats et charges externes	**1 266 521**	*179,96*	**1 937 299**	*152,96*	**(670 778)**	*-34,62*
ACHATS DE SPECTACLES COMPLETS	29 230	*4,15*	32 650	*2,58*	(3 420)	*-10,47*
ACHATS PARTIELS DE SPECTACLES	46 795	*6,65*	350 500	*27,67*	(303 705)	*-86,65*
FRAIS ANNEXES S/ACHAT SPECTACL	20 142	*2,86*	47 018	*3,71*	(26 876)	*-57,16*
ACHAT BILLETS SPECT CCN	10 619	*1,51*	11 403	*0,90*	(784)	*-6,88*
CO-PRODUCTIONS			13 233	*1,04*	(13 233)	*-100,00*

Dès lors il semble ressortir de cette observation que ce type d'opération trouve sa rationalité dans les retombées symboliques attendues de ces projets. Pour le cas d'espèce, la municipalité de Bruay-la-buissière (23410 habitants) s'est vu cité dans nombre de rubriques culturelles du *Monde* à *Télérama* ; le duo Carlson- Bartabas a reçu deux ans plus tard les honneurs d'un accueil de trois semaines de représentations dans un établissement parisien. Le « monde » des arts est en France hyper-centralisé et hyper-médiatisé – il semblerait même à l'usage que le parisianisme trouve à se renforcer depuis quelques années. Ce schéma implique des stratégies de visibilité spécifiques – et une économie parisienne du spectacle légèrement différente des mécanismes observés en région puisque les artistes en recherche de visibilité sont prêts à renoncer à quelques entrés d'argent pour se produire dans la capitale. Ce tropisme attire en partie des fonds publics décentralisés : lors de la mise en place de partenariats entre des structures soutenues en région et des structures parisiennes, il n'est pas rare que le partage des fonds soient déséquilibrés, l'institution parisienne proposant comme apport une visibilité substantielle.

c. De l'importance nouvelle des « reprises de répertoire » dans la danse contemporaine

Dans cette même dynamique de visibilité le phénomène de l'apparition sur le marché des reprises de « pièces de répertoire » est observable depuis dix à douze ans.

Ce phénomène s'apparente directement aux « relances » observées par Raymonde Moulin sur les marchés de l'art contemporain. « Relancer » un artiste contemporain c'est le « valider » comme ayant marqué l'histoire de son art, au delà des possibles effets de mode. Cette confirmation artistique opère une translation d'artiste « contemporain » à artiste « moderne classique » – position dans laquelle se trouve Carolyn Carlson, directrice du centre chorégraphique national de Roubaix au moment du stage. Si ces opérations représentent une véritable revalorisation financière du mouvement artistique ou de l'artiste en question, elles ne peuvent être mises en place sans le soutien de la recherche savante ; le regard du spécialiste qui permettrait l'objectivation du jugement hors des conflits d'intérêt et des goûts esthétiques personnels est indispensable. En effet, les marchands cherchent à ne jamais « désolidariser la valeur financière et la valeur esthétique ». En d'autres termes les marchands n'ont pas tout pouvoir en ce qui concerne l'accession des artistes à l'histoire, la légitimation culturelle est nécessairement et au moins en partie, désintéressée.

Ces phénomènes de « relance » peuvent être le fait de nouveaux entrants sur le marché qui se réclamant de certaines influences, font apparaître le travail dont ils se réclament comme programmatique et fondateur. Ces mécanismes de « relance » produisent d'après les mots de Raymonde Moulin, « l'évidence du prix fort ».

Déjà constaté par Muriel Guigou en 2004, la place des « reprises » de pièces majeures s'est depuis accentuée, notamment grâce à la rencontre des volontés des chorégraphes, des moyens offerts par les centres chorégraphiques nationaux à leurs directeurs et par les priorités d'achat de certains diffuseurs prêts à investir dans la danse contemporaine sans pour autant prendre le risque d'une petite jauge.

L'obligation de rendement faite aux chorégraphes-directeurs des centres chorégraphiques nationaux – ils doivent produire une création importante de manière régulière (de une par an à une par deux années en fonction des modalités de contractualisation) – serait pour l'auteure la raison majeure de l'emergeance de la notion de « répertoire » dans la danse contemporains idéalement construite sur le refus de toute convention et de toute reproduction mimétique.

> « La notion de répertoire est une idée assez récente dans le domaine de la danse contemporaine. « les reprises de chorégraphies permettent d'aller contre les organisateurs qui 'poussent à la création' dit Gallotta en 1984. « C'est desséchant ! » s'exclame-t-il à propos de ces obligations à produire et il poursuit : « il y a des choses

passées qui peuvent vivre encore. Tant que l'œuvre est suffisamment ouverte au départ, donc mystérieuse, elle permettra toujours des découvertes ». »[91]

Cette notion – particulièrement étonnante aux vues des ambitions artistiques initiales – a eu besoin d'un ensemble de conditions pour émerger. La demande intermédiaire en faveur de ce type de productions, plutôt attendues et appréciées du public, a beaucoup joué dans ce sens. L'institutionnalisation des moyens de production également :

« la rigidification du système va de pair avec de nouvelles manières d'envisager la création. On voit apparaître au cours des annés 1990 – 2000 les notions de style et de répertoire qui étaient bannies auparavant. »[92]

Le temps joue un rôle primordial dans l'apparition de ces notions : c'est avec le développement de l'histoire de la danse contemporaine qu'un souci d'historicité s'installe chez les artistes. Cependant il est essentiel de ne pas confondre les notions de « répertoire » et de « patrimoine », cette dernière étant même refusée par les acteurs comme « péjorative » - la danse contemporaine garde dans sa mémoire ADN l'injonction à la nouveauté, être étiqueté « artiste de patrimoine » serait en effet particulièrement péjoratif dans un milieu se réclamant de l'avant-garde esthétique. La notion de « reprise » correspond à la volonté explicite de vouloir « continuer à faire vivre » une œuvre déjà créée : « la notion de répertoire doit être consignée en un sens très restreint, puisqu'il s'agit plutôt, pour le chorégraphe, de faire perdurer ses propres œuvres »[93]. La notion de « répertoire » reste vague, ne tranchant jamais entre « répertoire biographique » et « répertoire commercial ». La notion de « patrimoine » est très peu abordée dans la danse contemporaine mais déjà les définitions à l'œuvre sont multiples. Néanmoins l'intérêt d'une lecture « patrimoniale » du secteur chorégraphique contemporain est profond.

Il est à noter que la notion de « reprise » ou « répertoire » implique une dimension économique forte que ne revêt pas la notion de « patrimoine » :

« En 1993, le rapport du conseil supérieur de la danse note à propos de la notion de répertoire : « Il s'agit d'une nécessité économique : le temps de la création est souvent long, et la présentation du répertoire permet de présenter des programmes différents. L'objectif est cependant aussi artistique. […] Pour un chorégraphe, conserver ses pièces et les présenter plusieurs années après leur création permet au public de voir les évolutions de la création chorégraphique. » »[94]

En 2013 l'argument artistique est le seul audible aux vues de la « surproduction » artistique à l'œuvre dans le secteur. La « nécessité économique », toujours présente, a changé de forme et est aujourd'hui une nécessité pour les producteurs plus que pour les diffuseurs.

---

[91] GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, *op. cit*.p.250
[92] *Ibidem*, p.244
[93] GUIGOU muriel, la nouvelle danse française, op.cit., p.252
[94] *Ibidem*, p.251

Le goût de l'histoire s'est emparé de la danse contemporaine, et d'expositions phares à Beaubourg (« Danser sa Vie », 2012) en présentations de reprises de répertoire, la question du patrimoine de la danse contemporaine se pose.

L'art chorégraphique contemporain a en partie quitté les avant-gardes.

3. … soutenues par des croyances partagées.

Certains éléments de l'imagerie de « la vie d'artiste » sont des habitus unanimement plébiscités dans le secteur. La « prise de risque », ou la « cohérence » des œuvres achetées en sont des exemples intéressants. Cet « ethos artiste » implique notamment certains comportements d'achat.

a. De l'importance de la « prise de risque » dans le « monde » artistique

Les acteurs prenant en charge des missions de coproduction joue un rôle d'allocation secondaire de ressources publiques. Ces rouages économiques se doublent d'enjeux professionnels importants pour les professionnels dont les carrières « sont construites dans bien des cas sur des alternances d'activités »[95]. Le nombre réduit « d 'experts »[96] de la danse contemporaine sur le territoire peut expliquer que l'on cumule simultanément les rôles de critique d'art, conseillé auprès des pouvoirs publics, programmateur, cadre de structures de production … Cette poly-activité est finalement reconnue aujourd'hui comme gage de compétence professionnelle et il est devenu quasiment indispensable de cumuler les rôles ; le plus courant étant l'addition des rôles de producteur et de diffuseur, facilitée par le processus de « coproduction ». Cette hybridation des missions a été reconnue par les pouvoirs publics, le cahier des charges des centres chorégraphiques nationaux pour qui le troisième alinéa des « missions artistiques » stipule l'obligation suivante :

> - accompagner les chorégraphes indépendants : les CCN appliquent un principe de partage de l'outil au profit de projets autres que ceux du directeur (prêt de studio, accompagnement technique, regard artistique, coproduction, notamment dans le cadre du dispositif « accueil studio »). Dans la logique du projet artistique défendu par la direction du CCN, une attention est portée aux compagnies présentes sur le territoire et aux chorégraphes en début de carrière ;

Une notion de « risque » est liée à l' « apports en coproduction », dans la mesure où l'investissement fait face à une double incertitude : il n'est pas certain que l'artiste pourra trouver les chemins de l'inspiration nécessaires pour aboutir son projet, et l'on n'est pas certain que si résultat il y a ce résultat réponde aux attentes investies. Dans les faits, des

[95] *Ibidem*, p.212
[96] *Ibidem*, p.213

stratégies sont mises en place pour atténuer cette impression de risque (qui ne sont pas uniquement des risques financiers) : beaucoup d'artistes « coproduits » par les maisons sont connus des équipes de production, ce qui sans réduire *en théorie* les « risques » dont il est ici question, les diminuent pourtant *en fait* étant entendu que le lien d'interconnaissance engendre une obligation morale réciproque. À titre d'exemple au centre chorégraphique de Roubaix quatre compagnies ont été soutenues en 2012, dont deux sont des projets portés directement par des danseuses de la compagnie Carolyn Carlson – soit 50%. Il faut noter que cette proportion est plutôt basse, et que le centre chorégraphique national de Roubaix se montre ouvert à de réelles nouveautés, comme en témoigne la plupart des artistes accueillis au sein de cette maison :

> « C'est la première fois que je travaille en France et je suis très content que cela se soit passé comme ça. Je suis très touché par la façon dont le CCN m'a accueilli : avec générosité, liberté par rapport à mon travail, et bienveillance à travers les conseils qui m'ont été prodigués. » [97]

La place du « risque » dans les mécanismes marchands d'investissement des « coproducteurs » se doit d'être mise en perspective, non pour délégitimer l'activité de ces professionnels – indispensable à la réalisation des projets chorégraphiques – mais pour essayer de comprendre la réalité des jeux d'acteurs à l'œuvre. Ainsi il apparaît que bien plus que les risques financiers réels pris au cours des processus de « coproduction » – risques réduits à presque rien tant la certitude d'un investissement à perte est postulée d'emblée :

> « Les coproductions […] sont des ressources complémentaires aux aides à la création attribuées par l'administration culturelle. Les sommes versées à ce titre sont prélevées sur les budgets artistiques, mais elles ne prennent en compte aucune estimation d'un potentiel de recettes liées à la fréquentation publique ; elles constituent un transfert de subvention »[98].

Ce sont les risques en terme d'image professionnelle – donc d'employabilité – des professionnels engageant tel ou tel partenariat qui semblent l'enjeu réel du « risque » pris. En se plaçant au cœur des procédés de composition des œuvres, l'enjeu est de revêtir le rôle de « marchand-entrepreneur »[99]. Le « risque » ne peut alors être mesuré qu'à la hauteur de la valorisation du rôle de « découvreur de talents » véhiculée par les professionnels les plus reconnus dans le champ :

> « Jean-Paul Montanari, directeur du festival Montpellier Danse, de surenchérir en présentant la création comme la raison d'être de son activité [de diffuseur donc] :
> « C'est la moindre des choses, c'est la base. C'est le postulat de départ : le prochain festival il y a 20 création, voilà … […] J'ai passé toute ma vie à prendre des risques et

---

[97] GROSS Sagi, chorégraphe israélien accueilli en résidence de création au sein du programme d' « accueil studio » du centre chorégraphique de Roubaix NPDC en 2012, programme de salle.
[98] GERMAIN-THOMAS P., *la danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.*, p.111
[99] MOULIN Raymonde, *l'artiste, l'institution et le marché, op. cit.* p.46

c'est sans doutes la raison pour laquelle ce festival a connu et connaît encore le brillant qu'il a. » »[100].

b. De l'importance de la cohésion des choix d'achat

La figure du « collectionneur » et son rôle dans l'économie de l'art sont particulièrement détaillés dans les travaux de Raymonde Moulin[101]. Il est intéressant de comparer cette figure incontournable du marché de l'art contemporain avec celle du « programmateur » dans le spectacle vivant.

De la même manière ces deux protagonistes vivent leur passion de l'art contemporain par l'acte d'achat d'œuvre. Leurs comportements économiques déterminent la valeur de certaines pièces et de certains artistes.

L'analogie peut se filer ainsi sur de nombreux points, l'élément le plus commun serait peut-être la « collection » elle-même qui est vécue comme constituant une « œuvre » en soi. Les témoignages rapportés par Raymonde Moulin apportent un éclairage sensible sur l'importance donnée à la cohérence d'une collection, l'agencement et la rigueur avec lesquels les achats sont effectués déterminent la valeur de la collection assemblée ; comme est jugé la valeur d'une « programmation de saison » sur la cohérence, la complémentarité et l'audace des choix proposés assemblés. Par métonymie, l'on juge de l'intérêt d'un collectionneur par la valeur de sa collection, comme l'on juge de la valeur d'un programmateur à ses choix de programmation et sur leur capacité à « faire sens ». « Les collectionneurs eux-mêmes souhaitent suivre le destin de l'œuvre en tant qu'objet de culture pour pérenniser leur action et leur nom », ce suivi se retrouve chez les « co-producteurs » d'une pièce.

---

[100] *Ibidem*, p 110
[101] *Ibidem*, p. 217 : « les collectionneurs d'avant garde »

La danse contemporaine institutionnalisée en France dans les années 1980 est fille d'un déséquilibre économique fondamental comme d'un basculement des valeurs du monde artistique marqué par la fin des « avant - garde » et l'entrée en scène des mécanismes de marché. Dès les origines, le basculement sémantique faisant passer la danse de « moderne » à « contemporaine » pose les bases d'une fracture de valeurs entre les ambitions initiales et les évolutions ultérieures de la « nouvelle danse française ».

C'est à un « marché subventionné » – au delà donc d'une économie mixte, une économie dont les rouages sont marchands mais les sources de financement sont publiques – « en crise » depuis plus de vingt ans qui se dessine ici. Insérés dans les rouages d'un marché structurellement déséquilibré, les acteurs dessinent des stratégies professionnelles propres à renforcer cette structure.

PARTIE III /. Le cadre de production crée les conditions de sa propre légitimité et de sa durabilité

> « Après plusieurs décennies d'un soutien public volontariste à la création chorégraphique contemporaine, comment expliquer que la notoriété de représentants majeurs de ce courant artistique soi encore si faible parmi le grand public, et que tant d'interrogations subsistent sur sa nature et ses ambitions ? »[102]
>
> **Patrick Germain - Thomas**

Les missions de stage de fin d'études ont pris place au sein des activités de production et de diffusion du centre chorégraphique national de Roubaix[103]. Au cours de ces six mois, il est apparu que les instances de production créent les conditions de leur propre légitimité. Si « l'ethos artiste » est très prégnant au sein des professions administratives, la relative complexité des procédures institutionnelles et un ensemble de stratégies d'acteurs sur le marché permettent d'établir clairement la limite entre les artistes et les personnels supports ainsi que des hiérarchies au sein de ces dernières professions.

A/. Du recours à l'intermittence dans les ressorts de la production chorégraphique

Nous nous intéressons dans un premier temps aux procédures pratiques de production à l'œuvre dans la danse contemporaine en France, afin de mieux comprendre le cadre dans lequel s'inscrivent les réflexions qui suivront sur les mécanismes relationnels observés.

Les activités de « production – diffusion », sont l'ensemble des actes propres à faire advenir matériellement un spectacle, il s'agit des pratiques de montage et de suivi de projet soit de montage de budgets et de suivi logistique des activités artistiques.

Ces activités reposent donc majoritairement sur des stratégies économiques, dont certaines s'avèrent engendrer quelques retombées négatives sur le long terme, l'on peut dès lors parler « d 'effets pervers » de certains mécanismes.

---

[102] GERMAIN – THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.,* p.147
[103] cf « fiche de missions de stage » en annexe au présent travail.

1. Rôle de l'institution chorégraphique

Cette pratique est systématique dans la danse contemporaine[104] : tous les artistes – en dehors du directeur du centre chorégraphique national – sont recrutés en CDDU[105]. Le principe est bien connu et assez simple : les employeurs du secteur culturel embauchent les artistes sur de multiples contrats très courts. Les artistes sont dès lors libres de multiplier les employeurs afin d'atteindre le quota des 507h de travail en 10,5 mois. Ce régime spécifique d'assurance chômage est investi du poids identitaire de la reconnaissance de la qualité d'« artiste professionnel » (ce « régime assurantiel » est significativement souvent confondu avec un « statut »). Ce dernier point ne sera pas développé mais explique en partie que le « mouvement des intermittents du spectacle » prenne corps depuis plus de vingt ans malgré les immenses disparités entre les divers allocataires de ce régime assurantiel d'après Chloé Langeard[106] – rappel intéressant aux vues de l'actualité concernant ce régime assurantiel.

Le régime spécifique d'assurance chômage permettant les situations d' « emploi - chômage » propre au secteur artistique est légalement réservé aux « employés intermittents itinérants à employeurs multiples »[107]. Dans la réalité, ce que l'on a appelé la « permittence » est très développée : les artistes – et parfois les « personnels supports » - sont employés régulièrement par le même employeur unique.

Ce régime assurantiel se trouve être une condition d'existence du secteur chorégraphique contemporain en France : « Le développement marqué de l'offre de spectacles repose en partie sur le recours possible à l'assurance chômage. Le nombre de compagnies indépendantes soutenues par le ministère de la Culture (plus de 200 au début des années deux mille) est sans équivalent à travers le monde entier mais, parmi ces compagnies, plus de la moitié (138) ne reçoit qu'une aide annuelle au projet […]. Sans le régime de l'intermittence, beaucoup de compagnies ne pourraient pas poursuivre leur activité »[108]. Poussant plus loin la parole libre sur ce point, il faut reconnaître qu'il existe dans la danse comme dans le théâtre le phénomène décrit – et décrié - par le metteur en scène Lazar lorsqu'il expose à Michel Orier, pendant une rencontre publique au Théâtre National de Bretagne, le point de vue suivant :

---

[104] Ce qui n'est pas le cas pour la danse classique, nous observerons le décalage que cela produit un peu plus bas.
[105] Jusqu'en juin 2013, le centre chorégraphique de Roubaix conservait deux artistes employées en CDI, qui ont depuis fait le choix de l' « indépendance ».
[106] LANGEARD Chloé, *Les intermittents en scène ; travail, action collective et engagement individuel, op. cit.*
[107] *ibidem* p.7
[108] GERMAIN – THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.*

« Les coproducteurs de ce spectacle ce sont essentiellement mes acteurs, qui ont accepté de travailler deux mois gratuitement avec moi »[109].

Dès lors le recours au système d'emplois artistiques par CDDU semble sinon légitime en tous temps, au moins nécessaire la plupart du temps.

Les relations d'emploi induites par cette nécessité économique (nécessité bien connue et entretenue par les pouvoirs publics défendant le mécanisme de subvention « par projet » et non plus « de fonctionnement ») sont plus qu'ambivalentes.



110

En effet, si l'argument de l'impératif économique tient pour les petites structures, il est moins solide pour les « outils principaux de la politique chorégraphique en France » :

> « les centres chorégraphiques nationaux, quant à eux, ont progressivement été installés dans leurs propres locaux. Ils disposent d'équipes techniques et administratives stables et leurs frais de fonctionnement sont élevés. Pourtant, une raréfaction de l'emploi artistique permanent est observée. Selon les données de l'étude réalisée par Janine Rannou et Ionela Roharik, les effectifs des danseurs permanents diminuent au sein du réseau des CCN […] les services du ministère de la Culture font

[109] propos rapportés par TACKELS Bruno, « Ôtez la pierre » IN MOUVEMENT nº70, p.17, été 2013
[110] Image satirique circulant sur les réseaux sociaux à l'été 2013

apparaître une croissance de la masse salariale fixe globale des CCN, mais une baisse de la masse salariale consacrée aux interprètes permanents »[111].

Cette dynamique s'observe comme ailleurs au sein du centre chorégraphique national de Roubaix où les *Ballets du nord* – compagnie de danse classique fondée par Alfonso Cata en 1983 qui a donné naissance à la structure labellisée actuelle – employaient 30 danseurs en CDI dans les années 1980 quand le centre chorégraphique national | compagnie Carolyn Carlson n'en n'emploi plus aucun à l'été 2013[112].

La précision concernant l'esthétique des deux compagnies citées n'est pas fortuite. En effet, comme le constate P. Germain-Thomas, « la coïncidence » est « remarquable entre les registres économiques et esthétiques »[113] : les danseurs classiques sont employés en CDI quand la majorité des danseurs contemporains sont salariés en CDDU.

2. Rôle des pouvoirs publics

Les origines de ce clivage sont d'ordre économico-historique. Comme nous l'avons vu, la danse classique a longtemps drainé la majorité des subsides publics, dès lors il a fallu à la danse contemporaine se frayer un chemin au travers de pratiques économiques dégageant des marges de manœuvre. Seulement ces pratiques n'ont pas évoluées au cours de l'institutionnalisation observée jusque là, au contraire :

> « une telle généralisation de l'emploi d'artistes intermittents dans les CCN, à l'exception des ballets de danseurs classiques jouissant de ce statut, débouche sur des modes de gestion de projets (activités de création et de diffusion) somme toute assez comparables à ceux des compagnes indépendantes. Les différences résident surtout dans le niveau plus élevé des subventions, offrant aux CCN une relative indépendance par rapport aux financements en coproduction apportés par les diffuseurs, bien que ceux-ci demeurent le plus souvent nécessaires »[114].

Les pouvoirs publics se sont appuyés sur ce système de « redistribution » interprofessionnelle pour financer une partie de leur ambition pour l'art chorégraphique :

> « L'existence de ce régime d'assurance chômage spécifique a permis l'extension de l'offre artistique à un moindre coût dans le cadre d'une gestion par projet reposant sur une flexibilité maximale de la main-d'œuvre et une diminution considérable des charges liées au personnel. Il présente des avantages incontestables, non seulement sur le plan économique mais aussi en termes d'organisation du travail. L'ensemble des acteurs du monde chorégraphique – tutelles publiques, chorégraphes, danseurs et programmateurs – ont perçu ces avantages à partir du milieu des années quatre-vingt. Pour les tutelles – ministère de la Culture et collectivités locales -, il abaisse le seuil minimal de subvention nécessaire à la viabilité de l'activité et il permet de ne rémunérer le personnel que sur des périodes de pleine activité, sous la forme de contrats à durée déterminée indéfiniment renouvelables.»[115].

---

[111] GERMAIN – THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit*, p.77
[112] l'équipe administrative de la structure s'élève à 25 employés permanents
[113] GERMAIN – THOMAS P., *la danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.,* p.76
[114] *Ibidem*, p. 78
[115] *Ibidem*, p.79

« En termes d'organisation du travail » le recours à l'intermittence n'est pas une telle simplification. D'une part le recours à l'emploi par contrats courts permet de libérer le chorégraphe, et les équipes administratives en général, des contraintes liées à la gestion (notamment affective) d'un groupe de danseurs au quotidien. L'esprit de troupe y perd ce que la tranquillité du chorégraphe y gagne. Cependant et d'autre part, l'hyper-flexibilité demandée aux artistes interprètes implique une plus grande difficulté dans les constructions des plannings de production, chaque acteur d'une pièce étant à la fois attendu sur plusieurs autres projets dans les mêmes périodes. En effet, les délais de programmation des pièces peuvent être assez longs, les pièces présentées lors de leur création sont tournées un an à un an et demi plus tard – et encore là les périodes travaillées vont de un jour à une semaine, rarement plus. Ainsi les artistes interprètes doivent gérer leur planning avec beaucoup d'attention et les chargés de diffusion être très rigoureux sur ce plan.

« Sur le plan économique » l'avantage est beaucoup plus lisible et demande moins à être nuancé :

> « Il fait disparaître les masses budgétaires correspondant aux rémunérations des artistes permanents, réduisant le niveau des apports financiers nécessaires au fonctionnement des structures subventionnées. »[116]

Ainsi, à la veille de l'ouverture des négociations sociales portant sur les conditions de recours à ce régime assurantiel, il convient de prendre conscience de l'hypothèse de travail énoncée dès 1992 par un haut fonctionnaire de l'Etat, hypothèse selon laquelle « les tutelles s'appuient plus ou moins délibérée sur l'existence du régime spécial dans les décisions de politiques culturelle »[117] :

> « Il n'est pas exclu que la puissance publique ou les institutions publiques aient elles-mêmes contribué plus ou moins volontairement au gonflement de l'intermittence : le financement au projet plutôt qu'au fonctionnement n'a-t-il pas joué en ce sens ? »[118]

Aujourd'hui encore, dans l'observation des pratiques d'un centre chorégraphique national, il apparaît clairement que les *financements à projets* sont majoritaires dans la structuration des maisons : les montants des salaires des personnels permanents sont répartis dans la ventilation comptable entre les comptes d'exploitations rattachés aux différents projets, faisant par là disparaître artificiellement les coûts de fonctionnement. De nouveau la puissance normative des cadres institutionnels s'observe sur les pratiques du secteur.

---

[116] *Ibidem*.
[117] *Ibidem*, p.80
[118] *Ibidem*, citation de P-M MENGER, *Les intermittents du spectacle*, p.36

Il est remarquable de noter ici que cette puissance normative peine à intégrer les enjeux artistiques propres au secteur :

> « ainsi, malgré les attraits de l'intermittence et les ressources supplémentaires qu'elle apporte, ce mode de fonctionnement ne comporte pas que des avantages sur le plan artistique. L'histoire du style contemporain est faite en grande partie d'aventures de troupes et d'expériences communautaires autour de grandes figures d'artistes qui mettent presque toujours en avant, sauf dans le cas des solos, l'importance de leur relation avec les danseurs, la durée nécessaire du travail spécifique mené avec mené avec chacun d'entre eux, ainsi que le rôle des cours ou des ateliers donnés au sein de la compagnie. »[119]

3. Les « effets pervers ».

Suite au manque de moyens initial – historiquement dans l'émergence du courant, et actuellement dans la trajectoire de la majorité des compagnies indépendantes – le management par l'affect prend une place décisive dans l'équilibre des structures de production d'art chorégraphique contemporain.

Une communauté d'intérêts a instauré une *précarité généralisée* dans le milieu de la danse contemporaine. Or toute pratique repose sur un réseau de croyances propres, ici formulée par une chorégraphe : « la précarité a permis à la danse contemporaine de s'affirmer comme un art du présent, libre et ouvert, pouvant s'adapter aux lieux et aux milieux les plus divers. »[120]. Ce « mythe » collectif pose question : est-il nécessaire d'être pauvre pour être libre ? Suffit-il d'être pauvre pour être libre ?

Selon Pierre-Emmanuel Sorignet, sociologue de la danse[121], le milieu de la danse contemporaine en France incarne aujourd'hui l'idéal-type des mécanismes de marchés ultra concurrentiels propre à la pensée économique néolibérale, le régime assurantiel de l'intermittence fonctionnant comme une « hyper-flexi-sécurité » socialisant les coûts de l'inactivité et en privatisant les profits. La pensée économique classique postule un idéal de « concurrence pure et parfaite » où les acheteurs mis directement en présence des offreurs peuvent leur choix et déterminer leurs prix, dans la rencontre immanente de l'offre et de la demande « toutes choses égales par ailleurs ».

Sur ces bases théoriques, le modèle du marché du travail de Walras[122] repose sur trois éléments principaux : une libéralisation des rapports contractuels, soit une forte concurrence entre acteurs, impliquant la recherche perpétuelle d'un « effet de distinction », et d'un fractionnage extrême du temps de travail. Notons à ce titre que les

---

[119] GERMAIN-THOMAS Patrick, *la danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.*, p91
[120] *Ibidem*, p.291
[121] SORIGNET Pierre-Emmanuel, *DANSER, enquête dans les coulisses d'une vocation*, Editions La Découverte, Paris 2010
[122] Pour un rappel sur la pensée économique classique voir : http://harribey.u-bordeaux4.fr/cours/walras.pdf

contrats des artistes sont régulièrement établis à la journée et leurs tarifs déterminés à l'heure.

Que le marché du travail du secteur culturel soit parmi les plus concurrentiel et les moins rémunérateurs, fortement marqué par l'ethos néolibéral donc, et s'échappant régulièrement des « responsabilités sociétales des entreprises », ne représente pas le moindre des paradoxes moraux des pratiques à l'œuvre dans le secteur.

De ceci découle logiquement que les coûts marginaux liés à l'embauche d'artistes apparaissent nettement dans les budgets comme des coûts « supplémentaires ». En d'autres termes la présence d'artistes dans les centres de création est en pratique un « surcoût » identifié et calculé. Nous sommes dès lors assez loin des ambitions de la « charte des services publics » édictée en 2008 ambitionnant comme une priorité la présence des artistes sur les territoires.

Cette situation peut se lire selon deux prismes différents : comme un phénomène d'adaptation ingénieuse des acteurs de terrain aux cadres institutionnels établis ou comme un renoncement pur et simple à la prétention d'une figure de l'« artiste » au cœur du secteur artistique et le décrochement entre les institutions et leur territoire[123].

Défendre les subventions de fonctionnement, donc la part des « frais de fonctionnement » dans chacun des budgets – pour peu que les salaires artistiques soient imputés sur ces lignes ; c'est défendre l'idée que l'activité des maisons n'est pas défragmentée mais bien un tout cohérent. Ne pas recourir à l'éclatement systématique des coûts par projet, c'est aussi défendre une vision des centres nationaux de production artistiques comme des lieux de vie perpétuels de la création contemporaine.

Une dernière remarque sur ce point permettra de relier plusieurs éléments problématiques entre eux, soulignant par là même la complexité des rouages « de crise » en marche : reprenant le constat d'une prégnance de la demande des diffuseurs en faveur de « reprises de répertoire » et, étant entendu que pour les troupes de danseurs classiques[124] les salaires des artistes ne sont pas imputés sur les budgets de production de tournée mais sur les budgets de fonctionnement :

> « Concernant la détermination des prix de cession des spectacles, le critère de la permanence artistique a des répercussions considérables sur le plan économique. En

[123] la présence artistique des danseurs représentant un coût est limitée aux strictes périodes de création, en dehors desquelles le « directeur – TGV » reste « chez lui », généralement à Pairs.

[124] Aujourd'hui les formations supérieures de danse proposent des cursus où toutes les techniques sont abordées et il est généralement admis que les danseurs classiques peuvent et savent danser du contemporain. Plusieurs amateurs pointus et éclairés en doutent cependant ne retrouvant pas dans ces corps techniquement très formés les qualités de mouvements propre au vocabulaire contemporain.

effet, les compagnies travaillant avec des danseurs intermittents imputent directement le cachet des danseurs dans le calcul des prix, alors que les compagnies permanentes traitent les salaires comme des charges fixes couvertes par les subventions et ne les prennent donc pas en compte. »[125]

Dès lors il est constaté que les pièces majeures du répertoire contemporain (son *patrimoine* pourrait-on estimer) est proposé pour moins cher aux diffuseurs par les ballets académiques que par les troupes de danseurs contemporains.

Ainsi donc les procédures de production créent le cadre d'émergence des œuvres d'art chorégraphiques, ses efficacités et ses limites. Le développement galopant de la précarité, favorisé par un système subventionné, est l'élément pouvant conduire le plus directement au constat de l'essoufflement du système. Les acteurs aux commandes de ces diverses procédures créent pour leur part la pérennité et la reproductibilité de ces procédures, assurant ainsi à l'institution sa durabilité.

B/. Le constat de rapports de domination à l'œuvre

Comme nous l'avons vu, ces procédures de production développent en leur sein des distinctions hiérarchiques fortes que nous essayons ici d'analyser.

1. La place de producteur

Gardant en tête la position des rouages de production dans le processus d'émergence des œuvres, nous nous intéressons ici aux réalités humaines de cette fonction.

a. Un artiste, des producteurs.

Être producteur c'est, en amont du projet, être à l'écoute des envies de l'artiste pour savoir déterminer au mieux les besoins potentiels (humains, matériels, financiers), trouver les solutions budgétaires et partenariales adéquates (la part de « financements propres » possible, l'intérêt financier et partenarial de mettre en place tel ou tel stratégie de « coproduction », etc.). La suite des opérations de production relève non plus de montage mais de suivi de projet. Il s'agit par exemple de trouver à organiser le recrutement des artistes et le suivi administratif de leur embauche, de préparer et de suivre le budget de création avant de passer aux activités de diffusion de la pièce ainsi produite – activités se découpant une nouvelle fois entre les activités de montage de tournée et de suivi de tournée.

[125] GERMAIN – THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?, op. cit.* p.131

La hiérarchie interpersonnelle suit assez strictement ce découpage de missions. Le « directeur de production » étant le référent de tout le projet mais surtout sollicité et investi dans la partie montage, il est « le producteur » de l'artiste : son nom est associé de près au propos artistique et à l'esthétique des créations portées, il peut agir comme « gage d'une qualité » auprès des partenaires auxquels il s'adresse. Le « chargé de production » est – comme son nom l'indique – chargé des procédures de « production – diffusion » et l'on peut trouver dans l'organigramme sous ses ordres[126] des « attachés de production » puis des « assistants de production »[127] chacun chargés d'une partie du suivi logistique des projets en cours.

Le lien à l'artistique est un marquage hiérarchique intéressant à observer. Le « directeur de production » est en lien direct et permanent avec l'artiste quand les « attachés de production », concentrés sur des missions de logistique de projet, n'ont que peu de rapport avec les directeurs des maisons[128].

La permanence des missions de « production-diffusion » dans la structure des centres chorégraphiques nationaux ne cache pas le renouvellement de ces postes associés de près à la valse des chorégraphes - directeurs. De sorte que dans la vie des maisons, une dualité s'installe entre une équipe « permanente fixe » qui a connu plusieurs directeurs successifs et une équipe permanente également dans les statuts mais de passage qui arrive avec la nomination d'un directeur (ou dans les mois qui suivent) et qui repartent en même temps que l'artiste pour lequel ils n'ont jamais cessé de travailler.
Cette dualité vient du fait que la vie d'un centre chorégraphique national est en même temps celle d'une compagnie indépendante et celle d'un lieu de diffusion, pièce maîtresse de la vie culturelle d'un territoire. Un découpage sensible se fait entre les activités de « production-diffusion » des œuvres de la compagnie (donc du chorégraphe - directeur dans le modèle institutionnel français qui donne la place à l'effet de signature d'un nom plus qu'aux groupes de création), et les activités plus pérennes liées aux « activités annexes » de la maison. De sorte que dans un découpage propre à l'éthos « artiste » des mondes de l'art, ce sont les activités les moins pérennes qui sont les plus prestigieuses.

Cette hiérarchie de prestige des positions s'observe particulièrement lors d'un renouvellement de direction. Moment auquel les « permanents de passage » doivent laisser leur place à de nouveaux arrivants dans un comportement proche de celui de l'artiste - directeur lui-même. Accepter la mobilité c'est en même temps être identifié à l'exigence artistique elle-même. De sorte que l'on a pu observer plusieurs comportements

[126] voir l'organigramme du service en annexes au présent devoir
[127] Toutes ces professions faisant l'objet d'un même code « ROME » pour l'institution (pôle emploi spectacle en l'occurrence), sont pour autant bien distinctes dans les pratiques
[128] et les stagiaires ne sont pas présentés.

de « test d'employabilité » de la part de « personnels permanents fixes » alors même qu'aucune obligation morale ne leur ait faite de laisser leur poste dans la mesure où les missions exercées s'apparentes plutôt aux « missions annexes » (relations avec les publics, formation professionnelle des danseurs …).
Cette dualité n'est pourtant pas source d'oppositions, et si elle est intrigante au premier abord, elle est tout à fait intégrée par les professionnels. De plus un récit d'appartenance commune est entretenu par les cadres de l'équipe, discours notamment soutenu par la sortie d'une brochure de saison reprenant l'intégralité des activités de la maison – comme dans les lieux de spectacle quand les centres chorégraphiques nationaux sont institutionnellement des lieux de production.

Il nous faut remarquer ici que le terme de « missions annexes » est particulièrement mal choisi tant ces missions sont essentielles pour l'avenir du secteur.

Les missions de stage prises en charge se sont situées au niveau des missions d'un « assistant de production » sur les projets ayant trait à l'activité de la compagnie Carolyn Carlson ; et sur des missions d' « attaché de production » sur le projet Danses Nomades. L'investissement personnel n'est pas le même à chacun de ces niveaux : l'assistant de production suit de près le montage des devis et la préparation des outils de suivi de tournée (fiches repas, « rooming list », feuilles de défraiements) mais n'est que rarement en rapport avec les partenaires et diffuseurs. L'attaché de production, en revanche, voit son nom associé au projet par le truchement des relations directes qu'il peut avoir avec les organisateurs (acheteur des spectacles et partenaires des projets).

Ainsi une délimitation hiérarchique assez commune s'installe fortement entre les professions de conception de projet et les professions d'exécution qui se remarque en particulier dans l'éloignement à l'artiste et à l'ethos artistique.

b. Des producteurs, un artiste.

La réussite d'une création artistique tient aussi de la qualité des mécanismes de production. Cette vérité des arts vivants a été particulièrement visible dans l'industrie musicale – discographique notamment – où le rôle de « producteur » est mis en avant comme élément à part entière de la création artistique (puisqu'il orientait le choix du studio d'enregistrement il serait à la source d'un « son » propre à définir la qualité artistique d'un produit). Pour la danse contemporaine le producteur (donc le « directeur de production » en l'occurrence) a également un rôle à jouer dans la valorisation artistique de

l'œuvre, notamment dans les choix des lieux de diffusion, et plus particulièrement du lieu de la « première » du spectacle puisque la réception de cette première représentation (dont le public se doit de se composer de journalistes et de diffuseurs potentiels – à qui il faut donc rendre l'accès facile, l'on observe ici l'importance d'une première parisienne) détermine en grande partie la suite de la diffusion des œuvres. Le choix du lieu de la première résulte de tractations entre le producteur et les différents coproducteurs qui chacun demandent le privilège d'être associés à ce moment et de pouvoir recevoir dans leurs locaux les professionnels importants du secteur. De plus accueillir la première d'une création c'est accepter le « risque » lié au processus artistique. Il appartient au producteur de l'artiste de définir, parmi d'autres, ce critère central dans la vie d'une pièce.

Le producteur est donc un soutien indispensable au projet … jusqu'à pouvoir s'envisager comme « employeur » du ou des artistes dont il soutien le travail. Etant responsable des aspects administratifs et financiers des projets, il est de son devoir de poser les limites des projets pour la bonne santé des structures qui les portent. Ce rôle peut amener dans les faits à des échanges intrigants où les artistes-directeurs sont amenés à rendre des comptes à leur salarié. Selon la typologie wébérienne, l'on observe ici qu'une logique de *domination charismatique*[129] se met alors en place, plus qu'une logique de *domination légale-rationnelle*[130], puisque la hiérarchie des rôles s'inverse.

Partant d'une considération naïve où le producteur travaille statutairement *pour* les artistes, ce constat est particulièrement étonnant. Plusieurs éléments explicatifs peuvent être considérés, dont le premier et le plus essentiel reste l'importance de l'ethos artistique sur le secteur : la domination charismatique se trouvant être le propre des interactions artistiques. Par ailleurs, les positions professionnelles du secteur culturel en général et des services de « production – diffusion » des compagnies chorégraphiques en particulier ne reposant sur aucun diplôme spécifique et sur des fiches de postes en constante évolution, chaque professionnel est placé dans la situation de devoir impérativement savoir se « placer » dans des relations interpersonnelles et savoir se maintenir dans un réseau d'élections affectives mutuelles lui assurant moralement une continuité dans ses missions. Il apparaît ici que « l'affect » si vite associé et si vite expédié dans les propos sur la danse contemporaine possède une place centrale dans le secteur qui trouve sa justification assez loin du paresseux constat selon lequel un art du corps serait

---

[129] Idéal- type de domination chez Max Weber. Soumission basée sur le caractère exceptionnel et exemplaire de la personne exerçant le pouvoir. L'obéissance est due au chef et non aux règles, on observe une subjectivité dans les choix du personnel administratif et une instabilité puisque la personne exerçant ainsi le pouvoir doit en permanence mettre en avant ses qualités pour rester en position dominante.

[130] Idéal- type de domination chez Max Weber. Soumission basée sur la légitimité des règles et donc des personnes exerçant le pouvoir à l'intérieur de celles-ci et sous contrôle d'une entité légitimante (le peuple ou le conseil d'administration d'une association par exemple).

« naturellement » soumis aux affects[131]. Si l'on observe les relations interpersonnelles dans le milieu du sport de haut niveau, on s'aperçoit rapidement qu'aucun lien de subsidiarité direct et naturel ne s'établi entre une pratique physique intensive et le sur-investissement des affects. Au contraire, le rapport direct à l'expérience physique, coupe rapidement court à tout épanchement métaphysique.

c. Un chorégraphe, des danseurs

Pour éclairer cette question, faisons un détour par les relations entre artistes – relations sur le modèle desquelles semblent établies l'intégralité des relations dans ce secteur. Repartons des constats de Muriel Guigou :

> « au début de leur direction d'un centre chorégraphique, ils défendent une vision du groupe tendant vers la démocratie : expression personnelle, décentralisation du pouvoir, idée de communauté fraternelle. Les discours de ces chorégraphes et de ces danseurs sont imprégnés par ces idées. De nouvelles expériences de création ont été faites et ont porté leurs fruits sur cette base. Si l'on considère l'ensemble des créations chorégraphiques des années 1980, on se rend bien compte de la nouveauté et de la qualité de certaines pièces qui insistent sur l'interaction entre personnages singuliers. Mais quand une compagnie accède à la reconnaissance, celle-ci va nominativement au seul chorégraphe, ce qui n'encourage pas au partage et explique que peu se sont lancés dans de réelles créations collectives. »[132]

Le rôle des artistes interprètes des pièces chorégraphiques contemporaines est un rôle pensé initialement comme essentiel. La maîtrise du temps et des procédures de production manquent aux artistes : « la trop grande mobilité des interprètes [causée par le recours à l'intermittence] ne permet pas de développer une bonne connaissance mutuelle entre danseurs et chorégraphes. Sans confiance établie entre les partenaires, il est plus difficile de travailler sur les personnalités, de laisser une place à la création du danseur. »[133]

Très rapidement, en l'absence de « confiance mutuelle » donc, des situations de rancœurs et de reproches apparaissent – les équipes administratives revêtent alors parfois le rôle d'intermédiaire ;

Les danseurs ne se sentant pas reconnus dans leur rôle :

« si les chorégraphes nous ont fait, nous les avons beaucoup aidés à être. J'aimerais qu'il le sachent » ; « c'est une place à prendre dans le dialogue, je ne veux pas être un corps muet. Silencieux peut-être mais pas muet. On n'a pas le droit d'être uniquement des corps avec une technique. […] nous devrions, nous interprètes, pouvoir contenir, apporter tout ce qui se passe dans la vie. »[134]

---

[131] Le corps étant porteur d'un langage et vecteur d'émotions dans la danse, ce secteur professionnel serait naturellement émotif – ce qui revient à nier les techniques de la danse et l'art comme artisanat.
[132] *Ibidem*, p.240
[133] *Ibidem*, p.248
[134] Propos de danseuse interprète rapportés par GUIGOU Muriel, *La Nouvelle danse française, op. cit.*, p.230

Et les chorégraphes estimant l'engagement des interprètes trop faible dans le travail de la danse :

« ils sont contents des critiques et des tournées, mais quand on leur dit : maintenant tu te mets à genoux, tu rampes de là à là pendant vingt minutes alors il n'y a plus personne. » ; dès lors on peut constater avec Muriel Guigou que « à lire ces lignes, on comprend l'exigence que peut être celle du chorégraphe et la violence avec laquelle il peut envisager le processus de création. »[135]

« Violence » des rapports, le mot est posé.

2. La fermeture du champ culturel institutionnel à l'innovation et aux jeunes artistes

Le dernier « effet pervers » que l'on évoquera ici, lié aux logiques de marchandisation à l'œuvre dans le secteur culturel n'est pas directement lié aux dispositifs spécifiques d'assurance chômage. Il n'est pas non plus propre au secteur de la danse contemporaine. Il s'agit de la difficulté pour les jeunes artistes de s'insérer sur le marché de l'art.

Cette difficulté, si elle recoupe beaucoup d'éléments – questionnant aussi bien les processus de constitution et de valorisation des œuvres que l'entre-soi propre au secteur culturel – touche en partie à des problématiques économiques. Tout est ici question de subtils dosages entre la conservation de positions économiques valorisantes pour certains acteurs et la nécessaire ouverture à la nouveauté dans un secteur dont l'ethos artistique ne cesse de se faire ressentir.

Le problème pour les très jeunes artistes est dans un premier temps de trouver les moyens de leurs ambitions de création :

« Si les équipements culturels vides ou peu utilisés foisonnent, la possibilité de les squatter sur des temps assez longs nous est économiquement refusée et les solutions alternatives, souvent assez précaires, épuisent les équipes, ne permettant que des répétitions morcelées de cet élan commun […] que devrait être la création d'un projet artistique, l'invention d'un geste esthétique »[136].

Le temps de la recherche artistique, dit « temps de studio », est ce qui permet à l'artiste de créer le « texte de [sa] danse » d'après les mots de Laurence Louppe. Cette auteure de référence sur la danse contemporaine déplore la perte de l'essence même des œuvres chorégraphiques dans la perte de ce « texte » qui serait ce que l'on nomme plus ordinairement « le vocabulaire gestuel » d'un chorégraphe. Muriel Guigou ne regrette pas autre chose quand elle écrit sur l'instauration d'un « nouvel académisme » concernant la

---

[135] *Ibidem*, p. 230

[136] STEPHAN Arnaud, « La valeur n'attend pas le nombre des années » cité par TACKELS Bruno, In MOUVEMENT nº70

« cristallisation » des centres chorégraphiques nationaux. Le « travail de la danse »[137] entendu comme travail de recherche et processus de production collective, ne peut s'effectuer pleinement que dans un rapport de mutuelle confiance entre artistes : « ce juste équilibre, où chacun peut se sentir regardé et écouté sans pour autant se sentir dépossédé, provient d'une grande confiance ; cette dernière ne s'installe pas du jour au lendemain »[138]. « Texte » perdu (et gain de temps), donc, au profit de l'avènement d'une conception spectaculaire de l'œuvre : considérer que l'œuvre chorégraphique réside uniquement dans la présentation d'un produit fini – et vendable donc – qu'est le spectacle est une conception imprégnée de considérations essentiellement économiques. Du point de vu critique et esthétique de Laurence Louppe, ne peut faire « œuvre de danse contemporaine » que le travail du mouvement même, la recherche d'une physicalité propre et porteuse de sens, reconnaissable entre toutes les autres.

Il est assez ordinaire de dire que le temps est une ressource indispensable à l'élaboration du geste dansé. Peut-être moins de dire que la maîtrise de ce temps est aux mains même des institutions. Un peu plus dérangeant encore serait peut-être le constat si l'on démontrait que les préoccupations économiques noyautent les structures de production des œuvres ; ce en grande partie par un refus collectif – des artistes avant tout – de définir la « danse contemporaine » et la notion « d'œuvre » dans ce champ.

« La question de l'accès aux lieux de production est cruciale et dramatiquement mal posée […] : les lieux de production actuels sont-ils la bonne réponse pour l'art qui s'invente ? Parmi ceux qui répondent positivement, on sait bien que beaucoup n'adhèrent au schéma des centres dramatiques et chorégraphiques que faute de mieux, y voyant la possibilité de sortir précisément de leur précarité grandissante.[139] »

D'un autre côté, et sur un plan un peu différent, la place des centres chorégraphiques nationaux dans la vie des jeunes artistes est importante : les projets portés par ces maisons – les projets de création mais aussi l'ensemble des projets de médiation ou d'aides à la production ; sont particulièrement rémunérateurs au regard des pratiques de la profession puisque chaque heure travaillée est rémunérée[140]. Cette manne permet d'équilibrer les finances de certains jeunes chorégraphes.

La structuration économique du secteur de la danse contemporaine ne sert pas toujours l'activité des artistes mais conforte et renforce la place des auxiliaires administratifs et financiers qui à leur tour, par leurs comportements et leurs stratégies professionnelles, renforcent les mécanismes de marché.

---

[137] LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.*
[138] GUIGOU Muriel, *La Nouvelle danse française, op. cit.,* p.239
[139] MOUVEMENT nº70, été 2013 p.18
[140] le centre chorégraphique national de Roubaix mettant sur ce point une attention toute particulière

3. Stratégies concurrentielles.

La concurrence exacerbée s'étend à tous les acteurs marchands du champ artistique et culturel. Ce cadre implique une multitude de stratégies concurrentielles entre les acteurs, y compris au sein d'une même structure. Les formes d'emploi étant précaires, deux dynamiques complémentaires s'observent : la première est une dynamique de fixation des « employés » dans une posture d'attachement à un employeur – ce rôle n'étant plus assuré par les formes contractuelles ; la seconde est une dynamique de placement individuel de chacun des acteurs dans le champ.

a. L'affect, une question politique

La question que pose la domination charismatique – et son acceptation unanime – est la suivante : au nom de quelle légitimité sont imposés les choix ? En d'autres termes et plus largement, la question posée est « la question de la démocratie en arts ; quelle est la part d'écoute ? Jusqu'où peut-on aller, en tant qu'artiste autoritaire ? C'est compliqué à un moment donné, ces rapports. Jusqu'où as-tu le droit d'imposer quelque chose à quelqu'un ? Jusqu'où a-t-on le droit de faire souffrir quelqu'un ? ». En 1993, Gallotta avoue ne pas avoir la réponse à ces questions, mais en 1997, il réaffirme plus catégoriquement l'idée de la force de l'œuvre : « l'œuvre chorégraphique est plus forte que les créateurs […] les hommes sont là pour faire effectuer cette œuvre. Dans ces conditions, la démocratie au sein du groupe est restreinte. »[141]. De sorte qu'ici de nouveau, l'ethos artistique est structurant : il pose la « force de l'œuvre » comme source première et unique de légitimité d'un travail.

La construction du discours – ici du discours esthétique, acte politique s'il en est, est dans les pratiques, réservé à quelques acteurs, dans les positions hiérarchiques les plus importantes. Cette parole partagée dans les bureaux est le creuset – comme pour la parole entre chorégraphe et danseurs – d'autres dynamiques : la construction et la validation d'une vision comme, d'un récit d'entreprise, la vérification de l'appartenance commun au mêmes « monde ».

b. L'affect, une question économique

L'hyper-flexibilité des artistes implique en retour, et en théorie, leur liberté. De sorte que le producteur comme le chorégraphe ne sont pas certains de retrouver leurs artistes interprètes lors des diverses périodes de diffusion des pièces. Dans l'éventualité où un employeur propose un autre projet, mieux payé et plus valorisant pour l'artiste interprète, il serait raisonnable, dans la logique libérale instaurée par les cadres de production eux-

[141] *Ibidem*, p.231

mêmes, qu'il fasse défection au premier projet. De ce point de vue la place de « l'affect » autrement nommé « obligations morales » faites aux artistes prend une autre ampleur, économique : malgré les « stratégies » de production conduisant à l'ultra-précarité liée au processus d'ultra-libéralisation du marché du travail d'artiste interprète, le chorégraphe peut compter sur un ensemble fixé d'artistes possédant son langage corporel (élément essentiel de l'existence même de la danse contemporaine) et adhérant à sa démarche artistique, tout refus de contrat étant interpréter comme une « trahison » au pacte affectif. Il n'est pas de lien « naturel » et non socialement établi, tel que parfois postulé, entre un art basé sur l'expression corporelle et sensitive ; et la place importante de l'affect dans le *managment* de la danse contemporaine.

L'affectif entre les membres d'une troupe, *à forciori* entre les danseurs et le chorégraphe ou l'administrateur, ne se situe que rarement dans la pratique physique. Que se joue-t-il dans les moments de paroles réflexives entretenus malgré les temporalités serrées de production ? L'attachement « moral » du travailleur à son « employeur » palliant la défaillance des contrats de travail sur ce plan.

c. Misogynie dans la culture, mode et réalité.

La dernière remarque formulée ici quant aux pratiques de gestion des ressources humaines par l'affect observées dans le secteur de la danse contemporaine se trouve être en résonnance avec l'actualité politique du secteur puisqu'elle touche à la place de la femme au sein des structures de production. La question de la « parité » a été prise à bras le corps par Aurélie Filippetti dont on dit sarcastiquement qu'elle chercherait par là à mettre en place une politique culturelle marquante, sans budget – ce qui revient dans l'esprit de tous[142] à entreprendre une chasse au Dahu et à la Coquecigrue réunis. La dynamique n'a rien d'original puisque les sarcasmes pleuvent systématiquement lorsqu'il est question, en France, de l' « égalité des genres » – pour ne plus parler de « féminisme » concept apparemment tabou. L'ambition du ministère actuel rejoint les préoccupations de terrain d'associations, telles que le « collectif H/F », de « faire progresser l'égalité » - entendue au sens paritaire du terme :

> « Le rôle du ministère de la Culture et de la Communication pour faire progresser l'égalité entre les hommes et les femmes est déterminant en raison de son domaine spécifique : le champ de la création et celui des représentations collectives véhiculées par les différents moyens d'expression artistique ou culturelle, le spectacle vivant, le cinéma, et bien sûr par les médias. Leur puissance peut constituer un frein aux évolutions nécessaires vers une société plus juste et respectueuse de chacun, femme ou homme, tout comme elle peut au contraire les favoriser.»[143]

---

[142] imagerie collective tournée vers 1981.
[143] site internet du ministère de la culture et de la communication (consulté le 16 août)

Les pouvoirs publics occupent régulièrement une posture « contra-cyclique » ce qui revient en d'autres termes à dire que si le ministère affirme si fortement le principe d'égalité c'est que les pratiques sont loin du compte. La parole politique comme « discours performatif » a en la matière encore beaucoup à faire. En effet, il est possible de retourner l'assertion commune selon laquelle le champ de la création produit des représentations collectives pour constater que le champ culturel institutionnel véhicule les représentations collectives, parfois assez paresseusement. Dit encore autrement, il ne suffit pas de travailler avec des artistes pour être inscrit dans des dynamiques progressistes. Les usages démontrent en la matière la puissance des schémas phallocratiques de domination. Puissance rendant par elle-même peu opérant le concept de « parité » : la question n'est pas de mettre en place un liste « chabada-bada »[144] de directeurs de structures au niveau national, mais bien de trouver à faire évoluer les comportements individuels à l'intérieur des structures. Le chantier est vaste, la route est encore longue et les outils peut-être mal adaptés.

Cependant, parce que ce secteur touche aux *représentations* et qu'il vit sur des subsides publics, il se doit impérativement d'ouvrir des voies de progression et d'expérimentations.

d. Exemples de stratégies individuelles

La prédominance des mécanismes de *domination charismatique* dans le secteur, pousse chacun des acteurs à établir les moyens de « se rendre indispensable » – ce que l'on a nommé mécanisme « d'affinités électives ». Pour ce faire, la concurrence s'établie sur des traits de personnalité : les « savoir-être » sont dès lors des « savoir-faire » indispensables dans cette concurrence fortement individualisée.

Les stratégies mises en place sont nombreuses et hétérogènes. Loin de pouvoir organiser une typographie exhaustive, nous n'évoquerons ici que trois schémas observés.

Le premier modèle repose sur un processus de *domination traditionnelle*[145], généralement mis en œuvre par des personnels nourrissant leur légitimité à la source de leur présence dès les débuts du secteur chorégraphique contemporain en France, ou de leur contact direct avec les « pionniers » – le récit de ces temps initiaux est régulièrement convoqué. Le second modèle est une légitimation de sa position dans le champ par l'efficacité professionnelle. Certains acteurs se démontrent irremplaçables par leur compétences

---

[144] Expression utilisée pour décrire les listes électorales composées alternativement d'un homme et d'une femme, conformément à la loi nº2000-493 du 6 juin 2000. Formule idiomatique tirée de la musique du film de Claude Lelouche, *un homme, une femme*.

[145] Idéal- type de domination chez Max Weber. Soumission consentie au nom de la croyance profonde dans les lois traditionnelles de passation de pouvoir.

hors du commun. Le dernier modèle observé repose sur la maîtrise de l'information. Sur ce point essentiel d'observation, l'analyse de Raymonde Moulin est particulièrement éclairante : « L'asymétrie de l'information offre aux collectionneurs bien informés des possibilités d'arbitrage »[146]. Dit autrement, l'information est une ressource professionnelle fondamentale : « l'asymétrie d'information est loin d'être fortuite. Elle est cruciale pour tout nouvel entrant »[147], de là certaines stratégies reposent sur le non partage ou le partage partiel d'informations. L' « *open data* » n'est pas la stratégie majoritaire, au contraire une certaine « culture du secret » est sans cesse réactivée.

La plupart des stratégies de légitimation empruntent à ces trois sources de légitimité.

C/. L'anomie du « monde » de la danse contemporaine, une liberté ?

1. Le refus des normes équivaut-il à l'acquisition de la liberté ?

La danse contemporaine a, aux origines, refusé dans un même mouvement les normes académiques alors en vigueur et l'instauration de normes pour elle-même. En dehors de l'injonction à l'expérimentation physique et esthétique.

Le secteur valorise l'innovation et refuse de fixer nominativement les normes qui le structurent, or seule la norme édictée contient son propre dépassement. L'analyse de Raymonde Moulin[148] met au jour la « lutte incessante » entre la fixation d'une norme (enjeu de pouvoir) et les dispositifs transgressifs. La standardisation des normes dissipe « la menace de l'inconnu » et par là même ouvre « la disposition à la transformation » et à « la puissance inquiétante d'échapper à cette fixation ». Etablir une *loi du genre* permet en retour de « rouvrir l'infini des formes possibles ».

Sur le marché de l'art, les agents économiques cherchent à conserver les formes et les clefs de lecture telles qu'elles sont (l'avantage comparatif décisif sur le marché étant de savoir lire le potentiel d'une œuvre avant les autres). L'information est l'enjeu principal des marchés de l'art contemporain, elle sert la « dissipation de la menace de l'inconnu », si possible, uniquement pour quelques uns. Dans un secteur où la nouveauté est la valeur matricielle, la « conformité » est indéfendable, l'immuabilité est proscrite des discours et le renouvellement des formes et des entendements est recherché en permanence. Valoriser des formes et des questionnements existants comme novateurs reste le meilleur moyen

---

[146] MOULIN Raymonde, *l'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.* p.53
[147] *ibidem*
[148] *Ibidem*

d'entrer dans cet éthos à peu de frais. Le refus de verbaliser les codes propres à la danse contemporaine prend ici une profondeur nouvelle.

Le risque majeur aujourd'hui à réinventer ce qui a déjà été exploré est de perdre tout intérêt des formes artistiques à la fois aux yeux du grand public à qui l'on nie le droit de saisir, et aux spécialistes qui voient défiler de nouveau les mêmes « innovations » dans le champ chorégraphique. L'intérêt majeur de limiter le partage des codes d'évaluation des pièces est aussi de conforter les positions acquises.

Ainsi masquer les conventions établies de la danse contemporaine promeut le « flou » comme paradigme de travail et comme valeur fondamentale tout en limitant l'incertitude réelle.

Par ailleurs, activer sans cesse le discours selon lequel il « n'existe pas de mots pour dire la danse » c'est récupérer le discours des artistes eux-mêmes sur leur art. Il s'agit aujourd'hui d'aller au delà en proposant des outils critiques exigeants, pour permettre aux formes artistiques de se dépasser et aux publics de s'en saisir. Le développement des regards critiques et sensibles sur la danse contemporaine est aujourd'hui une priorité à laquelle l'ensemble des professionnels du secteur doit être invité à participer. Cette priorité est au nombre des « ambitions pour la danse » proposées par Patrick Germain – Thomas pour qui un secteur subventionné tel que l'est la production chorégraphique contemporaine aujourd'hui en France ne peut renoncer à l'exigence démocratique sous peine de se voir simplement retirer tout moyen de subsistance.

Ce problème est également abordé par Eric Fassin dans une formulation plus large :

> « La culture […] existe surtout en France aujourd'hui sur le mode de l' « exception culturelle » ; c'est dire qu'elle vient confirmer la règle néo-libérale. C'est la condition de possibilité de son existence professionnalisée. Mais ce statut d'exception est justement la raison pour laquelle la culture a du mal à intéresser les « gens » […] il faut des stratégies pour éviter que l'exception ne devienne isolat. »[149].

Contrairement aux idéaux de la fin du XXe siècle, il ne suffit pas d'être précaire, ou de refuser la formalisation de règles pour être libre.

[149] FASSIN Eric « Qui représente qui ? » IN *Cassandre* nº94, été 2013.

2. Dépassement des paradoxes à l'œuvre dans l'art chorégraphique

Tout se passe en *pratique* comme si seuls les « pelleteurs de nuages »[150] peuvent croire encore à une ambition autre pour l'art que celle de simple produit. Comme si corolairement il serait naturel que les « personnels supports », ayant bien saisi et trouvant à maîtriser les enjeux économiques à l'œuvre, puissent prétendre à une prédominance dans le secteur. Tout ceci alors même qu'en *valeur* chaque professionnel rencontré s'inscrit profondément dans un schéma cognitif commun d'*éthos artistique* et d'engagement gratuit de soi. En d'autres termes « la culture n'est pas une marchandise » et les artistes sont une richesse pour l'humanité … mais l'on vend les pièces au meilleur prix en les produisant le moins cher possible, selon des pratiques ultra-libérales. Paradoxe banal à rappeler mais toujours non démodé en 2013.

Il serait évidemment temps que « l'état de crise » déclaré depuis trente ans soit analysé et dépassé, que l'ouverture générale de l'économie aux discours et expérimentations de l'économie sociale et solidaire puisse se faire également dans certains marchés de l'art pour lesquels l'ethos néo-libéral ne répond pas (et ne l'a jamais fait) aux aspirations des acteurs. Cette ouverture semble un impératif moral – *catégorique*[151] donc – aux vues des valeurs pour lesquelles aujourd'hui encore chaque professionnel du secteur s'investi plus ou moins ouvertement, personnellement et honnêtement dans son travail. C'est également un impératif *hypothétique* : si le « monde » de la danse contemporaine souhaite perdurer il se doit de conserver ses sources publiques de financement. L'ouverture démocratique est nécessaire à la survie économique mais également à l'indépendance esthétique – donc à son existence – du champ chorégraphique contemporain.

> « Howard Becker considère que la longévité des mondes artistiques dépend directement de la façon dont leurs représentants parviennent à provoquer une familiarisation de l'ensemble du corps social avec les conventions qui leur sont propres :
> « Comme la croissance des mondes de l'art passe par la diffusion de leur mode d'organisation et leurs conventions, tous obstacles à cette diffusion devient une limite à leur croissance. […] Les mondes de l'art entament leur déclin quand certains groupes laissent tomber dans l'oubli les conventions qu'ils connaissaient ou utilisait pour produire leurs œuvres caractéristiques, ou quand il devient impossible de recruter de nouveaux participants. »
> C'est pourquoi la question du développement d'un discours critique revêt une urgence particulière »[152]

---

[150] Formule québécoise qui désigne les rêveurs dans leur ensemble et les artistes en particulier
[151] Dans la typologie de la philosophie kantienne, certaines actions peuvent être faites en vue d'une fin (impératif hypothétique) et d'autres se doivent d'être faites, sans autre justification que celle d'être « bonnes » et morales (impératif catégorique).
[152] GERMAIN – THOMAS Patrick, *op. cit.* p.146

Si dans un monde au relativisme à toutes épreuves les *impératifs hypothétiques* semblent avoir la prépondérance, l'*impératif catégorique* kantien conserve son importance fondamentale car il est le seul à savoir donner un sens profond aux actes et aux jeux d'acteurs.

> **« L'outil artistique est l'un des plus puissants dont nous disposons pour résister au monde déshumanisant du chiffre que promeut le néo-libéralisme [153]»**
>
> **Eric Fassin**

Résoudre la « crise morale » de l'institutionnalisation de la danse contemporaine pourrait être une réponse partielle à la nécessaire résolution de la « crise économique » que traverse ce secteur, lui permettant de trouver à défendre des idées – et donc des budgets – à l'image des convictions et des ambitions des acteurs en présence. Renouer avec le militantisme des origines, *malgré, avec* et presque *pour* l'institution elle-même. Aujourd'hui, dans la danse contemporaine comme ailleurs, les mécanismes de l'économie classique semblent atteindre certaines de leurs limites.

[153] Cassandre nº94 p.10

Conclusion

> « Tant que le capitalisme nous entoure, s'infiltre en nous, nous n'avons aucune chance. Tout ce que nous pouvons faire est de travailler à l'intérieur des limites jusqu'à ce que les murs tombent »[154]
>
> **Julian Beck**

Partant de l'idée selon laquelle les structures dans lesquelles la pensée s'inscrit délimitent notre entendement et créent les contours de notre action[155] ; le constat de la prégnance des mécanismes de marchés sur les activités de « production-diffusion », au cœur des missions des maisons de production que sont les centres chorégraphiques nationaux, est apparu comme le cadre général de l'activité professionnelle en danse contemporaine. Au cours de discussions avec des artistes dans une position semblable à la notre, à l'entrée dans le champ chorégraphique, ce même constat est régulièrement fait : comprendre le marché est indispensable à l'appréhension du champ professionnel. Le présent travail nous a permis de proposer quelques descriptions de mécanismes à l'œuvre et de relativiser la prégnance des mécanismes de marché en mesurant l'importance de l'intervention publique dans le secteur, en d'autres termes l'étendue des pouvoirs publics et l'importance de la décision politique dans l'organisation du marché de la danse contemporaine en France.

Nous nous sommes ici interrogé sur les cadres de production des œuvres, cadres posés par les décisions politiques et les comportements des acteurs – qui participent de la constitution et du renforcement du système, comme l'illustrent bien les diverses dynamiques à l'œuvre dans les procédures de « coproduction ».

Le système institutionnel français étudié ici repose sur les centres chorégraphiques nationaux :

> « La place centrale des CCN, véritables pivots de la politique chorégraphique, est fréquemment rappelée dans les discours officiels. Elle est réaffirmée dans le dossier de presse accompagnant une conférence donnée par Renaud Donnedieu de Vabre, ministre de la culture, le 13 octobre 2005 :
>
> « La politique en faveur de la création chorégraphique nationaux, équivalent de la politique de décentralisation théâtrale. Les 19 centres chorégraphiques nationaux jouent un rôle majeur dans le paysage chorégraphique français. » »[156]

---

[154] Julian Beck, *La vie du théâtre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 147. Cité par B. Pizzinat IN *Le collectif artistique par gros temps*

[155] la linguistique offre sur ce point un enseignement clair : on ne peut penser que

[156] GERMAIN – THOMAS Patrick, *op. cit.,* p.128

Sur le plan économique « la politique du ministère est d'abord une politique de développement de l'offre, et la mise en place du réseau des centres chorégraphiques nationaux va de pair avec le développement considérable des autres catégories d'aides à la création. Elle aboutie à une segmentation des compagnies en trois ensembles : les compagnies dites « indépendantes », le réseau des centres chorégraphiques nationaux (hors ballets classiques), les troupes permanentes de danseurs classiques »[157]. Les échanges mercantiles se découpent en trois temps : les financements publics, les coproduction (redistribution de l'argent public) et les achats. Ces mécanismes amènent les centres chorégraphiques nationaux à occuper une double place dans le champ de production en premier lieu mais également et de plus en plus de diffuseur.

Les éléments d'analyse apporté par ce travail permettent d'établir un cheminement d'analyse d'une situation « d'essoufflement du modèle » décrite par de nombreux auteurs et parfois exprimée par de jeunes artistes (non « institutionnalisés » donc). Cette « crise » semble double : elle est évidemment d'ordre économique dans la mesure où l'activité dépend de l'engagement financier des pouvoirs publics dans une période où ces finances sont en crise ; mais elle est également d'ordre intellectuel et moral dans la mesure où dans la perte de distance aux mécanismes marchands à l'œuvre, le secteur a laissé perdurer des « effets pervers ». Le modèle s'essouffle et amoncèle les déficits commerciaux, démocratiques, éthiques.

La grille d'analyse acceptée est celle de l'économie classique. Selon cette analyse, le secteur n'est pas rentable, il est même chroniquement déficitaire. De sorte que l'on attend des pouvoirs publics un engagement fort. Ce soutien s'est instauré sur le plan de la création, ce qui a entrainé une situation de « surproduction » de sorte que des mécaniques de « rattrapage » sont aujourd'hui expérimentées (par les pouvoirs locaux notamment).

Le postulat de cette grille d'analyse est au cœur du présent questionnement. Les cadres productifs ainsi structurés posent plusieurs questions, dont nous rappelons ici les principales :
Les « experts » sont indispensables à la mise en place des politiques publiques artistiques, seule possibilité d'émergence d'un soutien efficace en évitant l'écueil de l'établissement d'un « art officiel ». La présence de ces « experts » artistiques est pourtant un *iatus* sur le plan économique dans la mesure où ils s'inscrivent pour la plupart dans une poly-activité rendant inopérant tout mécanisme de marché basé sur le principe de

[157] *ibidem* p.61

« concurrence pure et parfaite » (soit de division stricte des tâches et d'inexistence des conflits d'intérêt).
Cette antinomie entre les cadres mercantiles posés – et respectés – et les réalités artistiques s'observe particulièrement dans le fait qu'en l'état actuel de la construction des budgets toute activité de création artistique représente un « surcoût ». Dans la même veine, la diffusion est généralement un « non-sens économique » quand elle est une absolue nécessité artistique.
La place des danseurs interprètes dans ce système économique est particulièrement insolite. Matière même des œuvres chorégraphiques, l'ambition première de la modernité était d'en faire les « co-auteurs » des rendus scéniques. Leur position économiquement particulièrement précaire et le manque de temps de studio, appuient dans le sens d'une ouverture conformiste et d'une excellence technique, bien plus qu'en faveur de l'acquisition et de la co-construction du langage corporel spécifique d'un chorégraphe. Une situation économique qui amènerait à la dissolution du « texte de la danse »[158], sa nature même.

Par ailleurs, à l'image des artistes pour qui le secteur travaille, la précarité s'est instaurée en système dans la danse contemporaine. De là, et des traditions propres au secteur de la danse, naissent des stratégies individuelles de prise de position et de domination charismatique.

Plus qu'un « rétablissement » du secteur dans ces cadres, il semble important de faire évoluer les cadres de réflexion et de produire les mots pour penser un cadre économique juste et adapté aux ambitions artistiques et humaines de la danse contemporaine. Un tel secteur d'activité, reposant sur l'engagement d'acteurs passionnément dédiés à leurs actes, ne peut pas dépendre des mêmes ressorts qu'un secteur industriel productiviste. Accepter ces grilles d'analyse c'est produire des ajustements artificiels et parfois néfastes de l'activité.

La maîtrise technique des mécanismes de marché, si elle est à la base de toute activité professionnelle, se doit de prendre en compte la portée politique des actes et des discours (et de leur absence). Proposer un discours réflexif sur l'art chorégraphique est aujourd'hui une priorité. Ce processus débute par accepter de proposer des cadres définitionnels et de les débattre dans la mesure où ne sait penser que ce que l'on peut dire. Le secteur doit aujourd'hui penser la place et l'intérêt de la danse contemporaine dans la société, le proposer au politique qui le soutien comme au large public pour que

[158] LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.*

l'investissement public prenne son sens. Le marché de la danse contemporaine doit participer pleinement de cette production de sens. Dans la mesure où défendre un budget et les mécanismes qui le soutiennent, c'est défendre une idée ; les activités de « production-diffusion » portent en elles la matrice du secteur chorégraphique de demain. Plusieurs enjeux d'avenir se dessinent au cœur des mécanismes de commercialisation des œuvres chorégraphiques comme la lutte contre la précarité, l'ouverture aux processus actuels de créations collectives[159], la question des publics de la danse – pour qui et pourquoi on travaille – ou celle de la conservation du *patrimoine* de la danse contemporaine française.

Trois enjeux d'avenir pour la danse contemporaine

De nombreuses questions se posent aujourd'hui au « monde » de la danse contemporaine en France. Nous ne ferons qu'en évoquer ici trois, les principales à nos yeux, qui pourraient chacune être l'enjeu de développements ultérieurs passionnants.

Le premier point est la revalorisation du « temps de travail de la danse », les moments de recherche artistique en dehors des projets précis de création doivent en effet être saisi par les acteurs économiques pour centraux qu'ils sont dans les pratiques artistiques. L'enjeu est ici de « faire vivre le collectif », dans des moments de rencontres et de « travail de la danse » et autours de la danse. Trouver les ressources légales et administratives pour accompagner les pratiques de création actuelles, souvent structurées sous formes de « collectifs artistiques »[160], est une première nécessité. Un rétablissement des pratiques en faveur d'un léger allongement de la durée des contrats semble en être une deuxième, l'objectif étant de dégager du temps et ouvrir des marges aux possibles.

Le second point est la question des publics, une question vaste et essentielle comme nous l'avons dit. Un renforcement de la demande finale, par la montée en capacité des publics, serait pour Partick Germain – Thomas un levier de rééquilibrage du marché de la danse contemporaine. Le paradoxe serait alors que la diminution de l'hégémonie économique (et donc artistiques) de la demande intermédiaire (les diffuseurs) sur le champ chorégraphique passerait par des politiques fortes en direction des publics, politiques portées par … les diffuseurs. Le rôle de « médiateur en danse contemporaine » comme il y a des « médiateurs » dans les musées d'art contemporain apparaît dans le

[159] Aucune forme de contrat collectif n'a été expérimenté durant ces six mois de stage
[160] PIZZINAT Baptiste, « le collectif artistique par gros temps », IN ouvrage collectif à paraître.

champ. Non plus des « attachés aux relations avec les publics » se retrouvant à défendre un ou deux spectacles de danse mais des professionnels spécifiquement tournés vers ce contenu. Développer ce point nous amènerait à considérer les distinctions déjà très travaillées entre « démocratisation » et « démocratie » culturelle et à faire le constat des limites du concept de « démocratisation » en se demandant avec Raymonde Moulin si il est possible « de prêcher à d'autres que des convertis ? »[161].

Le métier de *médiateur de la danse contemporaine* revêt deux spécificités : la première est qu'une grande partie des missions est consacrée aux actions de pédagogie à destination d'acteurs du champ culturel (organisateurs d'évènements municipaux ou programmateurs de salles de spectacle pluridisciplinaires) et non à la demande finale. La seconde est que les discours critiques à proposer au public son encore à construire et qu'il n'est pas d'école d'histoire critique de la danse comme il peut en être pour les arts plastiques. L'ambition d'un spectateur de la danse contemporaine est souhaitable, car c'est « l'interprétation qui fait œuvre, sans fin »[162], et elle est atteignable. L'enjeu est de savoir partager les quelques outils d'analyse de base (tels que repris par Laurence Louppe[163]) et de trouver les chemins de l'éducation au sensible et à l'infra verbal ; développer pour tous la capacité de se saisir de sa sensitivité comme outil d'appréhension des œuvres et du monde.

La dernière ambition envisagée à ce stade pour le secteur de la danse contemporaine est le développement d'un processus de patrimonialisation. En effet, contrairement à la doxa, la danse se conserve, par la mémoire des corps, par différents moyens techniques et par des systèmes de notation complexes. Quelques initiatives institutionnelles – en dehors des reprises de répertoire par les chorégraphes eux-mêmes – sont sur ce point remarquables, ne prenons que deux exemples :

- le dispositif « danse en amateur et répertoire[164] » mis en place par le centre national de la danse propose des fonds pour remonter des pièces du répertoire contemporain et les présenter sur la scène du théâtre national de Chaillot ;
- le dispositif « numeridanse [165]», instauré par la maison de la danse de Lyon, propose l'accès à de nombreuses œuvres du répertoire chorégraphique contemporain sous format vidéo, en ligne.

---

[161] « la démocratisation de la culture est une question de prosélytisme, une action missionnaire », Raymonde Moulin, *op. cit,* p90.
[162] HECQUET Simon & PROKHORIS Sabine *Fabriques de la danse*, op. cit.
[163] LOUPPE *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.*
[164] Informations : URL http://theatre-chaillot.fr/evenement/faites-danser-chaillot
[165] URL : http://www.numeridanse.tv/fr

La question de la conservation des œuvres pose la question de la nature de la danse contemporaine. Que peut-on et que doit-on conserver de la danse ? Peut-on en conserver l'essentiel ? Pour déterminer la nature du geste légitime de conservation, il faut s'attarder à définir la nature du fait chorégraphique contemporain.
Le danger mis en avant par les professionnels – et aujourd'hui en partie à l'œuvre – est celui de « faire école », ce que refuse la danse contemporaine jusqu'ici. La question de la nature de la danse pourrait être posée en ces termes : si le legs des chorégraphes est la nature de leur gestuelle, seule la pratique physique est légitime pour transmettre leur démarche ; si le legs des chorégraphes est constitué de leurs œuvres spectaculaires – ce que tend à instaurer le fonctionnement économique actuel du secteur – alors la production d'un discours sur ces œuvres est nécessaire.

Aujourd'hui la seule, et la plus juste, ambition patrimoniale pour la danse contemporaine reste celle de Laurence Louppe : « la poétique de ce qu'on peut appeler 'une mémoire des œuvres' […] serait avant tout la préservation des langages et des états de corps, en vue, moins de leur perpétuation que de leur connaissance et de leur analyse »[166].

Si les générations précédentes ont eu la chance de découvrir et d'accompagner l'émergence de la danse moderne puis contemporaine, d'en fixer les cadres et les pratiques ; l'enjeu de la notre sera de définir la nature ce legs, d'en constituer la trace, d'en produire l'analyse, et d'en inventer en conscience l'avenir.

[166] LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.* p 336

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Editions Flammarion pour la traduction française, Paris, 2010

DAGEN Philippe, *L'art moderne dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Editions HAZAN

GERMAIN – THOMAS Patrick *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir,* Toulouse, Editions de l'attribut, 2012

GINOT Isabelle & MICHEL Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2008, p.12.

GRAND A. et VERRIELE P., *où va la danse ?,* Paris, Editions Seuil, 2005, p.75

GUIGOU Muriel, *La nouvelle Danse Française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Paris, Editions l'Harmattan, 2004.

GUILBERT L., *Danser avec le IIIe Reich, les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000.

HECQUET Simon & PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Editions PUF, 2007.

HUESCA Roland, *Danse, art et modernité, au mépris des usages*, Paris, Editions PUF, 2012

IZRINE Agnès, La Danse dans tous ses états, Paris, Editions L'Arche, 2004

LANGEARD Chloé, *Les intermittents en scènes, Travail, Action collective et engagement individuel*, Rennes, Editions PUR, avril 2013.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Editions Contredanse, 2004 (3e édition).

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.,* p.205

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *DANSER, enquête dans les coulisses d'une vocation*, Editions La Découverte, Paris 2010

Magazines culturels

CASSANDRE nº 94

MOUVEMENT nº 70

Mémoire professionnel

MARIN, Marine. Etude des CCN : quel avenir pour la production-diffusion de la danse contemporaine ?. Mémoire professionnel. Lyon : IEP de Lyon, 2009

ANNEXES

Table des annexes

Annexe 1 : cahier des charges des centres chorégraphiques nationaux | 30 août 2013

Annexe 2 : Fiche de missions de stage

Annexe 3 : Etude des publics du programme *Danse Windows Jazz* | *travail réalisé dans le cadre des missions de stage*

Annexe 4 : Organigramme du service de production

Annexe 5 : Bilans financiers centre chorégraphique national de Roubaix 2012 (confidentiel)