

Conclusion générale
La danse contemporaine,
un processus de reconnaissance inachevé

Le monde de la danse contemporaine, dont l'intervention publique a permis l'émergence puis la consolidation comme univers artistique distinct de ceux de la danse classique et du divertissement (comédie musicale, cabaret, music-hall, par exemple), se trouve sans doute en 2010 à l'amorce d'un tournant. Les résultats de la politique menée depuis le milieu des années 1970 sont incontestables, et la danse contemporaine s'est développée sur tous les plans (création, diffusion, formation) ; mais d'importantes inconnues subsistent concernant notamment le devenir des centres chorégraphiques nationaux, l'accroissement possible de la diffusion et le rôle du ministère de la Culture dans le domaine de l'enseignement artistique spécialisé. À travers les termes de marché subventionné, j'ai désigné une articulation spécifique entre des décisions d'allocations de ressources prises par des instances publiques et le jeu relativement autonome d'un marché du spectacle chorégraphique où les responsables de structures de diffusion, elles-mêmes financées en grande partie par des fonds publics, disposent d'une grande liberté de choix à la fois pour la programmation de spectacles existants et pour le financement de nouveaux projets. L'alliance paradoxale des termes de marché et de subvention recouvre en réalité des dynamiques pouvant s'avérer contradictoires : d'une part, la structuration de l'offre artistique dessinée par la hiérarchie des aides à la création ne se reflète pas nécessairement dans les choix des diffuseurs ; d'autre part, l'importance inégale des subventions versées aux compagnies génère une distorsion dans le jeu concurrentiel. Sur ce dernier point, il existe notamment un clivage entre les compagnies bénéficiant de financements publics leur permettant d'employer un effectif important de danseurs permanents et celles ayant recours à des interprètes intermittents. Ce clivage se recoupe avec celui des styles de danse, car l'emploi en contrat à durée à indéterminée concerne surtout les troupes de danseurs de formation classique, alors que les compagnies contemporaines emploient généralement des danseurs inscrits au régime spécial de l'assurance chômage. On s'aperçoit donc qu'une réflexion sur l'avenir de la danse contemporaine en France doit se situer au croisement de trois registres d'interrogation :

l'action publique, le marché du spectacle et les formes d'emploi. Au centre de la réflexion se trouve la question de l'existence durable d'un monde artistique défini comme un ensemble de techniques du corps et de valeurs fondamentales spécifiques, et reconnu dans son altérité par rapport à l'univers académique. Cette existence passe par un accroissement de la diffusion de ce style de danse – diffusion des spectacles mais aussi des connaissances historiques et techniques relatives à cette discipline – au sein de l'ensemble de la société.

Une politique perfectible

Les effets du soutien public aux activités de création et de diffusion de la danse contemporaine sont très substantiels : un grand nombre de compagnies sont soutenues par le ministère de la Culture, dont 19 centres chorégraphiques nationaux disposant de locaux indépendants et d'équipes administratives très étoffées ; un diplôme d'enseignement a été créé à la fin des années 1980, il a été délivré à plusieurs centaines de danseurs depuis lors et la danse contemporaine est enseignée dans la majorité des conservatoires agréés par l'État ; la programmation des spectacles a fortement progressé dans l'ensemble des réseaux de diffusion (le nombre de représentation de spectacles de danse – principalement contemporaine – dans les scènes nationales a plus que doublé dans les années 1990 et le même type d'évolution s'observe dans les structures municipales) ; terre d'accueil et source importante de financement pour de nombreux artistes étrangers, la France est considérée dans le monde entier comme un pôle essentiel du développement de la danse contemporaine. Les vœux de Michel Guy, qui prônait une ouverture du monde chorégraphique français aux innovations venues de l'étranger, comme ceux de Jack Lang, qui misait sur le dynamisme et la diversité des activités de création, sont en grande partie exaucés. Le milieu chorégraphique lui-même a obtenu satisfaction dans sa revendication d'une reconnaissance de la danse comme discipline artistique autonome : les centres chorégraphiques nationaux constituent un réseau de structures propres à la danse, un Centre national de la danse ayant pour vocation première le développement de la culture chorégraphique a été créé en 1998, et, depuis 2008, le Théâtre national de Chaillot est dirigé par une chorégraphe contemporaine – Dominique Hervieu.

Pourtant, des incertitudes demeurent concernant les trois volets de l'intervention publique : la création, la diffusion et l'enseignement. En matière de création, le devenir du réseau des centres chorégraphiques nationaux constitue un enjeu fondamental. Depuis son instauration au milieu des années 1980, leur statut ne repose pas sur de véritables bases juridiques mais seulement sur des conventions élaborées au cas par cas entre le ministère de la Culture, les collectivités locales et la compagnie implantée. Aucun texte ne précise les conditions du renouvellement des chorégraphes nommés à la tête de ces structures (durée des mandats,

possibilités de reconduction) ni les solutions offertes aux artistes après leur départ. Comment trouveront-ils des moyens équivalents pour exercer leurs activités de création et de diffusion, alors qu'ils ont bénéficié du soutien le plus élevé dans la pyramide des aides et de locaux richement équipés pour répéter¹ ? Cette situation concerne plusieurs chorégraphes, personnalités phares de la danse contemporaine des années 1980 et en pleine possession de leurs moyens artistiques, qui ont quitté la direction d'un centre chorégraphique national, soit parce qu'ils ont déclaré ne pas vouloir prolonger leur mandat, soit à la suite d'une décision des tutelles : par exemple, Joëlle Bouvier, Régine Chopinot, Catherine Diverrière, Odile Duboc, Daniel Larrieu, Régis Obadia, François Raffinot, Joseph Russillo, Karine Saporta. Certes, la majorité de ces artistes continue à bénéficier d'un soutien du ministère de la Culture et ils ne subissent nullement ces conditions de manière passive, mais on doit s'interroger sur les possibilités qui leur sont véritablement offertes de poursuivre leur carrière sur le long terme : leur notoriété auprès du grand public n'est pas suffisante pour qu'ils puissent subsister à partir de la seule valeur marchande de leurs productions, et ils ne sont pas assurés d'obtenir le soutien des acteurs de la diffusion, plus portés à promouvoir de jeunes chorégraphes émergents ou au seuil de la consécration.

Sur le plan de la diffusion, malgré les taux de remplissage élevés de certains grands théâtres ou festivals (le Théâtre de la Ville, le Théâtre national de Chaillot, la Maison de la danse et la Biennale de danse de Lyon, le Festival Montpellier Danse, par exemple), les possibilités de développement ne sont pas illimitées. Dans les scènes nationales et les structures municipales, les séries de représentations sont très rares, les cas où le spectacle n'est joué qu'une fois étant au contraire habituels. Les programmeurs décident du nombre de représentations à partir d'une estimation d'un potentiel de fréquentation, et s'ils n'en achètent pas plus d'une ou deux, c'est naturellement parce qu'ils considèrent ne pas avoir un public suffisant pour cela. La question de l'accroissement de la demande finale constitue donc un enjeu essentiel pour l'avenir de la danse contemporaine.

Concernant enfin l'enseignement, les fonctionnaires chargés de la danse au sein du ministère de la Culture, dans les services centraux comme dans les directions régionales, évoquent des projets de transferts de compétence aux collectivités locales dans ce domaine qu'ils ne considèrent pas comme un axe prioritaire de leur intervention. La question du rôle de l'État dans le domaine de l'enseignement artistique est pourtant fondamentale, alors même que l'hypothèse d'un désengagement financier de sa part n'est pas à écarter. On s'aperçoit donc que, malgré l'importance du chemin parcouru dans les trois registres de l'action publique –

¹ Contrairement au secteur du théâtre, où une rotation des directeurs au sein du réseau des centres dramatiques nationaux est possible, le cas d'un chorégraphe quittant la direction d'un centre chorégraphique national pour en diriger un autre ne s'est encore jamais présenté.

création, diffusion, enseignement –, de grandes incertitudes subsistent. De surcroît, la politique menée dans le secteur chorégraphique s'articule avec le fonctionnement relativement autonome du marché des spectacles, qui se caractérise lui-même par une forte instabilité.

✓ *Les contradictions du marché subventionné du spectacle de danse*

Sur le marché du spectacle chorégraphique, comme dans beaucoup d'autres secteurs, coexistent deux modes de régulation des activités : une régulation politique, par l'attribution de subventions aux compagnies et aux structures de diffusion, et une régulation marchande, le jeu de l'offre et de la demande intermédiaire des théâtres et des festivals débouchant sur la fixation des prix de vente. L'imbrication de l'action publique et des mécanismes marchands se complique du fait que les diffuseurs consacrent une partie de leurs budgets artistiques au financement de la création (coproduction), activité qui se distingue de l'achat de représentations et peut être considérée comme une sorte de subvention de deuxième niveau, venant compléter les aides versées par les tutelles publiques. Dans ce contexte, on s'aperçoit que la conjugaison de l'aide publique et des mécanismes marchands ne va pas sans difficultés : d'un côté, les choix des acteurs de la diffusion peuvent bouleverser la hiérarchie dessinée au sein de l'offre par les différents niveaux de subventions ; de l'autre, les aides publiques interfèrent avec le jeu concurrentiel en instaurant une inégalité de moyens entre les compagnies.

L'analyse des programmations des scènes nationales et d'autres grands théâtres ou festivals montre notamment que la place qu'y occupent les centres chorégraphiques nationaux est relativement limitée, en comparaison de l'importance du rôle qui leur est attribué par les tutelles et de la part prédominante des subventions qui leur revient. Ce constat s'explique non seulement par l'important décalage entre le nombre de spectacles créés et les débouchés possibles en terme de diffusion – les programmeurs disposant donc d'un très grand choix de propositions venant de compagnies françaises et étrangères – mais aussi par la dualité des registres d'activité des diffuseurs : ils achètent des représentations de spectacles en tournée et interviennent de surcroît dans le domaine de la création en accueillant des artistes en résidence et, dans certains cas, en apportant un financement en coproduction. Certes, les chorégraphes directeurs de centres chorégraphiques nationaux bénéficient aussi d'apports en coproduction versés par le monde de la diffusion, mais ils entrent pour cela en concurrence avec un afflux régulier de nouveaux entrants, compagnies émergentes ou en chemin vers la consécration, parfois privilégiés dans les choix des responsables de la diffusion. Plusieurs raisons peuvent expliquer l'intérêt que les diffuseurs portent à ces nouveaux entrants : des

raisons esthétiques, car ils souhaitent révéler à leur public toutes les facettes d'une création chorégraphique riche et vivante ; des raisons économiques, car les jeunes compagnies sont financièrement moins exigeantes tant sur le plan des cachets que sur celui des coproductions ; des raisons professionnelles enfin, l'engagement risqué sur des artistes en devenir pouvant avoir des retombées très positives sur la réputation et la carrière des programmeurs. On se trouve donc dans une situation où les dynamiques contraires de l'action publique et du jeu de l'offre et de la demande entretiennent – de façon structurelle – une instabilité du marché.

Par ailleurs, les décisions d'allocations de ressources prises par les pouvoirs publics instaurent d'importantes inégalités de moyens entre les compagnies. Trois types de structures sont à distinguer : les compagnies indépendantes travaillant principalement avec un personnel intermittent, les centres chorégraphiques nationaux dirigés par des chorégraphes contemporains qui emploient, pour la majorité d'entre eux, des danseurs intermittents mais disposent d'un encadrement administratif permanent, et les troupes permanentes de danseurs classiques dont certaines sont rattachées à des théâtres lyriques et d'autres au réseau des centres chorégraphiques nationaux. Dans l'analyse du fonctionnement du marché des spectacles, le clivage le plus déterminant est celui de la forme d'emploi du personnel artistique et technique des compagnies. En effet, selon les principes en usage, les prix de cession des représentations sont calculés à partir des coûts variables directement liés aux représentations, auxquels les compagnies ajoutent une marge qu'elles ont généralement des difficultés à préserver dans le déroulement des négociations avec les lieux. Cela signifie que les rémunérations des interprètes ou techniciens permanents – qui constituent des charges fixes – ne sont pas systématiquement imputées dans les prix des spectacles, alors que les cachets des intermittents le sont nécessairement, sans quoi les représentations s'effectueraient à perte pour les compagnies. La subvention introduit donc un déséquilibre structurel entre les troupes permanentes, composées en général de danseurs classiques, et les compagnies contemporaines qui emploient pour la plupart des danseurs intermittents. Parmi celles-ci, les structures dirigées par des artistes confirmés, aux qualités reconnues et aux parcours professionnels déjà conséquents, risquent d'être prises en étau entre l'arrivée régulière de jeunes chorégraphes émergents, exerçant une forte attraction sur les programmeurs en quête de nouveaux talents à révéler, et la pression concurrentielle des troupes permanentes, particulièrement compétitives en terme de prix². Ce phénomène implique aussi une réflexion

² Ce cas de figure concerne des directeurs de centres chorégraphiques nationaux, mais aussi d'autres chorégraphes qui n'ont pas obtenu ce statut mais sont parvenus aux plus hauts échelons de l'aide aux compagnies indépendantes (compagnies conventionnées sur deux ou trois ans). Un grand nombre d'artistes de valeur sont ainsi laissés sur le bord du chemin par l'action conjointe du marché et des tutelles, les décisions d'allocations de subventions prenant en compte, à plus ou moins brève échéance, les performances réalisées en terme de diffusion.

sur la nature respective des styles classique et contemporain, leurs différences et leurs relations possibles, car il n'est pas rare que les troupes permanentes de danseurs de formation classique fassent entrer dans leur répertoire des créations ou des reprises de pièces contemporaines. Dans quelle mesure les formes d'emploi utilisées sont-elles profondément liées aux caractéristiques des activités artistiques propres aux deux styles de danse et pour quelle part les contraintes économiques instaurées par l'action conjuguée des pouvoirs publics et du marché interviennent-elles ?

✓ *La danse contemporaine : un art « impermanent³ » ?*

Dans ses travaux sur les intermittents du spectacle, Pierre-Michel Menger rappelle les fondements juridiques du régime spécial d'assurance chômage : le recours au contrat à durée déterminée (CDD) « d'usage constant » doit s'expliquer par la « nature » des activités et le caractère « par nature temporaire de l'emploi » dans les domaines concernés⁴. La nature de la danse contemporaine implique-t-elle une irrégularité et une discontinuité de l'activité ou la justification du recours au CDD d'usage provient-elle, ainsi que le prévoit la jurisprudence depuis le début des années 2000, du simple fait qu'elle se soit généralisée dans le secteur, sans que la profession ne s'y oppose ? Certes, les avantages économiques du régime de l'intermittence sont indiscutables, du point de vue des acteurs du secteur, puisqu'il constitue un mode de financement indirect mais indispensable sur lequel s'est appuyée la politique de développement de l'offre depuis les années 1980. En revanche, cette forme d'emploi comporte aussi des inconvénients non négligeables pour les compagnies, tant sur le plan organisationnel qu'artistique.

Le système d'emploi-chômage – ainsi dénommé par Menger parce que la vie professionnelle des artistes intermittents est faite d'une alternance entre des périodes d'inactivité et de travail pouvant être de très courte durée – a été perçu comme une opportunité par le monde de la danse contemporaine. Tous peuvent y trouver un intérêt : pour les tutelles – ministère de la Culture et collectivités locales –, il abaisse le seuil minimal de subvention nécessaire à la viabilité de l'activité ; du point de vue des chorégraphes, il allège considérablement les tâches inhérentes à la gestion de la troupe, offre plus de souplesse dans la relation avec les interprètes et autorise un recrutement au cas par cas, en fonction des besoins liés à une pièce particulière ; quant aux danseurs, il les rend plus indépendants par rapport aux chorégraphes, il leur permet de diversifier les employeurs et de mener, le cas échéant, leurs propres projets. Cependant, la question de savoir si le travail de la danse contemporaine implique des emplois temporaires « par nature », ne peut être tranchée de façon abrupte.

³ Expression empruntée au titre d'un article de Merce Cunningham, « The Impermanent Art », *Arts* 7, n° 3, 1955.

Plusieurs éléments justifient le recours à l'intermittence. Cette discipline artistique est essentiellement centrée sur la création, chaque pièce impliquant une approche originale du mouvement et de l'espace scénique, dont les caractéristiques émergent d'une interaction entre le chorégraphe et les interprètes. La démarche créatrice comporte par définition de fortes incertitudes, concernant son aboutissement et la qualité de son résultat. Aux aléas de la création s'ajoutent ceux de la diffusion, car il existe de fortes inconnues sur la réception des pièces, l'appréciation qui sera portée par les professionnels (tutelles, programmeurs, critiques) et le public, et le potentiel de diffusion qui en découlera. La diffusion peut elle-même être freinée, sur le plan quantitatif, par des exigences inhérentes au travail de la danse contemporaine : les spectacles doivent évidemment être joués pour exister, et la plupart des chorégraphes souhaitent qu'ils tournent de façon conséquente, mais les danseurs ont l'obligation de revivifier à chaque représentation l'impulsion originelle qui a donné naissance au geste dansé, et la frontière au-delà de laquelle l'exécution deviendrait routinière et mécanique ne doit pas être franchie. Si le seuil quantitatif où situer cette frontière diffère selon les pièces et les danseurs, les possibilités d'itération ne sont en tout cas pas illimitées et, dans l'histoire de la danse contemporaine, les pièces dépassant la centaine de représentations sont rares alors que ce cas de figure est habituel pour la danse classique et la comédie musicale par exemple. L'ensemble de ces éléments – incertitudes liées au travail artistique et à sa réception et spécificités du spectacle de danse contemporaine – entraîne un degré important d'irrégularité et de discontinuité dans l'activité des compagnies, légitimant le recours au régime spécial d'assurance chômage.

Inversement, cette forme d'emploi comporte d'importants inconvénients et plusieurs arguments plaident en faveur d'une stabilisation des relations professionnelles. D'une part, sur le plan de l'organisation, le fait que les interprètes travaillent avec plusieurs employeurs pour des contrats de très courte durée (sept jours en moyenne en 2000) complique fortement la mise en place des plannings des répétitions et des tournées, compte tenu de la multiplicité d'agendas dont doivent tenir compte les administrateurs : les danseurs de la création, sollicités par d'autres chorégraphes ou préférant travailler à leurs propres projets, ne sont pas nécessairement libres pour de longues tournées ; si les dates de représentations sont très espacées, il faut organiser de nouvelles périodes de répétitions, en fonction des disponibilités de l'ensemble de l'équipe. D'autre part, sur le plan artistique, l'histoire du style contemporain est faite en grande partie d'aventures de troupes, voire d'expériences communautaires, autour de quelques figures centrales de chorégraphes qui mettent presque toujours en avant, sauf

⁴ P.-M. Menger, *Les Intermittents du spectacle*, op. cit., pp. 63-65.

dans le cas de solos, l'importance de leur relation avec les danseurs, la durée nécessaire du travail spécifique mené avec chacun d'entre eux et l'importance des cours ou des ateliers donnés au sein de la compagnie pour l'acquisition des bases techniques propres à un artiste. Les spectacles de danse contemporaine, dans leur esprit et leur vocation fondamentale, naissent prioritairement de l'appropriation individuelle par les danseurs de propositions artistiques apportées par des chorégraphes, qu'il s'agisse de techniques d'improvisation, de séquences de mouvements déjà écrites, ou d'une gestuelle travaillée à même le corps des interprètes. Cette appropriation est guidée, encadrée, elle sert de base à un travail de construction effectué et revendiqué par l'auteur (les cas de véritable création collective sont rares), mais le rôle des interprètes dans le processus créateur est fondamental. C'est pourquoi la plupart des chorégraphes considèrent que l'existence de leurs pièces repose principalement sur les danseurs ayant participé à la création. En l'absence de supports de conservation de l'œuvre vraiment satisfaisants – les systèmes de notation du mouvement et les enregistrements vidéo sont utiles mais une part essentielle de la qualité spécifique de chaque danse leur échappe –, la partition de l'œuvre est inscrite dans le corps même des danseurs, ils en sont le véritable texte et l'on pourrait dire, en détournant la célèbre formule de Marcel Duchamp, que « ce sont les danseurs qui font l'œuvre ». Sachant, de surcroît, que les chorégraphes contemporains conçoivent généralement leur œuvre comme une globalité, privilégiant le continuum de leur recherche artistique sur les manifestations ponctuelles que constituent les différentes pièces, la relation qu'ils entretiennent avec les danseurs – sa durée et sa stabilité – prend une importance considérable. Le développement de la polyvalence et des capacités d'adaptation que requiert le système d'emploi-chômage, où les parcours professionnels des danseurs se construisent autour d'une multiplicité d'employeurs, diffère par conséquent de l'exigence d'approfondissement et de durée qui transparaît dans la plupart des trajectoires artistiques marquantes de l'histoire de la danse contemporaine.

De la nature de ce style de danse, on peut donc à la fois tirer des arguments en faveur du recours à l'intermittence ou, à l'inverse, de l'existence de troupes permanentes. Les deux situations existent dans la réalité : de grandes personnalités internationales, Pina Bausch et Merce Cunningham⁵, par exemple, disposaient de troupes permanentes et c'est également le cas des chorégraphes français Angelin Preljocaj (vingt-neuf danseurs) et Maguy Marin (huit danseurs). Mais l'activité de la plupart des autres compagnies françaises repose essentiellement sur l'emploi de danseurs intermittents ; la permanence artistique est donc relativement exceptionnelle pour les compagnies contemporaines, alors qu'elle constitue la règle pour les ballets classiques. Il s'agit d'un constat très important pour comprendre les

⁵ Tous deux décédés en 2009.

positions respectives des deux styles au sein du monde chorégraphique pris dans son ensemble. Après plus de trente années de soutien public au développement de la danse contemporaine en France, on aboutit à une configuration où s'opposent deux modèles organisationnels : pour les troupes permanentes (principalement classiques), les tutelles financent le fonctionnement et la possibilité d'entretenir un répertoire ; pour les structures du domaine contemporain, les instances publiques et les diffuseurs (à travers les apports en coproduction) financent conjointement des projets de création. L'opposition entre permanence artistique et intermittence recouvre donc – tout particulièrement dans le domaine chorégraphique où les œuvres sont inscrites dans le corps des danseurs – une opposition de fond entre patrimoine et création. Cette configuration soulève une question cruciale concernant le statut de la danse contemporaine lorsque les chorégraphes de ce style – n'ayant pas, pour la plupart, la possibilité d'entretenir un répertoire – transmettent des pièces à des troupes de danseurs classiques ou créent des spectacles spécialement pour elles. Ces processus de transmission s'effectuent généralement dans un laps de temps assez bref, et leur mise en œuvre se fonde implicitement sur une conception qui confère à la technique classique un statut englobant, c'est-à-dire que les danseurs formés à cette discipline seraient capables d'atteindre les qualités requises dans l'approche du mouvement propre à un chorégraphe contemporain, sans avoir besoin pour cela d'une formation spécifique. Malgré la valeur indéniable de ces ballets permanents, une telle conception va à l'encontre d'une véritable reconnaissance de la spécificité des techniques contemporaines et de leur histoire. C'est leur existence même, comme fondement d'un monde de l'art autonome qui est ici mise en question.

L'ambition des chorégraphes contemporains se place dans la recherche d'une qualité spécifique, menée en compagnie des interprètes – ou sur leur propre corps dans le cas d'un solo. Ils utilisent souvent les termes d'état de corps pour désigner la qualité recherchée dans une interaction avec les danseurs où ils transmettent, oralement et corporellement, leur expérience de techniques du corps qu'ils se sont eux-mêmes appropriées à travers un cheminement personnel. Ces états de corps – cette qualité organique de la danse propre à un auteur – s'actualisent sur scène lors des représentations, mais elle n'apparaît que de façon très éphémère car les pièces ont une durée de vie relativement courte, et la plupart disparaissent après avoir été jouées au mieux quelques dizaines de fois. Doit-on pour autant jouer sur les mots et faire de la danse contemporaine un art de la disparition ? Cela comporterait évidemment le risque majeur de la faire effectivement disparaître et de piétiner ainsi plus de trente années d'un engagement militant des artistes, relayé par l'intervention des pouvoirs publics. Les effets des conditions économiques de l'activité des compagnies – financements

au projet, décalage entre l'offre et la demande limitant les possibilités de diffusion – se surajoutent aux caractéristiques intrinsèques de cette forme d'art et tendent à les pousser à l'extrême de leur propre logique, entraînant un primat de la création et une succession ininterrompue et rapide de nouveaux projets. Si les pièces de danse contemporaine n'ont pas nécessairement pour vocation de former des répertoires et d'être indéfiniment reprises, elles doivent pourtant être jouées suffisamment pour exister et permettre aux danseurs de retraverser et de communiquer au public l'expérience vécue dans les répétitions. Entre les huit cents représentations du *Lac des Cygnes* dansées par Maïa Plissetskaïa et les cas fréquents de pièces contemporaines jouées à peine cinq à dix fois au total et seulement dans les lieux les ayant coproduites, une voie moyenne peut sans doute être trouvée.

✓ *La diffusion : un enjeu vital*

Le Ballet Preljocaj représente un cas limite dans le monde chorégraphique français sur lequel il convient de s'arrêter, concernant à la fois la question des formes d'emploi et celle de la recherche d'une voie moyenne en matière de diffusion. Cette compagnie installée au centre chorégraphique d'Aix-en-Provence est dans une situation tout à fait unique au sein du monde de la danse. L'existence d'une troupe permanente de près de trente danseurs, le grand nombre de fois que sont jouées certaines pièces et leur conservation relativement prolongée au répertoire de la compagnie s'apparentent aux caractéristiques des structures dédiées à la danse classique, mais Preljocaj – de par sa formation et celle des danseurs de sa troupe – revendique son appartenance au style contemporain. Le Ballet Preljocaj est la compagnie contemporaine bénéficiant des subventions les plus élevées de la part des pouvoirs publics, elle draine d'importantes ressources propres grâce à l'ampleur de la diffusion des spectacles, et le chorégraphe entreprend de surcroît des projets de création ou de transmission de ses pièces auprès des ballets classiques les plus prestigieux en France et à l'étranger. Cette façon d'enjambrer la frontière des deux mondes artistiques et la largeur du spectre de ses activités, occupant l'ensemble des segments du marché du spectacle, lui valent une réputation mitigée au sein du milieu professionnel et de la critique, et l'étiquette péjorative de néoclassique lui est fréquemment appliquée. Son succès provoque-t-il l'envie parmi ses pairs ou le fonctionnement de la compagnie entre-t-il en contradiction avec les principes de travail généralement en usage dans le domaine de la danse contemporaine, au point de s'éloigner des valeurs fondamentales de ce courant ? L'approfondissement de cette question déborderait le cadre de mon investigation, mais le cas de cette troupe mérite d'être mis en avant, car il est à la fois emblématique des enjeux relatifs à la coexistence des deux mondes de la danse

classique et contemporaine, et des modalités possibles de l'élargissement de l'audience du style contemporain.

La majorité des autres compagnies de danse contemporaine connaissent des difficultés de diffusion. La programmation chorégraphique a fortement progressé dans tous les réseaux (scènes nationales, scènes conventionnées, théâtres municipaux, festivals spécialisés), mais l'offre a augmenté plus rapidement et elle reste très excédentaire. Les séries de représentations sont très rares, les passages des chorégraphes dans un même lieu sont souvent espacés de plusieurs années et faiblement médiatisés, et les artistes sont peu connus du grand public. La notoriété de Preljocaj constitue l'une des rares exceptions à ce phénomène et les propositions du chorégraphe, qui s'appuient souvent sur des repères identifiables par la majeure partie des spectateurs (thèmes ou musiques célèbres), rendent peut-être plus accessible cette forme d'art. Mais une question de fond demeure concernant la possibilité d'accroître sa pénétration au sein de l'ensemble du corps social : quelle est, pour cette discipline, la nature de l'écart entre les spectacles et les goûts du public ? Qu'est-ce qui, dans l'approche du mouvement et de l'espace scénique propre à chaque artiste, ne pourrait être compris et apprécié d'un public profane ? On retrouve ici le caractère ténu et éphémère des qualités de mouvement et des états de corps recherchés par les chorégraphes contemporains, dont le travail se fonde sur l'exigence radicale d'un cheminement authentique et individuel, ainsi que sur une exploration consciente des possibilités infinies de l'instrument corporel, sans se référer obligatoirement à aucun code préétabli et en bannissant l'imitation d'un modèle. Pour être perçues, ces qualités exigent une certaine acuité du regard et une éducation, si ce n'est une pratique corporelle, d'autant plus qu'elles sont en décalage avec des représentations communes du corps souvent axées sur la performance sportive ou nourries de stéréotypes, comme dans la publicité ou la mode. L'accroissement de la diffusion passe par une familiarisation du grand public avec des approches du corps et de ses possibilités expressives qui impliquent une modification de ses habitudes de perception. Cet aspect revêt une grande importance pour l'avenir de la danse contemporaine car, si l'on se replace dans la perspective de Becker, sa pénétration accrue au sein du corps social est une condition sine qua non de son existence en tant que monde de l'art autonome :

« Comme la croissance des mondes de l'art passe par la diffusion de leur mode d'organisation et de leurs conventions, tout obstacle à leur diffusion devient une limite à la croissance. Ainsi les différences sociales, ethniques, sexuelles ou géographiques dans les pratiques culturelles restreignent le public potentiel des œuvres d'un monde de l'art [...]. Les mondes de l'art entament leur déclin quand certains groupes laissent tomber dans l'oubli les conventions qu'ils connaissaient ou utilisaient

pour produire leurs œuvres caractéristiques, ou quand il devient impossible de recruter de nouveaux participants⁶. »

Becker emploie ici le terme de convention dans son sens le plus fort, c'est-à-dire celui de techniques permettant de produire les œuvres, ancrées dans l'histoire d'une discipline artistique. En danse contemporaine, compte tenu du caractère éphémère des spectacles, c'est uniquement par la transmission des techniques du corps, non seulement au sein du milieu artistique mais aussi dans l'ensemble de la société, que la disparition des qualités spécifiques à chaque artiste peut être conjurée. Si l'on se réfère à la définition du terme d'institution donnée par Mauss, désignant des façons de penser et d'agir que les individus trouvent préétablies, l'institution de la danse contemporaine réside dans le corps : dans le corps des chorégraphes et des danseurs, dans celui des élèves des cours de danse, dans l'acuité du regard d'un amateur éclairé, d'un critique ou d'un diffuseur percevant l'originalité d'une gestuelle. C'est seulement à travers l'extension de la diffusion des connaissances et des pratiques relatives aux techniques du corps contemporaines que peut se réduire l'écart entre la création et le public.

Si l'on replace ce constat dans la perspective d'une optimisation de l'action publique, ses incidences sont claires : une réflexion sur l'accroissement de la demande finale et de la diffusion ne peut faire l'impasse sur la question des enseignements artistiques spécialisés et, plus généralement, de l'éducation artistique pouvant aussi se déployer dans les établissements scolaires. Une telle perspective renvoie au problème de la coordination entre les différents volets de l'intervention publique. Depuis les années 1990, les réflexions sur la diffusion chorégraphique sont fréquemment déconnectées des débats sur l'enseignement de la danse, déconnexion autorisée par un déni fréquent de la relation entre le développement des pratiques artistiques et celui de la fréquentation des spectacles, alors que les données disponibles indiquent au contraire une forte corrélation entre les deux aspects. De la même façon, la politique de développement de l'offre ne peut être poursuivie sans prendre en compte les possibilités d'accueil et les comportements des acteurs de la diffusion. Au sein de l'organisation actuelle du ministère de la Culture, privilégiant les programmes transversaux, la question de la coordination entre les registres de la création, de la diffusion et de la formation revêt une grande importance. Transposée à l'échelle locale, cette problématique se traduit concrètement dans la façon d'envisager les relations entre les compagnies chorégraphiques, les théâtres et les écoles de danse. L'articulation du rôle de ces trois ensembles d'acteurs, dans

⁶ H. S. Becker, *Les Mondes de l'Art*, op. cit., pp. 344-355.

un objectif commun de développement de la demande finale, constitue un vaste chantier de réflexion, crucial pour la danse contemporaine.

✓ *La Danse de l'avenir*⁷

Au cours de cette traversée des évolutions récentes du monde chorégraphique français, j'ai voulu faire apparaître les caractéristiques spécifiques de la danse contemporaine et les idéaux sur lesquelles se fondent les recherches artistiques qui animent l'histoire de ce courant. Le développement de ce monde de l'art en France peut emprunter de nombreuses voies, j'en présenterai trois, toutes basées sur l'idée d'ouverture.

En premier lieu se pose la question des relations entre la danse contemporaine et les autres styles chorégraphiques. J'ai montré à cet égard la validité d'une différenciation entre les techniques contemporaines et celles de la danse classique, comme fondement de l'existence de deux univers artistiques autonomes et distincts. Mais si leur différence est acceptée, l'ouverture de ces domaines l'un vers l'autre, s'étendant éventuellement à d'autres styles (le jazz, le hip-hop, les danses traditionnelles), peut déboucher sur des croisements et des échanges très féconds et porteurs en terme de développement du public. Une telle démarche peut s'effectuer à travers la mise en place de programmes de formation continue qui permettraient, par exemple, à des danseurs ou professeurs de danse classique d'approcher le travail technique de chorégraphes contemporains, et réciproquement.

Un deuxième aspect concerne l'ouverture internationale. La France est une terre d'accueil pour de nombreux chorégraphes étrangers et elle s'est ouverte aux apports extérieurs comme le souhaitait déjà Michel Guy, mais les compagnies hexagonales peinent à se diffuser à l'étranger. Le marché international ne contribue dans l'ensemble que pour une faible part aux ressources des compagnies de danse contemporaine françaises. La structure de la diffusion propre à certains pays explique certes en partie la faiblesse relative des tournées internationales des troupes françaises, mais peut-être certains débouchés sont-ils insuffisamment exploités ou explorés. Les informations sur le monde international de la danse contemporaine font défaut, et des études approfondies et détaillées dans ce domaine, impliquant une approche par pays, seraient nécessaires afin que l'ouverture à l'international ne soit pas simplement conçue en termes d'accueil mais aussi dans l'optique d'une ouverture vers l'extérieur, supposant un intérêt porté aux autres modèles de développement observables à l'étranger. Aux États-Unis, par exemple, les possibilités offertes par l'existence de plus de deux mille salles de spectacles rattachées aux universités mériteraient d'être étudiées.

⁷ Titre d'un texte écrit par Isadora Duncan et repris comme titre d'un recueil de textes réunis par Sonia Schoonejans : I. Duncan, *La Danse de l'avenir*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.

Troisième voie de développement, l'ouverture vers le grand public est essentielle. Il convient de dépasser les fausses évidences selon lesquelles le registre non marchand serait garant de conduites désintéressées et tout à la fois générateur de chapelles artistiques fermées sur elles-mêmes, alors que les mécanismes marchands seraient nécessairement porteurs d'une consommation massive de produits standardisés et médiocres. Certes, le désintéressement fait indéniablement partie des idéaux fondamentaux de la danse contemporaine, qui se détourne de la compétition et de la rivalité, ainsi que le montrent ces propos de Cunningham :

« Quant à nous, nous avons continué à travailler sur un mode qui ne semble pas avoir de rapport avec le politique et pourtant [...] cette dimension apparaît, parce qu'en un sens nous traitons pratiquement de l'idée que les gens peuvent travailler et exister ensemble sur un autre mode, peut-être... Comment vivre et faire ce que vous voulez faire, sans pour autant écraser quelqu'un d'autre pour arriver à vos fins⁸. »

Mais l'investigation que j'ai menée au sein du milieu professionnel fait apparaître des jeux relationnels d'une grande complexité et des motivations ambivalentes où se mélangent – chez les chorégraphes, les programmeurs ou les représentants des tutelles – le dévouement altruiste à des causes artistiques auxquelles on croit profondément et des intérêts pratiques liés à la conduite de la carrière professionnelle ; et les acteurs sont sans doute eux-mêmes incapables d'évaluer le poids des différents mobiles de leurs décisions. Quant à l'idée que le jeu du marché serait antinomique avec la qualité artistique, sa validité dépend de la conception que l'on a des attentes de la demande finale. Si l'on s'autorise à envisager la diffusion élargie d'une culture chorégraphique touchant l'ensemble des techniques – en particulier celles de la danse contemporaine – et une extension importante de l'enseignement de la danse dans les établissements scolaires ou spécialisés, rien n'empêche d'imaginer l'existence future d'un public d'une grande exigence, apte à apprécier des nuances subtiles entre différentes approches du mouvement et désireux de multiplier les expériences dans ce domaine. Dans cette hypothèse, le marché subventionné du spectacle de danse contemporaine aurait constitué un premier pas vers l'autonomie croissante d'un marché porté par une demande finale plus dynamique, c'est-à-dire vers une démocratisation de l'exigence artistique. Cela supposerait évidemment que les acteurs publics risquent ce pari sur les effets à long terme d'une intensification radicale des efforts portant sur l'éducation et l'enseignement artistiques.

⁸ M. Cunningham, *Le Danseur et la danse*, Paris, Belfond, 1980, p. 182.