

RENCONTRES PROFESSIONNELLES DE LA DANSE

Vendredi 13 et samedi 14 février 1998

Théâtre de la Cité Internationale

Préambule

Ces Rencontres professionnelles de la danse ont été organisées sur l'initiative de différents groupements représentatifs du secteur chorégraphique : l'Association des Centres chorégraphiques nationaux (ACCN), le Syndéac, Prodanse, les signataires de la lettre du 20 août, les groupes Espace Commun et Wooloomooloo.

Elles font suite aux nombreuses séances de travail, de réflexion et de coordination qui ont réuni, depuis le mois de septembre 1997, des chorégraphes, danseurs et administrateurs appartenant à ces divers groupes. Dans un premier temps, ces réunions "plurielles", initiées par le groupe chorégraphique du Syndéac, avaient permis la rédaction d'un texte synthétisant les interrogations et les attentes d'une profession qui entend bien être associée à la nouvelle politique culturelle de l'Etat. Un vaste mouvement de mobilisation du secteur chorégraphique a précédé l'envoi, début janvier, de cette lettre ouverte à Catherine Trautmann, Ministre de la Culture, signée par quelques six cent professionnels de la danse. Au centre des préoccupations : la situation précaire de la création et de la diffusion chorégraphique, l'absence d'outils pour le développement d'une culture chorégraphique, la demande croissante faite auprès des compagnies d'actions à caractère social plutôt qu'artistique ; les modalités et les effets de la déconcentration, l'annonce de la création possible d'une direction unique du spectacle vivant.

Dans ce contexte de mobilisation générale, l'ACCN a proposé d'associer les autres groupes à la conception et à l'organisation de ses "Assises des Centres chorégraphiques nationaux" en les rebaptisant "Assises de la danse". Afin de privilégier le partage des questions, des informations et des idées, et une circulation la plus libre possible de la parole, le groupe de travail a préféré les notions de "rencontres" et de "chantiers" à celle d'assises". Il s'agit donc d'un lieu et d'un temps de discussion, de débat, de partage autour de questions importantes concernant ta vie et l'avenir du secteur chorégraphique.

Il a semblé à tous prioritaire de replacer le projet artistique au centre de toute politique culturelle en proposant comme titre générique à une série de rencontres : "le projet artistique, ses articulations et son rayonnement".

La première de ces rencontres professionnelles de la danse s'est tenue à Paris les 13 et 14 février 1998, avec pour thème "projet artistique et aide publique".

Le vendredi 13 février, journée à huis clos : seuls les chorégraphes et leurs collaborateurs artistiques, techniques et administratifs étaient invités à débattre en groupes restreints selon une formule intitulée "chantiers". Trois chantiers ont été proposés autour de trois problématiques reliées à la problématique des rencontres :

Chantier 1 : Les notions de service public, de mission et de contrat:

Chantier 2 : le projet artistique et son évaluation.

Chantier 3 : La structuration des services de l'Etat et des aides publiques.

Le samedi 14 février, journée ouverte au public : toutes personnes concernées par l'activité chorégraphique (professionnels, presse, Ministère, étudiants, programmeurs...) étaient invitées à écouter les synthèses des discussions de la veille, points de départ d'un nouveau débat.

Le texte qui suit rend compte intégralement des synthèses et débats de la journée du samedi 14 février.

RENCONTRES PROFESSIONNELLES DE LA
DANSE Compte rendu de la journée du samedi
14 mars 1998

\ Françoise

Duchaxel, modératrice de ces Rencontres, introduit la journée.

Elle rappelle : Nous sommes en 1998. Il y a trente ans, en 1968, était créé le premier Centre chorégraphique national, le Ballet théâtre contemporain, en 1969, le Concours de Bagnolet, **le Ballet** pour demain. La danse entre en 1998 dans l'âge adulte et se pose les questions de sa maturité.

CHANTIER 1 : Les notions de service public, de mission et de contrat.

Anime par Sophie Renaud, secrétaire général du Centre chorégraphique national de Caen, Catherine Girard, administratrice de la Compagnie Le Marietta secret - Hervé Robbe, Alain Michard, Chorégraphe.

Rapporteur : Philippe Brezanski

Ce chantier a réuni une vingtaine de personnes pendant quatre heures de discussions et de débats très denses. Beaucoup de choses ont été dites que je vais essayer de résumer. Le Chantier porte sur les notions de service public, de mission, de contrat. Nous nous sommes concentrés sur la question d'une mission de service public en la limitant à l'art chorégraphique.

1-Comment définir cette mission de notion de service public ?

2-Comment entendre l'appel de sa redéfinition puisque le débat anime passionnément la profession du spectacle vivant et que le Ministère de la Culture proposera prochainement une charte ?

Le premier mouvement instinctif a été : Quoi, encore cette question, cette suspicion ? Certains ont proposé des textes d'Artaud, de Vitez, de Deutsch, pour appeler à la radicalité de l'art. Oui, mais ce mouvement ne fait pas réponse puisque tout artiste, toute compagnie qui demande et accepte de l'argent public doit de ce fait répondre à une mission de service public. Il est manifeste que l'énergie que mettent en œuvre chorégraphes, danseurs et équipes artistiques au service de la création, diffusion, sensibilisation, ne semble pas suffisante. Pourtant avec des moyens le plus souvent en dessous des projets effectivement réalisés, quel que soit le niveau de subventionnement, d'une aide au projet à un CCN, les chorégraphes créent et présentent leurs pièces et sont systématiquement appelés à développer des projets de sensibilisation autour des créations, et ce, depuis plus de quinze ans. Il faut "croire que, s'il y a urgence à redéfinir la notion de service public, c'est qu'il ne s'agit pas encore de cela. Certains avancent que le théâtre a appelé à cette redéfinition pour moraliser la profession. La danse n'a aucun problème de conscience. La précarité est trop grande, le travail et l'argent trop rares. De quoi donc est-il question ? Au fond tout le monde le sait bien et l'expérience quotidienne du travail le rappelle à tous : lutte contre l'exclusion, lutte contre la fracture sociale (le terme n'est plus à la mode) ; bref, il est question d'une plus-value sociale. Madame la Ministre, dans un discours du 11 décembre 1997, le confirme : "Je souhaite, par exemple, que les organismes du spectacle vivant s'investissent davantage dans la recherche de publics, dans la sensibilisation des jeunes, dans la lutte contre l'exclusion. C'est un devoir national, il s'impose à tous". Sans doute. Le groupe s'est interrogé sur le principe systématiquement nécessaire de la plus-value sur l'investissement culturel. Démocratiser la culture (plus de spectateurs), gérer la culture (plus d'argent mais plus de rentabilité), aujourd'hui lutte contre l'exclusion (au feu les banlieues ! plus d'éducateurs !) ; la question d'une mission de service public quant au travail de l'artiste touche à sa fonction dans la société. Sa responsabilité incontournable, appelée, pesée, assumée, rappelle que c'est sur la

dimension artistique de son travail qu'il témoigne et qu'il tente d'anticiper des formes, des expressions, des **modes** d'échanges et d'expériences. Oui, en ce sens, ça fait lien. Et si ça produit quelque chose, ça peut espérer produire un peu de symbolique pour s'opposer encore à l'efficacité, au rentable, au mesurable court terme. C'est sur cette dimension artistique et implicitement sociale, politique, que l'artiste **peut** attendre la reconnaissance de sa mission, qu'il répond effectivement à une notion de service public. L'artiste n'est pas un prestataire de service qui échangerait une subvention contre quelques bonnes idées d'animation ; et la vision, la radicalité qu'il se doit de porter, si elles peuvent faire lien, mettront toujours en lumière la complexité qui n'est jamais synonyme de compromis ou d'apaisement.

Ainsi, il faut bien constater un glissement d'une notion de "service public" à un insidieux "service au public", d'une fonction d'artiste interrogeant l'avenir à un talentueux prestataire de service. Le groupe s'est interrogé sans tomber d'accord sur la notion d'oeuvre :

- Le concept a semblé à certains impropre à rendre compte de la totalité de la responsabilité de l'artiste et à répondre à la question d'une mission de service public.
- Le concept a semblé pour certains trop romantique, trop égotiste - et de plus abandonné par les arts plastiques qui considèrent davantage la démarche, le "process", que l'œuvre.

Pour affirmer une distinction sur la notion de "service" même, le groupe préfère et s'accorde sur l'intérêt général public, cherchant à assimiler le travail artistique à la recherche scientifique ou intellectuelle, à une production immatérielle proposée au public. Et c'est bien la nécessité de cette recherche qui appelle l'argent public pour échapper aux lois du marché et à la rentabilité obligatoire. Chaque fois que les partenaires politiques remettent en question cette dimension et cherchent à rassurer leurs investissements par une plus-value quelconque, c'est la dimension et la responsabilité politique tout entière qui est remise en jeu en tant que tentative de penser et de mettre en œuvre un avenir à long terme.

Si le financement public délègue effectivement une responsabilité aux artistes et aux équipes - responsabilité assumée donc d'une mission d'intérêt général public -, nous avons cherché à définir ce que les artistes attendent en retour. Parce qu'il est bien question d'un retour de cette responsabilité, qui ne saurait être simplement la subvention. Si l'on veut croire que les enjeux de l'art et de la culture restent une préoccupation majeure de la responsabilité politique, de quoi celle-ci doit-elle être garante ?

Le groupe a répondu : d'un **avenir** possible, c'est-à-dire d'un autre temps ; de la prise en compte d'un autre temps, spécifique au travail artistique ; un contretemps de l'efficacité, de la gestion quotidienne, des lois du marché. Il est de la responsabilité politique de garantir le temps spécifique du travail chorégraphique, de la création, de la diffusion, de la formation. Et ce temps s'oppose, voire contrarie le temps des mandats, de la précipitation et des preuves à l'appui. Créer les conditions publiques de la création, voilà l'enjeu d'une responsabilité authentiquement politique.

Parallèlement, il faut constater que le réseau de diffusion, d'action culturelle chargé de présenter les œuvres chorégraphiques, réseau lui-même **lié** aux artistes et au public par une mission de service public, ne remplit que très imparfaitement cette mission. De même la transversalité que l'on pourrait logiquement attendre entre production, création, diffusion, sensibilisation, semble le plus souvent inexistante. Créations isolées, trop rarement jouées (les séries de représentations ne sont toujours pas acceptées), charges parfois trop lourdes de sensibilisation, conditions de répertoire souvent impossibles, œuvre audiovisuelle non diffusée, etc. Le groupe souligne la difficulté de comprendre et de mobiliser une cohérence des services publics et des ministères ; les rapports avec l'Education Nationale laissent dubitatif.

Enfin, la question de la déconcentration est posée. Chacun manifeste encore une grande inquiétude. Ce qu'il faut comprendre de ce mouvement c'est bien que l'arbitrage devenant local,

les affaires culturelles risquent bien de devenir l'enjeu périphérique de toutes les affaires économique-politiques. L'Etat jusque là était l'interlocuteur d'une responsabilité politique de cette mission de service public, d'intérêt général. Comment ne pas voir dans ces transferts de responsabilité une démission, ou pire encore une banalisation de la responsabilité. Parce qu'enfin, si c'est bien sous l'impulsion de l'Etat que les collectivités locales ont accepté de soutenir la culture, nous pouvons craindre que la plus-value en terme de communication, largement vantée dans les années 80, ne se soucie guère des conditions publiques de la création dont nous avons cherché à dégager la nécessaire responsabilité. Du clientélisme local à l'indifférence européenne et mondiale, c'est à l'Etat de défendre le contretemps de créer, artiste par artiste, équipe par équipe, projet par projet.

Pour conclure, il est difficile d'appeler le milieu chorégraphique à une moralisation ou à un sens aigu de la lutte contre l'exclusion alors que la pratique des équipes chorégraphiques s'exerce majoritairement dans les conditions d'une telle précarité que l'éventualité d'une remise en cause du statut d'intermittent du spectacle et des modalités d'accès aux indemnités ASSÉDIC plongeront 50% de la profession dans l'exclusion. Une interprète a dit hier en souriant "artiste chorégraphique aujourd'hui, RMiste demain".

Que chacun prenne ses responsabilités.

Françoise Duchaxd : Dans cette synthèse il y a tellement de choses, il y a des formules chocs. Je voudrais revenir sur certains concepts :

- plus-value sociale
- prestataire de service
- mission d'intérêt général public
- autre temps, contretemps permettant à l'artiste de créer.
- respecter la singularité et l'intégralité de l'artiste, de l'art chorégraphique en général.

Alain Michard : Le temps est celui de l'évaluation mais aussi de la réalisation du projet et du rapport de l'artiste au public. Michel Simonot a lancé hier le ternie d'enjeu artistique opposé à la notion d'oeuvre ; on dépasse la notion d'objet et de production. Dans cet enjeu artistique, il y a évidemment l'enjeu politique et l'enjeu social. Peut-être faut-il réévaluer cette notion d'enjeu ?

Il est nécessaire de resituer tout ça. Il est impossible de ne parler que du domaine chorégraphique, domaine culturel sans dire pourquoi ce domaine connaît les difficultés qu'il connaît depuis toujours peut-être. Cette question du désengagement de l'Etat est une question essentielle. Même si l'Etat tente de nous donner des garanties, il a tendance à se dégager de ses responsabilités (et la profession est très inquiète) sur les collectivités territoriales mais aussi à un autre niveau, européen et mondial. On entend parler de Maastricht et, depuis quelques semaines, on entend parler de l'AMI. Il est important de diffuser cette information - c'est-à-dire que la notion de souveraineté nationale est vraiment mise à mal, quand on s'adresse au Ministère de la culture, à la Délégation à la danse, il faut savoir qu'eux-mêmes ne peuvent nous répondre que dans la mesure où ils peuvent réellement le faire, alors qu'ils sont en train de se battre, j'espère, pour conserver une souveraineté qui est vraiment mise à mal.

Françoise Duchnxel : Des réactions ?

Philippe Brezansky : Hier, le groupe croit absolument à la nécessité d'une espèce d'autorité de l'Etat et de la parole de l'Etat. C'est bien ce qu'il faut entendre comme une façon de rappeler à une responsabilité politique qui s'échange c'est-à-dire les artistes et les équipes peuvent assumer leurs responsabilités d'un côté et l'Etat de l'autre. Au fond, les artistes en présence vivent profondément leur pratique comme une responsabilité citoyenne alors qu'ils sont eux-mêmes dans une précarité telle que peut-être la moitié d'entre eux se retrouveront RMistes et exclus dans les deux ans à venir. Mais pour qu'existe une vraie discussion sur la mission de service public ou d'intérêt général, il est bien question d'échanger et de se soutenir sur la hauteur et la nécessité du débat. Et quand les artistes disent "oui, on est citoyen, oui l'exclusion on sait ce que c'est" et cela passe d'abord par un projet artistique et c'est bien parce qu'on sera toujours capable de tenir le défi de ces projets là sur le terrain, le fait de soutenir politiquement le débat renverra les hommes politiques à leurs véritables responsabilités politiques. Cela veut dire que si politiquement nos élus lâchent sur cette dimension là, et s'ils se contentent d'une plus

value qu'on sait par cœur, on sait très bien que les élus ont besoin de voix pour l'être, on sait très bien qu'il faut prouver en quoi c'est tellement judicieux d'investir sur la culture. Les années 80 ont été terribles pour ça. C'est vrai qu'elles ont ramené beaucoup d'argent à la culture mais sur une définition de la culture, plus que de l'art, qu'on sait très suspecte. Qu'est-ce qui a rassuré bon nombre d'élus locaux surtout (mais oui, mettez un peu d'argent dans les CCN, dans les Centres Dramatiques), c'est quand même que ça ferait de la plus-value d'image. Ça associerait de beaux équipements, de belles structures à leur ville ou leur région ; on sent bien que quinze ans plus tard, les choses se sont compliquées. Unaniment, l'enjeu c'est de remettre en question, sinon les investissements, le grand intérêt, la grande nécessité ; et, partout, ce n'est pas un hasard si on renvoie aux artistes une espèce de responsabilité culpabilisante sur : au fond l'argent, vous en faites quoi ? et à quoi ça sert ? Il me semble que c'est ce qu'on entend. Il faut renvoyer, aider l'ensemble des partenaires politiques à aller au front d'une autre parole que celle-là, les soutenir, parce qu'ils sont aussi très seuls face à leur propre électorat et partenaires. Si cette dimension d'un contretemps n'est pas le premier argument qui défend une politique culturelle, alors rien ne tient. Il m'a semblé que c'est très exactement ce qui s'est échangé hier.

Claire Richard, danseuse, au CCN de Nantes, entres autres, puisque je suis intermittente, membre du SNLR Force Ouvrière : J'étais absente hier. Je suis d'accord avec tout ce qui a été dit, mais parlant de l'idée d'avoir un temps à nous, un temps de création, un temps pour faire une mission de service public - on peut dire ça si on veut - moi, il me manque un mot que je n'ai pas entendu et qu'il me semble étonnant d'oublier, c'est que pour l'instant, les pouvoirs publics veulent mettre en place, soit, cette notion de déconcentration, mais surtout une chose très dangereuse pour nous qui est le guichet unique. Avez-vous discuté de ça ? Tout le monde a pu lire dans Spectacle Info que notre Ministre de la culture parle effectivement de mettre en place un guichet unique, dit-elle, d'abord pour les employeurs occasionnels. Mais qu'est-ce qui nous prouve que ce ne sera que pour les employeurs occasionnels ? au quel cas, la discussion est longue niais ça peut servir. Il faut être très pragmatique et attentif. En ce moment, il y a des commissions mixtes paritaires qui se réunissent sur le thème du guichet unique. En gros, il s'agit de mettre les cotisations sociales (sécurité sociale, retraite, ASSEDIC,...) dans des caisses particulières. Et la notion de guichet unique, pour faire court, c'est mettre ces cotisations là, ce qu'on appelle un salaire différé, dans une caisse à part c'est-à-dire nous mettre en dehors d'une caisse interprofessionnelle. Mon métier a des définitions très particulières et je tiens à ce qu'il les garde. Et jusqu'à preuve du contraire, dans ce pays, on est dans une situation interprofessionnelle et c'est très important de l'être. C'est la solidarité, on ne va pas rappeler l'histoire. Mettre les cotisations dans une caisse à part, c'est nous mettre à part. On peut imaginer que c'est éventuellement même un projet politique mais j'imagine qu'on est pas là pour discuter de ça. Mais parlons de nous, mais comment peut-on agir ? Ca va très vite. Il y a des commissions paritaires toutes les semaines.

Alain Michard : Oui, la création d'une caisse à part peut être accusée surtout de non-rentabilité, de déficit, donc il faudrait une augmentation des cotisations et équilibrer la caisse en question. Cela répond à la question de la maturité. La profession réagit. Hier quelqu'un disait (je vous le donne entre parenthèse et pour information) qu'il n'y a plus aucun danseur à l'AFDAS, plus de représentant danseur.

Quelqu'un dans la salle : Si moi.!

Philippe Breznnski : Génial. Mais est-ce suffisant ?

La même personne parle sans micro. Apparemment elle dit qu'à VAFDAS il n'y a aucune communication et beaucoup de problème.

Jean-Marc URREA, CCN de Montpellier : Il y a beaucoup de questions à propos de la notion de service public. C'est vrai il existe un Ministère de la culture, il y a un tas de problèmes qui se posent réellement sur la question de la fiscalité et donc renvoient à Bercy. Dans la Région Languedoc-Roussillon on est très touchés. Il y a des grosses structures qui s'appellent Opéra, Orchestre National qui sont touchées par ces questions de fiscalité; c'est-à-dire les taxes sur les salaires, la TVA. Il y a des questions assez incroyables par rapport à la TVA, par exemple, la

TVA sur les avantages en nature. Les bâtiments mis à disposition par les collectivités territoriales, qui sont en général les villes, sont aujourd'hui susceptibles d'être soumis à la TVA. C'est-à-dire qu'on évalue l'Opéra de Montpellier, ou on fait des provisions sur le CCN de Montpellier. On évalue la valeur locative et le temps, et on considère que c'est une aide supplémentaire des collectivités territoriales, en l'occurrence la Ville de Montpellier ; et on devrait payer une TVA là-dessus ? cela touche les grosses structures mais aussi les petites ; chez nous, il y a la Compagnie Stéphane Mougenet. Il est tout seul avec sa maman qui est présidente dans le conseil d'administration et qui se bat comme ça aujourd'hui parce qu'ils sont soumis aux mêmes questions. C'est un vrai problème la fiscalité, parce que l'on n'avance pas beaucoup. Des fiscalistes travaillent, les commissaires aux comptes travaillent dessus, on fait des réunions, on travaille dessus. On n'arrive pas à avancer beaucoup. Il y a des réunions d'associations de maires. Le minimum serait d'interroger Bercy. Toutes ces questions deviennent de plus en plus pressantes. Aujourd'hui, je vous conseille tous de faire des provisions pour risques, sans dire pourquoi, parce que pour l'instant ça va, mais le jour où ça va nous tomber dessus, quand on calcule, c'est énorme.

Nadine Razo, programmatrice à Saison de La Danse de Montreuil : Je poserai la question un peu autrement : quand j'écoute la question des droits, c'est essentiel car c'est ce qui nous fait vivre au quotidien. Ce n'est jamais la résurgence et la manifestation de quelque chose de fondamental les remises en question des droits. Quand tu dis qu'aux artistes, au fond on leur demande d'être utiles. A quoi sert l'argent qu'on vous donne ?... C'est la même chose dans notre profession de programmeurs. C'est là que ça devient intéressant. Contre l'argent que nous donne la Culture, ou les collectivités territoriales, on nous demande maintenant **d'intervenir** concrètement, manifestement c'est-à-dire dans un champ social. Alors je constate que l'on n'utilise plus le mot "art" sur le terrain. Et que l'on nous demande insidieusement de faire du culturel et de la culture effectivement sous un angle qu'on a tous repéré. C'est un mode d'intervention bobo, sparadrap on est bien d'accord. Ce qui me paraît effectivement très grave, et que je veux creuser maintenant. Quelle place donne-t-on à l'art dans tous les champs politiques puisque pour moi bien entendu quand je mets en œuvre sur le terrain ce qu'on appelle effectivement de l'action, je me bats pour que ce soit de l'éducation artistique ; et les mots même ont tendance à choquer ou à gêner. Mais je fais de l'éducation artistique. Or les élus me reprennent sous la terminologie "vous faites de l'action culturelle" et ce n'est pas neutre. Ces deux concepts là développent en profondeur deux approches qui font que l'art doit être au service de la culture, alors qu'il me semble que c'est la culture qui se nourrit de l'art. Je le vis là sur le terrain. Remarque par rapport au compte rendu : c'est vrai que ce sont les collectivités territoriales qui se sont investies le plus depuis vingt ans dans ce qu'on appelle globalement la politique culturelle. Seulement maintenant, il y a une érosion, un début de démembrement, nous qui sommes acteurs sur ce terrain là, on s'aperçoit qu'ils sont eux aussi en mesure d'urgence par rapport à ce qu'ils appellent la crise, moi je dirais les crises, parce qu'elles sont de différentes dimensions y compris les crises politiques. Donc, à notre tour, comme les artistes nous devons devenir les serveurs du pansement de ces crises donc on ne peut pas aborder les choses ici que sur un plan de mesure ou de non mesure. Le problème est politique au fond, politique de l'art.

Philippe Brezanski : Le compte-rendu pose la question de l'œuvre. Mais l'art n'est pas un mot employé beaucoup. Moi, il me semble qu'il n'a pas toujours été aussi nécessaire ; comme chaque fois qu'il y a danger d'apporter aux élus des arguments. Ils sont souvent extrêmement demandeurs de ça. Apporter des arguments qu'ils soient capables aussi de gérer avec leurs propres mots et qu'ils soient capables de transmettre ; donc par exemple sur la radicalité de l'art. Pour bon nombre d'élus simplement offrir un discours "Mais enfin vous êtes pour soutenir la radicalité de l'art. C'est extrêmement compliqué". Ce n'est pas les rassurer. Il me semble qu'on a à trouver d'autres mots pour les aider parce qu'il faut profondément les soutenir. Il faut qu'ils aillent au charbon, c'est leur métier. Mais il faut aussi les porter. C'est pour ça qu'hier quand quelqu'un a proposé cette dimension de "créer les conditions publiques de la création" voilà l'enjeu de la responsabilité politique, il me semble que c'est se poser dans le temps avec un projet, une morale, une éthique au fond ça ne parle que d'art mais permet dans les mots de tendre des passerelles pas pour rassurer les hommes politiques mais essayer de tenir compte des difficultés et apporter des arguments qui leur permettront aussi eux, de nous défendre.

Lise Brunel, journaliste : Première chose : compliment à tous les gens que vous êtes d'avoir fait ce mouvement pour réfléchir à la condition de votre art et vous être réunis et avoir discuté de tout ça. C'est essentiel et formidable.

Quand Françoise dit que de tumultueuse qu'elle était dans les années 68/70, la danse est passée à l'âge adulte, moi je crois que le problème est différent. La danse était tumultueuse car elle devenait professionnelle, pardon à nos pionniers de dire qu'ils n'étaient pas professionnels ; ils l'étaient bien sûr mais ils n'étaient pas nombreux. Les danseurs l'auront compris. Plusieurs mouvements ont suivi d'ailleurs, entraînant des revendications davantage professionnelles et qu'il fallait soutenir. Bravo encore.

Par rapport aux propos de Jean-Marc Urréa, il a raison d'insister sur le problème de la fiscalité. J'ajouterai des charges sociales en général. Les gens du Fisc ont trop tendance à mettre les petites associations en difficulté, à niveler, car elles ont des charges sociales énormes. Quand une compagnie doit payer 60 % de charges sociales pour les quelques danseurs qu'il y a, c'est très lourd ; d'autant plus que les spectacles ne sont quand même pas énormément vendus parce que ça ne peut pas être autrement. Il faudrait peut-être plafonner les grosses associations, les grosses compagnies qui peuvent davantage payer - encore que là, je n'en sais rien, des études ont été faites là-dessus, les petites au-dessous d'un certain niveau qui ne peuvent pas payer non plus et qui doivent payer le personnel employé... Car il ne s'agit pas du tout de ne pas payer. Parler des conditions de création est, je crois, le plus important.

La danse est devenue un art. Elle l'a toujours été mais les gens ne voulaient pas le savoir. Restons-en là. Essayons de nous défendre pour que la danse reste un art, un art qui peut créer, qui ne se fasse pas bouffer, car c'est là qu'on va en arriver. Donc il faut être vigilant. Que la diversité de la danse, qui fait sa force aujourd'hui, demeure et que l'Etat ne se donne pas bonne conscience en favorisant seulement quelques grosses compagnies qui remplissent bien les salles.

Applaudissements.

Geneviève Vincent, CCN de Montpellier : Deux mots qui vont peut-être vous paraître décalés : il y a quelque chose qui me semble important dans ce qui a été dit dans ce groupe, c'est de replacer la situation de la danse en France dans le contexte économique-politique général. Philippe, tu as dit : L'Etat et ses représentants doivent défendre la création pas à pas en accompagnant des projets ; alors, il faut évoquer ici la structure de Chateauballon, qui se retrouvera de nouveau en procès le 24 mars pour être dissoute probablement, avec une équipe qui reste en rade et en grande difficulté. Je pose la question de ce lieu qui s'inscrit - y compris dans ses difficultés - dans l'histoire de la décentralisation, de la déconcentration, quand on sait la position...

{Changement de cassette, il manque des paroles}

Françoise Duchaxel : Il y a un mot qui me semble important dans ce qu'a dit Nadine Razo : URGENCE, mot qu'on entend beaucoup dans la bouche des élus : c'est qu'il y a d'autres urgences et que du coup, l'art n'a jamais été en première position, en tout cas, souvent, il recule à cause d'autres urgences.

Brigitte Lefèvre, Opéra de Paris : Par rapport à la relation avec les collectivités territoriales, il ne faut pas caricaturer. Pendant un moment, j'ai été Déléguée à la danse, comme j'ai pu. C'est difficile comme vous avez pu le noter. Beaucoup de passion grâce aux chorégraphes, aux danseurs. La Danse, c'est un art. C'est une évidence et pas besoin de s'en persuader. Il faut avoir les armes, les éléments et toutes les convictions que nous avons pour le faire comprendre et malgré tout c'est un partage. Vous demandez "est-ce que je suis un fayot ?"... Non ce n'est pas être un fayot que de vouloir se faire comprendre et de partager des choses auxquelles on croit et qu'on aime ; ou alors on décide que ces gens là, quelle que soit leur couleur politique, ne méritent pas qu'on aille vers eux à ce moment là ; on ne leur parle pas. Mais quand on estime qu'on est en démocratie, dans la plupart des cas, on se doit de leur parler, de faire évoluer les choses. C'est ce qu'on a toujours essayé de faire, chacun à son niveau. Et je n'étais pas contente quand on a dit tout à l'heure qu'on a vendu la danse dans les années 80 en faisant croire que c'était à la

mode. Absolument pas. D'ailleurs je n'aurais jamais pu être convaincante si j'avais pensé cela. Que certaines municipalités l'aient dit auprès de leur cercle peut-être ; c'est leur problème, mais ils ont quand même agi. J'ai l'impression qu'on se parle trop de ce qu'on dit... mais l'action existe, L'autre fois, j'étais à une réunion - je crois que monsieur Wallon sera présent cet après-midi - dans un grand comité où quelqu'un posait la question de savoir s'il était normal que l'Etat finance la danse. Je suis étonnée et ça me met en colère quand on me demande de venir et qu'on nous pose ce genre de question. Je trouve ça invraisemblable. Je trouve que là, d'une certaine manière, il y a un retrait. Pour moi, la danse est essentielle avec précisément ses radicalités. C'est elle qui est en état d'urgence, comme nous, où que l'on soit et quoi qu'on fasse. Il y a peut-être un retrait aujourd'hui. Peut-être faut-il s'interroger sur la manière dont nous aussi on le fait percevoir où que l'on soit. Je crois qu'on n'aurait pas osé poser ce genre de question il y a quelque temps. Donc c'est à nous de convaincre où que l'on soit. La danse a réussi - car elle a réussi - et elle a pu réussir grâce aux chorégraphes, aux danseurs et à tous ceux qui les accompagnent. Il ne faut pas l'oublier, il faut que ce soit un support.

Philippe Brezanski : 11 faut entendre en même temps l'inquiétude des équipes.

Brigitte Lefevre : L'inquiétude est grande. A un moment, il faut les convaincre absolument. J'ai l'impression parfois qu'on est même plus convaincu nous-mêmes. Je ne dis pas que vous ne l'êtes plus. Je me suis sentie bête quand j'ai dit la danse est essentielle. Ils m'ont regardé en disant "elle nous bassine depuis des années avec ça".

Alain Michard : Sur la question faut-il financer la danse on peut aussi répondre en dehors de "la danse est essentielle et..."

Brigitte Lefèvre : Je n'ai pas répondu que ça, cher ami, faites-moi confiance.

Alain Michard : En dehors de ça, parlons finances, parlons budget. Disons qu'il y a une indécence à poser à nous demander un retour sur ce soit disant investissement quand on sait ce que pèse la danse dans la culture, et la culture en général quand on regarde d'autres domaines. Ce n'est pas Dominique Wallon qu'il faut convaincre, ni Trautmann, pas même Strauss-Khan. On ne sait même plus qui il faut convaincre.

Philippe Brezanski : Convaincre le Ministre, c'est déjà une chose

formidable.

Alain Michard : La convaincre de convaincre les autres.

Philippe Brezanski : C'est son travail, c'est une élue. Où c'est intéressant, cette question de maturité n'est pas innocente de ce chemin incroyable que la danse a accompli depuis 15 ans. Je trouve difficile de se positionner maintenant. Parce que quinze ans plus tard, on se dit que ce n'est pas rien. Artistiquement ce qui s'est montré, l'argent que ça a échangé, l'économie que ça a généré, l'emploi que ça a créé, tout ça. Oui mais ça reste catastrophique. Comment faire ? Aujourd'hui il faut garder dans un coin de la tête que c'est formidable mais absolument catastrophique. Donc c'est à nous de porter nos représentants auprès du Ministre et que le Ministre fasse son travail pour surtout augmenter considérablement ; que l'Etat assume cette responsabilité là ; qu'après ces quinze années de miracle chorégraphique (expression souvent entendue), comme globalement tout est en question, la danse passe à la même trappe que, grosso modo, la pensée... ça, c'est pas possible. Il faut pouvoir supporter et faire avancer encore et beaucoup plus largement aujourd'hui, comme il y a eu un appel immense, on sait très bien qu'aujourd'hui des quantités de danseurs n'ont pas de travail. Il y a en plus des organismes de formation absolument incroyables qui font un travail remarquable, qui mettent sur le marché tous les ans une quantité de jeunes danseurs et personne ne sait ce qu'on va en faire et cela ce n'est pas possible. Retour de réussite ? Mais réussi au-delà de ce que tout le monde avait pu imaginer, donc du coup tous les budgets sont en-deça des demandes et il y a une responsabilité terrible. Tous ces gens entre vingt et trente ans. Cette femme hier qui dit dans deux ans je suis RMiste. C'est terrible.

Didier Deschamps, Délégué à la Danse : Je voudrais réagir, donner des éclaircissements sur Chateaufallon. Il faut être vigilant. Il y a des enjeux mais justement il ne faut peut être pas se tromper d'enjeu. Quand on dit "n'abandonnons pas ce lieu" et qu'on interpelle le Ministère de la culture : la réponse est très claire. Il n'est pas question d'abandonner ce lieu. Le 24 mars prochain va être prononcé le délibéré sur une question essentielle : l'association du TNDI doit-elle être dissoute ? Pourquoi ? Par rapport à une question posée par la Ville : cette association est-elle en état de fonctionner ? Y a-t-il oui ou non dysfonctionnement ? Donc blocage de l'instance qui assume la vie de cette association ? Peut-être est-ce une question qui se pose depuis un certain temps, malgré l'engagement et le courage de l'équipe qui est toujours à Chateaufallon, qui, coûte que coûte, maintient un certain niveau d'activités et quand même seulement un certain niveau par rapport à ce qui devrait exister. Je crois que la question qui se posera au lendemain du 24 mars, s'il n'y a pas dissolution, est de voir comment sortir de cette crise qui dure maintenant depuis 2 ans. Faut-il rester sur cette base-là jusqu'aux prochaines élections municipales et attendre encore un certain nombre d'années ? Ou bien y a-t-il d'autres possibilités de maintenir une activité chorégraphique et artistique au sens plus large sur ce Heu, et au regard de Toulon, sur le plan du Département et de la Région et sur le plan national et international, ou pas ? Et quels moyens se donne-t-on ? Mais je ne crois pas que, s'il y a dissolution - je ne le sais pas et c'est le juge qui nous le dira - il y aura abandon du lieu et de l'ambition que l'on a pour cette région. Ne nous trompons pas d'enjeu. Regardons de près les incidences de ce type de décisions.

Olivier Gelpé, danseur à l'ensemble W : Par rapport à ces questions, tout se rejoint dans la question : quels moyens se donne-t-on pour définir cet autre temps ou ces conditions publiques de la création ou cette chose qu'on appelle l'art, qui est au cœur de la culture ? Quels sont vraiment les moyens concrets qui peuvent avoir force pour redéfinir tout ça ? Je me pose la question de comment arriver à quelque chose, surtout maintenant que je suis dans le département de l'Ain. Je voudrais avertir de ce qui se passe dans ce département de l'Ain et dans ceux des deux Savoie. En ce moment, ces trois départements sont pilotes sur le statut d'intermittent du spectacle ; cela veut dire qu'ils ont commencé par changer les feuillets en présentant les choses autrement ; cela va-t-il vraiment simplifier les choses ? ... ii se trouve qu'ils commencent à interroger les compagnies par téléphone sur quel type de contrat ils ont pour les salariés. Donc on a vu que, sur les compagnies de danse, de musique et de théâtre, en réétudiant l'annexe 10, ils remettent en cause le terme de répétition. Dans cette annexe 10, le terme de répétition n'existe pas mais on parle de "travail à l'occasion du spectacle". Donc ils seraient en train de dire que si n'est déclaré comme intermittent que ce qui est à l'occasion du spectacle alors, si on a des répétitions six mois avant le spectacle, elles ne seront pas prises en compte. On a bondi ; on a appelé plusieurs personnes ; tout le monde a été scandalisé sauf les ASSÉDIC d'Annecy qui disent qu'on a toujours fait déviation de l'annexe 10 et qu'ils recontrôlent pour trouver des solutions pour appliquer la loi ; Ce qui veut dire que d'une manière insidieuse, ils ne disent pas qu'ils changent la loi, ils disent qu'ils l'appliquent à la lettre alors qu'ils la réinterprètent. Pour l'instant, on a simplement téléphoné, et personne n'est au courant de ça. A partir de mars, c'est la région Rhône-Alpes qui va être touchée, ensuite Paris, puis toute la France. Dans l'Ain et les deux Savoie, il y a que des petites compagnies donc c'est facile de les attaquer et de faire jurisprudence. Après, en ce qui concerne la France on dira "on l'a fait déjà comme ça, donc on le fait pour tout le monde pareil". Comment se battre ? Notre jurisprudence, c'est comment on interprète cette annexe 10, ce qui est fait depuis des années. Si le terme de répétitions est déjà remis en question, comment définir cet autre temps, celui de la création, de l'art, et dire qu'il a besoin d'exister et qu'il est d'intérêt général ? Comment ?

Françoise Duchaxel : Cela voudrait dire que le temps de répétition n'est pas pris en compte ?

Philippe Brezanski : Et qu'il est impossible de faire les 507 heures minimum.

Catherine Girard : Les cachets ne sont que pour les spectacles, pas pour les répétitions.

Jean-François Munnier : Ca veut dire qu'il faut la transversalité entre le Ministère de la culture et le Ministère du travail

Christophe Haleb, danseur et chorégraphe ; Ça appelle aussi sur la notion de travail du danseur, la notion de travail dans la société qui est quand même en pleine mutation. Précarité, chômage, ça touche aussi les danseurs, les artistes. La notion de travail c'est aussi voir que beaucoup de choses matérielles sont véhiculées ; on passe beaucoup de temps à échanger des choses non productives dans un temps (échange de savoir-faire, de connaissances, mise en commun de ces matériaux là, un temps de répétitions pas pris en compte), et ça remet en question l'évaluation du processus de création ; c'est un débat important. Il y a des choses visibles et des choses invisibles. A partir d'où ça commence ? C'est une notion à prendre en compte, elle fait partie de la mutation du travail et cela a une implication à long terme par rapport aux intermittences, par rapport à la fragilité que va subir ce dispositif en changeant la façon de produire, d'organiser les systèmes d'aides.

Emmanuel Serafini, Administrateur Cie Fattoumi-Lamoureux : Par rapport aux annexes 8 et 10, c'est un règlement qui se négocie avec un syndicat. Il faut en parler précisément quand on est en public sinon on assiste à des contresens. Il n'y a pas de jurisprudence sur un règlement mais sur des lois. C'est bien de nous avoir alertés là dessus et on va tous se mobiliser pour que ce ne soit pas pérennisé dans toutes les ASSEDIC. Mais il faut savoir une chose : sur la région Ile-de-France, il y a des gens comme les costumiers qui, depuis des années, sont rétrogradés non plus sur l'annexe 8 et 10, mais sur l'annexe 4 c'est-à-dire sur les personnels intérimaires. Des gens qui ont travaillé dans des institutions type Comédie Française qui sont considérés non pas comme intermittent du spectacle puisqu'ils ne font pas d'oeuvre de création, ils sont passés aujourd'hui non pas au statut intermittent mais intérimaire. Messieurs les administrateurs, il faut absolument mettre sur les contrats des costumiers qu'ils créent les costumes et qu'ils les réalisent, les terminologies contractuelles sont maintenant épluchées à la lettre par les ASSEDIC de Paris et il y a beaucoup de gens qui sont en train d'être balancés sur les annexes 4, même des administrateurs.

Jean-Marc Urréa, CCN de Montpellier ; C'est de notre responsabilité : pendant quelques années, on a raté peut-être quelques trains, d'abord parce qu'on était tous à Paris et qu'en région on n'était pas confronté à ces questions-là, à savoir être en face de politiques dans un mouvement qui était de décentralisation à ce moment là, ça nous échappait beaucoup, donc la maturité existe aujourd'hui et on a un peu plus les armes pour réfléchir sur cette question. Il y a des urgences sociales et c'est bien ce qu'on nous répond dans les régions. Je crois que c'est vraiment de notre responsabilité. Aujourd'hui, je trouve qu'on n'est pas très nombreux, je m'attendais à ce qu'il y ait plus de personnes. Je souhaite que vraiment par la suite on continue à travailler. Depuis peu on s'est remis à travailler sur ces questions. Les questions économiques pressurent fortement dans le domaine des charges sociales et des ASSEDIC. Il faut être extrêmement vigilant quand tu as à travailler. On est sous-informé. Par rapport à Chateaufort, on s'est mobilisé et puis... mais non il ne faut pas lâcher.

Olivier Gelpe, danseur à l'ensemble W : Je reviens sur ce que je disais précédemment, en effet ce n'est pas une loi, tout ça s'est fait par téléphone. On a appelé le SYNDEAC, le SFA, personne n'est au courant et on nous a dit : si ça se trouve c'est une débutante ; sauf que la débutante qui nous a parlée, elle connaît les choses en disant : les employeurs ne devraient pas cotiser chez nous. Je vous avertis qu'il y a des choses insidieuses qui sont en train de se passer, rien n'a été décrété.

Par rapport à la mission, quand on en parle, on veut dire sensibilisation ou enseignement. Mais il faut savoir que l'enseignement ne rentre pas dans le système d'intermittence. Si l'on enseigne trop, alors on n'est plus intermittent, et si les répétitions ne font plus partie de l'intermittence, alors n'est considéré comme artiste chorégraphique que celui qui fait suffisamment de représentations dans l'année. Ce qui se fait déjà au niveau des arts plastiques par la vente de l'oeuvre.

Geneviève Vincent : Une question pour le rapporteur du chantier un : y a-t-il eu des propositions concrètes, de formes, de rencontres qui ont émergées de cette commission ?

Philippe Brezanski : Très concrètement, on a parlé de la nécessité de s'adresser non pas seulement à un Ministère de la culture mais à un ensemble de ministères donc à la transversalité

des ministères. Ca semble essentiel. Arrêter de ne s'adresser qu'au Ministère de la culture.

Nadine Razo : Oui, c'est une nécessité urgente d'arrêter ce type de réflexe instinctif : on est artiste, on va vers l'Etat ; on est programmateur, on va vers l'Etat. Non pas que j'occulte mais j'attends moi aussi une responsabilité de l'Etat au niveau de nia saison, (je suis programmatrice), d'accord, on est en danger. Mais attention, ce sont les trente-six mille communes qui sont les lieux d'accueil, qui sont les soutiens potentiels et qui sont malgré ce que disent certains en train de s'effriter. Moi, quand je parle à des élus de danse, j'ai l'impression d'être un chinois. Voilà où on en est. C'est-à-dire que la danse est encore, dans l'esprit des élus, quelque chose de dilettante ; tant mieux si on peut au moins faire danser les enfants dans les quartiers ; au moins, là, elle sert à quelque chose.

Si la politique s'est structurée dans l'Etat depuis quinze ans, oui, l'Etat, dans les têtes, n'a pas beaucoup changé. Qu'on ne me dise pas que je manque de conviction et de passion pour faire comprendre à des élus la nécessité d'être là et que la danse peut se propager. Ce n'est pas vrai. Donc il y a un déficit ; je ne veux pas polémiquer, c'est un constat sur le terrain. Il y a un déficit qui s'est creusé en quinze ans. Au moment où la danse est en floraison, en contradiction - et c'est ce qu'il faut ; c'est ça la vie - on est en train de lui donner au mieux une petite place quelque part. Seulement voilà, la petite place quelque part, elle ne suffit pas et les têtes, elles n'ont pas avancé. Chateauballon, c'est important ; mais pensez aussi à toutes les petites structures qui sont en train de se casser la gueule, parce que c'est ce qui se passe effectivement : des drames un peu partout en France sur la place de la danse dans les politiques locales. Il faut être tous unis, c'est notre intérêt commun.

Alain Michard : Ce n'est pas contradictoire. Là on parle de négociation des lois, de remise en question du statut d'intermittent et c'est sûr, s'il n'y a plus de statut, demain on devient tous des amateurs. La moitié des compagnies arrête de travailler,... Les collectivités travaillent avec des intérimaires.

Philippe Brezanski : Je ne suis absolument pas d'accord avec toi. J'entends ce que tu dis. J'essaie de comprendre : pendant 15 ans, tant que l'Etat est arrivé avec des chèques, si on met tant, peut-être que vous pourriez mettre tant. Et ça a marché, d'autant plus que la majorité des gens ont pensé que ça flatterait leur ville et leur communication. Ce qui se pose : ou l'Etat a réussi son coup, c'est que l'ensemble des subventions des collectivités territoriales a énormément augmenté et maintenant l'Etat est très souvent minoritaire, sur bon nombre de projets. Surtout avec la déconcentration, c'est bien là que le problème va être catastrophique ; c'est-à-dire que si l'Etat ne résiste pas à toutes les tentatives de vitesse, d'hyper réel, de mode de réseau, de mondialisation, si ce n'est pas l'Etat qui cherche, par une pensée, non pas à s'opposer à la vitesse - il ne peut pas - mais qui cherche à payer les espaces d'inertie qui répondront, ça c'est politique. Il faut payer cette inertie pour au moins créer ces bulles de résistance politique, ce sont les seules possibles. Il n'y a que l'Etat qui peut réussir ça. N'importe qui à un niveau local, on sait par cœur, se fera avoir dans des enjeux bien plus intéressants pour les élus que le CCN de la ville X ; tout le monde s'en moque des festivals. S'il n'y a pas une autorité politique, il faut comprendre le processus, ce que j'essaie de comprendre, si on laisse la pensée à l'art, grosso modo, du politique, de la citoyenneté, si on le laisse au clientélisme local, il n'y a plus rien dans dix ans. C'est ce que je pense. Il n'y a pas cinquante manières de résister, il faut payer les espaces d'inertie.

Goury, décorateur ; Pourquoi fais-tu confiance à l'Etat ? Si l'Etat devient front national, qu'est-ce qui se passe ?

Philippe Brezanski : Ca c'est une autre question. Si la responsabilité de l'Etat est absolument éparpillée dans tous les sens, au fond ce sera hélas, sur des choses précises et ponctuelles, ça peut devenir indifférent, c'est ce qui est terrible.

Matthieu Doze, danseur : Je voudrais réagir sur trois points :

- 1) l'emploi d'un langage proche de celui des banques pour parler de l'art, c'est pour moi quelque chose de curieux.
- 2) par rapport à ce que dit Jean-Marc Urréa sur ce qui se passe en région, le travail en région n'est pas nouveau, il est toujours réactivé par des personnes et c'est bien que

ce soit comme ça. Mais l'espace dans lequel vous travaillez maintenant est bien la preuve que le travail en région se fait depuis des années.

3) sur la formation du danseur et du public - mais dans le mot public il faut entendre aussi le politique - et malheureusement je trouve que le relais sur le problème de la formation n'est pas souvent si bien pris en charge par les structures d'accueil.

C'est-à-dire qu'il y a un cahier des charges dans les structures d'accueil, de favoriser des espaces de formations et des espaces dits de sensibilisation, donc toutes les compagnies passent plus de temps à faire ces actions dites de sensibilisation qu'à se produire sur les scènes. Qu'est-ce qui ressort de ça ? On fait une action ponctuelle, il n'y a aucun suivi esthétique de la part de la structure d'accueil et de la structure organisatrice, pas de suivi dans la connexion qui peut exister entre les structures, pas de tentatives de rassembler les gens autour d'un véritable projet artistique de la part des structures de **programmation**. Le résultat : une espèce d'éparpillement des énergies qui fait que finalement pas grand chose se passe. Récemment j'ai eu vent d'un projet de stage mêlé à des colloques. La personne organisatrice me dit que l'AFDAS lui refuse l'agrément parce que le stage est de courte durée et que l'AFDAS aurait décidé de favoriser la longue durée, car il y a trop de stages courts {Je n'affirme pas catégoriquement le propos}. C'est terrible que les choses soient ainsi catégorisées et qu'on n'ait pas le choix d'aller faire ces stages de courte durée. C'est aussi intéressant et peut-être plus intéressant pour les danseurs qui travaillent et qui n'ont pas le temps de s'engager pour une longue durée qui est généralement de 3 mois. C'est difficile de suivre les stages longs dans leur totalité. Il faut vraiment arriver à aménager dans les temps qui viennent, à assouplir les espaces de formation de manière à ce que les choses circulent mieux.

Françoise Duchaxel : Par rapport aux termes employés par Philippe, ils étaient volontairement provocateurs.

Natacha Magalof, Rencontres Chorégraphiques de Seine St-Denis : Je veux revenir sur le bilan de la politique culturelle menée depuis 15 ans. C'est positif dans un sens car c'était une politique de l'offre et, là dessus, pas de problème. S'il existe actuellement une asphyxie, c'est parce qu'il n'y a pas eu de politique de la demande. Quand plus de 70% des programmateurs français reconnaissent qu'ils ne connaissent pas la danse et qu'ils ne s'y intéressent pas, là c'est un vrai problème. Si l'Etat a maintenant un rôle à jouer, c'est celui-là, en parallèle de l'autre, c'est-à-dire de continuer à mener la politique de l'offre et d'essayer de la soutenir. Nadine Razo a raison de parler d'éducation artistique, ça c'est nécessaire ; c'est vers ce genre de choses qu'il faut se tourner et c'est ce qu'il faut demander à l'Etat. S'il a un rôle à jouer c'est celui-là : développer cette sorte de politique. Sinon il existe toujours une asphyxie du système, c'est obligé. L'Etat se désengage actuellement parce qu'il n'arrive pas à trouver de porte de sortie, donc il faut qu'on lui souffle. Et si on doit le faire, c'est celle-là.

Philippe Brezanski : Si l'Etat est à ce point nécessaire, c'est parce qu'il est exactement otage de sa réussite. C'est bien maintenant qu'il ne faut pas le lâcher, qu'il faut l'aider, le pousser ; ça veut dire que ce qui a été mis en place en quinze ans est formidable. Le problème, c'est que ça a ouvert des champs de travail de création, de demandes qui ont été multipliées par vingt. Donc la demande à Madame Trautmann, c'est de multiplier le 1%, ridicule pour une nation aussi puissante, il doit être d'au moins 5% à la culture et au moins multiplier le budget de la danse par dix. Au fond, on devrait commencer par-là. Peut-être que si la danse avait dix fois ce qu'elle a, peut-être au moins on aurait des studios, des équipes un peu plus construites, des lieux de présentation.

Natacha Magalof : Oui, mais il n'y a pas que ça : à partir du moment où tu investis de l'argent, il faut lui trouver des débouchés. On a donné de l'argent à des compagnies pour qu'elles se développent, qu'elles créent, pour qu'elles vivent. Mais par contre, on ne leur a pas donné les moyens de s'exprimer, c'est-à-dire d'avoir des lieux dans lesquels elles pourraient montrer leurs spectacles.

Jean Djema, Diffusion, Production, Cie Black Blanc Beur : Je voudrais réagir sur certains termes : "Le clientélisme vis à vis des municipalités". Ne soyons pas naïfs. Pensons peut-être aussi au clientélisme qui s'est développé par rapport à l'Etat.

La remarque de gens qui disent : l'offre est maîtrisée mais pas la demande, je ne suis pas d'accord. Je pense que l'Etat a maîtrisé l'offre et la demande. Ça fait lien sur le fond sur la notion de parole. Il existe plusieurs paroles ; pour moi la parole de l'artiste, c'est peut-être ça l'art ; lui, à la limite, ne sait pas forcément ce que c'est ; il le fait ; ensuite il y a la parole de ceux qui parlent de l'artiste et à mon avis qui sont déjà dans la fabrication de la demande et souvent en substitution de la parole du plus grand nombre. Ça peut paraître extrêmement trivial ou caricatural. Pour moi la parole, c'est d'abord celle du citoyen, pas non plus la confusion avec l'artiste **citoyen**. Il est citoyen s'il veut, l'artiste, mais s'il est l'artiste, il fait d'abord son œuvre et ensuite c'est à lui de savoir dans quel sens il est aussi un citoyen dans la mesure où il utilise son œuvre. Son œuvre, pour moi, peut être effectivement un élément de transformation sociale ; probablement, mais ça fait partie de sa liberté. Donc j'ai le sentiment que, pendant quinze ans où la danse a vécu son miracle, moi je fais partie des gens qui ont vécu dans la résistance, en observation de ce miracle et aussi, d'une manière paradoxale, c'est à dire de gens qui ont aussi profité de l'explosion de l'idée même que la danse puisse exister, qu'elle puisse être soutenue, s'organiser, puisse être un champ d'invention. Mais je voudrais souligner que la parole qu'avait la danse quand elle était en état d'urgence, nécessaire, n'avait pas besoin de se transformer en discours politique ni pour les politiciens, ni pour personne. Et aujourd'hui, c'est cet élan révolutionnaire, simple, bête qui manque profondément à ce que j'entends depuis hier. Je ne veux pas être polémiste mais par exemple, pour une compagnie comme Black Blanc Beur, aujourd'hui, elle est utilisée dans tous les sens, dans une sorte d'instrumentalisation de ce qu'était réellement le hip hop dans sa nature révolutionnaire. Aujourd'hui, je pense qu'il y a une confusion qui s'est installée et qui fait qu'on ne peut pas discerner le propos d'un artiste dans le hip hop, par exemple, du propos du hip hop pour autant qu'il en ait un. Quand on parle de maturité, j'ai peur qu'on confonde dans les faits avec une certaine capacité à devenir conservateur et à s'installer. Là je suis provocateur !

j'ai le sentiment qu'aujourd'hui ce n'est pas l'organisation de la parole des élus qu'il faut qu'on ait. On a essayé des années et des années de leur offrir une parole, on se plante ; c'est de l'idéologie toute préfabriquée qu'ils n'utilisent pas, de plus, ils s'en servent avec nous et contre nous. Je sens qu'aujourd'hui les politiques n'ont pas de voix ; et cette voix, c'est la parole des citoyens qui leur redonnera et je sens que les artistes sont repus.

Christian Tamet : Dans le cadre de la danse hip hop, cette instrumentalisation à outrance se traduit par un appauvrissement de la proposition artistique.

Jean Djema : Ce n'est pas l'Etat qui instrumentalise le hip hop mais les associations intermédiaires avec des gens qui sont souvent capables de créer des discours dans tous les sens du mot. Je pense que la base philosophique - c'est d'abord la condition de liberté de l'artiste probablement, celle de la capacité de créer. C'est un espoir fabuleux. Aujourd'hui il n'y a pas de compagnie de hip hop ici. On a été la première il y a quinze ans. Aujourd'hui, on essaye encore de s'intégrer dans la danse. On fait de la danse, humblement ; on fabrique des spectacles, humblement. On nous a donné toutes les raisons et tout le contraire de toutes ces raisons pour ne pas nous soutenir. Aujourd'hui c'est un combat d'arrière-garde pour nous. Ce n'est pas évident pour le reste du mouvement hip hop qui est encore entre les bagnoles qui crament et le souci de bien paraître et d'obtenir sa petite part du gâteau. Aujourd'hui, quand on est dans le hip hop, on a le sentiment d'être arrivé près du gâteau et d'avoir dépassé de nombreuses cerises. Le problème, c'est qu'on arrive sur un gâteau que tout le monde s'est mal partagé, mal dans un sens, mais bien à la fois car ça a fait la danse telle qu'elle est aujourd'hui. J'aimerais élargir la vision, ouvrir la vision à nouveau dans une idée de citoyenneté ; celle de la République à laquelle je crois, qu'on soit capable de refonder aussi la révolution à travers notre propre action de danse c'est-à-dire sur le terrain à travers le geste ou la parole. De là naîtront probablement des transformations, quand les citoyens auront eux-mêmes leurs paroles, que chacun aura sa place.

Lise Brunel, journaliste : Je crois quand même que ça ne suffit pas ce qu'il dit. On sait très bien que la danse n'a pas toujours eu sa place et qu'elle la cherche encore. Il y a trop de jugements de valeur qui interviennent et moi en tant que journaliste j'accuserai certains de

mes confrères parce qu'il y a trop de jugement de valeurs. Celui là lève bien la jambe, celui-là fait ça... on ne dit jamais "il vit un compromis" ; non, ça, on ne le dit surtout pas dans les journaux, Pourtant quelquefois, c'est évident. C'est un peu pour ça que j'écris moins maintenant car je ne sais plus vraiment où j'en suis. Je crois qu'il faudrait que la danse ait sa place plus largement, qu'elle soit diffusée plus largement, que les subventions soient attribuées plus largement parce que les langages de tous sont différents maintenant et qu'il existe une formidable diversité et qu'il n'y a pas de raison qu'existent des jugements de valeur si poussés et dans les commissions et dans les journaux. Tout le monde a le droit de s'exprimer. La danse sera vraiment la danse quand elle tournera beaucoup et à la limite elle pourrait se suffire à elle-même si elle tournait suffisamment. Si l'Etat veut bien l'aider, ce n'est pas mal non plus. Il y a beaucoup de choses à dire. Je pense sérieusement à tout ça, le fait que chacun ait un droit de parole, que chaque chorégraphe ait le droit de danser. Aujourd'hui c'est triste mais la danse a tendance à se réduire à des duos et solos parce que les compagnies ne peuvent pas créer, ne peuvent pas se suffire à elles-mêmes ; donc il faut sérieusement repenser à tout ça.

Didier Deschamps, Délégué à la Danse : Je crois que les interventions se font essentiellement autour de deux problématiques qui me semblent complètement d'actualité aujourd'hui.

- 1) le processus de création, le temps, le contretemps, un autre temps, tout ce qui tourne autour de l'aspect premier d'une démarche artistique, de sa possibilité d'exister,
- 2) tout ce qui touche les conditions d'existence de sa diffusion, donc l'économie de la danse.

Je crois qu'il y aurait intérêt à indiquer ce que vous attendez des pouvoirs publics, pas que de l'Etat, organiser au mieux ce qui est l'aspect de la dimension économique, la circulation des œuvres ou des processus, ou si vous n'attendez des pouvoirs publics qu'un certain nombre de moyens...

(Cassette 3)

Françoise Duchaxel : Ce thème sera traité dans les réunions cet après-midi.

Guillaume Cefelman, danseur et chorégraphe : Sur le thème de l'autre temps, sur cette histoire de contretemps, histoire de répétitions : C'est cette histoire de Ministère de la culture et du Ministère du travail et des ASSEDIC et de translation et de savoir comment, parce que nous, on travaille sur cette histoire de translation., c'est un mot qu'on nous a donné et on s'amuse beaucoup avec. J'aimerais savoir comment ça se passe aussi un peu plus haut dans ces rapports : "quels rapports vous avez avec le Ministère de la culture, du travail, de l'Education Nationale". On ne doit pas toujours s'adresser à l'Etat pour créer les connexions mais l'Etat aussi, ils peuvent aussi entre eux faire... moi je sais pas... Pour l'instant je trouve que la Jeunesse et les Sports, la Culture, les ASSEDIC, tous ces gens là... Nous on est la danse. Mais la danse elle peut s'adresser à différents interlocuteurs, la danse elle n'est pas simplement le Ministère de la Culture. Moi je dis concrètement l'histoire des ASSEDIC, c'est une histoire importante. Je ne connais pas les chiffres, mais je suis sûr que ce que donnent les ASSEDIC et ce que donne le Ministère de la culture, je pense que c'est à peu près autant. Je pense que sans le Ministère de la culture, la danse ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui, et sans les ASSEDIC non plus. Il faut continuer à avancer.

Philippe Brezansky : Sur l'idée de mission de service public : Ce que je crois capital est par exemple l'extrait du discours de la Ministre qui est vraiment une fausse piste pour défendre une quelconque idée de la culture. Je crois que les espaces de création artistique,- intellectuelle, tous ces espaces de recherche à contretemps sont absolument la condition d'une idée politique, de quelque chose encore qui serait à sauver du politique. Si ça, nos élus ne le comprennent pas, s'ils ne veulent pas entendre qu'en n'étant pas à 10% (il devrait) pour un pays aussi riche du budget de la France donné à la culture, à je ne sais pas combien du budget pour l'Education nationale, ce que je veux dire c'est que la condition de cet argent, la

condition de l'existence de ce contretemps est la condition de quelque chose à sauver de la politique avant d'être entièrement avalés, tous, l'art, les citoyens et les autres par je ne sais quoi, une société en réseau, bref... Je dis ça pour faire bouger nos propres façons d'aborder la question. Il me semble que tant qu'on tape du pied, qu'on dit on est formidable, on veut de l'argent, aucun élu ne marchera à ça. Si on lui dit, si ça tu ne mets pas de l'argent là-dessus, si tu ne comprends pas que la recherche est la condition de ton élection et de ta survie et que grosso modo, si ça tu banques pas, il n'y pas de politique, ça l'emmerde, mais peut-être qu'il peut essayer de le dire avec ses propres mots. Donc ce que je voulais dire, par rapport à l'art chorégraphique, c'est que les moyens du point de vue de l'Etat sont tellement, tellement cruellement insuffisants que c'est évidemment là que ça pose problème avec les collectivités territoriales. Car ce qui a été certainement une carte maîtresse à un moment donné pour aider à ce que les choses se fassent, à l'implantation, à la construction des centres et de quantité de compagnies. Si l'Etat cède sur ce qu'il est capable de proposer financièrement à ces interlocuteurs là, il est certain que les autres prendront le pouvoir. Le pouvoir se passe toujours sur l'argent, quelles que soient les bonnes volontés locales, de l'Etat et de toute façon tout sera enterré assez vite en fait.

Françoise Duchaxel: Nous allons nous quitter sur ce rêve ! Entre cette idée d'autre temps qui a traversé toutes nos discussions et qui était passionnante, sans arrêt on revenait aussi sur ce qui contrait cet autre temps. Et c'est pour ça que je parlais de rêve en écoutant Philippe parce qu'on aimerait bien se battre là-dessus.

Alain Michard : Par rapport ce que disait Philippe, Ce n'est pas un rêve mais une question de cohérence. On ne peut pas poser comme projet de société, si tant est qu'il y en ait un, et on peut pas dire la culture a cette place là et l'art a cette place là dans la culture sans être cohérent et donc au niveau des budgets de proposer ce qui nous permettrait, tout à l'heure Guillaume reparle des intermittents car effectivement, si encore aujourd'hui on avait pas ce système de travail qui est remis en question, tout ça n'existerait pas. C'est un problème de cohérence, vraiment, moi j'insisterais là-dessus.

CHANTIER 2 : Le projet artistique et son évaluation.

Groupe 1 : Animé par Pascale Beyaert, secrétaire générale du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne.

Rapporteur : Geneviève Vincent, historienne au Centre chorégraphique national de Montpellier.

Groupe 2 : Animé par Cécile Proust, chorégraphe et danseuse.

Rapporteur : Isabelle Launay, enseignante au département danse, Université de Paris VIII.

Groupe 3 : Animé par Nathalie Collantes, chorégraphe et danseuse.

Rapporteur : Christophe Gay, responsable de la communication à la SNCF.

Françoise Duchaxel : Nous nous retrouvons pour écouter les réflexions du chantier deux. Ce matin nous avons parlé de la notion de mission de service public. Cette après-midi est intitulé le projet artistique et l'aide publique, évaluation du projet artistique. C'est un peu particulier puisque ce groupe s'est scindé en trois groupes, il y a aura donc trois rapporteurs sur ce même thème.

Geneviève Vincent : Je voudrais d'abord présenter dans un premier temps la constitution de ce groupe de travail, (il me semblait très important de présenter les gens qui ont travaillé dans ce groupe), ensuite, l'état des lieux, puis, dévaluation et pour finir, les critères existants avec, tout au long de cette synthèse, des propositions que nous avons essayées de rendre les plus concrètes possible.

1- Le groupe de travail ;

Ce groupe de travail était extrêmement divers. Ce qui a permis d'échanger très longuement une série de paroles extrêmement différentes sur cette question de l'évaluation du projet artistique et de l'aide publique. Il était constitué en fait de représentants de CCN, de danseurs, de chorégraphes indépendants issus en réalité de toutes les strates correspondant au dispositif actuellement mis en place, dispositif évidemment de subventionnement. Dire aussi que ce groupe était représentatif uniquement d'un des courants de la danse, la danse contemporaine, je tiens à le préciser, n'était pas notre volonté mais ça s'est trouvé comme ça, ce sera peut-être important pour la suite du débat.

2- L'état des lieux :

Je voudrais rappeler quelques points discutés longuement dans ce groupe et que nous souhaiterions remettre au débat général de la salle. Nous sommes partis d'un premier constat, à savoir, que l'ensemble de la production chorégraphique repose sur un système pyramidal et vertical. Nous tenons beaucoup à cette image. Nous allons tenter tout au long de cet exposé de faire des propositions qui iraient plutôt dans le sens horizontal, dans le sens du basculement de cette pyramide. Le second constat est la question de la décentralisation. Nous sommes tous dans ce contexte de la décentralisation, de la déconcentration des crédits avec effectivement des politiques qui ont été menées en direction des arts vivants, et qui ont permis de tisser un réseau, y compris dans les lieux de diffusion. Nous avons également abordé une analyse historique assez courte des conditions d'émergence de la danse ces vingt dernières années en définissant quelques points : d'abord dire que la danse contemporaine qui n'est pas née complètement mais qui a émergé fortement dans les années 80, s'est renforcée durant une dizaine d'années jusqu'à atteindre un point de développement assez important dans les années 90, et que ce long développement s'est caractérisé par une forte institutionnalisation de la danse à travers un certain nombre de catégories mis en place à travers la question des subventionnements. Egalement, des outils pour la danse contemporaine sont nés montrant l'intérêt des pouvoirs publics pour la danse contemporaine, avec l'apparition des CCN et toute une série de systèmes. Simplement il a été pointé dans le groupe que ce système mis en place dans les années 80-90, (on ne se braque pas uniquement sur les dates très précises), a été mis en place en réalité, et je nuance, avec assez peu de consultation des artistes. Il a cependant bien sûr permis d'augmenter les moyens, de structurer un milieu professionnel qui le désirait, ça aussi c'est extrêmement important : les grandes revendications des années 80 étaient que le milieu soit structuré, en terme de reconnaissance, de donner une place à la danse et en particulier que la Direction à la danse soit forte et autonome, c'était aussi un désir de l'ensemble de ce milieu.

Les moyens de ces diverses structures, en premier lieu évidemment les CCN ont été renforcés et se sont développés au fil des années, et tout ceci directement vertébré par ce que nous appellerions l'aménagement du territoire - et on tient beaucoup à cette appellation -. L'aménagement du territoire n'a pas toujours été lui-même mis en place avec une réelle consultation des équipes artistiques rayonnant sur le territoire. Les moyens financiers, en équipement et en espace, ne permettent pas à tous de disposer de lieux de travail indépendants et autonomes adaptés à leurs missions, extrêmement diverses.

3- L'évaluation :

Si on est amené aujourd'hui à parler d'évaluation du projet artistique, c'est en fonction d'un certain nombre de critères, critères qui sont de deux ordres :

Nous avons intégré le fait qu'au 19^{ème} siècle avait été mis en place, à travers la notion d'académisme dans l'art, des notions et des critères articulés autour de la notion du beau, et ces critères étaient extrêmement précis. Avec l'émergence de la modernité en Europe occidentale à partir du début du siècle et forcément dans la danse puisque la danse n'échappe pas à l'ensemble du développement des arts, ces critères étaient devenus beaucoup moins précis et beaucoup plus diffus (première optique) ou

alors les critères qui perdurent encore sont des critères liés aux critères mis en place au 19^{ème} siècle par l'académisme (deuxième optique). Ces critères sont devenus on ne peut plus difficiles à déterminer. Or, nous prétendons qu'ils sont liés à l'essence même de ce qu'est la danse aujourd'hui. Aujourd'hui, nous nous trouvons dans une situation, analyse que nous soumettons à votre discussion, où il n'y a plus seulement ces critères dominants pour le 19^{ème} siècle et l'académisme, mais que les critères essentiels sur lesquels reposent les jugements (on va revenir sur ce terme) en tout cas l'évaluation des projets artistiques sont des critères qui s'inscrivent dans un système essentiellement économique. Et nous avons situé la discussion dans ce cadre là.

Nous sommes dans un contexte général de l'économie dû au financement accru des pouvoirs publics. L'art est donc de ce point de vue évalué. En recevant une aide publique nous avons à rendre des comptes, nous sommes précisément inscrits dans une logique de marché à laquelle nous contribuons nous-mêmes. Nous reposons la question de savoir aujourd'hui si l'art, et l'art chorégraphique en particulier est évaluable.

Nous avons essayé d'amorcer cette question. L'art ne fait pas de plus-value financière, il peut éventuellement parfois faire une plus-value sociale et surtout humaine. Cette plus-value peut être d'ordre poétique et humain et l'art n'est pas productif, mais, est avant tout une posture. Nous pourrions faire référence au fameux texte de Georges Bataille "La Part maudite" où il aborde une notion qui nous paraissait très importante sur la notion de **l'improductibilité** de l'art.

4 - Les critères existants :

Un examen rapide des critères existants nous a permis de distinguer un certain nombre de catégories dans ces critères. En règle générale, et il faut nuancer, on a souvent imputé à l'Etat plutôt la responsabilité d'intervenir sur les contenus artistiques, alors que les collectivités territoriales sont chargées d'évaluer la faisabilité sur le terrain. Nous avons classé ces critères en critères objectifs et quantitatifs et, par ailleurs, en critères que nous avons appelés implicites (pour leur donner un nom).

- Critères objectifs et quantitatifs : le nombre de créations annuelles, le formatage des spectacles (mais qui lui se trouve en réalité un critère implicite), la jauge, (combien de gens ça touche ?), la fiabilité des partenaires financiers qui accompagnent les projets, la structuration même de la compagnie (a-t-elle les moyens, un administrateur, des danseurs permanents... ?), ses moyens de mise en œuvre techniques et logistiques, (le personnel et le nombre de danseurs).

La pérennité de la compagnie (depuis combien temps elle existe ?)^si elle est là depuis longtemps elle ne doit pas être si mal, la notion de répertoire à savoir la capacité d'une compagnie à développer une politique de répertoire, ça on va voir dans le débat parce que ça me semble pas évident sur l'ensemble du territoire chorégraphique, et dernier point le rayonnement sur le territoire national et international.

Critères implicites : Prestige du lieu d'accueil et sa géographie - avec le fameux débat : passer au Théâtre de la Ville à Paris, etc. - les médias en n'insistant pas non plus sur leur rôle, la reconnaissance des pairs et du milieu qui nous paraît être un critère extrêmement important. L'engagement et la façon dont les collectivités territoriales jaugent la validité d'un projet artistique dépendraient parfois du fait que l'Etat se sera déjà engagé lui-même auprès de ce projet ou de l'artiste, la caution de l'Etat constituant souvent pour les collectivités un critère d'évaluation.

Nous avons ensuite essayé d'aborder le travail sous forme de questions, à savoir qu'aujourd'hui nous nous trouvons dans une situation où il y a une volonté de la part des pouvoirs publics de parler de la pluralité des danses, c'est-à-dire une volonté d'élargir le champ avec la danse classique, le hip hop, la danse baroque, les danses dites ethniques. Evidemment nous nous sommes posé la question de savoir si le même type de critères d'évaluation s'adapte à toutes

ces nouvelles formes de danse et à leur pluralité. Evidemment nous pensons que non. La danse contemporaine dans son développement est traversée par cette question d'une pensée tout le temps en mouvement, une pensée extrêmement liée à la naissance de la danse moderne au début du XXème siècle, à savoir la naissance d'un geste libre et d'un sujet autonome quand il produit un mouvement et une danse, ce qui est une donnée extrêmement importante concernant ces critères d'évaluation. Egalement on avait le sentiment qu'aujourd'hui il existe une tendance assez forte à niveler et à dire en gros que tout est pareil, que toutes les formes sont pareilles, que ce sont les mêmes critères ; choses évidemment qu'il faut de notre point de vue débattre.

Alors ces critères font également apparaître l'encrage, l'implantation. Nous nous sommes demandé quelle pensée réelle circulait sur des questions comme la transversalité, la mobilité. Certains danseurs et artistes ont demandé dans ce groupe pourquoi les subventions sont uniquement adressées à des personnes morales à travers les associations et pas à des individus, c'est-à-dire on est venu à cette notion de chorégraphe en tant qu'auteur, pourquoi ces auteurs libres ne seraient pas de la même façon aidés de manière conséquente toujours en fonction de leurs projets artistiques ?

Donc nous sommes rentrés dans une série de propositions :

1- Demande de prise en compte du projet artistique : Nous avons constaté globalement que parfois il y avait une sorte de méprise, une réelle difficulté à les appréhender quant à leur contenu, c'est-à-dire l'essence même du projet, et comment à partir de là faire entendre des paroles d'autres types, parler de l'interdisciplinarité et nous sommes arrivés à la question de cette pensée qui pourrait traverser la danse non plus de manière verticale et pyramidale mais de manière horizontale, donc basculer pas seulement la pyramide mais la façon de penser la danse, les processus et les œuvres chorégraphiques.

2- Notion de responsabilité partagée : Il s'ensuit une série de propositions concrètes. D'abord que les projets réellement soumis au jugement et à l'évaluation, soient des projets écrits qui décrivent non pas seulement le type d'oeuvre qu'on va produire et faire, mais qui décrivent une démarche, et que l'on a appelé une posture, qui comprendrait une déclaration d'intention de l'artiste sur la façon dont il compte mener son projet. Ainsi ce projet présenté à ceux qui seraient amenés à l'évaluer, le serait de manière globale et non parcellaire. Avoir donc des propositions extrêmement concrètes et exigeantes, ça veut dire que, même dans le champ artistique, le chorégraphe doit se positionner, sur le choix de sa place, le champ dans lequel il va développer son projet. C'est sa propre responsabilité de savoir s'il veut rayonner sur un territoire, un département, s'il veut tourner. Du coup après avoir aligné ces propositions, à savoir des projets qui ne seraient pas des circulaires administratives avec des cases dans lesquelles on mettrait le contenu du projet, combien de spectacles on compte vendre, puis la colonne de chiffres, mais un véritable projet écrit. A l'inverse nous faisons la proposition vis-à-vis des évaluateurs de façon à ce qu'ils fassent le même travail mais dans l'autre sens, à savoir renforcer leurs responsabilités, que l'on ait des analyses et des comptes-rendus par l'évaluateur en particulier dans les commissions inter-régionales consultatives. L'expert ne serait pas en position de juge mais serait celui qui rencontre et qui accompagne. Chaque expert dans chaque commission serait à même de défendre un ou plusieurs projets artistiques - là nous avons introduit une notion d'accompagnement de la part des experts. L'expert s'engagerait à voir les spectacles et non pas uniquement des dossiers et des vidéos, même si cela semble très difficile à mettre en place.

Il faut préserver le temps d'écoute et de dialogue, et pour ce faire, il faudrait multiplier le nombre de commissions. Nous savons par exemple qu'il n'y a qu'une commission en Ile-de-France, ce qui paraît hallucinant.

Sur la question : Se prononcer, évaluer.

Est-ce pour l'expert s'engager dans un vrai rapport au projet et à l'artiste qu'il défend, est-ce un rapport dans lequel l'expert prend sa propre posture et sa responsabilité ? Pour ça, il faut absolument repenser la façon dont on devient expert.

Par exemple que des experts volontaires se proposent pour travailler dans des commissions, que des experts en cooptent d'autres...

Enfin la question : Quels espaces pour les artistes ?

Il a été rappelé évidemment toutes les missions confiées aux CCN, les plateaux pour la danse, les missions de diffusion. Tout cela doit être bien analysé pour qu'il n'y ait pas de clivage par exemple entre les compagnies qui travaillent en région et un responsable de CCN. Il a été évoqué la possibilité de penser des structures avec, par exemple, un collectif de chorégraphes qui se porterait candidat à la tête d'un lieu prestigieux.

Dernier point : La nécessité de transparence : La double transparence, la question de la transparence politique : et quelqu'un faisait remarquer hier que toutes les lois concernant la décentralisation et les mesures nous revenaient très peu sous forme de textes, de rapports, dont on ne connaît pas bien les tenants et les aboutissants ; donc cette transparence politique et la volonté d'être toujours dans des consultations, consulter, dialoguer, donner à la fois notre point de vue, échanger.

En conclusion, nous évoquerons la question de la culture chorégraphique : plus on développera une culture chorégraphique non seulement à travers des réseaux ou des vecteurs où on pratique la danse par exemple les conservatoires, mais à travers les universités, c'est-à-dire qu'il y ait d'autres penseurs, d'autres champs qui interviennent, plus on pourra parler réellement de ces critères, de la façon de penser et de voir Sa danse.

Isabelle Launay, enseignante :

Vingt et une personnes :

Neuf de CCN (Le Havre, Nantes, Montpellier, Orléans et Aix-en-Provence) à titre divers : directeurs, diffusion, production, danseurs, administrateurs.

Sept représentants de compagnies indépendantes ou qui reçoivent une aide au projet, ou chorégraphes qui travaillent en région

Trois interprètes qui travaillent dans différentes compagnies

Trois étudiants de l'université de Paris 8.

Je dirais que la parole a bien circulé dans le cadre de ce groupe même si elle fut essentiellement prise en particulier par les gens qui ont l'habitude de ça, c'est-à-dire les représentants des CCN, les interprètes et les gens de compagnies indépendantes aussi mais dans une moindre mesure. Quantitativement je souhaite relater ce fait là. D'autre part, je ne présenterais pas ici une synthèse mais une parole qui est en chantier, qui se construit démocratiquement, en tout cas le plus démocratiquement possible. C'est un des exercices les plus intéressants de ces rencontres. Est apparue la variété des points de vue suivant les intervenants et une écoute des différents points de vue abordés.

Je relaterai trois natures de témoignages importants :

1 - Constat fait sur l'évaluation du projet artistique et sur les actions de sensibilisation faites en particulier dans les collectivités territoriales avec des difficultés communes mais beaucoup plus aiguës dans le cadre des compagnies indépendantes. Il apparaît que la façon dont l'artiste inscrit son travail dans la cité doit relever de sa propre responsabilité et peut se faire de différentes façons, simplement suivant le statut de l'équipe artistique, le rapport de force est plus ou moins en sa faveur. Il y a eu des témoignages assez forts pour signaler ou mettre en garde contre à la fois :

-la docilité et la culpabilité internes à l'artiste qui finalement se dit : et bien parce que je reçois de l'argent je dois en rendre compte suivant des critères que je n'ai pas moi-même décidé et qui finalement d'une certaine manière accepte ce qui est proposé, donc une prise de conscience en tout cas et une auto - mise en garde par rapport à cette docilité.

-refus des artistes d'être considérés comme personnel communal ou sous la double tutelle des mairies et des directeurs de théâtres auprès desquels ils sont en résidence. Parfois on a dit

aux artistes vous êtes trop fragiles, donc non les artistes veulent, ont affirmé ici qu'ils n'étaient pas trop fragiles pour affirmer leurs propres projets artistiques et décider de la façon dont ils entendent s'inscrire dans le tissu social. Il y a eu aussi une méfiance extrême contre les effets contre-productifs des actions de sensibilisation. On a parlé même de désensibilisation dès lors qu'il n'y a pas une liberté pour choisir les demandes faites de la part des collectivités, pas de liberté aussi pour les interpréter, pour les réaliser en temps et avec les partenaires voulus. Donc la nécessité aussi d'un vrai désir des partenaires concernés et la nécessité de revoir les critères de visibilité et de rentabilité immédiates de ces actions de sensibilisation. Donc une mise en garde a été exprimée sur la confusion dans l'évaluation d'un projet artistique qui soit faite sur les seuls résultats des actions de sensibilisation. Les artistes ont affirmé que la logique d'une action de sensibilisation n'a pas pour moteur simplement de faire entrer plus de spectateurs dans les théâtres, ça peut en être un, mais ce n'est pas ce qui leur semblait essentiel, il y a là une ambition beaucoup plus large qu'on peut rapidement résumer sous l'idée d'une modification d'un regard sur le monde, d'une rencontre qui fasse événement dans la vie des citoyens, des collégiens et de toutes les personnes touchées et donc d'une évaluation de ces initiatives-là qui ne soit pas faite suivant des critères qui obéiraient finalement à une normalisation des projets artistiques.

2 - Commissions d'attributions des subventions : moins de pistes ont été lancées. A été noté d'abord et massivement l'absence de transparence totale, les raisons pour lesquelles tel et tel projet sont valorisés, l'insatisfaction quant aux critères existants.

Qui pourrait figurer dans ces commissions ? Deux propositions autour des commissions qui soient décisionnelles :

- Soit une représentation, la plus large possible, du milieu professionnel, toutes catégories confondues, pas de privilèges accordés à certaines catégories en particulier les programmeurs ou d'autres catégories qui sembleraient actuellement privilégiées. La présence éventuelle d'un spectateur abonné dont la parole pourrait être intéressante même s'il n'est pas considéré comme expert, idée soulevée à deux reprises - Un abonné peut souvent avoir des choses plus intéressantes à dire sur ce qu'il a vu que le soit disant expert nommé qui est lui nourri de préjugés.

Il faut que les experts soient doués d'une culture chorégraphique importante.

- Quant aux membres de ces commissions : qu'elles soient composées uniquement des pairs. C'est-à-dire que ce sont les pairs qui vont élire leurs pairs donc qu'il y ait une responsabilité collective qui passe forcément par des débats contradictoires pour que la profession prenne en charge son propre avenir avec un roulement tous les deux ans ; c'est une pratique qui se fait en particulier au Canada.

Autre point, la nécessité de voir bien évidemment tous les travaux proposés, suivis d'un entretien approfondi avec l'artiste sur sa démarche.

Autre élément, la possibilité pour certains qui souhaiteraient présenter leur travail en condition de spectacle avec un public et le déblocage d'un budget pour cela. Au-delà, concernant la culture chorégraphique qui permettrait d'établir les critères et surtout d'explicitier les critères implicites, a été évoqué le désir d'une formation continue et permanente pour tous les cadres de la culture danse en général, conseillers culturels DRAC, d'un accès à la culture chorégraphique qui est quasiment inexistant. On constate l'absence d'outils d'analyse de base propres à la danse contemporaine et de catégories qui lui sont propres avec lesquelles on ne peut pas analyser la danse classique ou jazz, d'où la nécessité d'une connaissance d'abord historique et aussi des enjeux de la modernité en danse. Proposition d'un autre chantier autour de la formation des cadres de la danse et de la formation des acteurs du milieu. A été souhaitée une vraie politique de relation entre le Ministère de l'Education Nationale et le Ministère de la Culture dans lesquels bien sûr l'université a un rôle à jouer mais pas seulement, les beaux-arts et d'autres centres de formation de danseurs. Bien évidemment qu'un lourd budget soit développé pour l'accès aux sources, à l'histoire, à la réflexion, à la publication des revues. A été noté en particulier un appauvrissement, voire une régression, de la réflexion depuis le début des années 90, appauvrissement dans le domaine de la critique qui n'est pas apparue suffisamment stimulante pour les artistes par rapport au domaine du théâtre en particulier où il y a une tradition critique et théorique beaucoup plus importante.

Dernier point, venu de la part d'interprètes : interroger les critères d'évaluation internes à la profession. Un des points peut-être les plus délicats à traiter, les plus tabous dans le milieu. C'est-à-dire comment les équipes s'évaluent-elles elles-mêmes ? Les critères d'évaluation des chorégraphes à l'égard de leurs interprètes, des professeurs à l'égard de leurs élèves, n'obéissent pas finalement et ne tombent pas dans les pièges des mêmes critères académiques reprochés aux institutions. Donc ont été exposés la politique des salaires internes par exemple aux CCN, c'était intéressant de constater combien ces politiques salariales sont différentes suivant les CCN, comment cela se fait démocratiquement ou non, le salaire étant une évaluation comme une autre. Donc quelle politique de recrutement se fait dans les équipes ? Le problème des auditions a été abordé évidemment. D'autre part est apparue une difficulté qui cette fois est propre à l'ensemble du problème de l'évaluation qui est de faire apparaître des outils de réflexion d'ordre esthétique, donc des outils esthétiques pour penser évaluer une démarche. Ça n'a pas été creusé, certains outils ont été évoqués : comment va-t-on évaluer artistiquement un projet ou une démarche ? Quelle critique est faite d'un certain modèle corporel, d'une certaine organisation des coordinations internes au corps ? Y a-t-il une remise en question ou non d'un rapport au public, à l'espace ? Cela a juste été évoqué. En mon nom propre et non en tant que rapporteur, je voudrais signaler que le dernier point concernant les problèmes d'évaluation propres au milieu m'a paru extrêmement important parce qu'il est sorti là essentiellement des paroles d'interprètes qui avaient un autre regard sur cette question. Ils se demandaient eux-mêmes comment ils étaient évalués, comment ils évaluaient aussi les projets artistiques des chorégraphes avec lesquels ils travaillaient. Il y a un texte qui m'est revenu en mémoire, le texte de La Boétie sur la servitude volontaire où se dessinent les faits dont parlait Geneviève tout à l'heure, qui est qu'on est finalement toujours le maître de quelqu'un, et donc interroger les critères qui nous régissent et qui font de nous-mêmes des petits tyrans par rapport à autrui, ça affleurerait aussi au cœur de ce débat.

Applaudissements.

3ème Groupe : *Christophe Gay qui passe d'abord la parole à Nathalie Collantes pour évoquer la composition du groupe* : six chorégraphes dont trois ont une compagnie subventionnée, quatre administratifs - en fait, on n'a pas vraiment demandé à chacun de décliner sa fonction, donc un représentant de CCN, un de compagnie en résidence longue je crois, et deux de compagnies indépendantes - deux danseuses, quatre étudiants dont deux danseurs et un éclairagiste.

Christophe Gay : Dans le groupe dont j'étais le témoin il a été indiqué que la question de l'évaluation ne pouvait pas se résumer à un débat technique, consistant à élaborer des critères d'évaluation qui étaient perçus comme nécessairement normatifs. En fait, il s'agissait plutôt d'explicitier, de clarifier des règles du jeu, de clarifier les conditions de la rencontre entre l'artiste, son projet et l'institution. C'est le sens des remarques et des propositions qui suivent de manière très rapide propos de la composition des commissions.

Tout d'abord il apparaît extrêmement important de préserver voire de renforcer la collégialité de celles-ci de manière à préserver la multiplication des points de vue et de conserver la parole plurielle au sein même, à la fois en cherchant à échapper à la pensée unique qui pourrait être celle de la profession, référence à la possibilité aussi d'intégrer des spectateurs ou des gens qui viennent de l'extérieur de la profession, mais dans tous les cas en ayant en tête cette dimension collégiale apparaissant comme proprement fondamentale.

La seconde idée : La crainte et la dénonciation de catégories trop rigides d'attribution risquent de limiter la possibilité de développement des projets artistiques en les inscrivant dans une sorte de plan de carrière qui aurait été déterminé à l'avance.

La troisième idée : nécessité de ne pas évaluer l'artiste comme un produit ou d'évaluer chaque proposition comme étant un projet isolé dans le temps, mais de réussir à faire un travail pour chercher quels sont les fondements de sa démarche, on pourrait presque dire de son œuvre, et essayer de créer les conditions pour l'accompagner dans le temps et pour avoir un regard qui l'accompagne dans le temps.

Autre point : le refus d'être l'objet d'une instrumentalisation sociale. Si l'œuvre artistique est porteuse de fonction sociale, il apparaît clairement que l'artiste veut en garder le contrôle ou qu'au moins il doit rester un acteur autonome dans la définition de son insertion dans le tissu social.

Par rapport à ce dernier point, un ensemble de propositions a été fait. La question de la formation des membres de la commission, voire des politiques qui jouent un rôle dans les projets artistiques, apparaît comme une question fondamentale. Donc les conditions d'une mise en place d'une formation permanente ont été posées. Parmi les dispositifs : une rencontre régulière qui pourrait s'opérer entre les artistes au niveau régional, et les membres des commissions avec l'idée d'instaurer un dialogue qui permettrait justement de discuter sur ces fameuses conditions de l'évaluation en particulier. Toujours dans la recherche d'éviter l'implicite, la confusion indiquée parfois pour sortir de l'opacité de l'évaluation, il est apparu important d'élaborer aussi des principes qui pourraient être relatifs à la compétence et aux catégories d'évaluation. Ainsi certains ont parlé d'une charte d'exigence qui pourrait être définie collectivement par les artistes. Autre point, c'est la nécessité que les spectacles soient **effectivement** vus par les membres de la commission ; dans le contexte de l'inter-région il est important de créer effectivement des contextes financiers qui permettent aux membres d'aller voir les spectacles, par exemple en augmentant leurs défraiements.

Pour favoriser la transparence des débats, un observateur qui ne serait pas partie prenante des débats et les rapporterait. Ce rapport serait totalement disponible pour pouvoir être examiné par ceux qui souhaiteraient savoir dans quelles conditions les décisions ont été prises.

Autre idée : les membres de la commission pourraient être élus par les équipes artistiques de la profession de la danse, c'est un bon moyen d'assurer la collégialité abordée tout à l'heure. En tous les cas, il apparaît très important que l'Etat dans sa dimension centrale garde une fonction d'arbitrage et puisse être un recours possible par rapport aux décisions des commissions. Donc la fonction d'arbitre doit être maintenue.

Dans un contexte de pénurie de budget, la tendance qui est évoquée de déléguer certains rôles aux CCN, cette tendance entraîne une inquiétude quant aux risques d'autocratie éventuelle que ça pourrait engager sur la vie des compagnies régionales.

Dernier point, qui apparaît comme une nécessité à terme : dégager des éléments d'analyse relatifs à la spécificité de l'art vivant de la danse. Il est essentiel que l'analyse des œuvres et des démarches puisse se faire sur des bases objectivées, qui constitueraient la base d'un langage commun et permettraient enfin de sortir du "j'aime, j'aime pas", et de sortir de la confusion de l'implicite.

Pnscnle Beyaert : Je vous donne lecture d'un extrait de l'essai de Roland Barthes "Critique et Vérité", essai sur la critique littéraire.

"Voici la première dont on nous rebat les oreilles : *l'objectivité*. Qu'est-ce donc que l'objectivité en matière de critique littéraire ? Quelle est la qualité de l'œuvre "qui existe en dehors de nous", cet *extérieur* si précieux puisqu'il doit borner l'extravagance du critique, et sur lequel on devrait pouvoir s'entendre facilement, puisqu'il est soustrait aux variations de notre pensée, on ne cesse cependant de lui donner des définitions différentes ; autrefois, c'était la raison, la nature, le goût, etc. ; hier c'était la vie de l'auteur, "les lois du genre", l'histoire. Et voilà qu'aujourd'hui encore on nous en donne une définition différente. On nous dit que l'œuvre littéraire comporte des

"évidences", qu'il est possible de dégager, en s'appuyant sur **"les certitudes du langage, les implications de la cohérence psychologique, les impératifs de la structure du genre"**.

Plusieurs modèles fantomatiques se mêlent ici. Le premier est d'ordre lexicographique. Il faut lire Corneille, Racine, Molière, ayant à côté de soi le *français classique* de Cayrou. Oui, sans doute ; qui l'a jamais contesté ? Mais le sens des mots connu qu'allez-vous en faire ? Ce qu'on appelle (on voudrait que ce soit ironiquement) "les certitudes du langage" ne sont que les certitudes de la langue française, les certitudes du dictionnaire. L'ennui (ou le plaisir) c'est que l'idiome n'est jamais que le matériau d'un autre langage qui ne contredit pas le premier, et qui est, celui-là, beaucoup d'incertitudes : à quel instrument de vérification, à quel dictionnaire allez-vous soumettre ce second langage, profond, vaste, symbolique, dont est faite l'œuvre et qui est précisément le langage des sens multiples ?

Françoise Duchaxel : Difficile après ces trois rapports de faire une synthèse. Il y a des mots que j'ai entendu revenir avec différentes approches : transparence, dialogue, verticalité, accompagnement, notion de culture chorégraphique, prise de conscience de l'artiste dans la cité, les outils d'évaluation, l'objectivité et la notion de l'évaluation interne de la profession.

Hervé Bellamy, photographe : Je vais revenir sur une des propositions qui m'a semblé intéressante et contradictoire par rapport à l'évaluateur. La question est apparue et c'est vous qui avez signalé l'évaluateur comme quelqu'un qui pouvait accompagner un ou plusieurs projets. Pouvez-vous développer pour savoir au niveau pratique comment peut fonctionner un tel système ? Les deux autres groupes le faisant apparaître plutôt comme un "juge" impartial auquel, apparemment, on demande une qualité de savoir chorégraphique mais pas une implication directe dans le projet, comment se gère cette contradiction ?

Geneviève Vincent : Dans notre groupe c'est Mathilde Monnier qui avait lancé cette idée donc je lui laisse la parole.

Mathilde Monnier, directrice chorégraphique, Centre chorégraphique national de Montpellier : Je crois justement c'est de ne pas être juge dans ces commissions là, de ne pas se poser comme cela, et de faire un peu un travail. Je n'aime pas trop ce mot d'expert qu'on nous avait donné, dans le texte du ministère. On est tous expert et chacun de la place seulement où il est. L'idée en fait c'était une sorte de parrainage. Ma proposition serait que chaque membre de la commission puisse en fait travailler et rencontrer cinq, six des compagnies ou des interlocuteurs - les chorégraphes qui sont dans les commissions dans lesquels ils travaillent - que l'expert ait au moins un positionnement, une vision de cette personne. C'est autre chose que de voir simplement un extrait du spectacle et un papier devant les yeux. Donc se serait rencontrer la personne et pouvoir en parler au cours de ces commissions de façon plus approfondie. C'est vrai que c'est un travail qui demande un certain temps mais qui permet de parler d'une manière un peu plus objective justement.

Christine Bastin, chorégraphe : L'idée qu'on a défendu à plusieurs, c'est qu'on a envie de présenter chacun un projet construit qui nous oblige d'abord nous-mêmes à nous situer dans la profession par

rapport au profil que l'on a chacun. On en a chacun de très différents. Des gens aiment sensibiliser, d'autres n'aiment pas, d'autres ont un rayonnement réel artistique au niveau des sensibilisations, d'autres aiment faire des expériences avec des collectifs de chorégraphes. Et l'exigence qu'on demande à nous tous chorégraphes, avant de renvoyer la balle à la commission, c'est : est-ce qu'on serait capable d'écrire une lettre d'intention, d'écrire un texte où on fait l'effort de se situer, pas forcément historiquement mais dans les désirs profonds que l'on a, outre de présenter un projet artistique et l'argent que ça coûte, la façon dont on se situe aussi dans l'univers chorégraphique. En retour ça obligerait les membres de la commission à définir eux aussi ce qu'ils veulent défendre, et quelle serait leur politique, qu'ont ils envie de voir dans la danse contemporaine aujourd'hui ? Est-ce qu'ils ont envie de cette pluralité qu'on leur propose ? Nous autres chorégraphes on respecte cette pluralité, on va se voir les uns les autres, et on en a beaucoup de plaisir. On se parle de nos produits, de nos travaux. Donc ce **qu'on** demande en retour aux membres de la commission, c'est vrai, c'est une exigence, une compétence, un réel travail d'information sur les compagnies et également un rapport, non pas pour vérifier qui a dit quoi, mais plutôt pour que chacun détermine ce qu'il a envie de

défendre aujourd'hui. C'est peut-être comme ça qu'on progressera tous sur la notion de critères ; déjà nous quels critères on s'accorde à nous-mêmes, comment on se détermine, et en face nos évaluateurs, qu'est-ce qu'ils ont envie de défendre et pourquoi c'est non à un tel et oui à un autre, et que ce soit matière à discussion et donc à déterminer une politique ; et un peu plus loin qu'est-ce que le Ministère veut ? De quoi il a envie pour la représentativité de la danse aujourd'hui ?

La question qui va encore plus loin qu'on aimerait leur poser : Quel est votre combat aujourd'hui et est-ce que vous avez les moyens de le mener ? Quel est votre rapport avec les autres ministères que se soit l'Education Nationale, ou les Finances ? Est-ce que vous êtes liés ? Est-ce que vous ne pouvez pas faire beaucoup plus que ce que vous faites actuellement ? Est-ce qu'on a les moyens de déterminer une politique et de la défendre ? Donc commençons par nous chorégraphes à nous déterminer, ensuite on renvoie la balle sur les experts et ensuite au niveau de nos responsables politiques, quel poids on a, jusqu'où peut-on aller ?

Nadine Razo, saison de la danse de Montreuil : Ca m'intéresse parce que je suis programmatrice mais aussi parce que j'ai été membre de la commission pendant trois ans. Il y a plein de choses que je partage dans la manière de s'investir là-dedans, parce que c'est une responsabilité. Je voudrais qu'on se positionne plus pour avancer mais par forcément en se regardant face à face, c'est-à-dire d'un côté les artistes, de l'autre il y a un moment un décideur, parce qu'il y a toujours un décideur quelque part, et qu'il est forcément adverse, parce que tout le monde ne vient pas à la commission de la même façon, je suis d'accord, mais je crois qu'il y a une conscience, une conscience de l'acte, en tout cas il y en a qu'ils l'ont, et donc il ne faut pas trop négativer.

Alors l'idée, c'était nouveau pour moi. Moi je dis non, je n'ai pas particulièrement envie de rencontrer cinq ou six personnes. On se doit si possible d'embrasser tout le monde, c'est tout. Au sens le plus littéral possible, le rencontre doit normalement se faire à partir de toutes les œuvres vues au fur et à mesure. En fait ce n'est pas à un moment donné, on est d'accord. Ca me paraît un petit peu travaux d'école si on se dit à un moment : tiens, on va se rencontrer, ça peut être un des angles.

Geneviève Vincent : Je peux savoir comment vous, quand vous programmez, vous évaluez ?

Nadine Razo : Ce qui n'a pas été posé vraiment, parce que c'est vrai que tout a été quantifié ?

Geneviève Vincent : Il n'y avait pas de programmeurs dans notre commission, c'est pour ça qu'on ne l'a pas posé puisque vous êtes là, c'est bien.

Nadine Razo : C'est vrai qu'il y a des critères qui sont plus dissimulés que d'autres, ça va de soi. Mais enfin on sait très bien que je n'ai jamais rejeté un style de danse déjà. C'est vrai que depuis quatorze ans, beaucoup de sensibilités sont passées là, je tiens à le dire, et secundo des styles différents. Après, effectivement, le choix de tel chorégraphe ou de telle œuvre se fait par rapport à une culture que je me

suis faite, parce que je suis d'accord avec vous, il faut du temps, je considère au bout de dix ans que j'avais relativement une culture de la danse par rapport aux autres arts, donc j'étais capable de situer à la fois un passé, un présent et projeter l'avenir. Il y a quelque chose aussi de l'instinct quelque part, qui se situe là, les interprètes vivent ça aussi, une sorte de projection à un moment donné qui nous fait effectivement penser que quand on choisit les jeunes auteurs et pas les auteurs qui ont déjà un vécu, on les projette quelque part, dans un espace que je ne peux pas déterminer mais qui fait qu'effectivement on va les accompagner. Ce n'est pas j'aime, ou j'aime pas, ou j'ai dit qu'en quatorze ans, tous les gens qui sont passés là, ils me ressemblaient. C'est faux, c'est une ouverture du regard, de l'esprit. Il faut forcément qu'il y ait, ça c'est vrai, un projet dont on sent une force, une pensée, il se pose ce projet-là ; Donc il est incontestable ce projet parce qu'il est. Après il y a tous les critères sur lesquels on peut discuter sur le plan technique, de l'écriture, mais on sait tous ça, on sait que ces critères on les pose. Donc peut-être qu'on ne les regarde pas de la même façon. Ca c'est autre chose.

Mathieu Doze : J'ai entendu parler de formation à la culture chorégraphique, et je me demande si en parlant de culture chorégraphique on n'est pas dans une restriction et si c'est pas simplement d'histoire de l'art et de culture artistique globale dont on parle. Quant aux gens qui sont susceptibles d'être experts, je n'aime pas tellement le mot, mais effectivement les gens

qui sont appelés à regarder les choses, et, à éventuellement délivrer un avis et éventuellement des subventions, je ne sais pas si une culture chorégraphique est suffisante pour envisager un tel travail, dans la mesure où la danse en vingt ans a quand même exploré un certain nombre de champs qui ne dépendent pas uniquement de la culture chorégraphique.

Chantal Aubry, journaliste : J'ai été pendant des années aux commissions nationales, défuntes aujourd'hui, dont j'avais donné ma démission il y a un an et demi.

Je voudrais revenir sur la façon dont les artistes se sentent à l'intérieur d'une économie de marché. Déjà il y a une observation à faire, le service public devrait être là pour rectifier le marché, pour le corriger. Or, il se trouve qu'en effet, de fait, il y a un mariage un peu pervers entre le marché et le service public. C'est une chose qui m'a toujours froissé. Si bien que par exemple ça renvoie sur la notion d'arbitrage de l'Etat, sur toutes ces commissions maintenant territoriales où il faut conserver la fonction d'arbitrage de l'Etat. Mais il ne faut pas qu'il soit pas plus décideur qu'arbitre. Il faut revenir à cette notion d'arbitrage.

A travers tout ce qui a été dit, c'était toutes ces notions d'expertise qui étaient en cause, il faut peut-être distinguer ce que sont la notion d'inspecteur et celle d'expert invité dans des commissions qui étaient à l'époque consultatives et j'ai trouvé que c'était intéressant que quelqu'un suggère qu'elles deviennent démissionnaires éventuellement.

J'ai eu la sensation au fil des ans, que le regard pluriel, la diversité des regards artistiques était peu à peu confisquée, et au nom des critères dits objectifs, quantitatifs, on faisait précisément glisser les critères implicites de l'Etat, un peu jacobin, et que peu à peu la fonction décisionnelle de l'Etat / recouvrait tout. C'est d'ailleurs pour ça, quelle que soit la connaissance des gens et la bonne foi des gens qui étaient là qui travaillaient au service de l'Etat, c'est pour ça que j'ai donné ma démission, parce que j'ai senti à un moment que j'étais totalement un alibi, une femme de paille. A travers aussi toutes vos questions et suggestions, ce qui revient c'est une question quand même assez fondamentale précisément, de l'économie de cette expertise là. C'est-à-dire qu'en réalité les commissions n'ont jamais été pensées économiquement, financièrement ; elles ont toujours été faites de surcroît, on n'a jamais réfléchi au financement de ce travail-là, parce que c'est un travail, alors effectivement on a utilisé les programmeurs à l'excès, je suis tout à fait d'accord avec vous, les chorégraphes aussi, et les critiques puisqu'ils étaient là et qu'ils étaient supposés voir un certain nombre de choses, mais on a jamais eu le respect de cette fonction là. C'est ça qui est important aussi, à partir du moment où on réfléchit aux moyens financiers d'avoir peut-être un vrai système collégial peut-être concernant toute la profession, il faut préalablement réfléchir à s'en donner les moyens matériels. Toutes vos questions convergent vers ça : qu'est-ce que vos interlocuteurs décisionnels peuvent faire pour se donner les moyens d'une vraie réflexion et d'un vrai travail commun avec un certain nombre de gens dont les bonnes volontés ne sont peut-être pas à mettre en doute, mais qui ne sont pas du tout mis dans les conditions de faire un vrai travail.

Nathalie Collantes : Sur la notion de culture générale. C'est une chose implicite qu'on demande aux gens, qu'ils soient en mesure d'analyser une œuvre, d'avoir une culture générale. Souvent elle existe. Par contre la culture relative à la danse et à l'art du mouvement, elle n'existe pas. En général, et c'est le problème pour nous, car on est sans arrêt confronté à des gens qui ne comprennent absolument pas ce qu'on fait, pourquoi on gigote dans un coin, ça c'est reporté dans les groupes de commissions. Ça ne veut pas dire que cette culture n'arrive pas, et qu'il n'y a pas un vrai regard qui est train de se mettre en place, il n'y a pas de parole autour de ça. C'est ça qui est extrêmement important, c'est ça qui fait qu'on est aussi malheureux de ne pas être regardé.

L'autre problème c'est qu'à la limite on peut être regardé, mais on est jugé, on n'est pas analysé. (Quand je dis on, je parle de l'œuvre).

Jean Djema : Avez-vous une réponse à porter sur les financements ?

Françoise Duchaxel : Dans les trois groupes, la question a été posée de permettre vraiment aux experts de faire ce travail là, de voir toutes les compagnies vraiment et pas seulement les vidéos, donc ça veut dire plus de moyens financiers. Mais c'est aux institutionnels de répondre.

Didier Deschamps : Je me permettrai, avant de répondre directement à cette question, de faire un

rappel d'abord sur la question de la pédagogie et notamment de l'évaluation des professeurs de danse. Un certain nombre de réunions viennent de se tenir et nous ont beaucoup interpellé sur la question de renvoi, de transparence, de retour des évaluations qui sont faites. C'est une thématique générale. Chaque fois qu'il y a un jugement rendu, en fonction de quels critères, comment s'élabore cette décision ? On se doit de réfléchir par quels moyens rendre compte des avis des commissions. Elles sont effectivement consultatives y compris dans leurs versions inter-régionales comme dans leur ancienne version nationale, mais par rapport sans doute au rapport de l'inspection, et aux décisions de l'administration, de pouvoir expliquer, en fonction de quoi des décisions se prennent, de quelles priorités, qu'est-ce qui intervient dans le jugement ? Il y a un travail réel à faire là-dessus. Sur la question de la rémunération des commissions, ce n'est pas le principe aujourd'hui. C'est peut-être l'héritage des commissions qui ont été constituées en 1984 pour deux raisons principales : - l'Etat ne disposait pas d'évaluateur à travers son inspection, qui pouvait suffire à voir de manière exhaustive l'ensemble de la production et de suivre les démarches, donc il était absolument important de faire appel à des regards croisés pour éclairer l'administration sur les décisions qui devaient se prendre.

Brigitte Lefèvre : C'est bien qu'on paie les membres de la commission, mais je voudrais rappeler que cette aide a été demandée par la profession à la suite des Rencontres de Bagnolet. J'attends avec impatience qu'il y ait des demandes concrètes qui soient faites.

Didier Deschamps : Les commissions procédaient d'une forte demande de la profession dans tous les mouvements qui ont suivi Bagnolet, c'est aussi aujourd'hui de notre point de vue, parce qu'il est important qu'un certain nombre d'instances puissent régulièrement se tenir, qui regroupent des paroles de la profession. Un peu des rendez-vous annuels. C'est un des moyens qu'offre un peu ces commissions. Elles étaient le moyen d'avoir un regard d'ensemble qui nourrissait la réflexion de l'ensemble des corps de cette profession et de l'administration. Il est vrai qu'on demande énormément aux membres de ces commissions en attendant d'eux qu'ils voient le plus grand nombre de spectacles. On s'oriente plus quand on compose ces commissions, vers des gens qui de par leurs activités sont supposés voir un maximum de spectacles. Même si en essayant de rendre compte de l'extrême diversité de la danse, en affirmant que c'est ce qui fait sa richesse, il ne serait pas forcément souhaitable de décliner à l'infini des commissions par genre de danse. Ce serait un risque de cloisonnement dangereux auquel on pourrait aboutir. Faciliter l'économie des membres de la commission, je ne sais pas jusqu'à quel point c'est possible et jusqu'à quel point même c'est souhaitable.

Chantal Aubry, journaliste : C'est un peu réducteur, par rapport à l'appel sur ces outils là de ne parler que de rémunération. Il est important qu'il y ait aussi des gens suffisamment indépendants dans leur économie personnelle pour préserver leur regard, donc ce ne serait pas des gens rémunérés car ça, car cela pourrait amener à une autre dérive et perversion. Mais c'est réfléchir à la manière de défrayer les gens pour aller voir tel spectacle ou de donner la possibilité à telle compagnie de montrer son spectacle, c'est réfléchir de manière plus globale, de la même façon qu'on est parvenu sur la manière d'éditer des textes de réflexion sur la danse, les réflexions portent ici sur la manière de s'organiser et comment on nomme les gens aussi, comment ils se cooptent, je ne posais pas du tout la question de la rémunération individuelle des gens qui se présentent à ces commissions.

Geneviève Vincent : Aucun groupe n'a proposé de faire des commissions par typologie. La question posée était : Est-ce que les critères d'évaluation peuvent être transversaux et communs à tous les types ?

Lise Brune : Il y a des mots qui me font bondir ici, je préfère la danse que les mots, les mots : experts, jugement, évaluation, cette notion de pédagogie accrue. Les experts, qu'ont-ils de plus pour pouvoir juger ? Y a-t-il dans ces commissions des groupes, une partie du public qui peut aussi juger. Il y a des différences énormes entre le jugement du public et celui des commissions. Ne pourrions-nous pas être un peu plus généreux ?

Isabelle Launay : L'évaluation n'est pas liée au jugement, elle peut orienter, suivre, accompagner le travail d'un artiste, trancher, contrôler quand c'est de l'ordre de "après" Il y a aussi plusieurs strates. Il y a plusieurs commissions. Il faudrait au moins deux commissions par

an, ça permettrait peut-être qu'il y ait moins de dossiers de demandes à traiter chaque fois et d'autre part de pouvoir suivre sur la durée. Certains ont besoin de s'arrêter et de faire des choses ponctuelles, on parlait de la volonté d'initier des projets, notamment de danseurs, et puis le côté suivre la progression de quelqu'un.

Loïc Touzé, chorégraphe :

J'ai accepté de faire partie des experts pour la commission qui va venir, parce que d'une part c'est de notre responsabilité en tant qu'artiste de pouvoir siéger et d'y participer et faire circuler nos idées et points de vue. La commission s'étant tardivement mise en place, il va y avoir peu de temps pour voir des pièces. Je voudrais revenir sur l'idée de la possibilité de mettre en place plusieurs commissions sur l'Ile-de-france, dans le sens où cent soixante dossiers pour douze personnes c'est vraiment compliqué. Si ce n'est pas possible cette année, est-ce possible pour l'année prochaine ? Par rapport à cette responsabilité, je me trouve en porte à faux, pourra-t-on faire le travail qui nous est demandé ?

Didier Deschamps : Matériellement il est impossible de faire plusieurs commissions cette année pour raisons budgétaires sauf à mettre trop en péril le résultat de l'instruction des travaux de la commission et de pénaliser les compagnies qui attendent des décisions. Pour l'année prochaine, l'idée sera examinée et étudiée. On va attendre la première année de cette nouvelle commission, ensuite on va pouvoir analyser, voir ce qu'il faut améliorer, orienter différemment. Après fin mars 98, il sera tenu de faire un point le plus approfondi possible. C'est quelque chose qui est en train de s'élaborer. Il y aura des évolutions mais attendons de voir comment ça va se passer. Quand on passe d'une réalité à une autre, il y a des éléments de correction à apporter. Je pense qu'il y aura des évolutions dans le dispositif mis en place aujourd'hui.

Emmanuel Grivet, chorégraphe à Toulouse : Le changement des réalités que vous soulevez, il est en germe depuis assez longtemps, ces modalités d'applications, sont des choses qui font partie du travail du ministère. On demande beaucoup aux compagnies, de l'exigence, beaucoup d'adaptation par rapport aux conditions difficiles qu'on connaît. Je voudrais qu'on prenne aussi en compte les réalités de délais, d'organisation, pour que ce changement soit aussi compatible avec les réalités de la profession.

Jean Gandin, chorégraphe : Sur la composition des commissions : on parle de la pluralité dans la composition des commissions, il faudrait que les interprètes fassent aussi partie de ces commissions, ils voient aussi des spectacles. Ils ont un positionnement artistique : de savoir comment ils sont jugés au sein même d'une compagnie, si ces interprètes ont aussi accès à ces commissions pour avoir un regard sur les autres compagnies, ça ne pourra que favoriser un échange entre ces différentes strates (interprètes, chorégraphes, programmateurs...) si on arrive à faire ces mélanges là, peut-être on entretiendra un dialogue plus ouvert.

Pascale Beyaert : Le positionnement artistique est essentiel dans toutes les réflexions, en particulier au moment où de nombreux dispositifs se mettent en place (déconcentration, direction commune...). Je voudrais relever l'inquiétude des équipes chorégraphiques quant à leurs espaces de travail, au temps nécessaire de recherche hors logique de productivité et de résultat : ce sont des questions qui ont été soulevées dans le chantier d'hier.

CHANTIER 3 : Structuration des services de l'Etat et des aides publiques.

Animé par : Jean-François Munnier, administrateur de la Compagnie Christine Bastin, Marie-Anne Rosset, administratrice de la Compagnie Jean Gandin, Christophe Haleb, danseur chorégraphe, Compagnie La Zouze, Hervé Laval, sociologue, département de sociologie de l'Université de Paris VIII.

Rapporteur : Victoire Dubruel, Centre chorégraphique national de Tours

Victoire Dubruel : Dans le groupe, il y avait environ une trentaine de personnes, des danseurs, des chorégraphes, un programmateur - même s'ils n'étaient pas prévus -, et des étudiants. Il était très difficile de faire une synthèse, c'est plutôt un résumé car les gens avaient des orientations divergentes.

Nous **nous** sommes d'abord intéressé à la question de la structuration des services de l'Etat. Avec toujours le projet artistique comme préoccupation centrale : en quoi le cadre qu'on lui propose lui permet ou non de se développer ?

Le projet de création d'une direction unique des arts du spectacle vivant était l'hypothèse à partir de laquelle on a travaillé et ce sur quoi on s'est interrogé.

Dans les réactions et les attentes vis à vis de cette nouvelle direction, la demande est claire d'une puis grande autonomie de la danse - le mot autonomie a très vite été remplacé par "identité de traitement" - vis à vis du théâtre et de la musique. Viennent ensuite le souhait d'une certaine redistribution des moyens (la danse est vécue comme le parent pauvre), et un grand désir de transversalité et d'interdisciplinarité (la danse se vit comme un art pluridisciplinaire).

La structuration de la nouvelle direction peut se faire dans deux directions : soit elle va se faire dans une organisation par secteurs d'activités "mutualisés" (mis en commun), avec par exemple des grands pôles enseignement/formation ; diffusion ; industries culturelles ; création ; ou alors avec une organisation par champs artistique (musique, théâtre, danse, cirque...) à l'intérieur duquel on retrouverait les secteurs d'activité.

Dans un premier temps, nous avons exploré la viabilité d'un fonctionnement totalement mutualisé, totalement mis en commun. De ce point de vue :

- concernant la diffusion, a été souligné la maîtrise historique des lieux de diffusion par le théâtre et la nécessité de l'affirmation des lieux de diffusion comme lieux pluridisciplinaires.

Il a été proposé de systématiquement employer le mot de "scène" pour désigner le lieu afin de le dissocier du "théâtre" qui désigne la discipline artistique.

Faut-il des lieux de diffusion spécifique à la danse ? Ou faut-il œuvrer pour ouvrir des espaces plus grands à la danse au sein des scènes pluridisciplinaires ? évidemment un peu les deux.

Une inquiétude a été évoquée concernant la labélisation de certains lieux "plateaux pour la danse". Ne va-t-elle pas entraîner, par effet pervers, une désaffection des autres scènes pluridisciplinaires environnantes vis à vis de la danse ?

Derrière tout ça, il y a aussi la question : quelle relation a-t-on envie d'avoir avec le public ? Dans quel contexte voulons-nous rencontrer le public ? Est-ce que c'est dans des lieux qui sont vraiment dirigés par des équipes dont la danse est la pratique ? Ou est-ce que l'interdisciplinarité est un contexte favorable ? Majoritairement, la place de la danse dans les scènes interdisciplinaires a semblé essentielle pour développer le public de la danse. "Dans le même temps, la qualité particulière de l'accueil, de l'écoute à la danse qui peut se passer dans les lieux réservés à la danse semblent un complément important.

- concernant la création :

. Une personne a fait la proposition d'un traitement mutualisé des aides à la création. A savoir, un grand paquet d'argent, une grande porte où l'on pourrait venir sonner pour des projets émanant d'équipes artistiques de théâtre, de musique ou de danse. Proposition qui favoriserait l'émergence de projets pluridisciplinaires. Certaines démarches artistiques parmi les plus novatrices tendent à

déborder les limites habituelles du champs de la danse.

. Une autre position, qui l'a finalement emporté, préconise de séparer au contraire clairement **les** champs artistiques soutenant que la transversalité impose d'affirmer ses

différences et de chercher un point de rencontre.

La notion de projet artistique doit l'emporter sur celle de discipline. La pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité, la transversalité entre les disciplines doit être facilitée. Aujourd'hui les spectacles qui recherchent la transversalité rencontrent des difficultés tant du côté des aides à la création (ils ne rentrent pas dans les cases) que du côté des réseaux de diffusion (ils ne sont pas identifiés et donc difficiles à médiatiser).

Concernant les demandes d'aides, une hypothèse de compromis s'est dessinée : il y aurait des budgets d'aide identifiés par champs artistiques avec instauration de commissions interdisciplinaires pour que les différentes pratiques artistiques soient mieux connues de tous (on a beaucoup parlé des vertus pédagogiques des commissions. Faire venir des personnalités d'autres disciplines, c'est les obliger à regarder et nourrir un autre regard. C'est aussi une façon de façonner une culture chorégraphique. Certaines personnes ont émis des réticences vis à vis de la cooptation d'acteurs d'autres disciplines au sein des commissions : "déjà ceux qui sont censés être des gens de la danse, qui sont censés nous connaître, ne nous connaissent pas, alors qu'est-ce que ça va être si on fait venir les gens d'ailleurs !". Comment faire mieux fonctionner les commissions, comment se donner le temps et les moyens de faire que ça marche. Une réponse possible : la généralisation de journées de rencontre avec les compagnies avant les commissions (expérimentées cette année dans l'inter-région de l'Ouest) entraînerait plus de moyens surtout en Ile de France.

Si l'on parle en termes d'objectifs à atteindre, le désir de transversalité l'emporte. Mais au fil des discussions apparaît le danger de créer un effet de fusion en surface qui ne favoriserait en rien la circulation des disciplines entre elles. La "mutualisation" au niveau central de la direction unique du spectacle vivant apparaît comme une fausse façon de traiter le problème. Pour que la transversalité puisse s'installer au niveau du public, il est important de travailler à clarifier et à renforcer l'identité de chaque discipline artistique au niveau central.

Pour la danse, cela passe par une identité de traitement avec la musique et le théâtre, c'est-à-dire une structure de gestion équivalente - si l'on parle de sous-direction, de délégation, que la terminologie soit équivalente pour toutes les disciplines -, des moyens et des outils proportionnellement équivalents, et des interlocuteurs plus nombreux et qualifiés tant en ce qui concerne l'inspection que les différents services centraux. Au sein d'une direction unique, la voix de la danse doit pouvoir s'exprimer plus fortement. On nous dit que la danse sortira renforcée (forcément !). Ce sera vrai seulement si elle dispose de plus de moyens financiers et humains. C'est le nombre et l'argent qui font la force !

Nous n'oublions pas que parallèlement à la direction unique, se met en place la déconcentration des crédits d'intervention de l'Etat.

Plus les choses seront clairement identifiées au niveau central, plus la transversalité pourra être encouragée au niveau des DRAC. On a relevé l'importance de la nomination d'un conseiller danse qualifié dans chaque DRAC qui aura pour principale fonction de sensibiliser les directeurs des "scènes" et les élus locaux et "ouvrir" de nouveaux espaces à la danse. C'est plutôt un moteur, un agitateur et un avocat pour la danse dans les régions.

L'ouverture d'espaces (au sens de lieux) est primordiale. La création d'aides spécifiques à l'aménagement de lieux par et pour des chorégraphes ou de lieux ouverts au public est une nécessité dans les régions (y compris la région parisienne). Nous avons rêvé d'aides destinées à l'aménagement permanent ou temporaire de lieux pour des compagnies. Il a été souligné que l'octroi d'aides à l'installation de studios n'entraînerait pas forcément une inflation des demandes d'aides de fonctionnement. Au contraire, la gestion d'un lieu peut permettre un fonctionnement plus autonome à une compagnie, en lui permettant de donner des cours par exemple, de générer des rentrées d'argent

supplémentaires. L'investissement dans des planchers amovibles par exemple par les uns ou les autres, permettrait aussi d'investir temporairement des lieux inhabituels.

Concernant la structuration des aides : une chorégraphe a rappelé que l'artiste est un être privé et reste un être privé dans sa relation à la "chose" publique. Ce qui pose la question du sens de cette relation. Comment un être privé croise le domaine public ?

Les systèmes d'aides aujourd'hui imposent à tout chorégraphe la création d'une structure, d'une association qui pose d'emblée l'artiste dans un fonctionnement de compagnie, avant même

que ce désir là soit posé. C'est ressenti par certains comme un peu lourd, mais pas par tous. Du coup a émergé l'idée d'une aide qui pourrait être envisagée sous forme de bourse, soit à l'écriture (type SACD), soit pour un travail de recherche personnelle ou collective. Cette bourse pouvant être perçue soit par un individu (artiste), soit par une association (compagnie). Le terme de bourse n'impliquant pas de contre partie à la différence de la subvention.

Concernant les systèmes d'aides proposés aujourd'hui, différentes remarques ont été faites, certaines très concrètes et précises, d'autres plus générales :

- sur les aides aux missions-résidences qui selon les textes actuels sont perçues par les lieux d'accueil et

non par les compagnies. Il est très important qu'elles soient versées aux compagnies parce que :

- La compagnie doit pouvoir maîtriser la production
- Toute résidence de ce type implique des charges lourdes de fonctionnement qui ne sont pas prises en charges par le lieu d'accueil.
- Risque de voir s'instaurer un rapport de force défavorable entre la compagnie et le lieu, avec une dépendance au lieu alors que si la compagnie conserve son autonomie les relations sont différentes.
- Si le lieu se désiste, la compagnie se trouve sans rien.
- Et puis il y a tout simplement la question de qui est le porteur du projet. C'est évidemment celui à qui la subvention est attribuée.

Conclusion : Verser les aides aux lieux, c'est ignorer ces charges et créditer les lieux. De façon plus générale, les compagnies ont fortement mis en question les nouvelles mesures qui font transiter certaines aides aux compagnies par des structures d'accueil plutôt que de les leur attribuer directement. Notamment les 300 000 F versés aux CCN pour l'accueil d'autres compagnies. La discussion est restée ouverte.

-concernant l'architecture des systèmes d'aides proposés, l'objectif est d'arriver à une plus grande liberté pour les chorégraphes de gérer leur parcours professionnel. Aujourd'hui, on a la sensation qu'il y a une sorte de parcours obligé dans un schéma encore trop pyramidal, même si l'on a constaté de réels progrès dans les nouvelles propositions. Cela ne semble pas avoir encore réussi à fluidifier les choses.

-il semble important de permettre les entrées et les sorties du système sans pénalisation, c'est à dire de faire en sorte qu'on ne se sente pas obligé de demander une aide tous les ans, et si possible en augmentation, sous peine d'être déprécié.

-il semble nécessaire aussi de permettre des variations dans le montant de ces aides en fonction des projets et des besoins (une année on peut faire un solo, et l'année d'après une création pour plusieurs danseurs).

- La possibilité, l'opportunité de différencier une aide de fonctionnement qui couvrirait le fonctionnement de base de la compagnie, de l'aide au projet, de l'aide à la production ont été longuement débattues.

Dans le courant de ces discussions, le terme d'aide "à la création" est apparu comme impropre parce qu'un chorégraphe est en permanence en création. La création c'est l'occupation permanente d'un artiste. Il lui a été préféré celui d'aide à la production, ou aide au projet.

En ce qui concerne le terme de projet, le projet d'un chorégraphe doit pouvoir prendre des formes plus larges. Il y a une standardisation du geste artistique, c'est à dire que projet signifie spectacle, alors qu'on voudrait plus de diversité et plus de sensibilité.

Pour parvenir au réaménagement souhaité des systèmes d'aides existants, les membres du groupe étaient divisés en deux tendances :

- les partisans d'un éclatement total du système existant pour repartir sur des bases nouvelles,
- les autres pensant que le système existant pouvait être largement amélioré par une redéfinition des termes employés (projets, création...) et par l'instauration de planchers dans les subventions (par exemple, en deçà de 200 à 300 000 F l'aide aux compagnies n'a pas de sens.)

Sur les aides aux compagnies, s'est posé la question de la définition du mot compagnie : à partir de combien de danseurs est-on une compagnie ? 11 nous a semblé que la notion de compagnie devait se mesurer plus à la notion d'action sur la durée qu'au nombre des danseurs. Une compagnie peut ne produire que des solos mais s'engager dans un fonctionnement structuré, régulier, à long terme.

Hervé Laval : Je voudrais faire certaines remarques à propos de la situation actuelle de la danse. Aujourd'hui, se pose 3e problème de la reconnaissance de la danse comme un art comme les autres. Le problème de la reconnaissance se rejoue de nouveau. Or, elle peut échouer encore. Si la peinture et la musique, par exemple, sont aujourd'hui reconnues comme un art, c'est le résultat d'un processus qui a débuté au XVIIIème siècle, et qui a réussi. Il s'agit de ce que l'on qualifie de processus d'académisation. Certains membres des corporations se sont associés au pouvoir royal pour fonder l'Académie Royale de danse. Or, l'Académie Royale de danse a été un échec. On paye encore cette situation aujourd'hui.

(une partie de la salle refuse de le laisser parler)

Primo Levi parle du devoir de mémoire... Il y a d'un côté le passé, et de l'autre le présent.

(une partie de la salle refuse de le laisser poursuivre)

Ce n'est pas l'idée que je me fais de la démocratie.

Sophie Renaud : Il serait plus intéressant de savoir quelle place va donner Monsieur Wallon à la danse dans la politique du Ministère de la culture.

Dominique Wallon : J'assume la prise de parole, je ne rentrerai pas dans le débat : à qui je vais retirer, à qui je vais donner. Je considère comme une évidence, en ce qui concerne la politique de l'Etat, que la danse est devenue un art comme les autres arts. Qu'au niveau des moyens, de l'organisation de toute une série de choses, que cette situation ne soit pas aboutie, je crois qu'on en est d'accord et qu'il y a matière à travailler. Mais l'idée même, que la danse ne soit pas un art comme les autres, me choque d'entrée.

Dans les responsabilités d'assumer aujourd'hui la réunion des deux directions, et prochainement d'assumer la direction unique, il y a effectivement :

-quelle perspective en terme de politique culturelle peut structurer la réorganisation en cours, et ensuite, une fois cette politique définie, avec quels moyens ? Je pense qu'il y a tout à la fois. Il faut faire la réorganisation, gérer les affaires courantes comme si de rien n'était, et il y a beaucoup de travail, pour gérer ce qui est en cours, de proposer à la ministre une vraie plate-forme pour la danse, comme pour le théâtre et la musique, que ces plates-formes ne vont pas sortir comme ça, elles résultent de tout ce qui est en cours et de discussions, il va y avoir des moments et des opportunités.

-mais il y a aussi la question du budget 99 qui sera à peu près joué à la fin juillet

Plus on aura des propositions claires, plus on aura une direction qui tient le coup et mieux la ministre sera en situation de se battre et de gagner le mieux possible dans la bataille budgétaire avec Bercy.

Sur la future direction :

- Première chose : on a travaillé dans une problématique très proche du compte-rendu du chantier trois, je savais que les deux directions qui cohabitent rue Saint-Dominique n'avaient pas l'habitude de travailler ensemble, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y avait pas des gens qui travaillaient ensemble, mais au niveau des institutions que ces directions représentent, il n'y avait pratiquement pas de pratique de mise en commun organisée. Le seul fait de le proposer aux fonctionnaires, ça a été un mouvement très riche déjà et qui a donné lieu à des rapports de groupe de travail sur différents thèmes qui seront rendus publics, et derrière ces rencontres, à des documents annexes, et à une matière qui ne sont pas nés de ce processus mais qui a fait que les deux directions ont dialogué. De ce point de vue là, c'est prometteur pour ce qui va suivre.

L'hypothèse que j'ai proposée à la ministre et aux groupes de travail, c'est d'aller vers la mutualisation et la transversalité. Finalement, le résultat des travaux c'est de dire que c'est possible et souhaitable (ça n'a pas été vraiment contesté), ça nous amène à évoquer les axes politiques qui peuvent structurer une direction et ensuite sur la différence entre l'organisation d'une direction et la vie des disciplines, la vie artistique. L'administration centrale ne va pas être demain avec la déconcentration, ce qu'elle est aujourd'hui. Dans trois ou cinq ans il faut avoir en tête qu'il y aura très peu de décisions qui viendront de la rue St Dominique même si la rue St Dominique dira aux DRAC, voilà les priorités, voilà on est surpris que ceci ce soit passé. L'inspecteur qui est allé sur le terrain a dit il se passe quelque chose dans telle ville autour de telle compagnie, vous n'en parlez pas, des choses de ce genre, mais c'est un autre mode de fonctionnement qui va progressivement se mettre en place C'est en pensant à ce mode de fonctionnement, que l'hypothèse de mutualisation l'a emporté dans nos travaux autour de : * un renforcement de l'affichage sur les enseignements et les pratiques artistiques, avec des renforcements sur les moyens en personne, avec la volonté par rapport à tous les débats sur l'enseignement musical, de lier directement Se rapport avec l'éducation nationale, comme le système d'enseignement spécialisé, au rapport avec l'ensemble de la présence de la danse, de la musique, du théâtre dans la vie sociale, et qu'il y a bien un enjeu de professionnalisme et de formation professionnelle qui est un élément de cet ensemble mais qui n'en est pas l'élément majoritaire, c'est donc à ce moment là d'isoler très clairement cet enjeu là.

- ensuite, il y a d'autres enjeux sur la structuration desquels je ne peux, aujourd'hui, en dire plus, je dois faire mon rapport ce week-end. Ces enjeux - formation professionnelle et métier, qui se recoupent avec la formation. Les métiers, parce que je pense que c'est aux directions artistiques non pas de prendre en charge tous les sujets, tout le traitement jusqu'au bout, par exemple le traitement de l'intermittence, ce n'est pas la nouvelle direction qui va le traiter seule, mais elle doit être beaucoup présente au sein du ministère de la culture, qui était jusqu'à présent à la DDF et va sûrement aller à la DAG. La question des entreprises au sens de l'économie de la vie artistique, quand je dis entreprise, ça peut être une compagnie d'une personne comme une vraie entreprise artistique, une institution, mais il y a tout de même à avoir une approche sur le statut des entreprises artistiques, sur leurs conditions de l'environnement, réglementaire, fiscal, financier, au delà de la seule subvention. On ne peut avoir une économie qui se définit seulement par la subvention, d'abord ce n'est pas possible. Ça ne veut pas dire qu'il faut tout réglementer.

Les industries culturelles en particulier, pour l'industrie musicale où il y plusieurs problèmes spécifiques et notamment celui du disque, à partir du moment où il y a un système de communication, tend à être un grand web sur l'ensemble de la production d'idées, d'images, de sons, etc. On ne peut pas l'ignorer. Il faut penser en perspective dans la future direction de le faire.

- Dernier point, il reste le plus gros bloc : la création, la diffusion, la production. Et c'est là il y a des difficultés et des questions, parce que je pense qu'au niveau de l'organisation de l'administration, on peut rapprocher les systèmes d'intervention ou ils peuvent rester différents (le fait qu'ils soient gérés de manière proche, le mode de contractualisation, l'expérience "sur la pratique des commissions d'experts dans un domaine ou dans un autre, tout cela c'est de la pratique administrative appliquée à la discipline artistique). C'est un même type de travail, sauf qu'entre les trois grandes disciplines ce n'est pas la même chose. C'est là qu'intervient la question de la différenciation : Où se fait elle ? Comment ? A quel niveau ? C'est un peu compliqué et ce n'est pas réglé aujourd'hui de manière à ce que je puisse vous le dire. La diffusion y compris quand il y a des lieux de diffusion, devrait normalement être un pot commun dans l'organisation, ça fera sans doute gueuler d'un certain côté, mais ça me semble logique en ce qui me concerne en tout cas.

Voilà pour les blocs de fond. Il reste ensuite d'autres questions : le renforcement de tout le volet action internationale, qui n'est pas clairement identifié dans les deux directions même s'il y a des choses qui sont faites. Est-ce qu'il faut rattacher ce service directement au directeur ou faut-il le rattacher à l'ensemble des questions d'économie ou à l'ensemble des questions dont je parlais tout à l'heure... ?

(changement de cassette)

Dernière chose, c'est le rôle de l'inspection. Dans la réforme, il y a des choses qui se feront d'entrée, d'autre de façon évolutive. Il y a pour moi, quelque chose de très important, c'est un grand service de l'inspection, ce n'est pas la question de la fusion ou de la mutualisation, ce sont des métiers. L'origine des inspecteurs et leurs compétences sont destinées à être, peut-être les évaluateurs, mais aussi bien les évaluateurs des institutions que de la vie artistique dans son ensemble et peut-être aussi, moins que les services directement avec les DRAC, parce ce sont les services qui doivent avoir les moyens en permanence de voir comment ça fonctionne avec les DRAC. C'est vrai que les inspecteurs de la future direction seront ceux qui pourront aller librement en permanence sur le terrain, entrer à la DRAC et dire qu'est-ce qui se passe là, ce qui se fait là alors qu'un chef de bureau se verra un peu renvoyer, en disant vous nous avez donné les instructions, on vous fait des comptes-rendus, ne venez pas en plus trop intervenir dans notre responsabilité. L'inspection c'est une fonction de l'ensemble, qui n'existe qu'au niveau de l'administration centrale et qui vaut pour tout l'Etat jusqu'à l'intérieur des régions. Donc qu'il y ait des inspecteurs spécialisés sur des disciplines y compris pointues, oui, mais je souhaiterais qu'on aille vers une mise en pot commun, qu'on donne à cette inspection un vrai service c'est-à-dire un service d'étude, que le département études et prospectives, que les rapports avec le ministère de la culture ou avec l'extérieur, soit positionné avec l'inspection, et que ça fasse partie de sa responsabilité de regarder, d'entendre et de pouvoir participer à la réflexion de la politique.

Françoise Duchaxel : Il y a un certain nombre de réponses aux questions.

Sophie Renaud : Simplement une question concernant les budgets : la danse est riche au travers des propositions artistiques qu'elle développe mais très pauvre sur le plan de ses budgets et en attendant qu'ils augmentent, est-ce que vous pensez à des redéploiements budgétaires en faveur de la danse ?

Alain Michard : Vous parlez des inspecteurs. Il y a une question assez importante, qui ne transparait pas, alors qu'on sait qu'à l'heure actuelle s'élabore une charte du service public, c'est la question de la concertation. Une autre question, le pouvoir des inspecteurs, quel sera-t-il, outre celui de circuler ? Celui d'impulser et de décider ? Parce que la déconcentration des crédits c'est un fait, quand vous nous dites que dans trois, cinq ans le pouvoir sera encore moins central et qu'il faudra s'adresser à un pouvoir décentralisé, quand je mets ça en lumière par rapport aux discussions de cet après-midi, qu'en est-il du pouvoir des collectivités territoriales, qu'en sera-t-il des relations de l'administration centrale et des collectivités ? En tant qu'artiste, je m'inquiète beaucoup de me retrouver dans l'obligation de déployer des stratégies locales qui m'épuiseront, qui m'obligeront à entrer en concurrence avec mes collègues sur le plan local. Je trouve ça très bien la décentralisation dans un sens, mais il faut faire très attention qu'il ne s'agisse pas d'un désengagement de l'Etat au niveau des régions, comme il y a un désengagement de l'Etat, et une remise en question de la souveraineté nationale au niveau de l'Europe (nous en parlions ce matin) ou au niveau mondial, en ce qui concerne l'AMI, l'exception culturelle ne nous suffira pas à lutter sur un plan économique.

Dominique Wallon : Sur les budgets : il n'y aura pas de redéploiement du budget 98 au niveau central, il est affecté. Au niveau déconcentré c'est une enveloppe globale qui est déconcentrée aux DRAC. Alors je ne peux pas faire une réponse en disant oui, il y aura des redéploiements, puisque l'enveloppe est globalisée, les DRAC ont cette capacité et en même temps dire que l'administration centrale donne aux DRAC des instructions, qui sont des directives, qui sont assez précises, en disant il y a des priorités, il y a ceci, donc d'une certaine manière des redéploiements oui, peuvent se constater mais ils seront à la marge parce que ce n'est pas dans un budget voté qu'on peut faire des redéploiements. Le sujet ne peut plus être d'actualité, il se fait en amont.

Alors, sur toutes les questions qui ont été posées sur l'inspection, la déconcentration, la décentralisation, je répondrai d'une manière générale. Moi je trouve que la déconcentration, ça oblige à un réengagement de l'Etat. C'est analysé dans le sens contraire par beaucoup d'artistes. Je pense que si l'Etat est responsable et fait son travail correctement, c'est un réengagement de l'Etat parce que, si vous voulez, à force de prendre des décisions individuelles au niveau central, qu'elle était la lisibilité ? Dans la danse encore peut-être, mais si je regarde dans le théâtre

dont je m'occupe déjà, ce n'était pas évident. Je ne dis pas non plus que ça va être évident la visibilité dans six mois ou dans un an, je l'espère que ça progressera, mais en tout cas il y a une nécessité à partir d'un moment où on déconcentre les responsabilités, de pouvoir les encadrer et de pouvoir les évaluer et ça demande une politique de l'Etat en termes généraux nettement plus forte que celle qui à mon avis est celle du ministère de la culture. D'une manière générale, c'est historiquement que le ministère de la culture a toujours fonctionné à l'intuition et que maintenant il faut continuer à fonctionner à l'intuition mais aussi qu'on soit capable, notamment dans nos débats vis à vis de Bercy et celui de tous les arbitrages qui ont lieu de fonctionner avec des politiques qui soient claires et opposables, si je peux dire aux tiers qui ne sont pas dans le secteur culturel.

Par rapport à ça, deuxième chose peut-être, je crois qu'il faut être conscient, et je pense que vous l'êtes parce que votre histoire concrète à chacun s'est jouée à travers quelque chose de peu institutionnalisé et donc une vie avec les partenaires multiples sur le territoire, je crois qu'on va vers non pas plus de décentralisation au sens juridique, je crois pas que l'Etat ait à décentraliser quelque responsabilité que ce soit, aux collectivités territoriales, mais je crois que sur la durée, vraiment très longue, sur cinq ans, dix ans et au-delà, la tendance elle est que les collectivités soient plus actives dans le domaine culturel, et je pense que la demande sociale ira même dans ce sens là et donc la demande politique ; et qu'il faut s'en réjouir, et en même temps, ça renvoie au problème que j'ai dit précédemment, et surtout dans la période actuelle où il y a des flottements et la politique qui peut-être a été déficiente par rapport à son discours d'ensemble ou à côté de ce qu'il fallait, je crois que là aussi, si la décentralisation est le mouvement un peu naturel qui fait que les collectivités locales prendront plus de responsabilités, ça renvoie aussi à un nécessaire renforcement de ce qu'est le discours, la politique d'Etat, ses principes,... et le fait qu'on doive préciser plus nos politiques, c'est également un élément de force dans le rapport avec les collectivités territoriales.

Sur l'inspection, il ne faut pas prendre au mot ce que j'ai dit, je m'excuse, en disant, les chefs de bureau ne vont pas aller se balader dans les DRAC, si, ils iront évidemment dans les DRAC. La répartition des compétences sera sur d'autres modes de fonctionnement, mais progressivement sur deux ou trois ans. Les inspecteurs peuvent aller partout, oui parce que c'est leur responsabilité. Alors quels pouvoirs ? Ce sont d'abord les pouvoirs d'analyse, de rendu, de dire, de voir le plus de choses, de rendre compte de l'évolution même de la vie artistique et puis de pouvoir évaluer, de participer et d'être des éléments d'évaluation avec les DRAC d'une part et l'administration centrale de l'autre, de tous les contrats qui sont passés avec tous les partenaires artistiques de l'Etat, pendant trois ans, sur une mission, sur quel projet, comment ça s'est réalisé et pourquoi ça ne s'est pas réalisé etc. Les inspecteurs ont cette fonction au-delà de cette fonction spécifique par rapport à l'enseignement etc..

Dernière chose sur la concertation : on n'a pas fait de concertation institutionnelle organisée sur la réforme en cours, parce que ce n'est pas possible. Il y a eu des formes de concertation, environ 50 à 60 professionnels ont été vu à un titre ou à un autre pour des groupes de travail, moi-même je vois les organisations syndicales et professionnelles diverses, dans la période actuelle, et ensuite sur l'organisation même de la nouvelle direction, je pense qu'il y aura encore à la marge, une possibilité de débattre une fois que l'avant-projet sera validé au niveau politique et avant qu'il ne soit transformé, si j'ose dire juridiquement. Mais le problème de concertation que vous posez, il est plus politique, plus global ; je viens du cinéma où la concertation était complètement intégrée à l'intérieur du fonctionnement du C.N.C. Je pense que c'est possible parce d'abord c'est le fruit de l'histoire et que le C.N.C. c'était près de cinq cents personnes, et donc des dizaines et des dizaines de commissions, sur tous les sujets et en plus totalement centralisé parce qu'il n'y a pas de lieu, il n'y a pas de possibilité de déconcentration dans ce domaine. Au CNC, je n'étais pas favorable à un conseil national du cinéma, ou à des choses de ce genre, parce que je disais, ce n'est pas sérieux, de quoi ça va discuter, alors que les professionnels sont partout pour discuter de chaque élément. Je préfère aujourd'hui ne pas répondre, en disant par rapport à des modes de concertation qui sont une grande instance nationale ou qui sont des instances ou des réunions plus sur des sujets à un certain moment ou à un autre, il y a toute une série de formes, et d'une certaine manière les comités dont il s'agit, si on prend le bilan des comités d'experts de théâtre depuis qu'ils existent, c'est un peu une concertation gigantesque tout de même qui s'est faite de manière un peu informelle, qui vaut ce qu'elle vaut dans ses résultats, mais qui tout de même a été globalement positive. Je ne donnerai pas de réponse sur les modes de concertation, qui devront être liés à cette nouvelle direction, parce que je ne l'ai pas et que je préfère ne pas l'avoir vraiment aujourd'hui et que

disons, d'une certaine manière, il faudrait en discuter pour le faire.

Raphaël de Gubernatis, journaliste : Monsieur Wallon, je vais être un peu cruel, mais j'ai entendu dire qu'au moment où on avait fait une première concertation entre les différentes directions, donc du théâtre, de la musique et de la danse, vous n'aviez accordé un temps de parole, à l'origine qu'au théâtre et à la musique, avez-vous depuis quand même réalisé que la danse est indépendante de la musique ? D'autre part dans le cadre de la mise en place du CND à Pantin, chacun dénonce le manque de transparence du ministère, chacun semble ignorer son devenir, et on n'en connaît encore guère les buts. Ne serait-il pas temps de les faire connaître maintenant et de consulter davantage les protagonistes ?

Isabelle Launay : Oui, et une autre question qui irait dans le même sens, vous parlez de concertation exemplaire dans le cadre du C.N.C, que comptez-vous faire pour impulser ces dynamiques de concertation à l'intérieur du CND ? Comment comptez-vous avec l'équipe qui vous entoure, impulser une concertation démocratique qui engage ici la profession réunie, et par rapport à toutes les propositions très concrètes qui ont été faites, je pense que l'assemblée ici attend des prises de position plus soutenues, plus pleines d'espoir pour les gens qui sont là et qui ont travaillé.

Dominique Wallon : J'avoue que je n'ai pas compris l'interpellation de Raphaël de Gubernatis. Il n'y a jamais eu de différence entre la danse par rapport à la musique ou au théâtre dans le processus de travail auquel on s'est livré depuis le mois de décembre. Par exemple dans le groupe qui était le pivot de tout le travail et qui s'était organisé ensuite en groupe thématique il y avait deux représentants des trois directions (deux personnes de la danse, deux de la musique et deux du théâtre). On a fait, je sais que c'était un peu symbolique, mais ça n'a pas été sans importance et sans contenu, on a fait une audition avec des professionnels toute une matinée sur la danse, comme sur la musique et sur le théâtre. Je ne sais pas s'il y a eu un malentendu, une mauvaise information, mais comme il n'y a pas eu beaucoup d'information puisque c'était un processus effectivement interne à l'administration, je comprends que cela ait pu être mal vu, mal entendu, mais cela ne s'est pas passé comme ça. Sur le CND, je ne répondrai rien. Je suis directeur du théâtre et des spectacles. C'est la chose que j'ai à connaître et dont je peux parler. Je peux parler du travail que je fais et je l'ai fait tout à l'heure devant vous sur la réunion des deux, j'allais dire trois directions, mais ce n'est pas pour faire de la démagogie. Je ne veux pas non plus par rapport à ce qui a été dit, je crois que ce serait absurde de ma part, n'en ayant entendu qu'une partie, et cette partie est de toute manière la partie immergée de l'iceberg, donner réponse ou prendre des engagements. Je ne veux rien dire, peut être que vous allez trouver que c'est personnalisé et un petit peu démagogique de dire ça, mais en ce qui me concerne, je me sens très à l'aise pour m'engager sur le terrain de la vie chorégraphique. Mon souvenir de Grenoble : Quand j'étais président de la Maison de la Culture, j'ai signé la convention d'entrée du groupe Emile Dubois dans la Maison de la Culture et quand j'étais directeur du centre culturel, je ne sais pas si c'était la meilleure décision, mais c'est moi qui me suis battu contre l'association de gestion pour que Jean-Claude Gallota soit directeur de la maison de la culture, donc je n'ai vraiment pas de problème sur la pluridisciplinarité, et la place de la danse dans cette pluridisciplinarité, mais ça n'engage que moi, mon point de vue d'individu, sauf que cela peut avoir une influence sur la manière dont je travaillerai.

Michel Sala : Sur le CND. J'ai été chargé par madame la ministre, cet été, de la mise en place du CND. J'en parle puisque le CND vient dans la discussion, à propos de la question de la concertation. J'ai été chargé d'une mission au titre de trois domaines : la réorganisation des services, le suivi d'un chantier, mais surtout la mission d'entreprendre une vaste consultation et réflexion avec l'ensemble de la profession. Je veux d'abord dire que le projet du CND a une genèse qui remonte bien au-delà de mon intervention, du seul fait de ma candidature etc.. Cette genèse je l'ai expliquée à plusieurs personnes, c'est un peu trop long pour la développer ici, mais l'idée de réunir dans un projet global et unique, ce qui fera la singularité du CND, des fonctions liées à la production et à la diffusion, des fonctions liées aux formations mais également, et en les traitant à parité d'objectifs, des fonctions liées à l'éducation artistique en faire un projet éducatif permettant à tout le monde d'accéder aux formes actuelles, par la production de références esthétiques et historiques, en adjoignant une quatrième mission à égalité, c'est à dire la prise en compte de la professionnalisation des métiers de la danse, et du danseur en

premier lieu et des professions annexes : cette globalité a trouvé son origine dans différentes études notamment conduites il y a fort longtemps par le département des prospectives, sous une forme qui correspond à la rigueur des études et des enquêtes etc.. Aujourd'hui face à la perspective d'un projet qui trouve sa place dans un calendrier, l'ouverture est prévue pour la fin de l'année 1999, j'ai pris cette tâche en main au courant du mois de décembre et j'ai rencontré un certain nombre d'entre vous, m'adressant et sollicitant des représentants identifiés de la profession, des individus. Je vous redis que ma porte est ouverte, je pense qu'il y a la place dans les mois qui viennent, à la marge et au cœur du projet, pour une grande concertation. Le projet, il découlera aussi un peu de cette concertation. De l'outil, on doit pouvoir dire que, fin 99, nous verrons là bas l'ouverture de dix studios de danse, de lieux recevant le public, d'un centre de ressources, et de bureaux nécessaires à différentes fonctions. Voilà, merci.

Brigitte Lefèvre : Moi, j'avais envie, puisqu'on a parlé d'histoire tout à l'heure, même si le dix-septième siècle est important, de revenir aux Assises de Bagnolet, chacun sa guerre, et je me souviens bien, avec un peu d'émotion, de Maurice Fleuret, à la suite de toutes ces Assises, on lui demandait un directeur de la danse. Il a dit, oui je vais répondre favorablement à votre demande, et il a dit je suis directeur de la Musique et de la Danse. Ce n'était pas anodin. Je crois qu'il y a eu à partir de là aussi une prise de conscience très particulière de ce que devait être la danse et aussi la création. Cela a abouti progressivement à une délégation à la danse dont j'ai eu la responsabilité. Quand ça a été fait, on m'avait indiqué : écoutez c'est une première étape pour montrer à quel point la danse est importante. Donc, on a parlé d'évaluation tout à l'heure, c'était une forme d'évaluation de tout ce qui a été fait. Et on arrive maintenant sur une sensation, que j'avais et qui est sans doute fautive, et tant mieux, qu'on avait de nouveau à se justifier pour ce qu'est la danse, pour ce qu'elle représente ; elle n'est pas un art comme un autre et bien non elle n'est pas un art comme un autre, elle est complètement spécifique et unique, c'est un art extrêmement important. J'ai essayé de vous le dire, parce que j'ai fait partie de ceux qui ont été reçus par Monsieur Wallon, et je l'ai dit ça. La danse est un art extrêmement important, c'est l'art du temps : sur un plan social, esthétique, artistique. Alors on peut dire une chose et son contraire. La danse est pratiquement partout, et non, ce n'est pas vrai. La danse n'est faite que de radicalités. Mais aucune de ces radicalités là ne doit être oubliée et sur un plan historique par rapport à ce qu'elle a représenté, sur un plan de la création, sur un plan d'une liaison avec le social, et le social est artistique

parce qu'il existe et parce que c'est la danse. Quelle évaluation elle, la ministre, elle fait de la danse, réellement? Je me rappelle d'Igor Eisner, disant à Léotard, quand "il est arrivé, écoutez, monsieur le ministre, de toute façon, quoi que vous fassiez pour la danse, c'est bien, tout reste à faire. Et est-ce qu'on n'a pas l'impression aujourd'hui qu'il reste encore tout à faire. Les uns et les autres on a beaucoup participé à ce que ça soit fait. De nouveau est-ce qu'on doit se justifier ? non vraiment non. Quand on parle de redéploiement, on parle des CCN : quand j'entends dire que ce sont des institutions, non ! Ce ne sont pas des institutions. On leur donne 300 000 FF pour recevoir des compagnies, mais ça devrait être normal, on l'a évoqué l'autre jour, Dominique, c'est normal, ils n'en ont pas les moyens. Les ballets classiques, on dit ouh, ouh ! Non, ils n'ont pas les moyens de leurs actions, ils n'ont pas les moyens de renouvellement du répertoire, l'enseignement il y a encore beaucoup de choses à faire, au-delà des querelles de chapelle. Moi, je suis présidente du Conseil National de la Danse, ce n'est pas là que ça se fera, les gens se battent, les classiques, les modernes. Alors c'est épouvantable, nous les gens de ce métier, au lieu de le valoriser et d'en être fier, on est là à s'attaquer mutuellement. Non. Ca ce n'est pas vrai, en fait, on ne s'attaque pas du tout, j'ai envie de vous dire demandons un jour à la ministre quelle évaluation est faite par le ministère de la danse, de tout ce qui a été fait. C'est énorme.

Olivia Grandville, chorégraphe : Sur l'évaluation. Je voudrais revenir sur une phrase : on n'a pas à séparer les commissions entre danse classique, danse contemporaine... Je ne suis pas du tout d'accord. Je ne trouve pas que la danse soit un tout. Je trouve que la danse contemporaine est une forme d'art nouvelle qui a ses critères et c'est ce qu'on essaie d'exprimer ici, car il y a un grand nombre de chorégraphes et de danseurs contemporains ici, et c'est pas pour rien, et on essaie d'exprimer ce que ça nécessite comme positions artistiques, ce ne sont pas du tout les mêmes que celles demandées pour le jazz ou le classique ou le hip hop.

Il y a une forme de danse qui n'est pas reconnue à sa juste valeur, c'est la danse contemporaine. Je crois qu'on est en train de noyer le poisson depuis tout à l'heure. Ce sont des moyens de

travail qui sont différents et qu'il faut définir. C'est ce qu'on devrait être en train de faire aujourd'hui.

Victoire Dubruel : Si on parle d'évaluation, il me semble que le minimum c'est que chaque projet soit évalué en fonction de lui-même, et de ce qu'il propose, sur le plan de son contenu artistique. Je ne crois pas que c'est la méthodologie de l'évaluation qui va changer en fonction de la danse contemporaine ou classique, c'est simplement qu'on regarde un objet qui propose des choses différentes. Ce que tu soulèves, ça existe dans chaque forme artistique, il y a la frange qui concerne la création d'aujourd'hui et qui effectivement a besoin d'un traitement et d'un accompagnement particulier parce qu'elle ne rentre pas encore dans un système de consommation ou d'acceptation. Ça ne change pas fondamentalement le geste de l'évaluation.

Olivia Grandville, chorégraphe : Je ne suis pas d'accord, parce que c'est justement pour ça qu'on a tellement de mal à en parler. Il y a quand même des critères d'évaluation qui existent, pour d'autres formes, qui sont assez clairs, que ce soit pour la danse classique, le jazz, c'est des codes. Ceux là on ne les a pas forcément. La danse contemporaine n'est pas une forme, donc si elle se sert de la forme classique, ça peut devenir aussi de la danse contemporaine. Ce sur quoi, on a encore à lutter en ce moment, c'est qu'on fonctionne encore sur des modes. On vous pose des problèmes artistiques et on vous répond formation, enseignement, alors que la vie des danseurs, déjà telle qu'elle est, ils n'arrivent pas à en vivre. Alors ce n'est pas la peine d'en former des dizaines d'autres sans se poser la question de pourquoi ça ne fonctionne pas. C'est vaste, par exemple on n'a pas abordé le pôle de la diffusion. Sur la sensibilisation, par exemple, pour moi le public il est sensible, il n'a pas besoin d'être sensibilisé. Je ne suis pas d'accord sur cette notion. Je ne sais pas s'il faut éduquer un public pour la danse contemporaine, je crois que c'est la cantonner dans une marginalité dont elle a vraiment hâte aussi de sortir parce que c'est une forme qui existe depuis un moment.

Christophe Wavelet, danseur : Victoire, quand tu parles de geste d'évaluation, je pense qu'il y a quelque chose qui ne va pas de soi du tout. L'évaluation ce n'est pas tant un geste que toujours un mouvement précisément et cela implique un travail, un devenir. Brièvement, j'ai repéré que la notion de culture chorégraphique avait été récurrente dans les discussions de cet après-midi, je pense qu'il faut parler des cultures chorégraphiques au pluriel, en finir avec la, et si culture chorégraphique il y a, elle procède toujours et, d'une culture des œuvres, et d'une culture des pratiques de la danse ; ce que trop peu de programmeurs en France savent vraiment, faute d'avoir expérimenté par un temps de studio et un temps de partage avec les chorégraphes et les danseurs. Ils ignorent trop souvent les pratiques de la danse. Cette culture c'est aussi une culture des savoirs spécifiques de la danse et ces savoirs spécifiques ne sont pas constitués une fois pour toutes, ils sont toujours en progrès, en devenir et c'est en ce sens là qu'ils nous intéressent. Pour autant, reste encore à les recevoir, à leur offrir la possibilité de transmission. Il y a un réel défaut de transmission des savoirs spécifiques de la danse.

Art danse : Le descriptif de monsieur Wallon a une très grande cohérence. Tant que nous n'aurons pas de réponses plus spécifiques et précises, la problématique qui se pose dans cet état de choses : Lorsque Ton a à portée de main un outil de travail tel que le CND et qu'on le donne à quelqu'un, qui croit pouvoir dire avoir fait de la concertation, (nous, on a contacté Michel Sala depuis des mois), il ne nous a jamais répondu. C'est donc ça la pratique démocratique et l'ouverture, et dans ce sens, nous allons retourner en arrière, donner encore du pouvoir à quelqu'un.

Fabrice Dugied, chorégraphe : Je voudrais revenir sur ce qui a été dit par rapport à la nomination de Gallotta à la tête de la maison de la culture Grenoble. Il y a eu la proposition de collectifs de chorégraphes qui dirigeraient une maison. C'est une idée intéressante. Toutes les scènes nationales et le secteur culturel sont dirigés par des gens de théâtre. Je pense que les danseurs et les chorégraphes sont des gens responsables. Qu'est-ce que vous comptez faire dans le futur par rapport à cette proposition ?

Dominique Wallon : J'allais dire, j'ai donné des verges pour me faire battre. Juste, c'est dirigé par

des hommes de théâtre, mais pas tellement puisque les hommes de théâtre continuent à gueuler sur les scènes nationales en disant : " C'est dirigé par des fonctionnaires ou des gestionnaires et pas par des artistes de théâtre". Il y a un sujet qu'il ne faut pas prendre sur un plan idéologique, j'ai vu les auteurs, aucun ne veut être à la tête d'une maison ou scène nationale. Là dessus, moi je suis plutôt pragmatique, il y a des situations très diverses. Je pense que ce n'est pas le fait de dire : si c'est un chorégraphe ou un metteur en scène à la place d'un producteur ou de quelqu'un de gestionnaire de l'artistique, comment dire, je suis un peu embêté pour la réponse parce qu'il n'y a pas de réponse que je puisse formuler, comme ça, de façon homogène en une parole. Je suis d'accord pour penser qu'il doit y avoir des scènes nationales qui ont une dominante chorégraphique. Est-ce que ça veut dire que le directeur sera un collectif de chorégraphes ou un chorégraphe, ou quelqu'un d'autre, je suis incapable de le dire.

Sophie Renaud : Pourquoi un collectif, simplement un chorégraphe même ?

Anne-Marie Reynaud : Pourquoi pas un danseur ? La hiérarchie est gênante toujours entre le danseur et le chorégraphe. Ce sont des rôles différents, c'est tout.

Christophe Haleb : je voulais juste dire que les budgets ce sont des désirs. Alors, on pourrait questionner les désirs pour la danse dans ce pays, et monsieur Wallon étant là, la demande un peu consensuelle c'était d'avoir une autonomie de la danse par rapport à la musique. L'autonomie c'est pour aussi que l'individu soit autonome.

Pascale Beyaert : Quelles sont les modalités de mise en place des commissions inter-régionales et à propos de la nomination des experts, peut-on encore faire un point si tout le monde le désire ?

Didier Deschamps : Elles se font à différents niveaux. D'abord dans un travail qui est commun à l'ensemble des directions régionales qui composent les grands blocs qui composent les six inter-régions où les préfets, les directions régionales, les conseillers, les inspecteurs se réunissent pour établir les calendriers et les compositions de ces commissions. Quels sont les calendriers ? Quelles sont les regroupements de régions ? Il y a la possibilité de vous communiquer des tableaux. Les membres des commissions, les listes sont en train d'être finalisées donc vous pourrez aussi les consulter. La première commission va se réunir fin février et la dernière fin mars de manière à ce que les membres de l'inspection soient présents à l'ensemble de ces commissions.

Jean-Marc Urréa : Dans la redéfinition au ministère, on a imaginé ce schéma de mutualisation, on imagine bien que la création va être pratiquement déconcentrée, donc quid aujourd'hui de la nomination de conseillers danse dans les DRAC ? Si cela se modifie au niveau central, il faudra assez rapidement les trouver.

Didier Deschamps : Il y a aujourd'hui, dans toutes les DRAC des conseillers qui ont en charge le secteur musique et danse. Dans les grosses DRAC, il y a parfois deux conseillers et l'un qui s'occupe plus spécifiquement de la danse. Va-t-il y avoir des conseillers danse plus spécifiquement ? ce n'est pas à l'ordre de jour.

Tout le monde riposte : Si.

Christophe Haieb : On parlait de l'autonomie de la danse, la danse peut se faire sans musique, aussi.

Loïc Touzé : La profession est présente. A partir d'aujourd'hui, on doit vraiment mobiliser tout le monde. Cela fait plusieurs mois qu'on travaille ensemble à plusieurs groupes, qu'on essaie d'élaborer le début d'un balbutiement d'une pensée, qui n'est pas le début, qui existe depuis longtemps, et que l'on continue à la faire resurgir, à ce qu'elle soit visible, entendue. J'ai eu le sentiment quand même de choses très structurées mais de manière très technique de

la part de Monsieur Wallon. On a besoin d'entendre un souffle. On voudrait que la danse que l'on défend, soit basée sur une circulation de pensée, c'est l'histoire de notre autonomie. Il est encore possible aujourd'hui de pouvoir croire qu'on peut faire circuler une pensée à l'intérieur d'une structure technique. Et pas inversement.

On en est à un début de travail. Monsieur Wallon on vous conviera à la suite des travaux, je pense que c'est important de les poursuivre. Si on ne se mobilise pas, on va crever notamment par rapport aux problèmes des ASSÉDIC, et autre. La nécessité aussi de la présence de chorégraphes et d'artistes dans différentes associations, par exemple Jean-Charles Dizazzo est obligé de se représenter à l'ADAMI parce qu'il n'y a personne au sein de ces commissions qui se présente, donc la nécessité qu'on soit présent beaucoup plus.

intervenant Public : Je voudrais juste insister sur la question qu'a posée Jean-Marc, c'est important qu'il existe des conseillers spécialisés dans la danse et des gens qui soient formés à un regard par rapport à la danse dans les DRAC, ça c'est une chose, et sur le sujet des scènes nationales, à savoir sur l'idée de confier à des collectifs ou nommer certaines scènes nationales comme représentatives de la danse ou autre, il serait aussi intéressant d'envisager une répartition plus équivalente de chaque discipline artistique, une représentation, une représentativité et que les directions des scènes nationales soient systématiquement conseillées par des gens spécialistes, comme dans les DRAC.

Et plutôt que d'envisager de remplir les salles, pour les scènes nationales, on envisage de remplir les esprits.

Christophe Wavelet : Juste un petit rappel au sujet de la nécessaire nomination de conseillers danse dans les DRAC. Il y a un précédent historique qui me semble-t-il est mal connu et qui est intéressant. Quand les crédits affectés aux arts plastiques ont été déconcentrés, un certain nombre de postes a été créé, des recrutements effectués. Or il apparaît que tous les conseillers qui ont été nommés étaient des conseillers réputés qualifiés dans le domaine qu'ils auraient à exercer. Quand Didier dit qu'il y a des conseillers qui sont conseillers musique et danse, je voudrais savoir à quel titre de qualification ils peuvent prétendre concernant leur activité en danse ?

Victoire Dubruel : C'est lié au rôle qu'on donne à ces conseillers. C'est vrai que des conseillers musique et danse dans une DRAC peuvent gérer les dossiers mais ne peuvent pas faire cette action de contact sur le terrain, et convaincre les élus sur la danse, parce que ce n'est pas leur domaine, et c'est ce dont les régions ont besoin, un travail de dynamisation du terrain et d'espace à ouvrir pour la danse. Pour ça on a besoin d'avocats, de gens qui sachent parler et défendre la danse.

Isabelle Launay : Alors même que l'on cherche à faire de telle sorte que l'Etat et que les responsables se rapprochent de la cité, pourquoi ne pas imaginer une direction du CND qui soit collégiale ?

Dominique Wallon : J'ai tenu un discours technique volontairement, mais il y avait derrière des choix de politique culturelle et artistique, parce que ça avait été entendu comme ça que je serais présent à cette réunion. J'avais des informations à donner, je les ai donné sur ce terrain là. J'espère que l'on se retrouvera pour parler, plus largement et plus au fond des choses.

-quant à la revendication sur les scènes nationales et des conseillers compétents spécifiquement sur la danse : je pense que les scènes nationales doivent avoir une visée politique et une problématique, et pour moi la danse même si elle est différente, elle est au même rang que les autres. Les gens qui peuvent être choisis peuvent avoir complètement une histoire à l'intérieur de la vie chorégraphique. Il faut aussi voir ce que c'est qu'un directeur de scène nationale. Ces scènes, et cela va être pareil pour longtemps, il y a toute une série d'outils qui vont être aménagés. La perspective sur la durée est celle de la pluridisciplinarité.

-en ce qui concerne les conseillers : nécessairement, il va y avoir renforcement du corps des conseillers de disciplines dans les DRAC. Par ailleurs il y a le problème de leur statut donc, on a toute une série de problèmes sur les conseillers. Dans les DRAC on pourra démultiplier au fur et à mesure que les budgets créeront des emplois. Actuellement les deux directions fusionnent à effectif constant, il est tout à fait possible de concevoir, que dans cinq ans, au niveau central, la direction soit un peu plus légère comme toutes les autres directions, et que

des postes équivalents existent en DRAC. A partir du moment où on veut une politique nationale qui soit bien illustrée sur le terrain, il faut que les conseillers soient compétents sur la danse sur le terrain. Je ne connais pas les compétences de ceux qui sont actuellement sur le terrain. A l'avenir je crois, il y aura plus de régions (actuellement : Ile-de- France et Rhône -Alpes) avec quelqu'un de compétent en danse. La tendance est pour moi claire. Je ne dirais pas comme Didier, que ce n'est pas d'actualité, effectivement ce n'est pas d'actualité pour 98, mais c'est d'actualité pour les années qui viennent.

Jean Djema : On est la seule compagnie de hip hop. J'ai le sentiment que le hip hop est une identité au sein de la danse, pour apporter une nuance. Ce qui n'enlève pas au fait qu'elle ne soit absolument pas là, ou dans un certain nombre d'instances. La question s'adresse aux responsables de l'administration centrale : à partir de la Villette, un certain nombre de débats ont été organisés, avec des buts qui n'étaient pas forcément les nôtres mais qui ont eu le mérite d'exister. Je me souviens qu'on nous a dit : Vous avez un vrai vécu, vous faites une vraie danse, quand est-ce qu'on pourrait vous rencontrer pour en discuter ? Nous on est toujours disponible ! Quand j'entends que dans quelques jours il va y avoir in fine les membres des commissions, je ne sais en ce qui concerne le hip hop, oui il faudrait qu'il y ait des chorégraphes de hip hop, parce que figurez-vous des chorégraphes de hip hop, et c'est mon avis personnel, il n'y en a pas encore tout à fait, ça vient. Par contre, il y a des gens et pas seulement des programmeurs, qui sont capables de dire sur le hip hop, comme ils pourraient dire sur la danse, et toutes autres formes d'art, je rejoins la notion du sensible qui n'est pas spécifique au professionnel. Ma question pragmatique : Où sont les gens qui ont fait preuve, au moins dans la durée, même si pour certains ça pose encore de gros problèmes par rapport à leur sens de l'esthétique, dans les fameux lieux où on pourrait aussi amener cette identité du hip hop pour déterminer ce qu'est le hip hop et cette capacité à le soutenir soit en tant que tel, soit dans cette terminologie, soit dans une autre.

On remercie l'équipe du Théâtre de la Cité Internationale de nous avoir accueillis.