

La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation

*The contemporary dance policy: a co-construction by public bodies and
distribution channels*

Patrick Germain-Thomas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/761>
DOI : 10.4000/quaderni.761
ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 janvier 2014
Pagination : 11-28

Référence électronique

Patrick Germain-Thomas, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », *Quaderni* [En ligne], 83 | Hiver 2013-2014, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/761> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/quaderni.761>

Tous droits réservés

La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation

Patrick
Germain-Thomas

*Docteur en sociologie (EHESS)
Enseignant-chercheur à
Novancia (CCIR)*

Dans les années 1970 en France, le milieu professionnel de la danse est animé par de fortes aspirations au changement. La transmission de techniques corporelles différentes de celles de la danse classique occupe une place croissante dans les activités chorégraphiques, et la danse contemporaine devient une catégorie à part entière de l'intervention publique. Ce nouveau secteur de la politique culturelle comporte une spécificité importante : les compagnies ne disposant généralement pas de salles pour jouer leurs pièces, elles dépendent non seulement des aides directes réparties par les tutelles publiques mais aussi de choix effectués par des directeurs de théâtres ou de festivals, eux-mêmes subventionnés. J'emploie l'appellation de marché subventionné pour désigner ce système d'économie mixte, conjuguant l'allocation de ressources publiques et le jeu relativement libre du marché intermédiaire de la diffusion, qui se construit progressivement à partir des années 1970. Il repose non seulement sur une coopération plus ou moins formalisée entre le ministère de la Culture et les collectivités locales mais aussi sur une action conjointe entre les tutelles qui apportent des subventions et les structures de diffusion qui coproduisent et programment les spectacles.

Pour étudier cette configuration résultant de l'imbrication de décisions politiques et de mécanismes marchands, je m'appuie sur une enquête empirique réalisée au sein du milieu chorégraphique, conjuguant des situations d'observation participante, des entretiens avec des professionnels et le recueil de données documentaires¹. La restitution des enseignements de cette enquête comporte trois principales dimensions. Après avoir retracé, dans un premier temps, les étapes

de l'élaboration d'une politique sectorielle de la danse contemporaine entre 1975 et 2010, je présenterai une analyse du fonctionnement et des caractéristiques du marché subventionné du spectacle. Cette analyse révèle que l'imbrication de l'action publique et des échanges économiques débouche sur un déséquilibre structurel entre le nombre de spectacles produits chaque année et les débouchés offerts par les réseaux de diffusion. C'est pourquoi, ainsi que je le montrerai dans un troisième temps, l'élargissement du public constitue un enjeu déterminant pour l'avenir de ce courant artistique en France.

Une dissidence artistique parrainée par l'État

Jusqu'aux années 1970, l'action des pouvoirs publics est presque exclusivement dirigée vers la danse classique. Comment comprendre le profond changement d'optique qui entraîne un intérêt pour des mouvements parfois très radicaux rejetant précisément l'académisme ? La réponse à cette question implique aussi une réflexion sur la notion même de contemporain, son caractère par nature changeant et insaisissable, rendant toute définition problématique.

L'intérêt du ministère de la Culture pour une danse iconoclaste

Entre la fin des années 1960 et celle des années 1970, le milieu chorégraphique français connaît d'importantes mutations. Profondément imprégné de l'esprit de mai 1968, il est animé de fortes aspirations au renouveau. Seule la danse académique jouit d'une reconnaissance artistique, c'est pourquoi cette volonté de changement est principalement portée par ses représentants.

Les nombreux promoteurs des démarches chorégraphiques alternatives, généralement issues de mouvements qui se sont affirmés à l'étranger (surtout en Allemagne et aux États-Unis), sont des danseurs classiques « dissidents ». Cette évolution suit un processus décrit par Mauss et Fauconnet, qui établissent que tout changement institutionnel ne peut partir que de l'existant : « [Mais] *Tous ces changements sont toujours, à des degrés divers, des modifications d'institutions existantes. Les révolutions n'ont jamais consisté dans la brusque substitution intégrale d'un ordre nouveau à l'ordre établi ; elles ne sont jamais et ne peuvent être que des transformations plus ou moins rapides, plus ou moins complètes. Rien ne vient de rien : les institutions nouvelles ne peuvent être faites qu'avec les anciennes, puisque celles-ci sont les seules qui existent.* »². Ainsi Michel Descombey, maître de ballet à l'Opéra de Paris entre 1962 et 1969, crée le Ballet Studio, cellule de recherche et d'expérimentation chorégraphique répondant à la demande de danseurs qui veulent être eux-mêmes créateurs. Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre, qui participent à cette expérience, quittent peu après la troupe de l'Opéra pour fonder leur propre compagnie, Le Théâtre du silence, installée à la maison de la culture de La Rochelle en 1974. Maurice Béjart lui-même, qui bouscule les codes de l'académisme en créant *La Messe pour le temps présent* à Avignon en 1967, a commencé sa carrière de danseur au Ballet de Marseille. Françoise Adret, ancienne danseuse de Serge Lifar³ nommée à la tête du Ballet théâtre contemporain, compagnie implantée à la maison de la culture d'Amiens en 1968, décrit ainsi la force d'entraînement de l'effervescence de mai 1968 : « *De même qu'il y a eu les états généraux du théâtre, il y a eu les*



états généraux de la danse. Je me souviens des grands rassemblements à l'Olympia dans les greniers. Au cours de réunions interminables, j'ai assisté à la naissance d'un nombre infini de nouvelles compagnies de danse. Chacun rêvait de créer sa troupe puisqu'en dehors de l'Opéra et des théâtres municipaux de province, il n'y avait rien ou presque. Beaucoup de danseurs ont soudain pris conscience qu'ils pouvaient voler de leurs propres ailes et que la danse moderne pouvait être prise au sérieux. »⁴.

Parallèlement, d'autres artistes, également de formation classique ou s'étant formés à la danse moderne auprès de maîtres étrangers, jouent un rôle de passeurs et favorisent la reconnaissance et la diffusion des techniques de la *modern dance* américaine et de l'*Ausdrucktanz* (danse expressionniste allemande). Ils propagent aussi ces techniques dans des milieux extérieurs à la danse : en particulier dans les mondes du théâtre, de l'éducation populaire et de l'éducation physique. Un article paru dans *Le Monde* en 1978 rapporte ces évolutions marquantes : « *Entre 1968 et 1978, la danse en France a connu une véritable mutation. La danse n'est plus désormais considérée comme un simple divertissement mais comme l'un des moyens d'expression privilégié de toute une génération, le plus apte à traduire sa vision du monde et sa façon de se situer. Paradoxalement, alors que de nombreux danseurs sont au chômage et que le ballet traditionnel manque cruellement de nouveaux chorégraphes, chaque jour de nouveaux groupes de danseurs se constituent, qui travaillent dans la fièvre et dans l'anarchie. Malgré l'inexistence de structures adaptées à leurs besoins et la carence de l'enseignement officiel, une nouvelle danse tente de s'affirmer,*

*seul ferment de la création chorégraphique dans notre pays. »*⁵. La « nouvelle danse » s'exprime notamment dans le cadre d'un concours créé en 1969 par Jaque Chaurand, ancien danseur classique qui tente d'implanter sa compagnie à Bagnolet. Officiellement intitulée « Le Ballet pour demain » mais plus connue sous l'appellation « Concours de Bagnolet », cette manifestation organisée dans un gymnase avec des moyens techniques rudimentaires s'affirme peu à peu comme la principale voie de reconnaissance pour les représentants de la danse contemporaine émergente. Dès 1974, le concours est reconnu par l'État qui lui attribue des aides croissantes, allant de pair avec une présence accrue des représentants de l'administration culturelle dans les jurys.

Sur le plan politique, le milieu des années 1970 constitue un véritable tournant, coïncidant avec la nomination de Michel Guy au poste de secrétaire d'État à la Culture, qu'il occupe entre 1974 et 1976. Fondateur du Festival d'automne en 1972, Michel Guy est tout autant balletomane que passionné d'art contemporain et américanophile. Il joue un rôle de première importance dans la promotion de la *modern dance* américaine auprès du milieu chorégraphique français et du public. Il s'inscrit en cela dans l'élan modernisateur qui souffle à cette époque sur beaucoup de secteurs de l'action publique. Il a pour ambition de redonner à la culture française le rayonnement qu'elle connaissait avant la Seconde Guerre mondiale et de l'inscrire à la pointe des évolutions de l'art contemporain international. Il réaffirme constamment le principe selon lequel cette revitalisation passe par l'accueil en France des représentants majeurs des différents champs artistiques, ainsi que le montrent les propos qu'il tient dans un

ouvrage paru pour le dixième anniversaire du Festival d'Automne : « *Il fallait redonner à Paris, sur le plan de la création, un rôle international, pratiquement perdu depuis l'avant-guerre. En somme, le Festival d'Automne est né du vide ambiant. Il s'agissait pour moi essentiellement de colmater une brèche. Avec, au départ, ces quelques idées-forces auxquelles je n'ai cessé d'être attaché : les frontières nationales ne sauraient en aucun cas être des limites culturelles ; la création n'a de sens qu'à se nourrir d'échanges, de brassages, de confrontations ; Paris ne pourrait redevenir un lieu de rayonnement culturel qu'à être, simultanément, un lieu d'accueil et de circulation.* »⁶. Dans le domaine chorégraphique, il met en pratique ce credo à travers la programmation du Festival d'Automne et dans l'exercice de sa fonction de secrétaire d'État. De nombreux chorégraphes américains sont programmés en France (Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Carolyn Carlson, par exemple), et leurs tournées en France sont facilitées par l'Office national de diffusion artistique (ONDA)⁷. Michel Guy définit très clairement les objectifs de la politique chorégraphique dont il pose les premières pierres dans un chapitre d'une conférence de presse donnée en 1975 : « *Les États-Unis sont incontestablement les maîtres de la danse moderne [...]. J'espère qu'un jour il y aura une école française moderne comme il y a une école classique. En attendant, il faut donner à nos danseurs la possibilité d'apprendre, ici même, à longueur d'année, la technique américaine enseignée par de très grands maîtres.* »⁸. Ces propos sont inclus dans un chapitre consacré à la danse contemporaine et le terme « école » est ici à prendre au sens large. Il s'agit à la fois de favoriser la transmission des techniques de la danse moderne en France et

l'émergence d'un courant artistique, c'est-à-dire d'une création chorégraphique contemporaine propre à la France.

En parallèle à ces justifications esthétiques, l'intérêt que l'administration culturelle porte à la « nouvelle danse » s'explique aussi par des motifs économiques. À Paris et en province, les troupes de ballet du monde académique sont intégrées dans des maisons d'opéra et généralement placées dans une situation de dépendance par rapport au secteur de l'art lyrique. Or ce monde du lyrique connaît alors d'importantes difficultés, en particulier sur le plan financier, et c'est surtout comme un problème – « *le problème du lyrique* » – qu'il est perçu par l'administration culturelle. Ainsi que le déclarent Michel Guy et Jean Maheu, directeur de la musique, dans la conférence de presse précédemment citée : « *L'Art lyrique connaît de sérieuses difficultés, notamment par suite de l'inflation des coûts de production.* »⁹. Les ballets intégrés aux opéras de ville contribuent à l'élévation des coûts, et le ministère, dont l'aide est fréquemment sollicitée, entrevoit dans le financement de ces structures un risque d'engrenage inflationniste. De surcroît, la qualité d'une partie des troupes est mise en doute et il est souvent difficile pour les maîtres de ballet d'obtenir les moyens de réaliser des spectacles dans de bonnes conditions. Les revendications des danseurs modernes, dont les demandes financières demeurent assez modiques, sont sans commune mesure avec les besoins des compagnies de ballet permanentes. Ouverts sur l'extérieur, tournés vers l'avenir et prêts à assimiler les apports de la *modern dance* américaine, les jeunes artistes de la nouvelle danse constituent un pari gagnant pour l'administration culturelle,



et il convient donc de s'interroger plus en profondeur sur les spécificités de cette forme d'art propulsée au devant de la scène.

Un art qui échappe aux définitions

Le qualificatif de contemporain, dont le sens évolue dans le temps, dans l'espace et en fonction des contextes de son énonciation, pose fondamentalement un problème de définition. Les propos de Raymonde Moulin, touchant au domaine des arts plastiques, pourraient tout aussi bien s'appliquer à la danse : « *Du terme de contemporain, il n'existe pas, en l'état actuel du champ artistique, de définition générique, nous l'avons vu. La production des artistes vivants n'est pas nécessairement tenue pour contemporaine et ce qui se passe à Clermont-Ferrand n'est pas ainsi reconnu à Düsseldorf ou à New York. Le label contemporain est un label international qui constitue un des enjeux majeurs, en permanente réévaluation, de la compétition artistique.* »¹⁰. Lorsque Serge Lifar, directeur du Ballet de l'Opéra de Paris qualifiait ses chorégraphes de contemporaines dans les années 1940, il désignait un travail artistique profondément différent de celui des représentants de la *modern dance* américaine auxquels Michel Guy se réfère en 1975, lorsqu'il prononce les termes de danse contemporaine. L'emploi de ces termes en France dans les années 2000 renvoie encore à une autre réalité, depuis l'entrée en scène de chorégraphes s'inscrivant dans le sillage de l'art conceptuel, et il serait vain et illusoire de chercher à établir une définition de la danse contemporaine unique et figée. Mais doit-on pour autant renoncer à toute mise en perspective historique ? Un discours critique sur la danse peut-il se passer de toute

catégorisation concernant les mouvements artistiques récents ?

D'un point de vue épistémologique, la notion d'*idéaltipe*, outil méthodologique créé par Max Weber et utilisé en sociologie pour appréhender des phénomènes sur de longues périodes, peut s'avérer ici précieuse. Weber décrit ainsi la démarche de construction d'un *idéaltipe* : « *On obtient un idéaltipe en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un tableau de pensée homogène.* »¹¹. Pour des objets de natures très diverse, prenant des visages multiples selon les époques et les lieux – la religion protestante, le capitalisme industriel, le romantisme, par exemple –, on peut construire un *idéaltipe* que l'on ne rencontre jamais à l'état pur et qui ne revendique pas une valeur de vérité historique, mais qui sert simplement de repère pour analyser la singularité de chaque période concrète étudiée et des différents points de vue qui s'y expriment. Laurence Louppe, historienne et critique de danse, adopte intuitivement une telle méthode, sans s'y référer de façon explicite, dans l'ouvrage intitulé *Poétique de la danse contemporaine*¹², dont la première édition paraît à la fin des années 1990. Tout en analysant avec finesse les différentes techniques ayant pu être comprises sous cette appellation, elle cerne plusieurs caractéristiques saillantes qu'elle dénomme les « fondamentaux » de la danse contemporaine. Elle en construit un tableau d'ensemble à partir de revendications

récurrentes et transversales aux différents courants de la modernité chorégraphique du XX^e siècle, plus particulièrement ceux de la *modern dance* et de la *post modern dance* américaines et de la danse expressionniste allemande, au sein desquelles on peut aisément reconstituer des filiations artistiques remontant à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle (les chorégraphes Merce Cunningham et Pina Bausch en sont, par exemple, des illustres représentants). Les « fondamentaux » de la danse contemporaine sont centrés sur la démarche de création plus que sur son résultat. Une priorité est accordée à l'authenticité du cheminement anatomique qui, partant d'une impulsion individuelle, traverse la matière corporelle et se concrétise par une forme construite sans référence à un modèle extérieur. Cette traversée fait l'objet d'un contrôle conscient et d'une exploration, dont l'étendue et l'approfondissement constituent la partie essentielle du travail technique. À partir d'une infinité de possibilités, c'est-à-dire sans s'attacher à des codes préexistants, le mouvement exprime une pensée, à l'opposé de toute reproduction mécanique.

Ces exigences artistiques sont partagées par beaucoup de danseurs classiques, mais l'originalité du courant contemporain consiste à leur attribuer une priorité absolue, alors qu'elles risquent parfois de passer au second plan lorsque l'attention de l'interprète se concentre sur les difficultés inhérentes à certains exercices de virtuosité. Mais, au-delà de cette différence de degré de priorité, le véritable point de rupture entre les deux styles réside dans le parti pris contemporain selon lequel tout mouvement peut devenir danse, sans référence obligatoire au répertoire limité de pas et de positions du vocabulaire classique. Si

les danseurs modernes ne rejettent pas nécessairement la technique classique – j'ai montré qu'ils étaient nombreux en France à provenir de cet univers pour des raisons historiques –, ils se détachent absolument de ses règles en élargissant à l'infini les possibilités de mouvements. Il faut parler au pluriel des techniques du corps de la danse contemporaine – en s'appuyant sur la célèbre définition de Mauss qui les conçoit comme des actes « *traditionnels et efficaces* »¹³. Ces techniques forment un univers composite où l'originalité véritable revient à bâtir un style individuel à partir d'une accumulation d'expériences dans des univers extraordinairement hétéroclites : la danse classique dans certains cas, la gymnastique et le sport, les arts martiaux, le yoga ou d'autres techniques du corps venues du monde entier. Dans un monde artistique où la révolution constitue le « *modèle de l'accès à l'existence dans le champ* », pour reprendre les termes employés par Pierre Bourdieu à propos du champ littéraire au XIX^e siècle¹⁴, la grande diversité des approches chorégraphiques englobées sous la dénomination « danse contemporaine » suscite une interrogation de fond sur les modalités de la construction d'une politique dans ce domaine, impliquant aussi des mécanismes de répartition des financements publics.

Les contradictions du marché subventionné de la danse contemporaine

Les danseurs et chorégraphes dénoncent souvent le faible intérêt que suscite leur discipline, considérée comme le parent pauvre des politiques culturelles. Pourtant, dès le milieu des années 1970, la danse contemporaine devient une catégorie d'intervention publique à part entière, et sa



reconnaissance effective résulte indéniablement d'un volontarisme politique. Cette politique de la danse contemporaine s'est construite à partir de l'imbrication de deux principales modalités d'allocation des ressources : d'une part, les compagnies chorégraphiques bénéficient d'un soutien public direct sous la forme d'aides à la création ; d'autre part, elles dépendent de ressources distribuées par les réseaux de diffusion des spectacles, sous la forme d'achats de représentations ou d'apports en coproductions. Par marché subventionné, je désigne ce système d'économie mixte où la contribution financière de la demande finale, c'est-à-dire du public, demeure minoritaire. L'observation attentive de cette configuration montre que l'articulation de l'action publique avec des mécanismes marchands favorise des activités artistiques d'une grande richesse mais instaure pour cela des jeux de forces contradictoires limitant les possibilités d'expansion de ces activités mêmes.

Un monde artistique construit par une volonté politique

L'impulsion donnée par Michel Guy dans les années 1970 est prolongée par l'action de Jack Lang, nommé ministre de la Culture en 1981. L'augmentation considérable du budget global du ministère lui permet d'emblée de doubler le montant des subventions à la création chorégraphique indépendante. Il poursuit une politique d'implantation régionale des compagnies de danse, initiée dès la fin des années 1960, et en fait un véritable programme d'action, à travers la construction du réseau des centres chorégraphiques nationaux (CCN), s'inspirant du modèle des centres dramatiques nationaux (CDN), structures emblématiques de la décentralisation

théâtrale. Entre le milieu des années 1980 et le début des années 1990, 19 CCN ont été créés sur l'ensemble du territoire ; ils sont dirigés par des artistes et leur fonctionnement est financé conjointement par l'État et les collectivités locales. Les chorégraphes nommés à leur tête sont majoritairement répertoriés dans le style contemporain, mais quelques troupes de danseurs de formation classique jouissent également de ce statut à la fin des années 1990. La mise en place du réseau des CCN s'accompagne d'une croissance régulière des aides apportées aux compagnies indépendantes, et au début des années 2000, le monde chorégraphique est structuré en trois grands ensembles :

- un grand nombre de compagnies indépendantes (225 structures soutenues par le ministère de la Culture en 2005), principalement catégorisées dans le style contemporain ; ces compagnies à géométrie variable sont organisées par projet et elles emploient principalement un personnel artistique, administratif et technique intermittent ;
- un deuxième groupe constitué par les CCN dirigés par des chorégraphes contemporains (15 sur 19) ; ces compagnies disposent d'un personnel administratif permanent et de lieux de répétitions, mais elles emploient majoritairement des danseurs intermittents ;
- un troisième ensemble comprend 13 troupes permanentes de danseurs de formation académique, une partie d'entre elles étant rattachées au réseau des CCN, alors que les autres sont hébergées par les opéras municipaux ou nationaux.



La politique de développement d'une offre chorégraphique à l'extérieur des maisons d'opéra se traduit donc par la constitution d'un monde artistique spécifique, tant sur le plan des ambitions esthétiques affichées que sur celui des formes organisationnelles et des modèles économiques qui les sous-tendent. Selon les chiffres publiés par le ministère de la Culture en 2005, le monde de la danse contemporaine (composé de la plupart des compagnies indépendantes et de la majorité des CCN) recueille environ le tiers des aides à la création distribuées par le ministère de la Culture¹⁵.

Si le soutien à la création constitue le principal levier de la politique de la danse contemporaine, celle-ci comporte aussi des mesures dans les domaines de l'enseignement et de la diffusion :

– la loi du 10 juillet 1989 « *relative à l'enseignement de la danse* » instaure un diplôme d'État obligatoire pour enseigner la danse dans les écoles publiques ou privées ; cette législation revêt une grande importance car elle place les danses contemporaine et jazz au même rang que la danse classique et favorise ainsi leur entrée dans les conservatoires financés conjointement par l'État et les collectivités territoriales ; sur les huit sessions d'examen organisées entre les années universitaires 1991-1992 et 1998-1999, 786 candidats ont été admis au diplôme d'État de danse contemporaine et l'on dénombre, en 2006-2007, 143 postes permanents de professeurs de danse contemporaine dans les conservatoires à rayonnement régional et départemental (la danse contemporaine est présente dans 82 établissements sur 137)¹⁶ ;

– sur le plan de la diffusion, les réseaux de dif-

fusion subventionnés par l'État sont incités à intensifier leur programmation chorégraphique (notamment les maisons de la culture, puis les scènes nationales), et la danse contemporaine représente l'un des axes majeurs de l'intervention de l'Office national de diffusion artistique (ONDA) ; différents labels sont créés à la fin des années 1990 pour identifier et soutenir des structures particulièrement engagées dans la diffusion chorégraphique sur l'ensemble du territoire (les réseaux des scènes conventionnées et des centres de développement chorégraphiques), et la nomination de la chorégraphe Dominique Hervieu à la direction du Théâtre national de Chaillot, en 2008, est un symbole marquant de l'engagement de l'État pour un accroissement de la diffusion de la danse ;

– enfin, le Centre national de la danse (CND), installé à Pantin depuis 2004, a été créé en réponse à un besoin de développement de la culture chorégraphique, dont la danse contemporaine constitue l'un des volets ; cet établissement cumule des missions de documentation (médiathèque), d'aide à la recherche (gestion de fonds d'archives), d'enseignement, de diffusion et de conseil aux professionnels.

L'action publique, initiée par l'État puis mise en œuvre en partenariat avec les collectivités locales, s'est donc déployée sur tous les registres d'intervention et elle a permis l'existence en France d'un monde de la danse contemporaine d'une vitalité sans doute inégalée à l'échelle internationale. Cependant, une spécificité importante de ce secteur doit être prise en compte dans l'analyse de cette politique sectorielle : contrairement à beaucoup de troupes de théâtre (les centres

dramatiques nationaux, par exemple), les compagnies de danse contemporaine ne disposent pas de salles de spectacle¹⁷ et leurs pièces sont jouées dans les réseaux de diffusion pluridisciplinaires et dans quelques structures spécialisées. Leur programmation dépend donc de choix effectués de façon relativement libre par des directeurs de théâtres ou de festivals qui jouent un rôle de première importance dans la répartition des ressources nécessaires au travail artistique, non seulement à travers l'achat de représentations, mais aussi à travers le financement de la production. Cette situation constitue une application propre au monde chorégraphique d'un principe d'action identifié par Philippe Urfalino pour la plupart des politiques occidentales touchant l'art contemporain dans le dernier quart du XX^e siècle¹⁸. S'ils exerçaient une responsabilité exclusive et clairement identifiable en matière de choix esthétiques, les pouvoirs publics seraient accusés de construire un art officiel, un académisme d'État incompatible avec la liberté d'expression des artistes. Afin de ne pas s'exposer à de tels griefs, l'administration culturelle publique mobilise les acteurs des mondes professionnels dans les processus d'attribution des financements. Dans le cas de la danse contemporaine, ce mécanisme de délégation des choix esthétiques est principalement visible dans le poids attribué aux décisions des responsables du secteur de la diffusion, tant sur le plan symbolique que sur le plan financier. Le Concours de Bagnolet, le Théâtre de la Ville à Paris, le Festival Montpellier Danse, la Maison de la Danse et la Biennale internationale de danse de Lyon, pour ne mentionner que quelques exemples marquants, interviennent conjointement avec le ministère de la Culture dans la structuration de l'offre artistique. Les

carrières des chorégraphes se construisent au croisement de deux homologations : l'une administrative, l'autre provenant du marché de la programmation. L'activité des théâtres et des festivals qui présentent de la danse contemporaine repose elle-même en partie sur des subventions, les recettes de billetterie ne couvrant qu'une part minoritaire du coût des activités artistiques. Il convient donc de caractériser le fonctionnement de ce marché subventionné du spectacle chorégraphique, en centrant l'analyse sur le marché intermédiaire, c'est-à-dire sur les échanges entre les compagnies et les lieux de diffusion.

Un marché structurellement déséquilibré

L'expression de marché subventionné peut paraître paradoxale, mais elle reflète bien une situation où ni les producteurs, ni les intermédiaires, ni la demande finale n'existeraient dans des proportions comparables sans aide publique. Selon la définition des systèmes d'économie mixte donnée par Roger Guesnerie, cela correspond à une configuration qui « combine l'utilisation d'instruments spécifiques à l'action centrale et un usage proportionné de mécanismes marchands »¹⁹. La référence à la notion de marché dans le secteur de la danse contemporaine, fortement subventionné, se justifie non seulement par l'existence de recettes de billetterie (qui représentent en moyenne 20 à 30 % des budgets des lieux de programmation, selon les types de réseaux) mais aussi par le fonctionnement très concurrentiel du marché intermédiaire de la diffusion. On y observe un décalage structurel entre l'offre de spectacles et la demande des programmeurs. La programmation et le public de la danse contemporaine progressent considérablement dans les années



1980 et 1990²⁰, mais dans le même temps l'offre des compagnies augmente dans des proportions au moins équivalentes. L'écart entre le nombre de spectacles créés chaque année et les débouchés offerts par les réseaux de diffusion demeure donc inchangé²¹. C'est pourquoi le terme de crise est employé de façon si récurrente au sein de la profession. Les difficultés se renforcent d'elles-mêmes car ce déséquilibre provoque une tension sur les prix de cession des spectacles, privant les compagnies des marges nécessaires pour couvrir les coûts de production. Compte tenu de la faible rentabilité des activités de diffusion, les compagnies se tournent en toute logique vers d'autres ressources : elles accordent la priorité à la recherche d'apports en coproduction pour financer leurs créations à venir. Ces apports s'apparentent à un mécanisme de redistribution de fonds publics, puisqu'ils proviennent de structures de diffusion elles-mêmes subventionnées. Du point de vue des responsables des théâtres et des festivals dotés de budgets suffisants pour intervenir en coproduction, cette transaction diffère réellement du simple achat de représentations, car elle signifie un engagement en amont du projet artistique et donc une implication plus forte dans ce projet et un approfondissement de la relation avec les chorégraphes. Il s'agit d'un investissement risqué mais très valorisant pour les diffuseurs en terme de carrière professionnelle, plus particulièrement lorsqu'ils endossent le rôle de découvreurs, de révélateurs ou de consécrateurs de talents artistiques. Les intérêts des acteurs de la diffusion et ceux des compagnies convergent donc pour orienter les activités davantage sur le versant de la création que sur celui de la diffusion prolongée de pièces existantes.

C'est en ce sens que le fonctionnement du marché subventionné de la danse contemporaine peut déboucher sur des phénomènes contradictoires : d'un côté, l'offre est structurée par une répartition des aides à la création décidée par l'administration culturelle publique et visant à protéger les artistes les plus reconnus (notamment ceux nommés à la tête des CCN), mais, de l'autre, cette même administration agit au sein d'un système qui favorise l'arrivée régulière de nouveaux entrants, provoquant un emballement du jeu concurrentiel. Cette dynamique de renouvellement, valorisant les ruptures esthétiques, contribue elle-même à maintenir un écart important entre la demande finale et des propositions artistiques parfois déroutantes et nécessitant un délai d'adaptation pour les spectateurs. Les termes de marché subventionné peuvent sous-entendre à cet égard deux conceptions possibles de l'intervention publique : soit on considère la subvention comme un moyen de compenser un écart endémique entre le public et la création, attribué dans un horizon temporel illimité, soit on la considère comme un soutien destiné précisément à combler cet écart, en favorisant l'émergence d'un marché effectivement alimenté par des ressources publiques mais se dotant progressivement d'un certain degré d'autonomie. La seconde conception revient à accorder à l'enjeu du développement du public un haut degré de priorité.

L'enjeu essentiel du développement du public

Depuis la création du ministère de la Culture à la fin des années 1950, l'objectif de démocratisation est placé au centre de tous les discours de politique culturelle, et les professionnels des différents mondes artistiques s'entendent sur la



nécessité impérieuse de rendre le patrimoine artistique et les œuvres des créateurs contemporains accessibles au plus grand nombre. Le secteur de la danse contemporaine constitue un objet d'analyse original, dans la mesure où cette discipline artistique s'est développée tardivement en France et que son existence dépend très fortement d'un soutien public volontariste.

Une approche confuse et controversée de la question des publics

Le souci du public est constamment réaffirmé dans les débats et réflexions du monde professionnel concernant le public de la danse. Dès sa nomination comme ministre de la Culture, Jack Lang commande à un groupe de représentants du milieu chorégraphique, la « Commission de Bagnolet », un rapport d'étude touchant les différents registres de l'action publique : création, diffusion et enseignement. Ce rapport, remis au ministre en 1983, souligne déjà les déséquilibres inhérents aux activités de diffusion : « *Faute de ressources, le cycle est simple : les danseurs sont engagés pour une création qui est jouée pour quelques représentations seulement ; puis ils vont chercher du travail ailleurs parce que le spectacle n'est pas acheté tout de suite. Ces danseurs partis, la pièce ne sera plus redonnée. Cercle vicieux.* »²². Dix ans plus tard, une nouvelle commission d'étude publie un rapport intitulé *Tableau chorégraphique de la France* qui pointe les mêmes difficultés, liées à l'insuffisance de la diffusion et à l'étroitesse du public : « *La difficulté de trouver un équilibre satisfaisant entre création et diffusion est un élément essentiel de fragilité des compagnies qu'elles soient implantées et subventionnées ou non. Une création*

équivaut souvent à plusieurs mois de travail, or les difficultés de la diffusion rendent difficile la vente d'un spectacle pour plus de 4 ou 5 représentations. Souvent, dans la capitale ou lors de tournées en province, les spectacles ne font l'objet que d'une représentation unique, ce qui est très éprouvant pour l'ensemble de la compagnie. »²³. Les problèmes de diffusion sont sous-tendus par la question du public, car les décisions des programmateurs s'effectuent en fonction de l'estimation d'un potentiel de fréquentation : s'ils n'achètent qu'une représentation d'un spectacle, c'est qu'ils ne pensent pas que ce spectacle est en mesure de drainer un public suffisant pour deux soirées ou plus.

Mais ces conceptions des professionnels sur le public actuel et potentiel de la danse contemporaine comportent une grande part de subjectivité, les informations quantitatives et qualitatives étant très insuffisantes dans ce domaine. La dernière enquête touchant de façon spécifique le public de la danse a été réalisée en 1988, et les seules données globales dont on dispose depuis sont celles des études sur les pratiques culturelles régulièrement effectuées par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture²⁴. L'absence d'un référentiel actualisé de données objectives sur chaque type de danse provoque une certaine confusion dans des débats et attise les controverses. L'étude commandée à un groupe de professionnels par la ministre Catherine Trautmann en vue de l'attribution d'un nouveau lieu de programmation dédié à la danse à Paris est exemplaire de la nature de ces débats. Cette étude sur la diffusion de la danse en région parisienne débouche sur le constat de « *l'existence d'un public potentiel beaucoup*

plus large, soulignée par les enquêtes effectuées et attestées par les taux de remplissage moyen des deux théâtres qui consacrent une large part de leur activité à la danse [l'Opéra de Paris et le Théâtre de la Ville] »²⁵. Mais l'étendue et la portée des données recueillies lors de l'enquête sont plutôt limitées puisque le rapport précise que « la taille de l'échantillon de Français interrogés ne permettait pas de scinder le bloc "danse classique, moderne et contemporaine" », sans d'ailleurs mentionner cette taille de l'échantillon. La fragilité de ces informations soulève des questionnements que les experts consultés peinent à résoudre. Les directeurs de trois lieux phares programmant de façon régulière et intensive de la danse contemporaine depuis le début des années 1980, tout en maintenant des taux de fréquentation élevés, estiment qu'il existe vraisemblablement un potentiel de développement pour le public de la danse en général mais que ce potentiel est plus limité concernant la danse contemporaine : « Gérard Violette [alors directeur du Théâtre de la Ville], pour sa part, tout en reconnaissant que l'ouverture d'une deuxième salle aux Abbesses a contribué à élargir son public, considère que le public de la danse contemporaine est de plus en plus difficile à rassembler. Ce dernier constat est également partagé par d'autres programmeurs en région comme Guy Darmet [Maison de la Danse de Lyon] et Jean-Paul Montanari [Festival Montpellier Danse] qui, en revanche, indiquent que globalement le public de la danse, de toutes les danses, ne cesse de croître. »²⁶.

Dans un entretien accordé quelques années plus tard, Gérard Violette souligne à nouveau l'âpreté du travail de construction du public de la danse

contemporaine, plus particulièrement en dehors de la région parisienne : « À l'intérieur de chaque établissement, la conquête du public est très difficile et ceux qui travaillent bien arrivent, au bout de quelques années, au maximum de ce qu'ils peuvent obtenir, simplement par le fait d'une programmation de qualité et d'un travail sur le terrain. Après, cela touche le problème de l'éducation, le problème des envies. Mon ami Jackie Marchand, à La Rochelle, sait que sur certaines propositions, il ne pourra pas aller au-delà d'un certain nombre de spectateurs. Tout le travail qui pouvait être fait, il l'a fait. Après c'est un autre problème. »²⁷. Ce débat est représentatif de la teneur des discussions internes au milieu chorégraphique : elles sont principalement fondées sur les convictions de personnalités dont l'expertise est incontestable mais dont les affirmations s'élaborent principalement sur leur propre expérience, sans pouvoir s'appuyer sur des données d'ensemble. Le caractère subjectif des prises de position alimente aussi de fréquentes controverses entre les responsables des structures de diffusion et les compagnies chorégraphiques, qui stigmatisent la frilosité de certains programmeurs : « Le directeur du théâtre considère qu'ici [une scène nationale située dans une ville moyenne], le public en danse contemporaine n'est pas assez formé, qu'il n'est pas prêt à ça [les spectacles de danse contemporaine de la compagnie implantée en résidence] comme le serait le public parisien. C'est un peu étrange, ça veut dire un peu : "ce sont des ploucs, ils ne comprennent pas ça". Il n'est pas prêt à se retrousser les manches avec nous pour former le public, il a d'autres priorités [...]. Les théâtres c'est leur public qui compte, pas celui de l'artiste. Ils ont besoin d'une variété de spectacles chez eux et ils ne s'engagent pas

pour défendre chaque année pendant six ou sept ans le même artiste, ils ont peur que le public s'essouffle. »²⁸. La tonalité de ces propos est révélatrice des tensions provoquées par le déséquilibre du marché intermédiaire de la diffusion. Sur le marché subventionné du spectacle chorégraphique, les repères et la fidélisation du public se construisent davantage autour des acteurs de la diffusion qu'en fonction de la notoriété des artistes, d'autant plus que la danse contemporaine est faiblement médiatisée. Les compagnies sont très rarement programmées plusieurs années consécutives dans les mêmes lieux, et leur situation de dépendance économique à l'égard des lieux fragilise leur position et leur rôle dans les réflexions préalables à la conception et à la mise en place des programmes de médiation. Quant aux préférences du public, elles ne sont prises en compte que de façon indirecte, à travers les choix des programmeurs et des tutelles. Ces constats mettent en évidence la nécessité de repenser la division du travail entre les structures de diffusion et les artistes dans l'élaboration et l'application d'une stratégie de développement des publics, impliquant aussi une prise en compte accrue du point de vue des spectateurs.

L'urgence d'une reconfiguration du débat esthétique

Dans un ouvrage interrogeant le caractère paradoxal d'un soutien volontariste apporté par les institutions publiques à des démarches subversives et la quadrature du cercle que représente la création « *d'institutions anti-institutionnelles* »²⁹, le philosophe Rainer Roschlitz stigmatise la marginalisation du grand public dans l'économie matérielle et symbolique des mondes de

l'art contemporain. Il dénonce également les insuffisances du débat critique, entravé par la tendance récurrente des représentants les plus influents de ces mondes de l'art à revendiquer la subjectivité de leurs jugements, mettant ainsi à distance l'argumentation esthétique. Or il existe bien, selon Roschlitz, des critères d'appréciation des artistes et des œuvres : « *Si l'on a affaire à une œuvre d'art, elle obéit à un principe qui se révèle à l'examen attentif, à des règles qui permettent d'en apprécier l'ambition et la réussite. La déstabilisation herméneutique, constitutive surtout des œuvres modernes, ne rompt qu'avec l'opinion courante, non avec toute rationalité. Sinon l'art échapperait à toute évaluation au nom d'arguments communicables. Or c'est un fait que nous échangeons des arguments pour nous persuader des mérites de telle ou telle œuvre d'art.* »³⁰. Ainsi l'argumentation esthétique s'étaye sur des critères rationnels tels que les enjeux de l'œuvre, son actualité et son originalité, sa cohérence, la façon dont le médium y est employé pour exprimer l'intention de l'artiste. Roschlitz considère en outre la participation de l'ensemble du corps social au débat esthétique comme une condition essentielle de la démocratisation culturelle. La reconnaissance des œuvres d'art comme telles suppose l'existence de qualités qui doivent être appréciées et discutées publiquement, et il appartient à l'administration culturelle de mettre à la portée des spectateurs « *les critères au nom desquels telle œuvre semble être digne de considération et non telle autre* »³¹. Tout en n'étant pas réservée au public des connaisseurs, la volonté d'ouvrir les débats esthétiques à l'ensemble des citoyens ne peut qu'aller de pair avec une démarche d'éducation de ce public, afin d'affiner son regard critique. Dans le domaine



chorégraphique, l'urgence d'une telle démarche est fréquemment rappelée, ainsi qu'en témoigne une conclusion importante du *Tableau chorégraphique de la France* commandé par le ministère de la Culture en 1993 : « *Le premier constat sur lequel doit se fonder une réflexion en matière de public de danse est celui de l'inexistence d'une culture de la danse. La danse ne fait pas partie du bagage scolaire : on n'apprend pas la danse à l'école alors qu'on y apprend le théâtre ou la musique. Combien de bacheliers connaissent le nom de Petipa ou de Fokine ? Cette inculture explique l'absence de repères historiques et esthétiques du public lui permettant de situer ce qu'il voit.* »³² Ce constat a joué un rôle important dans le processus ayant conduit à la création du Centre national de la danse, établissement dont l'une des principales missions est précisément de stimuler le développement de la culture chorégraphique, à travers la médiathèque, le soutien aux activités de recherche et, plus récemment, l'accueil dans ses locaux à Pantin de la Cinéma-thèque de la danse.

Pour dépasser les blocages inhérents au fonctionnement du marché subventionné du spectacle, il appartient aux instances publiques de piloter une reconfiguration de ce système, comprenant à la fois une modification des rôles des acteurs existants – à travers un renforcement de l'implication autonome des compagnies dans les relations avec le public – et l'entrée en jeu de nouveaux acteurs. Le développement de la culture chorégraphique passe par une réflexion approfondie sur les moyens possibles d'accroître la médiatisation de la danse en général et plus particulièrement de la danse contemporaine. Il ne peut s'envisager sans une mobilisation importante de l'ensemble du

système éducatif, de la maternelle à l'Université. On retrouve ici une revendication déjà exprimée dans un rapport d'un groupe de chorégraphes élaboré dans le cadre du Syndicat national des auteurs compositeurs de musique (SNAC) en 1970 : « *Le principe qui gouverne les structures envisagées ci-dessous est l'intégration d'un enseignement du mouvement et de la danse dans les programmes scolaires, de la maternelle à l'Université, dans le but d'assurer aux enfants et aux jeunes un minimum de formation artistique, les sensibilisant à la valeur culturelle et humaine de la danse.* »³³. Près d'un demi-siècle plus tard, cette revendication reste pleinement d'actualité.

Enfin, la reconfiguration du marché subventionné de la danse contemporaine pourrait aussi impliquer une intensification des relations avec le monde de l'entreprise privée, qui contribuerait à accroître l'autonomie financière des compagnies, à travers le mécénat ou la commande de prestations destinées au personnel.

Conclusion

Une action publique volontariste menée durant plus de quatre décennies a entraîné la formation d'un monde de la danse contemporaine distinct de l'académisme. Le modèle économique des compagnies indépendantes est profondément différent de celui des troupes de ballets classiques : elles sont organisées par projet et sont amenées à s'adapter de façon très flexible à la fois aux demandes de leurs tutelles et aux exigences du marché du spectacle. L'évolution de ce segment du monde chorégraphique construit en dehors du secteur de l'art lyrique (c'est-à-dire à l'extérieur des maisons d'opéra) implique l'intégration



progressive d'une très grande diversité de courants et de démarches singulières. Cette richesse indéniable entretient cependant un écart entre l'importance quantitative de la production et les débouchés offerts par les réseaux de diffusion, et provoque un climat de compétition entre les artistes et d'importantes tensions dans les relations entre les compagnies et les lieux de diffusion. Face à ce déséquilibre structurel, parfois perçu comme une situation bloquée, il est nécessaire d'accroître l'autonomie des compagnies, aujourd'hui très dépendantes des aides publiques et des décisions des programmeurs. Cela impliquerait une reconfiguration de l'ensemble du système de production et de diffusion des œuvres et l'intégration plus importante de nouveaux ensembles d'acteurs : les institutions éducatives, les médias et les entreprises. Le pilotage d'une telle reconfiguration, en vue de favoriser un fonctionnement plus communautaire et mieux coordonné des milieux professionnels, constitue un vaste champ d'action pour l'administration. Cela supposerait aussi qu'elle se donne pour mission de tempérer l'actuelle hypertrophie des jeux concurrentiels en assumant un rôle accru de régulation, impliquant une redéfinition des cahiers des charges des organismes subventionnés fondée sur une vision à long terme des activités et des parcours artistiques.

N · O · T · E · S

1. L'enquête a été effectuée dans le cadre d'une thèse de doctorat soutenue au mois de juin 2010 à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris. Un ouvrage publié en 2012 aux Éditions de l'Attribut, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, prolonge cette étude.
2. P. Fauconnet et M. Mauss, « La sociologie : objet et méthode », in M. Mauss, *Essais de sociologie*, Paris, Seuil, 1971, p. 17.
3. Ancien danseur des Ballets russes, Serge Lifar dirige le Ballet de l'Opéra de Paris du début des années 1930 au début des années 1960, avec une courte interruption en 1945-1946, liée à ses activités de collaboration lors de l'occupation allemande.
4. Entretien avec Françoise Adret in F. De Coninck, *Françoise Adret, soixante années de danse*, Paris, Centre national de la danse, 2006, p. 67.
5. Marcelle Michel dans *Le Monde* du 10 août 1978. Article cité in M. Dardy-Cretin, *Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture (1974-1976). Un innovateur méconnu*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2007, p. 228.
6. M. Guy, « Dix ans et la suite », in J.-P. Léonardini, M. Collin et J. Markovits, *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Paris, Messidor/Temps Actuels, 1982, p. 13.
7. L'ONDA est une association fondée à l'initiative de Michel Guy et financée par le ministère de la Culture. Elle a pour mission de soutenir les formes les plus innovantes de la jeune création, à travers une forme d'assurance garantissant aux lieux de diffusion s'engageant sur des programmations particulièrement risquées une couverture partielle du déficit financier qui pourrait en résulter.
8. Secrétariat d'État à la Culture, dossier de la confé-

rence de presse de Michel Guy et Jean Maheu du 16 décembre 1975.

9. *Ibid.*

10. R. Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p. 45.

11. M. Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965, p. 181.

12. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000, pp. 36-37.

13. M. Mauss, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, rééd. coll. Quadrige, 2003.

14. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, coll. Points, p. 210.

15. Ministère de la Culture et de la Communication, *Dossier de la conférence de presse de Renault Donnedieu de Vabres*, octobre 2005. Ce dossier comporte une estimation de la part consacrée à la production de spectacles chorégraphiques au sein des opéras nationaux. Cette donnée, fort rarement publiée, permet d'évaluer le poids des trois segments de l'offre chorégraphique : les 13 ballets permanents représentent environ les deux tiers du financement global (66,4 %). Principalement consacré à la danse contemporaine, le dernier tiers est principalement dirigé vers les 15 centres chorégraphiques nationaux dirigés par des chorégraphes contemporains (20,7 %) et les 225 compagnies indépendantes ne drainent qu'une moindre part de ces aides à la création (12,8 %).

16. Ministère de la Culture et de la Communication, *Chiffres clés*, 2009.

17. À l'exception des CCN d'Aix-en-Provence et de Rillieux-la-Pape, en périphérie de Lyon, qui peuvent accueillir un public relativement important.

18. P. Urfalino, « Les politiques culturelles, mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, vol. 39/1989.

19. R. Guesnerie, *L'Économie de marché*, Paris, Le

Pommier, p. 50.

20. Le nombre de représentations de spectacles de danse contemporaine et d'entrées payantes pour ces spectacles a plus que doublé dans les années 1990. Voir P. Germain-Thomas, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2012.

21. Au début des années 2000, l'annuaire du Centre national de la danse répertorie près de 600 compagnies indépendantes (dont plus de 200 sont soutenues par le ministère de la Culture), principalement de style contemporain. En terme de diffusion, il existe environ 150 lieux engagés dans une programmation régulière et importante de spectacles de danse contemporaine (plus de 10 représentations par an). Sachant que chaque compagnie crée au moins un spectacle par an et tente de mettre en place des tournées conséquentes, on mesure l'ampleur du décalage entre l'offre et la demande des réseaux de programmation.

22. Ministère de la Culture, *Rapport de la commission d'étude pour la danse auprès du ministère de la Culture*, juin 1983.

23. Conseil supérieur de la danse, *Tableau chorégraphique de la France*, rapport de la commission présidée par Igor Eisner, 1993.

24. L'article de Daniel Urrutiaguer, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », publié dans ce dossier, présente une synthèse de ces données tout en pointant leurs limites.

25. Ministère de la Culture et de la Communication, *Pour un théâtre national de la danse à Paris*, rapport à M^{me} C. Trautmann, ministre de la Culture et de la communication, 1998, pp. 16-19.

26. *Ibid.*, p. 4.

27. Gérard Violette, entretien réalisé en 2003.

28. Administrateur de compagnie, entretien réalisé en 2004.

29. R. Roschitz, *Subversion et Subvention*, Paris,

Gallimard, p. 194.

30. *Ibid.*, p. 149.

31. *Ibid.*, p. 172.

32. *Tableau chorégraphique de la France, op. cit.*, p. 63.

33. Syndicat national des auteurs compositeurs de musique, Groupement professionnel des auteurs chorégraphiques, *Rapport sur une politique d'ensemble de la danse en France*, 1970, p. 7.

R · É · S · U · M · É

La politique de soutien à la création chorégraphique contemporaine, initiée dans les années 1970 puis poursuivie dans les années 1980 et 1990 avec des moyens financiers considérablement accrus, débouche sur la constitution d'un monde artistique distinct de celui de la danse classique. Cependant, les compagnies ne disposent pas de salles de spectacles et leurs pièces sont principalement programmées dans des théâtres ou festivals eux-mêmes subventionnés, qui leur apportent des ressources en achetant des représentations ou en s'engageant financièrement en amont de la création (coproduction). Dans ce texte, la dénomination de « marché subventionné » désigne ce système d'économie mixte, conjuguant les décisions d'allocations de subventions publiques et le jeu relativement libre du marché intermédiaire de la diffusion, qui se construit progressivement à partir des années 1970. L'analyse du fonctionnement de ce marché subventionné fait apparaître un déséquilibre structurel lié au décalage entre le nombre de spectacles produits chaque année et les débouchés offerts par les réseaux de diffusion. Dans ce contexte, l'élargissement du public constitue un enjeu essentiel pour l'avenir de ce courant artistique en France.

Abstract

The contemporary dance policy: a co-construction by public bodies and distribution channels

The policy of aid for contemporary dance, initiated in the 1970s, then continued in the 1980s and 1990s, with considerably higher financial means, culminated in the constitution of an artistic world distinct from that of classical dance. However, companies did not have venues at their disposal, and their pieces were predominantly programmed in theatres and festivals



which were themselves subsidized, and which brought them resources in buying representations or in committing themselves to coproduction. The denomination “subsidized market” means this system of mixed economy, combining decisions on the allocations of public subsidies and the relatively free play of intermediary distribution markets, which were forming progressively from the 1970s. The analysis of the functioning of this subsidized market gendered the appearance of a structured imbalance linked to a gap between the number of performances produced annually and the outlets offered by the distribution networks. In this context, the enlarging of the population constituted an essential stake for the future of this artistic movement in France.