

## Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte

*Media strategy and cultural mediation in the contemporary dance field : a  
communication process clouded by the abundance of messages*

**Patrick Germain-Thomas et Dominique Pagès**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/766>  
DOI : 10.4000/quaderni.766  
ISSN : 2105-2956

### Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

### Édition imprimée

Date de publication : 5 janvier 2014  
Pagination : 41-58

### Référence électronique

Patrick Germain-Thomas et Dominique Pagès, « Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte », *Quaderni* [En ligne], 83 | Hiver 2013-2014, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/766> ; DOI : 10.4000/quaderni.766

---

## Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte

Patrick  
Germain-Thomas

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

Dominique  
Pagès

*Maître de conférences  
Celsa - Paris Sorbonne  
Laboratoire GRIPIC*

La danse contemporaine devient un axe majeur de la politique chorégraphique et une catégorie à part entière de la politique culturelle en France suite à l'impulsion donnée par Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture entre 1974 et 1976. Présente pour la première fois dans des discours officiels, cette nouvelle danse s'inscrit dans la filiation de la *modern dance* américaine, courant de l'art chorégraphique qui se développe aux États-Unis depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et qui connaît à cette époque un rayonnement international croissant. Cette dénomination est donc utilisée en référence à une tradition qu'il est possible de relier à un ensemble de valeurs partagées par un grand nombre d'artistes : elle désigne des démarches chorégraphiques qui revendiquent une légitimité artistique fondée sur l'exploration du potentiel expressif du corps, à partir de l'expérimentation rigoureuse et exigeante d'un éventail très diversifié de techniques, sans recours obligatoire aux codes de la danse académique.

Mais le qualificatif de « contemporain », pour la danse comme pour d'autres arts, ne se laisse pas figer dans une conception unique. Entre les années 1970 et le début des années 2000, la vitalité de la création chorégraphique internationale induit la multiplication des tentatives de définition. La politique de soutien menée en France débouche sur des résultats incontestables, la danse contemporaine est programmée sur l'ensemble du territoire et enseignée dans les conservatoires, mais l'ancrage de cette discipline dans le corps social demeure incertain. Son image au sein du grand public repose sur des stéréotypes encore tenaces : ce serait une danse élitiste, ennuyeuse, abstraite, énigmatique, voire ésotérique.



Pour comprendre les raisons de cette identité confuse, notre recherche repose sur deux sources principales : la constitution et l'étude d'un corpus diversifié de textes, d'images et de visuels tirés de différents médias (télévision, presse, Internet, radio, cinéma, livres, programmes de salles de spectacle, affiches et brochures) et la réalisation d'une enquête qualitative dans le milieu professionnel de la diffusion. Nous avons donc choisi de traiter séparément deux modes de présence de la danse contemporaine dans l'espace public. Certes, la médiatisation constitue une forme de médiation entre producteurs et récepteurs, mais nous distinguons ici ces processus de diffusion, circulation et transmission de messages à travers les grands médias et les outils de communication édités par les compagnies ou les lieux de programmation, d'un autre ensemble d'actions de médiation où l'on observe l'instauration d'une relation directe entre un médiateur et des publics. Conduites par les responsables des relations avec le public de théâtres ou de festivals, ces actions se fondent sur une interaction avec les spectateurs, actuels ou potentiels, pour favoriser la traduction et la discussion de savoirs et de connaissances sur des formes artistiques, à des fins d'apprentissage et d'expérience. Cette interaction ne se réduit en effet nullement à l'imposition d'un savoir préexistant, mais elle entraîne aussi la production d'un sens, résultat de la confrontation et de l'échange des subjectivités.

### **La médiatisation de la danse contemporaine : entre désordre du sens et incertitude des horizons d'attente des publics**

La danse contemporaine est peu présente dans les médias grand public et son image est trouble et

dispersée. Elle est souvent faussée par une imagerie publicitaire séduisante qui se focalise sur l'esthétique spectrale de corps dansants élégants et enchanteurs. La grâce du geste et la splendide énigme des postures prennent le pas sur l'expérience intime du mouvement. Dans une société où le modèle du corps sportif et performatif occupe une place prédominante, les corps dansants en viennent à être emblématisés, notamment à travers des situations de tension paroxystiques. Cela va au détriment de la singularité des engagements de la danse contemporaine qui privilégie historiquement la justesse et la richesse expressive du mouvement.

#### *Un traitement médiatique brouillé dans un univers de communication en mutation*

La médiatisation de la danse contemporaine, c'est-à-dire l'ensemble des actions visant à faire circuler différents contenus concernant son histoire, ses valeurs, ses œuvres et ses créateurs, se heurte, selon les acteurs du monde chorégraphique professionnel, à d'importants obstacles. Ceux-ci dressent un tableau d'ensemble plutôt pessimiste sur l'évolution de la présence de cet art dans les médias généralistes ou spécialisés. Ce constat concerne plus largement le secteur du spectacle vivant, ainsi que le reflètent les propos de la responsable de communication du Théâtre de la Ville à Paris : « *La place accordée à la danse et, de manière générale au spectacle vivant dans les journaux, s'amenuise d'année en année. On constate que c'est effectivement de pire en pire, on est malgré tout assez bien suivis en presse écrite, mais en radio c'est quand même assez réduit et, en télévision, c'est la Bérézina.* »<sup>1</sup>. C'est effectivement dans la presse écrite quotidienne que les



journalistes de danse sont le plus présents, mais ce médium connaît lui-même des difficultés. Dans un dossier paru dans le magazine *La Scène*<sup>2</sup>, plusieurs journalistes font part de leurs inquiétudes concernant les restructurations qui animent le secteur, où la diversification des supports (développement d'Internet et de la presse gratuite) s'ajoute à la complexité croissante de l'offre artistique dont ils ont à rendre compte. Ces phénomènes s'accompagnent d'une raréfaction des emplois permanents stigmatisée par Rémi Rieffel qui évoque « une précarisation croissante et une flexibilité plus grande des journalistes sur le marché du travail »<sup>3</sup>. La critique chorégraphique est présente dans certains magazines (*Télérama* ou *Les Inrockuptibles*, par exemple), mais sa place y reste relativement modeste. Investissant aussi les espaces publics urbains, la danse contemporaine est régulièrement abordée dans la revue *Stradda* consacrée à la création hors les murs, qui a publié un dossier spécial intitulé « Danser l'espace »<sup>4</sup>. Cependant, les titres dédiés exclusivement à l'art chorégraphique disparaissent les uns après les autres : deux supports qui ont accompagné et soutenu le développement de la danse contemporaine<sup>5</sup>, *Pour la Danse* et *Les Saisons de la Danse*, cessent de paraître, respectivement à la fin des années 1980 et 1990. Plus récemment, le magazine *Danser* interrompt son activité au début des années 2013, et *Mouvement*, qui prône une approche « indisciplinaire » des arts vivants, a été mis en redressement judiciaire et a dû faire appel à une contribution exceptionnelle de ses lecteurs pour faire paraître le numéro de l'été 2013.

Quant aux autres médias traditionnels, la télévision et la radio, la place de la danse, et plus particulièrement de la danse contemporaine, y

demeure marginale. Certes, on relève la présence ponctuelle de chorégraphes dans des émissions télévisuelles grand public (Boris Charmatz, Philippe Decouflé ou Angelin Preljocaj, par exemple) et la programmation de documentaires ou de reportages sur la danse (notamment contemporaine), mais la responsable de la communication du Théâtre de la Ville à Paris considère que cette présence reste faible et elle l'explique par la méconnaissance même de ce style chorégraphique : « *La danse contemporaine, on est baignés dedans constamment. Mais quand on en parle à l'extérieur, les gens ne connaissent pas du tout. J'imagine que les rédacteurs en chef des grands journaux se disent que cela n'intéresse personne. J'entends souvent ce discours-là pour les télévisions : la difficulté c'est que les gens ne connaissent pas.* »<sup>6</sup>. Pour la radio, la danse est assez bien représentée sur France Culture dans *Le Rendez-Vous*, magazine culturel animé par Laurent Goumarre qui fut précédemment le conseiller à la programmation du directeur du Festival Montpellier Danse, Jean-Paul Montanari.

La fragilisation de la position de la danse contemporaine dans les médias traditionnels est partiellement compensée par un essor incontestable de sa présence sur Internet. Ce dernier est porté non seulement par le développement des sites Internet de compagnies ou d'autres institutions du monde de la danse – Centre national de la danse (CND), associations régionales et départementales de développement musical et chorégraphique (ARDMD), structures de diffusion – mais aussi par des sites ou blogs issus d'initiatives associatives ou individuelles (*La Danse.com*, *Images de danse*, *C'est comme ça qu'on danse*, par exemple). Parmi les supports



institutionnels, le site *Numeridanse.tv*, créé par la Maison de la danse de Lyon, constitue un apport marquant. Vidéothèque internationale de danse en ligne, ce site s'adresse à la fois au grand public, aux professionnels de la danse et de l'éducation, et il offre l'accès à un ensemble étendu de ressources audiovisuelles numériques (captations de spectacles, fictions, documentaires et ressources pédagogiques). Mais *Numeridanse.tv*, à l'instar de l'ensemble des supports en ligne, ne concerne pas de manière spécifique le champ de la danse contemporaine, contrairement au secteur de la musique, par exemple, où il existe un portail de la musique contemporaine<sup>7</sup>. Cette logique d'indifférenciation est compréhensible – couvrir toutes les danses, par-delà les frontières esthétiques –, mais elle ne facilite pas l'identification des caractéristiques propres de la danse contemporaine, par rapport à d'autres styles chorégraphiques.

Plus généralement, on constate une survalorisation de la tendance à l'hybridation des genres et des disciplines (danse, performance, théâtre et cirque, notamment), au risque d'une dilution des différents genres artistiques dans la nébuleuse du spectacle vivant : c'est le cas dans la revue *Stradda*, précédemment citée, ou dans la médiatisation d'événements comme les Rencontres internationales de Saint-Denis ou le Festival transdisciplinaire « Indisciplines » (organisé sur le parvis de la Bibliothèque nationale de France), qui mélangent les différentes formes artistiques. L'évolution continue du spectacle vivant tend vers l'interdisciplinarité, croisant non seulement les courants mais les arts, encourageant les interférences insolites, les expérimentations dites créatives et brouillant ainsi les repères du public quant aux spécificités de la danse contemporaine.

### *Une identité confuse et éclatée*

L'étude du corpus mêlant des documents issus de médias traditionnels (articles de presse, livres, programmes de théâtres ou de festivals, émissions de radio) et numériques (recherche Google avec les mots clés « danse contemporaine », sites institutionnels, blogs) fait apparaître une grande confusion dans le traitement de la danse contemporaine. Ce style chorégraphique est généralement évoqué de façon elliptique, l'énonciation de ses caractéristiques distinctives est extrêmement rare et la dénomination même de la danse contemporaine est souvent omise, voire évitée, dans les discours qui s'y réfèrent. Plusieurs cas remarquables illustrent ces phénomènes :

– dans les articles de presse concernant des représentants majeurs de l'avant-garde chorégraphique internationale, têtes d'affiche au Festival d'Avignon 2013<sup>8</sup> – Christian Rizzo, qui présentait son spectacle *D'après une histoire vraie*, Boris Charmatz et Anne Teresa de Keersmaecker qui dansaient un duo chorégraphié sur une musique de Jean-Sébastien Bach, *Partita 2* –, la dénomination « danse contemporaine » apparaît très rarement (deux fois dans six articles) et son emploi s'avère plutôt énigmatique. Dans le premier cas, la journaliste évoque Anne Teresa de Keersmaecker « *habillée en noir comme pour porter le deuil d'une danse contemporaine indépendante* »<sup>9</sup>. On peine à saisir le sens et les circonstances de ce « deuil » supposé et cette référence est *a fortiori* incompréhensible pour un lecteur non averti. Dans la seconde occurrence, à propos d'un spectacle puisant son inspiration dans les danses traditionnelles turques, une autre journaliste évoque « *un nouveau rituel de danse*



*contemporaine en jean et pieds nus* »<sup>10</sup>. On ne retient que la volonté de casser les codes de la danse classique et il n'est vraisemblablement pas aisé, pour la plupart des lecteurs, de comprendre pourquoi ce rituel serait nouveau, quelles seraient les relations éventuelles entre la danse contemporaine et la notion de « rituel », ni en quoi le jean et les pieds nus seraient des attributs incontournables de ce style chorégraphique ;

– lors de l'émission *Le Rendez-Vous* animée par Laurent Goumarre le 19 juillet 2013 sur France Culture, dans le cadre du Festival d'Avignon, trois représentants de l'avant-garde chorégraphique française – Jérôme Bel, Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh – sont interviewés longuement sans que les mots de danse contemporaine ne soient utilisés une seule fois. Le journaliste présente les trois artistes comme étant « tous identifiés à un courant déterminant dans l'histoire de la danse à la fin des années 1990-2000, une danse qui opérait, selon l'expression de Boris Charmatz, un gel chorégraphique, ce que l'on a appelé la non-danse » ; ici encore, il n'est pas certain que les auditeurs – ni même les historiens – bénéficient d'un recul suffisant pour apprécier l'importance effective de ce courant français de l'art chorégraphique placé à l'avant-scène depuis une quinzaine d'années par plusieurs structures de diffusion de renom ;

– sur des sites de billetterie (fnacspectacles.com) ou d'information (cityvox.fr) qui figurent en première page des résultats d'une requête sur le moteur de recherche Google, à partir des mots « danse contemporaine », la majorité des spectacles listés sous cette catégorie appartiennent à d'autres domaines artistiques (la danse classique,

le hip-hop, le jazz, voire le théâtre ou le cirque).

On est confronté au même type de brouillage, lorsqu'on observe plus spécifiquement des messages adressés par deux ensembles d'acteurs du monde chorégraphique – les festivals spécialisés et les compagnies. La communication des festivals de danse contemporaine ou qui intègrent la danse contemporaine dans leur programmation constitue un champ incontournable d'apparition pour les compagnies et leurs spectacles. Pour autant, cela ne facilite pas l'identification de ce style chorégraphique par le grand public. Si la programmation et la qualité des spectacles restent au cœur du succès de ces structures, la construction et la consolidation de leur réputation passent aussi par la médiatisation, l'affichage clair et reconnaissable d'un positionnement fort et original au sein d'une offre festivalière fortement concurrentielle. La tentation de l'éclectisme et de la créativité (ses signes enchantés, colorés, insolites, décalés – surtout dans les affiches et les flyers), d'une inventivité visuelle plus ou moins ostentatoire (qui répond à une volonté de mettre à mal l'image intellectuelle et distanciée de la danse contemporaine) peut appauvrir le sens et la compréhension des visions et des valeurs esthétiques défendues par cet art. De plus, les publics sont rarement figurés et l'analyse des supports de communication de certains festivals témoigne de la fréquence des ruptures éditoriales depuis les années 2000, au risque parfois d'une perte de lisibilité du propos. Le festival devient un média à part entière, voire une marque en soi, parfois davantage au service de l'attractivité d'une ville ou d'un territoire que de la danse elle-même. Aux enjeux de démocratisation s'ajoutent ainsi ceux de la compétitivité et du développement territorial



culturel et touristique.

Les sites des compagnies accentuent ce désordre des significations car ils mettent l'accent sur la singularité et l'originalité des démarches artistiques, non seulement dans les messages touchant la création mais aussi à propos de leurs activités de médiation et de sensibilisation des publics. Enfin, les sites de l'ensemble des acteurs publics, associatifs et marchands, dédiés ou non uniquement à la danse contemporaine sont à prendre en compte, même si nous ne pouvons pas ici tous les analyser en profondeur : le CND (Centre national de la danse), les CCN (19 centres chorégraphiques nationaux), les CDC (centres de développement chorégraphique), les organismes publics spécialisés comme l'ONDA (Office national de diffusion artistique) ou ARCADI (agence culturelle d'Île-de-France qui favorise la transversalité et l'interdisciplinarité), l'Institut français (pour lequel la danse contemporaine reste une vitrine de la politique culturelle à l'international), les scènes nationales et les scènes conventionnées ainsi que les écoles de danse participent à cette polyphonie symbolique. Chacun d'entre eux déploie, *via* Internet et d'autres supports de publications, des approches singulières de la danse contemporaine, qui visent tant les professionnels que le grand public (notamment dans une perspective d'éducation culturelle et artistique). L'accessibilité est devenue un mot d'ordre, mais ses traductions ont une multitude de visages.

La médiatisation de la danse contemporaine s'avère donc à la fois limitée et peu apte à communiquer au grand public les spécificités de ce style chorégraphique. Dans un article sur la critique spécialisée, Philippe Guisgand considère

que celle-ci connaît une crise qui se manifeste directement par la faiblesse de son contenu qui ne parvient pas à rendre compte de « l'objet danse » : « *Les discours épars, fragmentaires et métaphoriques, en permettent rarement une analyse approfondie. Une des limites de l'exercice est l'utilisation d'un langage emphatique, précieux, parfois ésotérique et que l'on peut rapidement soupçonner d'obéir avant tout à des stratégies de démarcation.* »<sup>11</sup>. Une telle incapacité des discours à conférer une identité à la danse contemporaine n'est nullement compensée par une plus grande unité dans les images qui la représentent<sup>12</sup>. Fausses amies de ce style chorégraphique, elles tendent à montrer prioritairement l'aboutissement formel d'un mouvement, proches en cela des photographies de la danse classique où l'image fixe restitue une posture maîtrisée, esthétisante et parfois déshumanisée<sup>13</sup>.

Il convient donc de s'interroger sur les raisons de cette confusion généralisée, observée quels que soient les modes de communication et les médias concernés.

*Une indéfinition reflétant les stratégies concurrentielles du milieu professionnel*

Comprendre le halo d'indétermination entourant la danse contemporaine implique de questionner à la fois l'histoire de cet art et des comportements des acteurs de ce monde artistique.

La notion de contemporain, qu'elle s'applique à la danse ou à d'autres disciplines, se dérobe toujours aux définitions. L'héritage porté par les différentes approches de l'art chorégraphique soutenues par les pouvoirs publics en France





depuis le milieu des années 1970 sous l'appellation danse contemporaine, se rattache à des démarches artistiques qui se caractérisent par une remarquable indifférence à l'égard de toute forme de codification. Elles accordent une priorité à l'originalité dans un mouvement dialectique situé entre l'appropriation et le dépassement des techniques du corps apprises. L'indifférence aux codes et le rejet des définitions inhérents aux démarches artistiques elles-mêmes sont donc des freins naturels à la formation de repères stables pour le grand public. Il est cependant possible, ainsi que le montre Laurence Louppe<sup>14</sup>, d'identifier des traits unificateurs, des valeurs fondamentales réaffirmées de façon récurrente tout au long du XX<sup>e</sup> siècle par les représentants successifs des avant-gardes chorégraphiques. Axées sur le processus de création plus que sur le résultat, elles se fondent sur l'authenticité d'un cheminement artistique : une impulsion intérieure individuelle parcourt la matière corporelle et aboutit à une forme construite qui s'interdit d'imiter un modèle extérieur. Le travail technique permet un contrôle conscient et une exploration de ce trajet anatomique.

Bien qu'il soit délicat de traduire et de faire ressentir l'expérience de tels cheminements dans les médias, au travers des textes écrits ou des images, le constat énoncé par Guisgand à propos de la critique journalistique peut tout autant s'appliquer aux images généralement diffusées dans les médias. Dans un article consacré à la photographie de danse, le même auteur souligne à la fois ses limites et les conditions de son utilité possible. Selon lui, l'interprète de danse contemporaine se tient « à la lisière du visible », il évolue « dans un espace mental qu'il définit et

qui est de lui seul connu », et dans cet univers se trouvent les motifs des mouvements : « *Ces intentions, qui modulent à la fois les trajets et les intensités toniques qui donnent sa qualité au geste sont des représentations imaginaires.* »<sup>15</sup>. La photographie – à l'exception des démarches de recherche précédemment évoquées – peine à restituer le flux du mouvement ; arrêtant le temps, figeant l'instant, elle transforme le plus souvent la danse en « *matière picturale* » et ne permet pas vraiment d'en saisir la dynamique. Cependant, la réflexion de Guisgand ne débouche nullement sur un rejet de ces images. Bien au contraire, il les juge indispensables, à condition que leur production soit sous-tendue par l'exigence d'une appréhension de l'instant « *pour arracher la danse à son évanescence* ». La photographie de recherche peut appréhender le travail de la danse et restituer la présence de l'interprète, mais cette ambition se situe aux antipodes de la fixation d'une posture ou d'une pose finale. Il s'agit à l'inverse de considérer l'image comme une « *alliée de l'écriture pour prolonger la danse dans l'immédiat après de son apparition* » et de la rendre « *non pas éphémère mais plutôt fugitive* »<sup>16</sup>.

On pourrait donc envisager la réalisation de supports de communication écrits, photographiques et audiovisuels rendant compte de façon plus cohérente et rigoureuse des spécificités des différentes approches de l'art chorégraphique ayant pu, à un moment ou à un autre de l'histoire, porter l'appellation de danse contemporaine, et des fluctuations mêmes du contenu de cette dénomination. Une telle forme de vulgarisation, à la fois exigeante et accessible à tous, supposerait l'existence d'une communauté d'acteurs coopérant pour construire une conception démocratique de





cette discipline artistique qui transcende les divergences éventuelles entre ses multiples courants. Cela passerait aussi par un renforcement de la collaboration avec les acteurs du monde des médias et un souci accru de la qualité des informations qui leur sont adressées. Mais l'existence d'une telle communauté est fortement hypothéquée par le fonctionnement même des mondes artistiques, où les jeux de concurrence pour l'obtention de ressources s'avèrent souvent prégnants. Ainsi, pour la danse contemporaine comme pour l'art contemporain en général, la priorité accordée à l'originalité et à la survalorisation des ruptures esthétiques se traduit par une dynamique d'accélération, voire d'emballage de l'innovation. Par conséquent, les artistes émergents ou en quête de consécration sont amenés à entreprendre des microrévolutions successives pour se démarquer des générations précédentes, renvoyées au passé. Le cas de l'exposition *Danser sa vie*, sous-titrée *Art et danse de 1900 à nos jours*, qui s'est tenue au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou entre les mois de novembre 2011 et d'avril 2012, illustre ce phénomène de *turnover*, pouvant repousser dans l'oubli des générations entières d'artistes. L'étude du catalogue de cet événement, qui a accueilli près de 400 000 visiteurs, révèle l'absence très étonnante de la totalité des chorégraphes contemporains français nommés à la tête des centres chorégraphiques nationaux entre les années 1980 et nos jours. À travers l'omission systématique de ces fers de lance de la « nouvelle danse française » soutenue par l'administration culturelle dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, dont plusieurs – comme Angelin Preljocaj, Régine Chopinot ou Dominique Bagouet – ont mené des projets importants en relation avec les arts

plastiques et jouissent d'une certaine notoriété publique, ce sont plus de trente années d'une politique volontariste de développement de la danse contemporaine en France qui disparaissent purement et simplement.

Depuis les années 1970, cette politique est prioritairement axée sur le soutien à la création et insuffisamment sur les moyens de la vulgarisation. Cependant, elle comprend aussi des mesures destinées à favoriser tout à la fois l'implantation locale des artistes et la circulation des spectacles sur l'ensemble du territoire, notamment à travers l'implication d'un tissu associatif très dense et la contribution d'organisations culturelles non spécialisées dans le secteur chorégraphique (médiathèques et lieux alternatifs, par exemple). Ces modalités d'action impliquent une réduction de l'écart entre un univers de la création multiforme et changeant, et un public potentiel parfois dérouté par la succession rapide et ininterrompue des ruptures esthétiques. Le rapprochement entre la création contemporaine et le grand public constitue le champ d'action de la médiation culturelle, domaine qui actualise aussi des contradictions et des dilemmes inhérents à l'élaboration et à la mise en œuvre des politiques culturelles. Bernard Lamizet évoque à ce propos une dialectique entre logique institutionnelle et logique esthétique : « *C'est ainsi que la logique institutionnelle fait apparaître les impératifs de sociabilité et, pour cela, met en œuvre des processus et des stratégies de nature à préserver et pérenniser les relations entre les acteurs de la sociabilité [...], tandis que la logique esthétique fait apparaître des impératifs esthétiques et, pour cela, met en œuvre des processus de création de nature à inventer de nouveaux langages de représentation*



*de nouvelles formes esthétiques.* »<sup>17</sup>. Il convient donc de comprendre de quelle façon cette tension est gérée par les acteurs du monde de la danse.

### **La médiation dans le secteur chorégraphique : des actions hétérogènes et d'inégale qualité**

L'enquête qualitative réalisée au sein du milieu professionnel de la programmation chorégraphique (compagnies et lieux de diffusion) met au jour, à de rares exceptions près, le rôle essentiel joué par l'action culturelle pour soutenir la diffusion des spectacles de danse contemporaine. Cette forme de médiation, qui complète le registre de la médiatisation, implique une interaction avec le public. Jean Caune différencie en son sein deux modalités d'intervention : la médiation artistique qui comprend « *les actions autour de l'œuvre artistique, qu'elles soient de l'ordre de la sensibilisation, de la présentation ou encore de la pédagogie* », et la médiation esthétique qui « *se réalise par le biais de relations sensibles qui trouvent leur source dans des expressions et des langages artistiques* »<sup>18</sup>. Ce travail de terrain est généralement encadré par les lieux de programmation mais il repose sur la participation des artistes. Il s'agit pour ces derniers d'une tâche très ardue, inégalement valorisée sur le plan professionnel et dont les résultats sont souvent ténus et difficiles à évaluer. Mais beaucoup d'acteurs engagés dans sa réalisation sont convaincus de sa nécessité et de sa fécondité, à condition de respecter un ensemble de principes qui, selon eux, en garantissent la qualité.

#### *La nécessité d'un accompagnement*

La diffusion et l'audience des spectacles de danse

contemporaine ont progressé de façon substantielle dans les années 1980 et 1990<sup>19</sup>, mais cette progression résulte d'efforts constants de la part des professionnels et semble atteindre un palier au début des années 2000. Naturellement, l'attitude d'un public non initié dépend d'habitudes de perception en partie conditionnées par l'éducation et inscrites dans un contexte social. Selon le sociologue Howard Becker, le développement du public d'une discipline artistique implique une référence aux « *conventions familières à tous les membres d'une société* ». Ces conventions « *permettent à ceux qui n'ont pas, ou presque pas de formation classique dans l'art en question de former un public, c'est-à-dire d'écouter des disques, lire des livres, aller voir des films ou des spectacles et en retirer quelque chose* »<sup>20</sup>. Or, à écouter le témoignage des programmeurs, des chorégraphes et des enseignants, la danse contemporaine est plutôt en décalage avec les repères et les usages du grand public, qui éprouve souvent de grandes difficultés à y trouver des points d'appui lui permettant de s'engager plus avant dans l'inconnu.

Les propos d'une responsable des relations avec les publics et des actions artistiques travaillant pour une scène conventionnée Danse<sup>21</sup> marquent clairement ce déphasage : « *Les publics potentiels de la danse ne se connaissent pas comme tels. Il n'y a rien qui peut les amener puisqu'il n'y a pas de nécessité. Pour le théâtre on se dit que c'est comme un bouquin qui va être dit sur scène, mais la danse c'est quoi ? Quel est l'intérêt de voir des corps qui bougent ?* »<sup>22</sup>. Un chorégraphe en résidence dans ce même théâtre insiste également sur cette difficulté du public à appréhender le potentiel expressif du corps : « *Une danse, si ce*



*n'est pas une danse qui ressemble à ce qu'on voit à la télé, si le corps parle d'autre chose, c'est compliqué. Le corps comme lieu d'expression n'est pas naturel dans notre société. Cela suscite une peur, sauf si cela correspond à des images stéréotypées, on ne comprend pas de quoi ça parle. On a du mal à se laisser simplement traverser par un spectacle de danse, on cherche une histoire, une logique.* »<sup>23</sup>. Un autre chorégraphe, ancien directeur d'un centre chorégraphique national, pointe avec une certaine amertume les *a priori* qu'il rencontre dans le déroulement des actions éducatives auxquelles il participe : « *La première chose que je fais, une semaine avant d'aller dans les lycées, c'est de regarder la télé. Je regarde ce que eux regardent. Quand toi t'arrives, j'ai l'âge que j'ai [le chorégraphe est âgé d'une cinquantaine d'années], la première chose qu'on te demande c'est si tu sais faire le grand écart et si tu es passé à la télé.* »<sup>24</sup>.

Ce constat concerne particulièrement la danse contemporaine. Les responsables des structures de diffusion ne ressentent pas la même difficulté concernant la danse classique ou la danse hip-hop, plus proches des conventions artistiques partagées par le corps social ou, pour reprendre les termes de Becker, « *des matériaux profondément enracinés dans la culture et sans rapport avec l'histoire de la discipline artistique considérée* »<sup>25</sup>. Peut-être le niveau de virtuosité et les performances physiques éblouissantes qui caractérisent le classique et le hip-hop préservent-ils une distance de sécurité entre les individus et la mise en jeu expressive du corps qu'implique la danse, alors que la justesse de cet engagement expressif constitue la priorité absolue de la quête contemporaine ?

La responsable des relations avec les publics juge indispensables les actions artistiques conduites auprès de différentes populations, sans lesquelles les salles se videraient. Dans une visée à plus long terme, cette initiative consiste à lutter contre les préjugés et les clichés touchant la danse contemporaine. Cette dénomination est chargée de tant d'incompréhension que les responsables de la diffusion avouent eux-mêmes qu'ils hésitent parfois à l'employer !

#### *Des résistances sociales et culturelles à dépasser*

Nombreux sont les malentendus contre lesquels les actions de médiation doivent lutter : une danse lente et peu dynamique, ennuyeuse, répétitive, élitiste, intellectuelle, etc. Un grand éventail de moyens est utilisé depuis les années 1970 pour dépasser ces idées préconçues : rencontres, conférences, ateliers de pratique artistique, participation du public, intégration de danseurs amateurs dans des spectacles professionnels, etc. La majorité des danseurs ou chorégraphes se prête à ce travail parfois ingrat, d'autant plus qu'il n'est pas toujours valorisant pour leur carrière.

Ces interventions peuvent s'adresser à des publics très divers (danseurs amateurs, personnes âgées, enfants et adolescents, personnes handicapées, patients de structures médicalisées, secteur socio-éducatif, etc.), mais une part prédominante concerne le milieu scolaire, où les artistes se heurtent à d'importantes résistances auxquelles ils ne sont pas toujours préparés. Un chorégraphe, par exemple, attire l'attention sur les spécificités du travail avec des adolescents dans le cadre des établissements d'enseignement : « *À cet âge-là c'est très problématique, il ne faut surtout pas*



*montrer qu'on peut être passionné par quelque chose. Quand on travaille avec une classe, chacun a sa place dans un fonctionnement de groupe dont on ne peut faire abstraction et qu'on ne peut modifier. Comment trouver une rencontre ? Comment les écouter ? »<sup>26</sup>. Un professeur de danse contemporaine récemment recruté dans un conservatoire municipal, qui, en complément de ses cours réguliers, a pour mission de donner des ateliers hebdomadaires aux élèves d'un collège, corrobore l'âpreté de la tâche : « Avec les adolescents, il y a le problème du rapport au corps et au groupe. J'ai dû rabaisser mes ambitions et revenir à des choses de base : le respect, l'écoute, être ensemble et rester concentré sur ce qu'on fait. Dès la troisième séance, je me suis heurté à des refus : dès que l'on sort de l'ordinaire (marcher et s'arrêter, par exemple), dès qu'il y a une expression avec les bras ou tout le corps ou qu'on leur demande d'aller au sol, toute une partie du groupe s'assoit et refuse de le faire. On commence quelque chose et on voit qu'ils ne le feront pas. J'ai redescendu mes exigences et j'ai juste fait des marches. C'est plus une mise en espace qu'une chorégraphie, mais il ne faut pas en demander trop. »<sup>27</sup>.*

Aux difficultés relationnelles s'ajoutent les problèmes matériels et la fréquente inadaptation des locaux au travail physique de la danse (notamment l'absence des planchers souples dont les studios de danse doivent être équipés, dans un souci de protection des muscles et des articulations, plus particulièrement pour les sauts et les chutes au sol). Face à ces deux aspects, relationnel et matériel, les artistes ou les professeurs de danse préconisent d'organiser plutôt les ateliers en dehors des établissements (dans les studios de danse

installés dans des théâtres ou conservatoires), afin de bénéficier de meilleures conditions de travail et de permettre une prise de distance par rapport aux routines de l'école. Mais la responsable des « projets danse » d'un théâtre implanté en région parisienne insiste davantage sur une autre condition à respecter dans la mise en place de programmes de médiation. Le travail d'accompagnement et de soutien aux artistes et aux personnes relais dans les institutions concernées (les professeurs ou les chefs d'établissements en milieu scolaire) joue un rôle essentiel : « Les professeurs ne sont absolument pas formés pour monter des projets artistiques, c'est une évidence. C'est pour cela qu'on tient absolument à ce que nos chargés d'action artistique accompagnent l'artiste dans tous ses ateliers ou interventions. [...] Il faut penser à tous les aspects de la chaîne qui font que, à un moment donné, l'artiste est face aux élèves et fait ce qu'il a prévu de faire. À ce moment-là, la personne chargée des actions artistiques est présente, mais en retrait. Elle a tout mis en œuvre pour que la rencontre se fasse. »

Ces remarques qui concernent le secteur éducatif pourraient tout aussi bien s'appliquer à d'autres domaines d'intervention. Les artistes ont d'autant plus besoin de soutien que le registre de l'action culturelle n'est pas toujours valorisant pour eux sur le plan professionnel. La tentation d'opposer pédagogie et création, héritage de la conception d'André Malraux rejetant le didactisme dans l'approche des œuvres d'art, reste encore ancrée dans les milieux de la culture. Un chorégraphe qui a joué un rôle important dans la promotion de la danse contemporaine en France en menant des activités sur les deux registres, souligne le risque que l'investissement trop important d'un



artiste dans le domaine de la médiation ne ternisse son image de créateur : « *Dans la danse, quand vous faites de la pédagogie ou des choses comme ça, vous n'êtes plus créateur, vous sortez de la branche noble des créateurs qui sont promus par les diffuseurs, programmeurs et producteurs. Combien de fois les gens ont pu nous dire : "Mais vous n'êtes plus créateurs, vous êtes dans la pédagogie !" »*<sup>28</sup>. Certains chorégraphes cherchent précisément à conjurer cette logique en concevant des projets qui favorisent une interpénétration des activités de création et d'animation culturelle. L'un d'entre eux évoque ainsi la façon dont il intègre des ateliers menés avec des amateurs dans sa démarche de recherche chorégraphique : « *Ces ateliers m'évitent de m'enfermer dans le milieu de la danse. La danse contemporaine peut faire peur et elle est mal comprise. Elle a des connotations d'inaccessibilité et d'élitisme. Grâce aux projets avec les jeunes ou les amateurs de tous âges, ces barrières-là tombent très vite. Ce sont des moments de laboratoire qui permettent de tester des idées... Une page blanche, une spontanéité qui m'enrichit vraiment.* »<sup>29</sup>. Cet usage de la médiation s'éloigne radicalement de la vision asymétrique d'un créateur omniscient distribuant une sorte de « prêt-à-penser » à un public souvent méconnu et déconsidéré.

#### *La transmission et la mise en parole d'un désir de découverte : regards croisés*

La réussite et la fécondité de la médiation reposent en premier lieu sur la position adoptée à l'égard des publics visés, la prise en considération de leur diversité et de leurs spécificités, l'attention et le respect porté à leurs expériences propres, quel que soit leur parcours antérieur dans telle ou

telle discipline. Madeleine Mervant-Roux stigmatise des conceptions réductrices et méprisantes parfois rencontrées parmi les professionnels de la culture, allant de pair avec une dépréciation des individus qui ne seraient ni artistes ni proches des artistes, « *croqués en foules, en masses somnolentes et insensibles, imaginés a priori comme n'ayant aucun rapport personnel à la poésie, la littérature, la musique, la fiction* »<sup>30</sup>. À l'opposé d'une telle conception, les responsables les plus engagés et convaincus des bénéfices possibles de l'action culturelle accordent la priorité à l'écoute des publics visés et à la compréhension de leurs besoins et caractéristiques. Dans cet esprit, une programmatrice décrit l'arrivée de la nouvelle directrice d'une scène conventionnée pour la danse, porteuse d'un projet de développement touchant l'ensemble d'un territoire : « *On a passé un an à aller à la rencontre des associations, des professeurs, des équipements de la ville. Elle [la nouvelle directrice] voulait se présenter, mais aussi sentir ce qui se passait dans la ville. Essayer de partir des gens, en leur demandant ce qu'ils sont et ce qu'ils font.* »<sup>31</sup>.

La réduction de la distance entre les artistes et les œuvres de la danse contemporaine et le public suppose une stratégie de long terme, fondée sur des partenariats durables et s'appuyant sur des relais solides pour susciter peu à peu chez les spectateurs potentiels un désir de découverte. La directrice d'une structure insiste sur « *le temps qui s'écoule depuis la première rencontre avec le théâtre jusqu'à une nouvelle venue, le temps qu'il va falloir pour former une personne curieuse et qui s'autorise la découverte* »<sup>32</sup>. Il s'agit de créer les conditions d'un partage d'expériences sans chercher à imposer un sens ou une interprétation



des œuvres, ainsi que l'exprime une chargée des relations avec les publics et d'actions artistiques : « *J'insiste sur le fait qu'il n'y a pas une lecture unique d'un spectacle, il n'y a pas à être spectateur averti ou pas, il n'y a pas de diplôme pour être spectateur. J'essaie de dire qu'il n'y a pas une bonne manière de voir un spectacle, qu'on vient avec son émotion, avec son histoire et qu'il faut se laisser embarquer dans le voyage. Il n'y a pas à comprendre quelque chose et on n'est pas bête si on n'a pas compris.* »<sup>33</sup>. On retrouve ici les constats de Jean Caune sur les caractéristiques originales de la réception des spectacles de danse contemporaine, à partir de l'évocation de la pièce *Docteur Labus*, chorégraphiée par Jean-Claude Gallotta : « *Ce que produit Docteur Labus par le biais du corps, ce n'est pas de l'ordre du signe mais de la relation. C'est ce qui explique que la signification n'est pas antérieure à la production du geste ou du mouvement.* »<sup>34</sup>.

L'emploi du terme d'expérience appelle aussi une référence aux travaux fondateurs de John Dewey<sup>35</sup>. Un retour sur les théories développées par cet auteur au début du XX<sup>e</sup> siècle permet d'affiner la compréhension des modes de relations possibles entre les artistes, les médiateurs et les spectateurs. En facilitant la rencontre des créateurs et du public, les médiateurs participent à un travail critique. Ne pas chercher à imposer une interprétation unique des œuvres ne signifie pas que l'expérience des médiateurs et des spectateurs soit de la même nature. Les médiateurs participent à un travail « critique » qui consiste, pour reprendre les termes de Dewey, à étudier le travail objectif de l'artiste sur le matériau qu'il transforme et modèle (le corps et le mouvement pour la danse contemporaine, par exemple) et à

transmettre cette expérience à ses destinataires. Ils sont des auxiliaires « *dans le processus à vrai dire difficile du voir et de l'entendre* »<sup>36</sup> et ont donc pour mission de favoriser l'appréhension par le public de la réalité concrète et de l'exigence du travail de la danse contemporaine, de la régularité et de l'intensité du travail corporel nécessaire pour développer le potentiel expressif du corps.

La distinction établie par Jean Caune entre médiation artistique et médiation esthétique, précédemment évoquée, s'avère ici très éclairante. L'approche de l'œuvre d'une manière pédagogique et la production d'un sens partagé sont complémentaires. Leur articulation constitue un enjeu particulièrement important dans le domaine de la danse contemporaine, dont le travail se fonde sur l'exploration et l'exploitation du potentiel expressif du corps en mouvement qui se tient à distance à la fois des codes du vocabulaire de la danse classique et de ceux du langage verbal. Sa spécificité peut être expérimentée à travers une mise en jeu corporelle (par une pratique de la danse, dans des ateliers ou des cours), mais cette mise en jeu ne concerne pas tous les publics. Loin de rechercher simplement une traduction verbale de ce qui est exprimé par le corps, les échanges intersubjectifs occasionnés par la médiation ont pour idéal de susciter des actes de parole (par le mouvement ou par les mots) qui favorisent la réintroduction de l'expérience du sujet et la construction de la personne dans son rapport à l'autre.

## Conclusion

L'action publique dans le domaine culturel implique structurellement une tension entre





l'impératif économique et politique de définition et de catégorisation des disciplines – afin de répartir les ressources entre les différents secteurs d'intervention et de soutenir leur développement –, et la remise en question de ces mêmes catégorisations et frontières par les mondes artistiques eux-mêmes, revendication fondamentale en art contemporain. Pour la danse contemporaine, l'administration culturelle a géré cette tension en déléguant une part importante de l'allocation des ressources aux réseaux de programmation de diffusion, théâtres ou festivals qui achètent et coproduisent les spectacles. Les théâtres et les festivals étant subventionnés, le « marché subventionné » de la danse contemporaine se caractérise par un déséquilibre très important entre leur capacité d'accueil et le nombre de pièces créées chaque année. Ce déséquilibre entraîne une baisse des prix de vente qui rend les compagnies chorégraphiques très fortement dépendantes des aides publiques. Dans ce contexte, l'action que celles-ci peuvent mener en matière de médiation et de médiatisation constitue un champ d'investigation de première importance. Une redéfinition de la division du travail entre les compagnies, les lieux de diffusion et les instances publiques, et un partenariat mieux équilibré dans l'élaboration des campagnes de communication et la construction des programmes de médiation, représentent une réelle opportunité pour renforcer la position et l'indépendance des compagnies, à travers une implication accrue dans ces domaines.

La réflexion sur un tel rééquilibrage sous-entend un approfondissement de la connaissance des pratiques de ces acteurs. Des recherches spécifiques sont à conduire à partir de :

– l'analyse comparative des stratégies de communication des lieux, des compagnies et de l'accompagnement communicationnel des spectacles, dans une perspective intermédiatique comprenant l'étude actualisée du rôle des médias numériques, des nouvelles formes de visualisation de la danse et de leurs implications dans l'esthétique des chorégraphes ;

– la compréhension approfondie de la réception et des usages culturels de l'ensemble de ces médias, qui prennent en compte la place de la danse contemporaine dans la publicité et la communication marchande, ainsi que les médias sociaux et Internet ;

– l'étude spécifique des films dédiés à la danse contemporaine (fictions, documentaires, docufictions ou web-documentaires) et plus particulièrement du marché des DVD, de leur production à leur diffusion et à leurs usages ;

– la poursuite des travaux sur la médiation, englobant l'évolution continue de ce champ de recherche et visant à établir des liens entre les deux registres de la médiation et de la médiatisation, à partir d'une analyse précise de leur articulation dans l'action concrète des professionnels (compagnies, réseaux de programmation, acteurs publics).

L'ensemble de ces dimensions constitue un programme de recherche ambitieux et inédit dans le champ des politiques culturelles publiques et de leurs incidences économiques. Il devrait naturellement être étendu à l'échelle internationale, en termes de médias, de médiatisations et de médiations.



# N · O · T · E · S

1. Entretien réalisé en juin 2007.
2. *La Scène*, n° 41, juin 2006, pp. 48-55.
3. R. Rieffel, « D'un journalisme d'information à un journalisme de marché », in *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 92.
4. *Stradda*, n° 14, octobre 2009. Y est abordé l'investissement de l'espace urbain par les danseurs contemporains (ceux de la compagnie Mouvemento ou la chorégraphe Julie Desprairies, par exemple). Précisons que cette démarche s'inscrit dans le sillage de la post-modern dance américaine (Ann Halprin, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, notamment).
5. C. Guerrier, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.
6. Entretien réalisé en juin 2007.
7. [www.musiquecontemporaine.fr](http://www.musiquecontemporaine.fr)
8. *Le Monde* (3 et 9 juillet 2013), *Libération* (9 et 24 juillet 2013), *Télérama* (12 juillet 2013) et *Les Inrockuptibles* (10 juillet 2013).
9. M.-C. Vernay, « Un Bach en duo majeur », *Libération*, 24 juillet 2013.
10. R. Boisseau, « Place au plaisir et à l'explosion physique », *Le Monde*, 9 juillet 2103. Il s'agit vraisemblablement d'une allusion à *Messe pour le temps présent* de Maurice Béjart, pièce créée en 1967 dans la cour d'honneur d'Avignon, mais il est peu probable que ce clin d'œil soit compris par l'ensemble des lecteurs, surtout parmi les plus jeunes d'entre eux.
11. P. Guisgand, « Un regard sur la critique ou les promesses de la description », *Repères*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2005.
12. Ce phénomène s'observe notamment dans les résultats obtenus sur Google Image.
13. À l'exception de certains photographes indépendants, souvent formés à l'anthropologie visuelle, dont les travaux cherchent à appréhender la nature profonde du mouvement. Ce courant de photographes, de documentaristes et de réalisateurs s'est constitué au fil du temps pour donner à voir et à interpréter la danse contemporaine, et pour rendre compte de l'investissement de l'espace et du temps par le corps et le geste du danseur. Il peut s'exprimer dans des festivals spécialisés (« Ciné-corps » à Strasbourg, par exemple).
14. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000, pp. 36-37.
15. P. Guisgand, « Ce que la photographie dit de la danse », *Ligeia*, n° 113-116, janvier-juin 2012.
16. *Ibid.*
17. B. Lamizet, *La Médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 24.
18. J. Caune, *La Démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006, pp. 134-135.
19. P. Germain-Thomas, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Paris, Éditions de l'Attribut, 2012, pp. 158-159.
20. H. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 69-72.
21. Les scènes conventionnées danse sont des structures de diffusion (théâtres ou festivals) principalement financées par les municipalités mais bénéficiant d'une aide spécifique du ministère de la Culture en raison de l'importance et de la régularité de leur programmation chorégraphique. Elles étaient au nombre de 30 en 2012.
22. Entretien réalisé en juin 2013.
23. Entretien réalisé en juin 2013.
24. Entretien réalisé en mars 2007.
25. H. Becker, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 66.
26. Entretien réalisé en juillet 2013.
27. Entretien réalisé en juin 2013.
28. Entretien réalisé en octobre 2007.



29. Entretien réalisé en juillet 2013.
30. M. Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 87.
31. Entretien réalisé en juillet 2013.
32. Entretien réalisé en septembre 2013.
33. Entretien réalisé en juillet 2013.
34. J. Caune, *La Culture en action*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999.
35. J. Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 2010.
36. *Ibid.*, p. 520.

## R · É · S · U · M · É

En dépit d'une progression conséquente de la programmation et du public de la danse contemporaine dans les années 1980 et 1990, la diffusion des spectacles demeure souvent difficile. L'histoire et les techniques de la danse contemporaine restent peu connues, voire méconnues, dans la société et cette lacune grève les possibilités d'action des responsables de lieux de diffusion, qui peinent eux-mêmes à suivre l'accélération des rythmes d'innovation artistique. Dans ce contexte, l'article s'appuie à la fois sur l'étude d'un corpus diversifié de documents tirés de différents médias et sur une enquête de terrain au sein du monde professionnel pour expliquer l'image confuse de la danse contemporaine parmi le grand public et envisager la façon dont les programmes d'action culturelle menés par les artistes et les lieux de programmation peuvent y remédier. L'analyse comporte une dimension prescriptive sur les conditions d'efficacité de la médiation dans le secteur chorégraphique et sur les moyens de renforcer quantitativement et qualitativement la médiatisation de la danse contemporaine.

### **Abstract**

*Media strategy and cultural mediation in the contemporary dance field: a communication process clouded by the abundance of messages*

Despite a consequent increase in the programming and in the numbers of contemporary dance audiences between the 1980s and the 1990s, the distribution of performances often remained difficult. The history and the techniques of contemporary dance remained little known within the entire society and this gap restricted the venue managers' possibilities of action. They were themselves, indeed, struggling to survive the accelerating pace of artistic innovation. In this



context, the article leans both on the study of a diversified corpus of documents taken from various media, and on a field study within the professional world, in order to explain the confused image of contemporary dance among the mass public, and the way in which programmes of cultural actions led by artists and the programmed venues could be remedied. The analysis also includes a perspective dimension on the conditions of effectiveness of mediation in the choreographic sector and the means of reinforcing quantitatively and qualitatively the media exposure of contemporary dance.

