PEUT-ON ÉVALUER LES EFFETS DE LA MÉDIATION CULTURELLE ?

LE CAS DES ACTIONS DE SENSIBILISATION DES PUBLICS EN DANSE CONTEMPORAINE.

PATRICK GERMAIN-THOMAS
Professeur associé Novancia Business School (Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris)
pgermain@novancia.fr

Enseignant titulaire à la Chambre de commerce et d'industrie de Paris depuis 1999, Patrick Germain-Thomas dispose d'une expérience de plus de dix ans dans le domaine du conseil aux entreprises, plus particulièrement dans le secteur culturel. En 2012, il a publié aux Éditions de l'Attribut (Toulouse) un ouvrage intitulé *La Danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir.*

RÉSUMÉ

Les différentes formes de soutien public à la danse contemporaine mises en place depuis le milieu des années 1970 en France ont entraîné un fort développement de ce courant artistique. La politique de la danse contemporaine s'est orientée en priorité vers le soutien de l'offre, favorisant une diversité et une vitalité de la création sans doute inégalée à l'échelle internationale. Cependant les possibilités d'extension du public ne sont pas illimitées et ce style chorégraphique, encore mal connu du grand public et peu ancré dans l'ensemble du corps social. Cet article a pour principal objectif d'étudier les moyens mis en œuvre par les compagnies de danse et les structures de diffusion pour accroître l'audience des spectacles. L'analyse repose sur une méthodologie d'enquête qualitative (entretiens menés au sein de compagnies de danse et de structures de diffusion) visant à recueillir les points de vues des acteurs sur les conditions d'efficacité des actions de médiation dans le domaine de la danse contemporaine.

Mots clés : danse contemporaine, médiation, diffusion, politique des publics

Peut-on évaluer les effets de la médiation culturelle ?
Le cas des actions de sensibilisation des publics en danse contemporaine.

INTRODUCTION

Depuis le milieu des années 1970, la reconnaissance de la danse contemporaine par les pouvoirs publics a entraîné un essor considérable de cette discipline en France, tant sur le plan de la création que de la programmation et du public. Malgré cette progression, la diffusion des spectacles s'avère souvent difficile, aussi bien du point de vue des compagnies, qui peinent à trouver des débouchés suffisants pour jouer leurs pièces, que de celui des théâtres et festivals, qui déclarent avoir atteint une limite dans les possibilités d'extension du public. La dynamique de développement global de l'activité a maintenu un écart constant entre le nombre de pièces créées chaque année et les débouchés offerts par les réseaux de diffusion, écart traduisant lui-même une distance toujours importante entre les propositions artistiques et les connaissances et attentes du grand public, désorienté par une accumulation de ruptures esthétiques. L'histoire et les techniques de la danse contemporaine restent peu connues, voire méconnues, au sein de l'ensemble du corps social, et cette lacune grève les possibilités d'action des responsables de lieux de diffusion. Ceux-ci peinent eux-mêmes à suivre l'accélération des rythmes d'innovation artistique et sont à la recherche de moyens et d'outils leur permettant d'être mieux en mesure d'effectuer leur choix de programmation et de les présenter au public.

Dans ce contexte, ce projet de recherche vise à analyser, pour un échantillon de compagnies et de lieux de diffusion diversifié, les programmes d'action culturelle mis en œuvre dans le cadre des activités de programmation de la danse contemporaine pour accroître l'accessibilité des spectacles et toucher ainsi de nouveaux spectateurs potentiels. Le principal objectif sera de faire émerger les conditions de réussite de ces actions et de faire ressortir les pratiques favorisant le mieux un développement à long terme et en profondeur du public de la danse, et une familiarisation avec ce domaine artistique.
La méthodologie employée, qualitative et résolument empirique, repose sur la réalisation d'entretiens approfondis avec un échantillon diversifié de compagnies chorégraphiques et de lieux de diffusion ainsi que le recueil de données documentaires concernant les structures étudiées (budgets, documents de comptabilité analytique, rapports d'activités, données sur les opérations d'action culturelle)[1]. L'investigation vise à analyser une diversité de situations pour favoriser un partage d'expériences et mettre au jour les conditions de réussite des politiques d'élargissement des publics de la danse contemporaine.
La restitution des principaux constats de cette enquête de terrain s'effectuera en deux temps : je montrerai d'abord en quoi les caractéristiques intrinsèques de la danse contemporaine et les conditions économiques de la création et de la diffusion contribuent à entretenir un écart entre les œuvres et le public pour montrer ensuite le rôle joué par les actions de médiation dans les politiques de développement des publics et leurs conditions d'efficacité.

I. La danse contemporaine, un processus de reconnaissance inachevé

La programmation chorégraphique a fortement progressé dans tous les réseaux de diffusion (théâtres et festivals spécialisés ou pluridisciplinaires) mais une question de fond demeure concernant la possibilité d'accroître la pénétration de la danse contemporaine au sein de l'ensemble du corps social : quelle est, pour cette discipline, la nature de l'écart entre les spectacles et les goûts du public ? Cette question fait appel à deux registres d'explication : le registre artistique – la singularité de la création chorégraphique contemporaine – et le registre économique – la façon dont l'imbrication entre l'action publique et le jeu du marché du spectacle génère une accélération du rythme de l'innovation pouvant s'avérer déstabilisante pour les spectateurs.

1.1 Spécificité de la danse contemporaine

Les termes de danse contemporaine apparaissent officiellement pour la première fois en France dans le texte d'une loi de décembre 1965 « tendant à réglementer la profession de professeur de danse ». Dans le contexte d'une véritable hégémonie de la danse classique, ils permettent à des danseurs en quête de reconnaissance artistique de se démarquer des connotations liées au divertissement (cabaret, jazz, comédie musicale, danses de salon) que contiennent les mots de danse moderne. Le style chorégraphique ainsi dénommé plonge ses racines au début du XXe siècle, période où les élans révolutionnaires d'Isadora Duncan, la danseuse aux pieds nus qui revendiquait à la fois un affranchissement des codes académiques et une grande exigence artistique enflamment les scènes parisiennes et européennes. Mais ces apparitions n'ont pas entrainé de véritable bouleversement au sein du monde chorégraphique français, à l'inverse des innovations retentissantes des Ballets Russes, internes à l'univers de la danse classique, dont l'impact a été plus durable. C'est principalement aux États-Unis et en Allemagne que la démarche émancipatrice amorcée par Duncan donne naissance à de véritables courants artistiques. Ces courants se développent dans l'entre-deux-guerres sous des appellations différentes – *l'Ausdrucktanz (*danse d'expression) en Allemagne et la *modern dance* (danse moderne) aux États-Unis. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les nouvelles approches chorégraphiques ne sont représentées en France que par de rares personnalités militantes, proches des milieux du théâtre, qui font connaître les artistes allemands et américains. Ce n'est qu'à partir des années 1970 en France que la danse contemporaine accède à une forme de reconnaissance artistique qui se traduit par l'initiation d'un soutien public. Quelle est alors la spécificité de ce style chorégraphique ?
D'Isadora Duncan aux démarches les plus pointues de la danse postmoderne américaine, les revendications des danseurs contemporains ne portent pas nécessairement sur des qualités exclusives mais sur des valeurs fondamentales et prioritaires en fonction desquelles se définit la qualité recherchée. À partir d'une infinité de possibilités de mouvements, c'est-à-dire sans s'attacher à des codes préexistants, le travail artistique comporte plusieurs niveaux d'exigence :
le mouvement doit être l'expression d'une pensée, à l'opposé de toute reproduction mécanique ;

1 L'analyse s'appuie notamment sur un terrain d'enquête réalisé dans le cadre d'une thèse de doctorat soutenue en 2010 à l'Ecole des hautes études en sciences sociales (« Politiques et marchés de la danse contemporaine en France 1975-2009 »). Un complément d'enquête a été réalisé en 2012-2013 avec une partie des interviewés, concernant de façon spécifique les actions de médiation. Ce complément d'enquête comprend également de nouvelles structures (soit, au total, 15 compagnies et 15 lieux de diffusion). La phase d'enquête complémentaire est encore en cours et s'étendra jusqu'au mois de juin. C'est pourquoi des informations et des analyses supplémentaires seront ajoutées à cette première version du texte de la communication, pour mon intervention au congrès 2013 de L'AIMAC.

l'attention porte principalement sur le cheminement organique du mouvement, partant de son initiation et suivant la succession des différentes parties engagées jusqu'à son aboutissement : la forme produite est ainsi obtenue par une maîtrise du trajet anatomique, elle est construite de l'intérieur et non en cherchant un résultat conforme à une norme extérieure ;
dans le même esprit, l'imitation d'un modèle est proscrite, chaque corps individuel produit un mouvement original qui ne peut être copié ou plaqué sur un autre, l'expression individuelle authentique se place au centre des aspirations de la danse contemporaine.

Ce bref aperçu des ambitions artistiques régulièrement affirmées par les artistes montre à quel point la danse contemporaine se démarque d'autres styles de danse plus proches des habitudes de perception du grand public (la danse classique, le jazz ou le hip-hop, par exemple). Certes ces valeurs peuvent naturellement être partagées par des danseurs d'autres styles, mais l'originalité des représentants 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. La différence plus radicale, véritable point de rupture entre les deux styles, réside dans le parti pris contemporain selon lequel tout mouvement peut devenir danse, alors que le classique n'emploie qu'un répertoire limité de pas et de positions. La danse contemporaine ne s'inscrit donc pas dans l'*horizon d'attente* du grand public, notion définie par Hans Robert Jauss comme « Le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne[2]. » C'est précisément dans le domaine de la danse moderne qu'Howard Becker puise des exemples pour illustrer une différenciation entre des conventions artistiques partagées par tous les individus d'une société donnée et celles qui ne sont connues que d'un public d'initiés. Certaines innovations en rupture avec les habitudes de perception du grand public ne peuvent toucher qu'un public de connaisseurs :

« Des chorégraphes tels que Paul Taylor et Brenda Way utilisent la course, le saut et la chute à la place de figures plus stylisées du ballet classique, voire de la danse moderne traditionnelle [...]. Or les formes traditionnelles que les innovateurs remplacent par autre chose sont précisément celles qui, aux yeux d'un public moins averti, distinguent l'art de tout le reste. Ce public-là ne va pas au spectacle de danse pour voir des gens courir, sauter ou tomber ; cela il peut le voir partout ailleurs Il y va pour voir des hommes et des femmes exécuter des mouvements difficiles et savamment codifiés qui font la « vraie danse ». La faculté d'envisager l'ordinaire comme un matériau artistique, de percevoir dans la course, les sauts et les chutes, par-delà leur réalité immédiate, des composantes d'un langage différent, est donc l'apanage d'un public d'initiés[3]. »

Comment expliquer que la danse contemporaine, malgré la richesse d'un histoire longue de plus d'un siècle, suscite toujours d'importants phénomènes d'incompréhension voire de rejet ? Les raisons de la persistance de cet écart entre la création chorégraphique et le grand public sont à rechercher à la fois dans les caractéristiques propres de ce courant et dans les conditions économiques des activités artistiques, qui provoquent une surenchère d'innovations parfois déroutante pour les spectateurs.

1.2 Un écart entre les œuvres et le public entretenu par l'économie de la création
La politique de la danse contemporaine initiée dans les années 1970 et poursuivie dans les années 1980 et 1990, avec des moyens financiers accrus, a favorisé un développement continu de l'offre, s'appuyant également sur l'existence d'un régime spécial d'assurance chômage (le régime de l'intermittence) qui réduit considérablement le niveau minimal de subvention nécessaire à l'exercice des activités artistiques. Le soutien à la création constitue donc l'axe prioritaire de cette politique, bien qu'elle comprenne également des mesures d'aide à la diffusion et aux enseignements spécialisés. Les différentes catégories d'acteurs du monde de la danse contemporaine concourent, pour des raisons qui leur sont propres, à orienter davantage l'activité artistique vers la création régulière de pièces nouvelles que vers la diffusion prolongée de spectacles existants. Ce phénomène est à la fois une conséquence des objectifs et modalités de l'intervention publique, des caractéristiques du marché du spectacle et des propriétés intrinsèques de ce style chorégraphique.
Sur le plan politique, le système des aides à la création progressivement mis en place ainsi que les incitations à la prise en compte de la danse contemporaine dans les réseaux de diffusion nationaux (notamment à travers des résidences et des coproductions) provoquent de façon mécanique une augmentation du nombre de pièces

2 H R Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
3 H. S. Becker, *Les Mondes de l'art,* Paris, Flammarion, 1988.

créées chaque année. L'intervention publique se caractérise par une volonté de soutenir la plus grande diversité possible de démarches – cohérente avec l'esprit même de cette forme d'art fondé sur l'originalité de l'expression individuelle – et d'instaurer un pluralisme dans les modalités de distribution des ressources, en laissant une grande liberté de choix aux acteurs de la diffusion.
Le marché du spectacle – marché subventionné puisque les producteurs (les compagnies) et les intermédiaires (théâtres et festivals) ne pourraient y poursuivre leurs activités de façon comparable sans un apport de ressources publiques – favorise également l'accroissement quantitatif de la création de nouvelles pièces. En effet, un grand nombre de structures consacrent une part de leur budget artistique à la coproduction de spectacles nouveaux. Les responsables de la diffusion attachent une grande importance à cette partie de leur activité consistant à s'engager dans les activités de création, qui suppose une proximité avec les artistes, l'instauration d'une relation de confiance et une traversée commune des aléas inhérents à la période de création. Les sommes qu'ils versent en coproduction s'ajoutent à l'achat des représentations sans pour autant générer de retour financier sur investissement. Cet apport supplémentaire revient en définitive à payer un prix plus élevé pour une pièce à condition de bénéficier sinon de la première (ce qui n'est pas toujours possible, puisqu'il peut y avoir plusieurs coproducteurs), du moins des représentations les plus proches dans le temps de la phase de création. De surcroît, l'implication dans les projets artistiques est valorisante sur le plan professionnel et elle fait l'objet de jeux d'influences ou d'alliances pouvant avoir des répercussions importantes sur les carrières des programmateurs.
Les chorégraphes contemporains sont eux-mêmes davantage tournés vers leurs créations à venir que vers leurs réalisations passées et ils n'attachent pas toujours une grande importance à la notion de répertoire. L'œuvre est plutôt conçue dans sa globalité, comme l'approfondissement continu d'une approche originale du mouvement et de l'espace scénique, la recherche d'une qualité spécifique dont chaque pièce particulière constitue une actualisation éphémère. Si les spectacles de danse contemporaine doivent être représentés un certain nombre de fois – simplement pour exister à travers la rencontre avec les spectateurs et déployer toutes leurs potentialités – ils n'ont pas vocation à être indéfiniment repris. Leur diffusion comporte des limites sur le plan quantitatif : les interprètes doivent chaque fois revenir à la source d'une qualité et d'un état de corps non fixés et bannir toute répétition mécanique d'une gestuelle. À ces aspects inhérents à la nature même du travail artistique s'ajoutent des contraintes organisationnelles car la plupart des compagnies emploient principalement des danseurs et techniciens intermittents qui travaillent pour plusieurs artistes et peuvent être engagés dans plusieurs projets de créations ou tournées, et les administrateurs peinent à gérer les multiples agendas de ces équipes provisoires.
Le primat donné aux nouvelles créations, que l'ensemble des acteurs contribue à entériner, s'accompagne, pour une part non négligeable des décideurs responsables de l'allocation des ressources, d'un privilège accordé aux nouveaux créateurs. Cette translation de la notion de création nouvelle à celle de nouveau créateur est compréhensible dans le domaine de la danse contemporaine : puisque les artistes se définissent eux-mêmes davantage à travers la progression d'une recherche qu'à travers chacune de leurs pièces, ils s'identifient à leur œuvre conçue comme un continuum. En ce sens, la position de certains programmateurs est logique : si le chorégraphe et l'œuvre se confondent, on risque d'assimiler la nouveauté à l'émergence de nouveaux créateurs. Il est sans doute plus risqué pour les responsables de la diffusion de participer à la découverte ou au processus de consécration de jeunes chorégraphes que de soutenir des valeurs sûres de l'offre chorégraphique, mais les retombées possibles de tels engagements n'en sont que plus profitables en terme de reconnaissance professionnelle. Aussi doit-on se poser la question de savoir jusqu'à quel point le libre jeu du marché joue un rôle correcteur par rapport aux inégalités des moyens attribués aux compagnies par les tutelles publiques – favorisant ainsi une vitalité et un renouvellement de l'offre – et à partir de quel moment on peut à l'inverse considérer que l'action des diffuseurs et celle des tutelles entrent en contradiction, le marché retirant d'une main aux talents confirmés ce que l'intervention publique leur donne de l'autre. Un tel mécanisme peut être véritablement considéré comme problématique si la qualité de nouvel entrant ou de jeune créateur devient en elle-même un critère d'évaluation pouvant primer sur l'appréciation effective de la profondeur et de l'originalité des démarches artistiques, qui suppose évidemment une réelle connaissance de l'histoire et des techniques de la danse contemporaine.
L'imbrication de l'action publique et des mécanismes du marché du spectacle chorégraphique débouche donc une accélération sensible du rythme de l'innovation artistique et sur une valorisation systématique des ruptures esthétiques. Si les responsables de la diffusion remplissent ainsi leur mission de promotion de la création contemporaine, ils sont confrontés à d'importantes difficultés, concernant l'autre versant de leur activité qui consiste à assurer le maintien, voire le développement de la fréquentation de leurs salles.

II. La médiation : pilier de la politique de développement des publics

Depuis le milieu des années 1970, période de l'initiation du soutien public à de jeunes troupes de danse contemporaine, l'accroissement de l'audience des spectacles est difficilement contestable. Mais le constat global d'un développement de la fréquentation ne peut s'appuyer sur des données statistiques complètes et régulièrement actualisées et cette lacune entraîne fréquemment une certaine confusion dans les réflexions sur ce sujet menées au sein du milieu chorégraphique. Cette confusion se retrouve dans le registre de la médiation parfois présenté comme un ensemble indifférencié mettant sur le même plan des actions de nature pourtant très variables.

2.1 Un public difficile à conquérir

La dernière enquête de grande ampleur sur le public de la danse a été réalisée en 1988 sur un échantillon de 10 000 personnes représentatif de la population française de plus de 15 ans et ses résultats ont été publiés dans les années 1990. On y relève une proportion de 8 % d'individus ayant vu au moins un spectacle de danse professionnelle dans les quatre années précédant l'interview et, pour ceux d'entre eux ayant vu un spectacle dans les douze derniers mois, la danse contemporaine représente plus du quart des réponses. En complément de ces statistiques, des informations provenant du monde de la diffusion révèlent l'existence d'un public conséquent pour la danse contemporaine et une nette augmentation de la fréquentation durant les années 1990. Les grands théâtres programmant cette discipline attirent un public nombreux avec des taux de fréquentation élevés (plus de 80 % au Théâtre de la Ville et plus de 90 % à la Maison de la Danse de Lyon). Totalisant 180 000 entrées pour la saison 2005-2006, la Maison de la Danse de Lyon s'affirme, selon les déclarations de son directeur, comme la première structure de diffusion de l'agglomération. Le nombre d'entrées payantes aux représentations chorégraphiques données dans les scènes nationales a plus que doublé durant la décennie 1990, passant de 112 070 pour la saison 1991-92 à 261 055 en 1998-99[4] ; et cette progression concerne principalement les spectacles de style contemporain, dont la part culmine à 95 % des pièces jouées durant la saison 1995-96[5]. Pour autant, la plupart des responsables de la diffusion estime que le potentiel de développement de l'audience de la danse contemporaine n'est pas illimité et souligne la difficulté des tâches à mener dans ce domaine. Deux constats importants ressortent de leurs propos : d'une part, le public de la danse ne constitue pas une masse indifférenciée ; d'autre part, les programmateurs et les chorégraphes peuvent se le représenter différemment.

Les programmateurs opèrent fréquemment une distinction entre ce qu'ils se représentent comme le « grand public », globalement réceptif aux arts du spectacle, et un public d'initiés, de connaisseurs, plus spécialisé. Mais, ici encore, l'absence de données détaillées concernant la population des spectateurs rend cette segmentation difficile à analyser en profondeur. Comme le fait remarquer Emmanuel Ethis, les responsables de la diffusion sont parfois réservés à l'égard de la réalisation d'enquêtes, dont les résultats, et leur interprétation, pourraient mettre en cause leur action : « Pour connaître son public, il faut le vouloir. Tous n'en ont pas forcément envie et c'est bien normal. La pression des collectivités qui les subventionnent est devenue très forte, ils ne peuvent se fragiliser avec des données qui les remettraient en cause[6]. » Le découpage du public comporte des contours flous et sa perception par les professionnels n'est pas toujours dénuée d'a priori et d'approximations. Sur ce terrain incertain, les théâtres ont souvent une approche progressive qui consiste, dans un premier temps, à familiariser le public avec la danse contemporaine à travers des propositions réputées plus faciles d'accès et à reporter dans le futur une prise de risque plus importante. Le conseiller à la programmation chorégraphique d'une scène nationale explique les raisons de cette démarche :

« On va évidemment soutenir la danse contemporaine, la création, donc on est en contact avec les créateurs du moment, les différents centres chorégraphiques. Mais on a aussi conscience qu'ici il y a toujours eu beaucoup de danse classique, de ballet ou de danse traditionnelle. Le public a besoin d'avoir des repères et qu'on aille doucement vers la danse contemporaine. Le public est assez peu réceptif pour le moment. On a eu C*** et E*** [deux compagnies contemporaines faisant un travail de recherche considéré par ce programmateur comme plutôt pointu], ce ne sont pas des salles extrêmement remplies, le public n'est pas toujours réceptif. Donc on veut évidemment aller dans ce sens-là, mais on va prendre le temps et on va essayer de trouver les formes qui nous permettront d'avoir cette démarche pédagogique. La réponse c'est sûrement des spectacles avec beaucoup de danseurs qui occupent le plateau, qui ont une démarche peut-être ludique, festive, enthousiasmante et qui s'inscrivent quand même dans un processus de recherche. [...] Il y a aussi ce que l'on vit, nous personnellement,

4 Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective, *Chiffres clés*, éditions 1993 à 2004.
5 Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective, *La Danse dans les scènes nationales*, 1995-1996. La parution de cette publication s'interrompt en 1997.
6 E. Ethis, « Nous voulons donner un corps au spectateur », *La Scène*, n° 42, septembre 2006, p. 47.

ce qu'on voit sur le plateau et quand on est dans une salle. C'est important de sentir le public qui est autour de nous. Je suis allé voir B***, il n'y a pas longtemps, il y avait des enfants, des familles entières, le public était extrêmement enthousiaste. Donc ça on le ressent, on sait qu'il y a une réception de ce type-là. »

Il existe ainsi, au sein de l'offre de spectacles de danse contemporaine, des propositions de nature très différente, dont le degré d'accessibilité pour le grand public est variable. Ces différents degrés d'accessibilité sont représentés au sein de l'ensemble des compagnies aidées par l'État, ce qui favorise le maintien d'une position neutre en terme esthétique, sans donner prise aux deux reproches opposés de l'élitisme ou du populisme. La diffusion des spectacles et leur accueil par le public sont pris en compte dans les décisions d'affectation de ressources. Les chorégraphes contemporains bénéficiant aujourd'hui du soutien le plus important – Angelin Preljocaj et le tandem José Montalvo et Dominique Hervieu, par exemple – ont assis leur réputation sur un succès public incontestable et appartiennent à cette frange de la production jugée plus abordable par les programmateurs, mais le ministère de la Culture subventionne aussi des démarches de recherche destinées à un public plus restreint. Les choix des diffuseurs supposent toujours de leur part des représentations du public et une évaluation de ses réactions : la conquête et la fidélisation des spectateurs se trouve au cœur de leur fonction.
Mais l'idée que les programmateurs se font du public ne coïncide pas toujours avec le point de vue des compagnies chorégraphiques, qui stigmatisent leur manque d'audace. Les acteurs du monde de la diffusion sous-estimeraient l'ouverture d'esprit et la réceptivité de leur audience habituelle aux propositions nouvelles. Les remarques de deux administrateurs de compagnies font apparaître ce grief :

« Les programmateurs en parlent beaucoup [de la dernière pièce du chorégraphe] mais ils ont peur de l'acheter. Il disent : « C'est une pièce magnifique mais notre public ne comprendrait pas. » Pourtant on a joué deux fois à Athènes, dans un festival plutôt néoclassique et on a eu deux ovations, dans deux salles pleines, sans que le chorégraphe ne soit connu. »

« 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 défendre chaque année pendant six ou sept ans le même artiste, ils ont peur que le public s'essouffle. »

Les propos du second administrateur de compagnie, reprochant aux responsables du théâtre de ne pas se « retrousser les manches [...] pour former le public », montrent le caractère central d'une réflexion sur la pédagogie. L'éducation et les enseignements artistiques sont, à l'évidence, les seuls moyens d'ancrer profondément la danse contemporaine dans la société, mais les pratiques et les discours de l'administration culturelle et des professionnels dans ce domaine comportent d'importantes ambiguïtés et reposent sur des conceptions souvent très vagues de la notion même de pédagogie.

2.2 Les conditions d'efficacité des actions de médiation
Depuis la fin des années 1970, la participation à des missions de sensibilisation du public ou de formation concerne la majeure partie des danseurs contemporains. Leur point de vue sur ces actions à caractère pédagogique est conditionné par plusieurs facteurs. Il dépend d'abord du degré de nécessité que comporte cette activité pour les compagnies, degré variable en fonction des statuts et des parcours professionnels. Pour les centres chorégraphiques nationaux – compagnies recevant les subventions les plus élevées, dotées de locaux et d'équipes administratives stables –, la mission de formation (pour le public et les professionnels) est inscrite dans les conventions signées avec les tutelles, des postes spécifiques sont créés pour la prendre en charge, et le chorégraphe directeur délègue généralement une grande partie de sa réalisation aux danseurs. Pour les autres compagnies , dénommées compagnies indépendantes, la relation entre le poids de la pédagogie dans les ressources et le niveau de reconnaissance par l'État et les réseaux de diffusion est réelle, même si elle n'est pas absolument systématique : les compagnies les plus soutenues et les plus en vogue se passent plus aisément des revenus issus des activités de formation. Cette situation entraîne un phénomène en boucle où la trop grande place de la pédagogie dans la carrière d'un artiste l'expose à une dévalorisation de son talent de créateur. Dominique Dupuy, l'un des premiers promoteurs de la danse moderne en France, qui travaille conjointement dans les deux domaines de l'action culturelle et de la création, depuis les années 1950, met

l'accent sur ce mécanisme :

« 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, programmateurs et producteurs. Combien de fois les gens ont pu nous dire : « Mais vous n'êtes plus créateurs, vous êtes dans la pédagogie ! » Là, il y a une dichotomie. »

Indépendamment de cette dévalorisation possible, le problème peut se poser simplement pour l'artiste en termes d'organisation et de répartition du temps de travail, une forte implication dans les tâches éducatives peut s'effectuer au détriment de la création. Cette part de contrainte n'exclut pas un véritable intérêt de la part des chorégraphes et des danseurs, qui peuvent se livrer à ces tâches avec générosité. Dans leur discours, on observe une différenciation claire entre les projets pédagogiques construits, impliquant une réflexion à long terme, une régularité et un suivi, et les actions sporadiques dont ils stigmatisent l'inutilité, voire le caractère illusoire et factice.
Dans le domaine chorégraphique, les actions pédagogiques ou de sensibilisation peuvent s'adresser à des publics très variés (scolaires de différents niveaux, détenus, personnes âgées, personnes hospitalisées, populations en difficulté ou pratiquants amateurs) voire simplement au grand public, de façon indifférenciée, en accompagnement de la programmation d'une pièce (conférences dansées, ateliers ouverts, bals). Ces actions sont élaborées avec plus ou moins de rigueur, de cohérence et de continuité selon les cas. Beaucoup d'artistes ou d'administrateurs de compagnie stigmatisent l'absence de préparation et le manque de professionnalisme parfois rencontrés dans la conception des projets, ainsi que la manière dont les compagnies peuvent être utilisées par les structures de diffusion pour se dédouaner à bon marché de ces obligations. Les artistes opèrent une distinction entre des formes sérieuses et réfléchies d'action culturelle et l'existence de dérives pouvant générer d'importantes frustrations, comme le mettent en évidence les propos de deux chorégraphes indépendants :

« Dans une ville où j'ai joué récemment, on a fait quatre représentations d'un spectacle, j'ai fait deux interventions, une heure dans chaque école, donc deux classes. C'est une goutte d'eau dans la mer, mais en même temps si tous les artistes qui viennent présenter des spectacles le font, il y a quand même un travail de fond pour les enfants de cette ville. J'ai accepté parce que je sais que ce travail est fait tout au long de l'année et qu'il y a dans cette ville d'autres compagnies qui font un travail important, donc je sais que ce n'est pas une goutte d'eau dans la mer [...]. Que, par contre, certaines structures se servent de certaines compagnies pour leur travail d'action culturelle, c'est un autre propos. Pour les structures culturelles et les scènes nationales, il est fortement recommandé de faire un travail d'action culturelle et leurs subventions en dépendent. Ils se servent de certaines compagnies, on va dire les plus petites qui ne refuseront justement pas de faire ce travail, parce qu'en découlent les contrats qui vont avec. Ils ne demanderaient pas cela à d'autres compagnies parce qu'elles sont au-dessus de cela. Dans certaines structures, il est clair que c'est fait de cette manière, c'est vraiment : « vous faites 50 heures d'animation », et quand je dis 50 heures, c'est 50 heures saupoudrées. »

« Dans le Limousin, on a fait des ateliers à tire-larigot. Ça a d'abord été une obligation, finalement cela m'a beaucoup apporté, l'idée de transmettre ma vision de la danse, de faire passer cela. Nous, on s'adapte très bien, j'arrive à m'adresser à tous les publics. Ce qui me panique, c'est la maternelle, c'est pas un cadeau quand on est une jeune artiste et qu'on vous demande d'intervenir en maternelle. Ce type d'intervention n'est utile que sur la durée, six mois à un an. Là où on est écœurés c'est quand on a cinquante élèves et qu'on vient deux fois. » [CI chor6 2003]

Un autre chorégraphe, figure importante de la danse contemporaine française, fortement soutenu par le ministère de la Culture jusqu'au début des années 2000 et dont les subventions ont été ensuite sensiblement réduites, pointe les difficultés qu'il rencontre dans le déroulement, des actions éducatives auxquelles il est à présent contraint de se livrer (alors qu'il s'y refusait auparavant) :

« Je me suis rendu compte que les seules demandes qu'on avait pour la compagnie c'était des demandes pédagogiques, donc je m'y suis collé [...]. Quand t'arrives devant des mômes qui ont quinze ans, tu ne peux pas lutter contre l'apport de la télé. J'ai plutôt intérêt à m'être fadé tous les programmes de MTV et à avoir appris par cœur la chorégraphie des clips vidéo en vogue. Quand je vais voir les mômes dans les lycées, la première chose que je fais, une semaine avant d'y aller, 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], et que tu dis que tu es danseur,

la première chose qu'on te demande, c'est si tu sais faire le grand écart et si tu es passé à la télé. C'est tout ce qui les intéresse, les mômes. Pourquoi me faire porter à moi quelque chose qui n'est pas de ma responsabilité ? On me demande de m'agiter dans tous les sens pour agir sur quelque chose dont je n'ai pas la clé [...]. Le vrai symptôme, c'est l'appareil qui est derrière toi [un téléviseur], pas autre chose. »

On retrouve ici la question de la place de la danse contemporaine dans la société et de son décalage par rapport aux habitudes d'un public profane. Ces propos révèlent la différence profonde entre les représentations les plus répandues à propos de la danse (être jeune, faire le grand écart, passer à la télévision) et la spécificité du travail de la danse contemporaine, portant sur une approche individuelle du mouvement à la fois accessible et exigeante. La situation décrite par le chorégraphe est une impasse et elle repose sur un malentendu. Ce n'est certainement pas en confrontant de façon à la fois brutale et sporadique un public captif à une forme d'art en rupture avec ses conceptions habituelles que l'on peut éveiller son intérêt.
D'innombrables actions constituent le quotidien de beaucoup de compagnies et de danseurs : participation du public à la création, intégration de danseurs amateurs dans les spectacles, ateliers d'initiation ou de pratique, conférences dansées. Ces actions sont menées le plus souvent à la demande des diffuseurs, parfois aussi en relation avec l'Éducation nationale et les associations départementales ou régionales de développement musical et chorégraphique (ADDM et ARDM). Beaucoup de diffuseurs et d'artistes s'accordent en définitive sur l'idée que l'efficacité des programmes de médiation repose sur un travail régulier et construit s'inscrivant dans des projets à long terme. Les propos du directeur d'un centre culturel d'une petite ville située en Bretagne sont révélateurs à cet égard :

« Le spectacle de B*** [chorégraphe contemporain directeur d'un centre chorégraphique], si on l'avait programmé il y a 10 ou 12 ans, on aurait eu 40 personnes dans la salle. Ce soir je pense qu'on aura 200 spectateurs, entre 150 et 200 ; on a déjà 100 réservations. En terme de nombre, voilà le résultat du travail qui est fait depuis 10 ans. [...] Hier les danseurs du centre chorégraphique ont donné un atelier, il y a 22 élèves d'écoles de danse de la ville [3 écoles différentes] qui sont venus découvrir la nouvelle chorégraphie de la compagnie. Au moins 80 % d'entre eux vont venir ce soir [...]. En début de saison on a accueilli deux compagnies et on a fait un atelier ouvert à tout public [...]. On avait que huit personnes c'est pas beaucoup mais c'était un début, moi-même je l'ai fait car il manquait une personne. Les huit personnes étaient au spectacle, ça a vraiment donné envie [...], je trouve qu'en tant que public, si on a suivi ce genre d'atelier c'est un plus, on est un peu un public averti et il y a une complicité qui se crée avec la compagnie. »

L'exemple de la politique de développement conduite par ce responsable de centre culturel illustre volontarisme des responsables de la diffusion. Son témoignage est représentatif d'une conception selon laquelle une approche sérieuse et professionnelle du public porte effectivement ses fruits, à condition d'être menée de façon cohérente et constante sur le long terme.

CONCLUSION

L'enquête menée auprès des compagnies et des lieux de diffusion montre, à travers la très grande diversité des actions de médiation mises en œuvre, que plusieurs conditions sont essentielles pour garantir les effets de ces programmes en matière de développement des publics :
la *continuité* des actions dans le temps, leur installation dans une durée permettant l'instauration d'une relation de long termes avec les différents publics auxquelles elles s'adressent (grand public, amateurs, segments spécifiques...) ;
la *cohérence* de ces actions entre elles ainsi qu'avec la stratégie et l'orientation artistique des structures qui les mettent en œuvre (compagnies et théâtres ou festivals) ;
la construction de formes de *coopération* stables impliquant des partenariats durables entre les différentes institutions participant à l'action culturelle (institutions culturelles, tutelles publiques, Éducation nationale, secteur socio-éducatif, monde associatif, entreprises...) ;
la *réciprocité* des relations : à l'opposé d'un principe vertical de transmission d'une culture légitime supposant une asymétrie de savoir entre un « émetteur » et un « récepteur », les actions de médiations les plus fécondes reposent en général sur un échange, un dialogue effectif entre les artistes et les animateurs et les publics concernés.

BIBLIOGRAPHIE

Becker, H. S. 1988. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Bourgeon-Renault, D., Filser, M., Puhl, M. 2003, « Le marketing du spectacle vivant », *Revue française de gestion,* n ° 142.

Bourgeon-Renault, D. (dir.) 2009. *Marketing de l'art et de la culture*. Paris : Dunod

Caune J. 1999. *La Culture en action*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

Caune J. 1999. *Le Sens des pratiques culturelles : pour une éthique de la médiation*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

Germain-Thomas P. 2012. *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?* Toulouse, Editions de l'Attribut, 2012.

Guy, J.-M. 1991. *Les Publics de la danse*, Paris : La Documentation Française.
Jauss H. R. 1978, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.

Saada S. 2011. *Et si on partageait la culture ?* Toulouse : Editions de l'Attribut