Recherches en danse

9 | 2020

Danse(s) et populaire(s)

Peut-on démocratiser la danse contemporaine ?

Patrick Germain-Thomas

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3191>

DOI : 10.4000/danse.3191

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Patrick Germain-Thomas, « Peut-on démocratiser la danse contemporaine ? », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 03 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3191>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2022.

association des Chercheurs en Danse

Peut-on démocratiser la danse contemporaine ?

Patrick Germain-Thomas

- 1 Depuis la fin des années 1960 en France, le secteur de la danse contemporaine constitue un domaine à part entière de l'intervention culturelle publique¹. Les différentes formes de soutien apportées à cet art correspondent à la logique des politiques de démocratisation de la culture mises en œuvre lors de la création d'un ministère de la Culture en France (1959). Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les arts du spectacle sont le fer de lance d'une action volontariste visant à ouvrir au plus grand nombre l'accès aux œuvres et aux pratiques artistiques. Parallèlement au développement du réseau des Centres dramatiques nationaux (CDN), principalement consacré au théâtre, le programme des maisons de la culture, établissements à vocation pluridisciplinaire, offre d'emblée des débouchés possibles aux spectacles de danse. Cette dynamique se poursuit dans le dernier quart du XX^e siècle et au début du XXI^e et la création chorégraphique contemporaine connaît un essor considérable. Cependant, la diversité et la richesse de la création vont de pair avec des limites persistantes dans l'ampleur de la diffusion : une grande partie des compagnies, y compris parmi les plus reconnues, peine à réaliser des tournées conséquentes et la majorité des artistes déplore que la durée de vie des pièces soit trop courte². Les théâtres et festivals tenant compte d'une estimation de la fréquentation des spectacles dans leurs décisions de programmation, ce phénomène est sous-tendu par une problématique liée au développement du public³. C'est pourquoi la question de la réussite du processus de démocratisation de la danse contemporaine reste ouverte.
- 2 Avant d'aborder cette interrogation propre au domaine chorégraphique, je présenterai une brève synthèse historique de la genèse de la notion de démocratisation, de la place centrale qu'elle occupe dans les missions de l'administration culturelle publique ainsi que des critiques dont elle peut faire l'objet. L'étude spécifique des différentes formes de soutien public apportées à la danse contemporaine permettra ensuite d'aborder les modalités possibles d'un approfondissement de son ancrage social.

La démocratisation culturelle, une notion en débat

Essentielle à l'époque de la création du ministère de la Culture, la notion de démocratisation culturelle est toujours revendiquée comme l'axe prioritaire de son action mais elle est au centre de débats critiques interrogeant à la fois ses finalités et ses résultats.

La démocratisation au fondement des politiques culturelles publiques

- 3 L'idéal de démocratisation de la culture prend racine dans le projet politique républicain, dès le XIX^e siècle. Dans un article du *Dictionnaire des politiques culturelles* publié en 2001, Guy Saez indique que la culture y est déjà considérée comme une composante essentielle du processus d'éducation à la citoyenneté :

« Les arts se feront démocratiques quand ils seront disponibles pour chacun et, à cette condition, ils feront l'éducation du peuple. Ainsi l'idéal de démocratisation culturelle affirme dès ses origines révolutionnaires ses caractères de volontarisme, d'optimisme, de pédagogisme : le partage de la culture savante prend place parmi les piliers de la société et l'exercice de la citoyenneté est lié à l'effort pour développer tout ce qui peut faciliter l'identification à une communauté nationale⁴. »

- 4 Le principe d'une vocation de l'État à favoriser l'accès de l'ensemble de la population aux expériences esthétiques s'impose progressivement dans les esprits, dès la première moitié du XX^e siècle. La légitimité de cette intervention est clairement affirmée dans les années 1930, sous le Front Populaire, et cette reconnaissance est un premier pas vers l'initiation de la décentralisation dramatique au lendemain de la seconde guerre mondiale. La diffusion de la culture au plus grand nombre est au centre des missions du ministère des Affaires Culturelles créé en 1959, puis de la mise en œuvre du programme des maisons de la culture dans les années 1960. Les discours prononcés par André Malraux, d'une tonalité caractéristique, traduisent indéniablement un tel idéal :

« [...] mettre le plus grand nombre d'œuvres capitales au service du plus grand nombre d'hommes. La culture est le plus puissant protecteur du monde libre contre les démons de ses rêves ; son plus puissant allié pour mener l'humanité à un rêve digne de l'homme – parce qu'elle est l'héritage de la noblesse du monde⁵. »

- 5 Comme le souligne Philippe Urfalino dans son étude sociohistorique de l'initiation de l'action du ministère de la Culture⁶, les négociations entre la nouvelle administration culturelle et celle de la Jeunesse et des Sports, arbitrées par le premier ministre, déboucheront sur la décision de maintenir les associations d'éducation populaire dans le giron de la seconde. Pour Urfalino, le fait que le ministre André Malraux n'ait pu obtenir la tutelle des associations d'éducation populaire, et les budgets correspondants, n'est pas sans rapport avec sa doctrine du « choc esthétique », privilégiant une relation directe aux œuvres et mettant à distance certaines formes de didactisme. Pour autant, il convient de rester prudent dans l'étude des rapports entre les notions de démocratisation et d'éducation populaire : selon Guy Saez⁷, ces relations sont historiquement très complexes et il serait erroné d'opposer de façon schématique ces deux formes d'actions. Dans la formulation d'un idéal de démocratisation, l'État providence culturel se présente comme le défenseur d'aspirations humanistes, son action vise l'adhésion et le rassemblement des citoyens autour des valeurs suggérées par les termes de « noblesse du monde ». Dans ses travaux sur Jean Vilar et l'expérience

du Théâtre national populaire (TNP), le sociologue Laurent Fleury met au jour cette dimension utopique⁸. Lorsque Vilar prend la direction du TNP au début des années 1950, le public apparaît dans ses discours comme la métaphore d'un corps politique unifié :

« L'art du théâtre est né de cette passion calme ou hantée suivant l'individu, de connaître. Il ne prend enfin toute sa signification que lorsqu'il parvient à assembler et à unir [...]. Et n'est-ce pas le but immédiat d'un théâtre populaire d'adapter nos salles et nos scènes à cette mission : je vous assemble, je vous unis ? [...] Il nous faut remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé... »

- 6 Cependant, les arguments énoncés pour justifier l'intervention culturelle publique comportent une certaine ambivalence. Comme l'indique Fleury, ces argumentations sont fondées sur une définition implicite de la culture comme « un corpus d'œuvres valorisées par la société »¹⁰. Elles n'abordent pas véritablement la question des modalités d'appréciation et de reconnaissance de ces œuvres essentielles qui, contrairement au tout venant des industries culturelles, représenteraient la « noblesse du monde ».

La démocratisation culturelle est-elle un mythe ?

- 7 Depuis le début des années 1980 on peut observer un emploi récurrent du terme de « mythe » à propos de la démocratisation, souvent dans des rapports ou conférences émanant de l'administration culturelle elle-même. Au sens large, la référence à la notion de mythe constitue une mise en doute de la véracité des récits fondateurs élaborés tout au long du vingtième siècle autour de l'idéal d'un art partagé par tous : la possibilité de rassembler et d'élargir indéfiniment le public des équipements culturels serait une illusion, masquant d'importantes inégalités d'accès aux institutions. Deux aspects méritent d'être distingués au sein de ces critiques : elles peuvent mettre en question la légitimité du projet politique ou stigmatiser l'inefficacité des actions conduites. C'est-à-dire qu'elles peuvent porter sur les finalités ou sur les résultats de l'action publique.
- 8 Sur le premier versant des critiques, la démocratisation serait non seulement un mythe mais aussi une mystification, cachant sous l'idéal affiché d'un partage de la culture une forme d'imposition des valeurs des classes sociales dominantes. Deux notions constituent sur ce point des références indispensables : la notion d'hégémonie culturelle développée par Antonio Gramsci et celle d'appareil idéologique d'État élaborée par Louis Althusser.
- 9 Dans les *Quaderni del Carcere*, Antonio Gramsci¹¹ caractérise l'emprise de l'idéologie de la classe dominante sur la société à travers la notion d'hégémonie. Le maintien d'une structure sociale s'opère non seulement par des moyens de coercition (la menace ou l'exercice d'une violence physique, à travers des institutions telles que la police et l'armée) mais aussi par des mécanismes idéologiques assurant l'acceptation par l'ensemble du corps social d'un socle de valeurs et de normes de conduites communes. Cette hégémonie repose en particulier sur l'action d'un groupe social que Gramsci désigne par le terme d'intellectuels. Ces intellectuels remplissent des fonctions techniques dans les entreprises privées, des administrations publiques et des partis de la classe dominante, ils jouent un rôle déterminant au sein des organisations culturelles

(système éducatif, médias, institutions artistiques). Pour Gramsci, les intellectuels sont profondément reliés aux intérêts des classes dominantes et ne peuvent réellement s'y opposer, sauf dans le cadre d'un processus révolutionnaire. L'exercice de leur fonction critique conforterait finalement l'hégémonie en la masquant.

- 10 Dans les années 1970 en France, les travaux du philosophe Louis Althusser font apparaître une distinction comparable à celle développée par Gramsci entre coercition et hégémonie. Althusser différencie les Appareils répressifs d'État (ARE) et les Appareils idéologiques d'État (AIE). Les premiers reposent sur l'utilisation potentielle de la violence alors que les seconds s'appuient sur de multiples institutions auxquelles les individus adhèrent volontairement, ainsi qu'Althusser l'explique lui-même :

« C'est librement qu'on va à l'Église, qu'on va à l'École, bien qu'elle soit obligatoire, qu'on adhère à un parti politique et lui obéit, qu'on achète un journal, qu'on tourne le bouton de la télévision, qu'on va au cinéma [...]. C'est donc dire que les Appareils idéologiques d'État se distinguent de l'Appareil [répressif] d'État, en ce qu'ils fonctionnent non pas à la violence mais à l'idéologie¹². »

- 11 Selon les perspectives théoriques d'Althusser et Gramsci, la critique des politiques culturelles publiques concerne en définitive leur vocation à valoriser symboliquement l'action de l'État et son rôle bienveillant et pacificateur dans l'organisation d'une communauté des citoyens. L'intervention publique dans le domaine de l'art et de la culture s'apparente à une forme de « mécénat d'État », susceptible de valoriser l'image des dirigeants et, à l'extrême, de faire diversion par rapport à des registres de décision politique moins consensuels.

- 12 La seconde dimension des critiques adressées aux politiques culturelles publiques dénonce leur inefficacité. Beaucoup des critiques appartenant à ce registre s'inspirent des travaux du sociologue Pierre Bourdieu sur la réception de l'art. Pour Bourdieu, les pratiques et les goûts en matière d'art et de culture sont soumis à des mécanismes de distinction et ils reflètent l'appartenance de classe :

« Il n'est donc rien qui distingue aussi rigoureusement les différentes classes que la disposition objectivement exigée par la consommation légitime des œuvres légitimes, l'aptitude à adopter un point de vue proprement esthétique sur des objets déjà constitués esthétiquement – donc désignés à l'admiration de ceux qui ont appris à reconnaître les signes de l'admirable – et, plus rare encore, la capacité de constituer esthétiquement des objets quelconques ou même vulgaires [...]»¹³. »

- 13 Dans le sillage des théories de Bourdieu, les discours stigmatisant l'échec des politiques de démocratisation culturelle se multiplient, au sein même du ministère qui les met en œuvre. Les travaux d'Olivier Donnat, ancien directeur du Département des études et de la prospective du ministère de la Culture (DEPS), sont tout à fait symptomatiques de ce phénomène. Dans ses analyses des statistiques sur les pratiques culturelles, les données positives sur les progrès de la démocratisation sont souvent laissées dans l'ombre. Par exemple, dans un numéro de la collection Culture Études présentant une synthèse de l'ensemble des enquêtes réalisées entre 1973 et 2008¹⁴, le fait que les données fassent apparaître des progressions régulières dans la fréquentation des théâtres, domaine emblématique de l'idéal de démocratisation, est passé sous silence dans les commentaires. Le taux de fréquentation des spectacles professionnels de théâtre au sein de l'ensemble de la population a progressé de sept points entre 1973 et 2008 (passant de 12 % à 19 %) et cette progression est également observable parmi les employés et ouvriers, où les taux de fréquentation progressent de quatre points (passant de 11 % à 15 % pour les employés et de 6 % à 10 % pour les ouvriers, soit

presque un doublement). Certes ces progrès n'impliquent pas une disparition révolutionnaire de la stratification sociale et les écarts de fréquentation des équipements culturels selon les professions et niveaux d'éducation restent considérables, mais pense-t-on pouvoir compenser les effets liés aux classes sociales en quelques décennies ? La dénonciation du caractère éventuellement mythique de la démocratisation culturelle constitue paradoxalement une forme de déni des structures sociales et du temps et des moyens nécessaires à leur évolution.

- 14 D'autres approches portent à l'inverse le regard vers l'observation des réussites et avancées du processus de démocratisation. C'est notamment le cas de Laurent Fleury, qui préconise une analyse empirique précise des contextes institutionnels concrets dans lesquels ce processus est à l'œuvre :

« On ne peut épuiser la question de la démocratisation de la culture en faisant l'économie d'une analyse des conditions de sa réalisation. Analyser la démocratisation de la culture au plus près des institutions culturelles permet de découvrir que celles-ci peuvent définir des espaces de diminution, plutôt que d'exacerbation, des différences sociales¹⁵. »

- 15 Dans cette optique, le secteur de la danse peut constituer un champ d'investigation très fécond. En effet, on peut y observer, depuis le milieu des années 1970, la construction et la mise en œuvre d'une politique volontariste de développement de la danse contemporaine, tout à fait emblématique de l'idéal de démocratisation culturelle.

La politique de la danse contemporaine : une démocratisation réussie ?

Jusqu'aux années 1960 en France, la danse classique jouit d'un monopole en termes de légitimité artistique et de financements publics. Les aides de l'État sont consacrées principalement à l'Opéra de Paris et à quelques autres troupes de ballet intégrées dans des maisons d'opéras municipaux¹⁶. Dans les années 1970, l'initiation d'une politique de la danse contemporaine constitue un véritable tournant pour le secteur chorégraphique. L'action de Michel Guy, fondateur du Festival d'Automne et nommé secrétaire d'État à la Culture en 1974 a été déterminante pour cette reconnaissance : le terme « danse contemporaine » figure dans le titre d'un chapitre d'une conférence qu'il donne à la fin de l'année 1975¹⁷.

Une politique de développement volontariste

- 16 La recherche d'une définition fixe et unique de la danse contemporaine constituerait sans doute un contresens par rapport à l'infinie diversité de démarches que recouvre ce terme, à travers l'espace et le temps. Mais doit-on pour autant renoncer à toute tentative pour identifier des caractéristiques singulières de cette forme d'art qui prend racine à la charnière du XIX^e et du XX^e siècles, principalement en Europe et aux États-Unis ? La notion d'idéaltype, outil de la pensée sociologique créé par Max Weber, s'avère ici d'une grande utilité. Cette notion est employée dans l'analyse de phénomènes sur de longues périodes, impliquant de grandes variations dans les représentations liées aux dénominations en jeu¹⁸. Il serait possible de s'appuyer sur cet outil pour créer, non pas une unité, mais un éclairage commun sur l'ensemble extrêmement diversifié de démarches artistiques ayant pu, en des lieux et des époques variés, porter l'appellation « danse contemporaine ». À travers l'étude des œuvres, des

discours critiques sur la danse et des revendications des artistes eux-mêmes, un tel idéaltype pourrait être construit en s'appuyant sur deux composantes essentielles : le rapport aux codes, aux vocabulaires du mouvement, et le rapport aux frontières, quelle que soit leur nature. Ces deux dimensions se retrouvent presque toujours dans la création chorégraphique qualifiée de contemporaine, tout au long du XX^e siècle et au début du XXI^e. Le point de rupture entre cette danse dite contemporaine et la plupart des autres styles chorégraphiques réside dans le principe selon lequel tout mouvement peut devenir danse, sans référence à un lexique fini de pas et de positions. L'une des figures tutélaires de ce courant artistique, Rudolf Laban, exprime ainsi cette spécificité :

« L'une des différences les plus évidentes entre les danses européennes traditionnelles et la danse moderne réside en ce que les premières sont exclusivement constituées de pas, tandis que la seconde utilise l'écoulement du mouvement qui s'étend à toutes les articulations du corps. [...] Au lieu d'étudier chaque mouvement particulier, le principe même du mouvement doit être compris et mis en pratique¹⁹. »

- 17 La « nouvelle danse » qui prend son essor en France dans les années 1970 et 1980 plonge ses racines dans les mouvements de la danse moderne américaine et de la danse expressionniste allemande, qui ont connu un fort développement dans l'entre-deux-guerres. Mais c'est la source américaine qui est privilégiée par Michel Guy au milieu des années 1970. Celui-ci est à l'origine d'un ambitieux projet de résidence du chorégraphe Merce Cunningham au Festival d'Avignon, en 1976. Guy convainc le successeur de Jean Vilar, Paul Puaux, d'inviter le chorégraphe américain sur une longue période, à la fois pour des activités pédagogiques et des spectacles. Le témoignage de l'agent artistique de Merce Cunningham en France, Bénédicte Pesle, est éloquent à cet égard :

« Cunningham au Festival d'Avignon, ça a vraiment été l'œuvre de Michel Guy. Il a convaincu Paul Puaux... [...] Un mois de résidence ! Un mois de résidence qui culmine avec quatre *Events* présentés dans la cour d'honneur du Palais des Papes. [...] J'ai emmené Paul Puaux à New York, pour qu'il voie la compagnie Cunningham et qu'il soit convaincu de les inviter²⁰. »

- 18 La résidence de Cunningham a eu un fort impact auprès du monde chorégraphique français. Les stages ont provoqué des vocations et poussé un grand nombre de jeunes danseurs à entreprendre une période de formation aux États-Unis. Cet épisode est très représentatif du principe d'action adopté par Guy. L'implantation de la danse contemporaine en France passe, dans un premier temps, par la venue d'artistes américains qui puissent transmettre les nouvelles techniques. Le dossier de la conférence de presse donnée le 16 décembre 1975 est clair à ce sujet :

« Les États-Unis sont incontestablement les maîtres de la danse moderne [...]. J'espère qu'un jour il y aura une école française moderne comme il y a une école classique. En attendant, il faut donner à nos danseurs la possibilité d'apprendre, ici même, à longueur d'année, la technique américaine enseignée par de très grands maîtres²¹. »

- 19 Le terme « école », ici employé par Guy, est porteur de l'ensemble de ses significations possibles : il s'agit effectivement du projet de création d'un centre de formation à la danse contemporaine, mais aussi d'un projet politique plus global concernant le secteur chorégraphique. L'idée de Guy est aussi de favoriser le développement d'un mouvement artistique, d'une création chorégraphique contemporaine propre à l'hexagone.
- 20 Les actions initiées par Guy sont intensifiées par Jack Lang dans les années 1980. Nommé ministre de la Culture en 1981, celui-ci obtient une augmentation considérable du budget du ministère qui lui permet de doubler des moyens financiers attribués à la

création chorégraphique indépendante. Il poursuit également une politique d'implantation des compagnies de danse en régions, initiée dès la fin des années 1960, qu'il transforme en un programme d'action : la construction du réseau des Centres chorégraphiques nationaux (CCN). Dans le sillage des Centres dramatiques nationaux (CDN) et en s'inspirant de leur modèle, 19 CCN sont créés sur l'ensemble du territoire entre les années 1980 et le milieu des années 1990. Ces structures sont dirigées par des artistes et financées conjointement par l'État et les collectivités territoriales. La majorité des chorégraphes nommés à leur tête sont répertoriés dans le style contemporain, mais ce statut est également attribué à un nombre restreint de troupes de danseurs de formation classique. Les CCN disposent de lieux de répétition équipés et emploient des équipes administratives et techniques permanentes. La mise en place du réseau des CCN s'est accompagnée d'une croissance régulière des aides aux compagnies indépendantes. Selon la logique des politiques de démocratisation, la primauté est accordée au soutien à la création puis l'on étudie les moyens de rendre les œuvres accessibles au plus grand nombre. Les réseaux de diffusion pluridisciplinaires financés par l'État, notamment les scènes nationales et les scènes conventionnées pour la danse, ainsi que des établissements spécialisés comme les Centres de développement chorégraphique nationaux (CDCN), proposent à leur public une programmation importante et régulière de spectacles chorégraphiques. Il convient enfin de mentionner l'importance du rôle de deux établissements publics nationaux dédiés à la danse : le Théâtre national de Chaillot, officiellement nommé Théâtre national de la danse depuis 2016, et le Centre national de la danse (CND), créé à la fin des années 1990 et dont la vocation principale est centrée sur le développement de la culture chorégraphique en France.

- 21 La construction d'une politique de la danse contemporaine favorise donc l'existence d'une activité d'une grande vitalité, mais une spécificité de ce secteur mérite d'être rappelée : contrairement à beaucoup de troupes de théâtre, les compagnies de danse contemporaine ne disposent pas de salles de spectacles de jauge importantes et elles dépendent des décisions des structures de diffusion (théâtres ou festivals) pour que leurs créations soient présentées au public²². Or l'offre de spectacles de danse contemporaine, créés en France ou à l'étranger, excède largement les débouchés offerts par ces réseaux de programmation. Le marché de la diffusion se caractérise par un déséquilibre structurel qui est directement lié au développement de la demande finale, c'est-à-dire à la réception des œuvres. Les responsables de la programmation prennent leurs décisions en fonction d'une estimation du potentiel de fréquentation des pièces et agissent donc en fonction de leur perception des goûts et attentes du public. En dépit de l'importance du travail réalisé par l'ensemble des acteurs professionnels depuis les années 1970, la danse contemporaine demeure peu connue au sein du grand public et des travaux universitaires montrent que son ancrage social demeure fragile²³.

L'enjeu du développement du public

- 22 Présente dans les réflexions sur la politique chorégraphique, la question du public comporte encore aujourd'hui de nombreuses zones d'incertitude. 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. La dernière enquête d'ampleur nationale sur le public de la danse a été réalisée en 1988 et l'on ne dispose depuis que de données globales, issues des enquêtes sur les pratiques culturelles réalisées par le département des études et de la prospective du ministère de la Culture, qui ne permettent pas d'appréhender les comportements et caractéristiques spécifiques des spectateurs des différents styles chorégraphiques²⁴. En l'absence d'informations quantitatives et qualitatives détaillées et actualisées, les conceptions des professionnels sur les publics sont subjectives. De plus, ces professionnels opèrent des distinctions au sein de l'ensemble hétérogène des spectacles selon leur degré d'accessibilité. Une telle segmentation des œuvres peut être croisée avec une segmentation de la demande potentielle des spectateurs en fonction des niveaux de connaissance et de familiarisation avec les évolutions de la création chorégraphique contemporaine. On peut avancer que les discours des programmeurs sont parfois contradictoires, évoquant tout à la fois la croissance du public dans les années 1980 et 1990 et des limites dans le potentiel de développement de l'audience et de sa réceptivité par rapport à certaines propositions²⁵. La danse contemporaine remet en cause la tradition, les normes et les frontières de toutes natures – géographiques, stylistiques, artistiques, sociales –, parfois de façon radicale. Une telle généralisation des ruptures et du dépassement des règles pose la question de la réception publique, de l'aptitude du corps social à apprécier l'originalité et l'intérêt des réalisations artistiques qui lui sont présentées.

Un ancrage social à renforcer

- 23 Aussi remarquables que soient les résultats des politiques de développement de la création depuis les années 1970, l'histoire de la danse contemporaine et ses liens avec celle des autres styles (classique, jazz et hip-hop, par exemple) sont relativement peu connus du grand public. Ce constat corrobore les thèses du philosophe et critique d'art Rainer Rochlitz sur la marginalisation du grand public dans l'économie matérielle et symbolique de l'art contemporain en général. La propension des membres les plus influents de ces mondes artistiques à revendiquer et assumer le caractère subjectif de leurs choix se substitue parfois à une argumentation où le public est exclu des réflexions critiques. Rochlitz considère la discussion sur les critères guidant les choix esthétiques dans un débat concernant la totalité de la société, comme une composante incontournable de tout processus de démocratisation. Selon lui, il existe bien des critères rationnels d'appréciation : les enjeux de l'œuvre, son actualité, son originalité, sa cohérence, l'adéquation de l'emploi du médium avec l'intention artistique. La mission de démocratisation culturelle implique que l'administration culturelle mette à la portée des spectateurs « les critères au nom desquels telle œuvre semble digne de considération et non telle autre » :

« Il vaut donc mieux admettre que l'art n'échappe pas, aujourd'hui, au cadre ambigu des institutions publiques et que celles-ci sont de fait tenues de soumettre leurs choix au débat et à la confrontation critique. Si tout spectateur n'est pas qualifié pour émettre un jugement d'exclusion ou de qualification, il doit au moins être possible de mettre à sa portée les critères au nom desquels telle œuvre semble être digne de considération et non telle autre²⁶. »

- 24 Ces réflexions de Rochlitz sont marquées par l'influence de la pensée de Jürgen Habermas, dont il a traduit plusieurs ouvrages. La notion d'espace public occupe une place centrale dans les travaux de cet auteur. Habermas présente une conception de la démocratie où les puissances économiques et le pouvoir de l'État ne peuvent être contrebalancés que par le potentiel de rationalité inscrit dans le monde vécu, dans la pratique communicationnelle quotidienne. Il définit donc l'espace public comme un ensemble d'espaces différents de ceux de la décision politique et de la stratégie des organisations détenant le pouvoir économique, mais pouvant les influencer :

« Des regroupements volontaires hors de la sphère de l'État et de l'économie, qui vont, pour ne citer que quelques exemples, des églises, des associations et des cercles culturels, en passant par des médias indépendants, des associations sportives et de loisir, des clubs de débat, des forums et des initiatives civiques, jusqu'aux organisations professionnelles, aux partis politiques, aux syndicats et aux institutions alternatives²⁷. »

- 25 Pour démontrer le développement possible de ces espaces de débats et leur fécondité dans le domaine chorégraphique, la présence significative de la danse dans le système éducatif en France peut constituer un exemple riche d'enseignements. La grande diversité des projets mis en œuvre et des acteurs impliqués rend difficile une mesure quantitative globale de la présence de la danse dans l'école²⁸, mais l'on peut affirmer qu'elle est bien réelle et portée par une communauté d'acteurs expérimentés et animés d'une profonde conviction sur les apports éducatifs des projets chorégraphiques. Les établissements financés par le ministère de la Culture ont le devoir d'entrer en relation avec le monde de l'éducation et, réciproquement, l'Éducation artistique et culturelle (EAC) doit obligatoirement figurer dans les projets d'établissement des écoles, collèges et lycées. Les bénéfices des projets chorégraphiques en milieu scolaire pour une familiarisation des enfants et adolescents avec la création chorégraphique contemporaine apparaissent de manière claire dans des enquêtes de terrains fondées sur des entretiens avec les enseignants et les artistes²⁹. La confrontation avec les artistes et les œuvres permet de dépasser certaines idées reçues sur la danse – sur la danse contemporaine et les stéréotypes de genre notamment –, et elle provoque des transformations notables dans les représentations des élèves. Plus généralement, le philosophe Alain Kerlan se réfère à la notion d'hétérotopie, développée par Michel Foucault, pour analyser la coopération entre les mondes artistiques et éducatifs. Foucault, définit ainsi les hétérotopies :

« Des sortes de contre-emplacements, sorte d'utopies effectivement réalisées dans lesquels les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables³⁰. »

Selon Kerlan, le caractère encore relativement marginal des rencontres approfondies entre artistes et enseignants au sein des routines scolaires justifie l'emploi du terme hétérotopie ; elles sont bien réelles mais « à la fois dedans et dehors, comme dans la stratégie du cheval de Troie³¹ ».

- 26 On voit ici se dessiner un vaste programme de recherches empiriques sur les expériences, les réalisations en cours et les moyens pertinents pour accroître la possibilité d'un partage effectif des arts, des cultures et des débats les concernant. L'exemple de la danse à l'école, de la maternelle à l'université, montre à quel point le dialogue entre les mondes artistiques et d'autres mondes sociaux peut s'avérer fécond. Les projets chorégraphiques en milieu scolaire modifient en profondeur les

représentations sur la danse contemporaine des élèves et des professionnels de l'éducation, comme cela peut être le cas dans d'autres domaines (le secteur social ou le secteur médical, notamment). Ces projets conduits sur les territoires, constituent des points de rencontres possibles entre des dynamiques de transmission – de techniques, d'expériences ou de connaissances – et des dynamiques ascendantes sollicitant l'engagement du public dans des débats esthétiques ou des pratiques. Si les discours politiques en faveur de l'éducation artistique se traduisaient par une réelle augmentation des moyens humains et financiers³², la multiplication de ces rencontres pourrait constituer une voie pour élargir le public de la danse contemporaine, intensifier le processus de démocratisation déjà engagé et dépasser les clivages sociaux.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTHUSSER Louis, *Sur la reproduction*, Paris, PUF, 2011.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La Danse et l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FLEURY Laurent, *Le TNP de Vilar, une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2016.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, Tome 2, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2012.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *Que fait la danse à l'école ? Enquête au cœur d'une utopie possible*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.
- GERMAIN-THOMAS Patrick (dir.), *Le public de la danse contemporaine, instituer la parole des corps*, *Quaderni*, n° 83, hiver 2013-2014.
- KERLAN Alain, « L'Éducation artistique et culturelle, entre utopie et hétérotopie. Éléments de généalogie », *Quaderni*, n° 92, hiver 2016-2017.
- LABAN Rudolf, *La Danse moderne éducative*, Bruxelles et Paris, Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2003.
- LAURET Jean-Marc, « L'évaluation des politiques d'éducation artistique et culturelle, approche critique et prospective », *Quaderni*, n° 92, hiver 2016-2017.
- SAEZ Guy, « Les projets de culture populaire et de démocratisation culturelle », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 2014.
- URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2004.
- URRUTIAGUER Daniel, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *Quaderni*, n° 83, hiver 2013-2014.

VILAR Jean, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975.

NOTES

1. FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La Danse et l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2001.
2. Etude de l'Office national de diffusion artistique (ONDA), *La diffusion de la danse en France de 2011 à 2017*, Paris, 2019.
3. GERMAIN-THOMAS Patrick, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Toulouse/Paris, Éditions de l'Attribut/Arcadi, « La culture en questions », 2012 ; FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2016.
4. SAEZ Guy, « Démocratisation », in WARESQUIEL (de) Emmanuel, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse, 2001.
5. MALRAUX André, « Allocution prononcée à New York le 15 mai 1962 », in André Malraux. *La politique, la culture* (textes réunis et présentés par Jeanine Mossuz-Lavau), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996, p. 294.
6. URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2004.
7. SAEZ Guy, « Les projets de culture populaire et de démocratisation culturelle », *Bulletin des bibliothèques de France*, n°1, 2014. Saez fait notamment référence au manifeste de l'association Peuple et Culture publié en 1945 où les valeurs de l'éducation populaire sont exposées : « À l'origine de la formation de notre équipe, il y a une révolte de la séparation de la culture et du peuple, de l'enseignement et de la vie [...]. L'esprit de la résistance pourra-t-il enfin animer une véritable culture populaire ? Décidés à ne pas retomber dans les erreurs du passé, nous nous sommes groupés pour l'action éducative, nous voulons assurer à cette culture un fondement solide. »
8. FLEURY Laurent, *Le TNP de Vilar, une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
9. VILAR Jean, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 145-147.
10. FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, op. cit., p. 28.
11. Le philosophe et théoricien politique Antonio Gramsci prend la tête du parti communiste italien lors de sa création en 1921 et il en assure la direction jusqu'à son incarcération par le pouvoir fasciste, en 1926. Les *Quaderni del Carcere* (Cahiers de prison) qu'il écrit jusqu'à sa mort en 1937, ont été traduits aux éditions Gallimard (cinq tomes parus entre 1978 et 1996 dans la collection « Bibliothèque de philosophie »).
12. ALTHUSSER Louis, *Sur la reproduction*, Paris, PUF, 2011, pp. 114-115.
13. BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 41.
14. DONNAT Olivier, « Pratiques culturelles, 1973-2008, dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », *Culture Études*, n° 2011-7, décembre 2011. Une nouvelle phase de l'étude sur les pratiques culturelles est actuellement en cours, sa parution n'est pas effective au moment de la rédaction de cet article. Nous ne pouvons donc pas nous appuyer sur des données d'ensemble plus récentes.
15. FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, op. cit., p. 86.
16. FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La Danse et l'institution*, op.cit.
17. Secrétariat d'État à la Culture, dossier de la conférence de presse de Michel Guy et Jean Maheu, 16 décembre 1975.
18. WEBER Max, *Essai sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965, p. 181. Weber donne la description suivante de la construction d'un idéaltype : « On obtient un idéaltype en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit

nombre et par endroits, pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement pour former un tableau de pensée homogène. »

19. LABAN Rudolf, *La Danse moderne éducative*, Bruxelles et Paris, Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2003, p. 26.

20. Bénédicte Pesle (agent de Merce Cunningham) entretien réalisé en janvier 2008.

21. Secrétariat d'État à la Culture, *op.cit.*, p. 53.

22. Le Centre chorégraphique national d'Aix-en-Provence fait exception à ce constat. Dirigé par Angelin Preljocaj, il dispose d'une salle d'environ 500 places : Le Pavillon Noir.

23. GERMAIN-THOMAS Patrick (dir.), *Le public de la danse contemporaine, instituer la parole des corps*, in *Quaderni*, n° 83, hiver 2013-2014.

24. BABÉ Laurent, « Les publics de la danse », in *Repères DGCA*, n° 6-03, octobre 2012. Cette compilation détaillée des données sur la danse issue de l'enquête sur les pratiques culturelles, portant sur l'année 2008, ne présente pas de chiffres spécifiques aux différents types de danse, y compris pour la danse contemporaine.

25. URRUTIAGUER Daniel, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *Quaderni*, n° 83, hiver 2013-2014.

26. ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994, p. 172.

27. HABERMAS Jürgen, « L'espace public 30 ans après », *Quaderni*, n° 18, Automne 1992, pp. 161-191.

28. LAURET Jean-Marc, « L'évaluation des politiques d'éducation artistique et culturelle, approche critique et prospective », *Quaderni*, n° 92, Hiver 2016-2017. Jean-Marc Lauret, porte un regard critique sur les statistiques émises par l'administration culturelle, dans la mesure où elles portent sur des ensembles de projets hétérogènes, dont les contenus et les durées sont très variables, sans véritablement opérer de distinctions claires.

29. GERMAIN-THOMAS Patrick, *Que fait la danse à l'école ? Enquête au cœur d'une utopie possible*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.

30. FOUCAULT Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, Tome 2, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 1574.

31. KERLAN Alain, « L'Éducation artistique et culturelle, entre utopie et hétérotopie. Éléments de généalogie », *Quaderni*, n° 92, Hiver 2016-2017, pp. 13-26.

32. Sans y inclure les dépenses inhérentes au Pass Culture – une somme de 500 euros remises aux jeunes de 18 ans pour acheter des places de spectacles ou des biens culturels –, qui sont intégrées dans le registre de l'éducation artistique et culturelle et en augmentent artificiellement le budget, alors que ce Pass Culture n'est pas une action éducative.

RÉSUMÉS

Si le principe de l'intervention du pouvoir politique dans un processus d'élargissement au plus grand nombre de l'accès aux expériences esthétiques s'impose dès la première moitié du XX^e siècle, le terme même de démocratisation reste porteur d'une ambivalence entre l'idée d'un partage de l'art et de la culture et le nombre relativement restreint d'acteurs participant effectivement au processus de valorisation et de reconnaissance des artistes et des œuvres. Cette ambivalence provoque de nombreux débats, au sein desquels le secteur chorégraphique peut constituer un champ d'investigation très fécond. En effet, on peut y observer, depuis le milieu des années 1970, la construction et la mise en œuvre d'une politique volontariste de développement

de la danse contemporaine, tout à fait emblématique de l'idéal de démocratisation culturelle. Cet article a pour principal objectif d'exposer les principaux leviers de cette politique, d'en étudier les résultats et d'envisager ses prolongements possibles.

The notion of democratisation gives rise to frequent debate. The intervention of the political authorities to open access to aesthetic experience to the general public became widely accepted during the 20th Century, but the notion of democratisation expresses a certain ambivalence due to the contradiction between the aim of shared access to art and the limited number of actors who actually participate in the process of recognition of artists and their works. The purpose of this article is to apply this question to the sector of contemporary dance. In the past decades, contemporary dance struggled to find its due recognition in the world of dance, it is now of great importance that its artistic assets should be diffused across the nation. The democratisation of contemporary dance in French culture is a long process, for it breaks with historic codes and conventions established by traditional art forms such as ballet. In this context, the enlarging of the audience is an essential stake for the future of this artistic movement in France.

INDEX

Mots-clés : argumentation esthétique, idéologie, politique culturelle, public

Keywords : artistic debate, audience development, cultural policy, ideology

AUTEUR

PATRICK GERMAIN-THOMAS

Patrick Germain-Thomas est docteur en sociologie et il a conduit une étude socio-économique du secteur chorégraphique, publiée aux Éditions de l'Attribut en 2012 : *La danse contemporaine, une révolution réussie ?* Dans le prolongement de ce travail, il a réalisé entre 2013 et 2015 une enquête sur la danse à l'école qui a donné lieu à la publication d'un livre en avril 2016 : *Que fait la danse à l'école, enquête au cœur d'une utopie possible ?* Ce livre est publié également aux Éditions de l'Attribut, dans la collection Culture Danse, qu'il dirige et qui a pour objectif d'éditer chaque année plusieurs ouvrages de fond sur l'art chorégraphique (les artistes, les esthétiques, les pratiques et les enjeux sociétaux).