Politiques et marchés du spectacle de danse contemporaine

Approche socio-économique du monde chorégraphique

Patrick Germain-Thomas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/570>

DOI : 10.4000/danse.570

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Patrick Germain-Thomas, « Politiques et marchés du spectacle de danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/570> ; DOI : 10.4000/danse.570

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

Politiques et marchés du spectacle de danse contemporaine

Approche socio-économique du monde chorégraphique

Patrick Germain-Thomas

- 1 On peut situer au milieu des années 1970 le point de départ d'une reconnaissance de la danse contemporaine comme domaine d'intervention publique spécifique en France. Cette reconnaissance doit beaucoup à l'action de Michel Guy, fondateur du Festival d'Automne et nommé secrétaire d'État à la Culture en 1974 : les termes « danse contemporaine » figurent dans le titre d'un chapitre d'une conférence qu'il donne à la fin de l'année 1975¹. Ils s'appliquent alors à de nouvelles approches de la danse qui se démarquent à la fois de l'univers académique et de celui des danses de divertissement. Celles-ci sont portées soit par des artistes étrangers diffusés ou implantés en France (principalement allemands et américains), soit par des danseurs en rupture avec le monde académique, soit enfin par des danseurs modernes français qui tentent de promouvoir ce courant de l'art chorégraphique depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.
- 2 À partir de cette époque, souvent rattachée à d'autres secteurs artistiques – enseignée dans les conservatoires dirigés par des musiciens et diffusée dans les établissements de la décentralisation théâtrale –, la danse contemporaine se dote progressivement d'un territoire propre au sein des politiques culturelles. Dès la fin des années 1970 se met en place un système d'économie mixte où l'intervention publique – subventions aux compagnies et aux structures de diffusion – va de pair avec le jeu relativement libre de mécanismes marchands impliquant à la fois la demande intermédiaire – échanges entre les compagnies et les lieux de diffusion – et la demande finale des spectateurs. Cette imbrication entre l'action publique et les échanges économiques, qui n'a encore donné lieu à aucune étude spécifique dans le domaine chorégraphique, constitue l'objet central de mon investigation.
- 3 Afin de présenter ce parcours de recherche², j'expliquerai d'abord son ancrage dans le courant de la sociologie qualitative issu de l'École interactionniste de Chicago, puis

j'évoquerai, dans un second temps, les croisements inévitables avec d'autres disciplines (l'histoire et l'esthétique, notamment) et la façon dont ma démarche s'inscrit dans le champ de la recherche en danse.

Une démarche résolument empirique

- 4 Les transformations du secteur chorégraphique français depuis les années 1970, qui se caractérisent notamment par la formation d'un segment distinct de l'académisme regroupant des démarches dites modernes ou contemporaines, résultent de l'action conjuguée d'artistes, de responsables de l'administration culturelle, de diffuseurs et de critiques. Ces acteurs forment des configurations sans cesse en mouvement, soumises aux incertitudes de l'environnement socio-économique et aux aléas du travail créateur. La notion de monde social, employée par le courant de l'interactionnisme symbolique et désignant une réalité construite par les acteurs eux-mêmes – un « ordre social négocié », si l'on reprend le vocabulaire d'Anselm Strauss –, s'avère particulièrement féconde pour étudier les facteurs sociaux intervenant dans les activités artistiques. Après avoir explicité cette approche, je montrerai en quoi mes propres choix méthodologiques s'y intègrent.

La danse contemporaine comme monde de l'art

- 5 Selon Strauss, l'analyse des mondes sociaux fait apparaître des équilibres singuliers et provisoires, fondés sur les rapports de coopération et de concurrence qui relient leurs membres. Elle doit aussi porter sur la définition même de ces mondes et les mouvements d'inclusion, d'exclusion ou d'entrecroisement qui les animent. Un monde peut être segmenté en plusieurs sous-ensembles et il comporte toujours des domaines d'intersection avec d'autres univers sociaux. Cette segmentation aboutit à « l'entrecroisement de micro-mondes spécifiés », selon une dynamique ininterrompue de construction et de déconstruction :

« Entrecroisement et segmentation impliquent que nous sommes confrontés à un univers marqué par une remarquable fluidité, il ne pourrait et ne peut rester immobile. C'est un univers où la fragmentation, l'éclatement et la disparition sont les images en miroir de l'apparition, l'émergence et la fusion. C'est un univers où rien n'est strictement déterminé³. »

- 6 Cette vision d'un monde en mouvement, laissant place aux aléas des activités artistiques et aux contingences inhérentes à l'action des pouvoirs publics et des professionnels, correspond bien aux conditions d'émergence de la danse contemporaine en France.
- 7 C'est l'approche développée par Howard Becker, autre personnalité majeure du courant interactionniste, pour aborder les activités artistiques sous un angle sociologique. Il emploie la notion de monde de l'art, ainsi définie dans l'ouvrage auquel il donne son titre :

« Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent des activités axées sur la production de l'œuvre en se rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. Les mêmes personnes coopèrent souvent de façon régulière,

voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de coopération qui relient les participants⁴. »

- 8 En arrière-plan de sa propre réflexion, Becker mentionne plusieurs sources théoriques situées dans le domaine de la philosophie esthétique. Il cite l'article d'Arthur Danto, « Le monde de l'art », questionnement sur les moyens de distinguer un objet artistique d'une réalité prosaïque, rendu particulièrement aigu par l'émergence du pop art, qui prolonge et renouvelle les voies percées par Duchamp avec les ready-made : « Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art⁵. » Il se réfère également à Georges Dickie, qui emprunte lui-même à Danto la notion de monde de l'art et en fait un ensemble de systèmes correspondant aux différentes disciplines artistiques, chacun fournissant un « arrière-plan institutionnel à l'action de conférer un statut d'art à des objets appartenant à son domaine⁶ ». Le monde de l'art est ainsi appréhendé comme une institution sociale qui fait d'un artefact un objet d'art en lui attribuant le statut de « candidat à l'appréciation » : « L'accueil d'un artefact dans un musée d'art en tant qu'élément d'une exposition, la représentation d'une pièce dans un théâtre, et d'autres événements de ce genre sont le signe que le statut d'art leur a été conféré⁷. » L'un des apports originaux de Becker consiste dans la mise en évidence de la simultanéité et de l'imbrication des deux dimensions de l'activité des mondes de l'art, les processus de production et de distribution des œuvres et les processus de définition et d'évaluation permettant de décider ou non de leur appartenance à ces mondes : « Les mondes de l'art produisent des œuvres, et ils leurs confèrent aussi une valeur esthétique [...] ⁸. » Pour étudier cette imbrication, Becker prône une « connaissance des faits examinés au cas par cas ». Il considère que la définition, toujours mouvante, des frontières des mondes de l'art ne peut être appréhendée qu'à travers une observation de leurs activités et des interactions courantes qu'elles occasionnent.

Une enquête de terrain au sein du monde de la danse contemporaine

- 9 Mes propres choix méthodologiques s'inscrivent dans l'esprit des travaux de Becker. Afin de comprendre la dynamique interne du monde chorégraphique, j'ai mené une enquête empirique longue et approfondie⁹ englobant un éventail de points de vue aussi large que possible. Quatre groupes d'acteurs ou d'organisations étaient à prendre en compte : les compagnies de danse, les structures de diffusion, les instances publiques nationales et un quatrième ensemble composé de diverses personnalités et professionnels du monde de la danse.
- 10 L'échantillon des compagnies comprend quinze structures, cinq centres chorégraphiques nationaux et dix compagnies indépendantes. L'investigation a impliqué des rencontres souvent répétées avec plusieurs interlocuteurs différents (chorégraphes, danseurs, administrateurs, chargés de diffusion, techniciens) et la collecte de sources documentaires concernant les situations étudiées : rapports d'activités, conventions, comptes de résultats et bilans comptables, budgets de production, contrats de coproduction et de cession, budgets de production des pièces.
- 11 L'échantillon des organismes de diffusion comprend également quinze lieux : cinq structures phares de la programmation chorégraphique (Le Théâtre de la Ville à Paris, la Biennale internationale et la Maison de la Danse de Lyon, le Festival Montpellier Danse et

l'Opéra de Rouen Haute-Normandie), cinq scènes nationales et cinq théâtres municipaux dont deux bénéficiant du label de scène conventionnée pour la danse. Là encore, l'étude de chaque organisme a occasionné la réalisation d'entretiens avec une multiplicité d'interlocuteurs : directeurs des théâtres ou festivals (qui assument en général la direction artistique), administrateurs et, le cas échéant, responsables de la programmation chorégraphique. Ces entretiens se sont accompagnés du recueil de données budgétaires, pour les lieux ayant répondu favorablement à ma demande : données globales concernant l'activité de la structure (charges et produits, taux de ressources propres) mais aussi décomposition du budget artistique (impliquant la communication des prix d'achat des transactions de spectacles chorégraphiques et les apports en coproduction éventuellement versés aux compagnies, ainsi que les montants des coûts annexes de diffusion – transports, voyages et défraiements des artistes).

- 12 Concernant les acteurs publics, j'ai rencontré, parfois à plusieurs reprises, des représentants de l'ensemble des instances intervenant dans le domaine chorégraphique : fonctionnaires des services centraux du ministère de la Culture, inspecteurs de la danse, conseillers musique et danse dans les directions régionales des Affaires culturelles, directeurs des Affaires culturelles au sein de municipalités, de conseils régionaux ou de conseils généraux. À ces interlocuteurs s'ajoutent des responsables agissant au sein d'organismes financés par le ministère de la Culture ou les pouvoirs locaux : le Centre national de la danse (CND), l'Office national de diffusion artistique (ONDA) et plusieurs agences de développement musical et chorégraphique régionales ou départementales.
- 13 Un dernier ensemble est formé de personnes dont les témoignages ont une portée historique ou éclairent des aspects spécifiques de l'activité chorégraphique : plusieurs artistes ayant joué un rôle important dans l'histoire de la danse (Dominique Dupuy, François Guillard, Anne-Marie Raynaud), des représentants du monde chorégraphique international (Bénédicte Pesle et David Vaughan qui ont été respectivement l'agent et l'administrateur de Merce Cunningham), ainsi que des danseurs, des techniciens et des critiques spécialisés.
- 14 Ces entretiens et le recueil de ces informations ont impliqué de ma part une véritable intégration au sein des activités courantes du milieu de la programmation chorégraphique. C'est en participant à des colloques, des tables rondes, des rencontres professionnelles, que j'ai pu convaincre des personnalités importantes du monde de la danse contemporaine de me communiquer des informations parfois sensibles sur leur activité (la répartition précise de leurs budgets ou des indications en principe confidentielles sur les prix de cession des spectacles).
- 15 Enfin, pour situer ces informations dans une perspective historique et rattacher l'émergence de la danse contemporaine en France aux racines de ce courant, j'ai eu recours à des sources bibliographiques – des écrits d'artistes, des biographies et des ouvrages critiques –, et j'ai exploité plusieurs fonds d'archives concernant des compagnies chorégraphiques, des structures de diffusion, ou des instances publiques :
 - Les fonds Jean Robin (ancien directeur du Festival international de danse de Paris) et Michel Guy, déposés au département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France ;
 - Le fonds Dominique Bagouet, déposé à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), comprenant notamment les archives administratives de la compagnie installée au centre chorégraphique national de Montpellier entre 1980 et 1993 ;

- Les archives de la compagnie de Régine Chopinot, chorégraphe directrice du centre chorégraphique de La Rochelle entre 1986 et 2008, déposées à la médiathèque du Centre national de la danse ;
 - Les archives conservées par le Théâtre de la Ville à Paris, couvrant la période de 1969 à nos jours (des dossiers sont constitués pour chaque compagnie programmée).
- 16 On s'aperçoit donc que ce travail de recherche se situe au croisement de deux échelles temporelles : le travail d'enquête socio-économique concerne l'activité actuelle des compagnies, des organismes de diffusion et des tutelles (les données budgétaires couvrent principalement la période 2000-2008), mais il est aussi à resituer dans une perspective historique, afin de comprendre la construction progressive d'une politique de la danse contemporaine depuis les années 1970 en France et les relations entre le courant de l'art chorégraphique qui se développe alors et d'autres mouvements artistiques plus anciens. Les croisements entre la démarche proprement sociologique et des approches historiques et esthétiques s'avèrent donc nécessaires.

L'apport des rencontres interdisciplinaires

- 17 Jean-Claude Serre, fondateur d'un diplôme d'université en danse à la Sorbonne (Paris 4) – en 1981 – puis d'une revue intitulée *La Recherche en danse* – en 1982 –, met l'accent sur le caractère par nature interdisciplinaire de la recherche en danse dans un article introductif du premier numéro de cette publication :
- « La recherche en danse se trouve donc concernée par la quasi-totalité du champ des connaissances humaines et appelée à utiliser à peu près toutes les méthodes mises au point ailleurs, dans le cadre d'autres disciplines. Cette pluridisciplinarité poussée à un degré rare, unique à ma connaissance, confère à la recherche en danse un statut que beaucoup de disciplines pourraient lui envier. Un objet propre et une pluridisciplinarité exemplaire suffisent amplement pour fonder une recherche en danse et excluent sa dépendance à l'égard d'une autre discipline en particulier, quelle qu'elle soit¹⁰. »
- 18 Lors de mon propre parcours de recherche, j'ai vécu ces croisements avec d'autres disciplines comme une véritable richesse. Mon investigation est centrée sur l'analyse socio-économique des échanges occasionnés par les activités de production et de diffusion des spectacles de danse contemporaine, au sein d'un système d'économie mixte auquel j'ai attribué la dénomination de marché subventionné du spectacle chorégraphique. Mais les rencontres avec des questionnements de nature historique et esthétique ont apporté une profondeur à l'analyse des données empiriques, tout en rappelant constamment l'impératif d'une très grande vigilance à l'égard de généralisations ou constructions hâtives, dans les domaines de l'histoire et de l'esthétique. Elles m'ont aussi permis de mieux définir ma position de chercheur à l'égard d'un objet d'étude au sein duquel je suis très fortement investi, à travers de nombreuses années de pratique semi-professionnelle¹¹.

L'étude du marché subventionné du spectacle de danse contemporaine

- 19 Les acteurs du monde chorégraphique stigmatisent généralement le faible intérêt porté à leur discipline, considérée comme le parent pauvre des politiques culturelles. L'analyse

des résultats de l'action publique dans le secteur chorégraphique, en se plaçant au point d'arrivée de plus d'un quart de siècle d'intervention, met pourtant au jour de réelles avancées dans le sens d'une plus grande autonomie de l'art chorégraphique et d'une reconnaissance effective du courant contemporain :

- Il existe un réseau de 19 centres chorégraphiques nationaux (CCN), dirigés en majorité par des chorégraphes contemporains et installés dans des locaux indépendants ; Un Centre national de la danse (CND) est créé en 1998, ayant pour principales missions le développement de la culture chorégraphique sur l'ensemble du territoire et l'aide aux professionnels ; La danse est placée au centre de la programmation du Théâtre national de Chaillot.

- 20 La politique de soutien à la création chorégraphique contemporaine est d'abord axée sur le développement de l'offre, même si elle comporte aussi des mesures concernant la diffusion et l'enseignement. Elle débouche sur la constitution d'un monde artistique distinct de celui de la danse classique et sur l'existence d'une offre d'une richesse et d'une diversité sans doute inégalée à l'échelle internationale. Cependant, les compagnies ne disposent pas de salles de spectacles et leurs pièces sont principalement diffusées dans les réseaux de programmation pluridisciplinaires et dans quelques structures spécialisées. Elles dépendent donc des décisions de directeurs de théâtres ou de festivals pour présenter leurs œuvres au public. Ces décisions s'effectuent de façon relativement libre et l'on retrouve ainsi dans le secteur chorégraphique un phénomène déjà observé par Philippe Urfalino¹² pour les politiques culturelles dans leur ensemble : les instances publiques délèguent une partie des choix esthétiques aux acteurs du monde professionnel, ce qui leur permet de se prémunir contre d'éventuels griefs visant la formation d'un art officiel. Dans le cas de la danse contemporaine, l'administration culturelle s'appuie sur les décisions des diffuseurs. Le public ne participant que pour une part minoritaire à l'économie du secteur, ses préférences ne sont prises en compte que de façon indirecte, à travers les choix des programmeurs et des tutelles. C'est pourquoi j'emploie les termes de marché subventionné, en centrant l'analyse sur le marché intermédiaire, c'est-à-dire sur les échanges qui mettent en relation les compagnies et les structures de diffusion.
- 21 Les structures de diffusion jouent un rôle considérable dans l'allocation des ressources nécessaires au travail artistique, non seulement en achetant des représentations de pièces existantes, mais aussi en contribuant au financement de la création, à travers le versement d'apports en coproduction. En ce sens, on peut parler d'une co-construction de la politique chorégraphique entre les tutelles et les acteurs des réseaux de programmation. Le monde de la danse constitue un système d'économie mixte auquel s'applique un questionnement incontournable en sociologie de l'art : celui de la validité des modalités de la répartition des ressources et de la construction des réputations professionnelles. Pierre-Michel Menger formule ainsi cette interrogation centrale :
- « Sans cesse, ceux-ci [les mondes de l'art] procèdent à des comparaisons, parce que la détermination complète des ressorts de l'invention et de l'originalité artistique est impossible. Mais dans ces épreuves qui comparent, classent, sélectionnent, éliminent et à quoi s'apparentent les carrières professionnelles des artistes créateurs, que valent les procédures d'évaluation ? Les biais possibles ne sont-ils pas innombrables¹³ ? »
- 22 Un tel questionnement n'est pas sans risque pour un chercheur engagé lui-même dans la pratique artistique considérée, la tentation est grande de s'appuyer sur ses propres goûts artistiques, eux-mêmes construits par l'expérience, pour juger de la pertinence des choix

effectués par les acteurs publics et les programmeurs. Les exigences de la discipline historique peuvent ici jouer un rôle important, en amenant le chercheur à dominer son aspiration première à vouloir élaborer lui-même une définition normative de la seule vraie danse contemporaine, celle qui devrait être effectivement soutenue dans un monde meilleur où les procédures d'évaluations seraient optimales. L'histoire montre naturellement qu'une telle définition est introuvable, il n'existe pas de définition unique de la danse contemporaine et seule une démarche historique peut justement permettre d'appréhender les fluctuations du sens donné à ces termes, qui recouvrent des réalités différentes selon les époques et les contextes dans lesquels ils sont employés¹⁴.

- 23 Sous un angle économique, le marché du spectacle de danse contemporaine se caractérise en premier lieu par un déséquilibre structurel entre l'offre et la demande intermédiaire. La programmation et l'audience de la danse contemporaine augmentent fortement dans les années 1980 et 1990, mais l'offre des compagnies progresse dans des proportions au moins équivalentes. L'écart entre le nombre de spectacles créés et les possibilités d'accueil des circuits de diffusion reste donc toujours aussi important, et une telle asymétrie confère aux appréciations esthétiques qui fondent les choix des programmeurs un poids considérable. L'analyse empirique des échanges ne peut se passer d'une compréhension de la formation de ces appréciations et des critères qui les fondent. Deux constats importants doivent être soulignés à cet égard : d'une part, les appréciations esthétiques interviennent rarement comme des critères exclusifs, elles sont presque toujours imbriquées avec d'autres paramètres et contraintes (les aspects budgétaires et techniques, les caractéristiques de la salle et du public, par exemple) ; d'autre part, les degrés d'expertise des décideurs dans le domaine de la danse contemporaine sont très hétérogènes. Ce dernier aspect revêt une importance d'autant plus grande que les programmeurs, y compris les plus expérimentés d'entre eux, revendiquent généralement le caractère subjectif de leurs jugements et font preuve d'une grande réticence lorsqu'on leur demande d'explicitier leurs choix. Les propos des directeurs de deux structures phares pour la programmation de la danse contemporaine sont à cet égard très représentatifs de l'attitude des professionnels :

« Il y a des éléments qui sont faciles à définir, ce sont les éléments qui entourent la création : on peut juger de la qualité de la lumière, de la qualité des interprètes, du décor, de la proposition, de la scénographie, des costumes [...]. Il y a quelques éléments comme cela, mais après c'est complètement personnel. Le choix personnel, c'est un coup de cœur, c'est une émotion partagée, une rencontre humaine avec un artiste [...]. Moi, j'assume complètement mes choix, mais ce sont des choix totalement subjectifs. » [Directeur de théâtre, entretien réalisé en juin 2007]

« L'essentiel, personne ne pourra jamais vous le dire avec des mots, parce que c'est indicible justement. C'est des choses qu'on ne peut pas dire, c'est indicible, on ne sait pas ce que c'est et c'est bien comme ça. C'est comme dans la vie. Pourquoi on aime tel homme ou telle femme plutôt qu'un autre ou une autre ? C'est un grand mystère. J'ai la prétention de croire que les artistes que j'aime ou que j'ai aimé ont été des artistes importants de leur époque. » [Directeur de festival, entretien réalisé en décembre 2006.]

- 24 Cette revendication d'une subjectivité des choix artistiques, coupant court au débat esthétique, mérite elle-même d'être questionnée. Elle est fréquemment associée à un discours sur le caractère indicible de la danse, comportant deux dimensions distinctes : les sentiments intimes issus de la réception des spectacles, c'est-à-dire l'effet qu'ils produisent, et la danse elle-même en tant que mode d'expression. Si l'appréciation d'un

spectacle est en partie inexplicable, ce serait non seulement à cause de son fondement subjectif, mais aussi pour des raisons propres à l'art chorégraphique. Le premier aspect est clairement assumé dans les déclarations des représentants du monde de l'art, le second doit encore être approfondi.

La nécessité de la recherche en danse

- 25 Une distinction claire entre les obstacles au discours sur la danse inhérents au caractère subjectif de la réception des spectacles – la réaction est subjective, donc inexplicable – et ceux qui résultent du manque de repères théoriques et de connaissances historiques et techniques sur la danse, comporte l'avantage de ne pas considérer cette lacune comme une fatalité. C'est la position qu'exprime Yvane Chapuis, critique d'art et ancienne codirectrice des Laboratoires d'Aubervilliers, dans un constat d'ensemble sur le faible développement de la critique dans le domaine chorégraphique :

« La question du déficit de la critique des œuvres chorégraphiques reste ouverte. Si leur immatérialité complique les retours nécessaires à l'analyse, ces difficultés ne suffisent pas à l'expliquer. La performance, par exemple, qui dispose des mêmes qualités ne souffre pas d'un tel manque. Mais cette forme, reconnue comme médium à part entière au cours des années 1970 aux États-Unis comme en Europe, dont l'histoire trouve ses fondements dans certaines expérimentations du futurisme, de Dada, du Bauhaus ou encore du surréalisme, a été dès son origine documentée et discutée, à commencer par les artistes eux-mêmes [...]. Mais nous préférons croire qu'est à l'œuvre une idée très largement répandue selon laquelle la danse est indicible, irracontable disent certains, mais qui paradoxalement est génératrice de mots¹⁵. »

- 26 L'idée que les messages véhiculés par des formes d'expression non verbales ne peuvent qu'être imparfaitement traduits par des mots peut évidemment s'appliquer à la danse comme à d'autres disciplines (la musique ou les arts plastiques, par exemple). Mais aussi imparfaite que soit une telle évocation, comment pourrait-elle s'effectuer autrement que par la langue ? Émile Benveniste consacre un article à cette question de la place de la langue par rapport à d'autres modes de signification, plus particulièrement dans le domaine de l'art. Pour que des comparaisons soient possibles, les systèmes pris en compte devraient remplir plusieurs conditions, c'est-à-dire comporter : « (1) un répertoire fini de SIGNES, (2) qui en gouvernent les FIGURES, (3) indépendamment de la nature et du nombre des DISCOURS que le système permet de produire¹⁶ ». Or ces conditions ne s'appliquent pas à l'art, dont le sens perçu ne dépend pas d'arrangements stables : « Il faut en redécouvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre [...]¹⁷. » Ainsi l'assimilation de l'expression artistique à un discours relève-t-elle de la métaphore : « Toute sémiologie d'un système non linguistique doit emprunter le truchement de la langue [...]. » Seule la langue réunit les deux dimensions du processus de signification : la dimension sémiotique qui fait du signe une unité distinctive (qui doit être reconnue) et la dimension sémantique qui porte sur la production du sens (qui doit être compris). Sa prérogative exclusive de production d'un discours surplombant le processus même de la signification provient de cette caractéristique : « C'est dans cette faculté métalinguistique que nous trouvons l'origine de la relation d'interprétance par laquelle la langue englobe les autres systèmes¹⁸. » La danse ne se résume aucunement au discours sur la danse, mais ce dernier est nécessairement fait de mots. Pour abondant qu'il soit, comme le fait remarquer Chapuis, il s'accompagne très souvent de clauses de style réaffirmant son impuissance à appréhender le sens

profond de l'art chorégraphique. Maurice Béjart lui-même, qui a pourtant livré de très nombreux témoignages sur ses activités de création, choisit le titre suivant pour une communication donnée lors d'un colloque organisé à Lausanne en 1990 : « Je redoute de parler de danse parce que, chaque fois, j'ai l'impression qu'on la détruit. » Il atténue ainsi la portée de son propos, tout en dévoilant un sentiment aigu de la fragilité de la danse dans une confrontation avec le texte et la parole. Une telle appréhension, partagée par beaucoup d'acteurs du monde chorégraphique, s'accompagne d'une prise de distance par rapport aux commentaires entourant le travail artistique qui pourrait à l'extrême se transformer en un discrédit touchant l'ensemble des démarches analytiques.

- 27 La mise au jour de ce dérapage possible est au centre des travaux du philosophe Rainer Roschlitz, qui souligne la relation nécessaire entre les politiques culturelles – fondées sur des objectifs de démocratisation – et l'existence de réflexions critiques, impliquant une argumentation et des critères :

« Si l'on a affaire à une œuvre d'art, elle obéit à un principe qui se révèle à l'examen attentif, à des règles qui permettent d'en apprécier l'ambition et la réussite. La déstabilisation herméneutique, constitutive surtout des œuvres modernes, ne rompt qu'avec l'opinion courante, non avec toute rationalité. Sinon l'art échapperait à toute évaluation au nom d'arguments communicables. Or c'est un fait que nous échangeons des arguments pour nous persuader des mérites de telle ou telle œuvre d'art. »

- 28 Et Roschlitz considère l'existence d'un débat esthétique, auquel serait convié l'ensemble du corps social, comme une condition essentielle d'un processus de démocratisation, supposant qu'une œuvre d'art soit reconnue en fonction de mérites « publiquement analysables et justifiables ». Quel que soit le degré de qualification d'un spectateur pour apprécier la cohérence, l'aboutissement ou l'originalité d'un spectacle chorégraphique, « il doit néanmoins être possible de mettre à sa portée les critères au nom desquels telle œuvre semble être digne de considération et non telle autre¹⁹ ».

Conclusion

- 29 Cette brève synthèse de mon parcours de recherche révèle le cheminement selon lequel je parviens à formuler un questionnement sur la danse elle-même, sa sémantique propre et ses relations avec la langue, en partant d'une analyse socio-économique du travail artistique et en bénéficiant de croisements pluridisciplinaires. Ce travail de recherche en danse, initié dans le cadre d'une méthodologie d'enquête proprement sociologique, traverse ainsi les sphères de l'économie, de l'histoire et de l'esthétique. Il s'inscrit dans un « horizon interdisciplinaire », pour reprendre les termes de Laure Guilbert, qui suppose « d'affiner les outils et terrains propres à chaque discipline²⁰ ». Il interroge la pratique sociologique elle-même et l'oblige à inventer pour l'avenir des moyens originaux permettant de déchiffrer des phénomènes impliquant le corps physique. Car l'institution de la danse contemporaine, son inscription sociale, réside en grande partie dans le corps : dans le corps des chorégraphes et des danseurs, dans celui des élèves des cours de danse, dans l'acuité du regard d'un amateur éclairé, d'un critique ou d'un programmateur percevant l'originalité d'une gestuelle.
- 30 Pour reprendre le vocabulaire de Howard Becker²¹, l'affirmation de l'ancrage social de la danse contemporaine passe par une diffusion accrue de ses « conventions », c'est-à-dire des connaissances portant sur son histoire et ses techniques. Dans le monde de la

musique de jazz, par exemple, les conventions sont des critères communs qui permettent à des amateurs de s'entendre sur le fait qu'un musicien « swingue ». Elles rendent possible la formation d'appréciations communes fondées sur des caractéristiques objectives du travail artistique. L'étude des conventions partagées à des degrés divers par les différents participants du monde de la danse contemporaine et de leurs transformations dans le temps peut constituer un angle particulièrement fécond pour un développement futur de l'approche sociologique de cet art.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 63.
- BENVENISTE Émile, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 56.
- CHAPUIS Yvane, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », in *Art Press*, n° 23, spécial *Médium Danse*, 2002, pp. ?
- DANTO Arthur, « The Artworld », in *Journal of Philosophy*, n° 61, 1964. Traduction française in LORIES Danielle (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, pp. 183-198.
- DICKIE George, « Defining Art II », in LIPMAN Matthew (dir.), *Contemporary Aesthetics*, Boston, Allyn & Bacon Inc., 1973. Traduction française in GENETTE Gérard (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992, pp. 9-32.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2012.
- GUILBERT Laure, « Danse », in *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.
- MENGER Pierre-Michel, *Le Travail Créateur*, Gallimard/ Seuil, 2009, p. 238.
- ROSCHLITZ Rainer, *Subversion et Subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 172.
- SERRE Jean-Claude, « Les études et la recherche en danse à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV) », in *La Recherche en danse*, n° 1, 1982, pp. 5-20.
- STRAUSS Anselm, « A Social world perspective », in DENZIN Norman (dir.), *Symbolic Interaction*, Volume 1, Greenwich, Connecticut, JAI Press, 1978, pp.?. Traduction française in BASZANGER Isabelle (dir.), *La Trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 275.
- URFALINO Philippe, « Les politiques culturelles, mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, pp. ?.

NOTES

1. Secrétariat d'État à la Culture, dossier de la conférence de presse de Michel Guy et Jean Maheu, 16 décembre 1975.
2. Le parcours présenté dans cet article comprend deux principales étapes : une thèse de doctorat en sociologie, intitulée « Politiques et marchés de la danse contemporaine en France (1975-2009) », soutenue à l'École des hautes études en sciences sociales en juin 2010, et la publication d'un livre – *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?* – aux Éditions de l'Attribut en 2012.
3. STRAUSS Anselm, « A Social world perspective », in DENZIN Norman (dir.), *Symbolic Interaction*, Volume 1, Greenwich, Connecticut, JAI Press, 1978. Traduction française in BASZANGER Isabelle (dir.), *La Trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 275.
4. BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 58.
5. DANTO Arthur, « The Artworld », in *Journal of Philosophy*, n° 61, 1964. Traduction française in LORIES Danielle (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, pp. 183-198.
6. DICKIE George, « Defining Art II », in LIPMAN Matthew (dir.), *Contemporary Aesthetics*, Boston, Allyn & Bacon Inc., 1973. Traduction française in GENETTE Gérard (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992, pp. 9-32.
7. DICKIE George, « Defining Art II », *art.cit.*, p. 24
8. BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art*, *op.cit.* p. 63.
9. Le travail d'enquête s'est déroulé sur plus de trois années (entre 2005 et 2008).
10. SERRE Jean-Claude, « Les études et la recherche en danse à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV) », in *La Recherche en danse*, n° 1, 1982, pp. 5-20.
11. Je pratique la danse contemporaine depuis plus de vingt ans et j'ai enseigné cette discipline (comme assistant de Christine Conti et de Mohammed Ahmada au Centre de danse du Marais à Paris). J'ai en outre participé comme interprète à plusieurs créations de François Guibard, dans les années 1990, et je suis régulièrement des cours à l'École Peter Goss, depuis cette époque.
12. URFALINO Philippe, « Les politiques culturelles, mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, pp?
13. MENER Pierre-Michel, *Le Travail Créateur*, Paris, Gallimard/ Seuil, 2009, p. 238.
14. Cette réflexion sur la notion de danse contemporaine est développée dans les deux premiers chapitres de mon ouvrage, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Paris, Éditions de l'Attribut, 2012.
15. CHAPUIS Yvane, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », in *Art Press*, n° 23, spécial *Médium Danse*, 2002, pp. ?
16. BENVENISTE Émile, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 56.
17. BENVENISTE Émile, « Sémiologie de la langue », *op.cit.*, pp. 59-60. complète ?
18. *Ibid.*, p. 65.
19. ROSCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 172.
20. GUILBERT Laure, « Danse », in *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.
21. BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, *op.cit.*

RÉSUMÉS

Depuis les années 1970 en France, la politique menée par le ministère de la Culture et les collectivités territoriales a favorisé une croissance régulière du secteur de la danse contemporaine. Un système d'économie mixte s'est mis en place : l'intervention publique – subventions aux compagnies et aux structures de diffusion – va de pair avec le libre jeu des mécanismes marchands. Cet article retrace un parcours de recherche en danse fondé sur une enquête empirique de plusieurs années au sein du milieu chorégraphique, dont l'enjeu principal est de comprendre les processus d'allocation des ressources économiques. Il montre aussi la nécessité et la richesse des rencontres interdisciplinaires.

In France, policies put in place by the Ministry of Culture and territorial collectivities have favoured a steady increase in the field of contemporary dance since the 1970s. A mixed economy has been set up, which relies on both public funding for companies and venues and economic exchanges in a free market. This article presents the results of a comprehensive empirical study of the French professional dance world, which focused on examining the various factors involved in the allocation of arts funding. The study also highlights the need for and enriching nature of interdisciplinary artistic exchanges.

INDEX

Mots-clés : danse contemporaine, politiques culturelles, marché, esthétique, réception

Keywords : contemporary dance, cultural policy, market, aesthetics

AUTEUR

PATRICK GERMAIN-THOMAS

Patrick Germain-Thomas est professeur d'économie et de gestion à la Chambre de commerce et d'industrie de Paris depuis 1992. En 2010, il a soutenu à l'École des hautes études en sciences sociales une thèse de doctorat en sociologie intitulée *Politiques et marchés de la danse contemporaine en France* (1975-2009), sous la direction de Philippe Urfalino. Il poursuit actuellement ses travaux sur l'économie du secteur chorégraphique en centrant plus particulièrement ses recherches sur l'imbrication de l'action publique et des échanges économiques qu'occasionnent les activités de programmation.