



Liberté • Égalité • Fraternité

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



Direction générale de la création artistique

Service de l'inspection de la création artistique

Rapport n° SIE 2018 001

**Le label et le réseau des centres de développement
chorégraphique nationaux**

Établi par Nicolas Vergneau,
inspecteur de la création artistique

Janvier 2018

SOMMAIRE

Synthèse	p. 4
Relevé des préconisations	p. 6
Éléments de procédure et de méthode	p. 9
1- La constitution et le développement du réseau : rappel historique	p. 10
1.1- Des associations pionnières à l'avènement du premier centre de développement chorégraphique (1975-1995)	p. 10
1.2- La formation du réseau : de l'auto-construction à la première reconnaissance en tant que tel par l'État (1995-2006)	p. 12
1.3- Du réseau au label national : extension et institutionnalisation (2007-2017)	p. 15
2- Les CDCN aujourd'hui : état des lieux structurel	p. 18
2.1- Des environnements territoriaux contrastés	p. 18
2.1.1- <i>Métropoles versus villes petites et moyennes</i>	
2.1.2- <i>Une présence artistique et culturelle très variable</i>	
2.1.3- <i>Des régions agrandies, de nouveaux défis</i>	
2.1.4- <i>Des partenaires publics diversement impliqués</i>	
2.2- Des outils très inégalement dotés	p. 22
2.2.1- <i>Du nomadisme subi à la friche et au théâtre</i>	
2.2.2- <i>De fortes disparités de moyens budgétaires</i>	
2.2.3- <i>Des équipes réduites, stables mais sous tension</i>	
2.3- L'activité, ses priorités et ses publics	p. 28
2.3.1- <i>Un cahier des missions et des charges commun, des priorités distinctes</i>	
2.3.2- <i>La question de l'identité artistique</i>	
2.3.3- <i>Le soutien à la création, « mission organique »</i>	
2.3.4- <i>La diffusion, une activité sous contraintes</i>	
2.3.5- <i>L'EAC et la relation aux publics comme étendard et source de légitimité</i>	
2.3.6- <i>La formation professionnelle</i>	
2.3.7- <i>Des publics variés mais parfois mal connus</i>	
2.4- Le partenariat de projet, l'ADN du label	p. 49
2.5- Un réseau structuré et moteur	p. 53

3- Un réseau confronté à des problématiques d'importance pour la pérennité de son action **p. 56**

- 3.1- Le passage du réseau au label : incidences p. 56
- 3.2- Le rayonnement territorial, le développement : jusqu'où, comment ? p. 58
- 3.3- La relation aux enseignements artistiques et aux pratiques en amateur p. 61
- 3.4- Parité, diversité, droits culturels : des questions de plus en plus prégnantes p. 63
- 3.5- Quelle place pour l'expérimentation et la recherche ? p. 66
- 3.6- Une dynamique européenne à renforcer p. 67

Annexes

- 1. Lettre de mission p. 70
- 2. Liste des personnes interrogées p. 73
- 3. Conducteur d'entretien utilisé avec les directeurs/trices de CDCN p. 74
- 4. Conducteur d'entretien utilisé avec les conseiller(e)s DRAC p. 75

Synthèse

Nées dans les années 1970-1980 (pour cinq d'entre elles), dans les décennies 1990-2000 (pour six autres), d'initiatives privées le plus souvent, les associations qui portent aujourd'hui le label « centre de développement chorégraphique national » (CDCN) ont grandi avec la danse contemporaine, tout autant qu'elles l'ont fait grandir.

Leur reconnaissance institutionnelle par étapes et leur participation active à l'élaboration des textes réglementaires qui encadrent aujourd'hui leur action leur ont permis d'obtenir un cahier des missions et des charges « sur-mesure », qu'elles remplissent toutes (dans des conditions parfois adverses), et de développer une relation suivie et constructive avec le ministère de la culture.

Elles ont su se rassembler, s'organiser, identifier des problématiques et mener des chantiers communs, parler d'une même voix, sans perdre leurs particularités. Bref, « *faire du combat de chacun le combat de toutes* », pour reprendre une expression entendue lors de nos entretiens. Elles se sont constituées en un réseau actif, revendicatif, dont le pragmatisme et l'efficacité leur permettent d'entamer un rapprochement avec deux autres puissants réseaux, celui des CCN et des CDN.

Elles ont connu un essor ininterrompu depuis leur création, qui s'est accompagné d'une évolution significative de leurs moyens, particulièrement ces deux dernières années (*cf.* les mesures nouvelles du ministère de la culture destinées à financer l'accueil en résidence longue d'artistes associés et à revaloriser l'accueil-studio), et a porté la part de l'État dans leur financement à 40 % (contre 30 % en 2006). Ce développement butte aujourd'hui sur la contraction des ressources publiques (celles des départements, notamment, qui ont souvent été des partenaires historiques) et donne ici ou là des signes de « surchauffe » (dans les structures), voire de frictions avec leurs partenaires publics.

Sans parler de rythme de croisière (l'engagement qui les caractérise accepte mal de telles perspectives), on est enclin à penser que, sauf augmentation du nombre de CDCN, ce réseau est entré dans une phase de stabilisation, l'activité ne pouvant guère croître davantage à moyens constants. Il n'aspire d'ailleurs pas à des réformes ou à un changement de modèle, mais à profiter du cadre solide offert par la labellisation pour poursuivre son action, en tentant de répondre aux problématiques du moment : consolider le fonctionnement sur le plan des ressources humaines, répondre aux sollicitations toujours plus nombreuses, préserver une capacité d'invention et de développement.

Cette phase de stabilisation n'est pas incompatible avec une actualité qui se révèle particulièrement riche et innovante : changements de direction (CDCN d'Avignon, de Grenoble et de Toulouse) et/ou de dénomination (CDCN de Bordeaux, Toulouse et Uzès), relocalisation effective (Bordeaux) ou en projet (Avignon), acquisition de nouveaux outils (Uzès), production de nouvelles ressources pédagogiques, ouverture croissante à la création jeune public, aux formes participatives, *in situ*, etc.

L'étude qui suit, on le verra, met en lumière des atouts et des succès :

- une facilité de manœuvre de ces structures (due à la taille des équipes) ;
- des spécificités marquées compatibles avec un fonctionnement en réseau (pas de risque de formatage) ;

- une expertise fine en matière d'action territoriale au service de publics très divers ;
- une aptitude à repérer et à accompagner une très grande diversité d'écritures dans le champ de la danse contemporaine ;
- une articulation réussie avec le monde éducatif (l'Education nationale) ;
- des relations généralement fluides avec les collectivités territoriales ;
- un label opérationnel quel que soit le terrain (métropoles, villes petites et moyennes, milieu rural) ;
- une aptitude avérée à relier les diverses missions entre elles (l'artiste associé est facilitateur à cet égard) ;
- une véritable efficience dans l'utilisation des ressources budgétaires et humaines.

Mais elle pointe aussi des fragilités :

- une dépendance forte à l'égard des financements publics, donc une sensibilité aux changements d'interlocuteurs politiques (ce que l'« accident d'Artigues » illustre parfaitement) ;
- des conditions matérielles précaires : un quart (!) des structures du réseau n'a toujours pas de locaux dédiés (Cayenne, Dijon, Uzès) ;
- une notoriété très relative auprès du public, des décideurs politiques et même d'une partie du monde culturel ;
- des ressources parfois très limitées (le poids moyen d'un CDCN est trois fois inférieur à celui d'un CCN) ;
- un écart de moyens important à l'intérieur du réseau (de 1 à 5,5 aujourd'hui, contre 1 à 2,7 en 2006), qui ne pose pas de problème en l'état mais pourrait menacer l'unité du réseau s'il devait se creuser davantage) ;
- une difficulté probable, chez la plupart, à faire face à un accroissement de leur activité, le cas échéant (la plupart des structures sont aux limites de leurs capacités) ;
- un manque d'ouverture esthétique, et son corollaire : une image associée à la ligne artistique défendue (image de fermeture parfois) plus qu'au travail réalisé auprès des publics ;
- des liens trop lâches avec le secteur de l'enseignement artistique ;
- une implication insuffisante dans l'accompagnement de la pratique amateur.

Il est en outre intéressant d'observer, dans le prolongement de ces constats, que le modèle a muté. Le Gymnase excepté, les CDCN « historiques » (Les Hivernales, Art danse, Uzès danse, Toulouse) ne sont plus ceux auxquels on se réfère spontanément comme modèles. C'est aujourd'hui les noms de La Briqueterie, de l'Atelier de Paris, de L'échangeur, de La Manufacture et du Gymnase qui reviennent avec la plus forte occurrence quand on pose la question – aux directeurs(trices) de CDCN eux-mêmes, aux conseiller(e)s DRAC, aux personnalités diverses que nous avons interrogées – du (des) CDCN avec le(s)quel(s) ils se sentent en affinité ou dont ils tiennent l'action pour particulièrement exemplaire.

On observera aussi que chacun, dans ce quintet, possède une identité forte appuyée sur une forme de spécialisation : les échanges avec l'Europe pour La Briqueterie (le « CDCN par excellence » aux yeux de beaucoup) ; l'accompagnement de l'émergence et la formation professionnelle pour l'Atelier de Paris ; le développement chorégraphique partenarial en milieu rural et le lien avec le monde social pour L'échangeur (dont l'action territoriale réalise la vocation primitive des CDCN : organiser *ex-nihilo* une présence pérenne de la danse sur un territoire) ; l'intérêt pour le jeune public et les amateurs pour Le Gymnase (le CDCN qui maintient le lien avec l'esprit des débuts et la référence à l'éducation populaire) ; le savoir-faire en matière de médiation et de conception de ressources pédagogiques pour La Manufacture, ex-Cuvier. C'est-à-dire, en somme, toutes les missions phares d'un CDCN.

Relevé des préconisations

Au regard de ces conclusions, en conservant à l'esprit que les CDCN font déjà beaucoup, mais dans le dessein de tracer quelques perspectives pour éviter que la stabilisation probable des moyens (à brève échéance) ne s'identifie à un recul, nous formulons les préconisations suivantes :

Au ministère de la culture, il reviendra, en concertation avec les collectivités partenaires et les associations représentatives des labels, de :

1) reposer la question générale de l'aménagement chorégraphique du territoire dans la nouvelle configuration régionale. Le choix des outils les mieux adaptés, la manière de les articuler entre eux et la nécessité ou non de créer de nouveaux CDCN en découleront (le besoin d'outils de développement chorégraphique apparaît d'ores et déjà criant dans des territoires comme l'est de la région PACA (Alpes-maritimes, Alpes de Haute-Provence, Hautes-Alpes), l'ex-Auvergne, le nord de la Nouvelle-Aquitaine (ex-Limousin et Poitou-Charentes, etc.).

2) proposer un schéma d'aménagement chorégraphique (cartographie et stratégie) qui devra prendre en compte l'ensemble des problématiques concernant l'art et la pratique de la danse, et non pas seulement celles relatives à la création, la production et la diffusion. Cela invite donc à réfléchir en termes de filière, avec un objectif de décloisonnement et en dialogue avec les collectivités territoriales.

3) encourager la mise en lien des acteurs de la danse (notamment ceux bénéficiant d'un financement du ministère, qu'il relève du BOP 131 ou du BOP 224) et positionner les CDCN comme les animateurs de la vie chorégraphique des territoires où ils sont implantés.

4) associer les CDCN à la refonte prochaine des conservatoires et aux réflexions qui pourraient s'engager sur l'hypothèse de création d'une filière « pratique et médiation en danse » (qui viendrait compléter celles existantes d'interprétariat et d'enseignement de la danse).

5) encourager les collectivités territoriales et les établissements d'enseignement artistique dont elles ont la responsabilité à solliciter la présence des CDCN dans les jurys de recrutement et d'examen.

6) définir un équipement / une configuration matérielle minimum pour un CDCN, ce qui revient à clarifier leur cahier des missions et des charges sur ce point.

7) préconiser une méthode partagée pour rendre compte plus clairement de la part budgétaire impartie à la médiation à l'échelle du réseau mais aussi au sein de chaque CDCN. Cela implique d'améliorer sur ce point l'outil utilisé par la DGCA pour la collecte des données.¹

8) veiller à ce que le principe d'un financement croisé équilibré des CDCN soit respecté : l'État ne doit pas accroître davantage son financement si les collectivités ne font pas de même (sauf à risquer de les voir se désintéresser de ces outils qui sont les leurs autant que ceux de l'État).

¹ Il conviendrait sans doute aussi, pour faciliter l'exploitation des données, de (re)définir précisément ce qu'on entend par « accueil-studio ». Notre étude révèle en effet un nombre d'accueils-studios supérieur de 65 % au nombre d'apports numériques en production, alors que les premiers impliquent en principe les seconds.

Aux CDCN, nous préconisons de :

- 1) s'ouvrir plus largement aux esthétiques autres que la danse contemporaine : danses urbaines (notamment hip hop), danse baroque, classique ou néoclassique, danses du monde, danses de comédie musicale, esthétiques nouvelles issues d'hybridation et/ou se diffusant via internet notamment. Une esthétique peut naître de danses sociales ; il convient d'être attentif à l'évolution des pratiques dansées de manière générale (quel que soit le médium par lequel elles se développent), aux imaginaires corporels dont elles sont le véhicule, leur réserver des espaces de recherche.
- 2) veiller, à côté de l'actualité de la création, à accorder une place aux œuvres de répertoire au sein de leurs programmations, dans une logique de diffusion de la culture chorégraphique. La difficulté d'accès à ces œuvres, le cas échéant (indisponibilité, coût élevé, plateau inadapté), pourrait conduire à la mise en place d'une réflexion avec la DGCA pour tenter de trouver des solutions.
- 3) prêter une attention aux artistes des territoires ultramarins en facilitant notamment leur accueil et l'accompagnement de leur création, comme les y invite leur cahier des missions et des charges.
- 4) prendre à bras le corps la question de l'accompagnement de la pratique artistique amateur (notamment celle déjà autonome), en encourageant et valorisant le croisement entre les professionnels et les amateurs, en suscitant cette pratique et en lui ouvrant les studios.
- 5) intensifier leurs relations avec les établissements d'enseignement artistique et proposer à des représentants de ces établissements d'intégrer leurs instances de gouvernance (une meilleure connaissance réciproque ne peut que favoriser le rapprochement).
- 6) veiller à demeurer des structures d'appui et de conseil, ouvertes et proposant (notamment vis-à-vis des lieux du « second cercle »), et à renouveler régulièrement leurs partenariats (faute de pouvoir les multiplier à l'infini).
- 7) favoriser le plus possible les programmations itinérantes, hors les murs, en partenariat.
- 8) réfléchir à l'opportunité et aux moyens de développer leurs relations avec les pôles nationaux cirque (PNC), les centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP), voire les fonds régionaux d'art contemporain (FRAC).
- 9) évaluer les outils de médiation (les mallettes pédagogiques) développés à ce jour avant toute nouvelle production.
- 10) de manière générale, capitaliser, théoriser et valoriser l'expérience acquise par le réseau dans le domaine de l'accompagnement artistique, de l'action partenariale, comme dans celui de la médiation. (Dans chaque CDCN des actions singulières et innovantes sont mises en œuvre qui pourraient être observées, évaluées, éventuellement modélisées.)
- 11) imaginer une (des) manifestation(s) commune au réseau qui permettrait d'accroître la visibilité des CDCN auprès d'un public élargi : l'idée d'un festival vient aussitôt à l'esprit (alors que s'étendent des manifestations comme la Biennale de danse de Lyon – 41 villes partenaires en 2018 – ou des festivals comme Karavel, Kalypso, et...Kidanse !), se saisir par exemple de la Journée internationale de la danse, etc.

Toutes ces préconisations peuvent faire l'objet d'un échange avec le ministère, mais il est deux questions, évoquées plus avant, qui appellent une véritable réflexion commune :

- la formation des médiateurs en danse, que ce soit au titre de la formation continue pour les personnels déjà sur le terrain ou à celui de la formation initiale pour les besoins à pourvoir demain ;

- l'opportunité de développer, dans les CDCN candidats, une spécialisation à partir d'une spécificité actuelle (liée à l'action mise en œuvre, à l'environnement social, etc.). Cette spécialisation pourrait porter sur un public particulier (l'enfance, l'adolescence, le handicap, les publics empêchés), sur une activité (la médiation, la formation, l'édition de ressources, etc.), éventuellement sur une catégorie artistique (*l'in-situ*, les danses urbaines, les danses traditionnelles, les croisements disciplinaires, etc.). Il nous semble – mais seule l'expérimentation pourra le vérifier – qu'une spécialisation *non esthétique* rendrait inévitable l'ouverture esthétique que nous préconisons.

Éléments de procédure et de méthode

Le présent rapport fait suite à la lettre de mission de Mme Régine Hatchondo, directrice générale de la création artistique, adressée à M. Alain Loiseau, chef de l'inspection de la création artistique, en date du 3 mai 2017, et de la note de M. Alain Loiseau datée du lendemain qui nous confie ladite mission (pièce en annexe).

Ce rapport s'appuie sur une importante série de rendez-vous avec les directeurs et directrices des douze centres de développement chorégraphique nationaux (CDCN), les conseillers et conseillères en charge de la danse dans les DRAC concernées et quelques personnalités diverses. Les entretiens auxquels ils ont donné lieu ont été menés à l'aide de questionnaires (ou conducteurs d'entretien), joints en annexe, pour permettre une confrontation des réponses.

Il repose également sur l'examen analytique des documents de bilan et de communication fournis par les structures, ainsi que sur les données statistiques relatives aux comptes, à l'emploi et à l'activité de ces structures collectées annuellement (ou presque) par la délégation à la danse de la DGCA depuis 2006.

La mission s'est déroulée alors que l'histoire s'accélérait pour ces structures qui, de réseau, sont devenues label national à la faveur de la promulgation de la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP), et de ses textes d'application, le décret n°2017-432 du 28 mars 2017 et – pour ce qui concerne les CDCN – l'arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatif au label en question.

Ce rapport ne requiert pas de procédure contradictoire.

1- LA CONSTITUTION ET LE DÉVELOPPEMENT DU RÉSEAU : RAPPEL HISTORIQUE

1.1- Des associations pionnières à l'avènement du premier centre de développement chorégraphique (1975-1995)

En 1977, du 12 au 16 avril, se tient à la MJC de la Croix-des-Oiseaux, en périphérie d'Avignon, une « pré-première » Semaine de la danse associant stages de pratique et spectacles (la première édition officielle aura lieu deux ans plus tard). Cette manifestation est organisée sans moyens ni publicité, par l'association Danse et Rencontre, dirigée par Amélie Grand, enseignante d'EPS et de danse contemporaine passée par le théâtre et le chant, alors en poste à la direction départementale de la jeunesse et des sports du Vaucluse². Elle accueille les créations de quatre chorégraphes (et pédagogues) invités, Jérôme Andrews, Nana Gleason (issue de la compagnie de Martha Graham), Dominique Dupuy (habitué du lieu pour y proposer un atelier régulier de danse contemporaine) et Danièle Talbot (qui commence à enseigner au conservatoire d'Avignon à cette même époque), chacun présentant un solo.

En 2016, quarante ans plus tard, les centres de développement chorégraphique nationaux, au nombre de 12 répartis dans 9 régions, représentent ensemble un budget cumulé de plus de 11 600 000 €, abondé pour 9 352 000 € par des subventions publiques dont 40 % proviennent du ministère de la culture³. Ils ont diffusé cette année-là 347 spectacles (pour 681 représentations), accueilli près de 89 000 spectateurs, réalisé plus de 7 000 heures de sensibilisation des publics et touché par ce biais 38 000 personnes.⁴

Ce raccourci facile mais spectaculaire est intéressant par les constats qu'il permet de poser :

- l'histoire des CDCN ne commence pas en 1995, comme pourrait le laisser supposer la création du premier du nom (le CDC de Toulouse), mais au milieu des années 1970. Son origine se confond avec l'apparition de la nouvelle danse française (c'est en 1976, pour rappel, que sont primées les premières œuvres de Dominique Bagouet et de Jean-Claude Gallotta au concours de Bagnolet, en 1978, celles de Maguy Marin et de Dominique Boivin) ;

- cette histoire prend corps dans le champ de l'éducation populaire, dont sont issues les premières associations et expériences, et qui fournira les personnels et les moyens jusqu'au début des années 1980 au moins (d'où la prise de relais parfois complexe du ministère de la culture) ;

- enfin, le formidable développement qu'ont connu ces structures depuis ce point d'origine témoigne d'une incontestable réussite et, partant, d'une pertinence tout aussi indéniable du modèle inventé alors vis-à-vis des attentes du milieu (modèle qui a naturellement évolué avec le temps, on le verra).

L'examen détaillé des débuts de l'expérience de ce qui va prendre le nom d'Hivernales en 1987 permet d'apercevoir les principes qui, dès 1980 et en quelques années, organiseront de manière empirique son propre modèle mais aussi, pour partie, celui d'autres associations qui deviendront elles-mêmes centres de développement chorégraphique. Ces principes sont les suivants⁵ :

2 L'enseignement de l'éducation physique et sportive (EPS) ne relève pas alors de l'Education nationale (ce sera le cas à partir de 1981) mais du ministère de la Jeunesse et des Sports.

3 A titre de comparaison, ce pourcentage était de 30 % en 2006 (cf. note de Vincent Cosse du 29 janvier 2008 au délégué à la danse). La part du ministère de la culture dans le financement des CDCN a donc progressé de 10 points.

4 Source : DGCA / synthèses budgets, emploi et activités 2016 CDCN (corrigées des données Chorus).

5 Nous nous référons tout particulièrement ici à l'ouvrage d'Amélie Grand et Philippe Verrière, *Voyage en Hivernales, 30 ans de danse en Avignon*, Paris, Riveneuve éditions / Archambaud éditeur, 2014.

- l'association de la pratique et de la création chorégraphique : les participants aux stages alimentent la fréquentation des spectacles, et vice et versa ;
- la coexistence des amateurs et des professionnels (par attachement aux valeurs de l'éducation populaire) ;
- la programmation d'œuvres de chorégraphes en contrepartie de leur implication dans l'animation de stages destinés à tous les publics (débutants, intermédiaires, avancés, professionnels) ;
- une large ouverture esthétique, l'orientation clairement affichée pour une danse contemporaine en plein essor s'accommodant d'échappées régulières vers les danses jazz, les danses du monde (flamenco, butô, danse africaine), la danse-escalade et plus tard le hip hop⁶ ;
- le croisement des disciplines : les formations proposées associent volontiers la danse, le théâtre et le chant⁷, la programmation n'hésite pas à se placer sous le signe de la rencontre de la danse et du sport (thème retenu pour les éditions 1987 et 1988 des Hivernales) ;
- l'attention et l'encouragement à la jeune création (sous la forme de tremplins, par exemple) ;
- le recours aux bénévoles, selon des modalités attractives pour eux (stages et spectacles offerts), pour l'organisation et l'accueil du public et des artistes, dans l'optique « d'élargir le cercle » ;
- l'esprit militant de tous ;
- le développement, par désir autant que nécessité, de liens avec des structures culturelles et socio-culturelles de proximité.

À la suite des Hivernales (ou quasi concomitamment), naissent ailleurs en France d'autres associations activant peu ou prou les mêmes fondamentaux : lier la création et la diffusion des œuvres à la sensibilisation et la formation des publics. La Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, fondée par Michel Caserta, directeur du centre culturel de Vitry depuis 1964, connaît ainsi une sorte d'édition zéro en 1979, avant son lancement officiel deux ans plus tard avec le soutien du département du Val-de-Marne. Issue du regroupement de deux associations de pratique, Danse à Lille, quant à elle, est créée en 1983 par Catherine Dunoyer de Segonzac et Eliane Dhegeyre⁸ : il s'agit là aussi d'offrir à des élèves danseurs demandeurs une programmation de spectacles. De biennale, Danse à Lille deviendra saison en 1988 – Année de la danse – et s'ouvrira à l'Europe et au monde avec la création du festival Les Repérages en 1994. Enfin, en Bourgogne, le festival Art Danse organise une première édition en 1988 à l'initiative de Marie-Jo Gros, Laure Berlioz, Anne-Marie Reynaud (alors directrice du centre chorégraphique national de Nevers) et Brigitte Réal. Là encore, la manifestation – dont le fonctionnement restera bénévole jusqu'en 2000 – fait suite à des stages d'été organisés annuellement à partir de 1970 par Marie-Jo Gros, à l'époque conseillère technique à la direction régionale du ministère de la jeunesse et des sports). Ces stages sont animés par des pédagogues et artistes repérés (Jerome Andrews, Andy Degroat, Jacky Taffanel, Jean Gaudin, etc.), qui réunissent amateurs et professionnels et débouchent chacun sur une création. Ils sont financés par la ville de Dijon, le ministère de la jeunesse et des sports et, dans une moindre mesure, le ministère de la culture.

6 La liste des artistes programmés dans les Hivernales entre 1979 (première Semaine de la danse) et 2009 (dernière programmation d'Amélie Grand) est impressionnante, par le nombre de chorégraphes invités et l'étendue du champ esthétique couvert.

7 Cf. la fameuse formation professionnelle pluridisciplinaire « Danseur-Acteur-Chanteur » qui se poursuivra, bon an mal an, jusqu'au milieu des années 2000.

8 Cette dernière quittera la structure dix ans plus tard pour prendre la direction du Vivat d'Armentières, aujourd'hui scène conventionnée pour la danse.

Entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1990, dans une attention égale aux artistes et aux publics, et un désir d'inscription de la danse sur un territoire de proximité (mais sans lieu stable au début pour beaucoup de ces associations), s'inventent un modèle et des missions qui deviendront celles des centres de développement chorégraphique. Ce modèle, il est important de le noter, est fondé sur l'exigence d'un lien constant entre les différentes missions.

1.2- La formation du réseau : de l'auto-construction à la première reconnaissance en tant que tel par l'État (1995-2006)

Avec la création par Annie Bozzini, sur décision conjointe des collectivités publiques (à l'issue d'un appel à candidature), du CDC Toulouse / Midi-Pyrénées, premier du nom⁹, s'ouvre une nouvelle page de l'histoire de ces structures : celle de l'organisation et du regroupement en vue d'obtenir une reconnaissance et des moyens stables de la part du ministère de la culture¹⁰ (et des partenaires publics en général).

L'ouverture de cet outil d'un nouveau genre – résultant de la mutation du centre chorégraphique national que dirigeait depuis 1984 son fondateur, le chorégraphe Joseph Russillo¹¹, dont il reprend une partie des moyens¹² – est une date importante qui va favoriser le ralliement des quatre structures historiques et acter, avec le recul et des priorités différentes, la naissance d'un second réseau structurant pour la danse. Cette ouverture marque aussi une évolution notable : il ne s'agit plus là d'une association de pratique et d'enseignement dont est né un festival, mais d'un projet global de développement de la danse contemporaine (sur un territoire plutôt acquis à la technique académique) conçu par une directrice artistique (non danseuse) recrutée à cet effet. Sa mise en œuvre – inscrite dans un plan général en faveur de la danse à Toulouse voulu par la ville – signifie changement de cadre institutionnel, d'esthétique et d'outil. Nouveau paradigme.

Le projet du CDC de Toulouse se met donc en place en répondant à la demande des tutelles d'un « *pôle de promotion de la danse* » portant sur trois actions majeures : « *le soutien des jeunes compagnies régionales, l'accueil et la diffusion de compagnies extérieures reconnues, la constitution d'un service d'information du danseur et de documentation sur la danse* ».¹³

Le souci de coller au plus près des besoins des artistes, de structurer et d'animer un paysage chorégraphique régional et de former un public pour une danse d'aujourd'hui, dessine les contours d'un modèle innovant (devenu la norme aujourd'hui) reposant sur des missions précises : le soutien à la création par l'accueil d'équipes en résidence et la coproduction ; une programmation – en appui sur un réseau de lieux partenaires – de spectacles représentatifs des diverses formes de la création contemporaine française et étrangère (ou de pièces historiques permettant sa mise en perspective) ; la sensibilisation des publics à la danse contemporaine ; la formation professionnelle des danseurs (pour contenir leur exode vers d'autres grandes villes) ; l'animation d'un centre de documentation,

9 Ce nom est celui choisi par Annie Bozzini elle-même dans son projet de préfiguration du CDC de Toulouse. Annie Bozzini a auparavant dirigé pendant quinze ans *Pour la danse*, revue de référence pour la danse contemporaine.

10 Jusqu'alors, les DRAC ont soutenu ces structures selon des modalités et des montants divers, généralement à partir de leur action de diffusion.

11 La possibilité aurait été envisagée un temps qu'Angelin Preljocaj remplace Joseph Russillo à la tête du CCN de Toulouse, alors dans une impasse, mais la perspective de devoir financer deux troupes permanentes (le Ballet du Capitole et celui de la compagnie Preljocaj) aurait effrayé la ville et vite eu raison de cette idée. Cf. Annie Bozzini, Dominique Crébassol (dir.), *20 ans de danse au CDC Toulouse / Midi-Pyrénées*, 2015.

12 Une partie des moyens de l'ancien CCN serviront à renforcer ceux du Ballet du Capitole et du Conservatoire national de région, dans le cadre d'un plan global concerté ville / État / région en faveur de la danse.

13 Cf. Annie Bozzini, Dominique Crébassol (dir.), *20 ans de danse au CDC Toulouse / Midi-Pyrénées*, 2015.

ou encore la collaboration avec les autres champs artistiques (arts visuels, cinéma...). Ce projet reprend le socle pédagogie-diffusion inventé par les associations plus anciennes, mais en l'élargissant et en le formalisant. Le développement de la culture chorégraphique, pour les professionnels comme pour le public, par exemple, devient un axe central (comme le montre l'accueil en résidence, dès la première saison, du Quatuor Albrecht-Knust).

Un modèle alternatif à celui des centres chorégraphiques nationaux (CCN) se met donc en place, sur lequel s'aligneront progressivement les structures plus anciennes et celles à venir, et qui servira de base à l'élaboration du cahier des missions et des charges des centres de développement chorégraphique quinze ans plus tard.¹⁴

Ces évolutions, il faut le dire, sont en partie dictées par le contexte, et par le sentiment qui se répand alors que le dispositif chorégraphique mis en place depuis les années 1980 est en train de se gripper. La deuxième moitié des années 1990 connaît un fort accroissement du nombre de compagnies de danse comme de radicales innovations esthétiques ; or le réseau des centres chorégraphiques nationaux est pour l'essentiel déployé – les deux derniers CCN à ce jour (Biarritz et Rillieux-la-Pape) ouvrent en 1997-1998 – et peine à répondre aux attentes du milieu. 1998 est aussi l'année où le ministère de la culture transfère vers ses DRAC les crédits en faveur des équipes indépendantes du spectacle vivant, marquant une nouvelle étape de la déconcentration. Une nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes réclame des outils pour travailler et des débouchés pour ses créations (c'est le sens de l'appel des Signataires du 20 août). Par ailleurs des envies légitimes de faire carrière dans le champ de la danse se font jour chez des professionnels non artistes, au-delà du cercle des militants de la première heure. Bref, le paysage de la danse en France devient un peu étroit et semble appeler une relance politique, après la relative inertie institutionnelle qui caractérise, aux yeux de certains observateurs, la période 1998-2003¹⁵.

Dès 1997, Les Hivernales ont adopté à leur tour l'appellation de « centre de développement chorégraphique en préfiguration » ; Nouvelle Danse d'Uzès, créé l'année précédente, fait de même et rejoint les autres structures historiques dans leur revendication commune. La reconnaissance réciproque par ces six acteurs de missions et d'un fonctionnement comparables va favoriser la cohésion et les partenariats entre eux, le projet d'une charte commune et les constituer peu à peu en réseau (2001-2002), alors même que l'étendue des missions qu'elles remplissent effectivement varie encore sensiblement de l'une à l'autre.

Un dialogue s'engage avec le ministère de la culture au tout début des années 2000 :

- d'un côté – celui des CDC auto-proclamés –, la revendication d'un « *cadre contractuel clair avec des moyens appropriés* », d'un « *partenariat durable* » et d'un « *statut clairement identifié* », autrement dit d'un label susceptible de conforter par ricochet le soutien qu'apportent déjà les collectivités territoriales. Cette revendication repose sur l'argument principal d'une action commune dans tous les domaines de la danse relevant d'une mission de service public (accueil en résidence de compagnies indépendantes, programmation d'artistes « *hors institution* », formation de professionnels et d'amateurs, sensibilisation d'un public nouveau, inscription de la danse dans un

14 La référence à l'expérience pilote qu'a représenté le CDC de Toulouse est toujours présente dans l'arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatif au label CDCN.

15 Cf. le dossier de *La Scène*, numéro de juin 2003, intitulé « La danse, un état des lieux ».

territoire, fonction de centre ressource)¹⁶, mais aussi d'un besoin impérieux d'espaces de création et de diffusion pour la danse ;

- de l'autre – celui du ministère –, une prise en considération progressive de l'opportunité de ce nouveau réseau (à une époque qui n'est pas à l'invention de nouveaux labels), mais qui ne se traduira par l'octroi de moyens que quelques années plus tard, en 2006, sous la forme d'un élargissement à leur profit de la mesure de l'accueil-studio. Mesure dont bénéficient les CCN depuis 1998 (elle fut une des réponses institutionnelles à la situation de tension décrite plus haut) et qui constitue, outre la reconnaissance formelle (que cette mesure acte de fait), leur principale doléance¹⁷. Les nouveaux CDC sont désormais autorisés à utiliser cette appellation dans leurs échanges avec l'administration et dans les conventions qu'ils passent avec elle.

Il est intéressant de constater qu'à mesure que les missions « cardinales » des CDC en faveur de la danse se sédimentent – diffusion, accompagnement de la création, sensibilisation des publics, formation des professionnels, fonction ressource –, la référence à l'interdisciplinarité se trouve réaffirmée, au moins dans le discours : « *Les CDC ont fait le choix du soutien à la création indépendante et ont opté pour l'interdisciplinarité.* »¹⁸

Autre fait d'importance dans cette décennie de structuration du réseau et de professionnalisation de chacune des structures, une partie des CDC auto-proclamés se dotent d'espaces de travail : si Toulouse hérite, dès sa création, du studio du défunt CCN, Les Hivernales, après avoir connu la friche (la manufacture de casseroles Laugier, 1981-1986), disposent à partir de 1995 d'un studio au centre d'Avignon (La Manutention, aménagée avec le concours de subsides publics) et acquièrent dix ans plus tard le bail d'un théâtre qu'elles occupent toujours aujourd'hui. Danse à Lille trouve à s'héberger dès 2003 à Roubaix, dans un gymnase du XIX^e siècle inscrit à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques. En revanche, si le projet d'installation de la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne dans une ancienne Briqueterie prend naissance en 1997, il mettra seize ans à se concrétiser. Uzès Danse et Art Danse sont toujours contraints à l'heure actuelle au nomadisme.

L'une des premières actions communes, en matière de projet, se met en place en 2005. Il s'agit de la coproduction annuelle mutualisée : les membres du réseau apportent un soutien conjoint à un projet de création qu'ils s'engagent à produire et diffuser.¹⁹ Cette initiative scelle la

16 Éléments extraits d'un courrier du 30 octobre 2001 signé d'Amélie Grand (Les Hivernales), de Catherine Dunoyer de Segonzac (Danse à Lille), de Marie-Jo Gros (Art Danse Bourgogne) et de Didier Michel (Uzès Danse), adressé à Sylvie Hubac, directrice de la DMDTS. On s'étonne de l'absence de la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne.

17 Des six « CDC historiques », seul Art Danse n'a pas bénéficié de cette mesure dès 2006, si l'on en croit un courrier du 30 novembre 2006 signé de Catherine Dunoyer de Segonzac au nom du réseau, qui en demande la raison au ministre de l'époque, Renaud Donnedieu de Vabres (elle lui sera accordée en 2007). En revanche, Le Cuvier de Feydeau, pas encore officiellement CDC, a, lui, bénéficié de la mesure en 2006 pour un montant de 40 000 €.

18 Courrier du 8 janvier 2003 signé d'Amélie Grand pour les directeurs de CDC et adressé à Philippe Le Moal, inspecteur à la DMDTS. Voir aussi : « *Les centres de développement chorégraphique travaillent la plupart du temps sur un rapprochement des disciplines artistiques théâtre, cirque, arts plastiques, etc.* (document des CDC, non daté, probablement de 2003 ou 2004, intitulé *Les Centres de développement chorégraphique, note d'intention et fiches signalétiques*).

19 Depuis 2005, les artistes qui ont bénéficié de ce dispositif sont : Julia Cima, Thomas Lebrun, Foofwa d'Imobilité (Suisse), David Wampach, collectif Peeping Tom (Belgique), Nelisiwe Xaba (Afrique du Sud), Hélène Iratchet, Radhouane El Meddeb (Tunisie), Pierre-Yohann Suc et Magali Pobel, Ambra Senatore (Italie), Emmanuel Eggermont, Danya Hammoud (Liban), Aude Lachaise, Marlene Monteiro Freitas (Cap-Vert), Alexandre Roccoli, Meytal Blanaru (Israël).

collaboration des structures entre elles sur la base d'un échange artistique (au double sens de discussion et de circulation) et offre simultanément aux équipes élues des moyens et une diffusion conséquents.

1.3- Du réseau au label national : extension et institutionnalisation (2007-2017)

Ce premier « club des six », dont les festivals ont pris de l'importance (la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne et les Hivernales tout particulièrement) et dont l'activité originelle tend à se diversifier sur le modèle de Toulouse, est rejoint en 2007 par deux autres structures : Le Pacifique, à Grenoble, et Le Cuvier de Feydeau, à Artigues-près-Bordeaux²⁰. Néanmoins, la nature de ces structures et la manière dont elles vont intégrer le réseau marquent une bascule dans l'histoire de ce jeune réseau. En effet, la première est un studio acquis en 2004 par la chorégraphe Christiane Blaise pour les besoins de sa compagnie et ceux de la communauté de la danse grenobloise, confrontée à une pénurie d'espaces de travail ; la seconde est un centre culturel municipal ouvert en 1998, qui s'est orienté vers la danse à partir de 2004 et dont le directeur, Stephan Lauret, « étranger au sérail »²¹, a également en charge la gestion des pratiques en amateur de la ville. En outre, et pour la première fois, c'est le ministère de la culture qui, rompant avec le principe unique de cooptation qui prévalait jusqu'alors, invite ces structures à rejoindre le réseau et à adopter la dénomination de « centre de développement chorégraphique »²². Par ce début de reconnaissance institutionnelle d'un réseau né hors de la volonté politique (sauf pour Toulouse), l'État reprend l'initiative en délivrant l'appellation, ce qui lui permettra, si nécessaire, d'en maîtriser l'extension. Moment important donc. L'inauguration du CDC Le Pacifique en septembre 2007, en présence de toutes les institutions publiques, fait à cet égard figure d'événement ; la presse professionnelle s'en fait l'écho²³.

Dans ces mêmes années, d'autres structures caressent l'idée de rejoindre le réseau : Danse à Aix, le plus ancien festival de danse, dont la disparition en 2005 par décision de la ville (et *lobbying* du CCN d'Aix-en-Provence) empêche l'aboutissement ; l'association Micadanses à Paris, sur une suggestion de la conseillère danse de la DRAC Ile-de-France dès 2002 (Micadanses sera finalement contre son gré partie prenante du CDC Paris Réseau Danse en préfiguration quelques années plus tard). D'autres encore comme l'école de danse Vendetta Mathea – La Manufacture à Aurillac²⁴ ou la compagnie de Dominique Boivin en Haute-Normandie semblent intéressés.

Les Entretiens de Valois (11 février 2008 - 30 janvier 2009), dont l'objectif est d'engager une réflexion sur l'avenir du spectacle vivant et de clarifier la politique de l'État en matière de labels pour aboutir à des réformes concrètes, suspendent provisoirement toute nouvelle extension du réseau des CDC. Ceux-ci sortent cependant renforcés de cette vaste concertation et reconnus comme « *des partenaires très importants pour les compagnies (qui) doivent à ce titre être préservés et consolidés afin de devenir des outils majeurs de la structuration de la politique chorégraphique à côté des CCN*²⁵ ». La reconnaissance du caractère partenarial de la politique de l'État en matière

20 Ce dernier a toutefois bénéficié dès l'année 2006, on l'a vu, de la mesure accueil-studio, comme cinq des six « CDC historiques ».

21 Ce qui n'a rien d'un détail à une époque où l'entre-soi de la danse était plus marqué qu'aujourd'hui.

22 Cf. le courrier de Renaud Donnedieu de Vabre adressé à Stephan Lauret, directeur du Cuvier de Feydeau, en date du 19 janvier 2007 : « (...) je vous confirme que l'association peut prendre une nouvelle dénomination marquant cette évolution de ses missions, à savoir : *Le Cuvier d'Artigues-près-Bordeaux, Centre de développement chorégraphique d'Aquitaine.* »

23 *La Scène*, n°46, juin 2007 : « La danse se trouve des centres d'intérêt. »

24 Un courrier du député et président du conseil général du Cantal, Vincent Descoeur, daté du 11 juin 2009 en fait foi.

25 Entretiens de Valois, rapport final, janvier 2009.

de spectacle vivant est un atout supplémentaire pour des structures territoriales aux financements majoritairement locaux.

L'inscription²⁶ des CDC parmi les opérateurs de missions de service public soutenus par l'État – non comme structures distinctes labellisées, comme elles l'auraient souhaité (bien que le mot soit déjà en usage parmi elles), mais en tant que réseau national – est entérinée par la publication de la circulaire relative aux labels et réseaux nationaux du spectacle vivant du 31 août 2010. Les CDC possèdent désormais un cahier des missions et des charges, élaboré avec leur concours, qui inscrit « *au centre de leur action les relations entre la création chorégraphique et les publics* ». Leur dotation est globalisée. Ils constituent dorénavant officiellement, aux côtés des CCN et en complémentarité avec eux, l'autre levier principal de la politique nationale pour la danse. Dans l'esprit du ministère de la culture, ils vont permettre de répondre à des manques tant sur le plan géographique (aménagement du territoire inachevé) que sur celui des missions couvertes (carences d'autres établissements).

Le coût de fonctionnement modéré des CDC, leur capacité à s'adapter à la réalité d'un territoire, leur caractère d'outils partagés (qui permet de démultiplier le nombre de créateurs ayant accès à un soutien institutionnel) et leur positionnement à l'interface des œuvres chorégraphiques et des publics – qui les apparentent à l'idée générique de « *maison de la danse* »²⁷ (nous verrons plus loin que tous ne revendiquent pas cette catégorisation) – permet à l'État de retrouver une flexibilité dans sa politique de la danse, sans remettre en cause le modèle CCN.

L'élargissement du réseau reprend dès 2011 dans ce cadre rénové avec la reconnaissance par le ministère comme CDC de L'échangeur, fabrique artistique installée depuis 1991 dans une ancienne minoterie de Fère-en-Tadernois, petite commune de l'Aisne (avant son transfert par étapes, de 2006 à 2014, dans un bâtiment de l'ancienne usine LU à Château-Thierry). À ce caractère rural (qui concerne aussi Uzès), s'adjoint une autre particularité qui ajoute encore à la diversité d'origines des structures composant le réseau : avant de devenir CDC, L'échangeur a été scène conventionnée pour la danse et pôle régional pour le développement de la danse en Picardie.

Enfin, en 2015, trois nouvelles structures (les dernières à ce jour) rejoignent le réseau, avec chacune son histoire :

- l'Atelier de Paris, fondé en 1999 par Carolyn Carlson sur le site de la Cartoucherie de Vincennes, est un outil de compagnie à l'origine. La structure est restée en préfiguration de 2009 à 2013, pour donner le temps d'aboutir à un projet de la DRAC Ile-de-France qui prévoyait d'associer au sein d'un CDC en réseau quatre structures parisiennes : outre l'Atelier de Paris, L'Etoile du Nord (scène conventionnée), le Regard du Cygne et Micadanses. Des difficultés persistantes de convergence de fonctionnement n'ont pas permis au projet de se concrétiser, comme un rapport de l'Inspection de la création artistique l'a constaté. Il a donc été proposé à celle des quatre structures dont l'activité se rapprochait le plus du cahier des missions et des charges des CDC d'intégrer seule le réseau (en continuant par ailleurs sa collaboration avec les trois autres grâce au soutien de la DRAC).

- Touka Danses, premier CDC d'outre-mer (Guyane), est né d'une décision politique du ministre de la culture. CDC en préfiguration de 2012 à 2014, il intègre en 2015 le réseau – un

26 Sur proposition du délégué à la danse de l'époque, Quentin Rouiller, et de son adjointe, Françoise Rougier.

27 Idée mise en avant par Philippe Le Moal dans une note à Georges-François Hirsch, directeur général de la création artistique, datée du 5 mai 2010.

rapport de l'Inspection de la création a conclu favorablement à l'opportunité de sa reconnaissance – malgré une activité et une gouvernance ne répondant que partiellement aux exigences du cahier des missions et des charges des CDC. Placé sous la responsabilité d'une artiste en activité – qui dispose par ailleurs de sa compagnie indépendante –, il est financé pour l'essentiel par l'État.

- CDC en préfiguration à partir de 2013, Pôle Sud, ancienne MJC de Strasbourg devenue centre culturel (1989), plateau pour la danse puis scène conventionnée danse et musique, s'écarte, par son histoire, par les dominantes de son activité (diffusion prépondérante, école artistique associée) et son budget (le plus élevé du réseau), de la plupart des autres CDC (Cuvier excepté pour l'origine) et du modèle toulousain, tout en remplissant les missions du cahier des charges des CDC.

2016 est une autre année charnière dans l'histoire du réseau, à double titre. Des mesures nouvelles du ministère de la culture en faveur de l'accueil d'artistes associés et la revalorisation de l'accueil-studio viennent conforter substantiellement les moyens des CDC (45 000 € pour la résidence d'un artiste associé, 10 000 € supplémentaires pour l'accueil-studio). D'autre part, la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine, et ses textes d'application (décret n°2017-432 du 28 mars 2017, arrêté du 5 mai 2017) font désormais des CDC un label à part entière (au même titre que les CCN). Leur dénomination officielle devient « centre de développement chorégraphique national ». Le cahier des missions et des charges fixé par arrêté reprend pour l'essentiel celui annexé à la circulaire du 31 août 2010.

La période 2007-2017, qui parachève un processus d'institutionnalisation d'une dizaine d'années, est marquée par un approfondissement des collaborations internes au réseau, mais aussi entre le réseau – doté depuis 2010 d'une association pour le représenter, l'A-CDC²⁸ – et le ministère de la culture (DGCA). Nous avons parlé de la coproduction annuelle mutualisée ; il faudrait citer aussi l'important travail de production de ressources pédagogiques que le CDC de Toulouse a initié seul et qui s'est poursuivi collectivement ensuite : cinq outils de sensibilisation à la culture chorégraphique pour divers publics ont été réalisés entre 2009 et 2016, avec le soutien de crédits de la DGCA à cette démarche de réseau. L'A-CDC a par ailleurs produit dès sa création, à son instigation ou à celle de la délégation danse de la DGCA, un certain nombre de contributions qui ont participé à la mise en avant de sujets importants, tels ceux des artistes associés et de l'éducation artistique et culturelle. Nous reviendrons sur tous ces points.

28 A-CDC, association des centres de développement chorégraphique.

2- LES CDCN AUJOURD'HUI : ÉTAT DES LIEUX STRUCTUREL

2.1- Des environnements territoriaux contrastés

Outils associatifs nés le plus souvent d'initiatives privées et à différentes époques, les CDCN sont à la fois semblables (par un cahier des missions et des charges et un engagement communs) et extraordinairement divers (en termes d'implantation et de moyens).

Huit régions métropolitaines sur douze en sont dotées, dont trois – les Hauts-de-France, l'Île-de-France et l'Occitanie – comptent deux CDCN. L'ouest et le centre de la France en sont dépourvus, mais la présence des CCN y est plus dense qu'ailleurs (deux CCN dans les régions Pays-de-la-Loire, Centre-Val-de-Loire et Normandie).

2.1.1- Métropoles versus villes petites et moyennes

Les CDCN sont majoritairement implantés dans des métropoles telles que les a créées la loi MAPTAM²⁹. C'est le cas de sept d'entre eux : Le Pacifique (Grenoble), Pôle Sud (Strasbourg), Le Gymnase (Roubaix), La Briqueterie (Vitry-sur-Seine), Atelier de Paris (Paris), La Manufacture, ex-Cuvier (Bordeaux), La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse.

Les autres se répartissent dans des chefs-lieux de région (Art Danse à Dijon, Touka Danses à Cayenne), de département (Les Hivernales à Avignon) ou d'anciens chefs-lieux de canton (L'échangeur à Château-Thierry, La Maison, ex-Uzès Danse à Uzès³⁰).

Autrement dit, dans des aires urbaines dont la population varie de 12 000 (Uzès) à 7 millions d'habitants (métropole du Grand-Paris), et la desserte, d'une simple route départementale (Uzès ne possède pas de gare ferroviaire) à l'ensemble des moyens de transports disponibles (Paris, Toulouse, Bordeaux, Strasbourg, Roubaix, Grenoble).

Au sein des métropoles, le lieu d'implantation est souvent un quartier prioritaire (Strasbourg) et/ou périphérique et/ou en voie de requalification (Grenoble, Bordeaux³¹), ou bien une commune entrant dans le périmètre de la politique de la ville (Vitry, Roubaix), rarement un centre-ville (Toulouse).

Font exception Uzès et Château-Thierry, souvent désignés comme des CDCN ruraux, ce qu'ils ne sont qu'en partie. Cette réserve n'enlève rien à l'intérêt de l'expérience qu'ils mènent.

2.1.2- Une présence artistique et culturelle très variable

À ces caractéristiques géographiques, démographiques, sociales, s'ajoutent de fortes disparités en matière de présence artistique et d'équipements culturels. La population des artistes professionnels (*a fortiori* des danseurs) est quasi nulle à Uzès, Château-Thierry et Cayenne, alors qu'elle est pléthorique à Paris, nombreuse à Bordeaux, Toulouse et Strasbourg. Il en va pareillement des labels, même si désormais aucun CDCN (celui de Guyane excepté) ne se trouve isolé dans une

29 Loi n°2014-58 du 27 janvier 2014 de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles.

30 Le Cuvier, le CDC de Toulouse et Uzès danse ont tous trois changé de dénomination au cours de l'année 2017 pour signifier un tournant dans leur histoire respective (changement de localisation, de direction, inflexion de projet). Par commodité et souci de lisibilité, nous adoptons ces noms désormais pour désigner ces structures, en les faisant suivre des anciennes appellations.

31 Suite au désengagement de la ville, premier partenaire public du CDC, Le Cuvier s'est réimplanté à Bordeaux en juin 2017, dans un lieu (La Manufacture atlantique) dont il a pris une partie du nom (La Manufacture), avec un projet en cours de renouvellement.

région dépourvue de CCN (ce n'était pas le cas pour ceux de Château-Thierry, Dijon et Toulouse avant la réforme territoriale)³².

De manière générale, les problématiques de centralité / périphérie, d'accessibilité, de couverture territoriale, de déséquilibre (zones blanches *versus* phénomènes d'hyper concentration) et de circulation artistique travaillent l'ensemble des CDCN où qu'ils se trouvent (cela va des petites villes cévenoles frappées par la désindustrialisation aux villages reculés de l'Amazonie), de manière plus aiguë aujourd'hui qu'hier.³³

Quant aux associations départementales de développement de la danse et de la musique, précieux relais de proximité, beaucoup ont disparu, ce qui interpelle nécessairement ces outils eux aussi territoriaux que sont les CDCN.

*L'environnement régional des CDCN en matière d'équipements culturels labellisés (ou bénéficiant d'un soutien du ministère de la culture) ayant, au moins potentiellement, une action en danse, et d'associations départementales de développement de la danse*³⁴

	<i>Art danse</i> Dijon	<i>Atelier de Paris</i> Paris	<i>L'échangeur</i> Château-Thierry	<i>La Briqueterie</i> Vitry	<i>La Maison, ex-Uzès</i> Danse Uzès	<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i> Bordeaux	<i>La Place de la danse, ex-CDC</i> Toulouse	<i>Le Gymnase</i> Roubaix	<i>Le Pacifique</i> Grenoble	<i>Les Hivernales</i> Avignon	<i>Pôle Sud</i> Strasb ³⁵	<i>Touka Danses</i> Cayenne
<i>CCN et ballets d'opéra</i>	1	2	1	2	2	3	2	1	3	4	3	0
<i>CDCN (autre)</i>	0	1	1	1	1	0	1	1	0	0	0	0
<i>Scènes conv. danse (ou proche)</i>	1	8	1	8	1	5	1	1	3	2	0	0
<i>AFA danse</i>	1	0	0	0	0	1	0	0	2	1	1	0
<i>Princ. festivals de danse (hors CDCN)*</i>	4	15	2	15	3	11	3	2	5	5	1	0
<i>Scènes nationales</i>	7	9	8	9	7	6	7	8	6	4	6	0
<i>CNAREP, PNC</i>	1	2	3	2	4	3	4	3	4	2	1	0
<i>AD</i>	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0
Total	15	37	16	37	18	30	18	16	23	19	13	0

* estimation. Source : SICA / DGCA.

32 245 km séparent tout de même Toulouse de Montpellier, 220 km Château-Thierry de Roubaix (mais 90 km Château-Thierry de Créteil).

33 Ces déséquilibres sont le plus visibles dans des régions comme Auvergne-Rhône-Alpes, Grand-Est, Hauts-de-France, qui réunissent d'ex-régions marquées par de fortes inégalités de développement en matière culturelle (mais la culture est rarement isolée des autres secteurs d'activité).

34 En dehors des labels ou des lieux soutenus par le ministère de la culture dans le cadre de dispositifs spécifiques, il ne faut pas oublier d'autres équipements d'importance pour certaines régions : Maison de la danse de Lyon, Klap à Marseille, festival Montpellier Danse en Occitanie, etc.

Ces caractéristiques objectives sont déterminantes vis-à-vis de la manière dont chaque CDCN va définir son rayon d'intervention, ses priorités d'action, sa stratégie partenariale, son inscription dans les réseaux (et, le cas échéant, son identité artistique).

2.1.3- Des régions agrandies, de nouveaux défis

De même, l'élargissement considérable de la plupart des régions consécutif à la réforme territoriale de 2015³⁵ place ces outils d'aménagement culturel et leurs financeurs public devant des responsabilités nouvelles et des choix parfois difficiles, compte tenu non seulement de la taille de ces nouveaux ensembles, mais aussi de leurs déséquilibres internes (et de la relative discrétion du ministère de la culture sur ces questions d'aménagement culturel du territoire depuis des années). Quel rôle le nouveau périmètre régional assigne-t-il au CDCN La Manufacture, ex-Cuvier, seul label de ce type en Nouvelle-Aquitaine (la plus vaste région de France), récemment relocalisé à Bordeaux ? Quelle priorité d'action (et nouvelles modalités de soutien) le déséquilibre fortement marqué entre les deux ex-régions formant aujourd'hui l'Auvergne-Rhône-Alpes confère-t-il au CDCN Le Pacifique – implanté dans un territoire richement doté en labels – et à ses partenaires publics ? Que peut un CDCN sans lieu (Art danse) dans une région au secteur chorégraphique faiblement structuré ? A l'inverse, comment doit se positionner un CDCN (Le Gymnase) dans un territoire au maillage culturel serré, héritier d'une « culture commune » et qui a développé une forme de spécialisation (la danse à Roubaix, la musique à Lille) ? Ou encore : qu'est-ce qu'un CDCN dans une région ultramarine en pleine mutation, à la démographie galopante et aux structures sanitaires, sociales et éducatives débordées, dans lequel la danse contemporaine reste quasi inconnue ? Il ne s'agit là que d'exemples, mais qui soulignent ce que la spécificité de l'environnement territorial peut avoir de déterminant sur les orientations de chaque structure, au-delà du projet artistique et culturel défendu par leur direction.

N'oublions pas non plus l'impact positif que peut avoir sur des territoires comme Avignon une action ancienne et continue (près de 40 ans) en faveur de la danse, qui a permis à une culture chorégraphique de s'enraciner auprès d'une population sans doute plus largement qu'ailleurs (mais qu'il faut constamment veiller à renouveler). Ou au contraire celui, rarement mis en lumière, de territoires dépourvus d'« élites culturelles », comme la Picardie, l'Uzège ou la Guyane : professions artistiques, culturelles ou créatives sous-représentées, artistes ou compagnies de haut niveau inexistants, public traditionnel de la culture plus rare qu'ailleurs, etc. (Le cas de la Guyane est néanmoins à part tant la pratique de la musique et de la danse est ancrée dans la tradition.)

2.1.4- Des partenaires publics diversement impliqués

Enfin, l'implication variable des partenaires publics aux côtés de ces structures et la qualité des relations entre collectivités publiques influent nécessairement sur les territoires et/ou les champs d'intervention que l'action des CDCN se donne pour mission d'investir.

Sur le premier point, quoique tous les niveaux de collectivité (à l'exception des EPCI, qui n'en sont pas) soient bien présents dans le financement des CDCN³⁶, on observe d'importants écarts dans le soutien apporté, comme le montre le tableau suivant :

35 Loi n° 2015-29 du 16 janvier 2015 relative à la délimitation des régions, aux élections régionales et départementales et modifiant le calendrier électoral.

36 Quand ils existent bien sûr : pas de département à Paris, plus de département en Guyane (celui-ci a fusionné avec la région en 2015 pour former une collectivité territoriale unique).

Les clés de financement des CDCN : part dans les subventions publiques (2016)

	Ministère de la culture	dont fonctionnement	État (autre)	Ville	Intercomm.	Département	Région
Art danse	49%	35%	0%	24%	0%	8%	24%
Atelier de Paris	56%	45%	0%	34%	0%	-	7%
L'échangeur	44%	35%	0%	3%	2%	13%	36%
La Briqueterie	25%	21%	0%	8%	0%	58%	5%
La Maison, ex-Uzès Danse	52%	38%	0%	8%	0%	7%	30%
La Manufacture, ex-Cuvier	34%	26%	0%	34%	2%	7%	20%
La Place de la danse, ex-CDC T.	45%	40%	0%	33%	0%	1%	18%
Le Gymnase	41%	30%	0%	25%	5%	11%	17%
Le Pacifique	63%	46%	0%	15%	0%	9%	13%
Les Hivernales	44%	35%	0%	10%	0%	21%	17%
Pôle Sud	18%	15%	1%	70%	5%	2%	3%
Touka Danses	85%	76%	0%	2%	2%	-	10%
Moyenne	40%	32%	0%	27%	2%	14%	15%

Source : collecte DGCA synthèse budgets CDCN 2016, corrigée des données Chorus.

À l'échelle du réseau, l'État est le premier financeur, avec un pourcentage qui s'accroît, dernièrement sous l'effet des mesures nouvelles (40% de part de financement en 2016 contre 30 % en 2006³⁷). Il est suivi par la ville (27%, contre 24 % en 2006³⁸) puis la région et le département à parité (15 % et 14 % respectivement, contre 14 % et 16 % en 2006³⁹).

L'intercommunalité se fait rare encore (5 CDCN concernés aujourd'hui) et n'intervient bien souvent, de manière plus ou moins pérenne, qu'en soutien à des projets. Ce point appelle d'ailleurs une vigilance particulière à l'heure où certaines collectivités (par exemple, Toulouse) ont fait le choix de transférer à l'agglomération la gestion de leurs équipements culturels. Il serait dommageable que les CDCN restent à l'écart du mouvement (c'est le cas à Toulouse pour le moment). Dans un autre registre, on peut imaginer l'intercommunalité comme une solution à des situations de crise ou de blocage (ex. Dijon)

L'État, avec une part de financement variant de 18 % pour Pôle Sud à 85 % pour Touka Danses, est majoritaire également dans la plupart des cas à l'échelle des structures individuellement. Deux seulement font exception : La Briqueterie, dont le département est le partenaire historique et fidèle (58%), et Pôle Sud, principalement financé par la ville de Strasbourg (70%). Le poids relatif de l'État s'est donc accru, puisqu'en 2013 il n'était majoritaire que dans 8 structures sur 12 (une partie d'entre elles, il est vrai, étaient en préfiguration).

La part de la ville connaît un écart tout aussi important : de 2 à 3 % pour Touka Danses et L'échangeur à 70 % pour Pôle Sud.

37 34 % en 2008, 36 % en 2010 et 2013.

38 22 % en 2008, 19 % en 2010, 23 % en 2013.

39 16 % et 19 % en 2008, 21 % et 16 % en 2010, 18 % et 16 % en 2013.

Val-de-Marne excepté, le département est aujourd'hui – contrainte budgétaire oblige – un contributeur modeste, dont le soutien est orienté à la baisse (de 1 % pour La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse à 21 % pour Les Hivernales), alors qu'il n'est pas rare qu'il ait été le premier partenaire historique.

La région pèse le même poids et apporte un soutien qui, lorsqu'il n'est pas stable (il l'est pour 7 CDCN sur 12 entre 2015 et 2016), va plutôt croissant. Il s'étage de 3 % pour Pôle Sud à 36 % pour L'échangeur). Les chiffres de 2017 seront probablement plus parlant : on commencera d'y lire les orientations de politique culturelle des nouvelles régions.

Ces valeurs sont à corréliser aux moyens dont disposent les collectivités, aux soutiens en industrie qu'elles apportent parfois par ailleurs, à la manière dont se sont constitués les soutiens dans le temps, mais aussi aux terrains d'intervention des CDCN. Néanmoins, pour ces raisons mêmes, on ne peut s'empêcher de trouver bien modestes les contributions des villes d'Avignon et d'Uzès, des départements du Bas-Rhin, de Gironde et de Haute-Garonne, des régions Grand-Est, Ile-de-France et Guyane à leurs CDCN.

Sur le second point (la qualité des relations entre collectivités publiques), on observe également des différences, entre régions mais aussi au sein des (ex-)régions dans le temps : la relation État / région s'est fortement dégradée en Auvergne-Rhône-Alpes depuis les dernières élections régionales ; il en va de même, dans une moindre mesure et selon certains observateurs seulement, en Occitanie (où les deux ex-régions menaient des politiques culturelles qui apparaissent aujourd'hui divergentes) ; les choses se montrent sous un jour plutôt favorable dans les régions Bourgogne-Franche-Comté et Hauts-de-France ; l'inauguration du CDCN Atelier de Paris a contribué au rapprochement des positions de l'État et de la ville de Paris ; l'approche très à l'écoute de la DRAC en PACA favorise de bonnes relations avec les collectivités territoriales ; la situation est en revanche plus tendue en Guyane (la collectivité ne se saisit pas réellement de la structure sur laquelle l'État a misé), et l'accident jusqu'alors inédit auquel a été confronté Le Cuvier, dont le premier partenaire, la ville d'Artigues, a décidé de se défaire, est là pour rappeler la situation fragile de ces structures, très dépendantes des financements locaux.

Néanmoins, les témoignages que nous avons recueillis tant auprès des directions de CDCN que des DRAC semblent indiquer que ces structures sont globalement préservées des fluctuations politiques et conservent une bonne image aux yeux de leurs partenaires publics.

2.2- Des outils très inégalement dotés

2.2.1- Du nomadisme subi à la friche et au théâtre

La réalité matérielle des CDCN est elle aussi très diverse (au moins autant que celle du réseau frère des CCN). Les situations vécues vont du nomadisme subi (Art danse, La Maison, ex-Uzès danse, Touka Danses) à l'équipement flambant neuf (La Briqueterie, Pôle Sud), en passant par le lieu patrimonial (Le Gymnase) et la friche, son charme et ses aléas (L'échangeur et, depuis juin 2017, La Manufacture, ex-Cuvier).

Cette réalité a évolué dans le temps : si certains ont bénéficié d'un outil dès le début de leur activité – l'outil pré-existant alors à la labellisation (6 CDCN sont dans ce cas) –, les autres ont dû patienter avant de pouvoir disposer d'un lieu pérenne ou vraiment opérationnel : dix ans pour Le Gymnase (2003), plus de trente pour la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne (La Briqueterie entre en service en 2013). La situation de L'échangeur et des Hivernales est

particulière puisqu'elle a varié dans le temps : une installation par étapes (2006-2014) dans une friche industrielle à partir d'un premier studio pour le premier ; des implantations successives, au gré des opportunités, pour les secondes (friche industrielle puis studio puis plateau de théâtre, avant une nouvelle et prochaine relocalisation).

En mettant de côté les trois CDCN dépourvus de lieu⁴⁰ – situation intenable qui les condamne à la clandestinité vis-à-vis du public mais aussi, ironiquement, des élus –, on est en présence d'un parc certes varié en termes de capacité d'accueil et d'équipement pour l'accompagnement de la création, mais généralement fonctionnel (Manufacture exceptée pour le moment) et qui s'est modernisé avec le temps.

L'équipement des CDCN en studios et salles de spectacle / création

	<i>Art danse</i>	<i>Atelier de Paris</i>	<i>L'échan-geur</i>	<i>La Brique-terie</i>	<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	<i>La Manu-facture, ex-Cuvier</i>	<i>La Place de la danse, ex-CDC Toulouse</i>	<i>Le Gymna-se</i>	<i>Le Pacifi-que</i>	<i>Les Hiverna-les</i>	<i>Pôle Sud</i>	<i>Touka Danses</i>
<i>Salle de spectacle ou studio pouvant accueillir du public</i>	-	126 places, 160 m ² à 310 m ²	200 places, 143 m ²	172 places, 225 m ² + 110 places, 140 m ² (parvis ext.)	-	Cuvier : 220 places, 120 m ² Manuf. : 260 places, 120 m ²	90 places, 228 m ²	84 à 270 places, 110 m ² à 220 m ²	103 places, 290 m ²	185 places, 100 m ²	320 places	-
<i>Autre studio</i>	-	120 m ² + 216 m ²	110 m ² + 145 m ²	115 m ² + 170 m ² + 224 m ²	-	Cuvier : 75 m ² + 110 m ² + 130 m ² Manuf. : 140 m ²	-	-	170 m ²	-	140 m ² + 210 m ²	Mise à disposition CRD
<i>Autre studio distant / hors les murs</i>	-	60 m ²	-	-	-	-	213 m ² + 228 m ²	130 m ²	-	-	-	-
<i>Total nb d'espaces</i>	0	4	3	5	0	4 (Cuvier) ou 2 (Manuf.)	3	2	2	1	3	0
<i>Logement</i>	-	-	intégré	-	-	-	intégré (8 pers.)	loué (3 ch.)	intégré (12 pers.)	-	-	-

Source : SICA / DGCA.

40 Touka Danses est hébergé dans les locaux du conservatoire de Cayenne où il bénéficie de bonnes conditions de travail : 2 studios de 100 m², 1 studio de 80 m² et 1 studio de 70 m² sont mis à sa disposition à raison de 5 à 6 heures par jour. Au contraire, Art danse est parfois contraint de louer des studios pour certaines activités de stage le week-end.

À l'échelle globale, le réseau compte 25 espaces de travail d'une superficie (éventuellement modulable) comprise entre 60 m² et 310 m². Dix d'entre eux peuvent accueillir des spectacles, du public et des œuvres en création, dans des conditions techniques et de confort (thermique, d'assise) plus ou moins contraintes cependant. La superficie moyenne est de 180 m².

Rien n'étant parfait, les lieux les plus opérationnels pour l'accompagnement artistique et la pratique (La Briqueterie, Pôle Sud, Atelier de Paris) manquent des hébergements qui seraient nécessaires pour des résidences autonomes. De plus, certains frôlent la saturation (La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse) quand d'autres pourraient absorber facilement un accroissement d'activité (La Briqueterie) compte tenu de leur capacité d'accueil ou du potentiel du site (L'échangeur).

A noter : seul Le Pacifique est propriétaire de ses murs. Les Hivernales possèdent leurs bureaux mais concernant la salle de spectacle ne détiennent que le bail. Tous les autres CDCN sont locataires ou occupants à titre gracieux d'espaces mis à disposition par les collectivités (les villes généralement).

Après plusieurs tentatives avortées pour se doter d'un lieu, le CDCN La Maison, ex-Uzès Danse a choisi de relancer son projet en faisant le pari du studio mobile (un plancher modulable de 140 m² accompagné en tant que de besoin d'un gradin, d'un grill, d'un équipement lumière et son), pour irriguer son territoire. Cette expérience d'itinérance, inédite sous cette forme, qui n'est pas sans contraintes (temps de chargement, d'installation, maintenance, stockage) devra être observée.

La question pourrait se poser de savoir s'il existe une configuration idéale pour un CDCN, que l'on pourrait prescrire par voie de règlement à l'ensemble du réseau (La Briqueterie, par exemple, est souvent tenue par ses pairs pour le CDCN par excellence). Sans y répondre complètement (le cahier des missions et des charges le fait a minima), on est en droit de penser qu'un CDCN réunissant un studio de travail, un espace de création-présentation gradiné, équipé en lumière, son et vidéo, des bureaux et un foyer d'accueil constitue un socle permettant de conjuguer respect des missions et nécessaire ouverture au monde.

2.2.2- De fortes disparités de moyens budgétaires

Inégalement dotés, les CDCN le sont aussi singulièrement sur le plan budgétaire. Les produits et charges d'exploitation constituent un bon indicateur. En matière de produits, le rapport est de 1 à 5 entre le CDCN le mieux pourvu (Pôle Sud) et celui le moins doté (Touka Danses) ; de 1 à un peu plus de 4, si l'on ne prend en compte que les structures métropolitaines (Art danse ravit alors la queue du peloton à Touka Danses) :

Les produits d'exploitation des CDCN en 2016 (en k€)

<i>Touka Danses</i>	<i>Art danse</i>	<i>Le Pacifique</i>	<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	<i>Les Hivernales</i>	<i>Le Gymnase</i>	<i>L'échangeur</i>	<i>Atelier de Paris</i>	<i>La Place de la danse, ex-CDC Toulouse</i>	<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	<i>La Briqueterie</i>	<i>Pôle Sud</i>
363	422	567	596	915	957	1 007	1 092	1 177	1 296	1 441	1 785

Les charges d'exploitation des CDCN en 2016 (en k€)

<i>Touka Danses</i>	<i>Art danse</i>	<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	<i>Le Pacifique</i>	<i>Les Hivernales</i>	<i>Le Gymnase</i>	<i>L'échangeur</i>	<i>Atelier de Paris</i>	<i>La Place de la danse, ex-CDC Toulouse</i>	<i>La Briqueterie</i>	<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	<i>Pôle Sud</i>
353	422	530	616	754	952	958	1 142	1 189	1 284	1 357	1 751

Source : bilans et comptes 2016 des CCDN.

En moyenne, les CDCN ont un budget de 970 k€ (total des produits), ce qui en fait des structures trois fois moins pourvues que les CCN (2,8 M€ en moyenne). Ils ont, il est vrai, une bien moindre capacité à générer des recettes propres.

Le total des subventions publiques perçu par chaque structure est tout aussi instructif : le rapport varie ici de 1 à 5,5 entre le montant de subventionnement le plus bas (Touka Danses, 289 k€) et celui le plus élevé (Pôle Sud, 1 586 k€)

Le financement public des CDCN en 2016 (en k€)

<i>Touka Danses</i>	<i>Art danse</i>	<i>Le Pacifique</i>	<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	<i>Les Hivernales</i>	<i>Atelier de Paris</i>	<i>Le Gymnase</i>	<i>L'échangeur</i>	<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	<i>La Place de la danse, ex-CDC Toulouse</i>	<i>La Briqueterie</i>	<i>Pôle Sud</i>
289	389	488	557	631	706	778	780	820	951	1 378	1 586

Source : collecte DGCA synthèse budgets CDCN 2016, corrigée des données Chorus.

Les financements du ministère de la culture, en revanche, varient dans des proportions plus étroites, puisque le rapport entre le montant le plus faible (Art danse, 190 k€, toutes subventions confondues) et celui le plus élevé (La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse, 429 k€) n'est plus que de 1 à 2,2. Du simple à un peu plus du double et plus quand même.

Les subventions du ministère de la culture aux CDCN en 2016

	<i>Art danse</i>	<i>Touka Danses</i>	<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	<i>Les Hivernales</i>	<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	<i>Pôle Sud</i>	<i>Le Pacifique</i>	<i>Le Gymnase</i>	<i>L'échangeur</i>	<i>La Briqueterie</i>	<i>Atelier de Paris</i>	<i>La Place de la danse, ex-CDC Toul.</i>
<i>Toutes subventions</i>	190	245	276	281	289	290	305	323	346	350	392	429
<i>Dont fonctionnement</i>	135	220	210	218	210	245	222	235	274	293	318	381

Source : collecte DGCA synthèse budgets CDCN 2016, corrigée des données Chorus.

L'écart entre le CDC le plus subventionné (toutes collectivités confondues) et celui qui l'était le moins s'est agrandi avec le temps : en 2010, quand le réseau comptait 9 structures, cet écart oscillait du simple au triple, à peine. Il est passé à 3,5 en 2013 et atteint 5,5 aujourd'hui. Si

on remonte plus loin dans le temps (2006), le rapport était inférieur encore (de 1 à 2,7) entre les six structures constituant alors le réseau.

L'écart de subventionnement du ministère de la culture a suivi le mouvement inverse, il s'est réduit, passant successivement de 7,4 en 2006 à 3,15 en 2010, 3 en 2013 et 2,2 en 2016.⁴¹ Par ailleurs, on observe que son niveau de soutien s'est dissocié de celui du total des financements publics.

En somme, plus le réseau s'élargit, plus les disparités de financements publics se creusent entre ses membres.

2.2.3- Des équipes réduites, stables mais sous tension

Disparates, enfin, sont les moyens humains dont disposent les CDCN pour mener à bien leurs missions. Reflet des capacités budgétaires, la masse salariale s'échelonne de 68 k€ (Touka Danses) à 957 k€ (Pôle Sud), la moyenne se situant à 425 k€ (chiffres 2016).

Malgré ces différences, ce sont des équipes plutôt modestes qu'on rencontre dans les CDCN. Les permanents (personnel en CDI ou en CDD de 9 mois et plus) sont au nombre de 7 en moyenne par structure en équivalent temps plein et de 9,3 en dénombrant non les ETP mais les personnes physiques (contre 20 et 23,8 respectivement dans les CCN⁴²). Il y a bien sûr des différences : Pôle Sud arrive à nouveau en tête avec 20 permanents en ETP (mais l'école de musique et de danse intégrée biaise un peu ce chiffre). A l'inverse, Touka Danses ne compte aucun temps plein permanent et Art danse, trois seulement.

Un volet de personnel occasionnel (CDD de moins de 9 mois et CDDU) renforce les effectifs permanents dans des proportions très variables selon les structures : il représente 7,26 ETP à Toulouse (la formation professionnelle Extension doit expliquer en partie ce chiffre), 0,52 ETP seulement à La Manufacture, ex-Cuvier, et 2 ETP en moyenne par structure. Cet emploi peut être très atomisé : ces occasionnels représentent 335 personnes physiques à l'Atelier de Paris (à nouveau la formation, qui semble être l'offre structurellement génératrice des contrats courts dans le réseau), mais 15 seulement à Touka Danses (et 59 en moyenne).

L'emploi dans les CDCN en 2016

	Touka Danses	Art danse	Le Pacifique	La Maison, ex-Uzès Danse	Les Hivernales	Atelier de Paris	Le Gymnase	L'échangeur	La Manufacture, ex-Cuvier	La Place de la danse, ex-CDC Toulouse	La Briqueterie	Pôle Sud
ETP permanents	0	3	4,38	4,61	5,54	6	6,50	5,21	8,70	8,29	11,06	20
ETP occasionnels	0	0,71	1,07	1,51	2,93	1,87	3,49	2,78	0,52	7,26	1,21	1,45
ETP total	0	3,71	5,45	6,12	8,47	7,87	9,99	7,99	9,22	15,55	12,27	21,45

41 Ces chiffres sont extraits des tableaux de données relatives à l'économie des CDC collectées depuis 2006 par la DMDTS puis la DGCA.

42 Ces chiffres passent toutefois à 12 (permanents en ETP) et 13,8 (permanents en nombre) si l'on met de côté les 5 CCN ballets d'Aix-en-Provence, Biarritz, Marseille, Mulhouse et Nancy.

Les femmes sont très majoritaires parmi les personnels permanents (65%), alors que c'est l'inverse pour les personnels occasionnels (53 % d'hommes). 47 % des personnels permanents ont le statut de cadre.

Signalons que 7 CDCN sur 12 recouraient aux emplois aidés en 2016, et 5 aux jeunes en service civique. La remise en cause actuelle des premiers peut donc avoir des conséquences sur la marche des structures et leurs missions.⁴³

La structure de l'emploi est assez homogène d'un CDCN à l'autre (malgré des intitulés de poste variés) : trois fonctions socle (direction-administration-médiation) présentes partout, qui, selon les situations et les moyens, peuvent s'étoffer en un tandem direction-administration (ou développement, secrétariat général, direction déléguée, bref une sorte de direction collégiale) que complètent des postes supports (accueil-billetterie, secrétariat, comptabilité-gestion, entretien) et une équipe de médiation - relations publiques - communication. La polyvalence n'est pas rare, le cloisonnement peu conforme à l'esprit des maisons et la collégialité souvent prisée.⁴⁴

Dans les structures les mieux dotées, on voit apparaître des postes spécialisés liés à des spécificités de projet : « conseil artistique – développement du pôle ressources » (Pôle Sud), « développement européen et international », « rédaction en chef revue Repères » (La Briqueterie), « programmation jeune public » (Le Gymnase), « formation », « documentation » (La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse). En outre, 6 CDCN comptent un poste technique parmi leur personnel permanent, 4 (seulement) un enseignant missionné par l'Education nationale, et 1 une direction déléguée.

Par-delà les chiffres, le recoupement des témoignages recueillis et des observations effectuées conduit au constat d'un investissement professionnel remarquable des personnels de ces structures (comme souvent dans les métiers de la culture), d'un attachement véritable des salariés à leur employeur (ce que traduit un *turn over* faible⁴⁵), d'un niveau élevé de compétence. La ressource humaine est d'ailleurs reconnue par le réseau lui-même comme sa richesse première. De plus, comparé à d'autres labels (CCN, scènes nationales...), le CDCN est souvent le lieu de la (des) première(s) expérience(s) professionnelle(s) : cela peut expliquer l'engagement des équipes, mais aussi la modération de la revendication salariale.

La difficulté majeure et le point de cristallisation aujourd'hui semblent être l'extrême sollicitation dont font l'objet les équipes et qu'entretient le développement ininterrompu des projets, particulièrement dans le domaine de la médiation, cœur de mission des CDCN. La diversité des missions, la pression du « toujours plus », alimenté de l'intérieur comme de l'extérieur, et la fragilité objective des effectifs conduisent aujourd'hui certaines structures aux limites de leurs capacités. Il n'est pas anodin qu'en réponse à la question suivante : « votre budget augmente de 100 k€ l'an prochain, qu'en faites-vous ? », 11 CDCN sur 12 mettent dans leurs priorités la question de l'emploi (recrutements et salaires), et 7 la création d'un poste supplémentaire de médiateur ou de chargé de relation aux publics.

43 Une enquête récente de l'Ufisc (Union fédérale d'intervention des structures culturelles) à laquelle ont participé 472 structures montre que 27 % des emplois permanents des associations artistiques et culturelles sont des contrats aidés et que leur remise en cause met en danger 75 % des structures concernées (<http://www.ufisc.org>).

44 Par exemple, des 12 entretiens menés avec les directions de ces structures, 6 se sont déroulés en présence et du directeur (ou de la directrice) et du (ou de la) « numéro 2 ».

45 Sauf à l'Atelier de Paris, pour des raisons structurelles : d'une part, la priorité de la direction s'est portée sur l'activité plus que sur la revalorisation des salaires, et d'autre part la cherté de la vie en Ile-de-France rend plus aiguë la question des rémunérations.

2.3- L'activité, ses priorités et ses publics

2.3.1- Un cahier des missions et des charges communs, des priorités distinctes

En tant que label national, les CDCN possèdent un cahier des missions et des charges commun, fixé par arrêté du 5 mai 2017. Leur objet général est de « *soutenir et promouvoir la création et la diffusion dans le champ chorégraphique, de sensibiliser les publics à la danse, notamment en développant des programmes d'action artistique et culturelle* » (art. 1^{er}).

Leurs missions répondent à trois engagements fondamentaux : un engagement artistique (qui se traduit par le soutien à la création, la diffusion, la présence artistique), un engagement culturel et territorial (qui passe par la relation avec les publics, l'action culturelle, la médiation, l'accompagnement de la pratique artistique) et un engagement professionnel (formation et insertion des artistes chorégraphiques).

Bien entendu, compte tenu de tout ce qui précède (histoire, caractéristiques de l'environnement, attentes politiques exprimées, moyens disponibles) mais aussi du projet artistique et culturel propre à chaque direction, ces missions ne sont pas mises en œuvre de manière uniforme.

À la question des missions qu'elles considèrent comme « *prioritaires compte tenu de [leur] environnement* », les structures apportent des réponses différentes, souvent très nettes – « *le soutien à la création* », « *les projets internationaux* », « *la diffusion de la culture chorégraphique auprès d'un public jeune* », « *faire émerger une création chorégraphique* », « *améliorer les conditions de travail des compagnies* », « *accroître la visibilité des équipes émergentes ou intermédiaires* », « *la diffusion* », « *l'éducation artistique et culturelle* » –, parfois plus vagues ou refusant de hiérarchiser les missions entre elles – « *l'accompagnement des artistes et des publics* », « *les publics* », « *la création, la diffusion, l'action culturelle* ».

Si toutes les structures (sauf une) citent spontanément la relation aux publics (EAC, action culturelle, médiation, sensibilisation) parmi les missions prioritaires, elles ne sont que quatre à lui accorder la première place. Cela ne veut pas dire qu'elles la sous-estiment (elle vient en général en second), mais l'accompagnement des artistes, le soutien à la création (y compris par le biais de la diffusion) apparaît comme une mission plus « organique » d'où découlent toutes les autres. C'est aussi celle qui les valorise le plus au sein de la profession.

Les priorités peuvent aussi évoluer avec le temps ou au gré des circonstances : le nouveau projet du Pacifique s'inscrit dans une volonté résolue de conquête du public (de proximité notamment) et d'une plus grande porosité des missions entre elles. Le relocalisation du Cuvier à Bordeaux (de la périphérie vers le centre), dans une friche artistique pluridisciplinaire dédiée à la jeune création, induit nécessairement un changement de priorités : à moyens constants, l'accompagnement des artistes, la diffusion, le développement d'une offre de formation continue deviennent prépondérantes sur la médiation et la production de ressources pédagogiques. Ne serait-ce que parce ce nouveau lieu n'intègre pas des enseignements artistiques comme c'était le cas à Artigues (la ville avait délégué au CDC la gestion des pratiques en amateur). Autre exemple en Guyane : la professionnalisation d'artistes, condition d'émergence d'une scène chorégraphique locale, est l'objectif premier de Touka Danses et le préalable au développement à grande échelle d'actions de sensibilisation.

Lorsqu'on les interroge, à l'inverse, sur les « *missions menées avec difficulté, négligées, voire impossibles à remplir* », les structures citent le plus souvent la formation professionnelle du danseur⁴⁶ (4 CDCN sur 12) – c'est le cas lorsqu'il n'y a pas ou peu de danseurs sur le territoire (Avignon, Uzès) ou qu'un opérateur spécialisé se trouve à proximité (les CCN Ballets de l'Opéra du Rhin et de Lorraine pour Pôle Sud, l'Atelier de Paris pour la Briqueterie) ; puis vient la ressource⁴⁷ (2 CDCN), l'investissement dans cette mission étant parfois jugée secondaire quand voisine un opérateur de type Centre national de la danse (Atelier de Paris) ou médiathèque spécialisée (ex-Cuvier). Mais le fait est qu'aujourd'hui seuls 3 CDCN possèdent un fonds documentaire réellement valorisé et accessible : Pôle Sud (fonds physique et en ligne, la « danse-othèque »), L'échangeur (fonds mutualisé avec la médiathèque municipale accessible tous les jours) et La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse (1 800 références et un poste dédié depuis 2009). La Briqueterie a pour sa part une Web TV et publie une revue spécialisée.

Les autres missions dont la mise en œuvre pose un problème, où dont les structures estiment qu'elles ne sont pas complètement remplies, sont la diffusion (1 CDCN), la coproduction, du fait de ressources insuffisantes (1 CDCN) et l'action culturelle (1 CDCN). Un CDCN (L'échangeur) estime ne rencontrer aucune difficulté à couvrir l'ensemble de ses missions quand un autre (Art danse) peine à remplir chacune de ses missions (l'absence de lieu le contraint à louer des studios pour certaines de ses activités).

Il est intéressant de remarquer que la perception qu'ont les DRAC des priorités que se donnent les structures, ou des missions qu'elles parviennent le plus ou le moins à remplir, ne correspond pas toujours aux réponses des structures elles-mêmes. Les missions le plus souvent citées par les DRAC comme étant, selon elles, prioritairement assumées par les CDCN sont : la diffusion (4 occurrences), l'accompagnement à la création et le soutien des artistes (4 occurrences), l'EAC et l'action culturelle (2 occurrences). À l'inverse, un effort est demandé sur l'EAC et l'action culturelle (3 occurrences) et sur la formation professionnelle des enseignants de danse (1 occurrence).

Cela étant dit, il est important de souligner le haut degré de satisfaction générale exprimé par les DRAC vis-à-vis de ces opérateurs : pour la plupart, les CDCN remplissent toutes leurs missions.

2.3.2- La question de l'identité artistique

Au-delà des déterminismes territoriaux et budgétaires, la façon d'envisager les priorités a partie liée au projet et à l'identité artistique mise en avant par chaque structure.

Un examen fouillé des plaquettes d'activité et des outils de communication (saisons 2016, 2016-2017 ou 2017 principalement) fait apparaître des dominantes, des orientations marquées, des credos et tropismes divers, libellés de différentes manières. Ceux-ci font référence à l'esthétique (écritures dans l'espace public, écriture du mouvement, écritures d'ailleurs, écritures du corps,

46 Cette mission est libellée ainsi dans le cahier des missions et des charges des CDCN : « *[Les structures] développent des mesures d'accompagnement à la structuration professionnelle du secteur chorégraphique, notamment dans le domaine de la formation professionnelle.* » (section I). Plus loin (« 3. Engagement professionnel) : « *Les structures labellisées CDCN mettent en place des offres de formation ponctuelle ou continue en direction des professionnels de la danse. Elles doivent contribuer à l'insertion professionnelle des jeunes artistes chorégraphiques.* »

47 Cahier des missions et des charges : « *[Les structures] doivent constituer des centres de ressources dans le domaine de la danse, notamment par la valorisation de leurs fonds documentaires. Cette fonction de centre de ressources peut être partagée avec d'autres structures, en particulier éducative, sur le territoire.* »

nouvelles formes et approches expérimentales, émergence européenne, écritures chorégraphiques contemporaines) ; au décloisonnement disciplinaire (relation aux arts plastiques, pluridisciplinarité, mélange des arts, autres scènes, lien cirque et danse, relation au patrimoine) ; aux publics (jeune public et famille, jeunesse, lien entre création et pratique, création jeune public) ; à des problématiques sociétales (le CDCN comme lieu de synergie, de coopération, outil de transformation, la relation art et société, la danse comme vecteur de rassemblement) ; ou encore à des préoccupations sectorielles, voire identitaires (professionnalisation des danseurs, jeune création, soutien aux compagnies régionales, émergence d'une identité culturelle).

Les réponses apportées lors des entretiens sont plus précises encore : 6 CDCN disent défendre une ligne artistique et en revendiquent la nécessité (tout en estimant, pour deux d'entre eux, que les CDCN sont « *au service de la danse en général* » ou que ligne artistique et diversité ne sont pas antinomiques). 3 autres disent à peu près la même chose, mais en donnant de leur ligne artistique une définition trop floue (« *la nouveauté, l'éclectisme, la diversité* », « *la plus ouverte possible* », « *mixer davantage les formes* », « *être populaire* ») pour qu'on puisse bien la saisir. (On a parfois le sentiment que « ligne artistique » est une autre façon de dire « exigence » ou « excellence ».) 2 CDCN évacuent la question en se positionnant davantage comme maison (ou cité) de la danse – une identité rejetée par la plupart des autres mais à laquelle nous semble pourtant tendre les textes⁴⁸.

Cette ligne artistique repose le plus souvent sur la danse contemporaine, de même que l'attention à la diversité des esthétiques, lorsqu'elle est revendiquée, s'inscrit à l'intérieur du cadre des « écritures contemporaines »⁴⁹. Les identités semblent de moins en moins figées cependant, sous la pression de l'extérieur (demande des élus, thématique des droits culturels, politiques d'accessibilité, évolution des formes artistiques...) : la nécessité de mieux prendre en compte la diversité, voire de la susciter dans le champ de la création, et la préoccupation accrue du public font bouger les lignes.

La réponse concrète n'en reste pas moins complexe (ne serait-ce que parce qu'on ne parle pas toujours de la même chose quand on parle de diversité) et la position en faveur d'une plus large ouverture esthétique des CDCN (au profit du hip hop, des danses du monde ou traditionnelles par exemple), toujours difficile à faire valoir auprès de ses pairs, nous dit une directrice. Une autre voix s'élève au sein du réseau pour « *faire entendre une autre parole que celle de la danse contemporaine* » et appeler à une meilleure prise en considération de la danse classique, dont la connaissance se perd. L'impression que la danse cède du terrain face au cirque, ou qu'elle a fini par se diluer à force d'ouverture aux autres arts, dans un contexte général d'effacement des genres, revient dans certains propos (non majoritaires toutefois). L'identité artistique de certains CDCN postule une forme de dépassement de la danse au profit des problématiques liés au corps et au performatif. Ailleurs, cette évolution passe par l'*in-situ* et le soutien à une danse dans l'espace public.

48 Cf. le décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 (art. 1^{er}) : « *Les labels institués par l'article 5 de la loi du 7 juillet 2016 [...] sont [...] : 3° « Centre de développement chorégraphique national », au titre d'une activité de diffusion et de mise en valeur de la diversité de la création chorégraphique.* », et l'arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatif au label « centre de développement chorégraphique national » : « *[Les structures] assurent un rôle de repérage des nouvelles esthétiques en danse. [...] Elles portent une attention particulière à la diversité notamment au travers des œuvres présentées, des artistes accompagnés et des publics [...]* (art. 1^{er}). « *Elles participent activement à la mise en valeur de la diversité de la création chorégraphique et à son renouvellement [...]*. » ; « *Les structures labellisées CDCN favorisent la présence de la danse dans la diversité de ses formes et de ses esthétiques [...]. Dédiées à l'art chorégraphique, elles encouragent le dialogue de celui-ci avec les autres disciplines artistiques.* » (annexe.)

49 Or il est intéressant de remarquer que pas une fois ce terme n'apparaît dans l'arrêté relatif au label CDCN, pas plus que ceux de « danse contemporaine » ou de « contemporain ».

Dans la plupart des CDCN, on s'interroge sur la manière de concilier ouverture, pluralité des esthétiques et fidélité à une histoire (celle de la danse contemporaine), accessibilité et exigence.

Du côté des DRAC, les positions sur ce point varient autant sinon plus : certains conseillers invitent à la fermeté sur une ligne artistique contemporaine et exigeante (qui risquerait de se diluer en s'ouvrant trop largement) quand d'autres dénoncent une forme de cécité artistique et d'enfermement microcosmique des CDCN. Néanmoins, c'est davantage sur la question de la prise en compte des compagnies régionales que se focalise l'attention des DRAC.

2.3.3- Le soutien à la création « mission organique »

Dans le respect de leur cahier des missions et des charges⁵⁰, les CDCN assument parfaitement, avec des moyens parfois limités, leur mission de soutien à la création. Les mesures nouvelles en faveur des artistes associés – un projet puis une revendication portée par leur réseau – et la revalorisation de l'accueil-studio les ont confortés dans cette mission.

Ce soutien revêt des formes graduées, de la plus simple, le prêt de studio (sans autre apport), à la plus complète, l'accompagnement au titre d'artiste associé (qui s'étend à la diffusion). Entre les deux, le dispositif le plus ordinaire, l'accueil-studio, conjugue au minimum temps de résidence et – en principe – moyens de production, auxquels s'ajoutent éventuellement un appui technique et/ou administratif (pouvant aller jusqu'à la production déléguée).

Le prêt de studio reste difficilement mesurable, bien qu'il soit documenté dans les données collectées par la DGCA. Son périmètre n'est pas stable, les informations communiquées par les CDCN, lacunaires et pas toujours concordantes, notamment s'agissant des sommes consacrées à cette activité et aux actions proposées dans le prolongement des résidences (répétitions publiques, diffusion, actions de sensibilisation). Néanmoins, pour l'année 2016, on recenserait 144 prêts de studio dans 8 CDCN (ceux disposant d'un studio moins Le Cuvier, pour lequel les données font défaut), soit 18 par structure, dont 85 % concernent des compagnies ou des projets de danse contemporaine⁵¹. Les cinq espaces de La Briqueterie lui permettent d'être de très loin le CDCN le plus accueillant de ce point de vue (60 à 80 prêts selon les années). A titre de comparaison, on comptabilisait 72 prêts de studio pour l'ensemble du réseau (9 CDC) en 2011.

Le dispositif des artistes associés, qui n'a réellement commencé à fonctionner qu'à la rentrée 2016, est trop récent pour que les données chiffrées disponibles (relatives aux quatre derniers mois de 2016) soient exploitables. Les seules informations tangibles concernent la parité : 55 % des maîtres d'œuvres artistiques sont des hommes, 27 % des femmes, 18 % sont mixtes. Si l'on prend en compte les équipes au complet, le résultat est quasi inverse : 64 % de femmes, 36 % d'hommes. Les femmes seraient-elles plus interprètes que chorégraphes ? Tous s'inscrivent dans le champ de la danse contemporaine, avec une identité double pour trois d'entre eux (danse contemporaine et arts plastiques, danse contemporaine et danse hip hop, danse contemporaine et cirque). En schématisant, tous appartiennent à la catégorie qui va de la sortie de l'émergence au milieu de carrière. Les artistes sont originaires de la région du CDCN dans 36 % des cas, du reste de la France dans 46 % et de l'étranger dans 18 %. Il y a de ce point de vue une réelle attention à la création régionale.

50 Cf. arrêté label CDCN du 5 mai 2017, Annexe : 1. Engagement artistique, Soutien à la création et à la diffusion.

51 Ce pourcentage est peu ou prou le même (un peu supérieur toutefois) que celui observé dans le dispositif des aides déconcentrées au spectacle vivant du ministère de la culture.

L'accueil-studio, plus ancien, est mieux documenté⁵². En 2016, ce dispositif a concerné 114 équipes différentes et 696 artistes. 133 accueils au total⁵³, qui ont représenté 242 semaines, soit 2 semaines à peine par résidence, et généré une centaine de représentations (dont 71 à l'Atelier de Paris et L'échangeur). La danse contemporaine est prépondérante (88 % des équipes), la danse hip hop très peu présente, 5 % seulement (7 accueils sur 133). Ces accueils-studio ont bénéficié à des équipes régionales dans 50 % des cas, nationales dans 35 %, internationales dans 14 %. L'outre-mer est absent des radars des CDCN (une seule compagnie reçue en 2016), malgré l'arrêté du 5 mai 2017 : « [les structures labellisées CDCN] portent une attention particulière aux artistes des territoires ultramarins en facilitant notamment leur accueil et l'accompagnement de leur création. »

L'accueil-studio dans les CDCN en 2016

	Atelier de Paris	La Briqueterie	Le Pacifique	Le Gymnase	L'échangeur	Pôle Sud	La Manufacture, ex-Cuvier	La Place de la danse, ex-CDC Toul.	La Maison, ex-Uzès Danse	Les Hivernales	Art danse	Touka Danses	Total
Nb d'accueils	26	21	15	13	13	11	9	9	7	7	1	1	133
Nb d'artistes	149	106	70	45	131	60	36	41	26	24	6	2	696
Nb de semaines	37,5	58	26	28	23	16	17	13	8	12	2	2	242,5

Source : collecte DGCA Synthèse emploi et activités CDCN 2016.

Ces accueils-studio se concluent le plus souvent par des ouvertures publiques (sauf à La Manufacture, ex-Cuvier, qui considère qu'elles desservent les artistes plus qu'elles ne les servent, et préfère donc, le cas échéant, les réserver aux professionnels)⁵⁴.

Ces accueils en résidence ont donné lieu à 80 apports financiers à la production (La Manufacture, ex-Cuvier non compté), dont 8 versés l'année précédente ou celle d'avant. Le montant moyen des 72 apports versés en 2016, l'année de l'accueil, s'élève à 5 700 € (compris entre 1 800 € et 16 000 €), le montant cumulé, à 409 621 € (2016), soit l'équivalent de 41 aides au projet dans le dispositif des aides déconcentrées au spectacle vivant.

Ce rapport (133 accueils-studio pour 80 apports en production seulement) interroge : en quoi l'accueil-studio se distingue-t-il du prêt de studio s'il ne s'accompagne d'un apport numéraire en production ? On croit deviner derrière cet écart que certaines résidences comportant un apport en industrie (appui technique, défraiements, hébergement) sont comptabilisées – improprement, selon nous – comme des accueils-studio (à l'Atelier de Paris, à La Briqueterie et aux Hivernales tout particulièrement). Ce point serait à éclaircir.

Dans la collecte DGCA Synthèse budgets CDCN 2016, le montant total des « apports financiers de production des CDCN aux compagnies » s'élève à 715 882 €, soit un différentiel de 306 261 € qui correspondrait aux coproductions dont ont bénéficié les 11 artistes associés (28 000 €

52 Les chiffres suivants sont issus de la collecte DGCA Synthèse emploi et activités CDCN 2016.

53 Quelques équipes ont bénéficié de plusieurs résidences : c'est le cas de Nans Martin, Mylène Benoît, Danya Hammoud notamment, accueillis chacun à trois reprises.

54 Depuis cette saison (2017-2018), Pôle Sud tente de faire coïncider ces rendez-vous avec les spectacles de la programmation en imaginant les « soirées 2 en 1 » destinés à encourager leur fréquentation.

chacun, soit environ le montant de l'aide à la structuration dans le dispositif des aides déconcentrées au spectacle vivant).

Cette même synthèse (emploi et activités) fait également apparaître que seules 16 équipes artistiques (soit 12 % des accueils-studios, 14 % des compagnies accueillies) ont bénéficié cette année-là d'un autre accueil (ou de deux autres accueils) dans un autre (ou d'autres) CDCN⁵⁵.

Un décompte effectué à partir des plaquettes d'activité – et vérifié quand cela était nécessaire auprès des structures – donne un résultat quelque peu différent, non contradictoire pour autant. En effet, ce décompte s'appuie sur les informations disponibles les plus récentes, c'est-à-dire celles de la saison 2016-2017 (8 CDCN), de l'année 2017 lorsque la structure fonctionne par année civile (3 CDCN), voire de 2016 en l'absence de données plus récentes (1 CDCN). On recense sur cette base 107 apports financiers à la production bénéficiant à 89 équipes distinctes. Seules 13 équipes ont reçu plus d'un apport (ce qui représente 12 % des apports et 14,5 % équipes,).

*Les apports financiers à la production (saison 2016-2017 ou, à défaut, année 2017, voire 2016)*⁵⁶

<i>1 apport</i>	<i>2 apports</i>	<i>3 apports</i>	<i>4 apports</i>
76 équipes	9 équipes	3 équipes	1 équipe

Les chiffres, qui corroborent ceux fournis par la collecte DGCA (pour autant qu'un accueil-studio équivale à un apport financier en production), viennent démentir catégoriquement l'idée d'un entre-soi artistique (« toujours-les-mêmes »), souvent prêtée aux réseaux (pas seulement celui des CDCN), ou plus exactement celle d'une concentration des aides sur un nombre limité d'équipes artistiques. Quand ces aides convergent (en l'occurrence au profit des 16 équipes ayant bénéficié de deux accueils-studios ou plus), elles sont à mettre en regard de la volonté de fonctionnement en réseau des CDCN (à travers la coproduction mutualisée, dont nous reparlerons).

Notons aussi, à partir du même échantillon, la diversité d'origine des équipes coproduites (du point de vue la structure d'accueil), et l'attention avérée portée aux artistes régionaux⁵⁷ :

Origine des équipes ayant bénéficié d'un apport financier à la production

<i>Origine régionale</i>	<i>Origine nationale</i>	<i>Origine internationale</i>
47 % des équipes	38 % des équipes	15 % des équipes

Si les équipes sont diverses, les esthétiques représentées le sont bien moins : 95 % au moins de ces équipes relèvent du champ de la danse contemporaine (une poignée seulement cultivant une double identité esthétique ou disciplinaire).⁵⁸

55 Il s'agit de : Adonis Nebie (2 accueils-studio), Ambra Senatore (2 dont 1 partagé avec Loïc Touzé), Danya Hammoud (3), Emmanuel Eggermont (2), Étienne Fanteguzzi (2 dont 1 avec Damien Briançon), Jann Gallois (2), Marielle Moralès (2), Marion Muzac (2), Mark Tompkins (2), Marlene Monteiro Freitas (2), Mylène Benoît (3), Nans Martin (3), Nina Santes (2), Radhouane El Meddeb (2), Sébastien Laurent (2), Sylvain Bouillet, Mathieu Desseigne et Lucien Reynès (2).

56 Ont bénéficié de 4 apports financiers à la production sur la même période : Emmanuel Eggermont ; de 3 apports : Aïna Alegre, Marlene Monteiro Freitas et Alexandre Roccoli ; de 2 apports : Gaëlle Bourges, Malika Djardi, Sylvain Huc, Sébastien Laurent, Nans Martin, Marion Muzac, Ayelen Parolin, Fabrice Ramalingom, Mark Tompkins.

57 Les artistes étrangers installés en France et soutenus dans le cadre du dispositif des aides déconcentrées du ministère de la culture sont comptabilisés avec les artistes français (origine régionale ou nationale).

58 Certes, ce résultat ne vaut que pour la période observée, une saison, mais il nous semble possible de l'extrapoler : à défaut de représentativité diachronique, la taille du réseau (12 structures) permet au moins une représentativité

Pour conclure, un détour par le passé permettra de prendre la mesure de la montée en puissance du dispositif de l'accueil-studio. En 2009, dans un réseau qui comptait 9 structures, les « résidences avec accompagnement » (terminologie de l'époque) ont bénéficié à 52 équipes (possiblement avec des doublons), 222 artistes et représenté 568 000 €. L'apport moyen atteignait alors 11 000 € (il en va à peu près de même pour 2010 et 2011). En 2013, dans un réseau élargi à deux nouveaux membres, on dénombrait 96 accueils et 345 artistes, avec un apport moyen qui s'élèverait – le conditionnel est de mise, les chiffres ne sont pas clairs⁵⁹ – à 7 000 €.

Il semblerait donc qu'au fil des années un nombre croissant d'équipes accueillies s'accompagnât d'un apport financier à la production décroissant pour chacune, avec un effectif par équipe artistique plutôt à la hausse, contrairement à ce qui se dit souvent (4,3 en 2009, 3,6 en 2013, 5,2 en 2016).

2.3.4- La diffusion, une activité sous contraintes

La diffusion est au cœur des missions des CDCN. Le label, en effet, a été institué « *au titre d'une activité de diffusion et de mise en valeur de la diversité de la création chorégraphique* » (décret du 28 mars 2017), pour « *promouvoir la création et la diffusion dans le champ chorégraphique* » (arrêté du 5 mai 2017, art. 1^{er}).

Le cahier des missions et des charges est plus précis encore sur la manière de procéder : « *Elles [les structures] impulsent une offre de spectacles en proposant des programmations régulières ou des festivals pour présenter des œuvres de danse, sur leur site propre ou avec des établissements partenaires et en proposant une variété de langages chorégraphiques* » (arrêté).

Pour autant, cette mission doit composer avec des contraintes :

- sauf exception (Pôle Sud, Atelier de Paris, Les Hivernales, l'ex-Cuvier), les outils dont elles disposent le cas échéant, lieux de fabrication avant tout, ne répondent pas aux caractéristiques techniques et d'accueil d'une salle de spectacle (ce sont le plus souvent des studios gradinés à jauge restreinte) ;
- cette contrainte en entraîne une autre : l'obligation, pour la plupart, de s'appuyer sur des partenaires.⁶⁰

La diffusion s'organise principalement en festivals ou temps forts. Tous les CDCN possèdent un événement annuel ou biennal, voire deux pour quelques-uns : La Briqueterie (la Biennale et les Plateaux), L'échangeur (C'est comme ça !, festival tout public, et Kidanse, dédié à la création jeune public, depuis 2017), Le Gymnase (Le Grand Bain, tout public, et Les Petits Pas, jeune public), Les Hivernales (le festival historique éponyme et L'été danse aux CDCN, qui existe sous différentes

synchronique.

59 Si l'on divise le montant total de l'« apport financier à la production » (337 475 €) par le nombre d'accueils (96), on obtient un montant moyen de 3 515 €, ce qui n'est guère plausible. En prenant en compte l'ensemble des budgets dédiés (soit l'apport financier en production, les charges directes assumées par le centre et le montant de l'achat éventuel du spectacle, on obtient un montant moyen par accueil-studio (ou « résidence avec accompagnement ») plus conforme à l'attente (7 041 €),

60 La Briqueterie fait part d'une autre contrainte, celle résultant d'une demande très claire de sa principale tutelle, le département, de ne pas faire de La Briqueterie un lieu de diffusion. Or sa direction actuelle serait tentée de mettre en place une diffusion régulière, sous la forme de séries longues, qui pourrait bénéficier à deux ou trois artistes chaque année.

formes depuis 1983), Le Pacifique (Concentré de danse et le concours [Re]connaissance⁶¹), Pôle Sud (avec deux manifestations en miroir, Extra-danse et Extra-pôle, l'une pour la salle, l'autre pour l'espace urbain).

Pôle Sud, l'Atelier de Paris (en lien avec l'activité de résidence), l'ex-Cuvier (jusqu'à présent) et La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse, ont en outre une programmation régulière à l'année. Art danse apporte un appui ponctuel à des représentations hors les murs (ou propose de convoyer ses spectateurs vers d'autres salles), Le Gymnase inscrit quelques-uns de ses spectacles dans des festivals ou dispositifs extérieurs (festival transfrontalier Next, Journées du patrimoine, Les Belles Sorties), Touka Danses et La Maison, ex-Uzès Danse, ont le projet d'une saison territoriale.

La programmation pour le public jeune, dans le cadre d'événements dédiés, s'est beaucoup développée ces dernières années, à mesure que se structurait ce secteur créatif après l'impulsion donnée par l'opération « Génération Belle Saison ».

5 CDCN proposent aujourd'hui un festival ou temps fort spécifique : Les Petits Pas (Le Gymnase), Nanodanses (La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse), HiverOmômes (intégré aux Hivernales), Pouce ! (La Manufacture, ex-Cuvier), et le dernier-né, Kidanse (L'échangeur). La programmation de spectacles pour le jeune public est un levier qui se révèle efficace pour le développement du public et des partenariats de diffusion. Il peut avoir en retour un autre effet vertueux, celui d'amener à la création jeune public, au besoin par la commande, des artistes qui ne s'y seraient pas destinés.

Les modalités de la diffusion dans les CDCN (saison 2016-2017)

	<i>Festival (ou temps fort) TOUT PUBLIC</i>	<i>Festival (ou temps fort) JEUNE PUBLIC</i>	<i>Programmation en saison</i>
<i>Art danse</i>	Art danse (1988)	non	non
<i>Atelier de Paris</i>	June Events (2005)	non	oui
<i>La Briqueterie</i>	Biennale nationale de danse du Val-de-Marne (1979) + Les Plateaux (1994)	non	non
<i>L'échangeur</i>	C'est comme ça ! (2008)	Kidanse (2017)	non
<i>Le Gymnase</i>	Le Grand Bain (2013)	Les Petits Pas (2005)	ponctuelle
<i>Les Hivernales</i>	Les Hivernales (1979) + L'Eté danse au CDC (2012, mais une activité l'été depuis 1983)	HiverOmômes (intégrés aux Hivernales)	non
<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	Uzès Danse (1996)	non	non
<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	non	Pouce ! (2012)	oui (au Cuvier)
<i>Le Pacifique</i>	Concours [Re]connaissance (2009) + Concentré de danse (nc)	non	non
<i>La Place de la danse, ex-CDC Toulouse</i>	Festival international danse contemporaine (2005)	Nanodanses (nc)	oui
<i>Pôle Sud</i>	Extra-danse + Extra-pôle (espace urbain)	non	oui
<i>Touka Danses</i>	Rencontres de danses métisses	non	non

61 Cela vaut pour la saison passée car « Concentré de danse » disparaît dans le projet en cours de redéfinition.

Selon les données déclaratives collectées par DGCA (Synthèse emploi et activités CDCN 2016), le réseau dans son ensemble a présenté 347 spectacles, organisé 681 représentations (2 par spectacle) avec le concours de 220 partenaires en diffusion (soit 18 par CDCN en moyenne) et enregistré 88 803 entrées (dont 70 % payantes).

La diffusion des CDCN en 2016 (données déclarées par les structures)

	<i>Nb de spectacles</i>	<i>Nb de représentations</i>	<i>Nb d'entrées</i>	<i>dont payantes (en nombre)</i>	<i>dont payantes (en pourcentage)</i>
<i>Art danse</i>	15	15	3 287	2 333	71%
<i>Atelier de Paris</i>	41	81	8 078	4 392	54%
<i>La Briqueterie</i>	25	35	5 354	1 623	30%
<i>L'échangeur</i>	33	101	5 147	3 530	69%
<i>Le Gymnase</i>	36	65	8 538	5 369	63%
<i>Les Hivernales</i>	30	99	11 987	10 529	88%
<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	27	39	2 776	741	27%
<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	30	54	9 089	6 746	74%
<i>Le Pacifique</i>	17	19	1 677	1 241	74%
<i>La Place de la danse, ex-CDC Toulouse</i>	32	74	13 890	12 710	92%
<i>Pôle Sud</i>	42	72	14 780	10 361	70%
<i>Touka Danses</i>	19	27	4 200	1 250	30%
Total	347	681	88 803	60 825	68%
<i>Moyenne</i>	29	57	7400	5 069	

Source : collecte DGCA Synthèse emploi et activités CDCN 2016.

Bien qu'il faille manier ces chiffres avec prudence⁶², ils montrent clairement qu'on peut appartenir à un même réseau et connaître des réalités bien différentes : accueillir 15 spectacles (Art danse) ou trois fois plus (Pôle Sud, 42 levers de rideau), 14 780 spectateurs (Pôle Sud) ou neuf fois moins (Le Pacifique, 1 677 entrées).

Le taux très variable d'entrées payantes (27 % pour La Maison, ex-Uzès Danse, 92 % pour La Place de la danse, ex-CDC Toulouse), même en tenant compte des événements gratuits (Plateaux de la Biennale, festival Extrapôle, spectacles amateurs intégrés à la programmation des Rencontres de danses métisses, le festival de Touka Danses, etc.), induit toutefois qu'ont pu être comptabilisés dans la diffusion déclarée, avec la programmation, des événements relevant de l'action culturelle (restitutions d'ateliers de création, par exemple). (La DGCA, ou le réseau des CDCN lui-même, serait avisé de proposer des règles strictes en matière de comptage (notamment celui des entrées non payantes) pour rendre possible des comparaisons.)

L'analyse des plaquettes d'activité – portant certes sur la saison 2016-2017, non sur la seule année 2016 –, semble plaider en ce sens en donnant des résultats un peu inférieurs : 324 spectacles pour 619 représentations. Mais la variation est ici plus importante encore entre les structures : de 1 à 5,3 pour le nombre de spectacles⁶³, de 1 à 10 pour le nombre de représentations (écart maximum entre Le Pacifique et Les Hivernales).

62 Et les contextualiser : 2016 est une année sans Biennale pour La Briqueterie (donc ses chiffres de fréquentation sont bas), certains CDCN organisent des manifestations gratuites, ce qui gonfle la fréquentation, etc.

63 1 à 4,2, si on ne prend pas en compte la Biennale du Val-de-Marne (l'année 2016 fut une année sans).

La diffusion des CDCN en 2016-2017 (données reconstituées d'après les plaquettes d'activité)

	<i>Art danse</i>	<i>Atelier de Paris</i>	<i>La Briqueterie</i>	<i>L'échangeur⁶⁴</i>	<i>Le Gymnase</i>	<i>Les Hivernales</i>	<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	<i>Le Pacifique</i>	<i>La Place de la danse, ex-CDC T.</i>	<i>Pôle Sud</i>	<i>Touka Danses⁶⁵</i>	Total
<i>Spectacles</i>	15	38	48	33	28	28	14	26	9	21	38	26	324
<i>Représentations</i>	16	73	72	92	56	110	17	34	11	37	75	26	619

L'examen des brochures recèle d'autres enseignements : 212 équipes artistiques ont été diffusées sur la saison 2016-2017, parmi lesquelles 167 (79%) l'ont été dans un seul CDCN, 45 dans deux ou plusieurs (dont 9 des artistes coproduits par le réseau depuis 2005)⁶⁶. (A titre de comparaison, le ministère de la culture a apporté son soutien à 284 compagnies indépendantes en 2017.)

La diffusion des équipes artistiques dans les CDCN (saison 2016-2017)⁶⁷

<i>Programmation dans 1 CDCN</i>	<i>Programmation dans 2 CDCN</i>	<i>Programmation dans 3 CDCN</i>	<i>Programmation dans 4 CDCN</i>	<i>Programmation dans 5 CDCN ou plus</i>
167 équipes	34 équipes	8 équipes	2 équipes	1 équipe

Ces chiffres conduisent au même constat que celui fait pour la coproduction : l'extraordinaire diversité des choix de programmation – tout l'éventail de styles de la danse contemporaine française et étrangère est ici représenté – et l'absence de toute concentration au profit de quelques-uns (sauf ceux bénéficiant de la coproduction mutualisée du réseau).

L'origine des compagnies accueillies est majoritairement nationale (50%), le régional et l'international se partageant équitablement le reste.

Origine des artistes programmés dans les CDCN (saison 2016-2017)

<i>Origine régionale</i>	<i>Origine nationale</i>	<i>Origine internationale</i>
24 %	50 %	26 %

64 Parmi ces 33 « propositions », 21 sont des spectacles de danse. Les autres sont des projections de film, des concerts, expositions, conférences, une nuit de la danse... Sont exclues du décompte des représentations les expositions et projections en continu.

65 La diffusion de Touka Danses mêle spectacles professionnels et amateurs. Le chiffre est donc un peu surévalué.

66 Alexandre Roccoli, Marlene Monteiro Freitas, Danya Hammoud, Emmanuel Eggermont, Ambra Senatore, Radhouane El Meddeb, Peeping Tom, David Wampach, Thomas Lebrun.

67 Ne sont pas comptabilisés ici les artistes (programmés dans certains CDCN) qui ne relèvent pas du spectacle vivant (photographes, sculpteur, cinéastes...), ainsi que les équipes présentées dans le cadre du concours [Re]connaissance.

A titre d'information, ont été programmés dans trois CDCN et plus les artistes suivants : Gaëlle Bourges, François Chaignaud et Cecilia Bengolea, Amala Dianor, Kitsou Dubois, Danya Hammoud, Daniel Larrieu, Romuald Luydlin et Magali Milian (La Zampa), Marlene Monteiro Freitas, Mickaël Phelippeau, Ambra Senatore et Loïc Touzé (dans un programme les réunissant), Vania Vaneau.

On serait tenté d'en déduire qu'on diffuse moins les équipes régionales qu'on ne les coproduit (ces dernières arrivaient en tête des compagnies coproduites par les CDCN : 47%). C'est peut-être vrai, mais la prudence est de mise car la diffusion des compagnies régionales ne saurait se mesurer valablement sur une période de référence aussi brève qu'une saison (même à l'échelle d'un réseau). Dans bien des territoires, les compagnies du cru ne sont pas suffisamment nombreuses pour permettre une rotation, or les lieux ne peuvent programmer les mêmes chaque année.

Une précaution analogue doit guider la lecture des mêmes chiffres présentés par structure : de fortes variations sont possibles d'une saison à l'autre, les choix artistiques n'étant pas mûs prioritairement par l'adresse postale des compagnies. Ils donnent néanmoins des tendances : l'orientation européenne du projet de La Briqueterie s'y lit aisément, la pauvreté de moyens d'Art danse aussi (les compagnies internationales lui sont hors de portée). L'attention aux équipes régionales est marquée dans 6 CDCN⁶⁸ (Atelier de Paris, Les Hivernales, La Maison, La Manufacture, Le Pacifique, Touka Danses), timide dans d'autres (ce qui peut s'expliquer par la rareté du vivier : L'Echangeur), insuffisante à Pôle Sud.

Origine des artistes programmés dans chacun des CDCN (saison 2016-2017)

<i>CDCN</i>	<i>régionale</i>	<i>nationale</i>	<i>internationale</i>
<i>Art danse</i>	27%	64%	9%
<i>Atelier de Paris</i>	33%	33%	33%
<i>La Briqueterie</i>	14%	43%	43%
<i>L'échangeur</i>	14%	77 %	9%
<i>Le Gymnase</i>	19%	54%	27%
<i>Les Hivernales</i>	31%	46%	23%
<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	31%	54%	15%
<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	36%	44%	20%
<i>Le Pacifique⁶⁹</i>	38%	24%	38%
<i>La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse</i>	19%	48%	33%
<i>Pôle Sud</i>	7%	74%	19%
<i>Touka Danses</i>	53%	29%	18%

L'indicateur relatif à la part, au sein de chaque structure, des compagnies accueillies qui le sont également dans un autre CDCN, est elle aussi intéressante. Elle peut indiquer un degré d'autonomie dans les choix artistiques ou une singularité de projet plus ou moins affirmés. Et/ou une appétence plus ou moins grande pour le fonctionnement en réseau. Cela peut renvoyer aussi à un pouvoir prescripteur plus ou moins fort de certains membres du réseau vis-à-vis d'autres. Difficile d'arbitrer, à ce stade, les structures devraient se reconnaître dans l'un ou l'autre cas de figure néanmoins. Pour Touka Danses l'explication tient à l'éloignement.

68 S'intéresser aux compagnies régionales est sans doute plus facile pour les CDCN d'Ile-de-France compte tenu du vivier : la région compte 23 % des compagnies soutenues par l'État et une bonne part de celle à rayonnement national.

69 Non comptés, les artistes concourant à [Re]connaissance.

Part des artistes programmés qui le sont aussi dans un autre CDCN (saison 2016-2017)⁷⁰

<i>Touka Danses</i>	<i>La Briqueterie</i>	<i>Le Pacifique</i>	<i>La Place de la danse, ex-CDC Toul.</i>	<i>Pôle Sud</i>	<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	<i>Les Hivernales</i>	<i>Art danse</i>	<i>Le Gymnase</i>	<i>Atelier de Paris</i>	<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	<i>L'échangeur</i>
6 %	31 %	33 %	33 %	35 %	36 %	38 %	45 %	46 %	49 %	54 %	55 %

Notons par ailleurs que sur l'ensemble des équipes artistiques soutenues par les CDCN sur la période considérée, 23% ont été soutenues *à la fois* en coproduction et en diffusion.

La diffusion en partenariat et la coréalisation sont une réalité pour la plupart des CDCN. Le nombre de partenaires déclarés s'élève à 18 en moyenne selon les chiffres collectés par la DGCA. L'entrée par les brochures, sur la saison 2016-2017, révèle un chiffre inférieur (12), là encore avec un écart important d'une structure à l'autre : de 3 (2 CDCN : Pôle Sud et La Maison, ex-Uzès Danse) à 25 environ (1 CDCN). Ce dernier cas – L'échangeur – est tout à fait intéressant, car il réalise en quelque sorte la vocation des CDCN : organiser la présence de la danse sur un territoire (une centaine de représentations sur trois départements), « *s'inscrire dans les dynamiques locales* » (comme y invite l'arrêté label). Diffusion sous contraintes, disions-nous, mais diffusion qui, en l'occurrence, sans le CDCN et ces contraintes (programmer chez d'autres, avec d'autres, dans de petites salles aux moyens limités), n'existerait pas. (Les petites villes et le milieu rural seraient-elles donc le biotope naturel des CDCN ?) Le travail est tout différent dans un environnement constitué de grands labels, dont l'autonomie de programmation ne laisse pas beaucoup de place au rôle prescripteur du CDCN. Nous reviendrons sur ces points dans le chapitre sur les partenariats.

Sur le plan proprement artistique, on a noté une ouverture très nette à la création jeune public dernièrement. Le constat vaut pour la diffusion de formes dans l'espace public : nouveaux projets clairement orientés en ce sens à Grenoble et à Toulouse (d'où l'appellation nouvelle de « Place de la danse »), festival dédié à Pôle Sud (Extra-danse), investissement par les Rencontres de danses métisses des lieux de vie quotidienne à Cayenne (« danse à la plage », « danse au marché », « danse à la médiathèque »), programmations ponctuelles à Dijon, Vitry, Paris (June Event), Avignon (à l'occasion de la Journée internationale de la danse).

Dans une moindre mesure, attention il y a bien aussi à l'égard des équipes émergentes (comme des équipes régionales, les deux se confondant souvent), conformément aux attentes du cahier des missions et des charges (« *[Les structures labellisées CDCN] travaillent particulièrement au repérage et à l'émergence des artistes chorégraphiques.* »). Pourtant, le réseau des Petites scènes ouvertes, spécialisé sur la question⁷¹, exprime un avis réservé sur la « profondeur » de cette implication : selon lui, les CDCN se positionneraient davantage à la sortie de l'émergence, au côté d'artistes déjà repérés. C'est possible. Cependant, l'examen des programmations 2016-2017 tourne

70 Un même artiste peut être programmé dans plusieurs CDCN avec un programme différent, voire seul ici (ex. : Loïc Touzé, Mickaël Phelippeau, Vania Vaneau) et en association avec un autre artiste là (ex. : Ambra Senatore et Loïc Touzé, Mickaël Phelippeau et Erwan Keravec, Vania Vaneau et Anna Massoni).

71 Fondé en 2004, Les Petites Scènes Ouvertes (PSO) est un réseau national pour l'émergence en danse ; il accompagne et promeut les jeunes auteur(e)s chorégraphiques. Le réseau rassemble sept structures, dont un CDCN : Les Journées Danse Dense, pôle d'accompagnement pour l'émergence chorégraphique à Pantin, Les Éclats, pôle artistique dédié à la danse contemporaine en Nouvelle-Aquitaine, Le Gymnase, CDCN Roubaix – Hauts-de-France, L'Etoile du nord, scène conventionnée pour la danse à Paris, Danse à tous les étages, scène de territoire de danse en Bretagne, le Centre chorégraphique national de Tours et Chorège, relais culturel régional du Pays de Falaise et festival Danse de tous les Sens.

plutôt à l'avantage des CDCN : si la part des compagnies émergentes apparaît faible à moyenne dans 5 d'entre eux, elle est soutenue à forte dans 7 autres. De plus, des 10 artistes lauréats de la Grande Scène, la plateforme nationale des PSO⁷², depuis 2012, la moitié se retrouve parmi les équipes diffusées par les CDCN en 2016-2017.⁷³ Il s'agit certes des lauréats. Mais le ratio n'est pas déshonorant si l'on prend en compte l'ensemble des 59 participants des 5 éditions passées : 19 (soit 32%) apparaissent parmi les artistes soutenus par les CDCN en 2016-2017. Et ce chiffre serait probablement supérieur si l'on étendait la période observée à cinq ans.

En somme, si les CDCN ne sont pas voués corps et âmes à l'émergence, ils en sont des relais précieux.

L'ouverture de la diffusion reste en revanche à parfaire, voire à construire, dans un certain nombre de domaines : celui des esthétiques, celui du répertoire, celui de l'interdisciplinarité.

- les esthétiques : la remarquable diversité à l'oeuvre dans le champ de la danse contemporaine et l'ouverture au monde qui va de pair n'ont pas leur équivalent dans les autres danses, notamment le hip hop, peu visible (une quinzaine d'équipes seulement parmi les 212 diffusées en 2016-2017)⁷⁴. L'article 1^{er} du décret souligne pourtant le rôle de « *repérage des nouvelles esthétiques en danse* » qui doit être celui des CDCN, et l'« *attention particulière [qu'ils doivent porter] à la diversité, notamment au travers des œuvres présentées, des artistes accompagnés* ». L'arrêté leur demande pour sa part d'impulser une offre de spectacles « *en proposant une variété de langages chorégraphiques* ».

- le répertoire : si la possibilité est volontiers donnée aux artistes accueillis de présenter leur répertoire récent (c'est encore plus vrai depuis l'arrivée des artistes associés), le répertoire de plus de dix ans (les « œuvres majeures » de l'histoire de la danse), qui devrait concourir à l'objectif de « *divulgateur de la culture chorégraphique* », est quasi absent des programmations (3,5 % des titres diffusés environ, sur la saison 2016-2017). Problème d'intérêt, d'offre, de coût ? Sans doute de tout cela, l'élément « coût » étant un frein indéniable pour de nombreux CDCN qui disent regretter de ne pouvoir accueillir de formes excédant le quatuor). Autre contrainte, bien réelle, liée à la diffusion.

- l'interdisciplinarité : la relation aux autres arts est constitutive du projet des CDCN dès l'origine. Elle fait l'objet d'un rappel dans l'arrêté label (« *Dédiées à l'art chorégraphique, [Les structures culturelles labellisées CDCN] encouragent le dialogue de celui-ci avec les autres disciplines artistiques* »), mais reste limitée en pratique, malgré des progrès, qui reflètent l'évolution des formes artistiques souvent : arts plastiques (Le Pacifique), cirque (Les Hivernales), image-graphisme (La Maison, ex-Uzès Danse), L'échangeur étant le plus avancé sur ce terrain : la programmation fait une place non négligeable au théâtre (les dramaturgies plurielles), au cinéma, à la photographie, la musique. A La Manufacture, ex-Cuvier, une ouverture disciplinaire se dessine aussi, mais dans le champ de l'action culturelle (arts visuels, cirque, numérique).

72 La Grande Scène, plateforme nationale des PSO, propose dix courtes pièces ou extraits de spectacle portés par de jeunes chorégraphes sélectionnés suite à un appel à candidatures national. Le réseau propose un accompagnement en production et en diffusion aux deux jeunes compagnies lauréates de la Grande Scène chaque année. La manifestation a été accueillie à deux reprises par un CDCN (Pôle Sud en 2015, Le Cuvier en 2016).

73 Il s'agit de Simon Tanguy, Orin Camus & Chloé Hernandez, Jonathan Pranas-Descours & Christophe Béranger, Ayelen Parolin et Vania Vaneau.

74 Cette faible visibilité semble assez antinomique avec le vif succès rencontré par la mallette pédagogique *Le Tour du monde des danses urbaines en 10 villes*, développée par le réseau et diffusée dans la plupart des CDCN.

Comme pour la coproduction, un regard en arrière donne un aperçu de la place prise aujourd'hui par les CDCN dans la diffusion de la danse.

Evolution de la diffusion des CDCN depuis 2006 (données déclaratives)

	<i>Nb de CDCN</i>	<i>Nb de spectacles</i>	<i>Nb de représentations</i>	<i>Nb moyen de représentations par CDCN</i>	<i>Nb d'entrées</i>	<i>Nb moyen d'entrées par CDCN</i>
<i>2006-2008 (moyenne)</i>	8	230	447	56	59 786	7 473
<i>2011</i>	9	297	542	60	66 954	7 439
<i>2013</i>	10	328	667	67	69 500	6 950
<i>2016⁷⁵</i>	12	347	681	57	88 803	7 400

2.3.5- L'éducation artistique et culturelle et la relation aux publics comme étendard et source de légitimité⁷⁶

L'examen analytique des plaquettes des CDCN (saison 2016-2017 ou année 2017) met en évidence l'extrême foisonnement des initiatives de ces structures dans le vaste domaine de l'éducation artistique et culturelle et de la relation aux publics⁷⁷. Un domaine auquel l'arrêté du 5 mai 2017 fait une large place :

« Les structures labellisées CDCN participent au développement et à la diffusion de la culture chorégraphique, en réalisant des programmes d'action culturelle et de médiation dans le domaine de la danse à destination de l'ensemble des publics et des populations du champ social, scolaire et hors ou péri-scolaire, en favorisant leur rencontre avec les artistes professionnels.

Pour l'accès et la participation de tous les habitants à la vie culturelle des territoires, les structures labellisées CDCN développent une politique d'actions de médiation et de diffusion « hors les murs », qui peut notamment se déployer à travers des formes artistiques itinérantes, des structures mobiles ou l'investissement temporaire de lieux publics existants (gymnases, bibliothèques, centres sociaux...).

[...] Elles sont des interlocuteurs pour la mise en place des schémas territoriaux d'éducation et d'enseignement artistique.

Elles relaient les dispositifs d'accompagnement de la pratique amateur mis en place par l'État et, le cas échéant, s'impliquent dans le soutien aux groupes de danse bénéficiaires de ces dispositifs »

Parmi les modalités courantes d'éducation artistique et culturelle recensées ci-dessous⁷⁸, sur les 12 structures labellisées CDCN, celles qui déclarent y recourir sont au nombre de :

⁷⁵ Il convient de signaler que 2016 est une année sans Biennale nationale de danse du Val-de-Marne.

⁷⁶ Ce chapitre reprend en grande partie les éléments d'une note interne rédigée par Philippe Le Moal pour la Sous-direction de la diffusion artistique, des publics et des pratiques amateurs de la DGCA.

⁷⁷ Cf. aussi le document de synthèse de l'activité des CDCN sur le plan de l'éducation artistique et culturelle intitulé *En Action. Les centres de développement chorégraphique*, publié en 2016 par l'Association des centres de développement chorégraphique (A-CDC) avec le concours de Marie-Christine Vernay. Une partie des informations figurant dans ce chapitre est tirée de cette publication.

⁷⁸ Modalités qui ne rendent qu'imparfaitement compte de la diversité existante : on trouve aussi des expositions, des projections de film, des expériences immersives (équivalents des classes de découverte), des visites de lieux culturels, des rencontres avec les équipes artistiques, des ateliers de culture chorégraphique mis en jeu par l'activation des malles pédagogiques, etc.

Modalité	Atelier de pratique ⁷⁹	Projets participatifs	Sorties spectacles	Ateliers du regard	Conférences
Nb de CDCN	12	5	8	4	10
Part du réseau	100 %	41,7 %	66,7 %	33,3 %	83,3 %

Au regard de ces chiffres, on peut relever l'importance accordée dans ce réseau à l'idée de traverser la pratique dansée, cette expérience pouvant aller jusqu'à des projets de création participatifs, de plus en plus prisés (5 CDCN aujourd'hui), voire à la mise en place d'un groupe chorégraphique attaché à la structure (2 CDCN). Parmi ces projets participatifs on peut citer pour mémoire *Mauvais Sucre* (2015, 90 enfants de 6 ans, chorégraphie de Gilles Baron, coordination : La Manufacture, ex-Cuvier) et *Ladies First* (2016, 20 adolescentes de 12 à 20 ans, chorégraphie de Marion Muzac, coordination : La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse).

Cette approche par la pratique n'est pas pour autant un axe prescriptif et on observe, par exemple, que les écoles de danse, publiques ou privées, restent une cible secondaire pour les CDCN, même si 9 d'entre eux mentionnent des partenariats – souvent complexes – avec des écoles. Nous y reviendrons.

C'est que la figure de l'amateur que le réseau des CDCN s'emploie à prendre en compte, est celle de l'amateur entendu au sens plein, « celui qui a le désir de danse, par le geste, le regard, l'écrit, la rencontre, la pensée... », précise-t-on à La Briqueterie.

L'articulation avec le monde scolaire et universitaire est une donnée première : absolument tous les CDCN développent des partenariats avec celui-ci, sur tout ou partie des segments qui le constituent, et de plus en plus fréquemment sous la forme de parcours articulant pratique, analyse d'oeuvre et sorties culturelles, dans une recherche de sens et de cohérence⁸⁰ :

	Maternelle	Primaire	Collège	Lycée	Supérieur
Nb de CDCN	5	12	12	11	9
Part du réseau	42 %	100 %	100 %	92%	75 %

Primaire et collèges sont les segments premiers. Le lycée est également un partenaire privilégié (le seul CDCN qui n'indique pas de lien effectif avec un lycée à la date de notre étude est celui de Guyane, mais cela devrait changer), et la moitié des CDCN sont partenaires de classes art danse (option lourde ou facultative, voire les deux)⁸¹.

Une moindre interaction apparaît avec la petite enfance (5 CDCN seulement sont impliqués sur ce terrain), la toute petite enfance étant quant à elle absente : aucune relation avec des crèches n'est signalée sur la période observée. À noter, dans trois établissements la mention d'ateliers parents-enfants (voire pères-enfants) qui proposent un pont entre les générations et peuvent concerner des enfants très jeunes.

Dépendante de l'environnement, l'articulation avec le monde étudiant apparaît bien partagée au sein du réseau, celle-ci se construisant selon des partenariats variés : département universitaire arts du spectacle (2 CDCN), école supérieure du spectacle vivant (1), école supérieure d'art ou de design (4), école supérieure d'architecture (1), filière STAPS (2), écoles supérieures du professorat

79 Par atelier de pratique on entend pratique dansée le plus souvent, mais certains CDCN proposent d'autres modalités : par exemple, un atelier de respiration-médiation au CDCN Les Hivernales.

80 Cette notion de parcours d'éducation artistique et culturelle de l'enfant, sur le temps scolaire, périscolaire, extrascolaire, de la maternelle au lycée, a pour la première fois intégré une loi sur l'éducation avec la loi n° 2013-595 du 8 juillet 2013 d'orientation et de programmation pour la refondation de l'École de la République.

81 L'un d'entre (La Manufacture, ex-Cuvier) l'est même d'une option arts visuels, en plus de l'option art danse.

et de l'éducation (ESPE) (3), autres écoles supérieures (3) ; ce partenariat peut aussi s'organiser avec l'université comme constitutif d'une unité d'enseignement d'ouverture inscrite dans des parcours divers (Avignon).

La question des générations est abordée de manière décloisonnée par l'ensemble des CDCN qui tous revendiquent une action culturelle en direction du « *tout public* » désigné dans certains cas plus précisément comme « *les habitants du voisinage* », « *la population du quartier* » ou encore « *les habitants de villages* ».

Cette approche globale n'exclut pas des orientations vers des tranches d'âge plus spécifiques – les personnes âgées ou retraitées (3 CDCN), les jeunes des quartiers ou des centres de loisirs (2 CDCN) ou les jeunes demandeurs d'emploi (1 CDCN) – ou des populations particulières (détenus, population illettrée, migrante, ou plus rarement, salariés d'entreprise).

La problématique des publics empêchés est traversée en premier lieu en direction de la sphère de la santé : patients à l'hôpital (3 CDCN), handicapés (4 CDCN) qu'il s'agisse de handicap physique (trisomie, surdité, c civit ) ou mental. Le CDCN La Maison, ex-Uzès Danse, par exemple, inscrit une part substantielle de son action de sensibilisation dans un partenariat étroit et durable avec le centre hospitalier psychiatrique voisin du Mas Careiron.

Deux CDCN, L'échangeur et La Manufacture, ex-Cuvier, particulièrement en pointe, réussissent à toucher au travers de leurs actions l'ensemble ou presque des publics qu'on vient d'énumérer.

Si la médiation vers les publics les plus divers est au cœur de l'action des CDCN et s'organise autour de la présence des artistes dans la structure (artistes en résidence, artistes accueillis dans le cadre d'une programmation maison ou en partenariat), l'enjeu est aussi pour eux de contribuer à la formation de ceux qui sont professionnellement en situation d'accompagnement de projets ou en charge de missions d'enseignement ou de formation (tous les CDCN sont impliqués sur ce segment). Sept CDCN (soit 58 % du réseau) mentionnent ainsi « *les enseignants* » comme cible de leurs actions culturelles et de médiation. Cela peut prendre notamment la forme de parcours de sensibilisation des enseignants du premier ou second degré (4 CDCN), de partenariat avec une ESPE (3 CDCN) ou d'interventions auprès d'étudiants en STAPS (1 CDCN).

Ce travail d'appropriation du potentiel de médiation que la danse peut proposer dans diverses situations vise aussi bien les secteurs du social (2 CDCN), du médico-social (guidage des malvoyants, 1 CDCN), des personnels soignant (pédiatrie, psychiatrie, 2 CDCN), des animateurs sociaux-culturels voire des acteurs de l'éducation artistique (1 CDCN).

Ces grandes modalités d'action disent l'étendue des interventions des CDCN mais ne rendent qu'imparfaitement compte de la remarquable inventivité qui s'y déploie. Quelques exemples d'actions permettent de s'en faire une idée : projet inter-degrés « Passerelles » réunissant des élèves de primaire et de collège ou de collège et de lycée (Art danse), « danse-oth que », centre de ressources physique et en ligne (Pôle Sud), actions danse et sport, danse, cirque et chant (Touka Danses), brigade de collégiens transformés en animateurs de festival (Le Gymnase), séjour d'immersion d'une classe de lycée dans un festival de danse réputé, accueil de stagiaires du champ social au sein de l'équipe du CDCN (L'échangeur), club de spectateurs, Journées des voisins, Dancing Museums ou comment explorer de nouveaux modes d'interaction avec le public (La Briqueterie), Journées en compagnie (Atelier de Paris), Soirées à déguster « danse et vin », projet « danse et langues étrangères » (*Jump and Turn*) en collaboration avec la librairie de danse en

ligne Books on the move (La Manufacture), balades dansantes dans la nature ou projet d'immersion chorégraphique dans la mémoire d'un village, « Mon nom des habitants » (La Maison, ex-Uzès Danse), ateliers pères-enfants (Les Hivernales), etc.

Incontestablement, la question de la médiation se trouve au cœur de la réflexion des CDCN comme l'illustre la nécessité qui s'est faite jour au fil du temps au sein de ce réseau, à l'instigation du CDC de Toulouse (et avec le soutien de l'État pour une partie d'entre eux), de concevoir et fabriquer des outils de médiation, des malettes pédagogiques, au nombre de cinq à ce jour. Devenus la vitrine d'une expertise et d'un savoir-faire des CDCN, ces outils sont aujourd'hui utilisés par tous les établissements du réseau (sauf Touka Danses, qui va s'en saisir prochainement), avec une appétence variable selon les titres et une fréquence tributaire des ressources en médiateurs : si les malettes 1 (*Une histoire de la danse en 10 dates*, 2009) et 2 (*Une histoire de la danse contemporaine en 10 titres*, 2011) sont plébiscitées par tous les CDCN (sauf un⁸²) pour leur facilité d'utilisation dans des situations de première approche (en dépit d'un essoufflement dû à une forme d'obsolescence selon certains⁸³), la malette 3 (*Le Tour du monde des danses urbaines en 10 villes*, 2014) – très prisée mais victime de son succès – est aujourd'hui suspendue⁸⁴. Utilisable sans intermédiation mais peu visible sur le site de l'INA, la malette 4 (*Danses sans visa*, 2015) n'a jamais rencontré son public (de manière injuste car elle offre, de toutes, la plus grande ouverture aux danses du monde). La malette 5 (*Data-danse*, 2016), destinée à accompagner le spectateur dans sa découverte de la danse de manière ludique, est de sortie trop récente pour évaluer son appropriation par les structures (en libre accès sur internet, son utilisation est souple : autonome ou accompagnée par un médiateur, un enseignant). Une sixième malette en cours de développement – une application pour smartphones déclinée autour de la thématique des gestes quotidiens, dont la sortie est prévue début 2018 – fait dire à certains qu'il est peut-être temps de calmer la production de ces outils pour en favoriser la prise en main, l'évaluation, voire la promotion en dehors du réseau.

Ces malettes pédagogiques ne vivent pas seules (généralement) mais sont mises en action par des intervenants (qui au besoin les adaptent), des inventeurs d'interaction avec les publics, qui sont parfois les artistes eux-mêmes (*Le Tour du monde des danses urbaines en 10 villes*). Au cœur de la plaquette *En Action*, on trouve d'ailleurs un chapitre intitulé « Profession médiateur » qui s'emploie à en construire une définition opérationnelle : « *Le médiateur est aussi incernable que l'amateur. Dans certaines équipes des CDCN, tous le sont un peu. Pour d'autres c'est une activité à part entière* »⁸⁵, peut-on y lire.

Cependant, par addition de points de vue, se dégage un portrait à grands traits. Partant de l'idée que l'art contemporain n'est souvent pas explicite par lui-même, il apparaît qu'il y a lieu de faire le lien entre les œuvres et les spectateurs : « *Le médiateur est celui qui possède quelques clés pour ouvrir les portes de la compréhension d'une œuvre. Il n'est pas omniscient, il n'est pas l'artiste non plus, c'est un intermédiaire entre l'œuvre et le spectateur.* »⁸⁶

Ouvrir les portes de la compréhension des œuvres, mais tout aussi bien ouvrir les portes tout court... Car tous conviennent, alors même que les CDCN sont de petites structures bien moins

82 Pôle Sud, réfractaire à une entrée dans la danse par l'histoire.

83 Il est vrai qu'en comparaison, des outils tels celui développé par le CND, *La danse en questions*, apparaissent plus stimulants en donnant au public un rôle plus actif.

84 À la fois spectacle et action de médiation, cette malette – une conférence dansée conçue par les artistes Cecilia Bengolea et François Chaignaud – a beaucoup tourné dans le réseau des CDCN (et au-delà) et nécessité une reprise de rôle. Son succès (en partie dû à son faible coût de cession) aurait éclipsé le répertoire de la compagnie, qui a décidé d'arrêter sa diffusion. On s'étonne au passage que l'intérêt suscité par cette malette ne se soit pas traduit (pour le moment ?) par une meilleure représentation des danses urbaines dans les programmations des CDCN.

85 *En Action*, p.36

86 *Ibid.*

impressionnantes que d'autres établissements culturels, qu'ils sont également confrontés au phénomène du « ce-n'est-pas-pour-moi » : « *On s'est rendu compte que ce n'était pas uniquement en ouvrant la porte et en baissant les prix que les gens allaient venir au théâtre. Les gens pensent que la culture n'est pas pour eux. Comment les y amener ? L'endroit de la médiation est là. C'est un engagement militant.* »⁸⁷

Un engagement qui passe par une détermination : en réponse à la question « *votre budget augmente de 100 k€ l'an prochain, qu'en faites-vous ?* », 7 CDCN, on l'a vu, mettent dans leurs priorités la création d'un poste supplémentaire de médiateur ou de chargé de relation aux publics.

L'analyse qui précède met en évidence que les CDCN se sont saisis activement de la question de l'action culturelle, une question quasiment inscrite dans leur ADN par leur histoire (contrairement aux CCN, pour lesquels l'appropriation s'est faite au fil du temps et tout particulièrement depuis 2010).

Cette prise en compte se vérifie globalement au regard des travaux de synthèse conduits collectivement par le réseau et des ressources et outils pédagogiques produits en communs.

Toutefois, cette approche globale ne doit pas masquer le fait que des disparités existent d'un établissement à l'autre, comme le met en évidence la répartition des moyens d'action.

Poids budgétaire des différentes actions dans les CDCN en 2016 (en €)

	<i>Programma- tion artistique</i>	<i>Résidences et accompagne- ment des compagnies</i>	<i>Dont apports financiers de production du CDCN aux compagnies</i>	<i>Sensibilisation (ateliers de pratique et culture chorégraphi- que)</i>	<i>Formation</i>	<i>Total budget actions</i>	<i>Part budget EAC dans budget actions</i>
<i>Art danse</i>	115 263	50 172	4 400	28 616	2 804	196 856	14,5%
<i>Atelier de Paris</i>	276 976	160 420	72 500	77 160	61 040	575 596	13,4%
<i>La Briqueterie</i>	186 543	132 218	104 766	157 229	6 415	482 405	32,6%
<i>L'échangeur</i>	71 705	103 096	73 000	104 872	0	279 673	37,5%
<i>Le Gymnase</i>	330 264	63 058	38 000	59 779	18 002	471 103	12,7%
<i>Les Hivernales</i>	100 206	36 731	27 800	31 181	4 590	172 708	18,1%
<i>La Maison, ex-Uzès Danse</i>	223 220	71 080	34 470	40 560	180	335 040	12,1%
<i>La Manufacture, ex-Cuvier</i>	217 053	54 677	66 081	101 434	34 160	407 324	24,9%
<i>Le Pacifique</i>	34 720	28 060	22 000	21 200	16 177	100 157	21,2%
<i>La Place de la danse, ex- CDC Toulouse</i>	316 565	134 962	133 500	50 853	132 838	635 218	8,0%
<i>Pôle Sud</i>	300 000	168 065	139 065	7 912	0	475 977	1,7%
<i>Touka Danses</i>	138 267	52 026	0	47 651	0	237 944	20,0%
Total	2310782	1 054 565	715 582	728 447	276 206	4 370 001	16,7%
<i>Moyenne</i>	192 565	87 880	65 053	60 704	27 621	364 167	

Source : collecte DGCA Synthèse budgets CDCN 2016.

87 *En Action*, p.37

On le voit les moyens mobilisés pour l'EAC sont extrêmement variables d'un établissement à l'autre, passant de 8 000 € à 157 000 € en valeur absolue, de 1,7 % à 37,5 % en part relative. Cette disparité – qui reflète aussi bien la diversité des outils et des environnements que celle des choix opérés par la structure – peut cependant amener à s'interroger sur l'opportunité de prescrire un objectif minimal quant à la part de budget d'action impartie à la médiation.

Plus qu'un objectif, c'est avant tout une méthode partagée qu'il faudrait préconiser pour rendre compte plus clairement de cette part budgétaire : en particulier, la mise en avant observable du rôle essentiel du personnel de médiation nécessite de dépasser la seule affectation des charges de projet pour prendre en compte également les charges structurelles (notamment en termes de personnel) affectées à ce volet d'activité.

2.3.6- La formation professionnelle

Ce domaine relève de l'« engagement professionnel » auquel sont tenus les CDCN par leur cahier des charges : « *Les structures labellisées CDCN mettent en place des offres de formation ponctuelle ou continue en direction des professionnels de la danse. Elles doivent contribuer à l'insertion professionnelle des jeunes artistes chorégraphiques.* » (arrêté du 5 mai 2017).

Un domaine investi avec cœur par les structures, quand l'environnement s'y prête, donc avec de grands écarts (de 3 à 980 heures selon les structures en 2016).

L'entraînement régulier du danseur (ERD) est la formule la plus classique, à défaut d'être la plus fréquente (5 CDCN), ouverte en général aux danseurs amateurs avancés et aux enseignants de danse (pour qui c'est parfois la seule offre de formation proche). Son rythme se cale sur la demande (cours hebdomadaire(s) ou mensuel). Dans quelques régions dotées de CCN, l'ERD est mutualisé (Le Pacifique), ou sous-traité en quelque sorte (Pôle Sud).

La masterclass, l'atelier ou le stage sont une autre modalité, plus répandue que l'ERD (7 CDCN) car relativement simple à mettre en œuvre grâce à la présence artistique liée aux résidences et moins contraignante en termes d'assiduité pour un professionnel. Certaines structures l'utilisent pour favoriser les croisements entre artistes (au Gymnase, par exemple, où comédiens et circassiens sont les bienvenus). Là aussi, professionnels, danseurs amateurs expérimentés et/ou artistes en voie de professionnalisation se mélangent.

A Bordeaux, ces masterclasses organisées en partenariat avec le Pôle d'enseignement supérieur de musique et de danse (PESMD) se complètent de propositions spécifiques aux pré-professionnels : préparation technique à la scène, classes d'application destinées aux étudiants au diplôme d'État de professeur de danse.

Trois établissements se distinguent par un investissement plus affirmé dans la formation professionnelle : Les Hivernales, bien sûr, dont les stages organisés en marge du festival font partie de l'histoire (bien que la voilure ait été sérieusement réduite faute de participants en nombre suffisant) ; l'Atelier de Paris, avec un programme international de masterclasses (1 semaine), d'ateliers de création (2 semaines) et de workshops (3 semaines l'été) de haut niveau (c'est historiquement sa première activité), et La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse, qui propose depuis 2000 la seule formation professionnelle supérieure du réseau, « Extension » (2 années d'études). Une formation amenée à évoluer pour intégrer le schéma de l'enseignement supérieur LMD et obtenir une validation de la certification délivrée.

Il est intéressant d'observer qu'à Paris comme à Toulouse, le souci de faire dialoguer les missions entre elles conduit ces CDCN à proposer des échanges entre les professionnels en formation et le public : ce sont l'« Open studio » à l'Atelier de Paris, les « Apartés » à Toulouse.

Trois CDCN n'ont pas d'activité régulière dans le champ de la formation professionnelle : Pôle Sud, en raison du voisinage de deux CCN ballets et peut-être aussi des moyens qu'il consacre déjà à l'enseignement initial ; L'échangeur, par sa situation dans un territoire vide d'artistes et sa proximité avec Paris, et La Briqueterie, par le souci compréhensible de ne pas empiéter sur les prérogatives de l'Atelier de Paris voisin et considérant par ailleurs que l'offre de formation en Ile-de-France est déjà abondante.

Contrairement à ce qu'on a pu observer pour la coproduction et la diffusion, l'investissement des CDCN dans la formation professionnelle, mesuré en heures, ne suit pas une évolution uniformément ascendante. La tendance semblerait même au désinvestissement, si l'on se réfère au nombre d'heures par CDCN. L'explication vient peut-être du désengagement du CDCN La Briqueterie (qui n'était alors que la Biennale de danse du Val-de-Marne) à partir de 2011 ou... d'un indicateur mal renseigné par les structures.

Evolution de la formation dans les CDCN depuis 2006 (données déclaratives)

	<i>Nb de CDCN</i>	<i>Nb d'heures de formation pour les professionnels de la danse ou de la pédagogie</i>	<i>Nb d'heures par CDCN en moyenne</i>
<i>2006</i>	8	3 150	394
<i>2008</i>	8	3 238 ⁸⁸	405
<i>2011</i>	9	1 903	211
<i>2013</i>	10	2 533	190
<i>2016</i>	12	2 141	178

2.3.7- Des publics variés mais parfois mal connus

« [Les CDCN] inscrivent au centre de leur action les relations entre la création chorégraphique et les publics. » (arrêté du 5 mai 2017, préambule au cahier des missions et des charges.) Cette importance rappelée des publics participe de l'« engagement culturel et territorial » auquel les CDCN souscrivent en tant que label national. Par publics, on entend « *l'ensemble des publics et des populations du champ social, scolaire et hors ou péri-scolaire.* »

Or si les publics destinataires des actions de médiation et de formation sont bien connus des structures, cela semble moins vrai du public « non captif » des spectateurs individuels ou participants occasionnels des actions.

Quand certains établissements parviennent à identifier leur public le plus fidèle (le fameux « noyau dur »), en soulignant parfois sa tendance à la féminisation et au vieillissement (2 CDCN), d'autres disent en avoir une connaissance imparfaite (3 CDCN) au motif que celui-ci est souvent un public indirect, celui de leurs partenaires de diffusion. 2 CDCN vont plus loin en affirmant qu'ils n'ont pas de public (ou de public captif), façon de dire que celui-ci est toujours à renouveler (ce qui

88 Dont 1 619 heures pour le seul CDC Biennale du Val-de-Marne (aujourd'hui La Briqueterie). En 2011, ce chiffre passe à 96 !

n'a pas que des inconvénients : le public n'est ainsi « *pas formaté* »), qu'il se travaille spectacle par spectacle (2 CDCN).

Invités à décrire ce public, certains répondent, lucides ou résignés : « *le même public que partout : la classe moyenne et supérieure, les enseignants, les bobos* ». Ou, dit autrement : « *un public insuffisamment diversifié par rapport au cosmopolitisme de la ville* ». De fait, les artistes, les festivaliers, les enseignants, voire les praticiens (dans le cas des Hivernales surtout) semblent constituer chez beaucoup le « fond de public ». Et il n'est pas certain que les classes moyennes soient si bien représentées que cela.

Néanmoins, en globalisant les réponses, ce public est plus varié qu'il n'y paraît – 3 CDCN évoquent les concernant un public « *hétéroclite, de tout âge* », « *mélangé* », « *mixte* » –, même s'il est parfois cloisonné, comme aux Hivernales : le « *public d'hiver (les habitués) et le public d'été (les festivaliers et les pros)* ».

La difficulté demeure toutefois d'entretenir le lien avec des spectateurs que l'on ne voit qu'une fois l'an, lors du festival ou temps fort, nous dit un CDCN.

À la question des publics ou des populations qu'ils aimeraient toucher et des objectifs qu'ils se fixent en la matière, les réponses varient mais se recourent autour des notions de proximité et d'ouverture : « *la population du quartier* », « *le public de proximité* », « *les enfants et des familles* ». L'élargissement (au sens de diversification sociale), le rajeunissement, le décroisement, l'éveil à la citoyenneté (de populations délaissées), le désir d'ouvrir le lieu à la société civile sont avancés comme autant d'objectifs prioritaires conférant aux CDCN une « *mission de service public* ».

La stratégie à mettre en place pour toucher de nouvelles populations et renouveler le public est moins évidente. Pour plusieurs CDCN, le développement de la création pour le jeune public est un des leviers à actionner, option à laquelle l'essor récent des manifestations sur ce segment (et leur succès) paraît donner raison.

Du côté des DRAC, le satisfecit est quasi général vis-à-vis du travail mené auprès des publics par les CDCN (sans qu'elles aient toujours une franche visibilité sur la composition de ces publics). Leurs réponses confirment toutefois une grande disparité de situations selon les régions. Dans l'une, dont le CDCN était jusqu'à une date récente un lieu pour les artistes avant tout, le public est à construire (Auvergne-Rhône-Alpes). C'est le cas aussi de la Guyane où le travail d'action culturelle du CDCN se met en place depuis peu (dans une région où la danse contemporaine en est à ses balbutiements). Dans plusieurs autres, « *les salles sont pleines* », on y rencontre « *un vrai public* », et « *le renouvellement du public [s'y fait] régulier* » (Ile-de-France, Grand-Est). Dans une autre encore, un festival « *familial, pas élitiste, très attendu* » a permis que se forge avec les années « *un public ouvert, mélangé, fidèle* », et que se dépose une culture de la danse (PACA).

Priorité ministérielle réaffirmée, attentes de « rentabilité » des collectivités locales, sentiment de l'urgence sociale et nécessité d'apaiser les tensions de la société, partout, la question du public (et celle, en arrière-plan, de la culture comme ferment du lien social) est devenue centrale. Les CDCN, qui depuis l'origine ont toujours travaillé le lien entre création et public, sont tout à fait répondants.

2.4- Le partenariat ou l'ADN du label

Les CDCN se sont constitués historiquement par le partenariat. Collaborer, se relier aux autres, mettre en lien, fédérer sont au fondement de leur action. Sans surprise, l'arrêté du 5 mai 2017 y fait plusieurs fois référence :

- « *[Les structures labellisées CDCN] développent [...] des complémentarités avec tous les opérateurs ayant une action dans le domaine de l'art chorégraphique et des autres arts. »*
- « *Les structures labellisées CDCN développent des actions en réseau [...]. »*
- « *Elles impulsent une offre de spectacles en proposant des programmations régulières ou des festivals pour présenter des œuvres de danse, sur leur site propre ou avec des établissements partenaires [...]. »*
- « *[...] les structures labellisées CDCN développent une politique d'actions de médiation et de diffusion « hors les murs », qui peut notamment se déployer à travers des formes artistiques itinérantes, des structures mobiles ou l'investissement temporaire de lieux publics existants (gymnases, bibliothèques, centres sociaux...). »*
- « *Elles doivent constituer des centres de ressources [...]. Cette fonction de centre de ressources peut être partagée avec d'autres structures, en particulier éducatives, sur le territoire.* » (idem.)

L'injonction est claire : un CDCN est une structure qui se projette vers l'extérieur, sur son territoire de compétence et au-delà, qui cherche activement la collaboration (et répond aux sollicitations). Tous les champs d'activité sont potentiellement concernés : artistique et culturel, éducatif, social, médical, etc.

Le nomadisme prédispose au partenariat (Art danse, La Maison, ex-Uzès danse, Touka Danses)⁸⁹. À l'inverse, le fait de disposer d'un équipement performant, « auto-suffisant », peut restreindre cette ambition en la rendant moins vitale (Pôle Sud, La Briqueterie). Mais ces remarques valent pour la diffusion et l'accompagnement des artistes surtout. Car la sensibilisation, la médiation, l'action artistique et culturelle quelle qu'elle soit, requièrent nécessairement le partenariat.

Le partenariat de diffusion est le plus fréquent (tous le pratiquent), ne serait-ce que parce que les outils d'origine des CDCN n'ont pas été pensés techniquement pour la diffusion.

C'est aussi le plus simple à concevoir (coréalisation, partage de coûts). Une estimation établie à partir des données déclarées et des brochures indiquait un nombre moyen de partenaires par structure compris entre 12 et 18, avec de forts écarts : de 3 (2 CDCN) à 25 (1 CDCN) d'après les brochures. Ces partenaires sont soit d'autres acteurs du spectacle vivants (labellisés ou non), soit des lieux autres (établissements scolaires, médiathèques, lieux de patrimoine, salles des fêtes ou polyvalentes qu'il faut parfois équiper, cinémas, musées, etc.)

Le partenariat de diffusion dans les CDCN (saison 2016-2017)

<i>Moins de 10 partenaires</i>	<i>De 10 à 20 partenaires</i>	<i>Plus de 20 partenaires</i>
5 CDCN	5 CDCN	2 CDCN

Source : plaquettes de saison des CDCN.

Le partenariat de projet (dont la diffusion est une des modalités) est plus difficile à circonscrire : c'est un champ vaste qui concerne toutes les missions des CDCN. On possède

⁸⁹ D'une certaine façon la danse aussi est habituée par son histoire à devoir composer avec d'autres, à utiliser des espaces de travail qui n'ont pas été créés pour elle.

néanmoins un aperçu de cette réalité plurielle grâce aux données collectées par la DGCA. Il est en effet demandé aux structures d'indiquer le nom des partenaires avec lesquels elles collaborent dans les domaines de la sensibilisation (terme générique recouvrant indifféremment l'EAC, la médiation, l'action culturelle) et de la formation.

Bien que l'information soit lacunaire, le monde scolaire et universitaire arrive largement en tête (de 1 à 68 partenaires selon les CDCN, ce dernier chiffre étant sujet à caution), suivie du secteur social (de 0 à 18 partenaires) puis de celui de la santé (de 0 à 7 partenaires).

Curieusement, l'enquête DGCA ne prévoit pas les cas de partenariat avec les structures culturelles autres que celles du spectacle vivant (bibliothèques, établissements d'enseignement artistique, MJC, musées, monuments historiques, etc.), ce qui conduit les déclarants à les intégrer parmi les établissements scolaires ou sociaux, et fausse un peu les chiffres. Quoi qu'il en soit, la diversité des acteurs concernés est frappante : école maternelle et élémentaire, collège, lycée, université ou établissement d'enseignement supérieur, école de danse, conservatoire, musée, bibliothèque, médiathèque, cinémathèque, maison d'écrivain, monument historique, maison des jeunes et de la culture (MJC), centre de loisirs, centre social, foyer de jeunes travailleurs, organisme de lutte contre l'illettrisme, maison d'arrêt, mission locale, accueil de loisirs sans hébergement, centre de protection maternelle et infantile (PMI), institut médico-éducatif (IME), maison médicale, centre hospitalier, clinique, association de parents d'enfants inadaptés (APEI), institut thérapeutique, éducatif et pédagogique (ITEP), centre médico-psychologique, maison de retraite...

D'autres types de partenariat existent – institutionnel (financeurs publics, sociétés d'auteurs, agences culturelles régionales), privé (mécénat, sponsoring), médiatique (partenariats presse), etc. –, mais l'acception en est un peu différente. Soulignons néanmoins la relation de bonne entente et d'écoute réciproque qui règne globalement entre les CDCN et leurs partenaires publics. Toutes les structures ou presque nous l'ont confirmé, malgré quelques points noirs à Dijon (la ville), Bordeaux (la ville d'Artigues) et Cayenne (la collectivité territoriale de Guyane). Le rôle déterminant de l'État pour la reconnaissance par les collectivités locales de ces outils co-construits est souvent rappelé.

Les structures avec lesquelles on conclut des partenariats dépendent de l'environnement, comme à chaque fois (la proximité géographique est essentielle), mais aussi beaucoup des affinités personnelles et du poids économique du partenaire. Une trop forte disparité de taille peut rendre la collaboration léonine, donc complexe. C'est ce que répondent les CDCN quand on les interroge sur ce qui fonde un partenariat pérenne et structurant à leurs yeux : après l'humain (incontournable)⁹⁰ et le rapport d'égalité, sont cités pêle-mêle le principe de coréalisation, la nécessité de formalisation du partenariat, l'échange artistique, le partage du risque, la transparence du rapport financier, la conjonction d'intérêts bien compris, et bien sûr le sens. À cet égard, instruits par l'expérience, plusieurs pointent l'importance de ne pas se positionner comme simple prestataire (notamment vis-à-vis du partenaire majeur qu'est l'Education nationale), de ne pas faire « à la place » du partenaire mais « avec lui ». La situation financière du CDCN détermine aussi sa capacité à se projeter (*cf.* le sous-financement structurel d'Art danse, le déficit conjoncturel des Hivernales).

Les scènes pluridisciplinaires sont les partenaires naturels des CDCN pour la diffusion. Les théâtres de ville et les scènes conventionnées, les plus nombreux, sont des acteurs de proximité avec lesquels la relation d'égal à égal s'établit facilement. De plus, l'expertise des CDCN y est appréciée, recherchée parfois (à condition de la proposer).

90 « *Ce n'est pas l'outil qui favorise la collaboration, mais l'envie des personnes* », nous dit une conseillère danse en DRAC.

Dans les régions rurales (ex-Picardie), les services culturels sont également des interlocuteurs importants. La situation est plus hétérogène avec les scènes nationales : arc-boutées sur leur prérogative artistique, elles sont souvent plus autonomes dans leurs choix de programmation (Amiens, Chalon-sur-Saône, Grenoble, Mâcon) ou bien trop éloignées géographiquement (Bayonne). Dans certains cas, la place de la danse y est perçue comme en recul (scènes nationales de Saône-et-Loire). Dans d'autres régions au contraire, une culture partenariale enracinée entre acteurs du spectacle vivant rend la collaboration fluide (ex-Nord-Pas-de-Calais). C'est le cas aussi lorsque la scène nationale et le CDCN ont soutenu l'une et l'autre un même artiste (David Wampach, associé à Alès, avant de l'être à Uzès). D'autres encore ont un intérêt circonscrit et ne sont intéressées à collaborer avec le CDCN que pour l'accueil mutualisé de grandes formes, dans une optique de rationalisation des coûts (Albi, Foix, Tarbes). Enfin, il n'est pas exclu que les choix artistiques défendus par le CDCN fassent parfois obstacle à la collaboration.

Bref, s'il n'y a pas de règle, on peut regretter tout de même le fossé qui existe entre les CDCN et le plus puissant label national pluridisciplinaire (5 CDCN seulement avaient un partenariat en diffusion avec une scène nationale en 2016-2017).

Parmi les labels spécialisés, on est surpris d'apprendre qu'un tiers des CDCN collaborent avec un centre dramatique national (CDN) pour la diffusion. Il est vrai que ces CDN, pour trois d'entre eux, ont une mission de programmation pluridisciplinaire (Bordeaux, Strasbourg, Toulouse), assumée de plus ou moins bon gré (TNBA de Bordeaux). Le corporatisme souvent prêté au théâtre est donc ici infirmé.

L'étonnement est inverse, hors spectacle vivant, s'agissant des centres d'art ou des fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), qu'on s'attendait à voir plus souvent cités en raison de la porosité qui existe aujourd'hui dans la création entre les arts plastiques et la danse.

Or seule La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse, cite son FRAC (Les Abattoirs) comme partenaire, Le Pacifique et La Briqueterie évoquant une collaboration naissante avec les centres d'art contemporain Le Magasin et le Mac / Val respectivement.

Des liens existent également avec les opéras et leurs ballets (1 CDCN sur 3 ou 4 selon la nature du partenariat), mais ils sont irréguliers et peu fluides (opéra de Lille excepté) pour les raisons déjà évoquées : disparité de poids, cultures de travail différentes, orientations artistiques éloignées. Bien qu'implantés dans toutes les régions concernées, les centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP) et les pôles nationaux du cirque (PNC) sont en revanche des partenaires absents (seul le CDCN de Toulouse entretient des échanges ponctuels avec l'un d'entre eux, L'Usine à Tournefeuille⁹¹).

Cela est étonnant, particulièrement dans le cas des pôles cirque, tant l'ouverture de la danse au cirque et les circulations à double sens des danseurs et circassiens n'ont cessé de se renforcer ces dernières années.

Peut-être l'explication tient-elle à l'implantation en zone rurale d'une partie de ces structures ? Ou bien des cultures très marquées (pour les arts de la rue comme pour les musiques actuelles d'ailleurs) empêchent-elles le rapprochement. C'est possible. Ne perdons pas de vue non plus que

91 La Grainerie, fabrique des arts du cirque et de l'itinérance (non labellisée) à Balma, près de Toulouse, était également un partenaire en diffusion du CDCN en 2016-2017.

les CDCN sont de petites structures, déjà très sollicitées. En tout cas, il y a un potentiel, d'autant que des artistes de plus en plus nombreux exercent dans l'un et l'autre secteur.

Avec les centres chorégraphiques nationaux, peu présents sur la diffusion⁹² (ce qui est logique, les CDCN s'étant majoritairement épanouis là où les CCN n'étaient pas), la collaboration investit d'autres terrains, ceux de l'accompagnement d'artiste (accueil-studio et résidences partagés) et de la formation (ERD, échanges d'étudiants⁹³, insertion professionnelle). Dans plusieurs régions, les deux réseaux sont en train de se rapprocher (en Occitanie, Grand-Est, Bourgogne-Franche-Comté) et de dépasser des clivages anciens (à Grenoble). Dans d'autres, du fait de l'éloignement artistique⁹⁴ (Ile-de-France), de la position délibérée d'une direction (le CCN de La Rochelle privilégiant sa relation à l'Opéra national de Bordeaux aux dépens du CDCN, ou celui d'Aix-en-Provence, auto-centré), ou en raison d'une crise (à Roubaix), la collaboration reste à construire.

Il n'en reste pas moins que, dans leur majorité, les CDCN se sentent parfaitement complémentaires des CCN dont – à une exception près – ils ne remettent pas en cause la pertinence (« *La vision d'un artiste est irremplaçable, le CCN est le lieu pour la déployer* ») et qu'ils souhaiteraient parfois voir revenir à leur vocation d'origine (le développement des missions annexes chez ces derniers ayant rendu moins nette la distinction entre les deux réseaux). Les CDCN s'attribuent cependant des qualités propres : inventivité, souplesse, réactivité, aptitude à prendre en compte la communauté de la danse.

Les partenaires des CDCN dans le champ du spectacle vivant (saison 2016-2017)

	<i>Lieux non labellisés</i>	<i>Scènes conventionnées</i>	<i>Scènes nationales</i>	<i>CCN</i>	<i>CDN</i>	<i>Opéras (labellisés ou non)</i>	<i>CNAREP, CCR, PNC</i>
<i>Partenariats de diffusion</i>	12 CDCN	8 CDCN	5 CDCN	1 CDCN	4 CDCN	3 CDCN	2 CDCN
<i>Tous types de partenariats confondus</i>	12 CDCN	8 CDCN	6 CDCN	8 CDCN	4 CDCN	4 CDCN	2 CDCN

Source : plaquettes de saison des CDCN.

Hors ces labels, des partenariats plus rares et à géométrie très variable sont conclus avec des centres nationaux de création musicale (1 CDCN), des scènes de musiques actuelles (1 CDCN), des établissements nationaux (EPPGHV La Villette, Chaillot -Théâtre national de la danse, Centre des monuments nationaux), de grands festivals (Avignon, Festival d'automne à Paris, Montpellier Danse), d'importants opérateurs non labellisés (Le Maillon à Strasbourg, le Théâtre du Soleil, la Maison de la danse de Lyon, l'Institut du monde arabe), ainsi qu'avec d'innombrables autres structures culturelles : théâtres, théâtres universitaires, musées, écomusées, maisons d'écrivain, cinémas, cinémathèques, galeries, librairies, monuments classés, etc.

La collaboration des CDCN entre eux, hormis celle formalisée au sein du réseau, existe aussi bien sûr : par vocation partenariale (les deux CDCN d'Occitanie pour des résidences croisées en lien avec le CCN de Montpellier, par exemple), par affinité artistique ou personnelle, par intérêt

92 Cela change à Grenoble où les directions renouvelées du CCN et du CDCN et une appétence commune pour l'art dans l'espace public ont permis d'amorcer une collaboration autour d'un événement organisé par le premier, Le Grand Rassemblement (danse, cirque et ateliers participatifs sur deux jours).

93 Échanges d'étudiants des formations Extension (CDCN de Toulouse) et Exerce (CCN de Montpellier).

94 Des orientations artistiques différentes n'empêchent pas de collaborer, comme l'illustre la bonne relation entre le CDCN La Manufacture, ex-Cuvier, et le CCN Malandain Ballet Biarritz.

politique aussi (cf. le projet commun des deux CDCN des Hauts-de-France⁹⁵). Nous y avons fait allusion plus haut dans les chapitres consacrés au soutien à la création et à la diffusion.

La question partenariale impliquerait aussi de parler des associations départementales de développement de la musique et de la danse, mais ce réseau très affaibli – la fédération Arts Vivants et Départements ne comptait plus que 27 structures adhérentes en 2015, contre 49 en 2004⁹⁶ – est peu en lien avec celui des CDCN : trois de ceux-ci seulement sont situés dans un département disposant encore d'une AD missionnée sur la danse (Bas-Rhin, Gironde, Vaucluse). Un seul (Les Hivernales) dit avoir une action commune et complémentaire avec cet opérateur (Arts vivants en Vaucluse) dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle (« *Il y a du travail pour deux* ») et bénéficier de son appui pour irriguer le territoire.

Pour terminer, il convient de soulever un point très problématique, rapporté par deux CDCN : l'absence totale de répondant, malgré des sollicitations diverses et répétées, d'établissements aussi importants pour la danse que le Centre national de la danse (qui semble agir en opérateur concurrent) et la direction des études chorégraphiques du Conservatoire national de musique et de danse de Paris.

Nous aborderons la relation des CDCN à l'enseignement artistique dans un chapitre ultérieur.

2.5- Un réseau structuré et moteur

Sa reconnaissance par l'État acquise (circulaire du 31 août 2010), le réseau des CDC s'est constitué en association, l'A-CDC⁹⁷, avec pour objectifs :

- « *de dialoguer et de faire entendre collectivement le point de vue des directeurs avec tous les acteurs agissant aussi bien dans la société civile que dans le milieu artistique et culturel,*
- *de regrouper les directeurs de CDC afin de promouvoir leurs structures et d'en assurer la représentation,*
- *d'impulser des projets communs aux CDC [...],*
- *d'organiser le débat entre les équipes professionnelles des CDC adhérents. »*

Si un dialogue pré-existait entre ces structures ainsi que certaines actions communes (la coproduction mutualisée, fortement fédératrice), la création de l'A-CDC (A-CDCN aujourd'hui) marque un pas important pour la formalisation, l'identification et la visibilité du réseau en tant que tel, en même temps qu'elle instaure une relation de travail suivie et facilitée (le président porte la parole du réseau) avec le ministère de la culture, (qui en retour sollicite régulièrement cette instance).

La volonté d'en faire une association de directeurs (ce sont les personnes qui adhèrent, la délégation de pouvoir n'est pas possible), le nombre restreint de ses membres (douze), une gouvernance qui responsabilise (la présidence tournante), des règles transparentes (cf. la

95 *Les Hauts-de-France, une région pour la danse* (novembre 2016), projet commun des deux CDCN soumis à leurs partenaires publics.

96 Il est à noter en outre qu'aucune association départementale n'a été créée sur cette période (2004-2015), ni d'ailleurs depuis plus de vingt ans. Cf. la note de synthèse de Stéphanie Carnet, *Développement territorial de la danse. L'enjeu départemental : bilan et perspectives*, DGCA / SICA, septembre 2015.

97 L'association a été créée le 14 juillet 2010, soit quelques semaines avant la publication de la circulaire pour être exact. Elle est soutenue financièrement par la DGCA pour ses actions communes (30 000 € en 2016).

procédure conduisant au choix de la coproduction mutualisée) et un positionnement articulant finement chantiers de fond et revendications sectorielles (à la manière d'un syndicat) lui confèrent une efficacité indéniable. C'est aujourd'hui l'un des réseaux du spectacle vivant les mieux constitués et les plus actifs.

Cette organisation réactive lui a permis d'apporter sa contribution à la loi LCAP⁹⁸, de porter et de faire aboutir le projet des artistes associés⁹⁹, de défendre une vision commune de l'éducation artistique et culturelle¹⁰⁰, et plus généralement d'être associée comme organisation professionnelle représentative aux différentes consultations du ministère de la culture ou à des initiatives diverses (l'étude en cours sur la diffusion de la danse pilotée par l'Onda, par exemple).

Elle a donné naissance à des réalisations communes et concrètes (la production et la diffusion partagées d'un projet de création, propre à ce réseau ; des outils de médiation : Data-dances ; des publications présentant et problématisant l'activité du réseau¹⁰¹, etc.), qui se diversifient aujourd'hui (soutien à l'écriture pour un projet d'Annie Suquet en 2016). Elle permet en outre un partage des bonnes pratiques.

Son fonctionnement continue d'évoluer : des groupes de travail thématiques se sont mis en place, la co-direction, la direction déléguée ou adjointe sont reconnues depuis peu (les personnes concernées peuvent adhérer en leur nom propre). En marge de l'activité proprement dite de l'association, les administrateurs et les personnels de médiation des structures se réunissent entre eux pour discuter des questions auxquelles ils sont directement confrontés et nourrir ainsi la réflexion globale de l'A-CDCN.

Enfin, le choix récent de s'arrimer à deux réseaux plus puissants (celui des CCN et des CDN), en contribuant au financement d'un secrétariat général mutualisé (2 postes), a vocation à lui permettre à la fois d'améliorer sa communication interne et externe, de renforcer sa visibilité auprès des autres labels (donc sa capacité à dialoguer avec eux) et de soulager le bureau de certaines tâches d'administration et d'animation. Il n'est pas envisagé à ce stade de projets communs entre ces trois labels, l'effort devant prioritairement viser leur rapprochement, la mise en commun de problématiques, de grilles (Lime Survey, Unido), la production d'outils voire de ressources partagés et la défense de revendications communes (levée de la réserve de précaution, globalisation des crédits du BOP 224, création de postes de médiateur, etc.). L'avenir dira si cet alliage tient la route.

Interrogés sur ce qu'ils pensent de l'association qui les réunit, les CDCN expriment une satisfaction très forte, louant son efficacité, sa réactivité, sa capacité à impulser et conjuguer réflexion, action et revendication, son effet d'entraînement (« *On se sent portés par le collectif* »), la solidarité entre ses membres, la découverte d'artistes que favorise la coproduction mutualisée, la reconnaissance que l'A-CDCN a apportée au réseau, la qualité de la relation qu'elle a permis d'instaurer avec le ministère de la culture, etc. Face à ce concert d'éloges, peu de réserves (un fonctionnement associatif un peu rigide parfois, un manque d'échanges artistiques), mais surtout des souhaits pour l'avenir : améliorer l'intégration des nouveaux entrants, la communication sur les

98 Contribution de l'A-CDC dans le cadre de la consultation nationale pour la loi d'orientation sur la création artistique, mars 2013, 4 pages.

99 *Des artistes associés aux centres de développement chorégraphique, dans le cadre des mesures pour la danse*, septembre 2015, 27 pages.

100 *Pour un accès de tous les jeunes à l'art et à la culture*, contribution de l'A-CDC rédigée dans le cadre de la consultation nationale sur l'éducation artistique et culturelle, décembre 2012, 5 pages.

101 *CDC, un réseau, des territoires pour la danse*, 2012 (textes de Dominique Crébassol). *En action. Les centres de développement chorégraphique*, 2016 (textes de Marie-Christine Vernay).

collaborations tri- ou quadripartites au sein du réseau, dédoubler ou étendre la coproduction mutualisée à d'autres réseaux voire à l'international (pour ouvrir de nouveaux débouchés aux artistes soutenus par le réseau), approfondir la réflexion sur la création jeune public, s'emparer de la question de la danse classique, etc.

Une nouvelle fois, ces réponses donnent l'image d'un réseau relativement uni, par-delà les différences importantes qui existent entre les structures. Une solidarité dont il faut souhaiter qu'elle continue de rimer avec ouverture, « l'effet label national » pouvant générer, potentiellement, une forme d'entre-soi.

3- UN RÉSEAU CONFRONTÉ À DES PROBLÉMATIQUES D'IMPORTANCE POUR LA PÉRENNITÉ DE SON ACTION

3.1- Le passage du réseau au label : incidences

Le décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques, pris pour l'application de l'article 5 de la loi n°2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, a pour conséquence principale de donner force de règlement aux dispositions relatives à des structures – en l'occurrence les CDC – dont l'existence en tant que réseau ne relevait jusqu'alors que d'une circulaire ministérielle (non contraignante). Ces nouvelles règles sont opposables en droit.

Pour les structures déjà détentrices du label (les 12 CDCN existants), le décret n'a pas d'incidence majeure, le cahier des missions et des charges fixé par l'arrêté étant un décalque de l'ancien. En effet, la plupart disposent d'une convention pluriannuelle d'objectifs (éventuellement en cours de réécriture)¹⁰² et d'une direction en poste. Dans le cas contraire, des dispositions transitoires donnent aux structures un délai de deux ans (à compter de l'entrée en vigueur du décret) pour se mettre en conformité avec le texte (c'est-à-dire d'ici au 1^{er} juillet 2019).¹⁰³

Ce délai est néanmoins bienvenu : en effet, la réforme territoriale de 2015 et le délai nécessaire aux régions pour mettre en place leurs nouvelles politiques culturelles ayant suspendu, autant et plus que la publication de la loi LCAP et ses textes d'application, l'écriture ou le renouvellement des conventions d'objectifs, seuls 4 CDCN disposent d'une convention pluriannuelle d'objectifs en cours de validité à l'heure où s'écrivent ces lignes (l'Atelier de Paris, La Briqueterie, La Maison, ex-Uzès Danse et Les Hivernales). Pour les autres, elle était échue (parfois depuis 2014 comme à Toulouse), éventuellement en cours de réécriture ou de validation (3 CDCN). Plus problématique, 2 CDCN (Art danse et Touka Danses) n'ont jamais disposé de CPO, ce qui pourrait faire obstacle à leur maintien dans le label si la situation perdurait.

Il convient de noter que les conventions à venir devront comporter un certain nombre d'éléments ou être accompagnées de documents nouveaux, précisés dans l'arrêté du 5 mai 2017 (*2. Le cadre conventionnel et les moyens d'action*), notamment un objectif de recettes propres (ce qu'elles ne contenaient pas toujours), un bilan social annuel simplifié, une grille d'emploi, un volet d'application de la parité.

Toutes jouissant d'une autonomie de gestion et d'une indépendance artistique en tant qu'associations, ainsi que d'une équipe permanente professionnelle comportant au moins un cadre permanent en CDI, outre le poste de direction (sauf Touka Danses), ces points ne posent pas de problème.

La question des moyens architecturaux et matériels est plus complexe, ne serait-ce qu'en raison d'une formulation byzantine de l'arrêté : « *Les structures labellisées CDCN doivent disposer, soit de manière permanente, soit grâce à des partenariats formalisés : 1) d'au moins un studio de grande dimension (surface supérieure à 140 m²), équipé d'un plancher adapté.* » Le fait de disposer d'un studio « *grâce à des partenariats formalisés* » exempte-t-il de l'obligation d'en disposer « *de manière permanente* » comme le suggère la construction grammaticale de cet alinéa de l'arrêté ? Sans doute pas.

102 Cinq de ces CPO associent l'ensemble des partenaires publics financeurs de la structure.

103 Art. 13. – I. – « *Les structures bénéficiant à la date de publication du présent décret de l'une des appellations mentionnées à l'article 1^{er} reçoivent le label au sens du présent décret, sous réserve de se conformer aux conditions et obligations qu'il fixe avant l'échéance de leur convention pluriannuelle et, au plus tard, dans un délai de deux ans.* »

Uzès semble préservé d'une perte de label grâce à l'acquisition récente de son studio mobile qui lui offre un plateau d'une surface déployée de 140 m² (mais non « *supérieure à* », comme l'exige le texte. Il en va de même sur ce point de l'actuel studio de La Manufacture à Bordeaux). Le cas d'Avignon appelle l'attention, son plateau atteignant 100 m² à peine (mais la structure pourrait déménager d'ici peu et le problème se résoudre de lui-même). Même chose à Cayenne, le studio le plus grand mis à disposition de Touka Danses ne dépassant pas 100 m². La situation est nettement plus préoccupante pour Art danse, qui peut compter ici ou là, ponctuellement (peut-on parler de « *partenariats formalisés* »?), sur des espaces de travail prêtés (par le CRR de Dijon en particulier), mais pas sur un lieu permettant une permanence ou une régularité d'utilisation. Et ce, en dépit d'appels nombreux récemment réitérés auprès de la ville. Le risque est réel d'un retrait de label pour non conformité.

La question de « *l'équipement technique de base destiné à permettre la finalisation de créations (son éclairage, audiovisuel)* » est étroitement liée à celle des locaux (il n'est d'ailleurs pas certain que des créations soient « finalisables » aujourd'hui dans la totalité du réseau des CDCN), tout comme celle des planchers (et de leur caractère « *adapté* » ou non) que nous renvoyons à une étude ultérieure et à des évolutions normatives que pourrait connaître ce dossier dans les prochaines années.

La question des « *moyens permettant une consultation de ressources relatives à la danse* » n'est guère plus évidente. Si une connexion à internet suffit à accéder à ces ressources, le problème ne se pose pas. Si l'on entend par ces termes une ressource organisée disponible depuis un espace physique ou dématérialisé dédié au sein des structures, on a vu plus haut que 2 CDCN sur 3 n'étaient pas véritablement répondants aujourd'hui. La question de la ressource – reliée à celle plus générale de la culture chorégraphique – se pose aujourd'hui en des termes renouvelés dont le centre de documentation n'est plus la seule réponse.

On le voit, les caractéristiques relatives aux moyens architecturaux et matériels auxquelles doivent répondre les structures candidates au label font l'objet d'une présentation relativement imprécise dans l'arrêté du 5 mai 2017. Sans doute la volonté de ne pas fermer la porte aux détenteurs actuels du label et à de futurs CDCN inégalement dotés sur ce plan est-elle à l'origine de ce flou relatif.

S'agissant du suivi comptable et budgétaire, l'adoption d'un cadre de présentation normalisé et analytique fera l'objet d'une information spécifique aux structures par la DGCA, le cas échéant.

L'aspect potentiellement le plus épineux engendré par la réglementation nouvelle réside dans les statuts des structures détentrices du label aujourd'hui. En effet, un label s'obtient par candidature : il peut être attribué (par arrêté du ministre chargé de la culture, dès lors que l'organe délibérant de la structure en a fait la demande), mais aussi suspendu et retiré. Or, dans plusieurs CDCN actuels, le label est devenu en quelque sorte « statutaire », au point de figurer dans la raison sociale de six d'entre eux. Les nouveaux textes invitent au contraire à distinguer la structure éligible au label du label lui-même, ne serait-ce que parce que ce dernier est une dénomination protégée, qui fait l'objet d'une procédure de dépôt auprès de l'Agence du patrimoine immatériel de l'État (APIE). Pour le reste, les usages divergent : dans la plupart des CDCN, les partenaires publics (ou une partie seulement, selon la politique des collectivités) siègent au conseil d'administration en tant que membres de droit (avec voix délibérative ou simplement consultative) ; dans d'autres, ils sont présents au comité de suivi uniquement (quand il existe), et parfois dans aucun des deux (Art danse, Touka Danses). La procédure de désignation du directeur est souvent évoquée, avec plus ou moins de détails (5 CDCN), ou renvoyée au règlement intérieur (2 CDCN). Dans un CDCN, il est fait

référence à la circulaire du 31 août 2010 (La Briqueterie), dans un autre la date de la labellisation est inscrite à l'article 2 des statuts (Touka Danses). Cela dit, dans deux cas sur trois, les statuts des CDCN devraient pouvoir s'accommoder des nouveaux textes, moyennant un simple toilettage. Quatre structures nous ont fait savoir qu'elles envisageaient une révision prochaine de leurs statuts.

Nous renvoyons néanmoins pour toutes ces questions de conformité statutaire à la doctrine qui émergera de la concertation mise en place par le service juridique de DGCA avec les associations représentatives des labels.

Le passage de réseau au label national ne modifie pas significativement la procédure d'évaluation de fin de convention pour les CDCN. A peine plus formalisée, elle allonge le délai dont disposent les structures pour transmettre leur bilan d'activité – désormais nommé « *autoévaluation* » – aux partenaires publics (de un an avant l'expiration de la CPO auparavant à six mois aujourd'hui) sans réduire celui auquel est astreinte l'administration pour faire connaître sa décision quant à la reconduction de son soutien puisque ce dernier n'est plus précisé (il était de neuf mois au plus antérieurement). L'autoévaluation doit s'accompagner d'un « *document de synthèse des orientations envisagées dans la perspective d'une nouvelle convention* », le cas échéant.

3.2- Le rayonnement territorial, le développement : jusqu'où ?

On l'a vu, les nouvelles régions nées de la loi du 16 janvier 2015 confrontent les CDCN, comme l'ensemble des labels nationaux, à de nouveaux enjeux, voire de nouvelles responsabilités vis-à-vis de leur territoire d'implantation. L'« *équité territoriale* » doit être une préoccupation pour ces « *établissements structurants* » que sont les CDCN, rappelle l'arrêté du 5 mai 2017 dans son article 1^{er}. Elles posent en tout cas la question du rayonnement de leur action.

Aujourd'hui, les structures le reconnaissent elles-mêmes, ce rayonnement est d'abord local (une ville, une agglomération, une métropole), puis départemental¹⁰⁴, plus rarement régional, national ou international (sauf pour certains segments d'activité comme la coproduction ou des événements particuliers de type [Re]connaissance, qui associent des partenaires de la France entière).

Ce rayonnement s'opère selon une logique concentrique. Trois CDCN principalement impliqués sur le plan local (une ville) nous ont dit vouloir élargir leur action au département (ou la renforcer lorsqu'elle existe). Trois autres (seulement) répondent avoir une activité qui se déploie sur la région (voire l'ex-région) ou l'ambition d'y parvenir quand ce n'est pas le cas. Il n'est pas étonnant de trouver parmi eux les deux CDCN franciliens. Par sa taille relativement réduite, la capillarité de son réseau de transports, la concentration de sa population et la densité de son tissu culturel, la région capitale offre plus d'opportunités ; la dimension régionale, pour un CDCN, s'y acquiert plus facilement. En revanche, à cette question du rayonnement, du territoire d'intervention (soit celui vis-à-vis duquel ils se sentent une responsabilité et/ou une compétence), aucun CDCN n'a cité le niveau national. Et force est de constater qu'un seul aujourd'hui a les moyens d'une ambition européenne (La Briqueterie).

104 Le département vient en premier pour les CDCN « de type rural » : L'échangeur, La Maison, ex-Uzès Danse, voire Touka Danses.

Il y a dans ces réponses une forme de lucidité, en rapport avec la réalité des outils (toutes les structures ou presque nous ont affirmé être au maximum de leurs capacités), mais qui n'est pas sans poser de questions. Car c'est dans ce contexte – régions agrandies, attentes des DRAC et des conseils régionaux vis-à-vis de leurs opérateurs pour qu'ils s'attaquent aux déséquilibres des nouveaux territoires (Grand-Est, Auvergne-Rhône-Alpes) – que plusieurs CDCN disent vouloir réinvestir l'hyperproximité (le quartier, le voisinage)¹⁰⁵ ou se concentrer sur un périmètre raisonnable (une métropole) pour préserver un sens à leurs interventions et éviter la dispersion.

Au demeurant, toutes les missions d'un CDCN ne rayonnent pas de la même façon. L'éducation artistique, l'action culturelle, la médiation relèvent sauf exception de la proximité. La coproduction, un festival, la formation professionnelle (les masterclasses de l'Atelier de Paris, la formation Extension à Toulouse par exemple) peuvent permettre une projection nationale, internationale même. Il n'est pas non plus complètement illusoire d'imaginer relier les deux, le très proche et le lointain (le projet de La Briqueterie repose sur ce credo : « Vitry et le monde »).

Néanmoins, pour la majorité des structures, c'est la quadrature du cercle. (Et le risque existe qu'à devoir être présent partout, on ne le soit nulle part. C'est en tout cas la manière dont un opérateur important de la danse nous dit percevoir le positionnement des CDCN : ni véritablement proches du terrain, ni possédant une envergure suffisante pour peser au plan national ou international).

Dès lors, que faire ? Comment ne pas se résigner à voir des territoires perdus pour la danse (l'Auvergne, l'est de la région PACA, le nord et l'est de la Nouvelle-Aquitaine, l'Occitanie rurale, ou même certaines communes ou quartiers de métropoles) ? Quel objectif assigne-t-on au label globalement et à chacun des CDCN séparément dans l'aménagement chorégraphique du territoire ? Comment leur action s'inscrit-elle dans un schéma planifié ? Que doivent-ils privilégier, à moyens constants : l'enracinement, l'approfondissement de leur action ou bien son extension ? « *L'activité partenariale est exponentielle* », nous dit un directeur de CDCN. Or les budgets ne le sont pas : cette envie de poursuivre le développement entamé et la contrainte des finances publiques ne font pas bon ménage ; le développement est consubstantiel au secteur de la culture (la tâche est infinie...), mais commence à susciter des frictions ici ou là entre opérateurs et financeurs publics (...les moyens finis).

Indépendamment de l'aspect budgétaire, une solution pourrait consister à favoriser la mobilité, l'itinérance de ces structures (au-delà de la solution du studio mobile, qu'expérimente actuellement le CDCN d'Uzès mais qui ne séduit guère les autres, sauf Touka Danses¹⁰⁶). La possibilité pour les CDCN de s'appuyer sur des structures relais (petits théâtres de ville, ateliers de fabrique artistique (AFA), structures sans label engagées dans un travail similaire¹⁰⁷, ADDM, compagnies

105 Pas nécessairement aux dépens du reste certes.

106 Il faut noter ici qu'une solution similaire est sur le point d'être expérimentée par le CCN d'Orléans : il s'agit d'une bulle transparente posée sur un plateau circulaire, « The Environnement Bubble », conçue en 1965 par l'architecte canadien François Dallegret mais longtemps restée à l'état de concept. Dans la continuité du projet réalisé pour la première fois à PERFORMA 2017 (biennale dédiée à la performance à New York) et avec le concours de l'artiste Dimitri Chamblas et de l'architecte François Perrin, le CCNO se propose de redonner vie à cette architecture utopiste (dont le FRAC d'Orléans a acquis le dessin original) en y organisant une partie de ses activités de médiation ainsi que des performances, conférences et workshops adaptés, voire en la partageant (prêt payant). De format 10/14 mètres (supérieur à l'origine), la bulle aurait vocation à se déplacer dans Orléans et son agglomération. Son coût est estimé à 70 000 € environ.

107 Les Éclats chorégraphiques à La Rochelle, Le Laboratoire chorégraphique à Reims, le Pôle Danse des Ardennes à Sedan, Klap à Marseille, etc.

conventionnées), pour certaines missions ciblées (médiation, EAC), pourrait être une des modalités de cette itinérance. Elle serait cohérente avec le rôle d'animateur de la vie chorégraphique locale qu'on demande aux CDCN d'assumer. Sans écarter totalement l'idée (deux CDCN sont prêts à l'étudier, un l'estime indispensable), une majorité reste plutôt réservée sur le sujet : soit ils ne la jugent pas utile, le territoire ne posant pas de problème particulier d'accessibilité ou d'éloignement, ou la structure disposant des moyens humains pour suivre toutes les actions qu'elle met en œuvre (2 CDCN) ; soit ces structures relais n'existent pas vraiment (1 CDCN) ; soit la perspective de déléguer des missions les inquiète comme comportant un risque de perte de savoir-faire, de dévoiement d'une expertise (2 CDCN). Ceux-là préfèrent envisager un renforcement des partenariats existants (tout en reconnaissant qu'on n'envoie pas un médiateur à 300 km de sa structure pour encadrer un atelier de 2 h). Cette question fait débat aujourd'hui au sein du réseau à propos des mallettes pédagogiques (faut-il ouvrir la formation à des médiateurs en dehors du réseau ?).

Les DRAC sont beaucoup plus enclines à envisager la possibilité de relais (du côté des scènes conventionnées, des AFA, des centres culturels de rencontre (CCR), des petites structures spécialisées ou salles polyvalentes municipales, le cas échéant), ou même celle du plateau mobile (en Auvergne-Rhône-Alpes, Ile-de-France), mais à la condition que des moyens permettent de les faire fonctionner. Cette dernière option (le studio mobile) divise beaucoup cependant : on craint qu'elle ne dissuade la structure de rechercher des partenariats « en dur », les moyens seraient mieux utilisés ailleurs, il existe un risque d'effet gadget et de formatage des spectacles, entend-on chez les détracteurs (le studio mobile ne peut toutefois se passer de partenariat et a besoin de se poser dans des espaces). L'argument d'un renforcement des moyens des CDCN préférable à l'éparpillement de micro-subsidies sur des structures relais est également avancé.

Une autre option consisterait à organiser un partage des tâches entre acteurs de la danse sur un même territoire (CDCN, CCN, scènes conventionnées danse, AFA, éventuellement aussi établissements d'enseignement artistique), quitte à confier la coordination de l'ensemble à l'un d'entre eux – un CDCN ici, un CCN là –, qui en serait la tête de réseau, voire l'animateur de filière si l'on se fixe une ambition plus grande encore.

Une concertation élargie, sur le modèle des Solima et des Sovadi¹⁰⁸ dans le champ des musiques actuelles et des arts plastiques (ou du Solidanse¹⁰⁹, expérimenté par la DRAC Grand-Est), qui prendrait soin d'associer les opérateurs pluridisciplinaires (dans une perspective plus large que les seuls acteurs les plus évidents), pourrait être la voie pour y parvenir. On en choisirait éventuellement le terrain d'application (une métropole, une région). Sondés sur ce terrain, les CDCN comme les DRAC ne sont pas fermés à la perspective : beaucoup reconnaissent un manque de concertation, sinon de coordination, entre acteurs de la danse dans leur région. Pour d'autres, cette concertation existe (a existé), par le truchement des réseaux professionnels (rarement spécialisés) ou initiée par les agences régionales (focus disciplinaires) ou les régions directement (les Hauts-de-France ont lancé en 2017 des concertations par filière). Mais on s'en tient le plus souvent à des questions de production et de diffusion (Réseau en scènes ou le FONDOC en

108 Solima - schémas d'orientation de développement des lieux de musiques actuelles (*cf.*

www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Musique/SOLIMA) ; Sodavi - schémas d'orientation pour le développement des arts visuels, sur le même modèle (*cf.*, notamment, celui mis en place par la DRAC Nouvelle-Aquitaine).

109 Le Solidanse a été initié par la DRAC Alsace en 2014 dans le but de soutenir le secteur chorégraphique. Face aux difficultés constatées de diffusion pour les équipes artistiques (y compris conventionnées), la volonté de faire se rencontrer les acteurs de la diffusion sur un territoire élargi (Grand-Est et Bourgogne-Franche-Comté) a conduit à l'organisation d'une concertation (sans enjeu direct de production ou de programmation) qui, si elle semble s'essouffler aujourd'hui, n'en a pas moins permis de stimuler des dynamiques de collaboration autour de la danse.

Occitanie), si ce n'est au simple partage d'expériences. Il y a là donc matière à réflexion et initiatives.

3.3- La relation aux enseignements artistiques et aux pratiques en amateur

Les CDCN entretiennent des rapports assez lâches avec les établissements publics d'enseignement artistique initial, et plus rares encore avec les écoles associatives et privées. Neuf d'entre eux signalent un partenariat avec un conservatoire ou une école sur la période étudiée (2016-2017), mais ces relations sans désir sont qualifiées de « *difficiles, comme souvent* », « *globalement compliquées* », « *limitées* », « *à reconstruire* »¹¹⁰ (ce que confirment les DRAC, qui voudraient les voir se développer). Ces lieux sont pourtant des « *opérateurs ayant une action dans le domaine de l'art chorégraphique* », avec lesquels il doit être possible de trouver des « *complémentarités* », comme les invite à le faire l'arrêté du 5 mai 2017 (préambule et section I : les missions). La complémentarité la plus évidente est à rechercher du côté de la culture chorégraphique, dont on sait qu'elle n'est pas toujours bien valorisée dans l'enseignement initial alors qu'elle constitue une « *valeur ajoutée* » des CDCN. Elle peut trouver à s'exercer aussi dans le domaine de la formation continue des professeurs de danse, parfois très isolés (autrefois assumée par les associations régionales et départementales, cette mission n'a pas souvent été reprise par les départements)¹¹¹.

Cet état de fait n'est pas imputable aux seuls CDCN. Leur rôle de lieux ressources pour la danse est mal identifié par les conservatoires, professeurs comme directions (il l'est encore moins dans le secteur associatif et privé), ce qui renvoie à un problème plus large de notoriété du réseau. Le monde des conservatoires ne brille pas toujours par son ouverture et sa curiosité, et la danse doit s'y contenter d'un second rôle. Quand volonté il y a, elle est parfois contrariée par des problèmes de budget (pas d'enveloppe pour l'action culturelle) ou de locaux. Par ailleurs, même s'ils sont, selon l'arrêté, « *des interlocuteurs pour la mise en place des schémas territoriaux d'éducation et d'enseignement artistique* », peu de CDCN évoquent une implication sur ce terrain (il est vrai que ces schémas datent pour beaucoup d'une époque où le réseau n'avait pas d'existence institutionnelle et il n'est pas certain que la révision quinquennale à laquelle ils sont en principe soumis ait partout été respectée).

Il faut reconnaître, d'un autre côté, que l'intérêt pour la pratique amateur – ou pour l'amateur en tant que praticien – a reflué parmi les CDCN ; il n'est plus tout à fait celui des origines. Certains disent s'être épuisés à rechercher ce public difficile à mobiliser, d'autres en éprouver les limites (« *On retrouve toujours les mêmes* »). Trois CDCN seulement disposent d'un diagnostic de la pratique en amateur sur leur territoire (Art danse, Le Gymnase, Les Hivernales) ; ailleurs, la connaissance de ce secteur – faiblement structuré il est vrai et qui pâtit de la disparition progressive des associations départementales (mais qui semble se développer à toute vitesse sur internet, hors des studios) – reste imparfaite. Mais un CDCN ne pourrait-il se donner précisément ce rôle fédérateur ? Au reste, le cahier des missions et des charges du label n'est pas très contraignant sur ce point, ou quand il l'est (« *[Les structures labellisées CDCN relaient les dispositifs*

110 Deux exceptions toutefois : Le Gymnase dit avoir des relations nombreuses avec les conservatoires de son territoire et des modalités de collaboration variées (parcours spectacles, ateliers de pratique, mises à disposition de son studio pour des sessions d'examen, etc.). De son côté, La Manufacture, ex-Cuvier, co-organise avec le CRR de Bordeaux des masterclasses longues (une par an), a offert en 2017 à l'établissement une carte blanche à l'intérieur de son festival jeune public, et propose aux élèves de celui-ci des ateliers de méthodologie et d'analyse d'œuvre.

111 Les stages des Hivernales, par exemple, sont un point de rassemblement apprécié des enseignants de la région.

d'accompagnement de la pratique amateur mis en place par l'État et, le cas échéant, s'impliquent dans le soutien aux groupes de danse bénéficiaires de ces dispositifs] »¹¹²), est mollement suivi.¹¹³

Or on sent poindre aujourd'hui la nécessité, ne serait-ce qu'au regard des droits culturels, dont la revendication progresse, de décroiser le monde de la danse, de rapprocher des communautés qui s'ignorent.

Des réflexions et travaux préparatoires en cours pourraient déboucher sur d'importantes évolutions dans le champ des enseignements artistiques et de la formation. Elles donneraient aux CDCN l'occasion de reprendre pied (et l'initiative) dans un réseau qui est le second, après celui des bibliothèques, en termes de maillage du territoire : refonte prochaine des conservatoires (redéfinition des missions, des dénominations, de la procédure de classement, révision nécessaire des schémas d'orientation pédagogique – dont la loi LCAP rend la portée réglementaire –, création d'un nouveau diplôme national) ; possible élargissement de l'offre d'enseignement aux danses non réglementées (hip hop, baroque, danses du monde, danses régionales) ; hypothèse d'une nouvelle filière professionnelle avec mise en place d'une formation de médiateurs en danse susceptibles de faire le lien entre les artistes chorégraphiques et le cadre scolaire ou périscolaire voire avec tout autre cadre structurel ou territorial où la danse peut se déployer ; réflexion autour du caractère obligatoire du diplôme d'État à la faveur de la migration de ce diplôme vers le niveau II de la certification professionnelle ; relance du dossier relatif à l'aménagement des studios de danse, etc.

A plus brève échéance, les CDCN vont certainement être invités à se saisir des opportunités de partenariat offertes par l'agrément d'une partie des conservatoires classés à dispenser les enseignements préparant à l'entrée dans les établissements d'enseignement supérieur de la danse prévus par le décret n° 2017-718 du 2 mai 2017 relatif aux établissements d'enseignement de la création artistique¹¹⁴. Le ministère de la culture doit leur faciliter la tâche en les associant aux consultations sur ces chantiers, pour qu'ils deviennent à terme les partenaires naturels – et légitimes – de ces établissements.

Cela dit, une attention pour la pratique amateur est présente dans l'ensemble du réseau (tous proposent au minimum des stages ponctuels, un projet participatif ou encore un atelier parents-enfants chaque saison). Elle revêt une implication plus marquée chez quelques-uns : école intégrée à Pôle Sud (comportant une proposition de formation en danse hip hop et milonga), offre d'enseignement régulière au Gymnase (la plus étoffée du réseau), gestion des pratiques artistiques municipales pour l'ex-Cuvier (ce n'est plus le cas aujourd'hui), ateliers réguliers mensuels et projets de création pour danseurs et musiciens amateurs à La Briqueterie, en lien avec les écoles municipales artistiques de Vitry.

Plus rare, en revanche, est le soutien apporté à une pratique amateur constituée et autonome – celle que vise « Danse en amateur et répertoire » –, ce qui est regrettable tant ce programme géré par le CND est un levier possible pour le développement d'une pratique de qualité et le

112 Le dispositif auquel il est principalement fait référence ici est « Danse en amateur et répertoire », initié par le ministère de la culture et porté désormais par le Centre national de la danse (<https://www.cnd.fr/fr/page/323-danse-en-amateur-et-repertoire-programme-d-aide>).

113 Il existe naturellement des contre-exemples : en Guyane, le professeur de danse classique du CRD de Cayenne réalise un travail remarquable sur l'ensemble du territoire, semble-t-il (sensibilisation, diffusion dans les villages les plus reculés), et collabore avec Touka Danses pour *coacher* les jeunes artistes en résidence au CDCN.

114 Les conditions et la procédure d'agrément des établissements habilités à dispenser ces enseignements préparatoires sont fixées par l'arrêté *ad hoc* du 5 janvier 2018.

rapprochement des conservatoires et des CDCN ; tant, d'autre part, cette pratique amateur, stimulée par les réseaux sociaux, est en train de se renouveler aujourd'hui. Sans même parler d'un soutien direct, n'y aurait-il pas moyen de renforcer l'hospitalité des CDCN aux pratiques amateurs en attribuant à celles-ci des créneaux réservés dans l'occupation des studios ?

Par ailleurs, le peu de répondant de l'enseignement initial a conduit certains CDCN à réorienter leurs propositions de partenariat vers l'enseignement supérieur, jusqu'à en faire un axe privilégié du projet parfois (Le Pacifique). Là non plus la mise en œuvre n'est pas toujours simple, mais le public des étudiants semble intéresser davantage les CDCN et mieux répondre à leurs sollicitations. Cet enseignement peut être chorégraphique (ESMD et département danse de Lille III, PESMD de Bordeaux, master Exerce à Montpellier, CESMD de Poitiers) ou pas (départements arts du spectacle des universités, écoles d'art, de design, d'architecture, filières STAPS, IUT, BTS, IUP, etc.). Étrangement, les établissements délivrant le diplôme national supérieur de danseur (notamment les deux conservatoires nationaux de Paris et Lyon) ainsi que la plupart des centres de formation au diplôme d'État de professeur de danse, sont absents de ces partenariats.

Des initiatives et des collaborations existent donc, en dépit d'obstacles, mais les enjeux sont tels aujourd'hui dans ce secteur (enseignement supérieur comme initial) qu'ils exigeraient un investissement renforcé de part et d'autre. Les CDCN ne peuvent rester à l'écart d'évolutions majeures dont le ministère de la culture doit les aider à être acteurs.

3.4- Parité, diversité, droits culturels : des questions de plus en plus prégnantes

La parité fait l'objet d'une attention et d'un engagement soutenus (voire militants) au sein du réseau des CDCN¹¹⁵. La sensibilité et les positions sont variables selon les directions (les réponses vont de « *Ce n'est pas une préoccupation première* » à « *La parité est une forme de vie au sein des CDCN* »), mais la question est prise en compte partout. Dans les rares cas où elle paraît l'être moins, cela procède de la conviction que l'atteinte de cet objectif n'est pas problématique dans le champ chorégraphique. Seul un CDCN dit refuser de voir interférer la question du sexe dans les choix artistiques.

De fait, le respect de la parité – une représentation de chaque sexe égale ou supérieure à 40 % – est une réalité, à tous les niveaux ou presque.

Deux CDCN sur trois sont dirigés par des femmes. Celles-ci représentent 65% des personnels permanents de ces structures (47 % en incluant les personnels occasionnels). Parmi les douze artistes associés, 55 % des maîtres d'œuvres sont des hommes, 27 % des femmes, 18 % sont mixtes (mais le pourcentage de femmes remonte à 64 % si l'on tient compte des équipes artistiques au complet). Dans les programmations, une estimation sur la saison 2016-2017 donne 40 % d'équipes artistiques dirigées par une femme, 48 % par un homme et 14 % d'équipes mixtes.¹¹⁶ Le résultat est moins probant pour les artistes coproduits : 31 % d'équipes dirigées par une femme, 61 % par un

115 Plusieurs CDCN sont adhérents du Mouvement HF pour l'égalité femmes-hommes dans les arts et la culture, organisé en 14 collectifs régionaux (www.mouvement-hf.org), et cinq d'entre eux au moins mesurent cette parité dans leurs programmations.

116 Il s'agit d'une estimation car une quinzaine de noms étrangers d'artistes ou de groupes d'artistes peu connus ne permettent pas de déterminer le sexe, mais cette estimation montre une représentation des femmes bien supérieure à celle qu'a pu mesurer HF dans les programmations des théâtres subventionnés en 2011-2012 : le mouvement relevait alors 22 % de metteuses en scènes et chorégraphes.

homme, 8 % d'équipes mixtes. Enfin, s'agissant de la coproduction mutualisée, le respect de l'équilibre hommes / femme est recherché à toutes les étapes de sélection. Le lauréat est choisi en veillant à « *respecter, sur la durée, l'équilibre homme / femme* » (règlement intérieur de l'A-CDCN).

Bons ou moins bons, ces chiffres (hormis ceux relatifs à l'emploi) sont à considérer avec prudence, l'atteinte de l'objectif de parité ne pouvant valablement se mesurer sur une période aussi courte qu'une saison. Néanmoins, ils indiquent une tendance, en l'occurrence plutôt bien orientée.

Enjeu de politique publique aujourd'hui, la question de la diversité et celle, connexe, des droits culturels sont plus problématiques (sauf en Guyane, où le phénomène multiculturel est une réalité vécue). Diversité d'abord : la notion s'entend de multiple façons, ce que suggère l'arrêté : « *Dans l'exercice de leurs missions, [les structures labellisées CDCN] portent une attention particulière à la diversité, notamment au travers des œuvres présentées, des artistes accompagnés et des publics, au respect des objectifs de parité ainsi qu'à la prise en compte des droits culturels, de l'équité territoriale, pour le développement de l'accès et de la participation du plus grand nombre à la vie culturelle.* » (art. 1^{er})¹¹⁷. Or les structures, quand on les interroge, ont tendance à retenir la première acception (la diversité des œuvres présentées), en mettant en avant leur soutien, avéré pour certaines, aux danses urbaines, aux artistes originaires d'Afrique ou du Moyen-Orient¹¹⁸. (Cette diversité est parfois entendue dans un sens plus étroit encore, on l'a vu : diversité de styles dans le champ de l'esthétique contemporaine.) Ou bien ils retiennent la dernière (les publics), mais en restreignant ceux-ci aux publics de l'action culturelle, voire aux publics empêchés (dans ce cas, sont cités en exemple des actions dans les quartiers, auprès de populations d'origine étrangère, de migrants). Imprécise bien qu'ancienne¹¹⁹, polysémique, potentiellement perturbante mais prégnante aujourd'hui dans le discours politique et culturel, cette question de la diversité embarrasse les CDCN qui admettent à la fois son importance (« *une vraie priorité, on en est loin* ») et leur difficulté à la traiter.¹²⁰ En effet, la scène de la « danse contemporaine » (au sens stylistique) et son public sont peu métissés, et les sollicitations dont les CDCN font l'objet (coproduction, programmation) viennent essentiellement des artistes de la danse contemporaine. Les équipes qui travaillent dans ces structures sont elles aussi assez uniformes socialement, et la tentative (rapportée par l'une d'elles) de recruter un salarié en faisant jouer la discrimination positive s'est heurtée à l'opposition de l'équipe.

En définitive, la question des conditions nécessaires à l'essor de nouvelles scènes chorégraphiques et de nouveaux imaginaires corporels, à une meilleure intégration des danses sociales et des pratiques dansées les plus diverses, est peu posée. (Or la danse classique n'a-t-elle pas été une danse sociale – de cour – avant de devenir une danse de scène ?)

117 Le cahier des missions et des charges proprement dit va plus loin et demande une « *application effective* » des principes de parité et de diversité (pour cette dernière, « *tant au travers des œuvres produites ou présentées au public que des artistes accompagnés par la structure et des autres métiers artistiques ou techniques* »).

118 Mais beaucoup plus rarement aux artistes de l'outre-mer, qui suscitent peu d'intérêt jusqu'à présent parmi les CDCN. Deux d'entre eux (L'échangeur et La Manufacture, ex-Cuvier) se sont toutefois rendus à la RIDA organisée par l'Onda en mai 2017 à La Réunion : signe d'un changement à venir ?

119 Les textes fondateurs ou référant à la diversité culturelle sont nombreux et anciens : préambule de la Constitution de 1946, Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen de l'ONU de 1948 (elle-même inspirée de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789), Pacte international de l'ONU relatif aux droits économiques, sociaux et culturels du 16 décembre 1966, Déclaration universelle de la diversité culturelle de l'Unesco de 2001, Convention Unesco pour la promotion et la protection de la diversité des expressions culturelles 2005, Déclaration de Fribourg de 2007, etc.

120 Cette difficulté renvoie à une autre : la mesure de la diversité. L'interdiction des statistiques ethniques par le Conseil constitutionnel en 2007 rend celle-ci très complexe.

Celle consistant à se demander comment mieux prendre en compte la population (ses intérêts, ses pratiques culturelles, ses imaginaires), sans verser dans le communautarisme ni abandonner l'utopie de la démocratisation culturelle à laquelle sont profondément attachées ces équipes, ou, plus pragmatiquement, comment développer un public divers, autonome et désirant en lui proposant des expériences artistiques co-construites, n'est pas explicitement posée. Quand bien même ces questions sont dans toutes les têtes, assurément. La notion de droits culturels, inscrite dans la loi depuis 2015¹²¹, est perçue comme plus complexe encore et de maniement délicat (« *De quel point de vue l'aborder : public, programmateur...?* ») Les CDCN, dans leur majorité, reconnaissent que la réflexion doit cheminer pour que le réseau puisse s'approprier cette question. Deux bottent en touche, d'une certaine manière, l'un en dénonçant un concept « *fourre-tout* » et « *potentiellement excluant* », l'autre en affirmant n'avoir « *aucun problème* » avec ces questions.

Pourtant, des initiatives intéressantes voient le jour, qui expérimentent de nouveaux modes de relation au public et montrent que le réseau n'est pas immobile : « Grands Rassemblements » à Grenoble en association avec le CCN (permettant de multiplier les entrées possibles pour le public : spectacles, ateliers, pratique), projets participatifs en nombre croissant, appels au bénévolat, développement d'une création jeune public, projets centrés sur les thématiques de l'identité et de l'altérité. Ailleurs, il faudrait citer les manifestations « oecuméniques » que sont le Défilé de la Biennale de danse de Lyon ou, plus récent, l'événement Fous de danse imaginé par le Musée de la danse, qui renoue avec l'esprit originel des CDCN.

Mis en place en décembre 2015 par la ministre de la culture pour réfléchir à ces questions et accompagner la candidature du ministère à la labellisation AFNOR « Diversité » et « Égalité professionnelle femmes / hommes », le collège de la diversité a rassemblé dans un livre-blanc paru au printemps 2017 un certain nombre de préconisations résultant d'une année de travaux et d'auditions¹²². Ces préconisations pour l'action du ministère et de ses établissements publics peuvent aussi bien inspirer celle de ses labels :

- développer des voies d'accès aux formations artistiques pour les jeunes issus de la diversité ;
- adapter la médiation culturelle aux enjeux actuels : mondialisation, environnement numérique, grande accélération, individuation ; la repenser dans une logique de réciprocité et de co-construction avec les participants ;
- penser les lieux comme des lieux de culture et de rencontre, pas seulement comme des lieux de création et de diffusion artistique ;
- proposer des actions qui sortent du seul champ artistique ;
- valoriser la relation amateur / professionnel comme inscrite dans la loi LCAP, mais aussi le soutien aux pratiques artistiques ;
- favoriser dans les programmations la présence d'artistes d'origines diverses (qui elle-même favorise l'accueil d'un public élargi).

La ligne d'horizon tracée par Fleur Pellerin lors du lancement du collège de la diversité pourrait faire office de feuille de route : avoir une scène culturelle française qui soit « *le reflet de la richesse de la diversité de notre société, et non le miroir de nos blocages* ».

121 Depuis 2015, les droits culturels sont inscrits dans la loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation de la République (NOTRe) et la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP), concrétisant les engagements internationaux de la France en matière de droits humains fondamentaux.

122 *Promouvoir la diversité dans le secteur culturel. Le livre-blanc du collège de la diversité*, 2017. Le collège de la diversité est composé de vingt personnalités qualifiées (artistes, intellectuels, acteurs culturels) et animé par Karine Gloanec-Maurin, haute fonctionnaire en charge de la diversité. Ses missions principales sont : 1. œuvrer à la reconnaissance des pratiques culturelles et artistiques ; 2. faire des préconisations pour une meilleure prise en compte des diversités dans les lieux de formation, de création et de diffusion du ministère ; 3. permettre d'identifier des pratiques artistiques nouvelles et minorées ; 4. accompagner la candidature aux deux labels AFNOR Diversité et Égalité femmes / hommes ; 5. être le référent de l'ensemble du ministère sur ces problématiques.

3.5- Quelle place pour l'expérimentation et la recherche ?

Aiguillonnés par la contrainte, les CDCN ont toujours su expérimenter et inventer, dans leur relation aux publics (avec des outils de médiation *ad hoc*) comme dans la manière d'accompagner les artistes (le projet d'artiste associé est né à leur instigation). Ils s'en sont même fait une « marque de fabrique » (« on n'a pas de pétrole, mais on a des idées » en quelque sorte), à telle enseigne que leur avenir passe, selon certains, par cette capacité préservée à innover.

Des ouvrages, des livrets, des films documentaires réalisés à l'occasion d'un anniversaire, d'une action marquante dont on veut conserver la trace, ont su mettre en lumière et en perspective leur action, l'interroger et la théoriser parfois, donnant du réseau l'image d'un organisme en mouvement, préoccupé de sa mémoire et intéressé par l'expérimentation.¹²³

Aujourd'hui plus qu'hier, le triple enjeu de capitalisation d'un bilan (valoriser un savoir-faire acquis en matière de médiation notamment), d'innovation (inventer le CDCN de demain) et d'ouverture à la société (s'appropriier les enjeux de la diversité et des droits culturels) confère une place centrale à l'expérimentation et à la recherche.

Comme souvent, leur approche sur ces questions n'est pas uniforme, et se fait plus ou moins concrète : « *faire sortir la danse des théâtres pour combattre les stéréotypes et l'y ramener avec un nouveau public* » versus « *organiser un laboratoire annuel de recherche-expérimentation d'un mois avec des artistes de toutes disciplines encadrés par un mentor comme Romeo Castellucci* ». Les réponses font état de pistes de développement pour l'avenir (« *organiser une itinérance de grandes formes dans la région* » ; voir aussi le projet commun de L'échangeur et du Gymnase, *Les Hauts-de-France, une région pour la danse*) autant et plus, parfois, que de souhaits d'expérimentation à proprement parler (« *responsabiliser l'artiste associé en lui confiant la gestion d'un des studios du CDCN* »). Certains s'estiment déjà engagés dans une démarche expérimentale : La Maison, ex-Uzès Danse, avec le studio mobile, Le Pacifique, dont le nouveau projet ambitionne d'explorer l'*in situ* et la relation danse / paysage. Touka Danses, premier label danse d'outre-mer, l'est [expérimental] pour ainsi dire de fait (*cf.* certaines actions menées auprès de populations reculées d'Amazonie). Autre distingo, quand chez certains l'expérimentation s'énonce comme une réflexion à mener sur le moyen terme (« *approfondir la réflexion sur la ressource, sur la relation de l'image et de la danse* »), chez d'autres elle s'incarne dans des propositions concrètes d'outils ou d'actions pratiques (une plateforme numérique – « *studiolib* » – destinée à mettre en relation l'offre et la demande d'espaces de travail, la création d'une antenne – au sens de site détaché – au CDCN). Enfin, si certaines de ces expérimentations réclameraient des moyens supplémentaires pour leur mise en œuvre, la plupart sont parfaitement compatibles avec le cahier des missions et des charges des CDCN (« *classes vertes* » autour de la danse réunissant des jeunes, des enseignants et des artistes, projet d'université d'été de la danse, etc.). Seul un CDCN évoque une expérience qui supposerait un cadre spécifique et une probable adaptation de son cahier des charges : c'est celle du Gymnase, qui consisterait à « *suspendre l'activité quelques mois pour se consacrer entièrement au quartier* ».

123 Quelques exemples de ces publications : outre les deux brochures déjà évoquées publiées par le réseau (*CDC, un réseau, des territoires pour la danse*, 2012, *En Action - Les centres de développement chorégraphique*), citons les plaquettes anniversaire du Gymnase, ex-Danse à Lille (Ellipses, 1983-1993, Danse à Lille, 1983-2003), le livre des 20 ans du CDC de Toulouse, divers ouvrages et films de L'échangeur (notamment *Ladies first, journal d'une création*, de Jules Marquis, le livre de photos de Quentin Bertoux – photographe résident – et Bernard Noël sur l'histoire de L'échangeur), et bien sûr la revue de réflexion théorique *Repères, cahier de danse*, seule en son genre, éditée par la Biennale de danse du Val-de-Marne puis La Briqueterie depuis 2003 (La Briqueterie qui co-organise par ailleurs avec Micadanses les Journées de l'édition en danse).

Liée à celle d'expérimentation, la question prospective de ce que pourrait être un « CDCN de deuxième génération » est reçue avec plus de circonspection par les structures. Les CDCN sont un réseau de création relativement récente, la labellisation elle-même marque une étape nouvelle dans l'histoire des CDCN, le modèle actuel – qui n'interdit pas d'évoluer – reste pertinent et n'appelle pas de réforme à brève échéance, répondent la plupart. Dans le même temps, la nécessité de repenser les usages des lieux de culture dans le sens d'une ouverture accrue à la société, aux populations, aux autres domaines artistiques et aux divers champs du savoir, tout comme les notions de partage, de participation, de décloisonnement et de réciprocité, résonnent comme des leitmotives dans leurs réponses, nous semble-t-il. Ils dessinent une sorte de spécimen (ou d'idéal) de CDCN « laboratoire », lieu de réflexion, de questionnement, de circulation des idées et des savoirs, d'innovation culturelle et sociale, auquel beaucoup semblent attachés, mais qui reste à construire. Le rêve n'empêche pas certaines réserves de s'exprimer, et les orientations prises par certaines maisons (large ouverture à la performance, au cirque, à l'*in situ* par exemple) font craindre à deux des personnes interrogées dans le cadre de cette étude que la danse ne se coupe de ce qui la constitue fondamentalement et historiquement, ou que cette ouverture ne soit pas payée en retour.

Enfin, même si la recherche ne relève pas explicitement des missions des CDCN, l'expertise acquise par le réseau dans le domaine particulier de la médiation (ce que la danse peut produire chez un individu ou au sein d'un groupe), ainsi que les données résultant d'une observation longue (plusieurs décennies parfois) de la création chorégraphique et de sa réception par des publics divers devraient pouvoir donner lieu à une formalisation théorique, soit produite en interne (avec les ressources du réseau), soit déléguée à des chercheurs extérieurs, mais qui dans un cas comme dans l'autre ne pourraient que conforter la légitimité de ces structures.

3.6- Une dynamique européenne à renforcer

Si les CDCN ont été précurseurs en matière de coopération européenne grâce à l'action pionnière de quelques-uns – Danse à Lille avec la plateforme-festival Les Repérages (1996-2012)¹²⁴, Les Hivernales avec le programme Trans Danse Europe (2000-2006)¹²⁵, le CDC de Toulouse en co-fondant en 2009 l'important réseau européen des maisons de la danse (*European Dancehouse Network*, EDN¹²⁶) –, la dynamique semble s'être ralentie depuis.

124 Festival international (mais largement européen) de la « jeune chorégraphie », Les Repérages sont nés à l'initiative de Danse à Lille (aujourd'hui Le Gymnase). La dernière édition a eu lieu en 2012. Sa programmation reposait sur un réseau composé de 17 partenaires culturels basés dans 15 pays, chacun proposant au public et aux professionnels simultanément une compagnie repérée dans son pays (sauf la France, qui en choisissait deux). De nombreux artistes aujourd'hui confirmés sont passés par Les Repérages : Akram Khan, Thomas Lebrun, Yuval Pick, etc.

125 Projet de festival itinérant reposant sur la circulation de compagnies de danse contemporaine européennes au sein d'un réseau constitué des 9 villes labellisées « capitales européennes de la culture » en 2000 (Avignon, Bergen, Bologne, Bruxelles, Cracovie, Helsinki, Prague, Reykjavik, Saint-Jacques-de-Compostelle) et dont Les Hivernales ont assuré la coordination générale. Reconduit en 2003 avec des partenaires nouveaux (et d'autres partis), le projet mettait l'accent sur le soutien à la création en offrant à des compagnies une résidence longue dans l'un ou l'autre pays.

126 European Dancehouse Network (EDN) est « un réseau fondé sur la confiance et la coopération entre des maisons de danse européennes partageant une vision commune concernant le développement de l'art chorégraphique au-delà des frontières. Préservant les particularités et les différences, par des méthodes de travail et des pratiques horizontales, tous les membres d'EDN collaborent à la promotion de l'idée d'une Europe diversifiée, assurent un futur durable pour le secteur de la danse et renforcent la pertinence de ce dernier. Depuis sa fondation en 2009, EDN a fait émerger et porté de nombreux projets collaboratifs tels que Modul-dance, EVDH - European Video Dance Heritage, Lèim, Communicating Dance, Chin-A-Moves, Kore-A-Moves et Dance Dialogues Africa, dont certains ont pu être menés à bien avec le soutien des Programmes Culture de l'Union Européenne » (présentation du réseau extraite du site du CDCN La Place de la danse). EDN compte aujourd'hui 37 membres dont 4 structures

Par sa position au cœur de l'eurométropole Lille-Kortrijk-Tournai et son artiste associé originaire des Pays-Bas, Le Gymnase conserve des relations avec ses voisins belge et néerlandais (participation au festival Next, cellule de recherche commune avec L'L à Bruxelles, visibilité donnée aux artistes de ces pays), mais la voilure n'est pas comparable à celle des Repérages. Les Hivernales n'ont plus d'action à l'échelle européenne (mais le désir de s'ouvrir un jour à des collaborations avec le bassin méditerranéen). Engagé dès 2009 dans divers projets conçus notamment dans le cadre des programmes de formation de l'Union européenne (Le Tour d'Europe des compagnons chorégraphes, 2009-2011, IDOCDE¹²⁷, 2011-2015, Communicating Dance et LEAP¹²⁸, 2013-2015)¹²⁹, Le Pacifique semble vouloir se recentrer, pour un temps au moins, sur son territoire de proximité au terme du projet Reflex Europe qui l'engage jusqu'à 2018. La Place de la danse, ex-CDC Toulouse, toujours active au sein d'EDN, reconnaît qu'il y a nécessité à relancer l'offensive auprès de l'institution européenne dans la perspective du programme culturel qui doit succéder à Europe Créative (2014-2020). Ce CDCN reste toutefois partie prenante de Départures and Arrivals (DNA, 2014-2018), projet co-financé par le programme Europe Créative qui le lie à PARTS, l'école d'Anne Teresa De Keersmaeker, notamment (mais curieusement n'en touche mot sur son site internet, sauf comme soutien à la rubrique « Partenaires »)¹³⁰. Active depuis 2008 dans le domaine de la coopération européenne, La Maison, ex-Uzès Danse, participe aujourd'hui à WEB, réseau informel « *libre et joyeux* » qui réunit dix partenaires co-finançant une coproduction annuelle (sans aide de l'Europe)¹³¹ et est engagée dans un projet de résidences croisées à petite échelle (deux artistes par saison, l'un français, l'autre allemand) avec La Fabrik à Potsdam, au sein du réseau Etape danse auquel coopèrent également le Théâtre de Nîmes et le Bureau du théâtre et de la danse (Institut français de Berlin). Enfin, Pôle Sud s'investit depuis peu dans le réseau Grand Luxe, « *comptoir d'échanges artistiques au service de chorégraphes désirant développer de nouveaux projets* », qu'il vient de co-fonder avec quatre partenaires, le Grand Studio à Bruxelles, le CCN Ballet de Lorraine à Nancy, le CCN Ballet de l'Opéra national du Rhin, les Trois C-L, centre de création chorégraphique luxembourgeois.

De fait aujourd'hui, seule La Briqueterie a une action et une dimension véritablement européennes par la multiplicité des projets engagés (deux à trois simultanément, régulièrement), des partenaires impliqués (plusieurs dizaines de structures de toutes nationalités) et des soutiens apportés (Europe Créative et Erasmus +). En 2016, ce CDCN bénéficiait de financements de l'Union européenne pour les projets suivants : A Hundred - Mapping Contemporary dance Resources in Europe (2015-2016), Dancing Museums (2015-2017) et Aerowaves (importante plateforme dont la Briqueterie est le représentant français) au titre d'Europe Créative, 360° - Building Strategies for Communication in Contemporary Dance au titre d'Erasmus +¹³². (A titre informatif, la même année, 3 des 5 projets soutenus dans le cadre d'Europe Créative et impliquant des CDCN concernaient La Briqueterie.) Projets auxquels s'ajoutent des programmes de

françaises : outre le CDCN de Toulouse, le Centre national de la danse, KLAP (Marseille) et la Maison de la danse de Lyon. <http://ednetwork.eu>

127 IDOCDE, International Documentation of Contemporary Dance Education.

128 LEAP, Learn, Exchange, Apply, Practice.

129 Cf. le site du Pacifique pour le détail de chacun de ces projets : <http://lepacifique-grenoble.com/pacifique/europe>.

130 Créé à l'initiative de PARTS, ce projet réunissant 13 partenaires soutient de jeunes chorégraphes en début de carrière en leur offrant un soutien financier sous la forme de coproductions et un premier réseau de diffuseurs en Europe (www.departuresandarrivals.eu).

131 Les partenaires du réseau WEB sont : Frascati (Amsterdam), Theaterhaus Gessnerallee (Zürich), Vooruit (Gand), WP Zimmer (Anvers), Beursschouwburg (Bruxelles), Vivat (Armentières), Fierce Festival (Birmingham), Attenborough Center of the Creation Arts (Brighton), Schwankhalle (Brême).

132 Cf. le site de La Briqueterie (rubrique « international attitude ») pour le détail de chacun de ces projets et d'autres plus anciens : Métamorphoses (2012-2014), B-Project, autour de l'œuvre de Jérôme Bosch (2013-2014), Migrant Bodies (2013-2015).

résidences croisées avec le Québec (« Circuit Est » à Montréal depuis 2014) et la Belgique (« Passerelles » aux Brigittines à Bruxelles, idem), financés sur les fonds propres des structures ou par le biais de subsides institutionnels autres que communautaires. Pour concevoir et suivre ces projets, La Briqueterie dispose d'un poste de chargée de développement européen et international : c'est, au moment de notre étude, le seul de ce type parmi le réseau des CDCN – un poste similaire existait auparavant au Pacifique (Formation et Europe), mais a été transformé depuis.

Ni Art danse, ni des CDCN mieux armés comme L'Atelier de Paris, La Manufacture ou L'échangeur ne développent de projets de coopération européenne ou internationale, même si ce dernier entretient un lien privilégié avec l'Afrique francophone, le centre de développement chorégraphique La Termitière à Ouagadougou (que l'A-CDCN soutient financièrement) et les artistes y transitent (certains ont pu résider à L'échangeur grâce à des aides de l'Institut français, « Visas pour la création »)¹³³.

Dans un contexte marqué par l'internationalisation des coproductions et de la formation (potentiellement aussi celle de certaines « compagnies à rayonnement national et international ») et un secteur – celui de la danse – déjà très ouvert aux échanges, via notamment les formations supérieures d'interprètes ou de chorégraphes (mais pas seulement : il suffit de jeter un œil aux distributions des pièces chorégraphiques créées en France), il est dommage que le réseau des CDCN reste, lui, très français¹³⁴. Par manque de moyens sans doute, de compétences peut-être (l'un et l'autre sont liés).

Il n'y aurait probablement pas de sens à faire de tous les CDCN des pôles européens de production, mais la spécialisation de deux voire trois, et l'ajout d'un « moteur » supplémentaire à chacun de ceux-ci, pourraient être pertinents.

Outre la Briqueterie, déjà sur les rails, on sait L'échangeur très intéressé à « s'internationaliser ». Le positionnement de La Place de la danse, ex-CDC de Toulouse, comme acteur de la formation professionnelle supérieure (une formation appelée à s'intégrer au schéma Licence-Master-Doctorat) et son implication ancienne dans le réseau EDN peut en faire l'autre CDCN à « vocation européenne ».

Une réflexion est à mener sur le sujet et, si ce n'est forcément des moyens, une ingénierie à apporter aux CDCN, ne serait-ce que pour leur permettre de remplir pleinement leurs obligations. Leur cahier des missions et des charges exige en effet de ces structures qu'« *elles s'inscrivent dans des dynamiques locales aussi bien que dans des réseaux nationaux et internationaux pour favoriser le développement des projets chorégraphiques qu'elles soutiennent* » (arrêté du 5 mai 2017, section I – Mission des structures bénéficiaires du label CDCN).

Nicolas Vergneau,
Inspecteur de la création artistique

133 Un lien existe aussi avec l'école de danse d'Irène Tassebedo dans ce même pays.

134 D'une certaine façon, le modèle s'est exporté : cf. la nomination d'Annie Bozzini à la tête de Charleroi Danse, qui réédite en 2016 en Belgique la substitution opérée à Toulouse en 1995 (c'est-à-dire le transfert d'une direction jusque-là assurée par un artiste – des artistes, dans le cas de Charleroi Danse – à un intendant).

Annexe 1 : lettre de mission



Paris, le 04 MAI 2017

Note à

M. Nicolas VERGNEAU,
Inspecteur de la création artistique

DGCA/SICA

Elisabeth Pégorié

01.40.15.83.80

mission_2_notesica_mis
sionede_vergneau.odt

Objet : étude portant sur le label et le réseau des centres de développement chorégraphique nationaux.

P.J. Note du DGCA du 03 MAI 2017

Vous trouverez ci-joint la lettre de mission que m'a adressée la Directrice générale de la création artistique.

Je vous confie cette inspection que vous mènerez telle que définie dans cette note.

Compte tenu du temps de relecture interne au SICA, vous veillerez à nous remettre votre rapport avant le 15 mars 2018.

Le Chef de l'Inspection de la création artistique

Alain LOISEAU

copie par bordereau au préfet de la région, à l'attention de la DRAC



Paris, le 3 MAI 2017



Note à

M. Alain LOISEAU,
chef du service de l'Inspection de la création artistique

DGCA/SICA

Objet : étude portant sur le label et le réseau des centres de développement chorégraphique nationaux.

lettremissiondga_osica_lescdc2017.odt

Le caractère de label national des centres de développement chorégraphique est aujourd'hui inscrit dans le décret n° 2017-432 du 28 mars 2017, pris pour application de l'article 5 de la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.

Il est opportun concernant ce jeune réseau national, reconnu en 2010 par le ministère, d'établir un état des lieux du label et de son réseau.

En conséquence, je vous demande de diligenter une mission d'étude portant sur le réseau des centres de développement chorégraphique. Après un rappel historique de la constitution de ce réseau et de son développement, vous en dresserez un état des lieux structurel.

Vous analyserez de manière globale l'action conduite par les opérateurs qui le composent, en identifiant notamment les réalisations majeures, les dynamiques structurantes pour le champ chorégraphique et l'impact sur les territoires d'implantation. Le cas échéant, vous en relèverez aussi les fragilités ou pointerez les difficultés qu'ils rencontrent.

Vous évalueriez les conséquences éventuelles, pour ces structures, de l'entrée en vigueur, au 1^{er} juillet 2017, du décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques, et vérifieriez la conformité – statutaire, fonctionnelle, opérationnelle – de chacune d'elles avec l'arrêté (à paraître) fixant le cahier des missions et des charges relatif au label « centre de développement chorégraphique national ».

Enfin, dans une optique plus prospective, en vous appuyant sur l'état des lieux réalisé, vous imaginerez l'évolution possible du réseau constitué par ces structures labellisées, sur le plan notamment des missions, du déploiement géographique et de l'articulation avec les autres labels.

Dans le cadre de cette mission, vous pourrez prendre en tant que de besoin l'attache des conseillers sectoriels en charge de la danse au sein des DRAC des régions où est implanté un CDC.

L'inspecteur veillera à ce que le rapport me soit remis au plus tard le 31 mars 2018.

La directrice générale de la création artistique



Régine HATCHONDO

copie par bordereau au préfet de la région, à l'attention de la DRAC

Annexe 2 : liste des personnes interrogées

Ministère de la culture / DGCA

- Laurent Vinauger, délégué à la danse
- David Mati, délégué adjoint à la danse
- Marion Morel, Chargée de mission CDCN, enseignement supérieur, recherche et culture chorégraphique

Ministère de la culture / conseiller(e)s DRAC

- Sylvie Dhuyvetter (Auvergne-Rhône-Alpes)
- Juliette Rouillon-Durup (Bourgogne-Franche-Comté)
- Jean Verne (Grand-Est)
- Céline Delaval (Guyane)
- Patrice Randon (Hauts-de-France)
- Séverine Magry et Hervé Corrigan (Ile-de-France)
- Pierre Blanc (Nouvelle-Aquitaine)
- Nathalie Piat (Occitanie)
- Jean-Pierre Daragon (Occitanie)
- Eva Antonini (PACA)

Réseau des CDCN / directions et secrétariat général

- Marie Roche et Philippe Quoturel / Le Pacifique (Auvergne-Rhône-Alpes)
- Jérôme Franc / Art Danse (Bourgogne-Franche-Comté)
- Joëlle Smadja et Nicolas Dautier / Pôle Sud (Grand-Est)
- Norma Claire / Touka Danses (Guyane)
- Céline Bréant et Nadia Minisini / Le Gymnase (Hauts-de-France)
- Christophe Marquis et Frédérique Latu / L'Echangeur (Hauts-de-France)
- Daniel Favier / La Briqueterie (Ile-de-France)
- Anne Sauvage / Atelier de Paris (Ile-de-France)
- Stephan Lauret et Lise Saladain / Le Cuvier > La Manufacture (Nouvelle-Aquitaine)
- Corinne Gaillard et Paul-Eric Labrosse / CDC Toulouse > La Place de la danse (Occitanie)
- Liliane Schauss / Uzès Danse > La Maison (Occitanie)
- Isabelle Martin-Bridot / Les Hivernales (PACA)

- Frédéric Pérouchine et Lauren Boyer / A-CDCN

Personnalités diverses

- Annie Bozzini, directrice de Charleroi Danse
- Céline Luc et Jean-François Munier, coordinatrice et membre des Petites Scènes Ouvertes
- Dominique Hervieu, directrice de la Maison de la danse de Lyon

Annexe 3 : conducteur d'entretien utilisé avec les directeurs/trices de CDCN

L'histoire

- 1) bref historique de la structure, de sa création à son intégration au réseau.
- 2) les cinq dates ou réalisations clés de la structure.

Le territoire

- 3) ses caractéristiques majeures, ses atouts et handicaps, la présence artistique.
- 4) ses zones blanches, vos zones blanches.
- 5) nombre d'espaces adaptés à la pratique et à la diffusion de la danse sur le territoire.

L'outil

- 6) ses atouts, ses inconvénients, ses manques, sa capacité à répondre aux missions d'un CDCN.
- 7) sa localisation, sa capacité à rayonner.
- 8) existence de structures relais pour une meilleure couverture du territoire (ou à envisager ?).

L'activité

- 9) les missions prioritaires, compte tenu de votre environnement.
- 10) les missions menées avec difficulté, négligées, voire impossibles à remplir.
- 11) comment traitez-vous la question de la diversité des esthétiques chorégraphiques, du dialogue entre les disciplines artistiques ? Un CDCN est-il une maison de la danse ?
- 12) défendez-vous une ligne artistique ?
- 13) quels sont vos publics, quelles populations touchez-vous ou voudriez-vous toucher ? Vos objectifs.
- 14) disposez-vous d'un diagnostic de la pratique amateur en danse sur votre territoire ?
- 15) existence d'actions spécifiques en faveur des territoires défavorisés ou enclavés (urbains, ruraux).

Les partenariats

- 16) la collectivité territoriale avec laquelle il est le plus facile de travailler et l'inverse.
- 17) quelles sont les clés d'un partenariat pérenne, structurant ?
- 18) vos relations avec les autres labels (ou scènes conventionnées, ateliers de fabrique artistique) du ministère de la culture, votre complémentarité avec le(s) CCN.
- 19) existe-t-il une ADDM sur votre territoire ? Quelles sont vos relations ? S'il en a existé une aujourd'hui disparue, avez-vous repris certaines de ses missions ?
- 20) vos collaborations avec le domaine de l'enseignement artistique spécialisé (initial ou supérieur).

Le réseau

- 21) spécificité(s) éventuelle(s) de votre structure par rapport aux autres CDCN.
- 22) l'A-CDCN : ce qui marche, ce qui marche moins bien ou pas. Votre participation à son animation, sa réflexion, ses travaux, votre avis sur la coproduction annuelle commune, les mallettes.
- 23) avez-vous connaissance de structures susceptibles de rejoindre le réseau à moyenne échéance ?

L'avenir

- 24) l'évolution de votre structure à cinq ans à moyens constants (actions, partenariats).
- 25) votre budget est augmenté l'an prochain de 100 000 € : qu'en faites-vous ?
- 26) quelle expérimentation (sur le plan des missions, du fonctionnement, du déploiement territorial, y compris vers l'étranger) engageriez-vous si l'on vous en donnait la possibilité et les moyens ?
- 27) le modèle CDCN a-t-il vocation à supplanter celui de CCN ?
- 28) que pourrait être un CDCN « nouvelle génération » ?
- 29) pertinence d'un SOLIMA appliqué au secteur chorégraphique.
- 30) pertinence d'un CDCN mobile, itinérant ou multisites, dans votre région ou au niveau du réseau.
- 31) parité, diversité, droits culturels : votre approche de ces problématiques de plus en plus prégnantes.

Annexe 4 : conducteur d'entretien utilisé avec les conseiller(e)s DRAC

Le territoire

- 1) ses caractéristiques majeures (géographiques, socio-économiques, culturelles...), ses forces et faiblesses pour la danse.
- 2) qualité de la relation Etat / collectivités territoriales et perception du CDCN par les collectivités locales.
- 3) situation de la pratique en amateur en danse dans la région.

L'outil

- 4) forces et faiblesses au regard des missions à mener (notamment le bâtiment, l'équipe...).
- 5) son rayonnement (local, départemental, international...), sa capacité à embrasser le territoire, à être lieu ressource.

L'activité, les partenariats

- 6) forces et faiblesses de la structure de manière générale.
- 7) les missions développées en priorité, les missions secondaires ou non assumées le cas échéant.
- 8) effet perceptible de l'artiste associé, le cas échéant.
- 9) les partenariats (nature), les relations avec les autres labels, la complémentarité avec le(s) CCN.
- 10) niveau de prise en compte de la pluralité des esthétiques chorégraphiques et de l'interdisciplinarité.
- 11) le travail auprès des publics : leur nombre, leur diversité, sociologique, d'origine sont-ils satisfaisants ?
- 12) capacité de la structure à se positionner comme interlocuteur du secteur de l'enseignement artistique (initial et supérieur), de la pratique en amateur, des associations départementales.
- 13) prise en compte effective des problématiques liées à la parité, la diversité, les droits culturels.

La prospective

- 14) les objectifs généraux de la DRAC en matière d'aménagement chorégraphique du territoire.
- 15) les attentes particulières de la DRAC vis-à-vis de la structure.
- 16) pertinence d'un SOLIMA appliqué au secteur chorégraphique pour la région.
- 17) pertinence pour la région d'un CDCN itinérant, multi-sites ou s'appuyant sur des structures relais.
- 18) les structures susceptibles d'être candidates au label CDCN à moyenne échéance dans la région.