

LA DIFFUSION DE LA DANSE EN FRANCE DE 2011 À 2017

—



LA DIFFUSION DE LA DANSE EN FRANCE DE 2011 À 2017



Étude à l'initiative de et coordonnée par l'Onda

en partenariat avec

le ministère de la Culture

(Direction générale de la création artistique)

avec le concours de

la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques)

le CN D (Centre national de la danse)

l'ACCN (Association des Centres chorégraphiques nationaux)

l'A-CDCN (Association des Centres de développement chorégraphique nationaux)

le Syndeac (Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles)

le SNSP (Syndicat National des Scènes Publiques)

Arcadi Île-de-France

l'Université Lumière Lyon 2

l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Direction de l'étude : Daniel Urrutiaguer

Professeur en économie et esthétique du théâtre à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3,

Membre de l'Institut de Recherche en Études Théâtrales



06 INTRODUCTION

06 L'ORIGINE DE L'ÉTUDE

06 LA MÉTHODOLOGIE DE L'ÉTUDE

07 La base de la SACD

07 Les questionnaires

08 Les études de cas

09 LE PLAN DE L'ÉTUDE

PARTIE I : L'ÉTAT QUANTITATIF DE LA DIFFUSION DE LA DANSE EN 2011-2015 EN FRANCE

10	I. LA DIFFUSION DES ŒUVRES	24	L'esthétique des spectacles diffusés en France selon la nationalité de la maîtrise d'œuvre
10	1. LES INÉGALITÉS DE DIFFUSION DES SPECTACLES CHORÉGRAPHIQUES EN FRANCE	25	Le degré de rayonnement territorial des équipes produites en France
10	Les indicateurs des inégalités de diffusion en France	26	3. LES ÉQUIPES ARTISTIQUES SELON LE TYPE DE SUBVENTIONNEMENT
12	Les spectacles les plus diffusés en France	26	L'évolution générale
15	Les spectacles représentés une seule fois en France	29	L'évolution des équipes selon leur degré de rayonnement territorial
16	2. L'ÉTAT DE LA DIFFUSION EN FRANCE EN FONCTION DE L'ANNÉE DE CRÉATION DU SPECTACLE	31	L'évolution des équipes selon leur esthétique dominante
16	La diffusion des spectacles en France selon leur année de création	33	III. LES STRUCTURES DE DIFFUSION
17	La diffusion en France des « titres phares »	33	L'ampleur des inégalités
18	3. L'ÉTAT DE LA DIFFUSION EN FRANCE SELON L'ESTHÉTIQUE DOMINANTE DES SPECTACLES	35	Les 40 diffuseurs les plus actifs en France
18	La diffusion des spectacles en France selon leur famille esthétique dominante	35	Les faibles niveaux de diffusion
18	La diffusion en France des spectacles pour l'enfance et la jeunesse selon leur esthétique dominante	36	1. LES TYPES DE STRUCTURES
19	II. LES ÉQUIPES ARTISTIQUES	36	L'évolution générale
19	Les indicateurs d'inégalités de diffusion	38	La répartition des programmations selon l'origine de la production des spectacles et le type de subventionnement des compagnies
20	Les maîtrises d'œuvre les plus diffusées	40	La diffusion en plein air : quelle place ?
20	1. LES ÉQUIPES ARTISTIQUES SELON LA COMPOSITION SEXUÉE DE LEUR DIRECTION	40	2. LE POSITIONNEMENT ESTHÉTIQUE DES STRUCTURES DE DIFFUSION
20	La répartition globale des maîtres d'œuvre artistique	40	La programmation tous publics selon l'esthétique dominante
21	La comparaison des compagnies tous publics et pour l'enfance et la jeunesse	41	La programmation pour l'enfance et la jeunesse selon l'esthétique dominante
22	La répartition de la diffusion des compagnies en France par famille esthétique	42	3. LA RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES DIFFUSEURS
24	2. LES ÉQUIPES ARTISTIQUES DIFFUSÉES EN FRANCE SELON LEUR RAYONNEMENT TERRITORIAL	42	La diffusion selon les régions
24	La diffusion en France des équipes internationales comparée aux équipes nationales	44	La diffusion selon les départements

SOMMAIRE

PARTIE 2 : LA MISE EN RELATION DES COMPAGNIES ET DES STRUCTURES DE DIFFUSION

45	I. LES LOGIQUES DE PROGRAMMATION DES STRUCTURES	57	2. LA MISE EN VISIBILITÉ DES SPECTACLES
46	1. LES POSITIONNEMENTS ARTISTIQUES DES STRUCTURES DE DIFFUSION	57	Les plateformes
46	Les choix de genre artistique en discussion	58	Scènes parisiennes et festivals renommés
46	Les choix des équipes artistiques selon leurs caractéristiques	59	Les enjeux de la diffusion internationale
47	Le choix des œuvres selon leur ancienneté	60	3. LA RECHERCHE DE RÉSIDENCES
48	2. LA PRISE EN COMPTE DES CONTEXTES DE LA PROGRAMMATION	60	Les différentes formes de résidences
48	Les contraintes budgétaires et matérielles	63	Les effets des résidences sur la production et la diffusion
49	Les cahiers de missions et des charges	63	Les obstacles rencontrés
50	Les espaces hors les murs	64	III. LES RELATIONS ENTRE COMPAGNIES ET STRUCTURES DE DIFFUSION
50	3. QUELS RAPPORTS DE COOPÉRATION ENTRE LES STRUCTURES DE DIFFUSION ?	64	1. L'ATTENTION SUR-SOLLICITÉE DES PROGRAMMATEURS
51	Les accords de coopération territoriale	65	Le traitement des informations par les programmeurs et programmatrices
51	Les réseaux de structures	65	Les démarches contreproductives
52	Quelles relations de complémentarité ?	66	La place de la danse dans les structures pluridisciplinaires ou non spécialisées en danse
53	II. LES STRATÉGIES DES COMPAGNIES	67	2. LE FINANCEMENT DES PROJETS DE SPECTACLES
53	1. L'ORGANISATION DU TRAVAIL DES COMPAGNIES	67	Les partenariats de cofinancement
53	Le positionnement artistique : quels enjeux organisationnels ?	69	Les contrats de diffusion
54	Les missions d'administration et de prospection : internalisation ou externalisation ?	70	Les tensions dans les négociations contractuelles
55	Les outils de communication : quels choix privilégiés ?	72	3. LES AIDES À LA DIFFUSION
		72	Les apports en compétences
		73	Les aides financières aux structures
		74	Les problèmes spécifiques des tournées des compagnies

PARTIE 3 : LA MISE EN RELATION AVEC LES PUBLICS

76	I. CHOIX DE PROGRAMMATION ET FRÉQUENTATION	83	3. LES MODALITÉS DE LA PROGRAMMATION CHORÉGRAPHIQUE
76	1. LA PRISE EN COMPTE DES RÉFÉRENCES CULTURELLES	83	La politique tarifaire des structures
77	Les spectacles grand public	85	Les séries de représentations
78	Les projections négatives sur la danse contemporaine	86	Les temps forts et les festivals
78	La pluralité des identités culturelles sur le territoire	88	II. LA COMMUNICATION
79	2. LES OBSERVATIONS SUR LA FRÉQUENTATION DES SPECTACLES DE DANSE	88	1. LES STRATÉGIES DE COMMUNICATION
80	L'évolution de la fréquentation des spectacles de danse	88	L'image de l'organisation
80	La taille de la distribution : quelles incidences ?	89	La mise en valeur de la saison
81	La place des spectacles pour l'enfance et la jeunesse dans la programmation	89	Les objets promotionnels
		90	2. LA PROMOTION DES SPECTACLES
		90	Les liens déclarés entre communication et fréquentation
		91	Les supports en papier
		92	La communication numérique

93	3. LES RAPPORTS AUX MÉDIAS	100	2. LA SENSIBILISATION ORALE
94	La couverture médiatique	101	Les outils pédagogiques
95	Quelles visions de l'influence de la couverture médiatique ?	101	Les rencontres avec les artistes
95	Quels liens entre la couverture médiatique et les caractéristiques des compagnies ?	102	Les échanges avec les spectateurs mécontents
97	III. LES DISPOSITIFS D'ACTION CULTURELLE	103	3. LA PRATIQUE DE LA DANSE
97	I. LES PARTENARIATS AVEC DES ÉTABLISSEMENTS NON CULTURELS	103	Les ateliers de pratique
97	La dynamique de groupe	105	Les créations participatives
98	La valorisation du travail artistique	106	Les questionnements sur les outils de médiation
99	L'anticipation des effets		
108	CONCLUSION		
108	Les inégalités de diffusion en France		
108	Les esthétiques diffusées en France		
109	La diffusion en France selon les types de subventionnement		
109	La mise en relation des compagnies et des structures		
110	La mise en relation avec les publics		
111	Un état des lieux : quelles perspectives ?		
112	REMERCIEMENTS		
113	ANNEXE 1 - L'ANALYSE FACTORIELLE DES CORRESPONDANCES (COMPOSITION SEXUÉE DE LA DIRECTION, RAYONNEMENT TERRITORIAL, TYPE DE SUBVENTIONNEMENT)		
114	ANNEXE 2 - LE QUESTIONNAIRE ADRESSÉ AUX COMPAGNIES		
122	ANNEXE 3 - QUESTIONNAIRE ADRESSÉ AUX STRUCTURES PLURIDISCIPLINAIRES		
129	ANNEXE 4 - LA GRILLE D'ENTRETIEN SEMI-DIRECTIF POUR LES COMPAGNIES		
134	ANNEXE 5 - LA GRILLE D'ENTRETIEN SEMI-DIRECTIF POUR LES STRUCTURES		
140	GLOSSAIRE		



cette étude a été coordonnée par l'Office national de la diffusion artistique (Onda) et répond à une demande du ministère de la Culture (Direction générale de la Création artistique - DGCA). Elle a été élaborée avec la Société des Auteurs Compositeurs

Dramatiques (SACD), du Centre national de la danse (CN D), de l'Association des Centres chorégraphiques nationaux (ACCN), de l'Association des Centres de développement chorégraphique nationaux (A-CDCN), du Syndicat des entreprises artistiques et culturelles (Syndec), le Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP). Auxquels s'est joint par la suite Arcadi Île-de-France.

L'origine de l'étude

Le projet de mener cette étude a été formulé en juillet 2016 à partir du constat d'un déséquilibre persistant entre le nombre de spectacles chorégraphiques créés chaque année et les débouchés offerts par les structures de diffusion malgré la forte professionnalisation du secteur et une politique volontariste de soutien à la diffusion.

Engagée au début des années 1980, la politique de soutien à la création chorégraphique a favorisé en 35 ans un développement considérable de l'offre de spectacles de danse contemporaine, et corrélativement une progression de la danse dans les programmations et de la fréquentation du public.

Au début des années 2000, l'annuaire du Centre national de la danse répertoriait environ 600 compagnies de danse professionnelles françaises, principalement de style contemporain, dont près de 250 soutenues par le ministère de la Culture. Dans le même temps, sur la saison 1998/99, dans les programmations des 70 scènes nationales seulement 16,5 % étaient des spectacles chorégraphiques.

Face à ce développement exceptionnel de l'offre de création chorégraphique, excédant les capacités et les volontés d'accueil des scènes pluridisciplinaires, le ministère de la Culture a intensifié son intervention.

D'une part, les institutions labellisées dédiées à la danse ont été renforcées par les moyens accordés : centres chorégraphiques nationaux, Maison de la danse de Lyon, Cinémathèque de la danse, Centre national de la danse, mise en œuvre du label centre de développement chorégraphique, présence de la danse au centre des missions de l'établissement public national Chaillot - Théâtre national de la danse.

D'autre part, les réseaux de diffusion ont connu un nouvel essor avec le renforcement des scènes conventionnées, avec 16 scènes conventionnées pour la danse et 12 autres scènes tournées vers la programmation chorégraphique de façon significative, le développement des festivals de danse dont le nombre répertorié est passé de 27 en 1998 à environ 80 en 2016, et l'accroissement des aides aux résidences.

De son côté, l'Onda a mené une réflexion afin de développer et soutenir de manière encore plus volontariste la diffusion des pièces chorégraphiques. Il s'est engagé en 2009 avec le ministère de la Culture à soutenir particulièrement les CCN et CDC¹, lieux de production et de diffusion essentiels dans le paysage chorégraphique, notamment par le biais du dispositif « accueil-studio ». De plus, en 2015, en accord avec le ministère de la Culture, l'Onda a mis en place un soutien spécifique à la diffusion du répertoire d'un chorégraphe sur un territoire, dans les lieux de programmation pluridisciplinaire.

Ce déséquilibre entre l'offre chorégraphique et les capacités de diffusion se nourrit aussi de l'existence d'une offre étrangère qui circule dans les réseaux internationaux et occupe une place significative dans les programmations des théâtres et festivals en France.

Il est donc apparu important de développer une réflexion de fond sur les réseaux et les modalités de diffusion de la danse en apportant des clés de compréhension actualisées aux acteurs de terrain.

Une étude avec une approche quantitative et qualitative longitudinale de la diffusion de la danse en France a ainsi été confiée en 2017 à la responsabilité scientifique de Daniel Urrutiaguer, d'abord professeur en arts de la scène à l'Université Lumière Lyon 2, membre du laboratoire Passages XX-XXI, puis, à compter du 1^{er} septembre 2018, professeur en économie et esthétique du théâtre à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 et membre de l'Institut de Recherche en Études Théâtrales.

Ses travaux ont été encadrés par le comité de pilotage réunissant tous les commanditaires de cette étude et l'Onda. Deux assistantes de recherche, Sylvia Courty, co-fondatrice de Boom'structur (Clermont-Ferrand), et Alexandra Volpin, doctorante en arts de la scène (Lyon 2 puis Paris 3), l'ont secondé pour compléter la base de données de la SACD et mener les études de cas. Alexandru Bumbas, docteur en études théâtrales (Paris 3), a mis en ligne le questionnaire avec le logiciel Lime Survey. L'étude a bénéficié du soutien de l'inspection de la création artistique de la DGCA, du CN D et de l'Onda quant à la consolidation de la base de données de la SACD et la problématisation de son exploitation. Une convention a été signée avec Arcadi Île-de-France en décembre 2018 pour associer Stéphanie Molinero, responsable de l'observation culturelle, au traitement des données des questionnaires en ligne, ainsi qu'aux relectures des parties rédigées, en compagnie d'Anne Routin, conseillère en danse. Opale a été également impliqué pour une aide lors de la finalisation de la rédaction de l'étude.

Le logiciel Stata a été utilisé pour exploiter les données de la SACD et le logiciel Modalisa pour analyser les réponses aux questionnaires.

La méthodologie de l'étude

L'étude sur l'état de la diffusion de la danse en France s'est appuyée sur trois sources d'information.

Une base de la SACD qui comprend les séries de représentations chorégraphiques de 2011 à 2016 pour lesquels les droits d'auteur ont été perçus par cette société civile dans le domaine de la danse. Le terme de « série » est entendu dans le sens d'une ou plusieurs représentations programmée(s) dans une structure à un moment donné ou sur une période continue.

La base a été décomposée en deux parties, les spectacles relevant du champ chorégraphique, et ceux déclarés dans le secteur de la danse par des artistes ne relevant pas à proprement dit de ce champ. Cette partie quantitative est centrée sur les spectacles du strict champ chorégraphique. L'année 2016 a été écartée car au moment de la transmission de la base de données, elle ne comprenait qu'une partie des déclarations effectuées pour les exploitations de cette année. Comme la base de données a commencé à être numérisée à partir de 2010, nous avons choisi l'année 2011 comme année de départ. L'exploitation quantitative de cette base sera présentée dans la première partie.

1. Les Centres de développement chorégraphique sont devenus labellisés par l'État à part entière à la suite du décret du 28 mars 2017.

En complément, un questionnaire en ligne a été adressé aux compagnies répertoriées par le CND et aux lieux de spectacles identifiés par l'Onda. Enfin, des études de cas ont été menées auprès de 21 compagnies et de 21 structures de diffusion aux profils contrastés. Un CCN a été interrogé au prisme de ses activités en tant que compagnie et en tant que structure de diffusion.

La base de la SACD

La base de données apporte des informations précises sur les spectacles de danse qui ont fait l'objet d'une perception de droits d'auteur par la SACD en France. Elle renseigne les titres de spectacles, leurs auteurs, les dates de représentations, les noms, lieux et villes des diffuseurs, des producteurs, et, de façon plus partielle, les prix de cession, les recettes de billetterie et la fréquentation. Elle ne recouvre pas l'intégralité de la diffusion de la danse ; les représentations des spectacles des compagnies françaises à l'international n'y figurent pas tandis que certaines productions étrangères en France n'ont pas fait l'objet d'une déclaration pour la perception des droits par la SACD. Il s'agit néanmoins d'une source d'informations inédites sur la diffusion de la danse en France.

La base de données a fait l'objet d'un traitement complémentaire collectif à partir de juillet 2017. Philippe Le Moal, Inspection danse de la DGCA a identifié les maîtres d'œuvre artistique des spectacles, c'est-à-dire les chorégraphes créateurs de leurs œuvres et les directeurs de ballets d'opéra ; la famille esthétique dominante des spectacles en sept catégories principales : baroque, butō, classique², contemporain, danses du monde, hip-hop, jazz. La famille esthétique mineure de 23 % des spectacles, qui croisent des langages artistiques, a été également spécifiée, ainsi que certaines modalités particulières comme des représentations dans l'espace public ou la danse verticale. Pour les spectacles de danse contemporaine, l'hybridation la plus fréquente a concerné la danse et le théâtre. Sur la période 2011-2015, ce style a concerné 7,7 % des spectacles diffusés et 10,2 % des représentations. Le croisement de la danse contemporaine avec le hip-hop a concerné 1,5 % des spectacles, 1,2 % des représentations et avec les performances 1,7 % des spectacles et 1 % des représentations. Les années de première création des spectacles ont été également identifiées. Enfin, la base a été nettoyée de ses scories.

Les spectacles des ballets d'opéra ont été distribués selon leur catégorie esthétique dominante. En raison de l'importance de sa diffusion, le ballet de l'Opéra national de Paris (ONP) a été distingué des autres ballets d'opéra.

La base de données a été complétée par des informations issues d'autres sources. Les aides de l'État (conventionnement triennal, aide à la structuration bisannuelle, aide à la production ponctuelle)³ ont été renseignées précisément par l'inspection de la création artistique de la DGCA. Le répertoire des compagnies du Centre national de la danse (CND) a permis de compléter la base avec les aides accordées par les Régions. Une catégorie spécifique a été créée pour le

soutien financier de la Région sans l'État. En revanche, comme les déclarations des aides des Communes et des Départements par les compagnies n'ont pas fait l'objet d'une vérification par le CND, à l'inverse de celles qui sont octroyées par les Régions, la catégorie « autres » comprend les compagnies aidées seulement par les Communes, les Intercommunalités et/ou les Départements ainsi que celles qui n'ont reçu aucune subvention publique.

L'équipe de l'Onda a identifié les statuts institutionnels des structures de diffusion, les spectacles pour l'enfance et jeunesse et les compagnies dédiées à l'enfance et la jeunesse (distinguées des compagnies tous publics dans l'étude), et le nombre d'artistes-interprètes impliqués dans les 113 spectacles ayant été diffusés chaque année pendant la période 2011-2015.

Les données sur la fréquentation des représentations sont beaucoup trop partielles pour être prises en considération. Les prix de cession sont à exploiter avec précaution puisque des structures de diffusion intègrent parfois les frais annexes dans leurs déclarations, ce qui les rend hétérogènes. La présente étude ne les a pas traités.

Les questionnaires

Un questionnaire a été distribué en ligne de mars à juillet 2018 aux compagnies répertoriées par le CND et aux lieux de spectacle ou festivals, dédiés à la danse ou pluridisciplinaires, qui figurent dans la base de données de l'Onda.

Le questionnaire adressé aux compagnies concernait les activités des années 2014 à 2016 et était structuré en quatre parties :

- l'état de la diffusion avec l'identification du genre chorégraphique dominant, le nombre de spectacles et de représentations selon l'année de création, le type de contrat, le nombre d'interprètes, la zone de diffusion territoriale, le statut des diffuseurs, l'évolution observée en explicitant ses causes ;
- les conditions de la diffusion selon les liens avec la production, la méthodologie de la prospection, les négociations sur les prix de cession, la couverture médiatique des spectacles, les résidences obtenues, l'engagement dans les actions de sensibilisation artistique ;
- la vision du devenir de la diffusion chorégraphique et ses causes apparentes ;
- l'identité de la compagnie (budget, composition sexuée et âge de la direction, année de création, types de subventions, hiérarchisation des fonctions).

Le questionnaire adressé aux deux types de lieux de spectacles était similaire en dehors des questions spécifiques sur l'importance de la danse dans la programmation des établissements pluridisciplinaires. Il portait sur les trois saisons 2014/15, 2015/16 et 2016/17 et était divisé en quatre parties :

- les choix de programmation effectués avec le nombre de représentations par genre chorégraphique, celles destinées à l'enfance et à la jeunesse, selon la taille de la distribution, le rayonnement territorial et la direction sexuée des compagnies, l'évolution observée et ses causes apparentes ;
- les modalités de la programmation chorégraphique avec les critères de choix, la temporalité, les types de collaboration avec les équipes artistiques ainsi que les autres lieux du territoire, l'évolution des prix de cession, de la fréquentation, les moyens perçus comme pertinents pour développer les publics ;
- la perception du devenir de la programmation chorégraphique et ses raisons ;
- l'identité de la structure selon son statut, la composition sexuée

2. La famille classique inclut ici le répertoire historique du ballet de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au répertoire de Maurice Petipa du début du XX^e siècle et son héritage soviétique et cubain, l'esthétique néoclassique qui correspond aux ruptures introduites par les Ballets Russes, avec leurs nombreux héritiers jusqu'à Roland Petit, Maurice Béjart, Jiří Kilián, Mats Ek, et l'esthétique alter-classique, portée par William Forsythe, basée sur une hybridation entre techniques et vocabulaire classiques et des protocoles empruntés à la danse contemporaine.

3. Il s'agit des aides allouées par les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), à l'exception des chorégraphes en sortie de direction de CCN, qui sont accompagnés par la DGCA pendant leur première convention triennale, ainsi que de quelques autres compagnies suivies par la DGCA pour des raisons historiques.

et l'âge de la direction, le budget et les enveloppes en production, diffusion.

Les questions étaient factuelles quand elles concernaient les niveaux observés dans la diffusion ou la programmation de la danse. Des questions d'opinion, ouvertes ou avec une échelle d'appréciation, ont été proposées en ce qui concerne le degré de pertinence de certaines actions ou les conditions et obstacles au développement de la diffusion de la danse en France.

Comparaison de la base du CND et de l'échantillon (des 112 répondants) selon le type de subventionnement des compagnies en 2015

	CCN	ballets d'opéra	convention	aide à struct.	aide au projet	région	Ni Drac/Région	Total
Base CND	19	11	27	59	102	72	299	589
Échantillon	8	1	21	21	22	10	29	112
% base Onda	3,2	1,9	4,6	10,0	17,3	12,2	50,8	100
% échantillon	7,1	0,9	18,8	18,8	19,6	8,9	25,9	100

Le questionnaire adressé aux compagnies a obtenu 112 réponses, ce qui représente 18,8% des équipes répertoriées par le CND. Les déclarations sur les subventions de la Drac et la Région ont été vérifiées par l'équipe du CND, mais pas celles qui concernent les Départements et les Communes, d'où la création de deux catégories spécifiques de positionnement : Région sans l'État et ni Drac, ni Région.

La comparaison entre les données du CND et celles des répondant-es indique un biais de représentativité au profit des compagnies conventionnées, puis des CCN, des équipes aidées à la structuration et au détriment surtout des compagnies non aidées par l'État et/ou la Région, des ballets d'opéra, puis des équipes aidées par la Région sans l'État. Cependant, ce biais de représentativité au profit des CCN et des compagnies aidées par l'État n'altère pas la pertinence de l'exploitation de cette base. En effet, celle-ci permet de dégager des résultats similaires à ceux qui ont découlé du traitement de la base de données de la SACD, comme la plus grande diffusion de la danse pour l'enfance et la jeunesse, du hip-hop, la répartition de la composition sexuée des directions.

Le questionnaire adressé aux structures dédiées à la danse a recueilli 37 réponses de la part des 55 établissements et festivals sollicités, soit un taux de couverture de 69,1%.

Comparaison de la base de l'Onda et de l'échantillon (des 37 répondants) selon le type de statut des structures dédiées à la danse⁴

	CCN	CDCN	Festi.	EPIC	ét. municip.	Cie avec lieu	Total
Base Onda	19	12	17	3	2	2	55
Échantillon	12	10	12	2	2	0	38
% base Onda	34,5	21,8	30,9	5,5	3,6	3,6	100
% échantillon	31,6	26,3	31,6	5,3	5	0	100

4. Les établissements publics nationaux (EPN) ont été distingués selon la nature de leur programmation, centrée sur la danse dans ce tableau ou pluridisciplinaire pour le tableau suivant.

5. Les établissements culturels concernent les structures pluridisciplinaires non labellisées au subventionnement croisé entre État et collectivités territoriales, les autres labels des structures labellisées en dehors des CDN, des EPN, des scènes nationales et des scènes conventionnées (comme les CNAREP par exemple).

Le questionnaire distribué aux 541 structures pluridisciplinaires, répertoriées par l'Onda, a recueilli 104 réponses, soit un taux de couverture de 19,2%.

La comparaison de l'échantillon des répondants avec la base de la SACD indique, en dehors des « autres » catégories, une surreprésentation des scènes nationales puis des scènes conventionnées au détriment des festivals et des théâtres ou centres culturels municipaux. Tout comme pour les compagnies, ce biais de représentativité n'altère pas la pertinence de l'exploitation des résultats collectés puisque l'échantillon vérifie des tendances dégagées par l'analyse quantitative de la base de données. Trois structures répondantes sans programmation chorégraphique au cours de la période ont été retirées de l'échantillon.

Comparaison de la base de l'Onda et de l'échantillon (des 104 répondants) selon le type de statut des structures pluridisciplinaires⁵

	Base Onda	Échantillon	% base Onda	% échantillon
CDN	39	8	7,2	7,7
EPIC nat. pluridisc.	7	2	1,3	1,9
Scène conventionnée	89	29	16,5	27,9
Scène nationale	69	25	12,8	24
Autres labels	19	5	3,5	4,8
Compagnie avec lieu	19	2	3,5	4,8
Étabt. culturel fin. croisé	26	7	4,8	6,7
Festival	36	2	6,7	1,9
Théâtre/centre cult. munic.	172	23	31,8	22,1
Autres	65	1	12	1
Total	541	104	100	100

La question sur la fréquentation des spectacles chorégraphiques n'a été renseignée que par 87 structures pour les trois années de 2014 à 2016, dont 26 qui sont dédiées à la danse et 61 établissements ou festivals pluridisciplinaires. Comme la représentativité de ce sous-échantillon est assez voisine de l'échantillon global dans sa composition selon le statut et la taille du budget, l'exploitation de ces données est justifiée.

Les études de cas

L'équipe de l'Onda a constitué un échantillon de 20 compagnies et 21 structures de diffusion en fonction de leurs profils contrastés et du consentement à consacrer du temps pour répondre à un entretien d'une durée moyenne de quatre heures et à transmettre les bilans d'activité et comptes de résultats détaillés de l'organisation entre 2012 et 2016. Une des structures (un CCN) a été aussi interrogée dans ses activités de compagnie.

Les compagnies de l'échantillon sont constituées de trois CCN, cinq compagnies conventionnées, sept équipes aidées à la

structuration, trois aidées au projet, une subventionnée par la Région sans l'État, et deux compagnies ni subventionnées par l'État ni par la Région en 2016. Le choix a donc été de se focaliser sur les équipes soutenues par le ministère de la Culture. Les genres chorégraphiques dominants ont concerné la danse classique pour une compagnie et la danse baroque pour une autre, le hip-hop pour quatre d'entre elles, et la danse contemporaine pour les quinze autres (dont une équipe positionnée en relation avec les arts du cirque et l'autre avec les arts de la rue). La place tenue par le hip-hop dans la diffusion de la danse en France a ainsi été augmentée dans cette étude. Deux compagnies de l'échantillon s'adressent plus particulièrement à l'enfance et la jeunesse.

La grille de l'entretien semi-directif était structurée en cinq parties :

- l'identité de la compagnie avec le statut juridique, la composition de la direction, l'année de la création, les caractéristiques du positionnement artistique et idéologique (notamment la vision du service public), les ressources budgétaires et humaines ;
- l'état de la diffusion selon son volume, la part des spectacles pour l'enfance et la jeunesse, la taille de la distribution des spectacles, le territoire et le statut institutionnel des structures d'accueil ;
- les conditions de diffusion avec la perception de l'évolution des rapports aux programmateurs (captation de leur attention, distribution, contrats), aux coproducteurs (coproductions, productions déléguées éventuelles, accès à des résidences), les relations avec la presse, la méthodologie de la prise en charge de la diffusion ;
- l'implication dans le développement des publics de la danse par la communication en papier, audiovisuelle et numérique, et les actions artistiques territorialisées ;
- la vision sur le devenir de la diffusion de la danse en France.

Les structures répondantes sont constituées de sept scènes nationales, trois CDCN, trois festivals, quatre établissements culturels de ville (dont un spécialisé en danse), un CCN, une scène conventionnée, un opéra, une MJC. Le choix opéré pour la constitution de l'échantillon a ainsi privilégié les structures pluridisciplinaires soutenues en partie par l'État.

La grille d'entretien semi-directif a été structurée en cinq sections :

- l'identité de l'organisation avec sa forme juridique, l'année de sa création, les caractéristiques sociodémographiques de sa direction, le positionnement artistique et idéologique (notamment la vision du service public), les équipements et l'importance de la programmation hors les murs ;
- les choix de programmation effectués quant à son mode de structuration, l'évolution de la place de la danse et de ses différentes familles esthétiques avec des focus sur les spectacles pour l'enfance et la jeunesse, le hip-hop, la taille de la distribution des spectacles et la jeune création, l'origine géographique des compagnies accueillies ;
- les modalités de programmation avec la gestion des sollicitations, la temporalité de la programmation chorégraphique, les rapports de coopération avec les équipes accueillies, les relations de coopération et de concurrence avec les établissements culturels du territoire, l'évolution de la fréquentation, les actions pour développer les publics ;
- les dimensions budgétaires avec le budget artistique, l'évolution de la masse salariale, la négociation contractuelle ;
- la perception du devenir de la programmation chorégraphique autour des conditions et des obstacles à son développement.

Les études de cas ont été menées entre mars et octobre 2018.

Afin de préserver l'anonymat des réponses, les compagnies et les structures ayant participé aux études de cas seront désignées par un numéro de 1 à 21. Les citations de réponses aux questions ouvertes du questionnaire adressé aux équipes chorégraphiques et aux lieux ou festivals seront référencées par un numéro supérieur à 21. Une différenciation dans la notation sera opérée entre les compagnies avec lieu et les autres équipes, ainsi qu'entre les structures dédiées et pluridisciplinaires. Le principe directeur de l'étude quant à l'exploitation des entretiens a été de restituer la pluralité des points de vue exprimés sans les avaliser et de les mettre en perspective en les situant dans le cadre de débats, parfois conflictuels, sur les orientations des politiques culturelles, les relations entre équipes artistiques, structures de diffusion et publics. Les citations courtes sont placées entre guillemets et les citations longues en retrait du corps de texte avec une police en italiques.

Le plan de l'étude

L'étude est organisée en trois parties. La première partie rend compte des principaux résultats quantifiés de l'exploitation de la base de la SACD à partir des données sur la circulation des œuvres, les compagnies chorégraphiques et les structures de diffusion, qui peuvent être des lieux de spectacles dédiés à la danse, des établissements culturels pluridisciplinaires, des festivals et de façon plus marginale des organisations non dédiées au spectacle vivant.

Les données recueillies par les questionnaires en ligne et les études de cas sont utilisées dans les deux parties suivantes, destinées à compléter les informations tirées de la base de la SACD sur certains questionnements concernant l'état de la diffusion de la danse en France.

La deuxième partie aborde les relations entre les compagnies chorégraphiques et les structures de diffusion. Les logiques de programmation des directions des structures s'appuient sur des critères d'appréciation subjective et en partie sur des éléments objectifs dans un environnement contraint. Les stratégies de diffusion des équipes artistiques sont interrogées à travers leurs choix d'organisation du travail, les modes de recherche d'une mise en visibilité optimale des spectacles et de résidences. Les formes de coopération et les points de crispation relationnelle entre les équipes artistiques et les structures lors des choix de programmation et des négociations contractuelles sont enfin interrogés.

La troisième partie est centrée sur les rapports des structures et des compagnies aux publics. La fréquentation induite par les choix de programmation est questionnée dans un contexte de manque d'appétence pour la culture chorégraphique pour une large part de la population et certaines directions de scènes pluridisciplinaires. Les stratégies de communication sont ensuite analysées à travers les outils privilégiés et les rapports aux médias. La question du développement des publics de la danse, indispensable à une densification de la circulation des spectacles, est enfin évoquée par le biais complémentaire des dispositifs de sensibilisation artistique par les rencontres et les ateliers de pratique.

L'ÉTAT QUANTITATIF DE LA DIFFUSION DE LA DANSE EN FRANCE DE 2011 À 2015

L'exploitation de la base de la SACD apporte des informations sur la circulation des œuvres chorégraphiques françaises et étrangères, entre 2011 et 2015, dans les circuits de distribution⁶ qui mettent en relation les créateurs de spectacles et les publics. Les directions de lieux ou de festivals en charge des choix de programmation y jouent le rôle intermédiaire de diffusion des spectacles dans leurs salles ou espaces de plein-air, après avoir opéré une sélection dans l'offre chorégraphique en France. Il convient de rappeler au préalable que les chiffres qui suivent concernent uniquement la diffusion des œuvres chorégraphiques en France pour lesquels la SACD a collecté des droits d'auteur. Ils ne rendent donc compte que partiellement de la diffusion des compagnies françaises de danse.

Sur l'ensemble de la période, 4 972 spectacles produits par 1396 maîtres d'œuvre ont été diffusés en France par 3 990 structures avec un total de 44 490 représentations chorégraphiques. L'importance des inégalités de diffusion est notamment éclairée par les données sur la longueur et le nombre de séries de représentations⁷ selon la famille esthétique dominante, la composition sexuée et le type de subventionnement des compagnies, le type de structures, l'année de première création des spectacles, le type de publics auquel s'adressent les pièces programmées.

La restitution de l'exploitation de la base de données de la SACD est organisée en trois sous-parties selon les axes complémentaires abordés : les œuvres ; les équipes artistiques ; les structures de diffusion.

LA DIFFUSION DES ŒUVRES

La diffusion des œuvres est abordée à travers trois dimensions. Il convient d'abord de préciser le niveau de inégalités dans la circulation des œuvres et leur évolution en s'appuyant sur des indicateurs statistiques, puis en se focalisant sur les deux pôles opposés de la distribution : les spectacles les plus diffusés et ceux représentés qu'une seule fois. Des compléments d'analyse sont ensuite donnés concernant la répartition des spectacles diffusés au cours de la période

2011-2015 selon leur année de première création, afin d'éclairer leur longévité, partiellement puisque la base ne recouvre que cinq années d'exploitation, puis selon leur esthétique dominante.

I. Les inégalités de diffusion des spectacles chorégraphiques en France

Le nombre de spectacles diffusés en France pendant la période 2011-2015

2011-2015	2011	2012	2013	2014	2015
4 972	1 702	1 682	1 771	1 704	1 682

Le nombre de spectacles diffusés en France au cours de la période est resté relativement stable, autour de 1700, avec un pic de diffusion en 2013. Au total, 4 972 spectacles ont fait l'objet d'une perception de droits d'auteurs par la SACD entre 2011 et 2015.

En moyenne, de 2006 à 2017, 700 nouveaux spectacles chorégraphiques ont été déclarés chaque année au répertoire de la SACD⁸. Le nombre annuel de créations de spectacles diffusés entre 2011 et 2015 recensés dans l'exploitation de la base, réduite aux spectacles du strict champ chorégraphique, est resté également stable.

L'importance et l'évolution des inégalités de diffusion peuvent être approchées par des indicateurs statistiques de dispersion ainsi qu'une différenciation des spectacles selon leur nombre d'années d'exploitation au cours de la période.

Les indicateurs des inégalités de diffusion en France

Les indicateurs d'inégalités sont restés relativement stables, à l'exception du 99^{ème} centile qui a atteint son niveau le plus élevé en 2012 (1% de spectacles avec plus de 49 représentations contre 39 en 2011). Cela reflète de fortes inégalités de diffusion dont l'ampleur ne s'est néanmoins pas accentuée au cours de la période 2011-2015, ce qui va être précisé dans ce qui suit.

6. La distribution correspond aux opérations intermédiaires qui mettent en relation les producteurs et les programmeurs pour orienter les choix de diffuser certains spectacles auprès des publics des structures de diffusion.

7. Pour rappel, une série de représentations est considérée dans cette étude comme l'ensemble des représentations données dans un lieu sur une période continue. Elle peut se limiter à une seule représentation.

8. Les Chiffres-clés du spectacle vivant en 2017 et les chiffres-clés de la chorégraphie de 2010 à 2017, Paris, SACD, p.6.

Les indicateurs statistiques d'inégalités

Les centiles

Le premier centile correspond au un pourcent de spectacles les moins diffusés et le 99^{ème} centile au un pourcent de spectacles les plus diffusés. Le rapport inter-centile est le rapport entre le 99^{ème} centile et le 1^{er} centile, soit l'écart entre le niveau au-dessus duquel se situent le pourcent de spectacles le plus diffusés et le niveau au-dessous duquel se situent le pourcent de spectacles les moins diffusés.

Les déciles

Le premier décile correspond aux 10 % des spectacles les moins diffusés et le neuvième décile aux 10 % de spectacles les plus diffusés. Le rapport inter-décile est le rapport entre le 9^{ème} décile et le 1^{er} décile, soit l'écart entre le niveau au-dessus duquel se situent les 10 % des spectacles les plus diffusés et le niveau au-dessous duquel se situent les 10 % de spectacles les moins diffusés.

Les quartiles

Le premier quartile correspond aux 25 % de spectacles les moins diffusés et le troisième quartile aux 25 % de spectacles les plus diffusés. L'écart interquartile est le rapport entre le 3^{ème} quartile et le 1^{er} quartile.

Médiane et moyenne

La médiane est le niveau qui différencie les 50 % de spectacles les moins diffusés et les 50 % les plus diffusés. Plus la moyenne est supérieure à la médiane, plus les inégalités sont accentuées en raison de hauts niveaux de diffusion pour certains spectacles. Si la moyenne est inférieure à la médiane, cela signifie qu'il y a une concentration de spectacles sur des bas niveaux de diffusion.

Le nombre moyen annuel de représentations en France par spectacle est resté voisin de 5, proche du 3^e quartile, c'est-à-dire le niveau au-dessus duquel se situent les 25% des spectacles les plus diffusés, tandis que la médiane a oscillé entre 2 et 3. Sur l'ensemble cumulé de la période 2011-2015, la moyenne se situe à 8,9 représentations par spectacle et la médiane à 4.

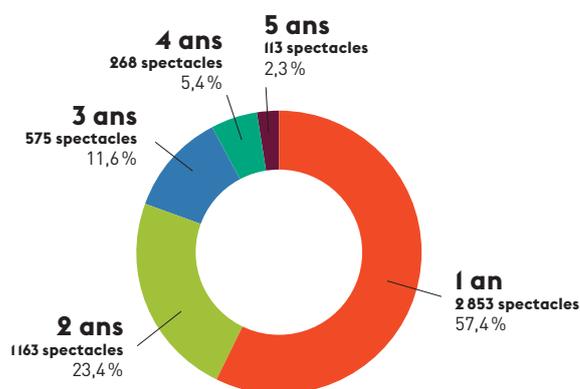
62% des spectacles dont les droits ont été perçus par la SACD ont été diffusés au plus cinq fois au cours de la période 2011-2015 : 24% une seule fois, 13% deux fois, 11% trois fois, 8% quatre fois, 6% cinq fois. Les 10% des spectacles les plus diffusés l'ont été plus de 20 fois.

Les mesures des inégalités de diffusion des spectacles en France entre 2011 et 2015

	2011-2015		2011		2012		2013		2014		2015	
	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.
Centile 1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Décile 1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Quartile 1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Médiane	4	1,4	2	1,3	3	1,3	3	1,3	2	1,2	2	1,3
Moyenne	8,9	2,1	5,0	2,1	5,3	2,1	5,2	2,1	5,2	2,1	5,3	2,0
Quartile 3	9	2,1	5	2	6	2	6	2	6	2	5	2
Décile 9	20	4	12	4	12	4	11	4	12	4	12	3,6
Centile 99	91	12	39	13	49	12	41	12	38	13	44	12
Interquartile	4,5	2,11	5	2	6	2	6	2	6	2	5	2
Interdécile	20	4	12	4	12	4	11	4	12	4	12	3,6
Intercentile	91	12	39	13	49	12	41	12	38	13	44	12

La moyenne annuelle des séries des spectacles diffusés par les structures s'est située entre 2 et 2,3 représentations et la médiane annuelle autour de 1,3 représentation. Cette moyenne est très proche du niveau au-dessus duquel se situent les 25 % des spectacles les mieux diffusés, ce qui reflète de fortes inégalités dans la longueur des séries. Sur l'ensemble cumulé de la période 2011-2015, la moyenne et la médiane ont des niveaux similaires à ceux des données annuelles (2,1 et 1,4 respectivement) ; les séries ont été limitées à une seule représentation par spectacle programmé dans 38,5 % des cas.

Nombre et pourcentage de spectacles selon leur durée d'exploitation en France au cours de la période 2011-2015



La très grande majorité des spectacles ont été diffusés en France sur une ou deux années au cours de la période 2011-2015. Sur les 1702 spectacles diffusés en 2011, seuls 113 ont été programmés consécutivement pendant les cinq années. En retirant de la base de données les spectacles créés en 2015, la part des spectacles diffusés une année ou deux reste largement majoritaire (respectivement 52,2% et 26,4%).

Les séries moyennes de représentations en France ont été relativement stables, autour de 2 représentations par spectacle quel que soit le nombre d'années de diffusion. Par conséquent, l'augmentation quasi exponentielle du nombre moyen de représentations par spectacle avec le nombre d'années de diffusion provient exclusivement d'un élargissement du nombre moyen de lieux de programmation. Le nombre moyen de séries est ainsi passé de 1,6 pour les spectacles diffusés une seule année à 23,7 pour les spectacles diffusés chaque année au cours de la période.

Nombre moyen de représentations par spectacle et lieu, de lieux par spectacle selon la durée d'exploitation des spectacles en France (2011-2015)

	rep./spec.	rep./sér.	sér./spec.
1 an	3,4	2,1	1,6
2 ans	9,5	2,1	4,6
3 ans	18,6	1,9	9,6
4 ans	29,0	1,9	15,0
5 ans	46,8	2,0	23,7
TOTAL	8,9	2,0	4,5

L'importance de ces inégalités de diffusion peut être éclairée par un focus sur les spectacles les plus diffusés et un autre sur les

spectacles n'ayant été représentés qu'une seule fois sur l'ensemble de la période et au cours de chaque année.

Les spectacles les plus diffusés en France

Les 50 spectacles les plus diffusés en France, ce qui correspond au 99^{ème} centile (soit le 1% de spectacles le plus diffusés), ont concentré 14,8% du total des représentations et 10,3% des séries diffusées.

Le nombre total de représentations se situe dans cet ensemble entre 90 et 282. Ce dernier chiffre concerne le spectacle *Globulus*, un trio de danse contemporaine pour les très jeunes enfants, chorégraphié par Laurence Salvadori de la compagnie Ouragane. 32 spectacles pour l'enfance et la jeunesse sont situés parmi les 50 spectacles les plus diffusés entre 2011 et 2015 et occupent même les 15 premières places.

Les 50 spectacles les plus diffusés en France de 2011 à 2015

Rang	Titre du spectacle	Maîtrise d'œuvre artistique	Esthétique	Année création	Années diffusion	Adresse	Nb repr.	Nb séries	Rep./sér.
1	GLOBULUS	Salvadori Laurence	contemp	2011	5	Enfance & J.	282	66	4,3
2	L'EXTENSIBLE VOYAGE D'EVEA	Dhallu Michèle	contemp	2012	4	Enfance & J.	214	42	5,1
3	LE PETIT CHAPERON ROUGE	Huc Sylvain	contemp	2011	5	Enfance & J.	200	87	2,3
4	ENCHANTES	Ledi Eve [+ chor. Favier Ivan]	contemp	2014	2	Enfance & J.	186	41	4,5
5	PINCE MOI JE REVE	Salvadori Laurence	contemp	2009	5	Enfance & J.	175	56	3,1
6	JAUNE ROUGE BLEU	Pitou Solenne	contemp	2010	4	Enfance & J.	173	40	4,3
7	BOUNCE	Guerry Thomas / Rocailleux Camille	contemp	2013	3	Enfance & J.	168	70	2,4
8	CUISSES DE GRENOUILLE	Sagna Carlotta / Sagna Caterina	contemp	2012	4	Enfance & J.	164	46	3,6
9	TRAVERSE	Guerry Thomas / Rocailleux Camille	contemp	2011	5	Enfance & J.	161	52	3,1
10	POGO	Bernad Florence	contemp	2011	5	Enfance & J.	156	49	3,2
11	DANS LE VENTRE DU LOUP	Lévy Marion	contemp	2012	4	Enfance & J.	150	46	3,3
12	DU GRIS ET PUIS ...	Juteau Christine / Robin	contemp	2010	4	Enfance & J.	149	40	3,7
13	VASSILISSA	Ferron Jérôme / Unger Frederike	contemp	2013	3	Enfance & J.	149	35	4,3
14	PARTITUUR	Muller Ivanna	contemp	2011	4	Enfance & J.	148	22	6,7
15	ABSURDUS	Ferron Jérôme / Unger Frederike	contemp	2011	5	Enfance & J.	147	42	3,5
16	ELEKTRO KIF	Li Blanca	contemp	2010	4	Tous publics	142	71	2,0
17	BOXE BOXE	Merzouki Mourad	hip-hop	2010	5	Tous publics	141	95	1,5
18	THE ROOTS	Attou Kader	hip-hop	2013	3	Tous publics	135	84	1,6
19	CABANE	Ortiz Gabella Maria, Paitel Franck	contemp	2012	4	Enfance & J.	133	77	1,7
20	PANORAMA	Decouflé Philippe	contemp	2012	3	Tous publics	133	40	3,3
21	SI CA SE TROUVE LES POISSONS SONT TRES DROLES	Salvadori Laurence	contemp	2014	2	Enfance & J.	132	31	4,3
22	ET SI J'ETAIS MOI ET UN R DE RIEN	Dreyfus Catherine	contemp	2010	5	Enfance & J.	132	46	2,9
23	TEL QUEL	Lebrun Thomas	contemp	2013	3	Enfance & J.	129	50	2,6
24	LA FORET EBOURIFFEE	Ben Aïm Christian / Ben Aïm François	contemp	2013	3	Enfance & J.	128	48	2,7
25	OCTOPUS	Decouflé Philippe	contemp	2011	3	Tous publics	126	26	4,8
26	HENRIETTE ET MATISSE	Kelemenis Michel	contemp	2011	5	Enfance & J.	123	42	2,9
27	CE QUE LE JOUR DOIT A LA NUIT	Koubi Hervé	contemp	2012	4	Tous publics	121	100	1,2
28	DEZELLE OPIE	Ardillez Nathalie	jazz	2012	4	Enfance & J.	120	56	2,1
29	JEUNE POUSSE	Alosi Adriana / Amouche L. / Dattler H.	contemp	2010	4	Enfance & J.	120	28	4,3
30	PARCE QU'ON VA PAS LACHER	Razak Hassan	contemp	2010	4	Tous publics	117	87	1,3
31	TRANSPORTS EXCEPTIONNELS	Boivin Dominique	contemp	2005	5	Tous publics	117	77	1,5
32	SWAN LAKE	Masilio Dada	contemp	2010	4	Tous publics	116	49	2,4
33	ECHOA	Guerry Thomas / Rocailleux Camille	contemp	2001	5	Enfance & J.	114	47	2,4
34	BIRDWATCHING 4X4	Vandewalle Benjamin	contemp	2014	2	Tous publics	113	9	12,6
35	ATEM LE SOUFFLE	Nadj Josef	contemp	2012	3	Tous publics	109	9	12,1
36	PIXEL	Merzouki Mourad	hip-hop	2014	2	Tous publics	105	49	2,1
37	LE ROI DES BONS	Giron Sylvie	contemp	2011	3	Enfance & J.	105	32	3,3
38	ROBOT !	Li Blanca	contemp	2013	3	Tous publics	104	56	1,9
39	LA TETE DANS L OREILLER	Davy Brigitte / Traineau Christophe	contemp	2009	5	Enfance & J.	104	39	2,7
40	HAPPY MANIF	Rolland David	contemp	2009	5	Tous publics	102	37	2,8
41	ALLO T - TOI	Davy Brigitte / Drouin V. / Traineau C.	contemp	2011	4	Enfance & J.	102	31	3,3
42	ZIG ZAG	Ferron Jérôme / Unger Frederike	contemp	2008	5	Enfance & J.	100	29	3,4
43	CONTACT	Decouflé Philippe	contemp	2014	2	Tous publics	99	19	5,2
44	A FOND LA GOMME !	Pauliac Richard	contemp	2011	4	Enfance & J.	95	38	2,5
45	ASA NISI MASA	Montalvo José	contemp	2014	2	Tous publics	94	30	3,1
46	LALALA GERSHWIN	Hervieu Dominique / Montalvo José	contemp	2011	2	Tous publics	94	28	3,4
47	LE JARDIN OU POUSSENT LES ETOILES DE LA CHANCE	Dooge Myriam	contemp	2011	4	Enfance & J.	93	10	9,3
48	MMIEL	Davy Brigitte / Drouin V. / Traineau C.	contemp	2014	2	Enfance & J.	93	24	3,9
49	LES NUITS	Prejocaj Angelin	contemp	2013	3	Tous publics	92	30	3,1
50	LE SACRE	Leberre Christine	contemp	2011	5	Enfance & J.	91	25	3,6

Les tableaux suivants décomposent les 50 spectacles les plus diffusés en France pour l'enfance et la jeunesse puis pour tous publics.

Les 50 spectacles pour l'enfance et la jeunesse les plus diffusés en France (2011-2015)

Rang	Titre du spectacle	Maîtrise d'œuvre	Année création	Esthétique	Représ.	Série	Rep./ lieu
1	GLOBULUS	Salvadori Laurence	2011	contemp	282	66	4,3
2	L'EXTENSIBLE VOYAGE D EVEA	Dhallu Michèle	2012	contemp	214	42	5,1
3	LE PETIT CHAPERON ROUGE	Huc Sylvain	2011	contemp	200	87	2,3
4	ENCHANTES	Ledi Eve / Favier Ivan	2014	contemp	186	41	4,5
5	PINCE MOI JE REVE	Salvadori Laurence	2009	contemp	175	56	3,1
6	JAUNE ROUGE BLEU	Pitou Solenne	2010	contemp	173	40	4,3
7	BOUNCE	Guerry Thomas / Rocailleux Camille	2013	contemp	168	70	2,4
8	CUISSES DE GRENOUILLE	Sagna Carlotta / Sagna Caterina	2012	contemp	164	46	3,6
9	TRAVERSE	Guerry Thomas / Rocailleux Camille	2011	contemp	161	52	3,1
10	POGO	Bernad Florence	2011	contemp	156	49	3,2
11	DANS LE VENTRE DU LOUP	Lévy Marion	2012	contemp	150	46	3,3
12	DU GRIS ET PUIS ...	Juteau Christine / Robin	2010	contemp	149	40	3,7
13	VASSILISSA	Ferron Jérôme / Unger Frederike	2013	contemp	149	35	4,3
14	PARTITUUR	Muller Ivanna	2011	contemp	148	22	6,7
15	ABSURDUS	Ferron Jérôme / Unger Frederike	2011	contemp	147	42	3,5
16	CABANE	Ortiz Gabella Maria, Paitel Franck	2012	contemp	133	77	1,7
17	SI CA SE TROUVE LES POISSONS SONT TRES DROLES ET SI J'ETAIS MOI ET UN R DE RIEN	Salvadori Laurence	2014	contemp	132	31	4,3
18	TEL QUEL	Dreyfus Catherine	2010	contemp	132	46	2,9
19	LA FORET EBOURIFFEE	Lebrun Thomas	2013	contemp	129	50	2,6
20	HENRIETTE ET MATISSE	Ben Aïm Christian / Ben Aïm François	2013	contemp	128	48	2,7
21	DEZELLE OPIE	Kelemenis Michel	2011	contemp	123	42	2,9
22	JEUNE POUSSE	Ardillez Nathalie	2012	jazz	120	56	2,1
23	ECHOA	Alosi Adriana / Amouche L. / Dattler H.	2010	contemp	120	28	4,3
24	LE ROI DES BONS	Guerry Thomas / Rocailleux Camille	2001	contemp	114	47	2,4
25	LA TETE DANS L OREILLER	Giron Sylvie	2011	contemp	105	32	3,3
26	ALLO T - TOI	Davy Brigitte / Traineau Christophe	2009	contemp	104	39	2,7
27	ZIG ZAG	Davy Brigitte / Drouin V. / Traineau C.	2011	contemp	102	31	3,3
28	A FOND LA GOMME !	Ferron Jérôme / Unger Frederike	2008	contemp	100	29	3,4
29	LE JARDIN OU POUSSENT LES ETOILES DE LA CHANCE	Pauliac Richard	2011	contemp	95	38	2,5
30	MMIEL	Dooge Myriam	2011	contemp	93	10	9,3
31	LE SACRE	Davy Brigitte / Drouin V. / Traineau C.	2014	contemp	93	24	3,9
32	BIGUS L'ALCHIMISTE	Leberre Christine	2011	contemp	91	25	3,6
33	HAKANAI	Maigret Hervé	2013	contemp	87	30	2,9
34	LE CARNAVAL DE SAENS	Bardainne Claire / Mondot Adrien	2013	contemp	81	45	1,8
35	ZZZ'INSECTES	Verièpe Gilles	2013	contemp	80	30	2,7
36	PETIT MARS CHANGEANT	Naisy Myriam	2012	contemp	79	39	2,0
37	TETES A TETES	Cornille Nathalie	2011	contemp	77	24	3,2
38	BARBE-NEIGE ET LES SEPT PETITS COCHONS AU BOIS...	Villa-Lobos Maria-Clara	2012	contemp	75	19	3,9
39	DUO DES BOIS II	Scozzi Laura	2014	contemp	75	45	1,7
40	MILLE POCHEs	His Véronique	2012	contemp	75	21	3,6
41	AU BORD DE L'EAU	Leberre Christine	2009	contemp	74	19	3,9
42	ZA NI MO	His Véronique	2009	contemp	74	14	5,3
43	L'ENFANCE DE MAMMAME	Naisy Myriam	2010	contemp	73	31	2,4
44	MONTAGNE	Gallotta Jean-Claude	2002	contemp	71	31	2,3
45	FLUTT !	Bernad Florence	2014	contemp	68	21	3,2
46	JE N'AI QUE DEUX PIEDS	Alosi Adriana / Amouche L. / Dattler H.	2013	contemp	68	18	3,8
47	MONSTRES	Gillet Ambre	2011	contemp	66	37	1,8
48	ZOOM DADA	Crépin Sarah / Cuppens Etienne	2010	contemp	66	14	4,7
49	LOU(P) Y ES-TU ?	Fortin Stéphane	2015	contemp	65	10	6,5
50		Maufroy Céline	2011	contemp	64	21	3,0

Les 50 spectacles pour l'enfance et la jeunesse les plus diffusés en France ont concentré 13,1% des représentations au cours de la période 2011-2015. Ces pièces appartiennent toutes à la famille esthétique de la danse contemporaine, sauf *Dézelle Opié* de la chorégraphe jazz Nathalie Ardillez. Laurence Salvadori, les duos Thomas Guerry/Camille Rocailleux et Jérôme Ferron / Frederike Unger ont tous trois

chorégraphié trois spectacles pour l'enfance et la jeunesse parmi les 30 titres les plus diffusés en France. Le spectacle pour l'enfance et la jeunesse le plus ancien dans cet ensemble est *Echoa* de Thomas Guerry et Camille Rocailleux, un spectacle de danse contemporaine créé en 2001 avec quatre interprètes, et exploité pendant les cinq années de la période.

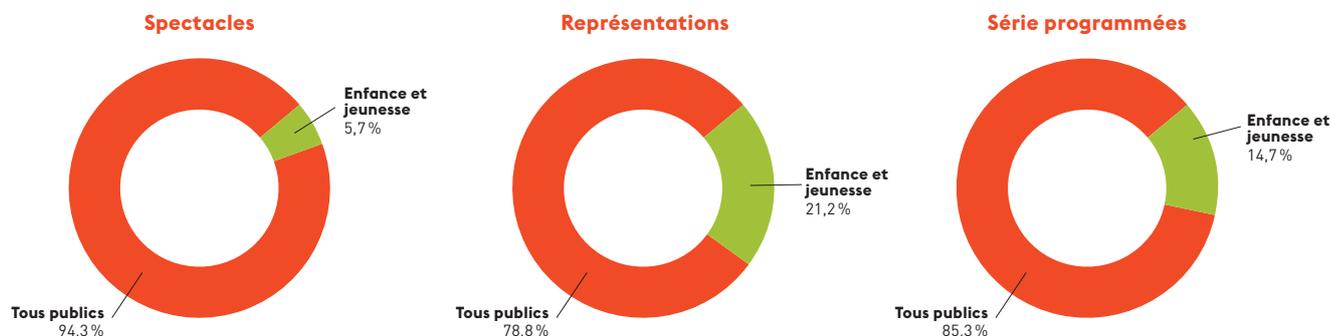
Les 50 spectacles tous publics les plus diffusés en France (2011-2015)

Rang	Titre du spectacle	Maîtrise d'œuvre	Année création	Esthétique	Représ.	Série	Rep./ lieu
1	ELEKTRO KIF	Li Blanca	2010	contemp	142	71	2,0
2	BOXE BOXE	Merzouki Mourad	2010	hip hop	141	95	1,5
3	THE ROOTS	Attou Kader	2013	hip hop	135	84	1,6
4	PANORAMA	Decouflé Philippe	2012	contemp	133	40	3,3
5	OCTOPUS	Decouflé Philippe	2011	contemp	126	26	4,8
6	CE QUE LE JOUR DOIT A LA NUIT	Koubi Hervé	2012	contemp	121	100	1,2
7	PARCE QU'ON VA PAS LACHER	Razak Hassan	2010	contemp	117	87	1,3
8	TRANSPORTS EXCEPTIONNELS	Boivin Dominique	2005	contemp	117	77	1,5
9	SWAN LAKE	Masilio Dada	2010	contemp	116	49	2,4
10	BIRDWATCHING 4X4	Vandewalle Benjamin	2014	contemp	113	9	12,6
11	ATEM LE SOUFFLE	Nadj Josef	2012	contemp	109	9	12,1
12	PIXEL	Merzouki Mourad	2014	hip-hop	105	49	2,1
13	ROBOT !	Li Blanca	2013	contemp	104	56	1,9
14	HAPPY MANIF	Rolland David	2009	contemp	102	37	2,8
15	CONTACT	Decouflé Philippe	2014	contemp	99	19	5,2
16	ASA NISI MASA	Montalvo José	2014	contemp	94	30	3,1
17	LALALA GERSHWIN	Hervieu Dominique / Montalvo José	2011	contemp	94	28	3,4
18	LES NUITS	Preljocaj Angelin	2013	contemp	92	30	3,1
19	SALVES	Marin Maguy	2010	contemp	90	51	1,8
20	CENDRILLON	Malandain Thierry	2013	classique	89	47	1,9
21	BALLET BAR	Bel Baraka Youssef / Feraouche Jamel	2012	hip-hop	89	65	1,4
22	MA BÊTE NOIRE	Chaussebourg Thomas	2011	contemp	88	45	2,0
23	DON QUICHOTE DU TROCADERO	Montalvo José	2013	contemp	80	24	3,3
24	CARMEN	Masilio Dada	2014	contemp	79	27	2,9
25	D'APRES UNE HISTOIRE VRAIE	Rizzo Christian	2013	contemp	76	47	1,6
26	TUTU	Lafeuille Philippe	2015	contemp	76	15	5,1
27	LE BAIN	Martinet Sara	2008	contemp	75	35	2,1
28	TOPOLOGIE	Apertet Franck / Vigier Annie	2011	contemp	75	8	9,4
29	MICRO	Rigal Pierre	2011	contemp	74	30	2,5
30	LA BOITE A BALLET	Laude Florence	2013	contemp	74	19	3,9
31	LA BELLE AU BOIS DORMANT	Massin Béatrice	2013	baroque	72	25	2,9
32	ROMEO ET JULIETTE	Malandain Thierry	2010	classique	72	51	1,4
33	DUMY MOYI	Bengolea Cecilia / Chaignaud François	2013	contemp	72	15	4,8
34	LIGNE DE COR/DE/S	Guillot Fabrice	2011	contemp	68	21	3,2
35	DOROTHY	Egéa Anthony	2013	hip hop	68	25	2,7
36	UN CASSE NOISETTE	Tchouda Bouba Landrille	2012	hip hop	66	28	2,4
37	PUDIQUÉ ACIDE	Monnier Mathilde	2011	contemp	65	37	1,8
38	SPECTACLE SHOEBIZ	Martin Fabrice / Surbeck D. / Galera J.-M.	2009	jazz	64	25	2,6
39	ASPHALTE VERSION LONGUE	Rigal Pierre	2009	contemp	62	33	1,9
40	OMKARA II	Manet Raghunat (+ Lockwood Didier)	2011	dan. monde	62	1	62,0
41	LA PEUR DU LOUP	Pernette Nathalie	2011	contemp	61	26	2,3
42	SILENCE ON TOURNE	Fghani Riyad	2012	hip-hop	61	52	1,2
43	ICI ET LA	Duhameau Mylène	2012	hip-hop	61	38	1,6
44	SAME SAME	N'Gom Abdou / Veaux Clarisse	2013	hip-hop	60	24	2,5
45	MR ET MME REVE	Derouault Julien / Pietragalla Marie-Claude	2013	contemp	60	35	1,7
46	BALLET 2 RUE	Rouabah Mohamed	2011	hip-hop	59	26	2,3
47	LA TENTATION D'EVE	Derouault Julien / Pietragalla Marie-Claude	2011	contemp	59	34	1,7
48	YO GEE TI	Merzouki Mourad	2012	hip-hop	58	29	2,0
49	SIEGE	Martinet Sara	2012	contemp	58	30	1,9
50	LE SACRE DU PRINTEMPS	Gallotta Jean-Claude	2011	contemp	57	35	1,6

Les 50 spectacles tous publics les plus diffusés en France ont concentré 9,6 % du total des représentations. Cet ensemble comprend 34 spectacles de danse contemporaine, 11 de danse hip-hop, deux ballets classiques, ainsi qu'un spectacle de jazz, un de danse baroque et un de danses du monde. Philippe Decouflé et Mourad Merzouki ont chorégraphié chacun trois pièces de cet ensemble, Thierry Malandain et le duo Julien Derouault / Marie-Claude Pietragalla deux spectacles chacun. La pièce la plus anciennement créée a été ici *Transports exceptionnels*, un duo pour un danseur et une pelleteuse de Dominique Boivin, en 2005.

La meilleure diffusion en France des pièces pour l'enfance et la jeunesse, discernable parmi les 50 spectacles ayant le plus circulé, est confirmée par la comparaison de la programmation de danse des structures. Les spectacles destinés à l'enfance et la jeunesse ont constitué un peu plus de 21 % des représentations chorégraphiques en France et presque 15 % des séries de spectacles de danse programmés, alors qu'ils ont représenté moins de 6 % de l'ensemble des pièces diffusées au cours de la période 2011-2015.

Comparaison entre les spectacles pour l'enfance et la jeunesse et les spectacles tous publics diffusés en France (2011-2015)



Ainsi, le nombre moyen de représentations en France par spectacle a été, sur la période 2011-2015, de 33 pour l'enfance et la jeunesse et de 7,4 pour les autres spectacles. Cette nette supériorité découle de séries en moyenne plus longues (2,9 représentations par spectacle contre 1,8) et bien plus nombreuses (11,4 contre 4).

Les spectacles représentés une seule fois en France

Au cours de la période 2011-2015, 1 185 spectacles dont les droits ont été perçus par la SACD, soit environ 24 % du total de la base de données, n'ont été diffusés qu'une seule fois en France. Il convient de prendre en compte l'année de première création de ces spectacles afin d'avoir une vision plus fine de leur cycle d'exploitation.

Sur l'ensemble de la période 2011-2015, 45,5 % des spectacles représentés une seule fois en France pendant ces cinq années ont été créés avant leur année de diffusion. Cela signifie que presque la moitié de ces pièces chorégraphiques diffusées une seule fois entre 2011 et 2015 ont connu une période de diffusion antérieure. Un certain nombre de ces représentations isolées correspond à des soirées partagées entre plusieurs pièces chorégraphiques créées auparavant ou à des spectacles situés dans un lieu à une date spécifique à la suite d'une commande. Environ les deux tiers des spectacles représentés une seule fois en France en 2014 et 2015 ont été créés en 2014 ou 2015. Même pour les 54,5 % de spectacles créés l'année même de leur seule représentation entre 2011 et 2015, la période de l'étude ne permet pas de se prononcer sur le devenir effectif de ces pièces en termes de diffusion.

Nombre et pourcentage de spectacles représentés une seule fois en France selon leur année de création (2011-2015)

Création	2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015
Avant an diffusion	189 (56,1%)	97 (45,8%)	101 (51%)	64 (33,5%)	88 (35,6%)	539 (45,5%)
Année même	148 (43,9%)	115 (54,2%)	97 (49%)	127 (66,5%)	159 (64,4%)	646 (54,5%)
TOTAL	337 (100%)	212 (100%)	198 (100%)	191 (100%)	247 (100%)	1 185 (100%)

Un complément d'information sur le cas des représentations isolées est procuré par l'examen des 1 516 pièces jouées au moins pendant deux années en France au cours de la période 2011-2015 qui n'ont connu qu'une seule représentation annuelle pendant une des années entre 2011 et 2015. Ces pièces représentent environ 30 % des spectacles dont les droits ont été perçus par la SACD entre 2011 et 2015.

Nombre de spectacles pluriannuels représentés une seule fois au cours d'une année donnée selon leur année de création (2011-2015)

Création	2011	2012	2013	2014	2015	2011-2015
Avant 2006	29	39	39	34	31	172
2006 à 2010	79	104	89	83	50	405
2011 à 2015	99	165	202	261	212	939
TOTAL	207	308	330	378	293	1 516

Sur l'ensemble de la période 2011-2015, 38 % de ces pièces diffusées au moins pendant deux années, mais représentées une seule fois une année donnée, ont été créées avant 2010. Cette part se réduit logiquement entre 2011 (52 %) et 2015 (28 %).

En conclusion de cette section, l'examen des inégalités de diffusion permet de dégager leur ampleur importante, qui ne s'est toutefois pas aggravée au cours de la période 2011-2015. La grande majorité des spectacles n'a été diffusée en France qu'une année ou deux sans qu'on puisse se prononcer sur la durée totale de leur cycle d'exploitation. La discontinuité des cycles de diffusion est par contre en moyenne importante. Presque la moitié des pièces représentées une seule fois en France entre 2011 et 2015 a été créée avant 2011 tandis que 30 % des spectacles représentés en France sur plusieurs années entre 2011 et 2015 n'ont été joués qu'une seule fois pendant une des cinq années de la période.

Les spectacles pour l'enfance et la jeunesse ont bénéficié d'une diffusion moyenne largement supérieure à celle des spectacles tous publics. Ce constat requiert une différenciation dans le traitement statistique de ces deux catégories d'adresse au public dans la plupart des cas.

2. L'état de la diffusion en France en fonction de l'année de création du spectacle

Les indications sur la répartition des spectacles diffusés en France entre 2011 et 2015 selon l'année de leur création permettent d'apporter un éclairage partiel sur la longévité des œuvres chorégraphiques. L'approche sera complétée par un point sur le niveau de diffusion des spectacles dont le titre se réfère à une œuvre classique consacrée.

La diffusion des spectacles en France selon leur année de création

Entre 2011 et 2015, la part des spectacles diffusés en France l'année-même de leur création a significativement diminué en passant de 47,3 % à 31,8 %. De plus, la part des spectacles diffusés en France au-delà de leur deuxième année est passée de 25,9 % en 2011 à 34,7 % en 2015. L'analyse du degré de prolongation du cycle de vie de certains spectacles doit néanmoins prendre en compte l'effet de bord qui découle du découpage de la période.

Nombre et répartition en % des spectacles diffusés en France selon l'écart avec l'année de première création du spectacle de 2011 à 2015

Écart	2011		2012		2013		2014		2015	
	Nb spec.	% spec.								
Même année	802	47,1	579	34,4	610	34,4	566	33,2	541	31,8
1 année	264	15,5	455	27,1	319	18,0	355	20,8	312	18,7
2 années	195	11,5	172	10,2	316	17,8	220	12,9	245	14,7
3 années	137	8,0	143	8,5	139	7,8	193	11,3	142	8,6
4 années	75	4,4	77	4,6	98	5,5	72	4,2	134	7,9
5-6 années	71	4,2	96	5,7	110	6,2	119	7,0	115	6,7
7-10 années	74	4,3	58	3,4	65	3,7	77	4,5	78	4,6
11-20 années	49	2,9	54	3,2	63	3,6	59	3,5	63	3,8
21-30 années	22	1,3	25	1,5	27	1,5	24	1,4	24	1,4
Plus de 30 ans	13	0,8	23	1,4	24	1,4	19	1,1	28	1,6
TOTAL	1 702	100	1 682	100	1 771	100	1 704	100	1 690	100

Sur les 802 spectacles créés en 2011 et diffusés la même année, 445 d'entre eux ont été diffusés par la suite entre 2012 et 2015, soit 55,5 % de ce total. Les proportions sont assez voisines pour les spectacles créés en 2012 et 2013, diffusés l'année de leur création puis les années suivantes : 51,7 % et 56,4 % respectivement. La comparaison entre 2012 et 2014, afin de limiter les effets de bord de la période, indique que la part des spectacles diffusés au-delà de leur deuxième année est passée de 28,3 % à 33 %.

Nombre d'années d'exploitation en France des spectacles créés chaque année sur la période 2011-2015

Durée	Créé 2011	Créé 2012	Créé 2013	Créé 2014	Créé 2015
1 an	357 (44,5 %)	262 (48,3 %)	266 (54,8 %)	310 (54,8 %)	541 (100 %)
2 ans	193 (24 %)	119 (22 %)	181 (29,7 %)	256 (45,2 %)	
3 ans	117 (14,6 %)	96 (17,7 %)	163 (26,7 %)		
4 ans	80 (10 %)	65 (12 %)			
5 ans	55 (6,9 %)				
TOTAL	802 (100 %)	542 (100 %)	610 (100 %)	566 (100 %)	541 (100 %)

Ce tableau de comparaison des années de première création avec le nombre d'années d'exploitation en France montre aussi un fait important : la période 2011-2015 n'a pas connu d'inflation dans la création des spectacles chorégraphiques.

Le taux de croissance le plus élevé de la diffusion en France a concerné les spectacles créés il y a plus de 30 ans. Leur part a doublé au cours de la période. Les spectacles créés quatre à six années auparavant ont ensuite connu la progression la plus rapide.

Les spectacles diffusés en France au-delà de leur 30^{ème} année selon la famille esthétique dominante (2011-2015)

	2011	2012	2013	2014	2015
Classique	6	13	12	10	13
Contemporain	6	8	11	8	14
Danses monde	1	2	1	1	1
TOTAL	13	23	24	19	28

La décomposition des pièces diffusées au-delà de la 30^{ème} année de leur création selon leur famille esthétique dominante indique qu'elles se distribuent essentiellement entre les domaines classique et contemporain.

Les spectacles de danses du monde créés il y a plus de 30 ans, et diffusés en France entre 2011 et 2015, ont tous été des spectacles du ballet de flamenco Antonio Gadès. Les pièces contemporaines montées il y a plus de 30 ans et le plus souvent représentées en France ont été celles de Trisha Brown avec neuf programmes différents entre 2011 et 2015, *Fase* d'Anne Teresa de Keersmaecker (1981), *May...B* de Maguy Marin (1981), la relecture du *Sacre du Printemps* (initialement créé en 1913), de Dominique Brun, Boue de Dominique Dupuy. Les ballets les plus impliqués dans les spectacles de danse classique créés il y a plus de 30 ans ont été ceux de l'ONP, de l'Opéra de Perm (Russie), de l'Opéra national de Bordeaux, de l'Opéra de Nice Côte d'Azur et le Bèjart Ballet Lausanne. Aucun spectacle pour l'enfance et la jeunesse ne figure dans cette catégorie.

Le nombre de représentations par spectacle en France a été proche de la moyenne d'ensemble pour les spectacles diffusés l'année même de leur création (autour de 5). Ce ratio tend à être le plus élevé pour les spectacles qui ont été créés l'année précédente et minimal pour les spectacles créés quatre à dix ans auparavant. Le nombre de représentations par spectacle tend ensuite à ré-augmenter au-delà de la 10^{ème} année de diffusion.

Nombre moyen de représentations en France par spectacle et lieu, de lieux par spectacle selon l'écart avec la 1^{ère} année de création du spectacle de 2011 à 2015

Écart	2011			2012			2013			2014			2015		
	rep/ sp	rep/ lieu	lieu/ sp												
Même année	4,8	2,1	2,3	4,7	2,3	2,1	5,0	2,2	2,3	5,1	2,2	2,3	4,7	2,2	2,2
1 année	6,0	1,9	3,2	6,6	2,1	3,2	6,4	1,9	3,4	6,3	2,0	3,2	7,5	2,0	3,7
2 années	5,4	1,9	2,9	6,7	1,9	3,6	5,7	1,9	2,9	6,0	1,8	3,3	6,1	1,8	3,4
3 années	5,4	1,9	2,9	4,9	1,9	2,5	5,7	1,8	3,2	4,5	1,9	2,4	5,1	1,7	3,1
4 années	4,1	1,6	2,5	3,8	1,7	2,3	3,9	2,0	1,9	3,8	1,5	2,5	4,5	2,1	2,2
5-6 années	4,2	1,7	2,5	3,6	1,8	2,0	3,3	1,7	1,9	4,0	2,1	1,9	2,8	1,7	1,6
7-10 années	4,4	2,0	2,2	3,6	1,6	2,3	3,5	1,7	2,0	3,1	1,6	1,9	4,1	1,8	2,2
11-20 années	4,8	2,6	1,9	4,1	1,8	2,3	4,4	1,9	2,3	4,1	2,0	2,0	3,6	2,0	1,8
21-30 années	6,3	2,5	2,5	5,1	2,0	2,6	3,7	1,9	2,0	4,6	2,3	2,0	3,3	2,3	1,4
Plus de 30 ans	4,5	3,1	1,5	6,7	4,8	1,4	6,5	2,3	2,8	6,7	2,1	3,2	7,0	3,1	2,3
TOTAL	5,0	2,0	2,5	5,3	2,1	2,6	5,2	2,0	2,6	5,1	2,0	2,6	5,3	2,0	2,7

Les différences du nombre moyen de représentations découlent surtout du nombre de séries, leur longueur moyenne étant assez proche. L'exception des spectacles créés il y a plus de 30 ans, avec des séries en moyenne plus longues et moins nombreuses en 2011, 2012 et 2015, découle du poids plus important du ballet de l'ONP dans ce groupe au cours de ces années.

La diffusion en France des « titres phares »

Les « titres phares » désignent les spectacles dont l'intitulé se réfère à une œuvre patrimoniale.

Sur les 4 972 spectacles diffusés en France entre 2011 et 2015, 142 ont emprunté une référence à une œuvre classique consacrée dans leur titre, avec des projets allant de la restitution de la partition originale à la création d'œuvres dérivées, librement inspirées de la trame chorégraphique initiale.

Les références aux œuvres classiques du répertoire ont été les plus nombreuses pour *Le sacre du printemps* avec 23 spectacles différents qui s'en sont inspirés, *Roméo et Juliette* avec 15 spectacles, *Cendrillon* avec 11 spectacles, *La Belle au Bois Dormant*, *Carmen et Coppélia* avec huit spectacles chacun, *Gisèle* avec sept spectacles.

Nombre et répartition en % des spectacles selon leur durée d'exploitation en France et la référence ou non à une œuvre classique (2011-2015)

Durée	" Titres phares "		Autres titres	
	Nb spec.	% spec.	Nb spec.	% spec.
1 an	80	56,4	2773	57,4
2 ans	33	23,2	1130	23,4
3 ans	15	10,6	560	11,6
4 ans	9	6,3	258	5,3
5 ans	5	3,5	109	2,3
TOTAL	142	100	4830	100

9. Les 14 pièces patrimoniales diffusées pendant quatre ou cinq années au cours de la période 2011-2015 sont *Carmen. Noces de sang et suites flamencas* du Ballet Antonio Gadès, *Du Faune au sacre et Sacre # 197 - Sacre #2* de Dominique Brun, *Daphnis et Chloé* et *Le Sacre du Printemps* de Jean-Claude Gallotta, *Pour Gisèle - 2011* de Michel Hallet Eghayan, *Cendrillon ballet recyclable* de Philippe Lafeuille, *Le Sacre du printemps de Xavier Le Roy*, *Cendrillon du Ballet de l'Opéra national de Lyon*, *Roméo et Juliette* de Thierry Malandain, *Swan Lake de Dada Masilo*, *Un casse-noisette de Landrille Tchouda Bouba*, *Sacre de David Wampach* et un spectacle pour l'enfance et la jeunesse *Le Petit Chaperon rouge* de Sylvain Huc.

La comparaison entre les spectacles selon leur référence ou non aux œuvres consacrées dans le titre indique une répartition de la durée d'exploitation assez proche en proportion du nombre de spectacles. Parmi les pièces diffusées en France quatre ou cinq ans entre 2011 et 2015, les 14 « titres phares » représentent néanmoins un poids un peu plus important que les autres titres (9,8 % des « titres phares » contre 7,6 % des autres titres)⁹.

Le nombre de représentations par spectacle en France a été plus élevé pour les « titres phares » que pour les autres spectacles, à l'exception des spectacles diffusés pendant trois années au cours de la période 2011-2015. En moyenne, le nombre de représentations en France par « titre phare » a été supérieur d'environ 63 % à celui des autres spectacles.

L'avantage de diffusion a découlé exclusivement de séries en moyenne plus longues pour les œuvres qui ont été diffusées pendant une seule année et quasiment exclusivement de leur nombre moyen plus élevé pour celles qui ont circulé pendant les quatre ou cinq années de la période.

Nombre moyen de représentations par spectacle et lieu, de lieux par spectacle selon la durée d'exploitation en France et la référence ou non à une œuvre classique (2011-2015)

Écart	2011			2012		
	rep/ sp	rep/ lieu	lieu/ sp	rep/ sp	rep/ lieu	lieu/ sp
1 an	4,9	3,1	1,6	3,4	2,0	1,6
2 ans	19,5	2,9	4,5	9,2	2,0	4,5
3 ans	14,3	1,5	9,6	18,7	2,0	9,6
4 ans	44,0	2,0	14,7	28,5	1,9	14,7
5 ans	78,0	1,8	22,8	45,3	2,0	22,8
TOTAL	14,3	2,3	4,4	8,8	2,0	4,4

En conclusion de cette section, l'examen de la diffusion des spectacles selon leur année de création permet de discerner une tendance à l'augmentation de leur durée d'exploitation en France au cours de la période, à nuancer par la prise en compte des effets de bord des années 2011 et 2015 dans l'analyse de la base de données. La décomposition des spectacles diffusés et créés la même année selon leur durée d'exploitation en France ne montre pas d'inflation

dans les créations de spectacles au cours de la période. Presque 3 % des spectacles se réfèrent à une œuvre classique et ont bénéficié d'un nombre de représentations en France par spectacle supérieur, surtout lié à un réseau de lieux de programmation plus étendu.

3. L'état de la diffusion en France selon l'esthétique dominante des spectacles

La décomposition des spectacles diffusés en France entre 2011 et 2015 selon leur famille esthétique dominante va être d'abord effectuée pour l'ensemble des pièces chorégraphiques avant d'opérer un traitement spécifique pour les spectacles pour l'enfance et la jeunesse.

La diffusion des spectacles en France selon leur famille esthétique dominante

Nombre et répartition en % des spectacles selon l'esthétique dominante des spectacles de 2011 à 2015

	2011		2012		2013		2014		2015	
Genre esthétique	Nb spec.	% spec.								
Alterclassique	21	0,7	26	1,5	27	1,5	26	1,5	21	1,2
Ballet	98	7,1	100	5,9	99	5,6	101	5,9	95	5,7
Baroque	9	0,3	12	0,7	7	0,4	8	0,5	10	0,6
Butō	6	0,2	8	0,5	9	0,5	8	0,5	6	0,4
Classique	18	0,8	17	1,0	11	0,6	12	0,7	10	0,7
Contemporain	1291	75,2	1239	73,7	1333	75,3	1271	74,6	1246	74,0
Danses monde	79	4,7	79	4,7	68	3,8	60	3,5	77	4,6
Hip-hop	160	9,9	172	10,2	190	10,7	191	11,2	190	11,2
Jazz	20	1,1	29	1,7	27	1,5	27	1,6	27	1,6
TOTAL	1702	100	1682	100	1771	100	1704	100	1682	100

La danse contemporaine est restée le genre esthétique largement majoritaire entre 2011 et 2015 en concentrant les trois quarts des spectacles diffusés en France. La part de la danse hip-hop s'est consolidée en passant de 9,5 % des spectacles en 2011 à 11,3 % en 2015. Il en est de même dans une moindre mesure pour la part de la danse jazz par rapport au niveau de 2011. Les poids respectifs de la danse baroque, du butō, de la danse classique sont restés assez stables. Celui des danses du monde a plus fluctué pour revenir en 2015 à son niveau de 2011.

Sur l'ensemble de la période 2011-2015, les caractéristiques de diffusion de la danse contemporaine en France sont logiquement proches de la moyenne d'ensemble, en raison de son poids dans la programmation chorégraphique, avec des séries de 2,1 représentations par spectacle en moyenne et un nombre moyen de 4,4 séries par spectacle.

Nombre moyen de représentations par spectacle et lieu, de lieux par spectacle selon l'esthétique dominante des spectacles (2011-2015)

Esthétique	rep./sp.	rep./série	série/sp.
Baroque	7,9	1,7	4,7
butō	6,5	2,1	3,1
Classique	7,2	2,6	2,8
Contemporain	9,1	2,1	4,4
Danses monde	6,8	1,7	4,1
Hip-hop	10,8	1,6	7,0
Jazz	7,0	1,6	4,3
TOTAL	8,9	2,0	4,5

La danse hip-hop s'est spécifiée par le nombre moyen de représentations en France par spectacle le plus élevé, du fait de séries de représentations plus nombreuses mais en moyenne plus courtes.

La danse baroque, les danses du monde et la danse jazz se sont situées au-dessous de la moyenne d'ensemble pour leur nombre de

représentations par spectacle avec des séries de représentations plus courtes. Le butō et la danse classique se sont spécifiés par un réseau de lieux de diffusion en moyenne plus restreint et des séries de représentations un peu plus longues, en raison notamment de l'importance des ballets d'opéra pour la diffusion de l'esthétique classique.

La diffusion en France des spectacles « pour l'enfance et la jeunesse » selon leur esthétique dominante

Dans le cas des spectacles pour l'enfance et la jeunesse, la danse contemporaine a été très largement dominante avec 94,4 % des spectacles et 96 % des représentations sur l'ensemble de la période 2011-2015. La danse hip-hop et la danse jazz se classent aux deuxième et troisième rangs. La danse jazz s'est caractérisée ici par des séries de représentations en France en moyenne plus courtes, comme pour les spectacles tous publics, compensées par leur nombre moyen nettement plus élevé (19,8 séries contre 11,4 pour l'ensemble). À l'opposé, les spectacles de danse hip-hop pour l'enfance et la jeunesse se situent au-dessous de la moyenne d'ensemble à la fois pour leur longueur et leur nombre moyens.

Nombre et répartition en pourcentages de spectacles, de représentations et de séries en France selon l'esthétique dominante des spectacles pour l'enfance et la jeunesse (2011-2015)

Esthétique	spect.	repr.	séries	% spect.	% repr.	% séries
Baroque	1	3	1	0,4	0,0	0,0
Butō	1	20	7	0,4	0,2	0,2
Classique	2	8	2	0,7	0,1	0,1
Contemporain	269	9057	3123	94,4	96,0	95,4
Dances monde	2	67	15	0,7	0,7	0,5
Hip-hop	6	113	48	2,1	1,2	1,5
Jazz	4	168	79	1,4	1,8	2,4
TOTAL	285	9436	3275	100	100	100

La décomposition des pièces selon leur famille esthétique dominante indique ainsi une domination de la danse contemporaine, qui est encore plus accentuée pour les spectacles pour l'enfance et la jeunesse. La danse hip-hop, dont la position s'est consolidée au cours de la période, se situe au deuxième rang et se spécifie pour les spectacles tous publics par un nombre de séries de représentations en moyenne le plus élevé.

II. LES ÉQUIPES ARTISTIQUES

Le nombre annuel de maîtrises d'œuvre artistique des spectacles diffusés en France est resté assez stable au cours de la période, autour de 800 avec un pic en 2013 tout comme pour le nombre de spectacles. Au total, 1396 maîtres d'œuvre ont été recensés dans la base de la SACD entre 2011 et 2015.

Nombre des maîtrises d'œuvre artistique des spectacles diffusés en France de 2011 à 2015

2011-2015	2011	2012	2013	2014	2015
1396	778	792	833	821	796

Les indicateurs d'inégalités de diffusion

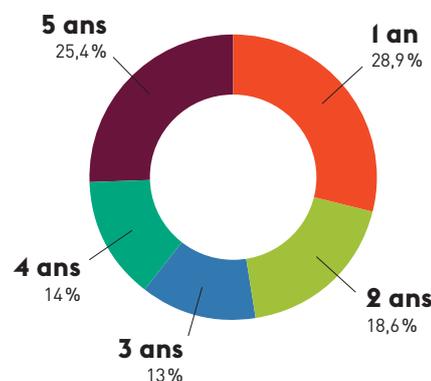
Les mesures des inégalités de diffusion des directions artistiques de 2011 à 2015

	2011-2015		2011		2012		2013		2014		2015	
	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.	Nb repr.	rep./sér.
1 ^{er} centile	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1 ^{er} décile	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1 ^{er} quartile	3	1,1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
Médiane	10	1,6	5	1,5	5	1,5	5	1,5	5	1,5	5	1,5
Moyenne	31,8	2,1	11,1	2,1	11,3	2,0	11,1	2,0	10,7	2,0	11,2	2,0
3 ^{ème} quartile	35	2,1	13	2,1	13	2,1	13	2,3	13	2	12	2
9 ^{ème} décile	84	3,5	27	3,5	27	3,6	26	3,5	27	3,3	28	3,3
99 ^{ème} centile	295	9,5	81	12,5	91	10,7	83	8	80	12,7	88	10,5
rap. interquartile	11,3	1,9	6,5	2,1	6,5	2,1	6,5	2,3	6,5	2,0	6,0	2,0
rap. interdécile	84	3,5	27	3,5	27	3,6	26	3,5	27	3,3	28	3,3
rap. intercentile	295	9,5	81	12,5	91	10,7	83	8	80	12,7	88	10,5

Les indicateurs d'inégalités sont logiquement plus élevés pour l'ensemble des spectacles créés et diffusés par maîtrise d'œuvre artistique que pour les spectacles pris isolément, notamment pour les 10 % et le 1 % des équipes les plus diffusées, puisque s'ajoutent aux disparités de la circulation des différents spectacles celles du nombre de spectacles diffusés par maîtrise d'œuvre.

La répartition des maîtrises d'œuvre selon la durée d'exploitation en France de l'ensemble de leurs spectacles au cours de la période 2011-2015 est plus équilibrée que la diffusion des spectacles. Presque 29 % des maîtrises d'œuvre n'ont représenté des spectacles en France que sur une seule année et un peu plus du quart ont été actifs dans les circuits de diffusion pendant les cinq années de la période.

Nombre et pourcentage de maîtrises d'œuvre artistique selon la durée de diffusion de leur(s) spectacle(s) en France (2011-2015)



La diffusion moyenne totale en France des maîtrises d'œuvre augmente logiquement en fonction de leur durée de présence dans les circuits de programmation, en passant d'environ trois représentations pour les présences occasionnelles d'une année à presque 90 pour les compagnies qui ont diffusé leurs spectacles chaque année. Les séries sont restées en moyenne similaires, proches de deux représentations. Les écarts découlent de leur nombre total moyen.

Moyenne des représentations et des lieux par maîtrise d'œuvre et des séries selon leur durée de diffusion en France (2011-2015)

	rep./sp.	rep./série	série/sp.
1 an	3,3	2,1	1,6
2 ans	10,4	2,1	4,8
3 ans	16,7	1,9	8,9
4 ans	28,8	1,9	14,9
5 ans	89,5	2,0	44,6
TOTAL	31,9	2,0	15,9

Les maîtrises d'œuvre les plus diffusées

Les 14 maîtrises d'œuvre les plus diffusées, équivalent du 99^{ème} centile (soit le 1 % des maîtrises d'œuvre les plus diffusées), ont concentré 13,1 % des représentations et 9,1 % des séries de spectacles chorégraphiques en France sur l'ensemble de la période 2011-2015. Tout comme pour les spectacles, l'ampleur des inégalités de diffusion des maîtrises d'œuvres est restée assez stable au cours de la période.

Les 14 maîtrises d'œuvre artistiques les plus diffusées en France (2011-2015)

Rang	Organisation	Maîtrise d'œuvre	Nb repr.	Nb série	rep/sér.
1	Opéra national de Paris	Lefèvre Brigitte	701	74	9,5
2	Cie Ouragane	Salvadori Laurence	592	154	3,8
3	Cie Arcosm	Guerry Thomas / Rocailleux Camille	498	199	2,5
4	CCN Créteil/Cie Käfig	Merzouki Mourad	496	282	1,8
5	Cie Etant donné	Ferron Jérôme / Unger Frederike	460	140	3,3
6	CCN Ballet Preljocaj	Preljocaj Angelin	409	165	2,5
7	Cie DCA	Decouflé Philippe	408	95	4,3
8	CCN de Grenoble	Gallotta Jean-Claude	376	184	2,0
9	Cie Dernière minute	Rigal Pierre	337	150	2,2
10	Assoc. Carré blanc	Dhallu Michèle	336	78	4,3
11	Na Cie Pernette	Pernette Nathalie	325	154	2,1
12	Cie Sac de nœuds	Pitou Solenne	321	96	3,3
13	Cie CFB 451	Ben Aim Christian et François	296	160	1,9
14	Cie Groupe Noces	Bernad Florence	295	88	3,4

Ces quatorze organisations ont diffusé en France sur la période cumulée entre 2011 et 2015 de 295 représentations pour la compagnie pour l'enfance et la jeunesse Groupe Noces à 671 pour le ballet de l'ONP. Parmi les treize équipes les plus diffusées en France après le ballet de l'ONP, on compte trois centres chorégraphiques nationaux, cinq compagnies conventionnées, deux aidées à la structuration et trois qui n'ont pas été soutenues par le ministère de la Culture.

Six compagnies spécialisées dans les spectacles pour l'enfance et la jeunesse figurent dans ce classement. Au cours de la période 2011-2015, trois d'entre elles ont été soutenues par l'État¹⁰.

L'analyse des équipes artistiques sera décomposée en trois axes : la composition sexuée de la maîtrise d'œuvre ; le degré de rayonnement territorial des équipes depuis la domination de l'échelle départementale jusqu'à celle de l'échelle nationale dans la diffusion des spectacles ; le niveau de subventionnement.

La plus forte diffusion en France des spectacles pour l'enfance et la jeunesse justifie dans la plupart des cas une différenciation des compagnies spécialisées dans leur circulation avec les autres équipes. Il en est de même pour le ballet de l'ONP à distinguer des autres ballets d'opéra.

I. Les équipes artistiques selon la composition sexuée de leur direction

La répartition globale des maîtres d'œuvre artistique

Les directions uninominales, c'est-à-dire assumées par une seule personne, sont largement majoritaires. La répartition entre les hommes et les femmes a été assez équilibrée, proche de 40 % dans chacun des cas. Les duos de directeurs et directrices sont majoritairement mixtes tandis que les collectifs ne représentent environ que 4 % des directions artistiques, les collectifs majoritairement féminins étant légèrement plus nombreux que les collectifs constitués d'au moins une moitié d'hommes¹¹. S'y ajoute une catégorie « soirées de galas » correspondant aux galas d'étoiles ou à des spectacles de fin d'année d'écoles des ballets, avec de courtes séries de représentations.

Les directions artistiques uninominales féminines ont diffusé proportionnellement moins de spectacles en France que les directions masculines, tout comme les collectifs. Dans le cas des collectifs, les séries plus longues que la moyenne d'ensemble n'ont pas compensé la faiblesse de leur nombre de spectacles diffusés.

Nombre et répartition en pourcentages des maîtres d'œuvre et des spectacles diffusés en France selon la composition sexuée des directions artistiques en 2011-2015

	Nb direct.	Nb spect.	% direct.	% spect.
femmes seules	550	1727	39,4	34,7
hommes seuls	557	2450	39,9	49,3
duos mixtes	156	484	11,2	9,7
duos féminins	43	106	3,1	2,1
duos masculins	32	90	2,3	1,8
collectif féminin.	29	39	2,1	0,8
collectif masc.	24	53	1,7	1,1
galas	5	23	0,4	0,5
TOTAL	1396	4972	100	100

Afin de clarifier les restitutions en les simplifiant, en dehors des galas, les directions uninominales, les duos de direction et les collectifs seront par la suite regroupés en trois pôles principaux : masculin, féminin et duo mixte.

10. Aide à la structuration en 2011 puis conventionnement pour Etant donné ; aide à la structuration de 2011 à 2014 pour la compagnie Arcosm, ensuite conventionnée puis CERNI en 2016, et l'association Carré Blanc, aidée au projet ensuite en 2015. 11. Cette catégorie intègre les rares collectifs constitués d'un nombre égal d'hommes et de femmes.

La comparaison des compagnies tous publics et pour l'enfance et la jeunesse

La part des duos mixtes s'est consolidée dans le cas des compagnies tous publics, en passant de 9,5 % en 2011 à 11,1 % du total des équipes artistiques en 2015, au détriment de la position des compagnies à direction féminine. Le pic de spectacles diffusés en France constaté en 2013 a été plus drainé par les équipes à direction masculine et les duos mixtes.

En moyenne, les compagnies pour l'enfance et la jeunesse ont diffusé de 23 à 28 représentations par an en France au cours de la période 2011-2015, ce qui représente un niveau environ 2,5 fois plus important que la diffusion moyenne des équipes tous publics. Cette plus grande diffusion découle de séries moyennes de l'ordre de 3 représentations, soit un niveau supérieur de 50 % à celui des équipes tous publics, et d'un nombre moyen de séries qui a oscillé entre 8 et 10 environ, soit un niveau supérieur d'environ 70 %.

Nombre et % de maîtrises d'œuvre des compagnies tous publics selon la composition sexuée de leur direction de 2011 à 2015

	2011		2012		2013		2014		2015	
	Nb maîtr.	% maîtr.								
direct. féminine	303	41,6	298	40,2	301	38,4	309	40,3	298	39,9
direct. masculine	354	48,6	365	49,3	393	50,1	374	48,6	363	48,7
duo mixte	69	9,5	76	10,3	88	11,2	83	10,8	83	11,1
galas	2	0,3	2	0,3	2	0,3	2	0,3	2	0,3
TOTAL	728	100	741	100	784	100	768	100	746	100

En moyenne, les compagnies tous publics ont diffusé en France chaque année environ 10 représentations en s'appuyant sur un peu plus de cinq séries d'une longueur moyenne de presque deux représentations.

Moyenne des représentations et séries en France par maîtrise d'œuvre, des séries des compagnies tous publics selon la composition sexuée de leur direction de 2011 à 2015

	2011			2012			2013			2014			2015		
	repr/maîtr.	rep/série	série/maîtr.												
direct. féminine	8,0	1,9	4,2	9,0	2,1	4,4	9,0	2,0	4,6	8,0	1,9	4,1	8,2	2,0	4,1
direct. masculine	11,7	1,9	6,2	11,5	1,9	6,1	11,1	1,8	6,1	11,7	1,9	6,2	11,6	1,8	6,4
duo mixte	11,4	2,0	5,7	9,1	1,9	4,7	9,2	1,9	4,9	8,7	1,8	4,9	9,9	1,8	5,4
galas	7,0	1,0	7,0	7,0	1,0	7,0	7,0	1,0	7,0	7,0	1,0	7,0	7,0	1,0	7,0
TOTAL	10,1	1,9	5,3	10,2	1,9	5,3	10,1	1,9	5,4	9,9	1,9	5,2	10,0	1,9	5,4

À l'exception des galas, les séries de représentations ont été en moyenne assez voisines. La supériorité de la diffusion moyenne des équipes dirigées par des hommes découle d'un réseau de lieux de programmation plus étendu. Les duos mixtes se situent à un niveau intermédiaire entre les directions masculines et féminines.

Nombre et % de maîtrises d'œuvre des compagnies pour l'enfance et la jeunesse selon la composition sexuée de leur direction de 2011 à 2015

	2011		2012		2013		2014		2015	
	Nb maîtr.	% maîtr.								
direct. féminine	35	70	36	70,6	33	67,4	36	67,9	33	66
direct. masculine	9	18	9	17,6	8	16,3	9	17	10	20
duo mixte	6	12	6	11,8	8	16,3	8	15,1	7	11,1
TOTAL	50	100	51	100	49	100	53	100	50	100

Les compagnies pour l'enfance et la jeunesse ont représenté environ 6 % du total des équipes artistiques. À la différence des compagnies tous publics, les directions féminines sont très largement majoritaires en représentant plus des deux tiers des maîtrises d'œuvre. Les duos mixtes ont également un poids plus important, qui s'est rapproché de celui des directions masculines en 2013 et 2014.

Moyenne des représentations et séries en France par maîtrise d'œuvre, des séries des compagnies tous publics selon la composition sexuée de leur direction de 2011 à 2015

	2011			2012			2013			2014			2015		
	repr/ maîtr.	rep/ série	série/ maîtr												
direct. féminine	19,7	2,9	6,8	24,0	3,2	7,5	26,7	3,1	8,5	19,9	3,0	6,6	23,8	2,8	8,4
direct. masculine	31,2	3,1	10,1	31,2	2,7	11,8	23,0	2,5	9,1	26,0	2,8	9,3	33,5	2,9	11,6
duo mixte	43,3	2,7	16,3	41,5	2,8	14,7	32,8	3,1	10,5	36,9	3,3	11,3	41,1	2,8	14,7
TOTAL	24,6	2,9	8,6	27,3	3,0	9,1	27,1	3,0	9,0	23,5	3,0	7,8	28,2	2,8	9,9

Tout comme pour les compagnies tous publics, les directions féminines ont eu en moyenne l'accès le plus limité aux circuits de distribution des spectacles, à l'exception de l'année 2013. En effet, les écarts découlent surtout d'un nombre moyen de séries plus réduit. Les duos mixtes se sont spécifiés par le plus haut niveau moyen de diffusion en lien avec des séries en moyenne plus nombreuses.

La répartition de la diffusion des compagnies en France par famille esthétique

La comparaison de la répartition des représentations en France selon l'esthétique dominante entre les différents types de maîtrise d'œuvre apporte des éclairages sur des différenciations d'engagement esthétique selon la composition sexuée des directions artistiques des compagnies tous publics et pour l'enfance et la jeunesse. Les soirées de galas n'ont concerné que des spectacles classiques.

Sur l'ensemble de la période 2011-2015, les deux tiers des maîtrises d'œuvre tous publics ont diffusé en France des spectacles de danse contemporaine, environ 10 % de la danse hip-hop, 8 % des danses du monde, 6 % de la danse classique, 2 % de la danse jazz. La danse baroque et le butō ont concerné un nombre marginal de maîtres d'œuvre.

Les duos mixtes tous publics ont été proportionnellement les plus engagés dans la danse contemporaine.

Répartition en % et nombre total des maîtrises d'œuvre tous publics selon leur composition sexuée et l'esthétique dominante des spectacles (2011-2015)¹²

Esthétique	dir. féminine	dir. masculine	duo mixte	TOTAL
Baroque	4 (0,3 %)	2 (0,1 %)	1 (0,1 %)	7 (0,5 %)
Butō	2 (0,1 %)	2 (0,1 %)	1 (0,1 %)	5 (0,3 %)
Classique	15 (1,1 %)	55 (4,1 %)	6 (0,4 %)	76 (5,7 %)
Contemporain	442 (33 %)	422 (31,5 %)	119 (8,9 %)	983 (66,5 %)
Danses monde	53 (4 %)	42 (3,1 %)	10 (0,7 %)	105 (7,8 %)
Hip-hop	31 (2,3 %)	88 (6,6 %)	10 (0,7 %)	129 (9,8 %)
Jazz	14 (1 %)	17 (1,3 %)	0	31 (2,3 %)
TOTAL	562 (41,9 %)	631 (47,1 %)	147 (11 %)	1336 (100 %)

La comparaison entre les directions féminines et masculines indique :

- une répartition assez équilibrée pour la danse contemporaine, la danse jazz, le butō ;
- une domination masculine pour la danse classique et la danse hip-hop ;
- une domination féminine pour la danse baroque et les danses du monde.

Les directions féminines ont connu une diffusion en moyenne plus élevée que les autres maîtres d'œuvre pour :

- la danse baroque en raison de séries de représentations beaucoup plus nombreuses ;
- le butō en lien avec des séries plus longues que pour les duos mixtes, et plus nombreuses que pour les directions masculines ;
- la danse classique à la suite de séries en moyenne plus longues, la direction féminine du ballet de l'ONP expliquant en grande partie cet écart.

12. Le nombre total de maîtres d'œuvre répertorié dans les deux tableaux tous publics et pour l'enfance et la jeunesse est de 1405 auquel s'ajoutent cinq directions pour les galas, au lieu des 1396 recensés dans la base de données, car plusieurs maîtres d'œuvre tous publics ont diffusé des spectacles de deux esthétiques différentes, notamment les directions de ballets d'opéra avec la danse classique et la danse contemporaine.

Moyenne des représentations et séries en France par maîtrise d'œuvre, des séries des compagnies tous publics selon la composition sexuée de leur direction de 2011 à 2015

Esthétique	direction féminine			direction masculine			duo mixte		
	repr/maîtr.	rep/série	série/maît	repr/maîtr.	rep/série	série/maît	repr/maîtr.	rep/série	série/maît
baroque	43	1,7	26,0	6,5	2,6	2,5	5	1,3	4
butō	37,5	2,4	15,5	12,5	2,8	4,5	29	1,3	22
classique	45,9	4,6	10,1	37,3	2,4	15,7	11,2	2,0	5,5
contemporain	23,2	2,0	11,8	34,3	1,9	17,9	26,9	2,0	13,6
danses du monde	11,2	1,9	5,9	17,1	1,6	10,6	15,9	1,2	13,7
hip-hop	27,2	1,5	18,5	42,4	1,6	27,3	37,8	1,8	21,6
jazz	5,1	1,1	4,4	14,6	1,6	9,4	-	-	-
TOTAL	22,6	2,0	11,5	33,7	1,9	18,2	26,1	1,9	13,9

Les directions masculines ont bénéficié d'une diffusion en France plus élevée pour la danse contemporaine, les danses du monde, la danse hip-hop et la danse jazz en s'appuyant sur des séries de représentations plus nombreuses. L'écart du nombre de représentations par maîtrise d'œuvre le plus élevé avec les directions féminines concerne la danse hip-hop.

Répartition en % et nombre total des maîtrises d'œuvre pour l'enfance et la jeunesse selon leur composition sexuée et l'esthétique dominante des spectacles (2011-2015)

Esthétique	dir. féminine	dir. masculine	duo mixte	TOTAL
contemporain	47 (68,1 %)	9 (13,1 %)	8 (11,6 %)	64 (92,8 %)
danses du monde	1 (1,4 %)	0	0	1 (1,4 %)
jazz	1 (1,4 %)	2 (2,9 %)	1 (1,5 %)	4 (5,8 %)
TOTAL	49 (70,9 %)	11 (16 %)	9 (13,1 %)	69 (100 %)

Presque 93 % des compagnies pour l'enfance et la jeunesse ont diffusé des spectacles de danse contemporaine avec une très forte domination des directions féminines. La danse jazz se spécifie par une répartition plus équilibrée dans la composition sexuée des quatre maîtrises d'œuvre impliquées¹³. Seule une chorégraphe dédiée à l'enfance et la jeunesse a diffusé des spectacles de danses du monde¹⁴.

Moyenne des représentations et séries en France par maîtrise d'œuvre, des séries selon la composition sexuée des maîtrises d'œuvre pour l'enfance et la jeunesse et l'esthétique dominante des spectacles (2011-2015)

Esthétique	direction féminine			direction masculine			duo mixte		
	repr/maîtr.	rep/série	série/maît	repr/maîtr.	rep/série	série/maît	repr/maîtr.	rep/série	série/maît
contemporain	80	3,0	26,4	140,9	2,8	49,6	165,8	3,0	55,6
danses du monde	42	3,8	11,0	-	-	-	-	-	-
jazz	120	2,1	56,0	23,5	2,0	12,0	38	2	19
TOTAL	80	3,0	26,7	119,5	2,8	42,7	151,6	2,9	51,6

La diffusion des spectacles de danse contemporaine par les directions féminines a été la plus faible en raison de séries de représentations en moyenne nettement moins nombreuses que pour les directions masculines et les duos mixtes, qui sont situés ici au premier rang. De plus, le nombre moyen de spectacles pour l'enfance et la jeunesse diffusés par maîtrise d'œuvre a été le plus élevé pour les directions masculines (5 contre 3,3 pour les directions féminines et 3,2 pour les duos mixtes). La danse jazz constitue une exception à cette domination masculine en raison du succès d'un spectacle d'une chorégraphe qui figure parmi les 50 pièces les plus diffusées sur la période 2011-2015.

En conclusion de cette section, les compagnies chorégraphiques se caractérisent par une très large domination des maîtrises d'œuvre uninominales et un nombre plus marginal de collectifs, une domination numérique des directions masculines sur les directions féminines dans les compagnies tous publics, à l'opposé des équipes pour l'enfance et la jeunesse où les directions féminines dominent. Dans les deux cas, les directions féminines ont connu un accès nettement plus limité aux structures de diffusion, sauf dans le cas de la danse baroque et du butō, ou de la danse jazz pour l'enfance et la jeunesse, et leur nombre de spectacles diffusés est resté inférieur en moyenne. Les compagnies pour l'enfance et la jeunesse ont connu une diffusion moyenne de spectacles environ 4,5 fois plus élevée que les équipes tous publics.

13. Nathalie Ardilliez, Alain Gruttadauria et les duos Nathalie Ardilliez / Jean-Louis Escaplès, Cédric Préhaut / Vivien Visentin.

14. Céline Rouvière.

2. Les équipes artistiques diffusées en France selon leur rayonnement territorial

La comparaison des équipes artistiques sera d'abord effectuée entre les maîtrises d'œuvre internationales, produites ou coproduites hors de France, et les autres maîtrises d'œuvre nationales¹⁵.

Une typologie sur le rayonnement territorial de la diffusion des spectacles des maîtrises d'œuvre produites en France sera ensuite proposée.

La diffusion en France des équipes internationales comparée aux équipes nationales

Nombre et répartition en % des maîtrises d'œuvre, des spectacles diffusés en France et des représentations selon l'origine nationale de la production et le type de compagnies (2011-2015)

	maît.art.	spectac.	représ.	% maît.art	% spect.	% repr.
Equipes nationales	1008	3962	32605	75,7	83,8	86,1
Equipes internationales	323	768	5273	24,3	16,2	13,9
TOTAL Tous publics	1331	4730	37878	100	100	100

	maît.art	spectac.	représ.	% maît.art	% spect.	% repr.
Equipes nationales	67	232	6391	97,1	95,9	96,7
Equipes internationales	2	10	221	2,9	4,1	3,3
TOTAL Enfance & jeunesse	69	242	6612	100	100	100

La base de la SACD recense les spectacles chorégraphiques des équipes produites par des structures internationales qui ont fait l'objet de son intervention pour percevoir les droits. Elle ne couvre donc qu'une partie de ces spectacles qui ont été diffusés en France.

Les compagnies produites hors de France ont réalisé 14,8 % du total des représentations chorégraphiques en France notifiées à la SACD en 2011, 12,6 % en 2012, 14,7 % en 2013, 13,6 % en 2014 et 14,5 % en 2015. Cette relative stabilité de la part des équipes internationales dans la diffusion justifie d'effectuer une comparaison sur l'ensemble de la période 2011-2015.

Les maîtrises d'œuvre produites hors de France ont représenté quasiment le quart des directions artistiques des compagnies tous publics et seulement 3 % des équipes pour l'enfance et la jeunesse. La comparaison de leur répartition en pourcentage avec celle des spectacles et des représentations indique une diffusion nettement plus restreinte en France des spectacles des maîtrises d'œuvre internationales pour les compagnies tous publics par rapport à celle des chorégraphes et directions de ballets français. La situation est inversée pour les équipes pour l'enfance et la jeunesse avec une diffusion un peu plus importante pour les maîtrises d'œuvre internationales.

Moyenne des représentations et séries en France par maîtrise d'œuvre, des séries selon l'origine nationale de la production et le type de compagnies (2011-2015)

Esthétique	Tous publics			Enfance & jeunesse		
	rep./ maît.	rep./ sér.	série/ dir.	rep./ maît.	rep./ sér.	série/ dir.
Equipes nationales	32,3	1,9	17,4	95,4	2,9	32,6
Equipes internationales	16,3	2,1	7,7	110,5	4,0	27,5
TOTAL	28,5	1,9	15,0	95,8	3,0	32,5

Pour les compagnies tous publics, le nombre moyen de représentations par maîtrise d'œuvre a été deux fois plus élevé pour les équipes produites en France. Cette supériorité a reposé sur des séries de représentations en moyenne 2,3 fois plus nombreuses alors qu'elles étaient un peu plus courtes. Pour les équipes pour l'enfance et la jeunesse, l'écart de diffusion a été moins important au profit des maîtrises d'œuvre internationales. Leur avantage a résulté de séries en moyenne plus longues bien qu'elles aient été un peu moins nombreuses.

L'esthétique des spectacles diffusés en France selon la nationalité du producteur¹⁶

Les deux maîtrises d'œuvre internationales de compagnies pour l'enfance et la jeunesse, qui ont diffusé les spectacles en France dont les droits ont été perçus par la SACD, ont créé uniquement des spectacles de danse contemporaine. Par conséquent, la comparaison de la répartition des maîtrises d'œuvre artistique selon l'esthétique des spectacles et la nationalité du producteur ne présente un intérêt que pour les équipes tous publics.

15. Au cours de la période 2011-2015, quatre maîtrises d'œuvre ont été produites en France ou à l'international selon les spectacles diffusés en France. Le total du nombre de maîtrises d'œuvre pour les équipes tous publics et pour l'enfance et la jeunesse est donc de 1400 au lieu des 1396 recensés dans la base de la SACD.

16. Le producteur est le principal financeur du spectacle.

Nombre et % des maîtrises d'œuvre des équipes tous publics selon la nationalité du producteur et l'esthétique dominante des spectacles diffusés en France (2011-2015)

Esthétique	Equipes nationales		Equipes internationales	
	maît. art.	% maît. art.	maît. art.	% maît. art.
Baroque	7	0,7	0	0
Butō	4	0,4	1	0,3
Classique	38	3,7	42	12,9
Contemporain	768	75	217	66,6
Danse monde	53	5,2	54	16,5
Hip-hop	121	11,9	9	2,8
Jazz	28	2,7	3	0,9
Total	1020	100	326	100

Les équipes internationales tiennent une place proportionnellement plus importante pour la danse classique (12,9 %, soit un taux 3,5 fois plus élevé que celui des équipes nationales) et logiquement pour les danses du monde (16,6 %, soit un taux 3,2 fois plus important que les équipes nationales). À l'inverse, l'esthétique contemporaine n'y représente que 66,6 % au lieu de 75 % pour les équipes nationales (soit un taux inférieur de 12 %, ce qui dénote ainsi une concurrence internationale forte dans ce domaine), et la danse hip-hop que 2,8 % (soit un taux inférieur de 74 %). Enfin l'importation de spectacles ne concerne quasiment pas les autres esthétiques (danse baroque, butō, jazz).

Moyenne des représentations et séries en France par maîtrise d'œuvre, des séries selon l'origine nationale de la production pour les compagnies tous publics (2011-2015)

Esthétique	Equipes nationales			Equipes internationales		
	rep./ maît.	rep./ sér.	série/ maît.	rep./ maît.	rep./ sér.	série/ maît.
Baroque	27,1	1,7	16,1	-	-	-
Butō	31,5	2,1	15,3	3	3	1
Classique	58,4	2,6	22,1	9,3	2,4	3,8
Contemporain	31,5	1,9	16,5	17,1	2,2	7,9
Danse monde	12,7	1,6	8,2	14,8	1,7	8,6
Hip-hop	40,5	1,6	26,1	5,4	1,5	3,6
Jazz	9,5	1,4	6,8	18,3	1,8	10,3
Total	32,0	1,9	17,2	16,2	2,1	7,7

Sur l'ensemble de la période 2011-2015, la supériorité du nombre moyen de représentations par maîtrise d'œuvre internationale en France n'a concerné que la danse jazz et dans une moindre mesure les danses du monde avec des séries en moyenne un peu plus longues et plus nombreuses.

En dehors des cas spécifiques de la danse baroque et du butō, les écarts les plus importants au profit de la diffusion des spectacles produits nationalement ont concerné la danse hip-hop puis la danse classique en raison de séries de représentations bien plus nombreuses que pour les équipes produites hors de France.

Le degré de rayonnement territorial des équipes produites en France

Pour les équipes ayant produit leur spectacle en France, le degré de rayonnement a été calculé de la façon suivante en distinguant quatre catégories :

- un rayonnement départemental si la diffusion totale des spectacles de l'équipe à l'échelle départementale est supérieure ou égale au total de la diffusion régionale et de la diffusion nationale ;
- un rayonnement régional si la diffusion totale des spectacles de l'équipe à l'échelle régionale, en dehors du département, est supérieure ou égale au total de la diffusion départementale et de la diffusion nationale ;
- un rayonnement national si la diffusion totale des spectacles de l'équipe à l'échelle nationale est supérieure ou égale au total de la diffusion régionale et de la diffusion départementale ;
- un rayonnement multirégional dans les autres cas quand les différences dans la diffusion des spectacles entre les échelles départementale, régionale et nationale sont moins marquées.

La carte des nouvelles régions administratives, entrée en vigueur en 2016, a été utilisée pour les échelles régionales. Par convention, afin de simplifier leur désignation, ces équipes seront appelées départementales, régionales, multirégionales ou nationales selon l'état de leur rayonnement.

Environ 39 % des maîtrises d'œuvre des compagnies tous publics ont connu un rayonnement national et un peu plus de 31 % un rayonnement départemental. La polarisation du rayonnement territorial a été proportionnellement plus accentuée pour les équipes pour l'enfance et la jeunesse avec des parts d'environ 46 % pour l'échelle nationale et 34 % pour l'échelle départementale.

Nombre et % de maîtrises d'œuvre et de représentations en France selon le rayonnement territorial et le type de compagnies produites en France (2011-2015)

Rayonnement	Équipes tous publics				Équipes enfance & jeunesse			
	maît. art.	représent.	% maît. art.	% représ.	maît. art.	représent.	% maît. art.	% représ.
départemental	321	4754	31,5	15,8	23	908	34,3	10,3
régional	234	3245	22,9	10,7	6	217	9	2,5
multirégional	69	5256	6,8	17,4	7	1069	10,4	12,1
national	396	16915	38,8	56,1	31	6614	46,3	75,1
Total	1020	30170	100	100	67	8808	100	100

Logiquement, ces écarts sont accentués pour les représentations chorégraphiques, la capacité de diffusion augmentant avec l'échelle territoriale du rayonnement. Ce fait est accentué pour les équipes pour l'enfance et la jeunesse. Les chorégraphes et directions de ballets tous publics se sont différenciés des chorégraphes pour l'enfance et la jeunesse par le plus haut niveau de diffusion des compagnies multirégionales et non pas nationales¹⁷.

Les équipes internationales dont les droits des spectacles ont été perçus par la SACD se spécifient ainsi par une plus forte proportion de maîtrises d'œuvre pour la danse classique et les danses du monde mais une diffusion dans l'ensemble largement inférieure à celle des équipes produites en France, sauf pour l'enfance et la jeunesse. La circulation de spectacles d'équipes internationales en France n'a concerné les compagnies pour l'enfance et la jeunesse que marginalement. Le rayonnement national des spectacles est par contre proportionnellement plus important pour les équipes pour l'enfance et la jeunesse que pour les compagnies tous publics.

3. Les équipes artistiques selon le type de subventionnement

Les équipes artistiques ayant produit leur spectacle en France sont différenciées selon huit catégories : les CCN, le ballet de l'ONP, les autres ballets d'opéra permanents, les conventionnements, les aides à la structuration et les aides au projet attribuées par l'État, les subventions de la Région seule sans l'État, l'absence de subvention étatique ou régionale. La catégorie « autres » désignera ces équipes non subventionnées par l'État et/ou la Région.

Pour rappel, les niveaux de subventionnement départemental et communal n'ont pas été pris en compte car il s'agit de déclarations des compagnies, enregistrées dans le fichier du Centre national de la danse sans vérification ultérieure.

Une évolution de l'état de la diffusion des équipes tous publics et pour l'enfance et la jeunesse selon leur type de subventionnement est présentée avant de croiser cette évolution avec le degré de rayonnement territorial des compagnies et l'esthétique dominante des spectacles.

L'évolution générale

La majorité des équipes nationales ayant diffusé des spectacles chorégraphiques en France n'ont pas été subventionnées par l'État ou leur Région. La part des CCN et des ballets d'opéra est restée assez stable au cours de la période 2011-2015. La part des compagnies conventionnées et aidées à la structuration s'est consolidée tandis que celle des aides au projet a fluctué entre 90 et 100 équipes.

Nombre et % des maîtrises d'œuvre des compagnies tous publics selon leur type de subventionnement de 2011 à 2015¹⁸

	2011	2012	2013	2014	2015
CCN	21 (3,5%)	21 (3,4%)	19 (3%)	17 (2,7%)	20 (3,4%)
Ballet ONP	1 (0,2%)	1 (0,2%)	1 (0,2%)	1 (0,2%)	1 (0,2%)
Ballets hors ONP	8 (1,3%)	7 (1,1%)	7 (1%)	7 (1,1%)	6 (1%)
Convention	43 (7,2%)	46 (7,5%)	46 (7,4%)	48 (7,7%)	50 (8,4%)
Aide structuration	65 (10,9%)	70 (11,4%)	79 (12,6%)	71 (11,3%)	75 (12,6%)
Aide projet	101 (16,9%)	89 (14,5%)	90 (14,4%)	101 (16,1%)	92 (15,4%)
Région sans État	4 (0,7%)	14 (2,3%)	22 (3,5%)	22 (3,5%)	44 (7,4%)
Autres	353 (59,2%)	364 (59,5%)	363 (58%)	360 (57,4%)	306 (51,5%)
TOTAL	596 (100%)	612 (100%)	626 (100%)	626 (100%)	594 (100%)
dont Aides État	209 (35%)	205 (33,5%)	215 (34,3%)	220 (35,1%)	217 (36,5%)

Le nombre d'équipes aidées par la Région sans l'État a progressé de façon significative entre 2011 et 2015, ce qui a contribué à réduire le poids des équipes non subventionnées par l'État ou la Région de 59 % à 51,5 % du total des équipes produites en France. Cette progression des équipes subventionnées par la Région seule s'est effectuée d'abord de 2011 à 2013 puis leur nombre a doublé entre 2014 et 2015. Les Régions les plus impliquées dans ce soutien accru ont été dans l'ordre ceux de l'Île-de-France, de l'Auvergne-Rhône-Alpes, de l'Occitanie puis de la Bretagne.

17. 76 représentations par maîtrise d'œuvre pour les compagnies tous publics multirégionales et 43 pour les équipes nationales.

18. Le nombre de maîtrises d'œuvre dont la production est portée par les CCN est supérieur au nombre de leurs directeurs et directrices en raison de la production déléguée de chorégraphes non directeurs ou directrices en 2011 et 2012 (CCN de Mulhouse, Rennes et Roubaix), et d'un changement de direction au CCN de Caen en septembre 2015.

Moyenne des représentations et séries en France par maîtrise d'œuvre, des séries des maîtrises d'œuvre des compagnies tous publics selon leur type de subventionnement de 2011 à 2015

	2011			2012			2013			2014			2015		
	rep./ maît.	rep./ sér.	sér./ maît.												
CCN	37	1,8	20,4	39,6	1,9	20,8	42,4	1,9	22,4	41,9	1,9	21,6	40,5	1,9	21,7
Ballet ONP	151	8,9	17,0	134	13,4	10,0	118	9,1	13,0	119	9,2	13,0	149	10,6	14,0
Ballets hors ONP	19,6	3,8	5,1	27,6	3,8	7,3	24	3,4	7,0	25	3,8	6,6	27,3	3,9	7,0
Convention	19,9	2,0	10,1	21,7	2,2	10,1	21,3	1,8	12,1	21,7	2,0	10,9	18,3	1,9	10,1
Aide structuration	12,5	1,7	7,4	13,8	1,8	7,7	14,5	1,8	8,3	16,6	1,8	9,5	14,8	1,7	8,9
Aide projet	9,3	1,7	5,4	9,4	1,6	5,9	9,9	1,7	5,7	7,9	1,6	5,1	11,5	1,8	6,1
Région sans État	12,3	2,7	4,5	6,0	1,8	3,4	12,5	2,4	5,1	8,1	1,4	5,6	11,1	1,7	6,4
Autres	7,2	1,8	3,9	7,1	1,9	3,8	6,5	1,7	3,8	6,1	1,8	3,3	6,1	1,8	3,4
TOTAL	10,5	1,9	5,6	10,8	1,9	5,6	10,8	1,8	5,9	10,2	1,8	5,5	11,0	1,9	6,0
dont Aides État	12,5	1,8	7,0	13,7	1,8	7,4	14,0	1,8	8,0	13,7	1,8	7,8	14,2	1,8	8,0

Le ballet de l'ONP a connu les séries de représentations les plus longues en moyenne tandis que les CCN se sont appuyés sur le nombre moyen le plus élevé de séries pour occuper le 2^{ème} rang de la diffusion en France. Les ballets d'opéra hors ONP se situent au 3^{ème} rang grâce à des séries en moyenne les plus longues après celles de l'ONP. Les compagnies tous publics aidées par l'État ont eu un niveau moyen de diffusion proportionné à leur type de subventionnement, le plus élevé pour les équipes conventionnées et le plus faible pour celles qui sont aidées au projet. Les compagnies soutenues par la Région sans l'État ont connu en 2011 et 2013 un niveau de diffusion plus important que les équipes aidées au projet et similaire en 2014 et 2015. La diffusion a été la moins dense pour les compagnies tous publics non aidées par l'État ou la Région.

La quasi-totalité des compagnies pour l'enfance et la jeunesse n'a pas été subventionnée par l'État et/ou la Région. On observe néanmoins en 2015 une augmentation des équipes soutenues par la Région. Le nombre de compagnies pour l'enfance et la jeunesse subventionnées par l'État a oscillé entre 3 et 5 au cours de la période avec un élargissement de l'éventail des aides. Notamment, trois équipes ayant une activité affirmée pour l'enfance et la jeunesse étaient conventionnées en 2015.

Nombre et % des maîtrises d'œuvre des compagnies pour l'enfance et la jeunesse selon leur type de subventionnement de 2011 à 2015

	2011	2012	2013	2014	2015
Convention	0	1 (2,1%)	2 (4,3%)	1 (2%)	3 (6,1%)
Aide structuration	3 (6,2%)	2 (4,2%)	2 (4,3%)	2 (3,9%)	1 (2,05%)
Aide projet	0	0	1 (2,1%)	0	1 (2,05%)
Région sans État	3 (6,2%)	2 (4,2%)	2 (4,3%)	3 (5,9%)	8 (16,3%)
Autres	42 (87,6%)	44 (91,6%)	40 (85%)	45 (88,2%)	36 (73,5%)
TOTAL	48 (100%)	48 (100%)	47 (100%)	51 (100%)	49 (100%)
dont aides État	3 (6,2%)	3 (6,2%)	5 (10,6%)	3 (5,9%)	5 (10,2%)

Les directions féminines sont restées majoritaires pour les compagnies ni subventionnées par l'État ni par leur Région. L'évolution a été plus contrastée pour les équipes aidées par leur Région sans l'État dans un contexte de forte augmentation de leur nombre total pour aboutir en 2015 à une répartition équilibrée entre directions féminines et masculines.

Nombre annuel moyen de représentations par maîtrise d'œuvre des compagnies françaises tous publics selon le type de subventionnement et la composition sexuée des directions (2011-2015)

Année	Maîtrise d'œuvre	CCN	ONP	ballets	convention	structurat.	Aide projet	Région sans État	Ni Région ni État
2011	direction féminine	34,4	151	2	17,8	9,8	6,6	0	6,6
	direction masculine	38,1	0	22,4	19,5	13,5	9,2	12,3	7,5
	duo mixte	16	0	0	26,5	11,7	17	0	9,2
	TOTAL	35,3	151	17,9	21,8	12,3	8	12	7,3
2012	direction féminine	16,3	134	9	29,5	10,9	4,2	7,8	6,5
	direction masculine	21,9	0	30,7	19,1	7,7	7	5,5	7,9
	duo mixte	15	0	0	12,5	10,6	5,8	1	7,9
	TOTAL	37,8	134	27,6	21,2	7,6	5,7	6	7,2
2013	direction féminine	31,4	118	6	24,9	10,6	9,6	14,9	6
	direction masculine	49	0	27,6	19,6	15,9	10,3	7,3	7,1
	duo mixte	30,5	0	0	22	16,1	5,8	0	7,3
	TOTAL	42,4	118	24	20,9	14,2	9,6	12,5	6,6
2014	direction féminine	9,3	119	6	23,1	14	7	6	5,6
	direction masculine	43,6	0	28,2	20	16,6	9,6	11,7	6,7
	duo mixte	16	0	0	26,3	21,3	5,3	10	6,3
	TOTAL	37,1	119	25	21,2	16,4	7,9	8,5	6,1
2015	direction féminine	10	149	12	19,7	13	8,3	10,1	5,8
	direction masculine	47,6	0	30,4	20,2	14,7	11,1	14,5	6,1
	duo mixte	14	0	0	33,3	15,8	10,3	8,8	7
	TOTAL	40,5	149	27,3	21,1	14,4	9,7	11,6	6,1

La supériorité du nombre annuel moyen de représentations par maîtrise d'œuvre pour les directions masculines par rapport aux directions féminines a été la plus marquée pour les CCN et les ballets d'opéras hors ONP. Cette supériorité a été moins forte mais continue pour les compagnies aidées à la structuration ou au projet ainsi que les équipes ni soutenues par l'État ni par leur Région.

Les équipes conventionnées ont constitué une exception notable avec un nombre de représentations par maîtrise d'œuvre plus important pour les directions féminines de 2012 à 2014 et un niveau proche des directions masculines en 2011 et 2015. Les écarts ont été plus fluctuants pour les compagnies aidées par leur Région sans l'État.

L'évolution des équipes selon leur degré de rayonnement territorial

Les ballets d'opéra diffusent leurs spectacles majoritairement sur leur propre site et sont donc exclus de l'analyse des différenciations de rayonnement territorial.

Pour l'ensemble des compagnies tous publics hors ballet d'opéra, la répartition selon le degré de rayonnement territorial est restée assez stable entre 2011 et 2015 avec une consolidation de la part des équipes multirégionales en 2015 (13 %), la part des équipes nationales oscillant entre 41 % et 45 %.

Répartition des maîtrises d'œuvre des compagnies tous publics selon leur type de subventionnement et leur degré de rayonnement de 2011 à 2015 (en % sur le total annuel de chaque type d'équipe)¹⁹

	2011				2012				2013				2014				2015			
	départ.	régional	multi-rég.	national																
CCN	18,2	4,0	13,6	63,6	4,5	9,1	9,1	77,3	15,8	10,5	10,5	63,2	17,6	5,9	0,0	76,5	20,0	5,0	25,0	50,0
Convention	9,1	9,1	13,6	68,2	4,3	4,3	17,0	75,0	8,5	8,5	21,3	61,7	4,1	4,1	10,2	81,6	6,0	4,0	14,0	76,0
Aide structuration	15,2	16,7	16,7	51,0	9,0	15,3	22,2	54,2	13,8	18,8	13,8	53,0	18,1	18,1	18,1	45,8	20,0	13,0	14,3	53,2
Aide projet	29,4	12,7	14,7	43,1	25,0	21,7	14,1	39,1	33,5	17,2	16,1	33,5	31,4	17,6	7,8	43,1	28,7	21,3	13,8	36,2
Région sans État	25,0	0,0	0,0	75,0	7,1	50,0	14,3	28,6	22,7	31,8	4,0	40,9	28,6	19,0	14,3	38,1	33,3	16,7	11,9	38,1
Autres	35,1	19,0	7,5	38,5	32,7	21,8	6,1	39,4	36,8	18,7	8,9	35,0	35,1	18,4	9,8	36,8	34,5	18,1	11,8	35,5
TOTAL	29,2	16,2	10,4	44,2	24,8	19,8	10,4	45,0	30,0	17,9	11,5	40,6	29,2	16,7	10,3	43,7	28,6	16,2	13,1	42,1
dont aides État	21,0	12,4	15,0	52,1	13,7	15,0	16,7	54,0	20,5	15,5	15,9	48,1	20,8	14,2	10,8	54,2	20,3	13,7	14,9	51,0

Les CCN, les équipes conventionnées et aidées à la structuration sont majoritairement des compagnies nationales. La répartition selon leur degré de rayonnement des équipes aidées par leur Région sans l'État s'est rapprochée au cours de la période de celle des compagnies aidées au projet par l'État. La part des équipes départementales et régionales est passée de 42 % en 2011 à 50 % en 2015 pour les compagnies aidées au projet et est restée la plus élevée pour les chorégraphes non soutenus par l'État et/ou la Région.

Pour les compagnies tous publics, le niveau de diffusion des équipes multirégionales et nationales a été de façon générale plus élevé que celui des compagnies départementales et régionales. Le nombre moyen de représentations par maîtrise d'œuvre plus important des CCN et des compagnies conventionnées a été tiré vers le haut par la reconnaissance nationale de leurs créations.

La relation de proportionnalité entre le niveau de diffusion et le degré de rayonnement n'est pas continue. Le nombre moyen de représentations par maîtrise d'œuvre a été généralement plus élevé pour les compagnies départementales que pour les équipes régionales et parfois pour les compagnies multirégionales par rapport aux compagnies nationales. Les compagnies aidées par l'État ou la Région seule ont connu majoritairement un rayonnement national entre 2011 et 2015.

En ce qui concerne les compagnies pour l'enfance et la jeunesse, les cas les moins significatifs numériquement ont été regroupés dans une catégorie distincte (en bas de tableau ci-dessous). Le rayonnement national a concerné un CCN²⁰, des compagnies aidées à la structuration, des équipes soutenues par la Région sans l'État et celles qui n'ont pas reçu d'appui de ces deux collectivités publiques. Pour les compagnies pour l'enfance et la jeunesse non aidées par l'État ou la Région, le nombre d'équipes départementales et régionales a été inférieur à celui des équipes multirégionales et nationales en 2012, 2014 et 2015.

Moyenne des représentations en France par maîtrise d'œuvre selon le type de subventionnement et le degré de rayonnement des compagnies tous publics hors ballet de 2011 à 2015

	2011				2012				2013				2014				2015			
	départ.	régional	multi-rég.	national	départ.	régional	multi-rég.	national	départ.	régional	multi-rég.	national	départ.	régional	multi-rég.	national	départ.	régional	multi-rég.	national
CCN	13	6	41	43	31	23	29	41	22	21	52	50	9	13	-	52	9	32	20	64
Convention	9	26	6	23	3	14	11	25	10	10	11	27	13	12	16	23	6	6	13	25
Aide structuration	7	9	11	15	6	7	21	13	5	10	19	17	13	9	25	17	8	8	19	17
Aide production	6	5	7	14	5	6	17	11	5	9	13	13	5	10	5	10	5	7	14	13
Région sans État	18	-	-	10	3	5	6	8	4	8	8	21	5	4	5	15	5	7	20	17
Autres	4	7	13	9	4	5	18	10	5	5	11	8	4	4	9	9	5	4	7	8
TOTAL	5	8	12	14	4	6	17	14	6	7	14	15	5	6	12	14	6	10	12	16
dont aides État	7	9	11	20	6	8	18	20	7	10	16	22	8	10	17	20	6	8	18	22

19. Le sens de lecture des pourcentages s'effectue par rapport au total de chaque type d'équipe selon leur subventionnement. Par exemple, en 2011, 18% des CCN et 9% des compagnies conventionnées ont connu un rayonnement départemental.

20. Il n'y a pas de CCN dédié à l'enfance et la jeunesse. De 2012 à 2015, un chorégraphe d'une compagnie pour l'enfance et la jeunesse a été produit par un CCN.

Nombre de maîtrises d'œuvre et nombre moyen de représentations en France par maîtrise d'œuvre selon le type de subventionnement et le degré de rayonnement des compagnies pour l'enfance et la jeunesse de 2011 à 2015

	2011		2012		2013		2014		2015	
	maît. art.	rep./maît.								
CCN national	0	0	1	103	1	65	1	135	1	146
Aide struct. national	2	113	2	51	2	106	1	77	1	60
Région sans État nation.	1	81	1	80	2	40	1	29	4	17
Autres départemental	13	19	14	13	15	14	16	10	10	8
Autres régional	8	8	4	16	6	16	5	9	5	15
Autres multirégional	3	34	7	38	3	55	6	30	4	19
Autres national	18	24	19	28	15	29	18	25	17	40
Catégories non signific.	3	16	1	5	2	13	3	35	7	31
TOTAL	48	25	49	27	46	28	51	23	49	28

L'évolution des équipes selon leur esthétique dominante

Les chorégraphes produits par les CCN²¹ ont été plus engagés dans la danse contemporaine et les directions des ballets d'opéra dans la danse classique. Les chorégraphes des spectacles de danses du monde et de danse jazz tous publics n'ont pas été soutenus par l'État ni la Région dans leur très grande majorité. La part des compagnies aidées par l'État s'est consolidée au cours de la période pour la danse contemporaine et est restée stable pour la danse hip-hop.

Nombre et répartition en % des maîtrises d'œuvre des compagnies tous publics selon leur type de subventionnement et l'esthétique dominante des spectacles de 2011 à 2015²²

	2011	2012	2013	2014	2015
CCN classique	4 (0,7%)	5 (0,8%)	3 (0,5%)	4 (0,5%)	2 (0,3%)
CCN contemporain	17 (2,8%)	18 (2,8%)	16 (2,5%)	13 (2,1%)	16 (2,7%)
CCN hip-hop	2 (0,3%)	3 (0,3%)	1 (0,2%)	2 (0,3%)	2 (0,3%)
ONP	1 (0,2%)	1 (0,2%)	1 (0,2%)	1 (0,2%)	1 (0,2%)
Ballets classique	6 (1%)	7 (1,2%)	6 (0,9%)	7 (1,1%)	6 (1%)
Ballets contempor.	4 (0,7%)	2 (0,3%)	2 (0,3%)	2 (0,3%)	2 (0,3%)
Convent. contemp.	37 (6,2%)	41 (6,9%)	41 (6,5%)	43 (6,8%)	42 (7%)
Convent. hip-hop	2 (0,3%)	2 (0,3%)	3 (0,5%)	3 (0,5%)	5 (0,9%)
Aide struct. contemp.	59 (9,8%)	59 (9,9%)	67 (10,6%)	57 (9%)	66 (11%)
Aide struct. hip-hop	7 (1,2%)	9 (1,5%)	11 (1,7%)	12 (1,9%)	10 (1,7%)
Aide projet contemp.	79 (13,1%)	69 (11,5%)	77 (12,2%)	89 (14,1%)	82 (13,7%)
Aide projet hip-hop	16 (2,7%)	13 (2,2%)	12 (1,9%)	12 (1,9%)	11 (1,9%)
Région contemporain	3 (0,5%)	10 (1,7%)	18 (2,8%)	14 (2,2%)	31 (5,2%)
Région hip-hop	0	2 (0,3%)	3 (0,5%)	6 (1%)	9 (1,5%)
Autres classique	14 (2,3%)	10 (1,7%)	11 (1,7%)	12 (1,9%)	9 (1,5%)
Autres contemporain	259 (43,1%)	243 (40,6%)	265 (41,9%)	261 (41,4%)	207 (34,6%)
Autres danse monde	23 (3,8%)	26 (4,3%)	22 (3,5%)	19 (3%)	25 (4,2%)
Autres hip-hop	40 (6,7%)	47 (7,9%)	45 (7,1%)	48 (7,6%)	46 (7,7%)
Autres jazz	12 (2%)	14 (2,3%)	13 (2,1%)	15 (2,5%)	14 (2,3%)
Catégories non sign.	16 (2,7%)	17 (2,8%)	13 (2,1%)	11 (1,7%)	12 (2%)
TOTAL	601 (100%)	596 (100%)	630 (100%)	630 (100%)	598 (100%)

21. Il s'agit des directeurs de CCN et des chorégraphes dont les spectacles ont été produits dans le cadre de l'accueil studio.

22. Les cas les moins significatifs numériquement ont été regroupés dans une catégorie en bas de tableau.

La progression des équipes soutenues par leur conseil régional sans l'aide de l'État a été proportionnellement plus rapide pour la danse hip-hop que pour la danse contemporaine. La part des compagnies de danse contemporaine non soutenues par l'État et/ou la Région, en baisse sur la période, est devenue équivalente en 2015 à celle des maîtrises d'œuvre des CCN, des ballets d'opéra et des équipes soutenues par l'État qui sont engagés dans ce champ esthétique contemporain.

Les spectacles de danse classique programmés par l'ONP et les autres ballets d'opéra ont connu une diffusion nettement plus importante que pour ceux de la danse contemporaine avec des séries plus nombreuses sur l'ensemble de la période et en moyenne plus longues en 2011, 2012 et 2015. La situation a été inversée pour les

CCN avec une diffusion plus importante de la danse contemporaine sauf en 2015.

Les spectacles de danse hip-hop produits par les CCN ont connu la diffusion la plus forte après celle des ballets classiques de l'ONP, en croissance continue, avec des séries beaucoup plus nombreuses, qui ont eu tendance à s'allonger entre 2011 et 2015. Parmi les équipes soutenues par l'État, la danse hip-hop a été plus diffusée que la danse contemporaine pour les compagnies aidées à la structuration et au projet en s'appuyant sur des séries plus nombreuses bien qu'elles aient été en moyenne un peu plus courtes. À l'opposé, les compagnies conventionnées ont connu une diffusion de la danse contemporaine plus importante que celle de la danse hip-hop.

Moyenne des représentations en France par maîtrise d'œuvre et série, des séries des compagnies tous publics selon leur type de subventionnement et l'esthétique dominante des spectacles de 2011 à 2015

	2011			2012			2013			2014			2015		
	rep./ maît.	rep./ sér.	série/ maît.												
CCN classique	26,4	2,0	13,4	24,8	1,9	13,0	21,3	1,6	13,3	29,3	1,7	17,7	48,0	1,8	26,0
CCN contemporain	30,4	1,9	16,1	34,1	2,0	17,1	38,3	2,0	18,9	35,9	2,1	17,1	30,9	1,8	17,1
CCN hip-hop	63,5	1,4	44,5	64	1,6	40,5	64,5	1,6	41,5	79	1,7	46,0	109,5	2,0	54,0
ONP classique	115	9,6	12	50,5	12,6	4,0	77	7,7	10,0	104	9,5	11,0	122	11,1	11,0
ONP contemporain	36	7,2	5	33	16,5	2,0	41	13,7	3,0	15	7,5	2,0	27	9,0	3,0
Ballets classique	22,5	4,2	5,3	23,4	3,6	6,4	19	3,3	5,8	23	3,8	6,0	21,3	3,7	5,8
Ballets contempor.	3,8	3,0	1,3	14,5	4,8	3,0	15	4,3	3,5	7	3,5	2,0	18	5,1	3,5
Convent. contemp.	20,6	2,0	10,2	22,8	2,2	10,5	22	1,8	12,2	22,8	2,0	11,7	22,4	1,9	11,7
Convent. hip-hop	14,0	1,2	12,0	11,0	1,4	8,0	14,7	1,3	11,0	12,7	2,5	5,0	15,4	1,5	10,4
Aide struct. contemp.	10,9	1,7	6,3	13,1	1,9	7,0	12,4	1,8	7,1	14,6	1,8	8,0	12,2	1,7	7,3
Aide struct. hip-hop	24,3	1,6	15,0	20,1	1,6	12,3	26,8	1,8	14,7	24,5	1,5	16,3	25,7	1,6	16,0
Aide projet contemp.	8,8	1,7	5,1	8,2	1,7	4,7	8,4	1,7	4,9	7,5	1,6	4,8	9	1,9	4,7
Aide projet hip-hop	11,3	1,7	6,8	16,5	1,4	11,7	15,8	1,6	9,8	9,3	1,5	6,3	11,9	1,4	8,5
Région contempor.	15,3	3,1	5,0	6,1	2,0	3,0	13,9	2,7	5,2	6,4	1,3	4,9	11,3	2,0	5,7
Région hip-hop	-	-	-	5,5	1,0	5,5	6,0	1,3	4,7	14,3	1,7	8,5	14	1,3	10,7
Autres classique	4,0	1,6	2,5	9,0	1,7	5,4	5,2	1,4	3,8	4,8	1,6	3,1	4,6	1,2	3,8
Autres contemporain	7,4	1,9	3,9	8,1	2,0	4,1	6,8	1,9	3,6	6,4	2,0	3,2	6,7	2,0	3,4
Autres danse monde	5,6	1,7	3,3	4,8	2,0	2,3	4,5	1,2	3,9	5,4	1,4	3,8	3,4	1,1	3,0
Autres hip-hop	8,4	1,4	5,9	7,8	1,6	5,0	8,2	1,6	5,3	6,7	1,4	4,7	5,8	1,6	3,7
Autres jazz	6,3	2,1	2,9	3,0	1,2	2,6	3,5	1,3	2,6	2,4	1,2	1,9	2,6	1,1	2,5
Catégories non sign.	8,8	1,6	5,4	8,2	1,6	5,1	9,5	1,7	5,5	10,1	2,1	4,7	14,8	2,0	7,4
TOTAL	10,4	1,9	5,6	11,2	1,9	5,8	10,7	1,8	5,8	10,2	1,8	5,5	10,9	1,9	5,9

Le rapport de diffusion entre la danse contemporaine et la danse hip-hop s'est inversé au profit de cette dernière à partir de 2014 pour les compagnies aidées par la Région sans l'État. Ce rapport a été plus fluctuant dans le cas des équipes non subventionnées par l'État et/ou la Région. Les spectacles de danse hip-hop qu'elles ont produits ont connu une diffusion un peu plus élevée que les spectacles de danse contemporaine en 2011, 2013, équivalente en 2012, 2014, moins importante en 2015.

Moyenne des représentations en France par maîtrise d'œuvre et série, des séries des compagnies pour l'enfance et la jeunesse non aidées par l'État et/ou la Région selon l'esthétique dominante des spectacles de 2011 à 2015

	2011			2012			2013			2014			2015		
	rep./ maît.	rep./ sér.	série/ maît.												
contemporain	20,8	2,9	7,2	25,3	3,1	8,2	24,2	2,9	8,3	18,3	2,9	6,4	27	3	9,1
danses du monde	-	-	-	12	12	1	15	3	5	9	2,3	4	6	6	1
jazz	6	2	3	6,0	1,4	4,3	14,3	2,2	6,7	26,7	2,4	11	13	1,9	6,8

Les compagnies pour l'enfance et la jeunesse ont diffusé essentiellement des spectacles de danse contemporaine. Les seules exceptions concernent une chorégraphe en danses du monde et des maîtrises d'œuvre en jazz dont le nombre est passé de 2 en 2011 à 4 en 2015 parmi les équipes non aidées par l'État et/ou la Région.

La diffusion des maîtrises d'œuvre non subventionnées par l'État ou la Région a été dans l'ensemble la plus élevée pour la danse contemporaine en s'appuyant sur des séries plus nombreuses que pour les deux autres styles et plus longues que pour le jazz. Le rapport entre les danses du monde et le jazz s'est inversé à partir de 2014 au profit de la danse jazz.

En conclusion de cette section, l'absence majoritaire de subventionnement des compagnies chorégraphiques par l'État et/ou les Régions concerne proportionnellement plus les équipes pour l'enfance et la jeunesse. Le nombre de compagnies soutenues par leur Région sans l'État a progressé au cours de la période. Les directions masculines des compagnies françaises tous publics sont les plus dominantes pour les CCN, les ballets d'opéra hors ONP et les compagnies conventionnées. La supériorité du nombre de représentations par maîtrise d'œuvre pour les directions masculines se retrouve le plus pour les CCN et les ballets d'opéra mais pas pour les compagnies conventionnées qui ont connu un écart au profit des directions féminines de 2012 à 2014 et resserré en 2011 et 2015.

Le niveau moyen de diffusion est corrélé au type de subventionnement avec le niveau le plus haut pour le ballet de l'ONP puis les CCN et le plus bas pour les équipes non soutenues par l'État et/ou la Région. En dehors des ballets d'opéra majoritairement diffusés sur leur site, le rayonnement national est également proportionné au type de subventionnement et augmente le nombre de séries de représentations. Les ballets d'opéra sont beaucoup plus orientés vers la danse classique tandis que la place dominante de la danse contemporaine dans la diffusion, mesurée par le nombre moyen de représentations par maître d'œuvre est un peu contestée par la progression de la danse hip-hop. Cette évolution ne concerne pas les compagnies conventionnées toutefois.

III. LES STRUCTURES DE DIFFUSION

Sur l'ensemble de la période 2011-2015, 3 990 diffuseurs ont diffusé des spectacles de danse dont les droits ont été perçus par la SACD.

Nombre de diffuseurs de spectacles chorégraphiques

2011-2015	2011	2012	2013	2014	2015
3990	1669	1721	1730	1606	1605

Le nombre de diffuseurs de spectacles chorégraphiques a baissé de 7 % entre 2013 et 2014 puis s'est stabilisé. Cette baisse entre 2013 et 2014 est surtout liée à la réduction du nombre de diffuseurs n'ayant programmé des spectacles de danse qu'une seule année, passé de 446 en 2013 à 337 en 2014. En 2015, la stabilité globale du nombre de diffuseurs masque une évolution marquée par une remontée du nombre de diffuseurs n'ayant programmé de la danse que sur une seule année (422) et un fléchissement du nombre des structures engagées sur deux à trois années de programmation chorégraphique (521 en 2014 et 444 en 2015), à relativiser pour ces deux faits par l'effet de bord de la période.

L'ampleur des inégalités

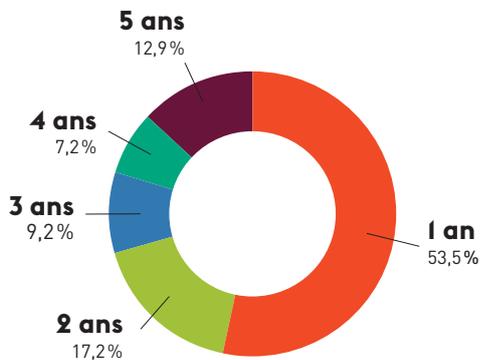
Les inégalités entre les diffuseurs se sont un peu accentuées au cours de la période avec une augmentation du nombre de représentations au-dessus duquel se situent les 10 % des diffuseurs les plus importants (13 en 2011 et 15 en 2015). Le 99^{ème} centile, c'est-à-dire le niveau au-dessus duquel se situe le 1 % des structures qui ont le plus diffusé, a été plus fluctuant entre 34 et 44 représentations. Le nombre moyen annuel de représentations chorégraphiques diffusées par les structures est passé de 5,1 à 5,5 tandis que la médiane est restée stable à deux représentations.

Les mesures des inégalités de diffusion des structures de 2011 à 2015

	2011-2015			2011			2012			2013			2014			2015		
	Nb repr.	Nb séries	rep./ sér.	Nb repr.	Nb séries	rep./ sér.	Nb repr.	Nb séries	rep./ sér.	Nb repr.	Nb séries	rep./ sér.	Nb repr.	Nb séries	rep./ sér.	Nb repr.	Nb séries	rep./ sér.
1 ^{er} centile	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1 ^{er} décile	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1 ^{er} quartile	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Médiane	3	2	1	2	1	1	2	1	1	2	1	1	2	1	1	2	1	1
Moyenne	11,2	5,5	2	5,1	2,6	1,7	5,2	2,5	2	5,3	2,7	1,9	5,5	2,8	2,0	5,5	2,8	2,0
3 ^{ème} quartile	8	4	2	5	3	2	5	3	2	5	3	2	6	3	2	6	3	2
9 ^{ème} décile	25	13	3,1	13	6	3,2	12	6	3,6	13	6	3,5	14	6	3	15	7	3,5
99 ^{ème} centile	124	60	16	38	16	16	34	15	12	44	17	13	39,5	18	14	40	18	14
Interquartile	8	4	2	5	3	2	5	3	2	5	3	2	6	3	2	6	3	2
Interdécile	25	13	3,1	13	6	3,2	12	6	3,6	13	6	3,5	14	6	3	15	7	3,5
Intercentile	124	60	16	38	16	16	34	15	12	44	17	13	39,5	18	14	40	18	14

Sur l'ensemble de la période 2011-2015, le nombre moyen de représentations diffusées par les structures a été de 11 et la médiane s'est située à 3. Les trois-quarts des diffuseurs ont diffusé au plus huit représentations chorégraphiques. Sur une base annuelle, le seuil au-dessous duquel se situent les trois-quarts des diffuseurs a été de cinq représentations de 2011 à 2013 et six de 2014 à 2015.

Répartition des diffuseurs selon leur nombre d'années de programmation de spectacles de danse en France (2011-2015)



L'ampleur des inégalités de répartition des diffuseurs selon le nombre d'années de programmation de spectacles de danse en France au cours de la période 2011-2015 est plus proche de celle de la distribution des spectacles que de celle des maîtrises d'œuvre selon leur nombre d'années de diffusion.

2 135 structures, soit 53,5 % d'entre elles, n'ont diffusé des spectacles chorégraphiques en France qu'une seule année et ont effectué 10,6 % des représentations. 514 structures, soit 12,9 % d'entre elles, ont diffusé des spectacles de danse pendant les cinq années de la période et ont concentré 61,7 % des représentations en France.

Les 40 diffuseurs les plus actifs en France

Les 40 diffuseurs les plus actifs en France, soit le 99^{ème} centile (le 1 % des structures les plus impliquées dans la diffusion de spectacles de danse), ont programmé un nombre total de représentations en 2011-2015 compris entre 124 et 743 représentations. Cet ensemble a concentré 19,9 % des représentations chorégraphiques et 12,5 % des séries programmées.

Les 40 diffuseurs les plus actifs (2011-2015)

Rang	DIFFUSEUR	TYPE	Région	Nb rep.	Nb sér.	rep/sér.
1	OPERA NATIONAL DE PARIS	Et. culturel national	Île-de-France	741	76	9,8
2	CHAILLOT THEATRE NATIONAL DE LA DANSE	Et. culturel national	Île-de-France	635	104	6,1
3	THEATRE DE LA VILLE PARIS	Et. culturel finct. cr.	Île-de-France	555	89	6,2
4	LA MAISON DE LA DANSE LYON	Et. culturel finct. cr.	AuRHA	501	102	4,9
5	CENTRE NATIONAL DE LA DANSE	Et. culturel national	Île-de-France	305	114	2,7
6	LES HIVERNALES AVIGNON	CDCN	PACA	280	83	3,4
7	FESTIVAL D'AVIGNON	Festival	PACA	264	47	5,6
8	OPERA NATIONAL DE BORDEAUX	Opéra	Nouv. Aquit.	257	33	7,8
9	THEATRE DE LA CITE INTERNATIONALE PARIS	Et. culturel finct. cr.	Île-de-France	238	56	4,3
10	MONTPELLIER DANSE	Festival	Occitanie	235	109	2,2
11	CCN DE ROUBAIX NORD PAS DE CALAIS	CCN	Hauts De F.	228	155	1,5
12	MAISON DES ARTS ET DE LA CULTURE DE CRETEIL	SN	Île-de-France	222	64	3,5
13	E.P.P.G.H.V. LA VILLETTE	Et. culturel national	Île-de-France	208	79	2,6
14	THEATRE DE SURESNES JEAN VILAR	SCONV - danse	Île-de-France	207	65	3,2
15	CCN BALLET PRELJOCAJ - PAVILLON NOIR AIX	CCN	PACA	204	64	3,2
16	ODYSSUD BLAGNAC	SCONV	Occitanie	193	52	3,7
17	MC2 GRENOBLE	SN	AuRHA	184	52	3,5
18	POLE SUD STRASBOURG	CDCN	Grand Est	184	98	1,9
19	SCENE NATIONALE DE BESANCON	SN	Bourg. F.-C.	180	86	2,1
20	THEATRE LOUIS ARAGON TREMBLAY EN FRANCE	SCONV - danse	Île-de-France	173	88	2,0
21	LE QUARTZ - SCENE NATIONALE DE BREST	SN	Bretagne	172	76	2,3
22	CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE RENNES	CDN	Bretagne	165	39	4,2
23	BIENNALE DE LA DANSE VAL DE MARNE	Festival	Île-de-France	165	47	3,5
24	LE 104 CENT QUATRE PARIS	Et. culturel finct. cr.	Île-de-France	162	38	4,3
25	CENTRE GEORGES POMPIDOU PARIS	Et. culturel national	Île-de-France	155	53	2,9
26	CCN DE TOURS	CCN	Centre VdL	148	94	1,6
27	THEATRE DUNOIS - LA MAISON OUVERTE PARIS	SCONV	Île-de-France	147	14	10,5
28	PARIS QUARTIER ETE	Festival	Île-de-France	143	55	2,6
29	ASSOCIATION DANSE A LILLE / LE GYMNASE	CDCN	Hauts De Fr.	143	74	1,9
30	LE MANEGE DE REIMS SCENE NATIONALE	SN	Grand Est	141	63	2,2
31	ONYX THEATRE DE SAINT-HERBLAIN	SCONV - danse	Pays de la L.	134	75	1,8
32	THEATRE DU CAPITOLE TOULOUSE	Opéra	Occitanie	132	26	5,1
33	GRAND THEATRE DE LORIENT	CDN	Bretagne	132	50	2,6
34	THEATRE DE VANVES	SCONV - danse	Île-de-France	132	108	1,2
35	THEATRE DE NÎMES	SCONV - danse	Occitanie	131	67	2,0
36	L'ETOILE DU NORD PARIS	SCONV - danse	Île-de-France	129	47	2,7
37	L'AVANT-SCENE COGNAC	SCONV - danse	Nouv. Aquit.	125	96	1,3
38	BALLET OPERA NATIONAL DU RHIN	CCN	Grand Est	124	43	2,9
39	MAISON DE LA CULTURE NEVERS AGGLOM.	Et. culturel finct. cr.	Bourg. F.-C.	124	43	2,9
40	BONLIEU - SCENE NATIONALE D'ANNECY	SN	AuRHA	124	57	2,2

Ces 40 diffuseurs sont constitués de quatre CCN, trois CDCN, sept scènes conventionnées pour la danse, deux scènes conventionnées, l'une pour l'enfance et la jeunesse, l'autre pour les musiques anciennes et nouvelles, sept scènes nationales, quatre festivals, deux opéras nationaux en région, cinq établissements culturels nationaux, quatre établissements culturels non labellisés au financement public croisé, et deux CDN. Les quinze premières structures ont cumulé plus de 200 représentations entre 2011 et 2015. 16 de ces

23. Les théâtres ou centres culturels municipaux ont une personnalité morale spécifique tandis que les saisons municipales correspondent à des programmations de spectacles saisonnières ou estivales occasionnelles effectuées sous le contrôle direct des municipalités.

établissements sont situés en Île-de-France tandis que la Corse, la Normandie et les territoires d'Outre-Mer n'en comptent pas.

Les faibles niveaux de diffusion

La très grande majorité des diffuseurs sont occasionnels. Un tiers d'entre eux n'ont diffusé qu'une seule représentation chorégraphique entre 2011 et 2015 et ont réalisé 3 % des représentations. Un autre

tiers de structures a programmé entre deux et cinq représentations de danse et a diffusé 8,8 % des représentations. Presque 90 % des représentations chorégraphiques ont donc été programmées par le tiers de structures qui ont diffusé au moins six représentations de danse au cours de la période 2011-2015.

Les principaux types de diffuseurs n'ayant programmé qu'une seule représentation chorégraphique entre 2011 et 2015 ont été les saisons municipales (27 % du total), les théâtres ou centres culturels municipaux²³ (20 %), les associations culturelles ou sociales (12 %), les festivals (8,5 %), les compagnies (8 %), les producteurs privés (6 %), les bibliothèques (6 %) et les établissements d'enseignement (4 %).

En moyenne annuelle au cours de la période 2011-2015 parmi les différents types de structures, 48,4 % des séries en France ont été limitées à une seule représentation, dont 12,8 % pour des spectacles diffusés une seule année et 35,6 % pour des pièces exploitées au moins pendant deux années.

Les spectacles pour l'enfance et la jeunesse sont largement sous-représentés dans ce flux de séries de représentations isolées (22 %) et les pièces des maîtrises d'œuvre internationales le sont aussi un peu (44 %). Les duos mixtes (46 %) ont été un peu plus à l'écart de ces flux isolés que les directions uninominales (48 % et 49 % pour les directions féminines et masculines respectivement). Les familles esthétiques les plus touchées par ces représentations isolées ont été le jazz et les danses du monde (58 %) et la danse baroque (56 %) ; la danse classique a été la moins concernée (42 %).

Les types de structures les plus concernés par les représentations isolées en France ont été les établissements d'enseignement (84 %), les associations culturelles ou sociales (70 %), les Départements et Régions quand ils sont opérateurs (65 %), les bibliothèques et les établissements culturels patrimoniaux (63 %) ainsi que les producteurs privés (62 %).

Les types de structures les plus à l'écart de ces représentations isolées ont été les établissements publics nationaux (18 %), les établissements culturels étrangers en France (20 %), les opéras (10 % pour l'ONP et 28 % pour les opéras nationaux de région), les CDN (21 %).

I. Les types de structures

Les structures de diffusion ont été regroupées en 26 catégories.

Les Départements et Régions ont été intégrés dans une seule catégorie et différenciés des associations départementales qui disposent d'une autonomie de gestion. Les établissements culturels patrimoniaux incluent les musées, les FRAC, les centres d'art. Les établissements culturels pluridisciplinaires au financement public croisé se différencient des théâtres municipaux, subventionnés par les seules Communes, et des établissements publics nationaux, financés seulement par l'État. Une catégorie spécifique a été constituée pour ces structures quand elles n'ont pas été labellisées ou reconnues comme scènes conventionnées.

Les différentes associations d'éducation populaire ont été regroupées avec la Fédération des Œuvres Laïques, la Ligue de l'enseignement, les Jeunesses Musicales de France. Les autres réseaux labellisés comprennent notamment les Pôles nationaux cirque (PNC), les Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (CNAREP), les Centres nationaux de création musicale (CNCM). L'ONP a été différencié des autres opéras.

Les compagnies peuvent diffuser elles-mêmes leurs spectacles, en particulier dans le *Off* d'Avignon, et ont été différenciées des compagnies avec lieu qui peuvent accueillir des représentations chorégraphiques d'autres équipes artistiques.

L'évolution générale

Les variations du nombre de compagnies et de théâtres ou centres culturels municipaux impliqués dans la diffusion de la danse ont été les principales causes des fluctuations du nombre total de structures, qui a augmenté de 2011 à 2013 puis diminué de 2013 à 2014.

Le pôle des théâtres ou centres culturels municipaux et des saisons municipales a représenté presque la moitié des structures de diffusion de la danse en France et a connu un recul de son nombre après 2013 tandis que sa part dans le total des représentations chorégraphiques est passée de 28 % en 2011 à 26,5 % en 2015.

Les lieux de spectacles labellisés (CCN, CDCN, CDN, établissements publics nationaux, ONP, autres opéras nationaux, scènes nationales, autres réseaux labellisés) et les scènes conventionnées ont constitué environ 17 % des structures et leur poids dans la diffusion s'est consolidé en passant de 41,4 % en 2011 à 43,5 % des représentations chorégraphiques en 2015. Cette consolidation découle notamment de la programmation des scènes conventionnées non dédiées à la danse, qui est passée de 7,5 % du total de la diffusion chorégraphique à 9,4 %, tandis que celle des scènes conventionnées pour la danse est restée stable autour de 5%.

Nombre de structures et de représentations en France selon le type de structures de diffusion (2011-2015)²⁴

	2011		2012		2013		2014		2015	
	struct.	représ.								
Assoc. département.	26	127	23	81	21	84	22	103	20	71
Bibliothèque	27	39	19	24	31	71	25	34	31	52
Département/Région	17	35	22	94	19	50	21	67	15	40
CCN	17	250	16	290	18	254	17	243	15	248
CDCN	12	262	12	218	12	288	12	271	12	252
CDN	22	235	21	213	15	165	24	227	24	204
Compagnie	100	544	114	543	129	587	107	503	90	566
Compagnie avec lieu	17	80	24	69	24	76	21	80	21	122
Et. cult. patrimonial	31	83	25	78	33	96	22	62	33	101
Et. culturel fin. croisé	62	621	58	588	60	805	56	643	58	629
Et. public national	8	215	6	294	7	279	5	297	5	283
Et. culturel étranger	3	22	2	11	2	29	3	18	3	14
Et. d'enseignement	31	44	30	45	26	37	21	53	28	71
Education populaire	12	52	19	72	26	161	26	126	13	48
Festival	144	612	160	793	151	692	152	744	151	703
ONP	1	166	1	140	1	138	1	122	1	177
Opéras autres	21	264	18	282	16	249	17	220	19	254
Producteur privé	53	261	60	182	53	143	47	135	47	173
Autre réseau labellisé	19	82	19	67	19	82	19	120	21	100
Scène conventionnée	90	649	87	777	92	843	95	747	92	842
Scèn. convent.-danse	21	431	20	399	21	437	20	448	19	452
Scène nationale	71	1003	72	1063	71	1118	72	988	70	1065
Théâtre/CC municipal	483	1667	491	1736	501	1576	437	1654	441	1619
Saison municipale	327	753	349	830	328	855	318	825	323	744
Autre	54	94	53	80	54	88	46	78	53	89
TOTAL	1669	8591	1721	8969	1730	9203	1606	8808	1605	8919

Le poids des autres catégories de structures dans la diffusion chorégraphique est resté également relativement stable au cours de la période, à l'exception d'une consolidation de la part initialement peu élevée des compagnies avec lieu, des établissements d'enseignement, des bibliothèques, et d'un recul de la part des producteurs privés et des associations départementales, qui sont de moins en moins nombreuses.

Les producteurs privés ayant diffusé plus de 20 représentations chorégraphiques entre 2011 et 2015 sont Val Production Conseil²⁵, la SEMEC qui gère le Palais des festivals et congrès de Cannes par délégation de service public, et trois théâtres privés parisiens, le Théâtre des Champs-Élysées, le Théâtre de la Gaîté Montparnasse, et le Théâtre des Mathurins. Le Théâtre des Champs-Élysées et la SEMEC ont été des diffuseurs assez réguliers tandis que Val Production Conseil n'a pas diffusé de spectacle de danse en 2014, les Théâtres de la Gaîté Montparnasse et le Théâtre des Mathurins n'en ont diffusé qu'en 2011 et 2012.

Sur l'ensemble de la période 2011-2015, en moyenne, les 3990 structures ont diffusé 11,2 représentations en programmant 5,6 séries de spectacles. Les diffuseurs de spectacles chorégraphiques les plus

actifs ont été l'ONP puis les établissements culturels nationaux, qui incluent le CND et Chaillot – Théâtre national de la danse en s'appuyant sur les séries de représentations les plus longues. Les CDCN, les scènes conventionnées pour la danse, les CCN et les scènes nationales suivent ensuite avec des séries en moyenne plus courtes mais largement plus nombreuses que la moyenne. Les opéras hors ONP et les CDN se sont appuyés sur des séries plus longues que la moyenne et les scènes conventionnées non dédiées à la danse sur des séries plus nombreuses mais plus courtes.

Les festivals et les théâtres ou centres culturels municipaux se sont situés plus en retrait dans leur volume de diffusion chorégraphique avec des séries un peu plus courtes et moins nombreuses. Les compagnies qui ont auto-diffusé des spectacles de danse se sont situées à un niveau proche mais en s'appuyant sur des séries plus longues que la moyenne. Les producteurs privés se sont spécifiés par des séries en moyenne un peu plus longues mais nettement moins nombreuses, comme cela est le cas dans d'autres secteurs des arts du spectacle. Logiquement, les lieux non dédiés au spectacle vivant ont connu le plus faible niveau de diffusion.

24. Le tableau inclut dans la catégorie « CDCN » les 12 établissements actuellement labellisés dont certains l'ont été après 2011 comme Pôle Sud et l'Atelier de Paris en 2015. Comme les CCN n'ont pas de mission obligatoire en diffusion, le nombre de CCN ayant diffusé des spectacles de danse en France est inférieur aux 19 structures labellisées.

25. Il s'agit d'une SARL qui produit et diffuse des spectacles comme Tutu de Philippe Lafeuille.

Moyenne des représentations par structure et série, et des séries selon le type de structure de diffusion (2011-2015)

	rep./str.	rep./sér.	sér./str.
Assoc. département.	10,1	1,7	6,1
Bibliothèque	1,8	1,4	1,3
Département/Région	6,2	1,5	4,2
CCN	71,4	1,8	39,5
CDCN	107,6	1,8	59,3
CDN	30,7	3,2	9,6
Compagnie	7,3	3,3	2,2
Compagnie avec lieu	8,4	2,2	3,8
Et. cult. patrimonial	4,6	1,8	2,6
Et. culturel pluriel	33,2	3,1	10,7
Et. public national	152	3,7	41,3
Et. culturel étranger	18,8	2	9,6
Et. d'enseignement	2,7	1,4	1,9
Education populaire	8,1	3	2,7
Festival	9,5	1,9	5,1
ONP	743	9,5	78
Opéras autres	52,9	3,3	15,8
Producteur privé	4,9	2,3	2,1
Autre réseau labellisé	12,9	1,7	7,5
Scène conventionnée	33,8	1,9	17,4
Scèn. convent.-danse	103,2	1,7	60,4
Scène nationale	70,8	1,9	36,4
Th./cent. cult. municip.	8,4	1,6	5,2
Saison municipale	4,5	1,6	2,8
Autre	1,9	1,5	1,2
TOTAL	11,2	2	5,6

La répartition des programmations selon l'origine de la production des spectacles et le type de subventionnement des compagnies

Sur la période 2011-2015, les différents types de structures de diffusion ont programmé 5 512 représentations de spectacles produits hors de France et 38 978 représentations de spectacles produits en France. En moyenne, les spectacles de danse ont circulé dans 2,5 types de structures différentes.

Nombre et répartition en % des représentations de danse pour les différents types de structures de diffusion selon l'origine de production (2011-2015)

	Product. nationale		Product. internation.	
	Nbre rep.	% repr.	Nbre rep.	% repr.
Assoc. département.	444	1,1	22	0,4
Bibliothèque	220	0,6	0	0
Département/Région	274	0,7	12	0,2
CCN	1175	3,0	110	2,0
CDCN	1130	2,9	161	2,9
CDN	843	2,2	201	3,6
Compagnie	2474	6,3	269	4,9
Compagnie avec lieu	407	1,0	20	0,4
Et. cult. patrimonial	350	0,9	70	1,3
Et. culturel fin. croisé	2378	6,1	908	16,5
Et. public national	1064	2,7	304	5,5
Et. culturel étranger	27	0,1	67	1,2
Et. d'enseignement	242	0,6	8	0,1
Education populaire	455	1,2	4	0,1
Festival	2960	7,6	584	10,6
ONP	735	1,9	8	0,1
Opéras autres	1105	2,8	164	3,0
Producteur privé	618	1,6	276	5,0
Autre réseau labellisé	402	1,0	49	0,9
Scène conventionnée	3471	8,9	387	7,0
Scèn. convent.-danse	1929	4,9	238	4,3
Scène nationale	4370	11,2	867	15,7
Théâtre/CC municipal	7627	19,6	625	11,3
Saison municipale	3865	9,9	142	2,6
Autre	413	1,1	16	0,3
TOTAL	38978	100	5512	100

La présence des compagnies internationales dans la programmation chorégraphique a été nulle dans les bibliothèques et très marginale pour les établissements d'enseignement, les organismes d'éducation populaire, les Départements et Régions, les associations départementales, les compagnies avec lieu, les autres associations. L'Opéra national de Paris se distingue des autres opéras nationaux par la quasi absence des équipes internationales. A l'opposé, la répartition des représentations (en pourcentage) a été proportionnellement assez équilibrée entre les compagnies nationales et internationales pour les autres opéras nationaux.

Les types de structures pour lesquels la part des représentations chorégraphiques a été plus élevée pour les équipes internationales (par rapport aux compagnies nationales) ont été d'abord, logiquement, les établissements culturels étrangers, puis les producteurs privés, les établissements culturels au financement public croisé, les établissements publics nationaux, les CDN, et enfin les festivals et les scènes nationales.

Les théâtres et centres culturels municipaux et, plus encore, les saisons municipales sont plus à l'écart des compagnies produites hors de France dans leur programmation chorégraphique.

De façon attendue, les ballets sont essentiellement diffusés par les opéras. En comparaison avec la moyenne nationale (colonne du total), la diffusion des CCN en 2015 est la plus surreprésentée dans les CCN mais aussi les établissements d'enseignement alors qu'elle était inexistante en 2011, et dans une moindre mesure les CDN.

La diffusion des équipes conventionnées a été proportionnellement la plus surreprésentée par rapport à la moyenne (colonne « total ») dans les établissements culturels étrangers et les CDN, puis les CDCN et les scènes nationales. Celle des compagnies aidées à la structuration l'est dans les CDCN. La diffusion des équipes aidées au projet est proportionnellement plus importante dans les

réseaux des associations départementales, puis ceux de l'Éducation Populaire, les autres réseaux labellisés, les théâtres ou centres culturels municipaux et les saisons municipales, les autres lieux non dédiés au spectacle vivant. Les compagnies ni aidées par l'État ni par leur Région ont connu moins d'importance dans les écarts entre leur répartition en pourcentage et celle de la moyenne d'ensemble

Répartition en nombre et % des représentations chorégraphiques des compagnies produites en France selon leur type de subventionnement dans les réseaux des différents types de structures en 2015

	ONP	Ballets hors ONP	CCN	convention	structuration	aide projet	région sans État	ni État ni Région	Total
Assoc. départ.	0	0	0	14 (1,2%)	11 (0,9%)	5 (0,5%)	20 (3%)	18 (0,7%)	68 (0,9%)
Bibliothèque	0	0	0	0	2 (0,2%)	5 (0,5%)	14 (2,1%)	31 (1,1%)	52 (0,7%)
Cons. Dép./Rég.	0	0	6 (0,7%)	6 (0,5%)	5 (0,4%)	12 (1,2%)	5 (0,8%)	12 (0,4%)	46 (0,6%)
CCN	0	0	80 (9,9%)	42 (3,5%)	28 (2,4%)	16 (1,6%)	2 (0,3%)	53 (1,9%)	221 (2,8%)
CDCN	0	0	8 (1%)	53 (4,4%)	63 (5,4%)	31 (3%)	12 (1,8%)	48 (1,7%)	215 (2,7%)
CDN	0	3 (1,8%)	26 (3,2%)	61 (5,1%)	20 (1,7%)	2 (0,2%)	0	18 (0,7%)	130 (1,7%)
Compagnie	0	0	2 (0,2%)	55 (4,6%)	80 (6,8%)	151 (14,7%)	45 (6,8%)	202 (7,3%)	535 (6,9%)
Compag. avec lieu	0	1 (0,6%)	2 (0,2%)	13 (1,1%)	6 (0,5%)	38 (3,7%)	7 (1,1%)	52 (1,9%)	119 (1,5%)
Et. cult. patrim.	0	0	14 (1,7%)	14 (1,2%)	6 (0,5%)	22 (2,1%)	3 (0,5%)	23 (0,8%)	82 (1,1%)
Et. culturel plur.	0	4 (2,4%)	88 (10,9%)	78 (6,5%)	79 (6,8%)	64 (6,2%)	12 (1,8%)	159 (5,8%)	484 (6,2%)
Et. public nat.	0	0	44 (5,4%)	49 (4,1%)	34 (2,9%)	35 (3,4%)	10 (1,5%)	55 (2%)	227 (2,9%)
Et. cult. étrang.	0	0	0	2 (0,2%)	0	0	0	2 (0,1%)	4 (0,1%)
Et. d'enseignem.	0	0	29 (3,6%)	7 (0,6%)	7 (0,6%)	7 (0,7%)	4 (0,6%)	17 (0,6%)	71 (0,9%)
Educat. populaire	0	0	0	2 (0,2%)	2 (0,2%)	1 (0,1%)	10 (1,5%)	33 (1,2%)	48 (0,6%)
Festival	0	4 (2,4%)	41 (5,1%)	91 (7,6%)	97 (8,3%)	75 (7,3%)	31 (4,7%)	221 (8%)	560 (7,2%)
Opéra	148 (99,3%)	131 (79,9%)	61 (7,5%)	35 (2,9%)	16 (1,4%)	1 (0,1%)	7 (1,1%)	17 (0,4%)	409 (3,4%)
Product. privé	0	5 (3%)	5 (0,6%)	5 (0,4%)	2 (0,2%)	22 (2,1%)	0	113 (4,1%)	152 (2%)
Autre rés. label.	0	0	0	16 (1,3%)	10 (0,9%)	10 (1%)	17 (2,6%)	44 (1,6%)	97 (1,2%)
Scène convent.	0	6 (3,6%)	78 (9,6%)	155 (12,3%)	142 (12,1%)	96 (9,3%)	41 (6,2%)	271 (9,8%)	789 (10,1%)
Scèn. conv.-danse	0	3 (1,8%)	36 (4,4%)	92 (7,7%)	103 (8,8%)	48 (4,7%)	18 (2,7%)	106 (3,8%)	406 (5,2%)
Scène nationale	0	4 (2,4%)	182 (22,5%)	227 (18,9%)	159 (13,6%)	68 (6,6%)	39 (5,9%)	208 (7,6%)	887 (11,4%)
Th./cent. cult. mun.	1 (0,7%)	2 (1,2%)	86 (10,6%)	134 (11,2%)	211 (18%)	217 (21,1%)	210 (31,9%)	661 (24%)	1522 (19,6%)
Saison municip.	0	1 (0,6%)	19 (2,3%)	44 (3,7%)	75 (6,4%)	84 (8,2%)	133 (20,2%)	357 (13%)	713 (9,2%)
Autre	0	0	2 (0,2%)	5 (0,4%)	11 (0,9%)	19 (1,8%)	19 (2,9%)	40 (1,5%)	96 (1,2%)
TOTAL	149 (100%)	164 (100%)	809 (100%)	1200 (100%)	1169 (100%)	1029 (100%)	659 (100%)	2754 (100%)	7784 (100%)

compagnies (en autodiffusion ou avec lieu), les établissements culturels patrimoniaux, les Départements ou Régions quand ils sont opérateurs.

La diffusion des compagnies aidées par la Région sans l'État a été proportionnellement surreprésentée dans les bibliothèques, les

que les équipes aidées par leur Région sans l'État. Ces compagnies ont été plus surreprésentées dans les réseaux des producteurs privés et de l'Éducation Populaire.

La diffusion en plein air : quelle place ?

Nombre et % des représentations et des séries selon le type d'espaces de diffusion (2011-2015)

	Nb repr.	Nb série	% repr.	% série
en salle	43710	21555	98,2	96,9
en plein-air	780	695	1,8	3,1
TOTAL	44490	22250	100	100

La très grande majorité des spectacles chorégraphiques diffusés sur la période 2011-2015 l'a été en salle. 3,1 % des séries et 1,8 % des représentations chorégraphiques ont été exploités en plein-air avec des séries plus courtes en moyenne (1,1 représentation par spectacle au lieu de 2), ce qui reflète leur caractère événementiel.

Nombre et % de représentations selon le type d'espace et de structure de diffusion (2011-2015)

	EN SALLE		EN PLEIN AIR		% repr. en plein-air
	représ.	% représ.	représ.	% représ.	
Assoc. département.	463	1,06	3	0,4	0,6
Bibliothèque	216	0,49	4	0,5	1,9
Département/Région	274	0,63	12	1,5	4,4
CCN	1276	2,92	9	1,2	0,7
CDCN	1285	2,94	6	0,8	0,5
CDN	1044	2,39	0	0	0
Compagnie	2678	6,13	65	8,3	2,4
Compagnie avec lieu	416	0,95	11	1,4	2,6
Et. cult. patrimonial	405	0,93	15	1,9	3,7
Et. culturel fin. croisé	3280	7,50	6	0,8	0,2
Et. public national	1368	3,13	0	0	0
Et. culturel étranger	94	0,22	0	0	0
Et. d'enseignement	249	0,57	1	0,1	0,4
Education populaire	456	1,04	3	0,4	0,7
Festival	3395	7,77	149	19,1	4,4
ONP	743	1,70	0	0	0
Opéras autres	1267	2,90	2	0,3	0,2
Producteur privé	880	2,01	14	1,8	1,6
Autre réseau labellisé	406	0,93	45	5,8	11,1
Scène conventionnée	3810	8,72	48	6,2	1,3
Scèn. convent.-danse	2164	4,95	3	0,4	0,1
Scène nationale	5199	11,89	38	4,9	0,7
Théâtre/CC municipal	8112	18,56	140	17,9	1,7
Saison municipale	3827	8,76	180	23,1	4,7
Autre	403	0,92	26	3,3	6,5
TOTAL	43710	100	780	100	1,8

Les types de structures de diffusion pour lesquels la part des représentations chorégraphiques en plein air est la plus élevée (par rapport à la diffusion en salle) ont été d'abord les autres réseaux labellisés, qui comprennent notamment les CNAREP, puis les festivals, les saisons municipales, les Départements et Régions, les établissements culturels patrimoniaux et les compagnies.

En conclusion de cette section, nous pouvons retenir qu'environ 70 % des représentations chorégraphiques ont été diffusées par deux pôles principaux. Le plus nombreux, celui constitué des théâtres ou centres culturels municipaux et des saisons municipales, a connu un recul en nombre à partir de 2014, à l'origine d'une réduction du nombre total de diffuseurs, et de sa part dans la programmation de la danse au profit du pôle des structures « labellisées ». En particulier, la part des scènes conventionnées non dédiées à la danse s'est consolidée entre 2011 et 2015. Le volume de la programmation chorégraphique par structure a été le plus élevé pour l'Opéra national de Paris, puis les autres établissements publics nationaux, les CDCN et les scènes conventionnées pour la danse.

Les types de structures les plus impliqués dans la programmation de spectacles de danse produits hors de France par rapport à la diffusion des compagnies françaises ont été les établissements culturels étrangers et les producteurs privés. Parmi les structures labellisées, les établissements publics nationaux et les CDN ont été les plus engagés dans la diffusion de ces spectacles produits à l'étranger. En dehors des ballets dont la diffusion est concentrée dans les opéras, les écarts les plus sensibles dans la répartition des représentations chorégraphiques en pourcentage selon les types de structures et celle de la moyenne d'ensemble a concerné d'une part les CCN, surreprésentés dans les CCN, les établissements d'enseignement et les CDN, d'autre part les équipes aidées par leur Région sans l'État, surreprésentées dans les bibliothèques, les réseaux de l'Éducation Populaire, les autres lieux non dédiés au spectacle vivant, ainsi que dans les réseaux des associations départementales, des autres structures labellisées, les théâtres ou centres culturels municipaux et les saisons municipales. La part des représentations chorégraphiques en plein air est faible (moins de 2 % du total) et a été proportionnellement plus importante pour les autres réseaux labellisés et les saisons municipales.

2. Le positionnement esthétique des structures de diffusion

La répartition de la programmation chorégraphique des structures selon l'esthétique dominante des spectacles est décomposée entre les 35 050 représentations des spectacles tous publics et les 9 348 représentations des spectacles pour l'enfance et la jeunesse.

La programmation tous publics selon l'esthétique dominante

Par rapport à l'ensemble des représentations chorégraphiques tous publics qu'elles ont diffusées, les structures les plus impliquées dans la programmation de la danse contemporaine, proportionnellement aux autres esthétiques, sont les établissements culturels étrangers, les établissements culturels patrimoniaux, puis le pôle labellisé en dehors des opéras, majoritairement tournés vers la danse classique, et des scènes conventionnées, un peu plus engagées dans la danse hip-hop.

Répartition en % des représentations en France des spectacles tous publics selon leur esthétique dominante et le type de structure (2011-2015)²⁶

TYPE STRUCTURE	baroque	butō	classique	contemp.	d. monde	hip-hop	jazz	TOTAL %	TOTAL REP.
Assoc. département.	0,6	0	4,0	83,3	2,4	9,1	0,6	100	372
Bibliothèque	6,3	0	1,6	77,8	3,2	11,1	0	100	63
Département/Région	2,0	0	2,9	74,7	4,9	15,5	0	100	245
CCN	0	0,3	6,7	84,7	1,2	7,1	0	100	1141
CDCN	0,1	0,3	0,8	88,0	3,1	7,7	0,1	100	1130
CDN	0	0,3	3,6	87,4	2,3	6,4	0	100	826
Compagnie	0,2	0,3	9,9	70,1	3,8	13,8	1,9	100	2320
Compagnie avec lieu	1,1	6,8	4,3	76,7	2,3	8,8	0	100	352
Et. cult. patrimonial	0	0	1,5	90,6	2,8	5,1	0	100	394
Et. culturel fin. croisé	0,1	0,6	5,5	79,2	4,0	10,3	0,3	100	2922
Et. public national	1,9	0,0	4,7	76,4	4,4	12,1	0,4	100	1284
Et. culturel étranger	0	2,2	2,2	93,4	0,0	2,2	0	100	92
Et. d'enseignement	0	2,9	1,0	66,6	1,0	23,2	5,3	100	207
Education populaire	0	0	0,9	76,6	0,4	17,0	5,1	100	235
Festival	0,2	0,2	4,0	80,3	4,2	10,5	0,7	100	3226
ONP	0,9	0	71,7	26,3	0	1,2	0	100	692
Opéras autres	0,5	0	62,4	32,2	2,6	2,3	0	100	1214
Producteur privé	1,3	0	17,6	52,4	18,9	8,4	1,4	100	867
Autre réseau labellisé	0,2	0	1,0	89,4	2,2	6,9	0,2	100	406
Scène conventionnée	1,1	0,6	4,7	70,3	4,3	18,4	0,6	100	2619
Scèn. convent.-danse	0,7	0,2	2,9	76,2	3,3	16,2	0,5	100	1745
Scène nationale	0,4	0,1	3,2	80,0	3,7	12,4	0,1	100	4322
Théâtre/CC municipal	0,7	0,2	4,8	64,1	5,1	22,2	2,9	100	5496
Saison municipale	0,4	0	5,6	65,4	4,4	22,3	1,9	100	2555
Autre	0,3	0	3,1	75,4	3,7	17,5	0	100	325
TOTAL	0,6	0,3	8,3	72,0	4,1	13,8	1,0	100	35050

La diversification des esthétiques programmées a concerné le plus les producteurs privés, qui se sont situés nettement au-dessus de la moyenne d'ensemble pour la diffusion des danses du monde (31 séries), de la danse classique (45 séries) ainsi que de la danse baroque (4 séries). Les établissements d'enseignement et le pôle municipal (théâtres ou centres culturels municipaux, saisons municipales) sont plus impliqués dans la diffusion de la danse hip-hop et de la danse jazz.

Les scènes conventionnées, les organismes d'éducation populaire, les Départements et Régions sont situés au-dessus de la moyenne d'ensemble pour leur part de représentations de danse hip-hop. Les bibliothèques sont proportionnellement plus impliquées dans la diffusion de la danse baroque, les compagnies avec lieu, les établissements culturels étrangers et les établissements d'enseignement dans celle du butō. Le nombre de représentations concernées reste néanmoins faible. Les organismes d'éducation populaire sont également plus engagés que la moyenne dans la diffusion de la danse jazz.

La programmation pour l'enfance et la jeunesse selon l'esthétique dominante

La diffusion des spectacles de danse contemporaine pour l'enfance et la jeunesse a été majoritaire pour tous les types de structures. En prenant l'exemple de *Globulus*, le spectacle le plus diffusé entre 2011 et 2015 avec 282 représentations, le pôle municipal a concentré la plus forte programmation avec 42,9 % des représentations dans 30 théâtres ou centres culturels municipaux et 19,5 % dans 16 saisons municipales. Le spectacle a également circulé dans le pôle labellisé avec 13 % de représentations dans six scènes conventionnées, 9 % dans deux scènes nationales, une série dans un CDN. Le spectacle a également été joué dans six festivals avec 21 représentations.

26. La lecture des pourcentages est orientée par leur calcul en rapport aux totaux de lignes. Par exemple, 83,3% des 372 représentations des spectacles tous publics diffusées par les associations départementales ont relevé de la danse contemporaine.

Répartition en % des représentations des spectacles pour l'enfance et la jeunesse selon leur esthétique dominante et le type de structure (2011-2015)

TYPE STRUCTURE	baroque	butō	classique	contemp.	d. monde	hip-hop	jazz	TOTAL %	TOTAL REP.
Assoc. département.	0	0	0	0	0	0	100	100	6
Bibliothèque	0	0	0	79,6	0	0	20,4	100	157
Département/Région	0	0	0	90,2	0	0	9,8	100	41
CCN	0	0	0	97,9	0	2,1	0	100	144
CDCN	0	0	0	96,3	0	3,7	0	100	161
CDN	0	0	0	100	0	0	0	100	218
Compagnie	0	0	0	94,6	1,7	0,2	3,5	100	423
Compagnie avec lieu	0	0	0	89,3	0	10,7	0	100	75
Et. cult. patrimonial	0	0	0	92,3	0	7,7	0	100	26
Et. culturel fin. croisé	0	1,65	0	96,2	1,4	0,8	0	100	364
Et. public national	0	0	0	96,4	3,6	0	0	100	84
Et. culturel étranger	0	0	0	100	0	0	0	100	2
Et. d'enseignement	0	0	0	55,8	44,2	0	0	100	43
Education populaire	0	0	0	95,1	0	0	4,9	100	224
Festival	1	0,3	0	96,2	0,3	0,3	1,9	100	318
ONP	0	0	11,8	88,2	0	0	0	100	51
Opéras autres	0	0	3,6	96,4	0	0	0	100	55
Producteur privé	0	0	0	81,5	0	7,4	11,1	100	27
Autre réseau labellisé	0	0	0	100	0	0	0	100	45
Scène conventionnée	0	0	0	99,1	0	0,9	0	100	1239
Scèn. convent.-danse	0	0,7	0	94,3	2,8	2,1	0	100	422
Scène nationale	0	0,5	0	98	0	0,9	0,5	100	915
Théâtre/CC municipal	0	0,2	0	97,1	0,6	0,9	1,2	100	2756
Saison municipale	0	0	0	93,9	0,3	2,3	3,5	100	1452
Autre	0	0	0	97	0	1	2	100	100
TOTAL	0	0,2	0,1	95,9	0,7	1,2	1,8	100	9348

Certains types de structures se sont spécifiés par un décentrement plus sensible vers d'autres familles esthétiques, sur un nombre de représentations néanmoins assez faible. Les établissements d'enseignement ont mis le plus en avant les danses du monde dans leur programmation chorégraphique pour l'enfance et la jeunesse avec *Nartaki* de Cécile Pradeu-Kanagasabai dont la compagnie n'est pas centrée seulement sur les enfants et adolescents. Les bibliothèques se sont, proportionnellement à leur volume de diffusion, le plus impliquées dans la diffusion de la danse jazz. Il s'agit de deux spectacles chorégraphiés par Nathalie Ardilliez, notamment *Dezelle Opié*.

Tout comme pour les spectacles tous publics, ce sont les producteurs privés qui se sont le plus diversifiés, sur un nombre de représentations certes faible, en s'engageant plus fortement pour la diffusion de la danse hip-hop avec *Esperluette* de Fouad Bousouf et *Bon'App* de Nabil Ouelhadj, et de la danse jazz avec une série de *Dezelle Opié* de Nathalie Ardilliez. Proportionnellement à leur diffusion assez restreinte, les compagnies avec lieu et les établissements culturels patrimoniaux se sont plus impliqués dans la programmation de la danse hip-hop.

En conclusion de cette section, les producteurs privés se caractérisent par leur plus grande ouverture à la diversité des esthétiques dans leurs choix de diffusion. Les spectacles de danse hip-hop circulent dans des circuits de diffusion plus diversifiés en termes de types de structures.

Les bibliothèques se spécifient par une diffusion plus marquée de la danse baroque pour les spectacles tous publics et de la danse jazz pour les spectacles pour l'enfance et la jeunesse. Les établissements d'enseignement se caractérisent aussi par une plus grande diversité esthétique avec la mise en avant de la danse hip-hop, du butō, des danses du monde. Néanmoins ces flux plus diversifiés concernent un faible nombre de représentations.

3. La répartition géographique des diffuseurs

La diffusion selon les régions

La concentration de la diffusion des spectacles en Île-de-France se stabilise autour de 27 % des représentations chorégraphiques. Le Centre Val de Loire et la Bourgogne Franche-Comté sont les régions, initialement en retrait, qui ont connu une progression de leur part dans la diffusion de la danse entre 2011 et 2015. Le poids de la Bretagne, des Hauts-de-France, de la Normandie et de la Provence-Alpes-Côte d'Azur s'est contracté tandis que la Nouvelle Aquitaine et l'Occitanie ont consolidé leur position.

Nombre et répartition en % des représentations programmées dans les différentes régions (2011-2015)

	2011		2012		2013		2014		2015	
	représ.	% repr.								
Auvergne Rhône-Alpes	875	10,2	987	11,0	954	10,4	1030	11,7	881	9,9
Bourgogne Fr.-Comté	224	2,6	257	2,9	261	2,8	248	2,8	313	3,5
Bretagne	488	5,7	564	6,3	469	5,1	437	5,0	441	4,9
Centre Val de Loire	158	1,8	242	2,7	242	2,6	220	2,5	225	2,5
Corse	31	0,4	20	0,2	23	0,2	20	0,2	22	0,2
Grand Est	443	5,2	426	4,7	456	5,0	461	5,2	469	5,3
Hauts de France	582	6,8	639	7,1	630	6,8	507	5,8	486	5,4
Île-de-France	2264	26,4	2338	26,1	2543	27,6	2401	27,3	2421	27,1
Normandie	523	6,1	485	5,4	480	5,2	395	4,5	429	4,8
Nouvelle Aquitaine	771	9,0	838	9,3	838	9,1	917	10,4	835	9,4
Occitanie	608	7,1	637	7,1	746	8,1	699	7,9	716	8,0
Prov. Alp. Côte d'Azur	1031	12,0	1016	11,3	1035	11,2	902	10,2	994	11,1
Pays de la Loire	449	5,2	384	4,3	396	4,3	470	5,3	562	6,3
DOM-TOM	144	1,7	136	1,5	130	1,4	101	1,1	125	1,4
TOTAL	8591	100	8969	100	9203	100	8808	100	8919	100

Le nombre moyen de représentations par spectacle est le plus élevé pour les régions d'Île-de-France et de Provence-Alpes-Côte d'Azur sur l'ensemble de la période, en raison de séries en moyenne plus longues.

Les écarts du nombre moyen de représentations par spectacle par rapport à la moyenne d'ensemble (2,9 à 3) ont eu tendance à se réduire au cours de la période, à l'exception du Centre Val de Loire, de la Corse et à partir de 2013 de la Normandie, dans lesquelles les structures ont programmé des séries en moyenne plus courtes et moins nombreuses. Le niveau plus élevé de l'Île-de-France s'est également renforcé en 2015, en lien avec des séries plus nombreuses.

La comparaison de la répartition régionale des représentations chorégraphiques diffusées par les équipes produites en France et hors de France sur la période 2011-2015 indique une présence proportionnellement plus importante des spectacles internationaux d'abord dans les départements et territoires d'Outre-mer, puis l'Île-de-France et la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Les régions proportionnellement les plus en retrait ont été les Pays de la Loire, la Bourgogne Franche-Comté et la Corse avec une part inférieure de moitié par rapport à leur part dans la diffusion des spectacles produits en France.

Nombre moyen de représentations par spectacle et série, et de séries par spectacle selon la région administrative de 2011 à 2015

	2011			2012			2013			2014			2015		
	rep./ sp.	rep./ sér.	sér./ sp.	rep./ sp.	rep./ sér.	sér./ sp.	rep./ sp.	rep./ sér.	sér./ sp.	rep./ sp.	rep./ sér.	sér./ sp.	rep./ sp.	rep./ sér.	sér./ sp.
Auvergne Rhône-Alpes	2,9	1,8	1,6	3,1	2,0	1,6	3,1	1,8	1,7	3,2	1,9	1,7	3,1	1,8	1,7
Bourgogne Fr.-Comté	2,0	1,7	1,2	1,8	1,5	1,2	1,9	1,5	1,3	1,9	1,5	1,2	2,3	1,7	1,3
Bretagne	2,7	1,8	1,5	3,3	1,9	1,7	2,5	1,7	1,5	2,4	1,8	1,4	2,7	1,8	1,5
Centre Val de Loire	1,9	1,5	1,2	2,1	1,7	1,2	2,0	1,6	1,3	2,1	1,5	1,3	1,8	1,4	1,3
Corse	2,8	1,6	1,7	1,8	1,3	1,5	2,3	1,8	1,3	2,9	1,5	1,9	1,7	1,5	1,2
Grand Est	2,5	1,9	1,4	2,2	1,8	1,3	2,3	1,8	1,3	2,4	1,9	1,2	2,7	1,8	1,5
Hauts de France	2,6	1,7	1,5	2,9	1,9	1,5	2,6	1,7	1,5	2,4	1,6	1,4	2,3	1,5	1,5
Île-de-France	3,7	2,4	1,5	3,8	2,5	1,5	4,0	2,4	1,7	3,6	2,3	1,5	4,1	2,4	1,7
Normandie	2,8	2,0	1,4	3,1	2,1	1,5	2,6	2,0	1,3	2,7	2,0	1,4	2,5	1,7	1,4
Nouvelle Aquitaine	2,7	1,7	1,5	2,8	1,8	1,6	2,7	1,7	1,6	3,0	1,9	1,5	2,8	1,7	1,6
Occitanie	2,4	1,6	1,5	2,7	1,8	1,5	2,8	1,9	1,4	2,9	1,9	1,5	2,8	1,9	1,5
Prov. Alp. Côte d'Azur	4,0	2,9	1,4	3,6	2,8	1,3	3,5	2,7	1,3	3,5	2,6	1,3	3,5	2,6	1,4
Pays de la Loire	2,4	1,6	1,5	2,3	1,6	1,4	2,5	1,7	1,5	2,5	1,7	1,5	3,0	1,9	1,6
DOM-TOM	2,9	2,0	1,5	2,3	1,8	1,3	3,0	1,7	1,8	2,7	1,6	1,8	3,3	2,2	1,5
TOTAL	2,9	2,0	1,5	3,0	2,0	1,5	3,0	2,0	1,5	2,9	2,0	1,5	3,0	2,0	1,5

Répartition en % des représentations chorégraphiques des équipes internationales et nationales selon les régions (2011-2015)

	Internat.	National
Auvergne Rhône-Alpes	10,7	10,6
Bourgogne Fr.-Comté	1,6	3,1
Bretagne	3,4	5,7
Centre Val de Loire	1,7	2,5
Corse	0,1	0,3
Grand Est	3,4	5,3
Hauts-de-France	5,6	6,5
Île-de-France	36,0	25,6
Normandie	3,5	5,4
Nouvelle Aquitaine	7,3	9,7
Occitanie	7,8	7,6
Prov.-Alp.-Côte d'Azur	13,5	10,9
Pays de la Loire	2,7	5,4
DOM-TOM	2,6	1,3
TOTAL	100	100

La diffusion selon les départements

La cartographie départementale indique, sur la période 2011-2015, une concentration des représentations chorégraphiques à hauteur de 41,8 % dans dix départements. Il s'agit des quatre départements de la métropole parisienne - Paris, la Seine-Saint-Denis, les Hauts-de-Seine et le Val-de-Marne - auxquels s'ajoutent le Vaucluse, les Bouches du Rhône, le Rhône, le Nord, la Gironde et la Seine-Maritime.

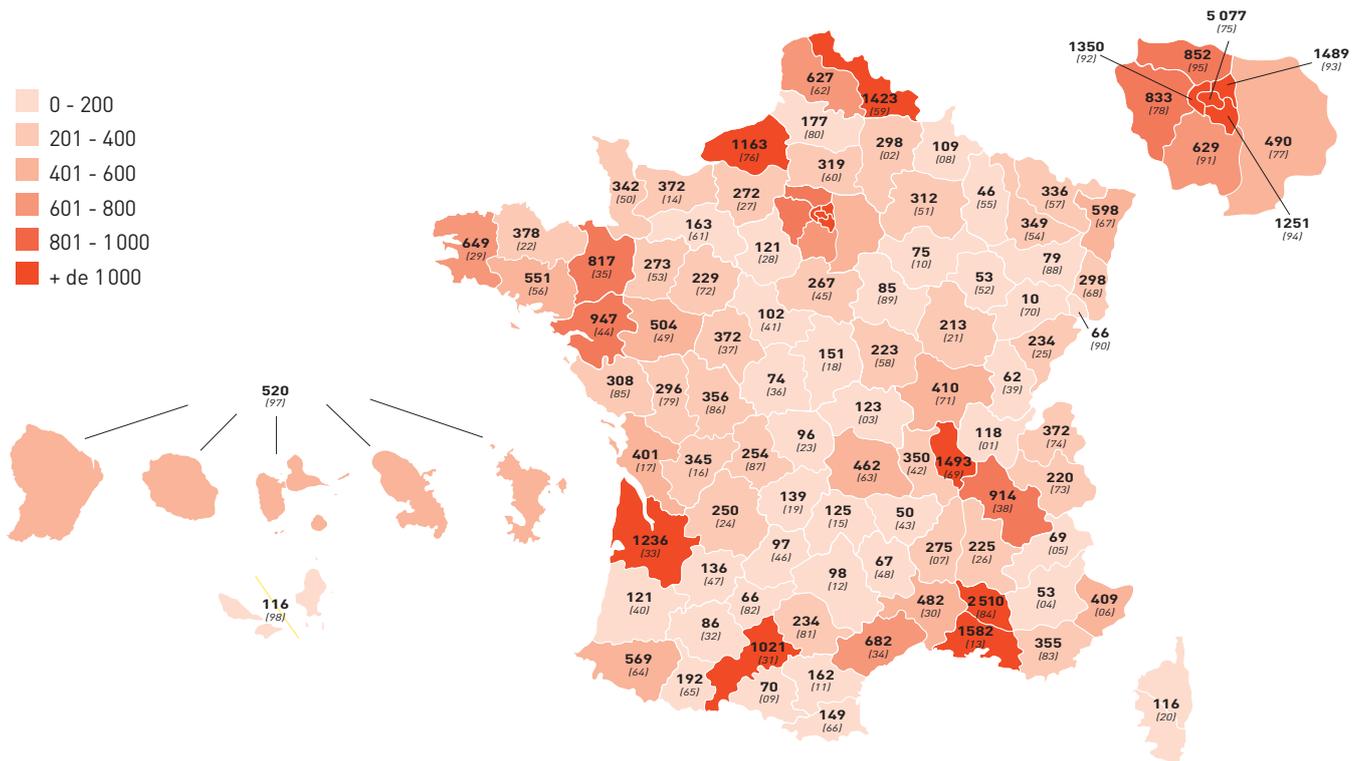
Cet ensemble recoupe en partie le classement des départements selon le niveau de la population. Le Val-de-Marne se situe au onzième rang, la Seine-Maritime au quinzième rang, le Vaucluse au 47^{ème} rang

de la population. Quatre départements parmi les dix les plus peuplés se situent à un rang inférieur pour le nombre de représentations chorégraphiques : la Loire-Atlantique (12^{ème} rang), les Yvelines (15^{ème} rang), le Pas de Calais (20^{ème} rang) et la Seine-et-Marne (26^{ème} rang).

Les départements les moins peuplés se retrouvent dans le bas du classement de la diffusion chorégraphique. L'écart entre le rang plus élevé pour la densité de population et la plus grande faiblesse de la diffusion a concerné le Jura. Inversement, le Gers puis le Cantal se sont caractérisés par l'écart le plus important entre leur niveau de la diffusion chorégraphique et la faiblesse de leur population, raison notamment de la programmation chorégraphique du CIRCa Pôle national Cirque d'Auch et du Théâtre d'Aurillac respectivement.

Le nombre moyen départemental de représentations par diffuseur sur l'ensemble de la période 2011-2015 a été de 10,6. Les départements qui se sont situés au-dessus d'une moyenne de 15 représentations chorégraphiques par diffuseur sont Paris (29), le Vaucluse (17,1), les Hauts-de-Seine (16,9), la Seine-Saint-Denis (16,4), le Val-de-Marne (15,1) mais aussi la Haute-Vienne (16,9), classée au 53^{ème} rang de la diffusion chorégraphique, la Corrèze (17,4), classée au 68^{ème} rang.

En conclusion de cette section, l'évolution de la concentration de la diffusion de la danse dans les régions françaises sur la période observée (2011-2015) a été caractérisée par la stabilisation de la position francilienne, des modifications du poids de certaines régions et une tendance à la réduction des écarts du nombre moyen de représentations par spectacle. La diffusion chorégraphique départementale ne recoupe qu'en partie les caractéristiques de peuplement des territoires ; la vitalité de certains diffuseurs ou leur plus faible présence dans des départements induisent des différences de classement entre la densité de la population et le niveau de la diffusion chorégraphique.



LA MISE EN RELATION DES COMPAGNIES ET DES STRUCTURES DE DIFFUSION

L'objet de cette partie est d'éclairer les modalités des relations entre les compagnies, entre les structures de diffusion et entre les compagnies et les structures de diffusion, qui se situent entre des formes de concurrence et de coopération. D'une part, la visibilité professionnelle d'une équipe repose sur l'appréciation des qualités artistiques des spectacles nouvellement créés par les programmeurs et programmatrices, les experts et expertes des collectivités publiques et les journalistes culturels les plus influents. Le dispositif d'aides publiques du ministère de la Culture aux compagnies est tourné vers le soutien aux créations de spectacles et ne concerne pas la diffusion du répertoire des compagnies.

Ces pressions systémiques stimulent ainsi un foisonnement de créations de spectacles, à la recherche de débouchés dans les circuits de distribution. Dans un contexte de relative stabilisation des subventions publiques, voire de recul dans le cas de certaines collectivités territoriales, les structures de diffusion ont tendance à déplorer une baisse de la marge disponible de leur subvention de fonctionnement pour financer leurs dépenses artistiques en raison notamment de la progression de la masse salariale de leurs salariés permanents et des coûts de fonctionnement, plus rapide que celle des subventions publiques²⁷. La nécessité d'une diversification des revenus est ainsi renforcée dans un contexte où le mécénat culturel des entreprises est moins attiré par la danse que par la musique et la préservation du patrimoine²⁸. La pression à remplir les salles qui en découle pour les programmeurs peut faire l'objet d'appréciations divergentes sur l'étendue de leur prise de risques artistiques face à certains producteurs qui s'estiment innovants.

L'analyse quantitative de la base de la SACD n'a pas dégagé une amplification de l'inflation créatrice de spectacles entre 2011 et 2015 mais a confirmé le maintien d'un nombre élevé de spectacles diffusés et d'inégalités de volumes importantes, la majorité des spectacles ayant été diffusés moins de cinq représentations au cours de

cette période. Un enjeu vital pour les compagnies porte ainsi sur la captation d'opportunités d'échanges avec les programmeurs et programmatrices, susceptibles de participer au montage et à l'exploitation des pièces chorégraphiques créées, dans un contexte fortement concurrentiel.

La qualité des représentations chorégraphiques requiert néanmoins une forte coopération entre les équipes techniques et administratives des lieux ou festivals et les membres des compagnies programmées. Des lieux de spectacles s'associent aussi pour accompagner les tournées des compagnies, notamment en partageant les coûts de déplacement par des programmations sur des périodes groupées.

La partie abordera dans un premier temps les logiques de programmation des directions des structures de diffusion avant d'aborder les stratégies des compagnies puis les aides à la diffusion.

LES LOGIQUES DE PROGRAMMATION DES STRUCTURES

La recherche de la signature d'une programmation originale et cohérente avec le projet global de la structure doit nécessairement composer avec son environnement²⁹. Les points de vue des programmeurs et programmatrices, exprimés dans les réponses aux questionnaires et les entretiens, seront d'abord examinés à travers les choix induits par le positionnement artistique de la direction des structures. La prise en compte des contraintes budgétaires et matérielles, du cahier des charges et des missions à mettre en œuvre sur un territoire oriente le champ des possibilités de programmation. Il convient enfin de s'interroger sur l'étendue des rapports de coopération entre les structures.

27. « À titre d'exemple, les quinze institutions de la décentralisation d'Ile-de-France (CDN et scènes nationales hors Paris) ont perdu en sept ans plus de six millions d'euros par le seul mécanisme de l'inflation lié à la non-réévaluation des subventions de l'État, auquel s'est ajouté ponctuellement un désengagement de certaines collectivités territoriales. » (Dorny, Serge, et al. *Financement du spectacle vivant. Développer, structurer, pérenniser*, Paris, M.C.C., Mars 2012, p. 29).

28. Admical, *Le mécénat d'entreprise en France. Baromètre Admical*, Octobre 2018, p. 30.

29. Catherine Dutheil-Pessin, François Ribac, *La fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La Dispute, 2017, p. 98-110.

I. Les positionnements artistiques des structures de diffusion

Les choix de programmation conduisent à des opérations de sélection d'une multitude de spectacles offerts à la diffusion pour construire un ensemble limité de propositions en cohérence avec le projet artistique et culturel de la structure. Des arbitrages sont à mener entre les différents genres artistiques selon la vision de la danse qu'on souhaite présenter aux publics, et l'importance à donner à la programmation chorégraphique par rapport aux autres arts de la scène pour les structures pluridisciplinaires. Un équilibrage est à trouver entre la fidélisation de certaines compagnies et la place laissée à la découverte de nouveaux talents. Il en est de même pour les œuvres selon que les priorités de programmation concernent les dernières créations ou des pièces du répertoire des compagnies.

Les choix de genre artistique en discussion

Lors des entretiens, cinq programmeurs et programmeuses ont clairement rejeté la pertinence des catégorisations esthétiques pour les guider dans leurs choix. Leur appréciation émotionnelle et cognitive des qualités artistiques originales des œuvres chorégraphiques a été mise en avant. La capacité des représentations à déplacer la pensée des spectateurs dans la surprise, à les toucher physiquement et affectivement est une dimension de « coup de cœur » justifiant les choix de programmation.

“ Nous recherchons des artistes-auteurs, avec une voix singulière, quelle que soit la technique qu'ils ont étudiée à leurs débuts. Nous nous intéressons précisément au dépassement et même à la transgression des techniques. Ces catégories peuvent concerner les écoles de danse mais pas des critères de programmation ! ”

(Directrice adjointe, structure pluridisciplinaire 17)

Le rejet des quotas disciplinaires pour penser l'équilibrage de la programmation s'inscrit ainsi dans la mise en avant d'une logique d'inspiration artistique, tournée vers la transmission d'émotions et de questionnements.

“ L'écriture chorégraphique, elle traverse plus facilement la personne ; ça crée peut-être plus facilement des émotions. On est dans un rapport sensitif, sensible qui est tout autre. Et je crois profondément que c'est plus facile à appréhender, on peut avoir chacun une lecture différente par rapport à notre rapport au corps. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

Par exemple, la programmation d'un spectacle de danse hip-hop s'appuie sur l'appréciation de l'écriture chorégraphique, notamment à travers la capacité à déplacer les codes physiques du hip-hop par une ouverture à d'autres grammaires chorégraphiques et la construction d'une poétique scénique. La mise en œuvre de *battles* est généralement prise en charge par des associations et non pas par des lieux de spectacle.

“ Pour le hip-hop, je cherche toujours le sens dans une écriture chorégraphique et chez beaucoup de chorégraphes hip-hop, j'ai un peu de difficultés à retrouver le sens. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

Cependant la subjectivité des programmeuses et programmeurs dans leurs choix artistiques doit composer avec la nécessité de construire un équilibre dans la programmation entre différents domaines artistiques. L'étiquetage disciplinaire peut orienter certains choix, notamment dans le cas de la danse hip-hop quand la culture chorégraphique des programmeurs de structures

pluridisciplinaires est insuffisamment développée sur ce style. Une perspective éducative dans le projet artistique de la structure, si elle est suffisamment grande, se traduit par la volonté de montrer la diversité du champ chorégraphique sans exclusive dans la programmation.

“ Ce que je demande pour la programmation est qu'on puisse avoir un panorama global de ce qu'est la danse aujourd'hui. Qu'une personne qui a envie de s'intéresser à la danse puisse avoir dans ce lieu une idée de la totalité des propositions qui existent aujourd'hui, des formes les plus populaires aux formes les plus âpres. On va dire du grand ballet classique à la performance. ”

(Directeur, structure dédiée 21)

Le questionnement sur l'étendue de cette diversification peut s'inscrire dans une logique d'éducation populaire en sélectionnant initialement des écritures plus facilement accessibles pour créer les conditions d'un élargissement du public. L'appropriation progressive des codes chorégraphiques et le déplacement des regards des spectateurs vers une posture plus critique permettent ensuite d'ouvrir la programmation vers des formes de danse contemporaine plus complexes, comme l'a indiqué par exemple la directrice de la structure dédiée 20.

D'autres structures à la taille plus modeste revendiquent un positionnement centré sur la diffusion de la danse contemporaine, le genre le plus largement représenté d'après la base de la SACD, sans exclure forcément une présentation d'œuvres historiques dans les champs de la danse classique ou de la danse jazz.

Les choix des équipes artistiques selon leurs caractéristiques

Une des missions des programmeuses et programmeurs est d'accompagner le développement de carrière de certaines compagnies dont le travail artistique est jugé globalement pertinent. La conséquence est une fidélisation à travers le renouvellement de la programmation d'œuvres de ces chorégraphes, progressivement reconnus par les publics locaux. L'attention particulière portée aux créations de spectacles de ces équipes ne peut néanmoins se traduire par une systématisation de leur programmation. En effet, il convient de laisser une place à de nouvelles compagnies.

“ Lorsqu'on a accueilli avec bonheur humain, artistique et public certaines compagnies, c'est difficile de ne plus les soutenir à un moment où on pourrait les accueillir. Si je regarde les trois dernières saisons, j'aurais envie de tous les reprendre. Mais si je fais ça, je n'accueille plus personne de nouveau. Cela fait partie des choix difficiles. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 5)

Une autre source d'arbitrages délicats concerne la composition d'une programmation en fonction du degré de réputation des compagnies. Un enjeu pour la construction de la carrière professionnelle des directions de structures porte sur leurs facultés à découvrir de nouveaux talents et à le faire savoir. Selon le projet artistique et culturel de la structure de diffusion, la part des équipes « émergentes » est variable et peut concerner la majorité de la programmation dans les cas de directions tournées vers l'accompagnement des expérimentations esthétiques. L'attention portée aux dernières créations de jeunes chorégraphes pose la question cruciale d'une pérennisation de leur reconnaissance artistique. Selon une logique spéculative de court terme, l'intérêt des programmeurs peut se détourner de la création suivante si la démarche esthétique n'est pas jugée suffisamment renouvelée, au profit de nouvelles équipes chorégraphiques « émergentes ».

“ Il faut se méfier du jeunisme qui traîne. Et puis cette histoire d'artistes qui ont été découverts à un moment donné ; les directeurs aiment bien être ceux qui ont découvert, qui portent et puis plus rien. Ce sont des effets de mode qui ont fait énormément de mal. Dans les années 90, c'était exactement la même chose ; ce n'est pas nouveau. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

La construction de l'équilibre de la programmation suppose de pondérer la place offerte aux équipes renommées, susceptibles de drainer un public élargi. Par exemple dans la structure pluridisciplinaire 8, « il y a un quart de gros porteurs, un quart d'émergence et une moitié intermédiaire ». Une limite soulignée par des directions de structures dans plusieurs entretiens porte néanmoins sur le manque de culture chorégraphique des spectateurs et spectatrices occasionnelles, qui ne connaissent pas les noms des chorégraphes réputés dans le monde de la danse contemporaine professionnel lors de la présentation de saison. La formation d'un effet de locomotive par des équipes renommées requiert donc un investissement relationnel de l'équipe pour faire connaître leur travail auprès du public et stimuler une fréquentation plus importante.

La position intermédiaire des compagnies, après l'émergence et avant une reconnaissance confirmée, peut être considérée comme un obstacle à la programmation dans les structures quand celle-ci est perçue sous la forme d'une bipolarisation autour de ces deux niveaux de réputation. Cela pose la question cruciale d'un défaut systémique d'accompagnement des parcours des chorégraphes.

“ Et d'un autre côté, les gens qui commencent à prendre de l'ampleur, on va les jeter parce que finalement ce n'est plus nouveau. Mais qui s'engage pour continuer à développer et à accompagner ? Ce que disait X, il m'a dit, un jour, tu es dans la merde parce que pour toi commence la traversée du désert : tu n'es plus un jeune chorégraphe et en plus tu n'es pas encore assez connu, bon courage ! ”

(Directeur, structure dédiée 2)

Les lacunes de la parité dans le secteur des arts de la scène³⁰ obligent les directions des structures à prendre en compte la sexualité des maîtrises d'œuvre lors des arbitrages de programmation, en complément de l'appréciation des qualités artistiques. L'exploitation de la base de données de la SACD a confirmé la domination des directions artistiques masculines dans la diffusion des spectacles par des séries de représentations plus nombreuses. De plus, le public de la danse est majoritairement féminin³¹. L'exploitation des données du questionnaire adressé aux compagnies, sous la forme d'une analyse factorielle des correspondances³² concernant la diffusion des spectacles selon la composition sexuée des directions, le niveau de rayonnement et de subventionnement des équipes artistiques (voir annexe 1), confirme la diffusion moins importante des spectacles produits par des directions féminines, ainsi que leur surreprésentation parmi les compagnies au rayonnement local et les équipes qui ne sont soutenues ni par l'État, ni par la Région. Les femmes sont également sous-représentées dans les directions actuelles des 19 CCN avec trois directions uninominales, un duo mixte et un collectif constitué à parité égale³³.

Lors des entretiens, certaines directions masculines, comme dans les structures 9 et 12, ont affirmé attacher une importance cruciale à la parité dans la façon de penser l'équilibre de leur programmation chorégraphique.

Le choix des œuvres selon leur ancienneté

Le choix de programmation des œuvres selon leur ancienneté influence l'étendue du répertoire que les compagnies peuvent entretenir de façon viable. L'attrait de la nouveauté tendrait à privilégier les dernières créations des producteurs et les préachats de représentations de spectacles en gestation. L'esthétique parfois datée des pièces du répertoire des compagnies constitue un obstacle à leur reprise si le spectacle n'a pas bénéficié d'une valorisation patrimoniale, comme les « titres phares » évoqués dans la partie 1.

Cette attraction de la nouveauté ne se traduit pas forcément par des tournées plus importantes pour la dernière création. En effet, la présence des programmeurs est souvent concentrée sur la première série de représentations, à un moment où la pièce a encore des fragilités. La perception d'un manque de maturité du spectacle constituera un obstacle pour sa future diffusion.

Les choix des directions de structures en faveur des dernières créations entrent également en interaction avec les capacités de diffusion des compagnies.

“ On programme plutôt les dernières créations. Mais on a entrepris la présentation de reprises en même temps, à partir de la dernière création qu'on a eue, quand les compagnies le peuvent - parce que les compagnies n'ont pas forcément de répertoire car ça peut créer des problèmes financiers. Donc certaines peuvent reprendre des pièces qu'elles ont déjà jouées, et on les suit dans les créations, d'année en année. ”

(Directeur, structure 10)

La possibilité de programmer les pièces du répertoire d'une compagnie est notamment liée à son ancrage dans la structure.

“ Pour les artistes que l'on coproduit, on est souvent sur la dernière création ou l'avant-dernière. Pour les artistes qui sont en résidence longue, on travaille sur cette histoire de répertoire. Pour permettre aux œuvres de vivre, pour permettre aux spectateurs de faire dialoguer des pièces, de voir plusieurs facettes. ”

(Directrice déléguée, structure dédiée 9)

L'exploitation de la base de la SACD a néanmoins indiqué une tendance à l'allongement de la durée d'exploitation des spectacles entre 2011 et 2015, notamment pour les durées se situant entre deux et quatre années.

Les réponses des compagnies au questionnaire tendent à confirmer cette évolution quand on compare le nombre moyen de spectacles créés l'année même de leur diffusion avec celui des spectacles créés antérieurement encore en diffusion. Le nombre moyen de spectacles créés et joués la même année est passé de 23,6 % du total moyen des spectacles diffusés en 2014 à 19 % en 2016. Le nombre moyen de représentations par spectacle a été cependant plus élevé pour les nouveaux spectacles et cet écart s'est creusé entre 2014 et 2016.

30. DEPS, Observatoire de l'égalité entre hommes et femmes dans la culture et la communication. 2019, Paris, MCC, 2019.

31. D'après l'enquête nationale ministérielle de 2008 sur les pratiques culturelles des Français, les femmes représentent 62% du public de la danse. (Laurent Babé, « Les publics de la danse. Exploitation de la base d'enquête du DEPS Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Année 2008 », Repères DGCA, N°6.03, 2012, p. 3).

32. L'analyse factorielle des correspondances a consisté à calculer des distances entre différentes variables caractéristiques des compagnies répondantes en les proportionnant à leur degré de corrélation positive ou négative. Les distances sont minimales quand deux variables sont fortement corrélées et importantes quand ces deux variables sont indépendantes. La projection de ces distances sur un plan permet ainsi de visualiser l'intensité de ces corrélations selon le degré de proximité ou d'éloignement spatial des variables représentées sur le plan.

33. Le collectif (La) Horde nommé à la direction du CCN de Marseille à partir de septembre 2019 est majoritairement masculin.

Nombre moyen de spectacles diffusés en France par les compagnies et de représentations par spectacle selon leur création l'année même ou antérieurement

Création	en 2014	avant 2014	en 2015	avant 2015	en 2016	avant 2016
Nombre moyen de spectacles	1,36	4,39	1,14	4,64	1,24	5,26
Représentations par spectacle	5,29	5,12	5,74	5,08	5,79	4,2

Les structures répondantes ont indiqué de leur côté que les dernières créations de compagnies ont représenté un peu plus de la moitié du total de leurs spectacles programmés. Cette part s'est un peu réduite entre les saisons 2014/2015 et 2016/2017 et a été un peu plus importante pour les structures dédiées à la danse que pour les scènes pluridisciplinaires. Cela est surtout le cas des CDCN répondants qui ont situé la part des dernières créations entre 50 % et 75 % de leur programmation pour 73 % d'entre eux tandis que 40 % des CCN, qui rappelons-le n'ont pas de mission obligatoire de diffusion, ont situé cette part au-dessous de 25 %.

2. La prise en compte des contextes de la programmation

Les choix de programmation en fonction de l'appréciation des qualités artistiques des spectacles et de leur adéquation au projet des structures sont nécessairement influencés par les contextes budgétaires et techniques de ces dernières, ainsi que par les négociations politiques menées sur leurs cahiers des missions et des charges avec les collectivités publiques. Les choix de programmation s'effectuent ainsi en fonction d'une appréciation de la pertinence des propositions artistiques dans le contexte local des structures.

Les contraintes budgétaires et matérielles

Le resserrement de la contrainte d'équilibre budgétaire est une évolution souvent mise en avant par les structures de diffusion. La subvention de fonctionnement peut être insuffisante pour couvrir les frais fixes de la structure, notamment dans les grands établissements. La pression pour augmenter les recettes de billetterie colore certains choix de diversification de la programmation vers le cirque ou les spectacles d'humour afin d'équilibrer la trésorerie et permettre une péréquation des risques.

“ Économiquement je participe aux choix de programmation. Par exemple, cette année pour le Cirque X on a une longue série. Ça va nous rapporter beaucoup d'argent, parce que le cirque c'est populaire. Avoir une compagnie qui reste longtemps, c'est une économie ; on va amortir les coûts. Et puis il y a ceux qui coûtent très cher et où on va avoir 400 personnes dans la salle. Économiquement ce n'est pas viable mais on va pouvoir le faire parce qu'on a d'autres choses. ”

(Administrateur général, structure dédiée 11)

Les choix de programmation doivent s'effectuer dans un contexte d'alourdissement des tâches administratives des directions des structures pour capter des financements fléchés, entretenir les relations de partenariat avec les collectivités publiques, gérer les ressources humaines internes.

“ On est à nos postes de direction dans des missions où la part artistique est ridicule. Aujourd'hui diriger une maison, le rapport au politique, au territoire, au management nous prend beaucoup de temps. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 15)

Les jauges des salles et les dimensions des plateaux encadrent les possibilités de programmation. Les qualités d'une représentation chorégraphique dépendent des opportunités offertes par la salle dans les rapports des artistes-interprètes aux espaces du plateau et la relation d'écoute des spectateurs.

“ Il y a une attention très forte à l'adéquation entre l'objet artistique et le site, le lieu et la salle. Un très beau solo, je ne serais pas forcément enclin à le programmer ici, même si j'ai particulièrement apprécié et qu'il me semble intéressant. [...] N'importe quel objet artistique ne peut pas être à n'importe quel endroit. Et c'est un élément essentiel dans la programmation. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

Il en va de même lorsqu'une structure organise une programmation festivalière ponctuelle ou récurrente et délocalise les espaces de représentations chorégraphiques.

“ Au moment de faire la programmation, on choisit d'abord des artistes et on voit dans quels lieux on peut les mettre. Des fois ça marche et des fois ça ne marche pas. C'est la première étape. On cherche le lieu qui ira le mieux dans la jauge, le rapport au public. [...] On ne choisit pas un lieu et puis un artiste à mettre dedans, mais la programmation se construit avec des lieux. ”

(Directrice déléguée, structure dédiée 9)

L'importance du réseau des grandes salles par rapport à l'offre de spectacles de grand format suscite l'impression d'une moindre concurrence pour les choix de programmation. Selon la base de la SADC, parmi les 113 spectacles ayant été exploités chaque année au cours de la période 2011-2015, les pièces de plus de cinq interprètes ont représenté 23 % de ce total contre 40 % pour les solos et duos et 37 % pour les distributions de trois à cinq interprètes. Les proportions sont assez similaires pour les 56 spectacles créés en 2011 qui ont été diffusés sur les cinq années de la période, avec une part néanmoins plus importante des solos et duos (43 %) au détriment des pièces de plus de cinq interprètes (20 %).

“ Il n'y a pas tant d'offre que ça ; même au niveau mondial, elle n'est pas si importante que ça. ”

(Directrice, structure dédiée 11)

Inversement, les grandes salles limitent les possibilités de diversifier la programmation vers des formats de distribution plus intimistes ou des recherches esthétiques plus pointues. Les solos y sont généralement moins appréciés par le public que les grands formats.

“ Je me suis battue pour avoir ce nouveau lieu avec une salle à 500 places qui ouvrira en l'année T. Là il y a un manque de diversité dans la programmation qui est liée à la jauge. C'est compliqué d'avoir une grande salle et de condamner la moitié de la salle. Le nouveau lieu permettra d'incarner l'émergence. ”

(Directrice, structure dédiée 11)

Les réponses à la question ouverte sur les trois principaux obstacles à un développement futur de leur programmation chorégraphique³⁴ ont mis en avant le plus souvent le budget (64 % des cas) et les contraintes du lieu (34 %). Ces deux obstacles ont été les plus cités par les structures dédiées à la danse (94 % pour le budget et 50 % pour le lieu). Les CDCN se sont spécifiés par une plus grande fréquence dans la mise en avant de l'obstacle posé par le lieu (64 %).

34. Question 23 du questionnaire adressé en ligne aux structures pluridisciplinaires et question 22 du questionnaire adressé aux structures dédiées à la danse.

Les structures pluridisciplinaires ont situé aussi au premier plan le budget mais à un niveau de fréquence moindre (51%) tandis que l'invocation des contraintes du lieu (26% des cas) s'est située derrière celle du projet d'établissement (40%) et du public potentiel (29%). Les structures du panel qui ont un faible niveau de diffusion chorégraphique ont mis en avant plus souvent les contraintes de leur programmation (un tiers d'entre elles contre une moyenne de 17%).

Les réponses des structures à la question ouverte sur les trois principales conditions nécessaires pour un développement de leur programmation chorégraphique ont également mis en avant la primauté d'une amélioration de leur budget (69% des cas) tandis que les transformations du lieu ont été citées à un niveau de fréquence proche des axes du projet de la structure, de la consolidation des partenariats et de l'extension du public (22% des cas). Une moitié d'établissements culturels de ville se sont spécifiés en mettant en avant, plus que les autres structures, un changement d'orientation de leur programmation comme un levier possible pour le développement des représentations chorégraphiques.

D'après les réponses au questionnaire adressé aux compagnies, la part des solos dans les spectacles diffusés est polarisée entre un poids inférieur à 33% des spectacles pour 41,1% des équipes et un poids supérieur ou égal à 66% pour 41,1% des équipes. Les compagnies chorégraphiques au plus haut niveau de diffusion (plus de 33 représentations par an) ont été proportionnellement les moins impliquées dans les solos, à l'opposé des équipes qui ont diffusé moins de 13 représentations par an.

Part des solos dans les spectacles diffusés par les compagnies selon leur niveau moyen annuel de diffusion en % (2014-2017)

Part des solos dans la diffusion	Moins de 13 repr.	de 13 à 33 repr.	plus de 33 repr.	TOTAL
Moins de 33%	32,4	31,4	57,9	41,1
33% à moins de 66%	14,7	25,7	13,2	17,8
66% et plus	52,9	42,9	28,9	41,1
TOTAL	100	100	100	100

En réponse au questionnaire sur les types de formats programmés, les structures du panel ont indiqué que la part des solos et duos dans leur programmation a été inférieure de 25% dans 27,8% des cas et supérieure ou égale à 50% dans 32,5% des cas. Cette part a été respectivement de 39,2% et de 27,2% pour les pièces ayant au moins six interprètes.

Part des solos et duos, des pièces ayant au moins 6 interprètes dans la programmation des structures du panel selon leur type en % (2014-2016)

Structures	Part des solos et duos			Part des pièces avec 6 interprètes et +		
	moins de 25%	25 à < 50%	50% et plus	moins de 25%	25 à < 50%	50% et plus
dédiées à la danse	5,6	41,7	52,8	57,1	31,4	11,4
pluridisciplinaires	36,7	38,9	24,4	32,2	34,4	33,3
TOTAL	27,8	39,7	32,5	39,2	33,3	27,2

Les structures dédiées à la danse ont programmé proportionnellement plus de solos et de duos et moins de pièces ayant au moins six interprètes que les structures pluridisciplinaires. Les établissements culturels de ville et les scènes nationales ont été les structures les plus engagées dans la présentation des grands formats avec une part de pièces ayant au moins six interprètes supérieure ou égale à 50% de leur programmation dans 55% et 50% des cas respectivement (contre une moyenne globale de 27,2%).

Les cahiers des missions et des charges

Les cahiers des missions et des charges des structures labellisées par le ministère de la Culture articulent la production et la diffusion d'une offre artistique exigeante avec la recherche d'un élargissement de la base sociodémographique des publics.

Le financement croisé des établissements culturels impose des négociations pour trouver des compromis sur la faisabilité des missions souhaitées compte-tenu des moyens alloués. Comme l'a indiqué par exemple le directeur de la structure pluridisciplinaire 13, une question récurrente pour la conduite des projets artistiques subventionnés porte sur l'articulation entre les demandes de rayonnement national, portées par l'État et certaines Régions, et d'ancrage territorial auquel les Communes et les Départements sont plus attentifs.

Les politiques culturelles de certaines collectivités territoriales, notamment les Régions et Départements, peuvent inciter les structures qu'elles soutiennent à laisser une place assez significative de leur programmation à des équipes chorégraphiques implantées dans leur région. La sélection des équipes requiert dans ce cas des compromis entre l'appréciation première de la valeur esthétique des spectacles et la prise en compte de l'ancrage local des équipes chorégraphiques.

Le développement d'une offre artistique locale constitue un enjeu majeur pour les structures des territoires ultramarins dans le cadre d'une politique globale de formation d'un public de la danse. Il s'agit notamment de former des artistes locaux, en s'appuyant sur des accueils en résidence de chorégraphes métropolitains ou internationaux choisis pour leur capacité d'écoute des danses locales, et d'inciter des danseurs expatriés à se relocaliser sur leur territoire d'origine en consolidant les réseaux locaux de diffusion chorégraphique. Parallèlement, la programmation doit « éviter de s'enfermer dans une identité domienne » (Directrice, structure dédiée 20), d'autant plus quand « le consentement des habitants à payer pour voir des corps bouger sur un plateau est peu développé » (Directeur, structure pluridisciplinaire 1).

Les espaces hors les murs

Les structures ayant répondu à la question sur le degré de développement de la programmation hors les murs entre les saisons 2014/2015 et 2016/2017 ont indiqué une progression globalement modérée de celle-ci. Leurs préférences ont plus porté sur les lieux de spectacles partenaires et l'espace public que sur les musées, les bibliothèques et les autres espaces non dédiés au spectacle vivant.

Les notes d'importance

Des questions à choix fermé ont proposé aux répondants de graduer le degré d'importance accordée à certains modes d'action, selon quatre modalités de « pas du tout » à « fortement ». La note de 0 a été attribuée à la réponse « pas du tout », de 1 à « assez peu », de 2 à « assez fortement » et de 3 à « fortement ». Le calcul de la moyenne de ces notes attribuées à chaque réponse permet de visualiser sous une forme synthétique l'importance accordée à des modes d'action selon les types de répondants, selon le niveau de la note entre 0 (aucune importance) et 3 (forte importance).

Note d'importance moyenne du développement de la programmation chorégraphique hors les murs en France entre 2014/2015 et 2016/2017 (note de 0 à 3)

Structures	Musée	Espace public	Bibliothèque	Lieu de spectacle partenaire	Autre espace non dédié
spécialisées	1,46	1,54	1,02	2,11	1,16
pluri-disciplinaires	0,55	0,91	0,40	1,02	0,75

Les structures dédiées à la danse se sont spécifiées par la déclaration d'un intérêt en moyenne nettement plus prononcé que les structures pluridisciplinaires pour le développement de la programmation chorégraphique hors les murs. Cette position semble découler logiquement de l'absence de salles de diffusion pour un certain nombre d'entre elles, notamment les CCN incités aussi dans leur cahier des missions et des charges à aller dans ce sens. Les écarts les plus importants ont concerné l'accès aux musées et aux bibliothèques, puis les lieux de spectacles partenaires. Les CCN et les CDCN ont déclaré s'impliquer plus dans les musées : fortement pour 36% des CCN et assez fortement pour 36% des CDCN contre une moyenne d'ensemble respectivement de 9% et de 13%.

La volonté politique de toucher une plus grande partie de la population locale peut inciter au développement de la diffusion de spectacles, *a priori* de petit format, en dehors des murs de la structure, en partenariat avec des collectivités territoriales et des organismes relais. Selon la directrice de la structure dédiée 4, le projet de s'adresser à des « territoires oubliés » requiert aussi une circulation de spectacles de danse contemporaine dans des espaces gérés par des partenaires sociaux afin de se rapprocher des personnes éloignées de la culture chorégraphique. La demande peut également provenir de lieux non dédiés, qui programment ainsi occasionnellement des représentations sans posséder la licence d'entrepreneur de spectacles.

Dans les territoires peu équipés en salles, comme les départements et territoires d'outre-mer, la programmation de la danse hors les murs est vitale pour créer un réseau de diffusion, familiariser une partie de la population à des formes chorégraphiques contemporaines, et permettre ainsi à des compagnies locales de se développer.

Répartition de l'initiative des représentations chorégraphiques en France dans les lieux non dédiés selon le niveau annuel moyen de diffusion des compagnies en % (2014-2017)

Initiative	Moins de 13 repr.	de 13 à 33 repr.	plus de 33 repr.	TOTAL
compagnie	45,5	25	21,9	29,3
structure	9,1	32,1	31,3	25,6
lieu non dédié	36,4	32,1	40,6	36,6
sans réponse	9,1	10,7	6,3	8,5
TOTAL	100	100	100	100

Dans l'ensemble, les lieux non dédiés au spectacle sont plus souvent à l'initiative de la programmation de danse dans leurs espaces que des compagnies ou des structures qui intègrent ces actions hors les murs dans leur programmation artistique. Les compagnies ayant un faible niveau de diffusion ont été le plus souvent à l'initiative de la diffusion dans les espaces non dédiés au spectacle vivant. En comparant les équipes selon leur niveau de subventionnement, un peu plus de la moitié des compagnies non soutenues par l'État et/ou la Région ont été programmées dans ce type d'espaces à l'initiative des lieux non consacrés au spectacle vivant.

À l'initiative de la structure, le déplacement des spectacles pensé en vue de les présenter avec une bonne qualité technique dans les villages ou les quartiers peut se heurter à la contrainte d'équilibre budgétaire, d'autant plus si les collectivités territoriales s'engagent peu dans le soutien logistique des actions artistiques délocalisées. Certaines directions d'établissements ont choisi ainsi d'abandonner les opérations hors les murs ou de les limiter.

“ C'est un principe de réalité budgétaire et humaine qui fait qu'on n'en fait pas plus. Et la Ville n'est pas friande de ces propositions dans l'espace public. Le rapport entre les difficultés à monter et le temps passé, l'énergie, est un peu compliqué. [...] On est tellement proche de tous les quartiers que j'essaie plutôt de faire venir les gens de ce quartier ici pour qu'ils voient dans de bonnes conditions plutôt que d'aller monter une scène, avec ce que ça implique financièrement, à 10 minutes à pied d'ici. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 5)

Le manque d'implication de la Ville dans la préparation des actions artistiques financées dans le cadre de l'accompagnement culturel des opérations de rénovation urbaine peut produire des effets contreproductifs, quand la communication sur les enjeux culturels de cette création a été insuffisante auprès de la population locale.

“ C'était contre-productif : c'est-à-dire pour caricaturer, on fait un duo pelleteuse-danseur dans un quartier où il y a justement une démolition de tours dans le cadre d'une rénovation urbaine. Donc du sens, un spectacle de qualité, en plein hiver c'est volontaire. Finalement on a nos abonnés de la soixantaine, ou des BCBG de la Ville qui sont venus, et les habitants on est venu les emmerder. Très honnêtement. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

3. Quels rapports de coopération entre les structures de diffusion ?

Dans les territoires ayant un bassin de population limité et/ou ayant connu un faible effort budgétaire culturel de la part des collectivités publiques, une structure de diffusion peut se trouver en position de monopole local tout en ayant des possibilités de

programmation limitées. Sur les territoires plus denses en population et en établissements culturels ou festivals, les rapports entre les programmeurs et programmatrices peuvent osciller entre la concurrence pour attirer les équipes chorégraphiques, la complémentarité des programmations, et la coopération en partageant des informations et des coûts de production ou de diffusion.

Les accords de coopération territoriale

Les accords de coréalisation pour l'accueil de représentations par plusieurs structures de diffusion voisines permettent de réduire les coûts variables en partageant de fait les frais de transport des équipes chorégraphiques programmées dans la région sur une période de temps groupée. Le partage des recettes de billetterie s'effectue en fonction des apports de chaque partenaire. Dans certaines configurations territoriales, quelques co-accueils sont systématiquement négociés par des structures dédiées à la danse avec les établissements pluridisciplinaires de la communauté de communes.

L'organisation de festivals suppose aussi des partenariats avec des établissements culturels ou des lieux non dédiés au spectacle vivant où sont aménagés des espaces de représentation pour la circonstance, afin de permettre une déconcentration de l'offre artistique sur le territoire. Par exemple, le Festival d'Automne fait des propositions de programmation aux différentes structures franciliennes qui se positionnent sur les spectacles qu'elles ne pourraient pas accueillir au cours de la saison sans son appui.

Les accords de coréalisation offrent aussi aux directions de structures une opportunité de prendre plus de risques dans leurs choix de programmation grâce au partage des coûts de cession de spectacles *a priori* plus difficiles d'accès. L'exposition répétée des spectateurs à des formes chorégraphiques plus complexes grâce à ces accords les familiarise progressivement à la diversité des recherches esthétiques.

“ La force de ces accords augmente la prise de risque, aide à porter les choix. Ça se vérifie maintenant que les gens osent prendre plus de risques. [...] On a passé quelques difficultés, les gens ont moins d'appréhension par rapport aux artistes. Et à chaque fois je peux augmenter le risque. ”

(Directrice, structure dédiée 4)

L'objectif de ces accords de coréalisation peut aussi être tourné vers le partage des frais de cession et de déplacement de spectacles à grand format trop onéreux pour le budget d'une seule structure.

Les possibilités de coopération inter-organisationnelle sont également influencées par la conduite des politiques culturelles des collectivités locales et les positionnements des directions de structure. Par exemple, le directeur de la structure pluridisciplinaire 8 a évoqué dans son entretien la situation paradoxale de sa métropole, qui a choisi deux établissements pour coordonner la coopération culturelle alors que celle-ci a en fait régressé dans cette métropole, à l'opposé de la région.

D'autres formes de collaboration pour organiser des tournées ou des coproductions à l'échelle du territoire ont été interrogées dans le questionnaire adressé aux structures de diffusion, ainsi que l'importance des accords de coréalisation avec des établissements ou festivals en dehors de la région. Les réponses indiquent des accords de coréalisation bien plus fréquents avec des structures de diffusion du territoire qu'en dehors de la région. Les lieux et festivals dédiés à la danse se sont plus impliqués que les structures pluridisciplinaires dans la construction d'accords de coréalisation avec d'autres organisations sur les deux échelles, dans et en dehors du territoire.

Les réseaux de structures

Des réseaux de structures pluridisciplinaires se sont constitués à une échelle régionale ou multirégionale. Les réunions de programmeurs et programmatrices sont l'occasion d'échanger les informations et les avis sur les spectacles pour inciter leurs collègues à soutenir certaines équipes chorégraphiques. La plateforme d'informations collectives peut être plus particulièrement opérationnelle pour le repérage des équipes émergentes et leur mise en relation avec des structures susceptibles de les programmer ou les soutenir dans la coproduction de leurs spectacles.

“ J'appartiens à un réseau avec 43 programmeurs de deux régions. On a une réunion 3 à 4 fois par an où on parle des spectacles qu'on voit et on porte chacun des spectacles que l'on défend auprès de nos collègues. Et c'est vrai qu'au niveau de la danse, on n'est pas très nombreux à les défendre, mais à chaque fois on remonte nos manches. On insiste beaucoup sur le repérage des jeunes artistes. Le repérage est plus collectif à l'endroit de la jeune création, il y a plus de relais. [...] Alors que pour des compagnies plus établies, on est dans un soutien plus traditionnel peut-être. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

Les perspectives de mutualisation induites par les collaborations entre plusieurs établissements culturels peuvent inciter des structures à s'engager plus facilement dans des prises de risques. Néanmoins, les discussions menées dans les réseaux ne suffisent pas en soi à réduire la forte appréhension de certaines structures pluridisciplinaires à programmer de la danse.

“ Les semaines de solis et des projets régionaux, on fait notre réunion de réseau, parce qu'on est pluridisciplinaire et que l'on fait des choix en théâtre, en musique et en danse. On se dit qu'en le faisant en lien avec des spectacles à voir le soir ou des rencontres artistiques... Ils ne restent pas... ils sont là pendant la réunion et après ils partent ; il y en a deux qui restent. Scènes conventionnées, scènes nationales... tous labels confondus. Il y a un endroit où on ne s'en sort pas. Ils n'arrêtent pas de dire : « c'est compliqué pour le public », « la danse, c'est hermétique ». Mais si on ne fait pas la démarche de la faire comprendre... ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

Plusieurs réseaux régionaux de structures pluridisciplinaires organisent des journées professionnelles pour mettre en relation des équipes artistiques qu'elles ont sélectionnées et les programmeurs. Les membres du Groupe des 20 Scènes publiques en Auvergne-Rhône-Alpes organisent ainsi chaque année la Route des 20, en offrant la possibilité de présenter la maquette d'une future création. Elles invitent aussi d'autres compagnies à des « rendez-vous d'artistes » pour leur permettre d'exposer auprès des programmeurs les principes directeurs de leur création en recherche de diffusion. Le Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France ou Quint'Est, le réseau spectacle vivant Bourgogne Franche-Comté Grand Est, plus centrés sur la programmation théâtrale, organisent des « plateaux » ou journées qui permettent à des compagnies sélectionnées de présenter leur projet de création ou leur demande de diffusion d'un spectacle aux programmeurs présents.

Ces journées professionnelles peuvent jouer un rôle d'accélération dans la constitution d'un cercle de producteurs en déclenchant une cascade de décisions à partir de la réception positive de la présentation de l'étape de travail.

“ On a commencé à monter la production bien un an avant [la première] et pendant six mois il ne s’est rien passé. Tout le monde nous disait que c’était génial mais personne ne s’engageait. Et en janvier, on a eu deux étapes : les plateaux DRAC et la Route des 20. Tout le monde s’est engagé à ce moment-là et on a bouclé la production en deux mois. ”

(Administratrice, compagnie 15)

Des réseaux interrégionaux se sont formés. Ainsi, le Groupe des 20 théâtres en Île-de-France, le Groupe des 20 scènes publiques en Auvergne-Rhône-Alpes, la Fédération Romande des Arts de la Scène en Suisse et Quint’Est se sont associés, notamment pour encourager l’élargissement de la diffusion multirégionale de trois spectacles soutenus par ces réseaux. La Charte d’aide à la diffusion associe l’Onda à plusieurs agences régionales³⁵ qui participent aux frais de voyage des compagnies choisis en commun, en complément de la garantie au déficit de l’Onda.

Le réseau des centres de développement chorégraphique national (CDCN) soutient chaque année un/une chorégraphe pour la production et la diffusion d’un spectacle en lui offrant un apport financier, des résidences de création, une tournée dans les CDCN, ainsi qu’une promotion auprès des autres réseaux professionnels et des médias. Six CCN et six CDCN se sont récemment associés dans le projet mutualisé « La danse en grande forme » afin de coproduire et diffuser un spectacle de grand format choisi par le réseau tous les deux ans.

Les réponses au questionnaire adressé aux compagnies indiquent que les compagnies conventionnées ou aidées à la structuration ont déclaré plus fréquemment que les autres des effets positifs de leur présentation de formats dans les Groupes des 20 tandis que les compagnies sans soutien de l’État et/ou de la Région ont proportionnellement le moins tiré d’avantages du réseau de l’association des CDCN.

Quelles relations de complémentarité ?

Dans les intercommunalités densément peuplées, les différentes municipalités ont eu tendance à construire leurs propres équipements culturels. Les directions de ces structures sont amenées à penser leur logique de programmation dans un rapport de concurrence avec les établissements culturels des communes voisines ou de complémentarité sous la forme d’un réseau en étoile en s’appuyant sur les spécificités techniques des plateaux de chaque lieu.

Le développement de carrière des équipes chorégraphiques se traduit par une transformation de leurs réseaux de diffusion, en passant de plus petites structures qui les ont accompagnées lors de leurs débuts créatifs à des établissements plus reconnus, dotés de budgets supérieurs afin d’augmenter leur rayonnement. La réputation artistique de ces grands lieux permet, par leurs décisions de programmation, aux équipes nouvellement cooptées de gagner en visibilité professionnelle. La complémentarité des réseaux de petites ou moyennes structures, jouant plus le rôle de découverte des talents, et de grandes salles, qui offrent des moyens de production et de diffusion plus importants, peut être vécue diversement par les premiers accompagnateurs, soit dans le sens d’une acceptation de leur rôle précurseur avec leurs limites techniques et budgétaires, soit dans le sens d’une frustration face à une mise en concurrence oligopolistique sans un retour suffisant pour leur investissement initial.

³⁵ Les agences composant actuellement la Charte sont l’Agence Culturelle Grand Est (depuis juin 2018), OARA Nouvelle-Aquitaine, Occitanie en scène, ODIA Normandie, Spectacle vivant en Bretagne (depuis septembre 2013), Culture O Centre a rejoint la Charte en mai 2015 avant sa dissolution en mars 2016. Arcadi Île-de-France, membre fondateur, a été dissout en juin 2019.

“ Dans la structure X, ils ont envie d’être identifiés comme les seuls qui font de la danse donc c’est parfois un peu compliqué pour se défendre [...] Il y a vraiment une chose qui est en train de se passer autour de cette chose-là, de cette volonté d’hégémonie, je dirais. En plus, ils savent très bien récupérer les chorégraphes faciles et qui font du bon boulot. ”

(Directrice, structure 16)

De plus, la concurrence entre les structures d’une même intercommunalité peut déboucher sur des pratiques de surenchère afin de capter les spectacles de renom.

Les clauses d’exclusivité territoriale peuvent être imposées comme une condition à la contractualisation par des structures qui souhaitent bénéficier d’un monopole temporaire dans l’exploitation de nouvelles créations sur un territoire au rayon qui peut être large. Ce frein à la diffusion des spectacles s’appuie sur le présupposé d’une anticipation d’un public de la danse limité en nombre mais qui serait disposé à se déplacer sur de longues distances pour suivre les propositions des chorégraphes.

Cette clause est de fait pratiquée par les grands festivals de l’été, à Avignon et Montpellier notamment. D’autres directions de structures déclarent ne pas pratiquer la clause d’exclusivité territoriale et se limitent à demander une information sur les dates des éventuelles cessions du droit de représenter le spectacle dans des lieux relativement voisins. La prévention d’une mise en concurrence inappropriée s’effectue par un travail de veille dans le suivi des partenariats avec les structures voisines, qui ne porte pas toujours ses fruits.

“ Ce que je cherche, c’est à trouver des ponts, des collaborations avec les uns et les autres. Quand je vais dans la structure Y - j’y vais 6 fois - c’est pour éviter, même si elle a un fonctionnement propre, qu’elle programme en même temps que nous. On est à un kilomètre l’un de l’autre. Mais bon ça arrive. On est sur une temporalité en plus de programmation et d’anticipation qui n’est pas la même. Je n’ai pas vraiment de solution. Je l’ai exprimé à moult reprises aux opérateurs et aux politiques mais je ne pense pas que ça ait fait son effet. Sinon il y a des gens qui vont disparaître. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

Le manque de coopération entre des structures labellisées et municipales voisines peut conduire à des mises en concurrence dommageables pour la viabilité budgétaire des programmations chorégraphiques.

“ On a appris hier dans la presse que la grande compagnie Y venait jouer ici le jour J. Ce qui veut dire qu’en trois semaines, entre deux villes distantes de neuf kilomètres, on va avoir une dizaine de spectacles de danse. Ce qui est complètement stupide parce que les spectateurs vont devoir choisir. ”

(Directeur délégué, compagnie avec lieu 5)

La relative proximité de villes en régions peut entraîner des refus de programmation dans les cas d’un sentiment de concurrence potentielle pour attirer le public régional.

“ C’était vraiment des grosses vitrines qui demandaient soit l’exclusivité, soit la première chez eux, avec un différé assez important, d’au moins 3-6 mois pour une autre date en région parisienne. Et là maintenant, plus étonnant, nous ici en région on nous demande parfois non pas l’exclusivité mais s’il y a une date qui est concurrente, on est grillés, on ne va pas passer chez lui. ”

(Chorégraphe, compagnie avec lieu 18)

En conclusion de cette sous-partie, les critères subjectifs d'appréciation des spectacles sont complétés dans les choix de programmation par la prise en compte de critères plus objectivés, fondés sur les contraintes budgétaires, matérielles, politiques locales des structures et la recherche d'un équilibre entre les familles esthétiques, la composition sexuée des directions artistiques, le degré de complexité et la renommée des spectacles.

Les rapports de concurrence des structures de diffusion en fonction de leur niveau de réputation sont complétés par de nécessaires liens de coopération avec des établissements culturels ou festivals du territoire mais aussi des lieux non dédiés au spectacle vivant, notamment en lien avec des relais dans les domaines social, scolaire ou patrimonial. Une pression systémique s'exerce sur les compagnies pour créer de nouveaux spectacles afin de maintenir leur visibilité professionnelle et tenter de capter le soutien de structures pour leur coproduction, le plus souvent liée aux premières séries de représentations, ainsi que leur programmation ultérieure.

LES STRATÉGIES DES COMPAGNIES

Les compagnies s'appuient sur un projet d'entreprise construit en fonction de leurs nécessités artistiques et du choix d'un territoire d'implantation qui oriente les activités de formation professionnelle ou de sensibilisation artistique. Les réponses au questionnaire ont confirmé une corrélation significativement positive entre le niveau du budget, l'ancienneté de la compagnie et le nombre de représentations chorégraphiques. Le développement des équipes artistiques est ainsi conditionné par leur capacité à étendre leur réseau de diffusion.

La reconnaissance de l'originalité des spécificités esthétiques et d'une réflexion dramaturgique pertinente constitue un enjeu important pour construire une identité qui permette de se positionner dans des circuits de production et de distribution devenus plus concurrentiels.

Les choix effectués par les équipes chorégraphiques en termes d'organisation du travail pour tenter de capter des opportunités de production et de diffusion des spectacles seront d'abord questionnés. La mise en visibilité des créations constitue un enjeu majeur pour le devenir de la diffusion et l'évolution de la réputation professionnelle des compagnies. Enfin, la recherche de lieux pour créer les spectacles est vitale et passe notamment par la quête de résidences dans les établissements culturels.

1. L'organisation du travail des compagnies

L'évolution du positionnement artistique des compagnies est tributaire de la perception positive ou négative de la démarche des chorégraphes par les programmeurs et programmatrices, ce qui influence le niveau des recettes d'activité et donc les capacités organisationnelles. L'organisation du travail administratif de prospection des opportunités de coproduction et de diffusion engage des choix en termes d'internalisation des missions au sein de l'équipe artistique ou de leur externalisation auprès de bureaux d'accompagnement. Les outils de communication utilisés pour la diffusion auprès des professionnels ont été interrogés dans les entretiens et le questionnaire en ligne.

Le positionnement artistique : quels enjeux organisationnels ?

Les entretiens ont dégagé plusieurs sources principales d'obstacles à la programmation, liés aux perceptions contrastées du positionnement artistique des compagnies et à son évolution.

Deux compagnies qui se situent entre la danse et les arts de la rue, ou les arts du cirque, ont relevé un problème d'identification pour les

réseaux de diffusion qui ont tendance à se spécialiser dans un domaine artistique spécifique. La relative indétermination pour situer le travail de la compagnie entre deux genres constitue ainsi un enjeu de négociation avec les établissements culturels pour les partenariats de production et de diffusion.

“ Pour nous, on est vraiment dans de la danse, et quand on prétend à des aides, des accueils studios c'est de la danse, et souvent on met cirque en face et ce n'est pas le cas. Oui, parfois il faut réajuster un petit peu mais ce n'est pas forcément problématique. Ça ne nous empêche pas de faire notre route et d'avoir une reconnaissance dans le milieu de la danse. ”

(Administratrice, compagnie 2)

Le trouble d'identification disciplinaire est compensé par l'intérêt esthétique porté pour le travail de ces chorégraphes, d'autant plus qu'une logique de programmation mise en avant dans les entretiens tend à privilégier l'appréciation des œuvres sans se référer aux catégorisations artistiques. L'entre-deux artistique peut ainsi servir à la construction d'un positionnement esthétique original, apprécié lors du début de carrière de la compagnie, et être vécu par la suite comme un obstacle durable à l'élargissement des réseaux de production et de diffusion.

“ On a une reconnaissance institutionnelle totale et, malgré tout, on pêche dans les partenariats en production et diffusion : il y a une sorte d'inadaptation du projet de la compagnie aux programmes des uns et des autres. ”

(Chorégraphe, compagnie 9)

La séparation de chorégraphes ayant formé un duo reconnu crée un flottement dans l'identification des nouvelles compagnies qu'ils ou elles ont créées et leur accompagnement par des programmeurs et programmatrices, qui peuvent se placer majoritairement en position d'attente. Le travail relationnel à mener pour convaincre des directions de structures de s'engager dans le soutien des projets de spectacles est ainsi sensiblement augmenté dans un premier temps. Il en va de même, dans une moindre mesure, lors des moments de transition quand des chorégraphes particulièrement appréciés en tant que danseuses ou danseurs laissent la place à des artistes intermédiaires dans la distribution de nouveaux spectacles sans leur présence.

L'appréciation de la pertinence des parti-pris esthétiques dans les réseaux de structures labellisées s'appuie aussi *a priori* sur le discours des chorégraphes pour situer le sens de leur travail. L'attente tacite de références philosophiques ou à l'histoire de la danse peut décontenancer certaines équipes à la démarche plus pragmatique.

“ Même pour le tout jeune public, là on est en création d'un projet sur l'enfant et le jeu. On a tous, gamin, eu l'idée de prendre des cartons et de jouer avec ; ça devient ceci, cela, et ça laisse juste la place à l'imaginaire. Donc on part juste de ça, et première question : qu'est-ce que tu veux dire vraiment là-dedans ? Qu'est-ce que tu veux chercher comme sens, le propos ? Mais ce que je viens de dire ce n'est pas suffisant ? C'est toujours comme s'il faut, pour être reconnu, avoir une espèce d'intellect pas possible autour des envies. Pourquoi il faut toujours lier ça avec un propos intellectuel qu'il faut aller triturer ? ”

(Codirectrice, compagnie 1)

Le problème se pose aussi pour des compagnies confirmées de longue date quand l'esthétique du chorégraphe s'appuie sur une démarche plus instinctive que théorique et est perçue comme datée par de nouvelles directions de lieux. L'effort d'adaptation est d'autant plus grand que le resserrement de la contrainte budgétaire des structures a réduit leur pension à consentir à des prix de cession élevés.

“ Avant, j’envoyais un mail : on est en train de monter un projet, on a besoin de partenaires et la tournée se faisait toute seule. J’envoyais un seul mail. Maintenant c’est plus dur et plus chronophage, dû aux changements de direction. Je rame et notre situation paraît très enviable en comparaison avec beaucoup de nouveaux directeurs qui n’ont pas le même rapport à l’économie. Les gens qui reprennent les lieux les reprennent avec moins d’argent. Ils ont vendu qu’ils allaient faire un nouveau modèle, mais il n’y a pas un nouveau modèle ; le nouveau modèle c’est de moins financer les créations. Du coup, notre compagnie, ça paraît démesuré d’aller mettre de l’argent. ”

(Directeur délégué, compagnie 7)

Le montage de spectacles facilement accessibles rencontre néanmoins l’intérêt de certains programmeurs plus enclins à prendre en compte l’appréciation majoritaire de leurs spectateurs dans la construction de leurs choix.

“ Et là où nous on a peut-être une toute petite force est que certains programmeurs nous ont dit : ce qui était bien en nous programmant, c’est qu’on était accessible à tous et que c’était à la fois de la danse et en même temps [...] presque quelque chose de cinématographique. ”

(Codirecteur, compagnie 1)

La programmation de la "danse conceptuelle" se heurte à des réticences des programmeurs et programmatrices des structures de diffusion qui préfèrent des spectacles plus facilement accessibles.

“ Ça fait très longtemps que je n’ai pas rencontré de programmeurs. Ils sont très peu aujourd’hui à s’intéresser à la danse et au geste - j’exagère un peu. Pas assez de danse, trop immobile, trop conceptuel, trop cérébral, étrange, inquiétant : ils font des raccourcis et mettent du cliché. Ceux qui définissent le travail, ce sont les chercheurs, les collaborateurs et le public ! C’est-à-dire ceux qui le voient et pas ceux qui s’occupent de savoir ce que ça va leur apporter. ”

(Chorégraphe, compagnie 13)

Les positionnements artistiques dissidents marqués par un rejet des modes chorégraphiques compliquent le travail de diffusion auprès des institutions labellisées.

“ Tout ce qui est X, Y, ce sont des gens avec qui on est très en contact mais qui pour l’instant ne nous ont pas choisis. Je n’ai jamais rien fait au X en-dehors d’une ou deux choses et demi mais qui correspondaient plutôt à des entrées parallèles. Je ne correspons ni à la tendance, ni à une idée plus institutionnelle, parce que j’ai choisi de travailler sur des objets plastiques. ”

(Chorégraphe, compagnie 3)

Les parti-pris esthétiques des chorégraphes induisent ainsi les conditions et obstacles d’accès aux différents réseaux de structures de diffusion. Des arbitrages sont à mener entre les envies artistiques des chorégraphes qui découlent de leur positionnement esthétique global et l’anticipation des tournées selon la complexité du projet de spectacle et de son format.

“ Là où on en est aujourd’hui qu’est-ce qu’il serait bon de proposer comme spectacle ? Si je suis dans une forme consensuelle, je sais que ça va tourner. Il y a des formes, je sais que ça va tourner un peu plus en fonction de ce que tu vas aborder, le nombre d’interprètes au plateau. Et d’autres qui seront peut-être plus sensibles, plus délicates, plus difficiles pour les programmeurs. Mais parfois j’ai une envie artistique, je la ferai quoi qu’il en soit. ”

(Chorégraphe, compagnie avec lieu 18)

Les missions d’administration et de prospection : internalisation ou externalisation ?

Le développement des compagnies repose sur la reconnaissance de spectacles qui ont marqué les programmeurs et programmatrices par leur originalité et leur force esthétique. La création de ces spectacles suppose une articulation entre le travail de recherche artistique des chorégraphes et la prospection de ressources de financement, d’opportunités de diffusion. La polyvalence fonctionnelle contrainte des chorégraphes en début de carrière est une source de dispersion énergétique au détriment de leur efficacité pour développer leur travail esthétique. La formation d’une relation d’écoute équilibrée entre une direction artistique individuelle ou collective et une personne ayant des compétences pour prendre en charge la responsabilité des missions d’administration et de financement constitue ainsi une étape décisive.

En réponse à la question sur les modes de prise en charge de la diffusion par la compagnie, 92,5 % des équipes ont indiqué un choix d’internalisation. Les compagnies prenant en charge leur diffusion ont ensuite précisé l’organisation de ce travail sous la forme d’un poste dédié, de l’intégration de ces tâches dans un poste multifonctionnel, de la participation du/de la chorégraphe.

Dédier un poste à la fonction de diffusion a concerné 29 % des équipes chorégraphiques³⁶. Cela a été le cas de presque la moitié des compagnies au plus haut niveau de diffusion (plus de 33 représentations par an). On observe aussi une corrélation significativement positive entre le niveau annuel moyen de la diffusion et la part des équipes ayant déclaré l’intégration de cette fonction dans un poste transversal comme celui d’un administrateur. La prise en charge de la diffusion par un poste dédié ou un poste administratif transversal dans la compagnie, en déchargeant partiellement les chorégraphes de ce travail, accompagne ainsi l’extension du nombre de ses représentations chorégraphiques.

Répartition des compagnies selon la prise en charge de la diffusion par un poste dédié en fonction de leur niveau annuel moyen de diffusion en % (2014-2016)

Poste dédié	Moins de 13 repr.	de 13 à 33 repr.	plus de 33 repr.	TOTAL
Oui	19,4	17,6	48,6	29
Non	80,6	82,4	51,4	71
TOTAL	100	100	100	100

³⁶ 63 % des répondants ont mis en avant un poste multifonctionnel et 46 % la prise en charge par les chorégraphes. Comme l’addition des pourcentages dépasse largement les 100 %, cela indique une double intervention du personnel administratif et des chorégraphes dans un nombre significatif de cas.

Les dispositifs d'aides à l'emploi de l'État ou des Régions peuvent constituer une opportunité pour créer un premier poste d'administration de la compagnie. La pérennisation de ce poste dépend de la capacité de l'équipe chorégraphique à développer ses recettes d'activité, puisque ces aides sont dégressives dans le temps, tandis que la mobilité professionnelle peut toucher la personne initialement nommée pour développer sa carrière. La relation binomiale entre la direction artistique et une direction administrative peut ainsi être fragilisée. D'autant plus que les aides de l'État à l'emploi ont été sensiblement réduites depuis 2017 avec la transformation des « contrats uniques d'insertion » et des « emplois d'avenir » en « parcours emplois compétences »³⁷. Le Fonds national pour l'emploi pérenne dans le spectacle (FONPEPS) apporte néanmoins une aide à l'embauche du premier salarié en CDI pendant deux ans pour les branches relevant du spectacle vivant. Cette mesure a été notamment utilisée par la compagnie 2 afin de stabiliser le poste de l'administratrice à partir de la fin de l'année 2017.

Les aides à la structuration et les conventionnements de l'État offrent une perspective de subventions pluriannuelles qui sont souvent utilisées pour consolider les équipes administratives des compagnies. Cette reconnaissance institutionnelle étatique peut servir de levier pour l'embauche d'un ou deux chargés de production ou de diffusion sur la durée des projets de spectacles, dont les revenus du travail sont complétés par les aides au retour à l'emploi du régime d'assurance chômage de l'intermittence pendant les périodes inoccupées.

Une limite récurrente du travail des chargés de diffusion est de se situer en aval du processus de création des spectacles avec la mission, souvent vécue comme ingrate, d'attirer à distance l'attention de programmeurs sur sollicités pour les convaincre ensuite d'acheter le spectacle. Une source d'efficacité réside donc dans leur présence au cours du montage du spectacle. D'une part, la curiosité des programmeurs et programmatrices sur le contenu artistique des propositions les incite à demander la présence des chorégraphes lors des rendez-vous. L'appropriation de l'esthétique du spectacle et le suivi des étapes de montage avec l'équipe artistique peut faciliter l'entrée en contact de la personne en charge de la diffusion avec les programmeurs et programmatrices, sans la présence de la / du chorégraphe, en échangeant sur le processus de création et déclencher une envie de relation partenariale.

“ Et je vois aussi ce qui fait mouche pour séduire des programmeurs et des coproducteurs c'est les artistes avec qui on a créé le spectacle ; ils sont quand même assez avides de savoir comment cela s'est passé. Oui, il faut connaître l'historique du spectacle pour susciter le désir de le voir, de s'investir. ”

(Administratrice, compagnie 19)

D'autre part, le dialogue du chargé ou de la chargée de diffusion avec l'équipe artistique sur les effets possibles des choix artistiques en termes de diffusion influence la circulation future du spectacle. Le dialogue est notamment fécond en ce qui concerne la prise en compte des circuits de diffusion potentiellement accessibles, notamment pour les choix scénographiques qui vont déterminer l'étendue des services de montage et les volumes à transporter lors des tournées.

Dans une minorité de cas (7 % dans l'échantillon du

questionnaire), des chorégraphes ont choisi d'entrer en relation avec un bureau d'accompagnement, dont l'équipe spécialisée assure la prospection des financements, de la diffusion des spectacles et parfois la communication. La réussite de la relation dépend de la confiance construite par l'écoute des besoins artistiques et la capacité d'y répondre en provoquant des ouvertures dans les circuits de production et de diffusion. La facturation des services rendus s'effectue soit en fonction du volume horaire effectué, soit au forfait, soit au pourcentage sur les ventes.

Dans certains cas, la structuration administrative de la compagnie s'est effectuée avec la collaboration d'un bureau de production, qui s'est consolidée dans le temps, soit dès le départ, soit à la suite d'une première expérience d'administration cofinancée par une aide à l'emploi locale. L'externalisation peut porter sur l'accompagnement d'une diversité d'activités dont les actions artistiques en milieu scolaire.

“ Pour tout ce qui est administration, communication, gestion des professeurs, des adhérents, gestion de la diffusion en école, de la facturation, des devis, des interventions en milieu scolaire, c'est aussi une personne extérieure qui facture. [...] On avait tenté de travailler avec plusieurs personnes et ça ne le faisait pas du tout, et là c'était le bon moment, la bonne personne et on travaille ensemble depuis 2010. Et je pense que l'essor de la compagnie, notamment en termes de diffusion dans les écoles, les interventions, les adhérents, c'est grâce à son travail, au fait qu'on soit tous complices. ”

(Codirecteur, compagnie 1)

Le gain en maturation d'une compagnie peut conduire sa direction à s'éloigner du modèle initial de l'externalisation pour choisir l'embauche de personnes sur des postes internes en administration.

“ Certains postes administratifs, qui étaient des prestataires externes, ont été internalisés. Il y a l'administrateur qui était une prestation de service externe, qui était un temps partiel. Moi je suis arrivé également à temps partiel en 2014 et à temps plein depuis 2015. Il y a de fait une évolution de la masse salariale. On est sur l'internalisation des coûts externes. ”

(Directeur financier, compagnie avec lieu 5)

Pour la prospection de la diffusion internationale, le recours aux agents semble indispensable, notamment aux États-Unis. Tout comme pour les agences de diffusion, leur rémunération est fondée sur une commission. Selon le témoignage d'une compagnie, elle peut atteindre 20 % du montant de la cession et des *per diem* de la tournée obtenue par leur intermédiation. Le travail avec les agents permet un gain de temps dans la recherche ciblée de lieux et les négociations à mener pour finaliser les contrats de cession.

Les outils de communication : quels choix privilégiés ?

Une question à choix multiples a été posée dans le questionnaire sur les outils utilisés par les compagnies pour communiquer avec les programmeurs afin de mesurer leur fréquence d'utilisation et interroger leur degré d'efficacité. Les réponses ont mis le plus souvent en avant les courriels, les dossiers, les fichiers de contacts, les teasers, les vidéos, le site Internet de la compagnie et le téléphone.

37. Dares, « Les dispositifs spécifiques d'emploi et de formation au 3ème trimestre 2018. Poursuite de la baisse des personnes en contrat aidé », Dares Indicateurs n°062, décembre 2018.

Part des compagnies utilisant les vidéos pour la communication auprès des programmeurs selon leur rayonnement territorial en % (2014-2016)

Vidéo	Départ. ou région.	Multirégional	National ou intern.	TOTAL
Oui	58,3	80	80,4	74,7
Non	41,7	20	19,6	25,3
TOTAL	100	100	100	100

La typologie du rayonnement dominant des compagnies programmées par les structures

Parmi les 111 compagnies ayant répondu au questionnaire, 97 ont détaillé la décomposition de leurs représentations selon l'échelle territoriale, du département à l'international en passant par la région (hors département du siège social) et l'espace national (hors région d'implantation).

La typologie construite dans la première partie pour exploiter les données de la SACD en quatre niveaux de rayonnement (à dominante départementale, régionale, nationale ou multirégionale) a pu ainsi être complétée par une catégorie de rayonnement à dominante internationale.

Le critère de différenciation de la typologie du rayonnement repose sur la comparaison du nombre de représentations d'une catégorie avec la somme des représentations des autres niveaux territoriaux. Ainsi, le rayonnement à dominante internationale correspond à la situation où le nombre de représentations diffusées à l'international a été largement supérieure à la somme des représentations en France (aux échelles départementale, régionale et nationale cumulées). Une exception a concerné les configurations où la somme des représentations aux échelles nationale et internationale a été largement supérieure à la somme des représentations aux échelles départementale et régionale. Le rayonnement des compagnies a alors été classé à dominante nationale ou internationale selon la zone où se situent le plus de représentations.

Parmi les 97 compagnies, le rayonnement a été estimé à dominante départementale pour 13 d'entre elles, régionale pour 11, nationale pour 37, internationale pour 11, et multirégional (quand la diffusion dans chaque niveau territorial ne dépasse pas la diffusion totale dans les trois autres espaces) pour 25.

Presque les trois-quarts des compagnies répondantes ont déclaré utiliser les vidéos pour la diffusion de leurs spectacles auprès des professionnel·les. Les équipes départementales ou régionales se sont spécifiées par une utilisation nettement moins fréquente que les autres de cet outil. Les compagnies au plus haut niveau de diffusion (plus de 33 représentations par an) se sont différenciées également par un usage plus important de la vidéo que les autres.

Une question ouverte a demandé aux répondant·es d'indiquer les outils de communication qui leur paraissent les plus efficaces pour la diffusion de leurs spectacles. Un recodage des réponses en catégories d'outils a permis de construire le tableau suivant.

Dans l'ensemble, les rencontres physiques avec les programmeurs et programmatrices devançant largement les autres modes d'action tandis que le recours au téléphone et à des courriels personnalisés sont classés au deuxième rang.

L'importance accordée aux rencontres avec les programmeurs et programmatrices se révèle inversement proportionnelle à l'étendue des zones de diffusion territoriale, la plus faible pour l'échelle internationale et la plus forte pour l'échelle départementale. La relation est inversée pour le recours aux newsletters, jugées les plus efficaces par les équipes les plus ouvertes à la diffusion internationale et pas du tout par les équipes centrées sur leur département. Les compagnies au rayonnement à dominante internationale se spécifient par l'importance accordée aux revues de presse et la moindre croyance dans l'efficacité des contacts téléphoniques, à l'inverse des compagnies multirégionales. Les structures de diffusion internationale semblent ainsi sensibles aux critiques parues dans la presse, notamment dans leur pays. Par exemple, selon l'administratrice de la compagnie 19, les critiques notées avec cinq étoiles parues dans la presse aux États-Unis constituent un signal de qualité important pour les structures de diffusion locales.

Les entretiens ont indiqué que le site Internet de la compagnie constitue une vitrine d'exposition des spectacles proposés à la diffusion avec les dates, les lieux des tournées et des visuels. Le *teaser* peut constituer un point d'accroche pour tenter de capter l'attention de programmeurs. Ces derniers, s'ils ne peuvent pas se déplacer aux représentations, demandent la transmission d'une captation intégrale du spectacle en plan fixe afin d'avoir une vision plus proche du spectacle que la promotion effectuée par des montages dans les teasers. L'engagement de vidéastes professionnels est nécessaire pour obtenir une captation de qualité. Il s'agit d'un outil de mise en contact plus avancé sans permettre *a priori* en soi une prise de décision. La rencontre avec un responsable de l'équipe, notamment le chorégraphe, est une étape ensuite difficilement contournable.

Les réseaux sociaux constituent aussi un médium de communication plus utilisé qu'auparavant par les programmeurs, programmatrices et des professionnel·les de la culture. Certains programmeurs ou certaines programmatrices sont réputées pour répondre sur Facebook et pas aux courriels. La communication numérique permet d'attirer l'attention par des visuels sur les activités de la compagnie et peut constituer un complément à l'envoi des newsletters.

Pourcentage de références aux outils les plus efficaces pour la diffusion des spectacles selon l'échelle de rayonnement des compagnies (2014-2016)

Outils	Rayonnement					
	International	National	Multirégional	Régional	Départemental	TOTAL
Rencontres	38	44	48	50	55	47
Teaser	13	15	24	10	9	15
Vidéo	13	18	16	0	18	15
Fichier de contacts	13	3	8	10	0	6
Téléphone	13	32	44	40	36	32
Dossier	13	9	8	20	9	10
Presse	38	6	0	0	18	7
Mails personnels	25	35	28	30	9	3
Newsletter	25	18	12	10	0	13

“ Sur Instagram, on peut mettre des photos de l'équipe en tournée, des théâtres dans lesquels on travaille, de beaux plateaux. Et l'air de rien, pour les gens qui nous suivent sur Instagram, cela permet de voir qu'on est tout le temps en activité. Je suis surprise de voir que je suis suivie par des journalistes de France Inter, des gens que je n'ai jamais rencontrés. Ça agrège une communauté de gens qui travaillent dans la culture. ”

(Administratrice, compagnie 19)

La difficulté pour l'animation des réseaux sociaux est néanmoins le temps de travail à dédier pour nourrir les contenus.

La communication sur les supports de papier avec les programmeurs et programmatrices s'effectue notamment par l'envoi de dossiers. Elle s'expose, tout comme les courriels, à un encombrement, propice à une dilution de l'attention et à un gaspillage de fait sous la forme ultime de déchets. La fabrication de beaux objets comme des cartes postales récapitulant succinctement les informations sur le spectacle avec un visuel représentatif et accrocheur constitue une voie plus prometteuse pour plusieurs compagnies car ils suscitent plus spontanément une envie de les conserver.

En conclusion de cette section, il apparaît que l'organisation du travail des compagnies est tributaire du niveau de la diffusion des spectacles. La création d'un poste dédié ou la prise en charge de la fonction de diffusion par un poste transversal accompagnent la progression du nombre de représentations tandis qu'une faible minorité d'équipes externalise ces tâches auprès d'un bureau.

Les usages de certains outils de communication auprès des professionnel·les différencient les équipes selon leur rayonnement : une utilisation moindre de la vidéo pour les compagnies départementales et régionales, plus importante des newsletters et des revues de presse par les équipes au rayonnement international. La nécessité d'une personnalisation pour l'efficacité de la communication conduit les compagnies à privilégier les rencontres physiques avec les programmeurs et programmatrices, d'autant plus si leur rayonnement territorial est limité, avant les contacts téléphoniques et les courriels individualisés.

2. La mise en visibilité des spectacles

La présentation de maquettes ou d'extraits de spectacles à l'occasion de plateformes peut jouer un rôle déclencheur pour obtenir des soutiens à la future diffusion du spectacle, voire à sa coproduction. La mise en visibilité des spectacles lors de leurs premières séries de représentations est un enjeu déterminant pour leur diffusion future. Il s'agit de capter une attention bienveillante des programmeurs et programmatrices. Dans quelle mesure le passage par une scène parisienne ou les festivals renommés peut servir de levier à une amplification de la diffusion ? La diffusion internationale des spectacles constitue un enjeu spécifique où les coûts des tournées doivent être mis en regard avec leurs recettes, les gains en notoriété pour les compagnies et en rayonnement culturel pour la France.

Les plateformes

Les plateformes de présentation d'une étape de travail offrent des opportunités pour attirer l'attention de directions de structures sur un processus de création en cours de montage ou un extrait du spectacle s'il est finalisé.

Le visionnement de la présentation du travail sur un plateau constitue une possibilité de repérage des potentialités artistiques du projet et de son éventuelle compatibilité avec la ligne de

programmation de la structure, sollicitée pour diffuser le spectacle et parfois participer à la coproduction. Cependant ces étapes de travail sont rarement financées et l'obligation de présenter une multiplicité de formats spécifiques à différents moments peut fragiliser le processus de création de l'œuvre, en détournant un temps de travail de son objectif créatif final.

Part des compagnies ayant cité les plateformes comme temps privilégié pour discuter des projets selon le niveau de subventionnement en % (2014-2017)

Plateforme	Conv./aide struct.	aide au projet	Région sans État	Ni État ni Région	TOTAL
Oui	34,9	42,1	16,7	11,4	26,6
Non	65,1	57,9	83,3	88,6	73,4
TOTAL	100	100	100	100	100

En réponse à la question à choix multiples sur les temps privilégiés pour discuter des projets, les plateformes ont été citées par 26,6% des compagnies. Les équipes soutenues par l'État ont été proportionnellement les plus nombreuses à signaler ce type de temps tandis que les compagnies ni aidées par l'État ni par la Région ont déclaré se situer le plus en retrait de ce dispositif.

Les réseaux régionaux ou interrégionaux constitués par des structures de diffusion prévoient des moments de rencontres entre chorégraphes et programmeurs, programmatrices sous la forme de journées professionnelles mais aussi de concours qui peuvent constituer un tremplin pour les compagnies distinguées sur des zones de diffusion territoriale parfois contrastées.

“ Alors pour le spectacle X, ce qui a été super c'est qu'on a eu cette plateforme (Re)connaissance, le concours du Pacifique, qui a permis d'aller dans l'Ouest, dans le Nord, à Paris, en Belgique, à Zagreb, par ce réseau de programmeurs. Alors que la plateforme DRAC qu'on a fait dans la Route des 20 c'est très Auvergne-Rhône-Alpes. ”

(Chorégraphe, compagnie 15)

La présentation du travail artistique est souvent suivie de rencontres avec des programmeurs, notamment sous la forme de speed dating afin de nouer un premier contact relationnel. Cette formule peut être déconcertante pour des chorégraphes, qui sont obligées de synthétiser brièvement les grands axes de leur projet en devenir.

Plusieurs plateformes proposent la perspective de telles rencontres à une échelle internationale. Il s'agit notamment d'Aerowaves, créé en 1996 à Londres et comprenant maintenant 45 membres issus de 33 pays, qui élit chaque année 20 chorégraphes en émergence pour un soutien par le réseau de programmeurs affiliés. Les tournées des lauréats ont pris plus d'ampleur à partir de 2009 et concernent un rayon potentiel de 50 villes dans 20 pays différents. L'Internationale Tanzmesse organise tous les deux ans à Düsseldorf le plus grand rassemblement de professionnels de la danse contemporaine, venus de 50 pays de différents continents. Les chorégraphes peuvent présenter leur spectacle en salle ou une maquette dans des studios. La tenue d'un stand dans les halls d'exhibition est néanmoins payante comme dans le cas d'autres salons internationaux.

Le format de présentation est variable dans les plateformes, ce qui peut poser des problèmes d'adaptation de la forme de spectacle en cours de travail ou achevée. Par exemple, le concours (Re)connaissance est basé sur une durée de 25 minutes, adapté à des formes courtes potentiellement exploitables, tandis que le Tanzmesse demande un format de 40 minutes, qui requiert la présentation d'un extrait de spectacle avec le risque de dilution de sa cohérence d'ensemble ou la nécessité de retravailler une version réduite spécifique.

La perception des effets de ces plateformes internationales est contrastée. Le chargé de production et de développement international de la compagnie 12 a déclaré que la participation à Aerowaves a permis le développement de la diffusion internationale de l'équipe chorégraphique à ses débuts sans effort de prospection particulier. Les opportunités de nouer des contacts relationnels avec des programmeurs sont néanmoins parfois jugées frustrantes.

“ Le Tanzmesse a été une expérience personnelle intéressante mais inefficace. Je n'ai pas eu la sensation de créer des liens avec les programmeurs ; avec les compagnies si. ”

(Administratrice, compagnie 11)

Scènes parisiennes et festivals renommés

Comme le temps disponible des programmeurs et programmatrices pour découvrir des spectacles est contraint par l'alourdissement des tâches administratives, avec une baisse parfois du budget pour leurs frais de mission, la concentration de spectacles dans un espace-temps resserré leur est particulièrement utile. C'est le cas des festivals qui permettent de visionner un nombre important de spectacles en peu de temps et d'entretenir des conversations professionnelles avec leurs collègues ou des responsables de compagnies. Certains festivals renommés attirent particulièrement les professionnels, notamment des lieux investis pour promouvoir la danse contemporaine. Une opportunité de soutien au développement de la compagnie peut s'ouvrir à cette occasion.

“ Ils ont aussi un dispositif, la Belle Scène Saint-Denis, qui m'a permis d'aller à Avignon puis d'être associé à Pôle Sud, au Centquatre, et qui m'a fait faire un bond dans la diffusion car on est passé de 20 à 60 dates par an. ”

(Chorégraphe, compagnie 6)

Les représentations d'un spectacle dans une scène parisienne peuvent également jouer un rôle de levier pour susciter la venue de programmeurs et programmatrices. Inversement, une programmation du spectacle dans une ville décentrée par rapport aux métropoles ou un lieu moins renommé peut se heurter à une absence d'organisateur et organisatrices de spectacles.

“ On sent que ça se rétrécit ; quand on est en région, on a beau passer 10 jours à Draguignan, il n'y a pas un professionnel qui se déplace. On va en Vendée, on reste 4-5 jours en Vendée, personne ne se déplace. Après c'est des coups de chance. [...] Ce qu'on constate et ce qu'on nous dit c'est qu'à un moment donné il faut faire partie du bon festival. Vous avez un festival à Quimper, c'est au mois de décembre, et là vous avez des séances avec 60 programmeurs. ”

(Codirectrice, compagnie 1, compagnie dédiée à l'enfance et la jeunesse)

“ On a eu dix programmeurs aux Rencontres Chorégraphiques Internationales mais aucun au Potager du Roi [à Versailles]. ”

(Chorégraphe, compagnie 16)

“ Si tu joues au festival d'Avignon, à Montpellier Danse ou à Paris dans certains festivals ou temps forts, quand il y a des regroupements de programmeurs, ils sont là ; sinon essaie encore. [...] Si tu n'as pas la chance d'être dans les bons endroits, c'est difficile, quelle que soit la pièce. ”

(Chorégraphe, compagnie avec lieu 21)

Le phénomène de concentration des programmeurs et programmatrices est amplifié pour les structures les plus renommées. Plusieurs compagnies interrogées ont noté une amplification importante de la diffusion nationale mais aussi internationale de leur spectacle après une programmation à Chaillot - Théâtre national de la danse, au Théâtre de la Ville ou au Théâtre du Rond-Point. Pour le chorégraphe de la compagnie avec lieu 18, Suresnes Cités Danse reste « la référence en matière d'actualité chorégraphique dans le milieu du hip-hop ». Ce festival n'est pas le seul ; par exemple Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines à la Villette présente une scène dynamique de l'émergence de la danse hip-hop.

Les pièces chorégraphiques représentées sur ces scènes renommées bénéficient d'un effet de levier pour leur diffusion à court

Part des compagnies ayant cité les festivals comme temps privilégié pour discuter des projets selon leur rayonnement territorial en % (2014-2017)

Festival	départemental	régional	multirégional	national	international	TOTAL
Oui	23,1	45,5	44	55,6	80	49,5
Non	76,9	54,5	56	44,4	20	50,5
TOTAL	100	100	100	100	100	100

En réponse à la question sur les temps privilégiés pour discuter des projets, 49,5% des compagnies ont signalé les festivals. La part des équipes ayant déclaré utiliser ces opportunités de rencontres s'accroît avec l'étendue de leur rayonnement, en passant de 23,1% pour les compagnies départementales à 80% pour les équipes internationales. Les compagnies conventionnées ou aidées à la structuration ont été également proportionnellement les plus nombreuses à citer les festivals comme temps privilégiés pour échanger avec des programmeurs sur leurs projets.

termes. Toutefois, l'amélioration de l'attractivité de la compagnie à plus long terme peut être entravée auprès des structures tournées vers la promotion de la nouveauté chorégraphique si ce spectacle est jugé trop « grand public ».

Les dates des séries de représentations dans les scènes parisiennes doivent se situer plutôt entre octobre et mars afin que l'élargissement de la diffusion soit rendu possible avant les décisions de programmation des structures. Par exemple, jouer trop tardivement en juin peut se révéler particulièrement contreproductif. Les

réponses des compagnies à la question ouverte dans le questionnaire en ligne sur les périodes de diffusion qui paraissent avoir le plus d'effets sur la diffusion ultérieure convergent dans le même sens en signalant l'automne et l'hiver.

En réponse à la question ouverte dans le questionnaire sur les lieux de diffusion qui ont eu un effet significatif sur la diffusion ultérieure, les réponses des équipes chorégraphiques ont convergé sur les lieux réputés dédiés à la danse, les grands festivals, les salles parisiennes, parfois les instituts français à l'étranger. Cependant, quatre compagnies (28, 43, 103 et 110) n'en ont signalé aucun.

Enfin, le pari de vouloir gagner en visibilité professionnelle en jouant des pièces dans de petites scènes à Paris ou dans le *Off* d'Avignon sur la base de contrats de coréalisation ou de location engage un coût important sans garantir un succès puisque la densité des spectacles programmés sur les mêmes créneaux horaires est élevée. La circulation rapide des opinions sur l'intérêt esthétique du spectacle amplifie les flux de fréquentation des programmateurs, incités à se concentrer sur les spectacles appréciés positivement par leurs pairs.

Les enjeux de la diffusion internationale

La diffusion internationale des spectacles des compagnies se heurte à des obstacles en termes de coût des productions et de frais de déplacement en rapport notamment avec le pouvoir d'achat des établissements culturels étrangers, le plus souvent beaucoup moins subventionnés qu'en France. La méconnaissance des circuits de diffusion internationaux requiert *a priori* l'emploi d'agents spécialisés sur certaines zones géographiques pour amorcer une diffusion dans certaines structures. Leurs commissions sur le chiffre d'affaires alourdissent le coût de ces tournées.

“ Et en fait, pour notre tournée aux États-Unis, on a pris un agent sur place. Ça nous a ouvert 10 dates. Donc, oui c'est important. Ça nous a coûté cher, on ne peut pas dire que cette tournée nous a rapporté de l'argent. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 4)

Leur efficacité dépend de l'entretien de leurs relations avec les directions des établissements culturels des pays concernés, qui peuvent être sensibles aux fluctuations du climat politique national (comme en Chine). De plus, un travail de veille doit être effectué sur les réglementations fiscales et sociales en usage dans les pays ciblés, qui ne sont pas toutes aisément accessibles. Par exemple, le montant des taxes nationales sur les contrats de cession affaiblit le montant des recettes nettes par rapport au budget initial. La construction de relations de partenariat requiert de longues négociations parfois pluriannuelles (comme au Brésil pour la compagnie 17), marquées par des modulations de rythmes quand une opportunité se débloque avec un délai de mise en route de la tournée court, pas forcément compatible avec les délais d'acheminement du décor du spectacle.

Une mobilisation de la compagnie pour amorcer une diffusion internationale suppose donc un effort budgétaire qui se révèle souvent supérieur aux revenus obtenus, au moins dans un premier temps. En effet, les prix de cession sont souvent négociés au-dessous du coût du plateau pour s'ajuster au consentement à payer des structures approchées pour l'accueil des premières séries de représentations ou le forfait pour les frais de transport et d'hébergement est fixé à un niveau insuffisant pour couvrir l'intégralité des frais de mission.

“ Là où c'est plus compliqué, aujourd'hui, c'est l'international parce que ça demande du temps de travail, une économie, et nous, on refuse de partir si on n'équilibre pas. Si on n'a pas de marge, bon ok on peut mettre une croix dessus ; aux États-Unis on sait qu'on sera en déficit mais c'est nécessaire parce qu'on construit quelque chose. Là où on développe un nouveau marché, c'est la Chine. La première tournée, on était tout juste à l'équilibre. ”

(Directeur délégué, compagnie avec lieu 5)

Les frais de voyage ne sont parfois même pas pris en charge par les organisateurs locaux de spectacles (comme en Chine, compagnie avec lieu 5). Comme l'a signalé la compagnie 14, les membres de l'équipe chorégraphique peuvent consentir à des baisses de salaires afin de s'ajuster aux revenus de la tournée. Cette situation de fragilité économique se poursuit tant que la renommée de la compagnie ne s'est pas amplifiée dans les pays étrangers ciblés.

Les temps de transport des décors des pièces chorégraphiques exportées sont susceptibles d'entraver le potentiel de circulation des autres spectacles en immobilisant des équipes sur des durées importantes.

“ Objectivement, quand j'envoie mon décor au Japon, je perds 6 semaines à l'aller et 6 semaines au retour. C'est trois mois pour gagner cinq ou six représentations. Sur une programmation estivale, ce n'est pas très grave car on est une compagnie de saison. Les théâtres s'arrêtent de programmer début juin, on peut être sur les routes pour le Japon. Il y a des dates, aussi prestigieuses soient-elles, que je vais refuser car je perds trop de dates ici. ”

(Directeur délégué, compagnie 7)

L'objectif d'organiser des tournées internationales pour des spectacles de grand format contraint ainsi les compagnies à doubler les équipes techniques, les costumes et les scénographies si le budget de la compagnie le permet.

Un déficit budgétaire à l'issue d'une tournée internationale est donc plutôt assuré lors des premières entrées dans les circuits étrangers de distribution des spectacles et peut se poursuivre tant que la compagnie n'a pas encore développé une notoriété locale.

Les avantages attendus en compensation de cette fragilisation économique portent sur la consolidation de la réputation. En effet, il est probable que la demande étrangère porte plutôt sur des équipes déjà repérées à l'échelle nationale. La capacité au rayonnement international des compagnies sert alors à renforcer le soutien des collectivités publiques, attentives aux retombées symboliques pour leur territoire, et des programmateurs et programmatrices qui y voient la confirmation des qualités de la démarche artistique.

“ On s'est très vite aperçu aussi qu'à partir du moment où tu vas jouer à l'étranger c'est de la notoriété, c'est du rayonnement. Les théâtres français en sont friands, mais aussi tout bêtement les politiques, notamment la Ville. Elle est toute heureuse d'annoncer que la compagnie qu'elle soutient fait 40 dates à l'étranger. On est dans une espèce de marketing territorial. ”

(Responsable de la production et de la diffusion, compagnie 8)

À une échelle macro-politique, le rayonnement international des équipes artistiques contribue à diffuser une image culturelle positive de la France, ce qui peut justifier un soutien public afin de conforter cette source de *soft power*.

Il a été demandé aux 91 compagnies ayant déjà tourné au moins un spectacle hors de France de se prononcer sur l'importance de différentes conditions pour développer la diffusion internationale selon quatre modalités : « pas du tout nécessaire » (note de 0), « peu nécessaire » (note de 1), « assez nécessaire » (note de 2), « très nécessaire » (note de 3). Le calcul de la note moyenne permet de situer l'importance respective de ces conditions.

En conclusion de cette section, les plateformes ouvrent des opportunités de rencontres avec des programmateurs et programmatrices pour élargir le cercle de la coproduction et de la diffusion mais pèchent par le non financement des prestations présentées et entraînent une adaptation aux différents formats demandés, ce qui fragilise le temps dédié à la création des œuvres. L'enquête confirme l'effet de levier important de la présentation du spectacle dans les

Notes d'importance moyenne des conditions pour développer la diffusion internationale selon les compagnies à rayonnement international (notes de 0 à 3)

Réseaux transn.	projets europ.	salons intern.	format. hors F	part. établ.	gd format	petit form.	baisse prix
2	1,17	1,17	1,67	2,5	1	1,5	1,83

En se centrant sur les avis des compagnies dont le rayonnement est à dominante internationale, la construction de relations de partenariat avec des structures étrangères est la condition la plus nécessaire (note moyenne de 2,5) tandis que l'insertion dans des réseaux organisationnels transnationaux et la baisse des prix de cession sont perçues comme des conditions assez nécessaires (notes de 2 et de 1,83 respectivement).

Par contre, le développement de projets européens, la participation aux marchés ou salons internationaux sont les conditions jugées les plus secondaires, tout comme la question du format de spectacle. Les compagnies au rayonnement international se différencient des autres par une moindre croyance dans la nécessité de créer des petits formats pour la diffusion internationale. Le développement d'actions de formation hors de France, afin de gagner en visibilité par l'organisation de stages professionnels par exemple, est considéré comme plus nécessaire (note moyenne de 1,67).

Répartition des compagnies selon la nécessité perçue de participer aux salons internationaux pour développer la diffusion internationale et leur niveau de diffusion annuel moyen en % (2014-17)

	Moins de 13 repr.	De 13 à 33 repr.	Plus de 33 repr.	TOTAL
Pas nécessaire	28,6	12	29,4	23,7
Peu nécessaire	33,3	44	38,2	38,8
Assez nécessaire	9,5	28	26,5	22,5
Très nécessaire	28,6	16	5,9	15
TOTAL	100	100	100	100

Les compagnies au plus bas niveau de diffusion (moins de 13 représentations par an) se sont spécifiées par leur croyance plus répandue dans la grande nécessité d'une présence dans des marchés ou salons internationaux pour stimuler la circulation internationale des spectacles, à l'opposé des équipes au plus haut niveau de diffusion (plus de 33 représentations). Presque la moitié de ces compagnies à diffusion élevée contre le quart des autres équipes partagent la conviction de la très grande nécessité de réduire les prix de cession pour stimuler la diffusion internationale.

festivals renommés et les scènes parisiennes identifiées comme lieux de programmation de la danse. Une diffusion internationale des spectacles présuppose la création de relations partenariales avec des structures étrangères et requiert un engagement de dépenses supérieur aux recettes pour les compagnies dans un premier temps. Le rayonnement international permet de consolider la réputation des compagnies, notamment auprès des collectivités locales attentives aux retombées positives pour l'attractivité de leur territoire et des programmateurs.

3. La recherche de résidences

Pour les équipes chorégraphiques sans lieu, les plus nombreuses, un enjeu crucial pour la faisabilité des projets de création est l'accès à des résidences dans des établissements culturels pour bénéficier de leurs espaces et de ressources matérielles, techniques et logistiques³⁸. Ces résidences sont aussi l'occasion pour les compagnies d'entrer en contact plus durable avec les compétences du personnel technique et administratif des structures, de construire des premiers rapports aux publics du territoire lors de la présentation de leurs travaux de recherche, ce qui leur offre une opportunité de gagner en maturité artistique et administrative.

Les différentes formes de résidences

Le questionnaire en ligne a interrogé les compagnies sur leur expérimentation des résidences d'artiste associé-e, des résidences de création, de recherche ou d'expérimentation et des résidences de diffusion territoriale, en se référant à la circulaire ministérielle de 2006 compte-tenu de la période de l'étude.

Le dispositif de résidence territoriale, avec une présence durable, a été le mode d'accès le plus marginal. Une majorité de compagnies répondantes ont indiqué avoir bénéficié d'au moins une résidence de création au cours de la période avec un soutien logistique et financier pour réaliser une étape d'un projet de création ou la finalisation d'une œuvre nouvelle.

38. Frédérique Payn et Marie Deniau, « Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies conventionnées », Onda, 2014.

Pourcentage des compagnies ayant obtenu des résidences de 2014 à 2016

	2014			2015			2016		
	Associé	Création	Territoire	Associé	Création	Territoire	Associé	Création	Territoire
TOTAL	12,6	51,9	3,7	13	57,4	4,6	25	51,9	3,7

On observe, pour les compagnies répondantes, une progression significative des équipes chorégraphiques ayant bénéficié d'une résidence d'artiste associé-e entre 2015 et 2016. On peut y voir notamment l'effet de l'apparition de cette mesure pour le CCN et les CDCN en 2016. D'une durée de deux à trois années, elle permet une participation des artistes aux instances de direction des structures, un soutien à la création de leurs spectacles, la diffusion du répertoire en partenariat avec d'autres scènes de la région et des actions artistico-pédagogiques destinées à élargir les publics de la structure.

Les réponses au questionnaire confirment que les compagnies chorégraphiques sont plus à l'écart des résidences de longue durée susceptibles de s'appuyer sur des dotations importantes que les équipes théâtrales³⁹.

L'accès au dispositif d'artiste associé-e est corrélé positivement à l'étendue du rayonnement territorial de la diffusion des spectacles, en étant le plus fréquent pour les compagnies au rayonnement à dominante internationale, nationale et multirégionale tandis qu'aucune équipe départementale n'a déclaré un tel accès. La progression notée en 2016 pour ce dispositif a concerné tous les niveaux de rayonnement à l'exception de l'échelle départementale.

Les résidences de diffusion territoriale n'ont concerné aucune compagnie des deux pôles les plus opposés pour leur degré de rayonnement. La relation entre l'accès à une résidence de création et l'échelle territoriale de la diffusion de spectacles a fluctué dans le temps.

En 2016, les différences de pourcentages entre le niveau de l'État et celui de la Région sans l'État masquent une égalité du nombre d'équipes concernées (deux). Les compagnies soutenues par l'État sont surreprésentées dans l'accès au dispositif d'artiste associé-e, qui semble ainsi constituer une marque de reconnaissance institutionnelle complémentaire. La progression de 2016 pour ce type de résidence a néanmoins bénéficié aussi aux autres compagnies dont le nombre est passé de deux en 2014 à cinq en 2016. La fréquence d'accès à une résidence de création a progressé continuellement pour les compagnies non soutenues par l'État ou la Région sans l'État à l'inverse des deux autres catégories de résidence.

Les compagnies répondantes ayant indiqué le nombre total de représentations entre 2014 et 2016 ont été réparties en quatre catégories d'évolution : en hausse ; en stabilité ; en instabilité avec des évolutions contrastées entre 2014 et 2015, 2015 et 2016 ; en baisse⁴⁰.

Nombre et pourcentage des compagnies ayant obtenu des résidences de 2014 à 2016 selon leur rayonnement territorial

Rayonnement	2014			2015			2016		
	Associé	Création	Territoire	Associé	Création	Territoire	Associé	Création	Territoire
International	2 (20%)	5 (50%)	0	2 (20%)	7 (70%)	0	3 (30%)	6 (60%)	0
National	6 (17%)	21 (58%)	1 (3%)	4 (11%)	22 (61%)	3 (8%)	9 (25%)	6 (47%)	1 (3%)
Multirégional	5 (20%)	11 (44%)	3 (12%)	6 (24%)	13 (52%)	1 (4%)	7 (28%)	14 (56%)	2 (8%)
Régional	1 (9%)	8 (73%)	0	1 (9%)	5 (45%)	1 (9%)	2 (18%)	7 (64%)	1 (9%)
Départemental	0	7 (54%)	0	0	9 (69%)	0	0	8 (62%)	0

En regroupant les trois niveaux de subventionnement de l'État, on constate que les résidences de diffusion territoriale ont un peu plus concerné les compagnies aidées par le ministère de la Culture.

Nombre et pourcentage des compagnies ayant obtenu des résidences de 2014 à 2016 selon leur niveau de subventionnement

Subvention	2014			2015			2016		
	Associé	Création	Territoire	Associé	Création	Territoire	Associé	Création	Territoire.
État	12 (20%)	35 (59%)	3 (5%)	14 (23%)	37 (62%)	4 (7%)	22 (36%)	29 (49%)	2 (3%)
Région	0	7 (58%)	0	0	6 (50%)	0	0	7 (58%)	2 (17%)
Autres	2 (6%)	13 (37%)	1 (3%)	0	18 (51%)	1 (3%)	5 (14%)	19 (54%)	0
TOTAL	18 (13%)	55 (52%)	16 (4%)	14 (13%)	61 (57%)	5 (5%)	27 (25%)	45 (52%)	4 (4%)

39. Frédérique Payn et Marie Deniau, « Résidences longues, associations au long cours...Pratiques de partenariats sur la durée entre compagnies et lieux », Onda, 2016, p. 33.
40. 37 équipes ont déclaré une hausse de leurs représentations, 16 une stabilité, 32 une évolution contrastée et 17 une baisse.

Nombre et pourcentage des compagnies ayant obtenu des résidences de 2014 à 2016 selon l'évolution de leur nombre total de représentations

Évolution	2014			2015			2016		
	Associé	Création	Diff. territ.	Associé	Création	Diff. territ.	Associé	Création	Diff. territ.
Hausse	4 (10,8%)	24 (64,9%)	0	5 (13,5%)	25 (67,6%)	1 (2,7%)	14 (37,8%)	16 (43,2%)	0
Stable	1 (6,2%)	6 (37,5%)	0	1 (6,2%)	10 (62,5%)	0	2 (12,5%)	11 (68,7%)	0
Instable	4 (12,5%)	20 (62,5%)	3 (9,4%)	4 (12,5%)	21 (65,6%)	2 (6,2%)	5 (15,6%)	23 (71,9%)	1 (3,1%)
Baisse	4 (23,5%)	7 (41,2%)	1 (5,8%)	3 (17,5%)	5 (29,4%)	2 (11,8%)	4 (23,5%)	4 (23,5%)	3 (17,6%)
TOTAL	13 (12,7%)	57 (55,9%)	4 (3,9%)	13 (12,7%)	61 (59,8%)	5 (4,9%)	25 (24,5%)	54 (52,9%)	4 (3,9%)

Dans le panel du questionnaire, le dispositif de résidence territoriale a plus concerné des équipes dont le volume de représentations a connu une baisse ou une évolution contrastée entre 2014 et 2016. Les compagnies en situation de stabilité dans leur volume de diffusion ont été tenues plus à l'écart des résidences d'artiste associé-e tandis que la progression de ce type de convention, observée globalement en 2016, a plus touché les équipes dont le nombre de représentations a augmenté. Une corrélation positive est ainsi discernable entre la dynamique de la diffusion et l'accès à des résidences d'artiste associé-e.

L'accès aux résidences de création a le moins touché au cours de la période les compagnies dont le volume de diffusion a baissé. La place des équipes ayant connu une évolution irrégulière du nombre de leurs représentations s'est consolidée tandis que le recul des équipes à la diffusion accrue s'est effectué au profit de leur meilleur accès aux résidences d'artiste associé-e.

Degré de développement de collaboration des structures avec les chorégraphes sous la forme de résidence (2014-2016)

	Dédiée danse	Pluridiscipl.	Total
Pas du tout	2,7	25	18,8
Assez peu	2,7	17,7	13,5
Assez sensiblement	29,7	22,9	24,8
Très sensiblement	64,9	34,4	42,9
TOTAL	100	100	100

En réponse au questionnaire sur le degré de développement des collaborations avec les chorégraphes sous la forme de résidence(s), les structures dédiées à la danse ont indiqué un engagement nettement plus prononcé dans ce domaine que les structures pluridisciplinaires. Cela a été d'abord le fait des CCN, puis dans une moindre mesure des CDCN.

Le degré d'engagement dans les résidences d'artistes est également positivement corrélé au niveau de la programmation chorégraphique des structures répondantes et à leur niveau de fréquentation. Logiquement, il en découle une part plus importante de spectacles chorégraphiques créés en résidence dans la programmation des structures ayant déclaré le plus haut niveau annuel de représentations de danse (au moins 25 par an). Alors qu'un tiers des structures répondantes a indiqué en moyenne consacrer une part d'au moins 6% de leur programmation aux spectacles de danse, cela a été le cas de 65% des structures qui ont le plus diffusé.

La typologie des structures selon le rayonnement dominant des équipes programmées

Quatre catégories de structures ont été construites en fonction de l'importance des compagnies programmées selon leur origine géographique signalée en réponse au questionnaire. Le mode de classement a consisté à comparer le nombre d'équipes d'une zone géographique programmée avec le total des compagnies des autres zones. Si le total des équipes régionales accueillies est supérieur au total des équipes nationales et internationales, la programmation est classée (à dominante) régionale (21 cas). Si le total des équipes nationales programmées est supérieur au total des équipes régionales et internationales, la programmation est classée (à dominante) nationale (49 cas). Si le total des équipes internationales accueillies est supérieur au total des équipes régionales et nationales, la programmation est classée (à dominante) internationale (12 cas). Dans les autres cas, la programmation est considérée comme multirégionale (40 cas).

Part des spectacles de danse créés en résidence dans la programmation des structures selon le degré de rayonnement des équipes accueillies (2014-2017)

	Régional	Multirégional	National	International	Total
Moins de 4%	22,2	24,3	27,1	63,6	28,9
De 4 à moins de 20%	16,7	32,4	43,7	27,3	34,2
20% et plus	61,1	43,3	29,2	9,1	36,9
TOTAL	100	100	100	100	100

Les structures les plus impliquées dans l'accueil d'équipes internationales ont été comparativement aux autres les moins engagées dans les résidences d'artistes chorégraphiques et la part de leurs spectacles dans la programmation est la plus minime. Les structures répondantes plus tournées vers les compagnies régionales ont été les plus impliquées dans l'importance accordée aux spectacles de danse créés en résidence dans leur programmation.

Les effets des résidences sur la production et la diffusion

Le dispositif d'artiste associé-e apparaît plutôt comme le plus avantageux pour les chorégraphes concerné-es car il apporte des moyens budgétaires, techniques et humains pour mener des recherches expérimentales, produire des créations, diffuser des spectacles de la compagnie, assimilés à des événements. Les apports productifs prévus dans ce dispositif ministériel sont donc salués par les chorégraphes.

Il offre aussi une opportunité de s'investir plus dans la vie de la structure sur son territoire. La présence de longue durée permet ainsi de s'impliquer aux côtés de l'équipe du lieu dans les rapports avec les autres équipes programmées et la population locale. La mise en relation créative avec l'équipe du lieu et ses partenaires est la source d'une réflexion pour améliorer la structuration de la compagnie en fonction de son positionnement artistique. La réputation institutionnelle du lieu de résidence a des effets potentiels de bonification pour la réputation professionnelle de la compagnie.

“ En termes de bénéfices économiques c'est plus intéressant d'être artiste associé parce que le programme est plus étoffé. Le X Théâtre par exemple, ça a été trois projets en résidence, en création ; c'est la diffusion, la coréalisation donc c'était important avec le X Théâtre et la structure Y à ce moment-là. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 18)

“ Un bilan très positif des dispositifs d'artiste associé. Ma résidence de X m'a permis de me concentrer sur mon propos artistique. A Y, j'ai pu travailler de manière plus large sur mon métier de chorégraphe et sur aussi comment investir un territoire, comment mener un projet avec une structure. C'était un rapport privilégié avec une équipe qui met tout à disposition pour mener un projet artistique. C'est la rencontre avec un public, car la programmation à Y est très riche ; ça me permet de voir des spectacles, de rencontrer des publics, de comprendre comment une programmation se fait. ”

(Chorégraphe, compagnie 6)

La durée des résidences influence aussi la portée de la réciprocité des échanges avec les apports des compagnies aux lieux en termes d'atmosphère inventive, d'expertise artistique, technique et relationnelle⁴¹, en contribuant au développement des projets artistiques et culturels des structures. Les résidences peuvent être mutualisées par un accord de partenariat culturel ou par un réseau d'établissements culturels en s'appuyant sur la recherche d'apports mutuels.

“ Cette résidence donnera une visibilité [métropolitaine] aux projets artistiques et permettra à la compagnie de travailler sur des propositions d'installation in situ. Les lieux qui constituent le réseau ont chacun des problématiques propres et singulières. C'est pourquoi la compagnie met en place avec chaque structure des actions pensées pour les lieux, selon leurs spécificités et leurs affinités, mais aussi pour les objectifs communs du réseau. ”

(Rapport d'activité, compagnie 20)

Les résidences de création de courte durée sont indispensables au processus de montage des spectacles par la mise à disposition d'espaces et de moyens techniques afin d'éviter les locations de salles. Il s'agit du premier apport reconnu en termes de production. L'intérêt est de présenter aussi une étape de travail à un public local et à des professionnel·les de la région ; leurs retours peuvent aider le projet à mûrir. La probabilité de pouvoir montrer le travail à la direction de la structure oriente les choix de résidences quand ils sont possibles. Le processus de création est également influencé par les espaces mis à disposition lors des résidences.

“ On a fait deux semaines de résidence avec le X dans un studio dans un hôpital psychiatrique où les chambres sont aussi dans l'immeuble, et rien que ce lieu, d'être dans un espace où il y a très peu de circulation... Parfois les lieux, les villes, les types d'accueil ça influence beaucoup, et ça peut être positif comme négatif. ”

(Chorégraphe, compagnie 2)

Les avis sont plus partagés sur les contributions à l'élargissement de la diffusion. La compagnie 14 estime que l'effet n'est pas marquant, l'intérêt principal lui paraissant porter sur le travail artistique sur le territoire, tandis que la compagnie 12 avance que la diffusion est facilitée par « les sorties de résidence pour montrer le travail à d'autres programmeurs ». Les résidences dans des structures étrangères peuvent favoriser la diffusion internationale ultérieure des spectacles.

Les obstacles rencontrés

La courte durée des résidences de création oblige les compagnies à s'engager dans un travail de prospection important, dans un contexte concurrentiel potentiellement anxiogène, pour accéder à des espaces de travail. Les réponses à des appels d'offre pour des projets d'accueil studio multiplient les dossiers à constituer sur des formats qui ne sont pas tout à fait identiques (chargée de production, compagnie 16). La planification du montage du spectacle doit ainsi prévoir en amont un enchaînement de résidences en prenant en compte les équipements des lieux d'accueil.

41. Ibid., p. 40-41.

La qualité de la résidence dépend de la nature des espaces de travail mis à disposition de l'équipe chorégraphique dont l'étendue et le confort varient selon la configuration architecturale du lieu. Des frustrations peuvent provenir de l'étroitesse des espaces dédiés aux répétitions mais aussi de l'absence de bureaux disponibles pour installer le chargé ou la chargée de production du spectacle.

“ Si un lieu accueille des artistes en résidence, il doit être capable d'apporter un peu de soutien à l'équipe administrative et de production. Nous, on le met toujours sur nos fiches techniques ; on demande toujours un bureau de production, mais je ne l'ai jamais. On me met au bar du théâtre, j'ai le bruit des machines à laver qui tournent, les serveurs, etc. Ce ne sont pas des lieux propices au travail... ”

(Administratrice, compagnie 19)

Il en est de même pour la relation d'écoute avec la direction et l'équipe du lieu de résidences. Un suivi insuffisant des activités de la compagnie sur le lieu par la direction et son équipe suscite un sentiment d'amertume.

“ Et là ce qui est dramatique, sur la résidence à X, qui était quand même initiée par la DRAC, on n'a jamais vu personne. On a fait plusieurs réunions, ils se sont toujours excusés et n'ont jamais vu le rendu. ”

(Directrice, compagnie 1)

Il est nécessaire d'accéder à un espace équipé en boîte noire lors de la finalisation des répétitions sur une durée assez longue afin d'ajuster le montage technique du spectacle. Il serait sans doute utile que la dernière résidence de création pour finaliser le spectacle soit accompagnée d'un contrat de cession des droits d'exploiter le spectacle.

Les déplacements de l'équipe sont difficilement contournables dans le cadre d'un processus de création, ce qui génère des coûts pour le transport mais aussi l'hébergement si le lieu n'est pas équipé en logements pour l'accueil des membres des équipes artistique, technique et administrative. Selon l'enquête menée en 2014/2015 par l'Onda, plus de la moitié des lieux de résidences ne prévoient pas la prise en charge de l'hébergement et des repas⁴². Cette dégradation dans les conditions offertes par les résidences, souvent de plus courte durée, découle notamment du fractionnement des coproductions des structures.

Les normes de sécurité à respecter pour l'accueil de compagnies dans des établissements recevant du public, assumées par l'équipe technique du lieu, peuvent entrer en frictions avec la logique de mobilisation d'une équipe artistique pour optimiser les conditions des représentations dans un esprit « commando ». Cela est notamment le cas quand une relation de confiance ne s'est pas développée pour permettre un compromis sur la base d'une intériorisation des règles de sécurité par les membres de la compagnie et d'une latitude d'accès autonome au lieu de répétitions.

S'il est prévu dans la circulaire ministérielle de 2016 sur les résidences que la mise à disposition d'espaces de travail doit être complétée d'un accompagnement financier, cela ne semble pas être le cas systématiquement. Plusieurs compagnies interrogées ont remarqué que les accords de coproduction s'accompagnent généralement d'une résidence mais de moins en moins inversement (chorégraphe, compagnie 12 ; administratrice, compagnie 9). Les contreparties demandées en actions artistiques sur le territoire posent la question récurrente du partage du temps de travail

à équilibrer entre les créations et l'engagement dans des dispositifs éducatifs ou participatifs.

Enfin la distribution des résidences est inégalitaire selon la renommée des artistes et leur capacité à nouer des relations de confiance avec les directions de structures. Le cumul des résidences la même année pour certaines compagnies intensifie la concurrence pour les autres équipes chorégraphiques en recherche de lieux et limite aussi le temps de présence de la compagnie sur le territoire pour les structures concernées.

En conclusion de cette section, l'accès à des résidences d'artiste est un enjeu vital pour les compagnies sans lieu. A la suite des mesures nouvelles mises en place par l'État, une progression du nombre de résidences d'artiste associé-e est notable pour les compagnies répondantes au questionnaire en 2016. Ce type de résidence a plus concerné les équipes soutenues par l'État et/ou ayant connu une progression de leur volume de diffusion. Les résidences de diffusion territoriale ont été plutôt marginales. Les résidences de création ont concerné proportionnellement plus des compagnies départementales ou régionales. La fragmentation des apports en coproduction des structures se reporte néanmoins sur les conditions d'accueil des résidences de création et les inégalités d'accès aux résidences intensifient la concurrence entre les équipes.

LES RELATIONS ENTRE COMPAGNIES ET STRUCTURES DE DIFFUSION

La circulation des spectacles dans les circuits de distribution requiert une mise en relation contractuelle, si possible coopérative, entre des compagnies pour leurs nouvelles créations et des directions de structures, qui sont sur-sollicitées par les propositions reçues en rapport avec leur capacité de programmation.

La gestion des sollicitations des programmeurs et programmatrices s'opère par des formes de régulation variables, qui ont été interrogées dans les entretiens des études de cas, selon la méthode de traitement des informations reçues et la place de la danse dans la programmation.

Le financement du montage des spectacles s'appuie sur la recherche d'accords de coproduction, et l'exploitation des spectacles fait l'objet de négociation sur les prix de cession ou le partage des recettes en contrat de coréalisation ainsi que sur le degré de prise en charge des frais de mission, les dits « ++ ». Les aides à la diffusion jouent-elles enfin un rôle important dans la fluidification de la circulation des spectacles ?

1. L'attention sur-sollicitée des programmeurs

Certaines déclarations ont indiqué que les propositions de spectacles reçues par les structures étaient de 3 000 par an pour un établissement culturel de ville⁴³ et 10 000 pour une scène nationale⁴⁴ toutes disciplines confondues. Les personnes en charge de la programmation ont souvent déclaré dans les entretiens recevoir environ 300 à 400 courriels par jour. L'alourdissement des tâches administratives des directions de structures réduit la capacité de traitement de cette masse d'informations et la possibilité de se déplacer pour assister aux représentations de ces spectacles.

Les entretiens ont interrogé les personnes en charge de la programmation sur leurs façons de gérer ce flux informationnel et les

42. Ibid., p. 30.

43. Michel Lefeuvre, président du SNSP, journée d'étude « Les relations entre les directions des scènes publiques et les équipes artistiques », 19 février 2019, Etoile du Nord.

44. Directeur, structure 7.

modes opératoires éventuels pour attirer leur attention. Il en découle quelques recommandations souvent déjà prises en compte par les compagnies interrogées lors des études de cas dans leurs stratégies de communication.

Le traitement des informations par les programmeurs et programmatrices

L'attention des programmeurs et programmatrices est sollicitée par un flux croissant de courriels plus important que les courriers ou envois de dossiers en papier. Pour les lieux repérés, les réponses à toutes les sollicitations seraient trop chronophages pour les ressources humaines disponibles dans leur équipe permanente.

“ Déjà nous sommes inondés à la fois par le net, que ce soit sur les réseaux sociaux ou par mails. La gestion des courriels, c'est terrible ; donc forcément le matin quand on arrive, on ouvre la boîte et on met des croix, et on doit passer à côté de beaucoup de choses. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

La personnalisation des messages avec un contenu adapté aux objectifs de programmation de la structure est un préalable pour envisager leur lecture. Une méthode de tri pour orienter la lecture des propositions et le consentement à y répondre s'appuie sur les connaissances personnelles des compagnies, notamment celles qui ont été déjà programmées ou accueillies en résidence.

“ Et s'il faut répondre à tous, alors c'est un autre cadre, c'est un métier à part entière. C'est le rôle d'un directeur artistique mais nous, au vu de notre structuration, ce n'est pas tenable physiquement et dans le temps imparti. Donc les seuls retours qu'on peut faire, c'est quand on connaît et que l'on a coproduit, ou une compagnie déjà accueillie. ”

(Directrice déléguée, structure dédiée 9)

“ Je reçois 300 à 400 courriels par jour ; je les regarde quand ils sont personnalisés. Je réponds à mes collègues et aux artistes que je connais. ”

(Directrice adjointe, structure pluridisciplinaire 17)

Les recommandations de collègues mais aussi la lecture des lieux qui se sont déjà engagés dans le soutien au projet constituent des filtres pour l'attention prêtée aux sollicitations selon les affinités nouées avec les sensibilités esthétiques et la conduite des projets de ces collègues.

“ Pour les compagnies que je ne connais pas et que je n'ai pas vues, je regarde les plaquettes et quand je vois que c'est une compagnie qui a été diffusée dans un lieu que je connais, je le mets dans ma case à rappeler ou à voir. C'est le réseau qui marche, qui m'amène à connaître les artistes que je ne connaissais pas. ”

(Directrice, structure dédiée 4)

Les propositions écrites de spectacles, si elles sont lues, ne suffisent pas en soi à prendre une décision de programmation en général. Elles créent les conditions d'un échange téléphonique, préalable à la rencontre avec des membres des directions des structures pour approfondir la présentation du projet. Inversement, les rencontres qui ont déjà eu lieu avant l'envoi du message accroissent la probabilité de capter l'attention de son destinataire au sein de la structure.

Pour certaines directions de structures, le dossier artistique constitue un objet important pour attirer l'attention sur la possibilité d'une programmation par des traits saillants dans l'écriture et les documents visuels, surtout s'il s'agit de compagnies peu réputées.

“ Pour les compagnies émergentes, il n'y a pas beaucoup de critères. Donc s'il y a quelques visuels, un teaser de quelques minutes, pour moi ça va être des déclencheurs. Pour le spectacle X, j'ai été dans les premiers à les accueillir en lien avec le CCN du Havre – c'est avec la vidéo que j'ai vu que le travail était intrigant. Et aujourd'hui ils tournent dans tous les sens. ”

(Directeur, structure dédiée 3)

L'absence de réponse à court terme ne signifie pas forcément que l'objet de la sollicitation a été ignoré par son destinataire. Plusieurs personnes interrogées ont indiqué pratiquer des classements thématiques des propositions reçues, en fonction des axes de la programmation, et reporter la lecture des vidéos et des contenus des dossiers non prioritaires à leur période de vacances.

“ L'attraction de l'attention des programmeurs laisse aussi une place au hasard. En dehors des filtres couramment utilisés selon les connaissances personnelles des artistes ou de professionnel·les qui les soutiennent, la subjectivité intervient dans les choix de lecture des autres sollicitations. La démarche peut être intuitive en s'appuyant sur un faisceau d'indicateurs thématiques qui attirent l'attention du moment pour décider de lire certains messages ou être difficilement explicable. ”

(Codirectrice, structure 16)

“ Il n'y a pas beaucoup de places pour la réelle découverte, c'est-à-dire ce qui n'est pas encadré. Et pourtant ça marche quand même. [...] Je dis ça parce que cette année j'ai programmé quelqu'un. Je ne sais même pas d'où il sort, pourquoi j'ai ouvert le mail, pourquoi j'ai pris le temps de regarder le teaser, pourquoi j'ai passé à une autre personne de mon équipe. Il n'y avait aucune raison que j'ouvre ce mail plutôt qu'un autre. C'est totalement irrationnel. Après ça représente deux spectacles par an ; le reste, ce sont des fidélités, des découvertes dans un cadre donné. ”

(Directeur, structure 7)

Les démarches contreproductives

Une connaissance minimale de la ligne de programmation des structures est nécessaire pour sélectionner les destinataires d'une proposition de spectacle, susceptible d'entrer en résonance avec les objectifs du projet artistique et culturel. Les envois massifs de messages standardisés sont rejetés d'emblée.

La charte déontologique du Groupe des 20 en Auvergne-Rhône-Alpes a été cosignée avec des représentants des compagnies afin de réguler les flux de communication et permettre les réponses des structures dans un délai raisonnable. Elle souligne la nécessité de prendre connaissance du projet artistique de la structure afin d'anticiper la possibilité d'une programmation avant l'envoi d'une sollicitation. Certaines compagnies ne se sont pas encore appropriées cette règle évidente.

Le phénomène de massification de la communication numérique globalisée, observé par des directions de structures, peut être mis en relation avec les difficultés de diffusion des compagnies chorégraphiques.

“ A tous les festivals de rue ils ont envoyé un mail qui est similaire. C’est compliqué et révélateur de leurs difficultés, ils tapent un peu partout de façon uniforme. On faisait la remarque lors de la dernière réunion de notre réseau régional : [...] depuis cinq ans, c’est de pire en pire et, au niveau de la danse c’est de pire en pire, parce qu’il y a, je pense, de moins en moins de programmation de danse dans les salles pluridisciplinaires. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

“ Le style écrit du dossier peut indisposer des programmeurs attachés à la simplicité du discours pour refléter la dynamique vivante du spectacle de danse proposé et rétifs au « jargon philosophique ». ”

(Directrice, structure dédiée 11).

La place de la danse dans les structures pluridisciplinaires ou non spécialisées en danse

L’étude d’Arcadi sur la diffusion de la danse en Île-de-France de 2003 à 2012 a indiqué une tendance à la réduction de la place de la danse dans les lieux de diffusion pluridisciplinaires non labellisés, en contraste avec la hausse du nombre de représentations chorégraphiques dans les lieux dédiés à la danse⁴⁵. L’étude d’Opale et d’Arcadi sur les théâtres de ville franciliens confirme cette tendance à la baisse du poids de la danse dans leur programmation en comparant les saisons 2011-2012 et 2012-2013 au profit du théâtre, des arts de la marionnette et du théâtre d’objets⁴⁶.

Les structures pluridisciplinaires ayant renseigné le nombre de spectacles et de représentations par domaine artistique pour les trois saisons de 2014/2015 à 2016/2017 sont constituées de 22 établissements culturels de ville, 23 scènes conventionnées, 23 scènes nationales, 5 CDN et 13 autres structures (dont des festivals, EPIC et lieux indépendants). Les données des tableaux sont centrées sur les trois premiers types de structures pluridisciplinaires, les plus représentatifs de leur catégorie.

Alors que les directions des structures 11 et 16 ont indiqué en entretien la plus forte attractivité actuelle des arts du cirque auprès des publics, les réponses de l’échantillon sur l’évolution du nombre et de la part des spectacles de danse dans la programmation des structures pluridisciplinaires ne corroborent pas un phénomène de substitution de la danse par les arts du cirque. Il convient néanmoins de prendre en compte le biais possible d’auto-sélection avec un recueil de données auprès des directions de structures plus motivées par la programmation chorégraphique.

La progression du poids des arts de cirque dans la programmation n’a pas empêché une hausse de la part des spectacles de danse pour les scènes conventionnées. Dans un contexte où le nombre moyen de spectacles programmés par les scènes nationales répondantes a légèrement reculé au cours des trois saisons, en passant de 54 en 2014/2015 à 52,7 en 2016/17, la part de la danse s’est stabilisée. Le renforcement du poids des arts du cirque dans la programmation s’est plutôt effectué au détriment du théâtre et des autres domaines artistiques.

Nombre moyen de spectacles programmés par les structures pluridisciplinaires selon le domaine artistique (saisons 2014/15 à 2016-17)

	Danse			Théâtre			Cirque			Autres			Total		
	2014/ 2015	2015/ 2016	2016/ 2017												
Etabl. Cult. Ville	4,5	4,8	4,4	11,8	11,4	11,2	2,8	2,2	2,5	12,6	13,8	13,6	31,8	32,4	31,7
Scène Convent.	11,0	10,6	11,7	12,7	12,1	13,1	3,2	4,2	4,4	13,0	13,2	12,7	41,7	40,5	41,9
Scène Nationale	11,1	10,7	10,9	17,5	16,2	16,7	5,8	5,7	6,3	19,7	18,3	18,9	53,2	53,9	56,3

45. Arcadi, « La diffusion des spectacles de danse en Île-de-France de 2003 à 2012 », *Cultures en Île-de-France* # 2, 2013, p. 13-14.

46. Bruno Colin, « Approche de l’activité des théâtres de ville franciliens (2012-2013). Un portrait économique des scènes publiques permanentes », *Cultures en Île-de-France* # 5, 2016, p. 21.

Pourcentage moyen de spectacles programmés par les structures pluridisciplinaires selon le domaine artistique (saisons 2014/15 à 2016-17)

	Danse			Théâtre			Cirque			Autres		
	2014/2015	2015/2016	2016/2017	2014/2015	2015/2016	2016/2017	2014/2015	2015/2016	2016/2017	2014/2015	2015/2016	2016/2017
Etabl. Cult. Ville	14,0	14,7	13,9	37,1	35,3	35,2	8,9	6,7	8,0	40,1	43,3	42,8
Scène Convent.	26,3	26,1	27,9	30,6	29,9	31,3	7,6	10,3	10,6	35,6	33,7	30,2
Scène Nationale	20,9	19,8	19,3	32,9	30,1	29,6	10,9	10,6	11,3	35,3	39,5	39,9

Le nombre moyen de représentations chorégraphiques est resté assez stable pour les établissements culturels de ville et les scènes conventionnées qui ont répondu au questionnaire tandis qu'il a augmenté au même rythme que le nombre total de représentations pour les scènes nationales répondeuses.

Nombre moyen de représentations programmées par les structures pluridisciplinaires selon le domaine artistique (saisons 2014/15 à 2016-17)

	Danse			Théâtre			Cirque			Autres		
	2014/2015	2015/2016	2016/2017	2014/2015	2015/2016	2016/2017	2014/2015	2015/2016	2016/2017	2014/2015	2015/2016	2016/2017
Etabl. Cult. Ville	8,1	9,0	8,5	24,6	23,5	23,8	6,2	5,0	6,0	16,7	19,8	22,2
Scène Convent.	18,9	17,0	18,9	34,9	35,7	39,6	10,1	8,7	10,0	21,6	28,8	27,0
Scène Nationale	19,1	20,0	22,3	45,2	48,3	56,5	13,3	14,1	15,3	28,9	34,2	33,3

La diversification de la programmation au cours de la période s'est effectuée par la musique pour les établissements culturels de ville, par le théâtre pour les scènes conventionnées, par le théâtre et les arts de la marionnette pour les scènes nationales. Le poids des arts du cirque est resté stable pour ces dernières et a un peu diminué pour les établissements culturels de ville et les scènes conventionnées.

En conclusion de cette section, les démarches contreproductives de certaines compagnies dans un contexte de sur sollicitation des programmeurs portent notamment sur des envois groupés de courriels standardisés. Les connaissances personnelles des chorégraphes, d'interprètes ou de directions de structures associées au montage du spectacle accroissent la probabilité de capter l'attention, tout en laissant une place au hasard. La réduction de la part de la danse dans la programmation des structures pluridisciplinaires, pointée par les études franciliennes antérieures, n'est pas corroborée par les réponses au questionnaire, tandis que l'exploitation de la base de données de la SACD a indiqué une stabilisation de cette part dans les structures de diffusion labellisées et un recul des scènes et saisons municipales en 2014.

2. Le financement des projets de spectacles

La capacité de diffusion des spectacles est influencée par les conditions de leur financement puisque les accords de coproduction s'accompagnent de préachats qui construisent les premières séries de représentations. Les autoproductions fragilisent d'emblée les possibilités de circulation des spectacles.

L'analyse de l'évolution des partenariats de cofinancement sera suivie de celle des contrats de diffusion avant d'aborder la vision contrastée de l'évolution des prix de cession. Les structures ont plutôt souligné une tendance à leur hausse à la suite de la recherche

par les compagnies d'une compensation de la dégradation de leurs conditions de coproduction. Les équipes chorégraphiques ont plutôt manifesté leurs inquiétudes sur les pressions exercées pour réduire leurs marges bénéficiaires lors des tournées des spectacles.

Les partenariats de cofinancement

Nombre moyen de spectacles chorégraphiques coproduits et nombre moyen total de spectacles de danse diffusés en France par les structures (saisons 2014/15 à 2016-17)

	Spectacles coproduits			Total des spectacles		
	2014/2015	2015/2016	2016/2017	2014/2015	2015/2016	2016/2017
Spécialisée	6,8	6,7	7,5	23,1	22	24,5
Pluridisciplinaire	1,4	1,2	1,7	7,7	7,5	8,1
TOTAL	3	2,8	3,5	11,8	11,5	12,4

Les réponses au questionnaire des structures ayant coproduit au moins un spectacle chorégraphique indiquent une plus forte implication des structures spécialisées dans la danse, avec un taux moyen d'environ 30% de spectacles chorégraphiques diffusés qui ont été coproduits contre 20% pour les structures pluridisciplinaires. Les CDCN ont indiqué être le plus souvent impliqués dans les coproductions avant les CCN, tandis que les établissements culturels de ville ont signalé être le plus en retrait. La différence s'explique en partie par les accueils studios qui relèvent des missions des CCN et des CDCN.

La coproduction de spectacles comprend le plus souvent un volet de diffusion avec la signature conjointe d'un contrat de cession du droit de représenter le spectacle. L'importance des contreparties demandées en termes de participation à des actions de sensibilisation artistique ou à des créations participatives sur le territoire dépend du projet culturel de la structure. Par exemple, la direction de la structure 18 a indiqué axer son budget de coproduction sur le soutien des équipes qui privilégient les actions artistiques en dehors des murs de l'établissement culturel.

Dans l'ensemble, les contrats de cession avec coproduction ont représenté moins de 1% des contrats de cession pour 36,3% des compagnies, de 1% à moins de 32% pour 33,3% des équipes et au moins 32% dans 30,4% des cas. Les compagnies au plus haut niveau de diffusion (plus de 33 représentations par an) sont moins tributaires des contrats de cession avec coproduction tandis que la situation est la plus contrastée pour les équipes au plus bas niveau de diffusion (moins de 13 représentations par an).

Part des contrats de cession avec coproduction selon le niveau annuel moyen de diffusion des compagnies en % (2014-2016)

	Moins de 13 repr.	de 13 à 33 repr.	plus de 33 repr.	TOTAL
Moins de 1%	48,5	40	20,6	36,3
De 1% à moins de 32%	9,1	34,3	55,9	33,3
32% et plus	42,4	25,7	23,5	30,4
TOTAL	100	100	100	100

Comme le préachat des spectacles coproduits tend à s'effectuer au coût du plateau, le montant de la coproduction conjointe est un enjeu important pour les conditions de financement du spectacle. La nécessité de multiplier les coproducteurs, en raison de la réduction de leurs apports moyens notée dès le début des années 2000 par le rapport Latarjet⁴⁷, présente l'avantage d'élargir le réseau des premières séries de représentations mais l'inconvénient d'allonger le temps de travail pour respecter les financements nécessaires et reporte les négociations sur les marges bénéficiaires afin d'amortir au mieux les coûts du montage sur la tournée postérieure.

Les équipes chorégraphiques les plus anciennes ont témoigné de la raréfaction des coproductions et de la baisse drastique des montants habituellement mis en jeu en raison du resserrement de la contrainte d'équilibre budgétaire des structures.

“ Avant [en 2000] je pouvais obtenir des apports de 80 à 100 000 € avec le Théâtre X ; aujourd'hui, je suis content avec 5000 €. ”

(Chorégraphe, compagnie 13)

“ Ça a pas mal changé depuis 5-6 ans en termes de montant. Avant on pouvait avoir des co-productions de l'ordre de 15/20 000 €, même plus. Aujourd'hui ce n'est plus possible ça. C'est des co-productions qui tournent entre 5 et 10 000 €. Et 10 000 € c'est une bonne nouvelle. On est obligé de multiplier les co-productions et on se retrouve à avoir des listes de coproducteurs qui sont énormes. Ce qui rend le travail encore plus difficile, aller chercher 5000 € par ci, 5000 € par là... ”

(Chorégraphe, compagnie 18)

Les ordres de grandeur avancés oscillent entre 20 000 € quand il s'agit de grosses coproductions accordées à des artistes associé-es, des montants de 10 à 15 000 € pour les grandes structures pluridisciplinaires, de 5 à 10 000 € pour les autres structures. Les montants peuvent être parfois inférieurs :

“ On a eu parfois 3 000 euros pour la coproduction d'une scène nationale par exemple. ”

(Codirectrice, compagnie 11)

Des structures ont indiqué fournir un effort budgétaire plus important en termes d'apport monétaire pour soutenir leurs artistes associées. Si certains grands établissements peuvent proposer des apports plus conséquents, de 20 000 à 50 000 €, les moyens budgétaires contraignent des structures plus petites à se confiner à des montants moyens plus faibles.

“ Aujourd'hui on se retrouve confronté à la question de faire remonter la moyenne de 7 500 €. La question n'est pas tranchée pour le moment. [...] Pour les résidences longues, l'apport est de 10 000 € par an. Les autres coproductions oscillent de 3 000 à 7 000 €. On ne pourra pas faire plus. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

La dérive vers des coproductions à un niveau similaire à celui de préachats de représentations à peine améliorés est dénoncée par certaines directions de structures.

“ On a un problème dans la profession parce que les définitions ne sont pas les mêmes, tout comme pour les résidences. [...] J'ai passé cinq ans en tant que Président du réseau X à me battre avec mes collègues pour qu'ils ne mettent pas indûment sur un dossier préachat ou coproduction. Par exemple, le spectacle vaut 5000 € ; je mets 4000 en coproduction, je les verse quand je peux et je te rajouterai 1000 € au moment du spectacle. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

Les accords de coproduction s'accompagnent souvent d'une mise à disposition gracieuse des compétences du personnel de la structure. Cependant, l'emploi d'intermittents pour les besoins du montage et de l'exploitation de la création sur place peut être refacturé aux compagnies. La prise en charge de dépassements de frais, par exemple pour la construction des décors, est difficile à faire accepter (compagnie 13).

Les sociétés en participation permettent de solidariser financièrement les partenaires dans la conduite du projet de spectacle, en partageant le résultat final selon la clé de répartition convenue, ce qui les incite à suivre les étapes du projet sur les plans artistique et budgétaire. Les accords de coproduction simple sont beaucoup plus fréquents que la formation de sociétés en participation dans le monde de la danse. Cela constitue un obstacle à l'engagement des coproducteurs dans le suivi budgétaire du projet.

47. Bernard Latarjet, « Pour un débat sur l'avenir du spectacle vivant. Compte-rendu de mission », Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2004.

“ D’abord il n’y a plus personne qui boucle aujourd’hui un budget. [...] Alors ça pourrait faire l’objet d’une réflexion collective, or ce n’est pas le cas. Pas plus syndicalement que dans les réseaux. Il y a très peu de vraies réunions de production avec les compagnies, sur le projet. [...] Aujourd’hui les coproducteurs sont mis côte à côte. Le travail des partenaires n’existe plus. La coproduction de notre réseau ne réfléchit pas à l’équilibre financier du projet soutenu. Il n’y a pas de bilans d’étape avec la possibilité de compléter si besoin. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

L’option de la production déléguée du spectacle chorégraphique peut favoriser l’essor de la diffusion d’une jeune compagnie encore insuffisamment structurée sur le plan administratif. La relation entre la compagnie et l’établissement ou le bureau producteur délégué requiert pour son harmonie une transparence dans les informations sur la conduite budgétaire du projet, qui ne va pas forcément de soi.

Plusieurs structures interrogées en entretien ont déclaré ne pas avoir les ressources humaines nécessaires pour prendre en charge la production déléguée. Celle-ci peut être organisée par des réseaux de production, constitués sur une échelle régionale, pour délibérer collectivement sur les choix de spectacles et coordonner la production des spectacles amenés à circuler auprès des différents partenaires.

Le fait est minoritaire. Parmi les 132 structures qui ont répondu à la question sur la prise en charge de spectacles en production déléguée, cela n’a été le cas que de 18 établissements en 2014/2015, 17 en 2015/2016 et 15 en 2016/2017. Les structures dédiées à la danse ont été logiquement beaucoup plus impliquées que les structures pluridisciplinaires. Le nombre moyen de spectacles en production déléguée par des structures spécialisées a néanmoins diminué au cours de la période en passant de 0,76 en 2014/2015 à 0,54 en 2016/2017 alors que ce nombre moyen est resté stable pour les structures généralistes autour de 0,08.

La production déléguée peut être animée par une logique d’action non lucrative pour accompagner la structuration de jeunes compagnies mais aussi par un objectif lucratif. La capacité à monter une cellule de production au sein d’une structure est alors utilisée pour accroître les marges bénéficiaires des tournées lors des reprises de spectacles ayant rencontré un premier succès d’estime.

Les directions des structures 9 et 11 ont indiqué que les prix de cession peuvent être augmentés de 50 %, voire doublés par rapport aux tarifs proposés lors des premières séries de représentation quand les spectacles sont repris en production déléguée par certaines structures.

“ Par exemple, on a acheté une représentation à une compagnie qui était productrice de son spectacle 4 100 €. On en rachète une, mais c’est maintenant un lieu qui fait la production déléguée et on nous annonce 6 900 €. On a refusé de payer. On est en négociation mais moi j’ai besoin que l’on m’explique. On est arrivé à 5 300 €. Est-ce que les artistes sont mieux payés ? Je n’ai pas de réponse pour le moment. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

L’ampleur des variations tarifaires sur un terme court crée forcément de vives tensions avec les autres structures et des compagnies qui ne souhaitent pas entrer dans une relation aussi marchande avec leurs anciens partenaires.

“ Il y a beaucoup d’artistes qui se retirent parce que ça ne leur convient pas. Et puis les lieux s’en plaignent aussi. Nous, on a eu un message assez virulent de la structure X qui avant nous achetait des pièces en direct et qui là sont passés par le producteur délégué : les coûts de cession ont quasiment doublé. ”

(Administratrice, compagnie 6)

Les contrats de diffusion

Selon les réponses des compagnies au questionnaire, le nombre moyen de leurs contrats de cession (26,7 en 2016) l’emporte largement sur celui des contrats de coréalisation (0,8 en 2016) et des représentations en autoproduction (1 en 2016). La part des contrats de cession augmente globalement avec le niveau annuel moyen de diffusion.

Les compagnies régionales et départementales ont obtenu le plus faible nombre moyen de contrats de cession. La part de leurs contrats de cession liés à un accord de coproduction a néanmoins progressé en 2015 et 2016 pour atteindre environ 11 % du total de leurs contrats de cession.

Part des contrats de cession selon le niveau annuel moyen de diffusion des compagnies en % (2014 à 2016)

	Moins de 13 repr.	de 13 à 33 repr.	plus de 33 repr.	TOTAL
Moins de 52%	46,9	20	11,8	25,7
De 52% à moins de 78%	18,8	28,6	29,4	25,7
De 78% à moins de 96%	12,5	25,7	41,2	26,7
96% et plus	21,9	25,7	17,6	21,8
TOTAL	100	100	100	100

Le nombre total moyen de contrats de cession a été le plus élevé pour les compagnies au rayonnement à dominante nationale puis multirégionale tandis que la progression a été la plus rapide entre 2014 et 2016 pour les compagnies au rayonnement à dominante internationale, à la fois pour le nombre total de contrats de cession et la part des contrats liés à un accord de coproduction dans le total des contrats de cession.

Les contrats de cession peuvent être négociés en amont de la finalisation du spectacle sous la forme de préachats, ce qui apporte des ressources supplémentaires pour le budget du projet. Quand ils accompagnent un accord de coproduction, le prix de cession est calculé au plus près du coût du plateau ; ce mode de calcul semble s’être également étendu à des cas de préachats sans coproduction.

Nombre moyen de contrats de cession sans et avec un apport de coproduction pour les compagnies selon leur rayonnement territorial (2014 à 2016)

Rayonnement	Cession sans coproduction			Cession avec coproduction		
	2014	2015	2016	2014	2015	2016
Département.	11,5	12,8	15,1	0,3	2,2	1,8
Régional	8,6	7,3	9,7	0,6	0,3	1,3
Multirégional	24,2	21,1	21,3	3,2	3,3	4,8
National	31,1	30,2	26,4	3,9	7,3	3,9
International	13,8	20,3	20,6	1,8	5	8,8
TOTAL	21,7	21,8	22,4	2,6	4,5	4,3

Le nombre moyen de spectacles préachetés par les structures répondantes a été le plus élevé pour celles qui ont connu une hausse du nombre de leurs représentations chorégraphiques au cours de la période. Cependant l'écart avec les structures en baisse de diffusion s'est réduit en 2016/2017.

Nombre moyen de spectacles préachetés sans part de coproduction selon l'évolution du nombre total de représentations chorégraphiques des structures entre 2014/15 et 2016/17

Évolution	2014/15	2015/16	2016/17
Hausse	2,2	2,5	3
Stable	0,9	1,4	1,4
Contrastée	0,9	0,4	0,6
Baisse	1	0,7	1,8
TOTAL	1,3	1,3	1,8

La situation est la plus contrastée entre les compagnies au rayonnement à dominante internationale, pour lesquelles ces contrats sont marginaux, et les équipes au rayonnement à dominante départementale qui ont le plus représenté des pièces dans les lieux qui ont préacheté leur cession. Les préachats semblent ainsi être les plus décisifs pour la diffusion des compagnies départementales tandis que le rayonnement international élargit les réseaux de diffusion des spectacles déjà créés.

Nombre moyen de représentations des compagnies chorégraphiques dans les lieux qui ont préacheté les droits de cession entre 2014 et 2016

Rayonnement	2014	2015	2016
Département	7,0	7,2	9,8
Régional	1,0	0,6	1,8
Multirégional	2,8	1,1	4,0
National	4,4	5,9	5,2
International	0,2	0	0,7
TOTAL	3	3,5	4,2

Les compagnies au rayonnement à dominante nationale ont la particularité de cumuler un niveau élevé de contrats de cession préachetés et de contrats de cession avec une part de coproduction.

En réponse au questionnaire, 43% des structures du panel ont déclaré n'effectuer aucun préachat de droit de représentation, 33% situent la part des représentations préachetées entre 1% et moins de 27% et 24% la situent à 27% ou plus. Les scènes nationales sont surreprésentées dans les structures qui préachètent des cessions (42% situent cette part à 27% ou plus de leur programmation).

Les tensions dans les négociations contractuelles

Les tensions dans les négociations contractuelles portent d'une part sur la fixation du prix de cession. La nécessité d'amortir les frais de montage du spectacle et de financer le fonctionnement de la compagnie requiert une marge bénéficiaire par rapport au coût du plateau, c'est-à-dire les coûts variables engagés pour chaque représentation. Les entretiens auprès des chorégraphes et administrateurs ou administratrices de compagnies ont indiqué que la marge idéale se situait plutôt autour de 20% des dépenses engagées, voire 30%, mais devait être revue assez sensiblement à la baisse dans de nombreux cas.

Dans certains cas, les enjeux pour un gain en visibilité professionnelle conduisent des équipes chorégraphiques à accepter des prix de cession inférieurs au coût du plateau prévisionnel, notamment pour diffuser les spectacles à une échelle internationale ou dans des festivals. Une négociation interne est alors menée avec les artistes interprètes et les technicien-nes sur leur consentement ou non à réduire les cachets reçus pour ces représentations en contrepartie de la perspective de dates de tournées plus nombreuses si le spectacle a été apprécié par de nouvelles directions de structures à ces occasions.

Les pressions accrues de la part des structures pour réduire le prix de cession ont été rapportées par plusieurs compagnies interrogées dans les études de cas.

“ A l'image de la diffusion, les relations sont plus difficiles et donc il y a plus de bagarre pour baisser les coûts de cession, pour baisser les conditions ou nous utiliser un maximum pour être dans une logique de partage et de réduction des coûts. Ça existait avant mais ça s'est quasiment généralisé. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 18)

“ Il est de plus en plus difficile de marger. On y arrive encore, mais on a de plus en plus de propositions d'achat au coût plateau sans marge. Les lieux considèrent qu'ils n'ont pas à subventionner le fonctionnement des compagnies : qui le finance alors ? Il y a même des malhonnêtes qui veulent payer les cachets des artistes en direct ; c'est de l'abus de pouvoir car la plupart des compagnies ne peuvent pas refuser. ”

(Chorégraphe, compagnie 9)

Le pouvoir de négociation différencié des compagnies selon les projets a été évoqué par d'autres administrateurs ou chorégraphes. L'acceptation de prix de cession proches du coût plateau pour les lieux coproducteurs, comme cela est aussi souvent le cas pour les lieux pré-acheteurs d'un droit de cession, est compensée en cas de succès du spectacle par une élévation progressive du prix de cession les années suivantes. Une tactique employée est de proposer par l'intermédiation de l'administrateur ou l'administratrice un prix de

cession initialement élevé afin de tester le consentement à payer des structures puis d'impliquer le ou la chorégraphe dans la négociation finale s'il s'avère nécessaire d'ajuster plus nettement à la baisse ce prix de cession. Les spectacles de grand format semblent plus propices à l'acceptation des marges proposées, surtout si leur renommée garantit *a priori* le remplissage des jauges.

“ Quand on a des gros projets, les gars sont plus enclins à donner du pognon aussi. Ça a aussi des effets de levier, la grosse distribution. C'est à double effet. ”

(Directeur délégué, compagnie 7)

L'administrateur de la compagnie 17, « réputé pour être très dur en affaires », a reconnu que les prix de cession des spectacles ont un peu augmenté.

Les directions des structures interrogées ont fait part aussi de tensions dans la négociation des contrats de cession avec les compagnies, acculées à demander des marges afin de pallier l'insuffisance de leurs ressources budgétaires. Le pouvoir de négociation est inégalement distribué selon la renommée des équipes chorégraphiques. Quelques responsables ont indiqué montrer plutôt de la compréhension dans la négociation avec les compagnies en prenant en compte un effort des équipes peu réputées pour limiter ces marges artistiques.

“ De plus en plus, les compagnies annoncent un prix proche de leur coût plateau. J'ai le pouvoir de négocier avec les petites compagnies mais je n'ai pas envie de radiner avec elles. Les grosses compagnies prennent de plus grandes marges ; la négociation n'est pas vraiment possible avec elles. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 5)

Quelques autres directions de structures ont pointé dans les entretiens une tendance à la hausse des prix de cession. Ce sentiment est accentué quand la contrainte d'équilibre budgétaire s'est resserrée par rapport au développement du projet de la structure.

“ Ça a beaucoup évolué ; maintenant je négocie dur, dur, c'est chaud. Avant on avait sans doute moins de représentations, maintenant c'est beaucoup plus dense, on a plus de propositions. On a toujours le même budget ; les prix ont augmenté, les prix des voyages ont augmenté, les hôtels ont augmenté, et on n'avait pas toutes ces coproductions qui, quand même, ont un poids certain sur le budget artistique. Donc avant je ne négociais pas vraiment beaucoup, alors que là c'est obligatoire. ”

(Secrétaire générale, structure dédiée 6)

Selon la vision de la directrice déléguée de la structure dédiée 9, la hausse des prix de cession s'explique par la faiblesse des tournées qui contraignent les compagnies à rechercher des marges bénéficiaires plus importantes.

La prise en charge des frais de déplacement et d'hébergement des équipes artistiques et techniques, auxquelles devraient se joindre les administrateurs de tournée, s'effectue soit au forfait, formule *a priori* plus avantageuse pour les compagnies en laissant une marge pour les événements impondérables, soit sur la base du remboursement des frais réellement engagés après la transmission des factures, ce qui alourdit sensiblement le travail administratif des compagnies pour fournir les pièces et sans doute aussi celui des structures d'accueil pour le contrôle de celles-ci.

La fréquence du fléchage d'un budget spécifique pour les déplacements liés à la diffusion différencie les équipes artistiques soutenues par l'État, qui le pratiquent aux deux-tiers, et les autres compagnies, concernées pour un peu plus de 40 % d'entre elles.

Part des compagnies dédiant un budget spécifique pour les déplacements liés à la diffusion (en %)

Budget spécifique	Conv./aide struct.	Aide au projet	Région sans État	Ni État ni Région	Total
Oui	67,4	66,7	45,5	41,2	56,6
Non	32,6	33,3	54,5	58,8	43,4
TOTAL	100	100	100	100	100

Les entretiens menés auprès des compagnies et des structures ont convergé pour mettre en avant un développement du remboursement des frais de mission sur factures en substitution du règlement de forfaits négociés lors de la contractualisation entre les deux parties. Le montant de ces frais de mission est discuté plus à l'aise. Le problème a été mis en avant de façon plus détaillée, selon une logique de renforcement du contrôle des dépenses artistiques par les structures face à leur contrainte d'équilibre budgétaire.

“ Il y a un festival qui nous a souvent fait passer ; on lui envoie la fiche financière et le devis, et ils nous disent qu'ils ne nous prennent pas finalement parce que les frais de déplacement c'est hors de question. [...] Là, c'est de plus en plus dur. Maintenant ce qu'on nous dit, et ça nous est arrivé : les frais kilométriques non ; on passe tout au réel. ”

(Codirectrice, compagnie 1)

“ On négocie tout le bout de gras, et on le fait même a posteriori. Pour les compagnies qui sont moins structurées, c'est un peu plus long d'obtenir les éléments. On peut négocier sur le nombre de nuits d'hôtel et de per diem. En gros, ça coûte 100 € par jour un danseur en frais annexes sans les transports. ”

(Administrateur général, structure dédiée 11)

Certaines structures essaient de substituer des apports en nature à la prise en charge financière des frais d'hébergement et de restauration.

“ S'il y a des concessions à faire, c'est sur les frais d'accueil ; donc ça veut dire des prises en charge directes souvent : hébergements, restauration. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

Néanmoins, ce phénomène n'est pas nouveau et il faudrait prendre en compte les effets du format de certains spectacles et du nombre de personnes en tournée sur ce consentement des structures à rembourser seulement les frais de mission sur présentation des factures.

Répartition des compagnies selon leur degré de rayonnement territorial en fonction de l'évolution des négociations avec les établissements culturels sur les prix de cession (en %)

Rayonnement	Améliorée	Stable	Dégradée
Département.	8,3	58,4	33,3
Régional	18,2	27,3	54,5
Multirégional	4	28	68
National	5,6	25,7	65,7
International	0	66,7	33,3
TOTAL	7,6	32,4	59

Les réponses au questionnaire synthétisent ces visions contrastées sur l'évolution des prix de cession avec les déclarations majoritaires des compagnies d'une dégradation des négociations sur les prix de cession avec les établissements culturels, avec une pression assez fréquente pour baisser ces prix, et celles des structures qui ont évoqué très majoritairement une stabilisation ou une hausse des prix de cession.

La dégradation des négociations sur les prix de cession a été le moins souvent déclarée par les compagnies au rayonnement à dominante départementale et internationale tandis que cette perception négative a été la plus partagée par les équipes au rayonnement à dominante multirégionale ou nationale.

Répartition des compagnies selon la fréquence des négociations à la baisse des prix de cession par les lieux en fonction du niveau annuel moyen de diffusion (en %)

	Moins de 13 repr.	De 13 à 33 repr.	Plus de 33 repr.	TOTAL
Peu souvent	14,7	20	16,2	17
Assez souvent	64,7	60	81,1	68,9
Toujours	20,6	20	2,7	14,1
TOTAL	100	100	100	100

Dans l'ensemble, 68,9% des compagnies répondantes ont estimé que les lieux poussent à baisser les prix de cession assez souvent, 14,1% toujours et 17% peu souvent. Les équipes au plus haut niveau de diffusion (plus de 33 représentations) semblent disposer d'un pouvoir de négociation contractuelle plus élevé puisqu'elles sont largement sous-représentées dans les avis « toujours » et surreprésentées dans les avis « assez souvent ».

Répartition des structures en fonction de l'évolution des prix moyens de cession en % (2014-2016)

Structure	Hausse	Stable	Baisse	TOTAL
Pluridisciplinaire	45,8	51,8	2,4	100
Spécialisée	34,3	57,1	8,6	100
TOTAL	42,2	53,4	4,2	100

La majorité des structures répondantes (53,4%) a estimé connaître une stabilité des prix de cession en moyenne. Les structures pluridisciplinaires se sont différenciées par une déclaration plus fréquente d'une hausse de ces prix (45,8%) tandis que les structures dédiées à la danse ont indiqué plus fréquemment une stabilité (57,1%) ou une baisse des prix de cession (8,6%). Les déclarations concernant une baisse de prix de cession sont très minoritaires. Cependant, le tiers des CCN répondants a déclaré une diminution de celui-ci depuis la saison 2014/2015.

Degré de fréquence du rapprochement des prix de cession du coût plateau lors des négociations des structures avec les compagnies selon leur type en % (2014-2017)

Structure	Jamais	De temps en temps	Assez souvent	Très souvent	Total
Spécialisée	25	36,1	30,6	8,3	100
Pluridisciplinaire	33,3	47,1	9,2	10,3	100
TOTAL	30,9	43,9	15,4	9,8	100

La question sur le degré de fréquence du rapprochement des prix de cession au coût du plateau dans les négociations a confirmé ces divergences de vision : 75% des structures ont indiqué le pratiquer de temps en temps (44%) ou jamais (31%), tandis que 70% des compagnies ont déclaré subir assez souvent cette pratique. Cette pression est néanmoins plus relâchée pour les équipes répondantes au plus haut niveau de diffusion (plus de 33 représentations par an).

Les structures dédiées à la danse se sont aussi différenciées en reconnaissant pratiquer plus fréquemment des négociations avec les compagnies pour rapprocher les prix de cession du coût plateau. Ce type de négociation est également plus fréquent aussi pour les structures qui ont le plus haut niveau de représentations chorégraphiques (au moins 25 par an) tout en étant accompagné de contreparties en termes de coproduction.

En conclusion de cette section, les premières séries de représentations sont tributaires des accords de coproduction dont la fragmentation oblige les compagnies à élargir le cercle de coproduction. Cela peut étoffer le premier réseau de diffusion mais la dégradation des conditions de production oblige les compagnies à rechercher un amortissement des frais de montage par des marges bénéficiaires plus élevées.

Ce phénomène est la source de tensions dans les négociations de prix de cession avec les structures, elles-même souvent exposées à un resserrement de leur contrainte budgétaire. Les opinions sont contrastées entre les compagnies qui témoignent volontiers d'une dégradation de leurs conditions de diffusion et les structures qui s'estiment soumises à une augmentation des prix de cession, ce phénomène étant aggravé dans quelques cas par des productions déléguées ayant un objectif lucratif. Ces visions globales tendent néanmoins à négliger les inégalités dans le pouvoir de négociation des compagnies selon leur niveau de réputation et de diffusion des spectacles.

3. Les aides à la diffusion

Les besoins de formation du personnel impliqué dans les tâches de diffusion, majoritairement prises en charge par un poste dédié ou un poste transversal comme celui d'un administrateur, requièrent la mise en place de dispositifs de transmission de compétences. Les aides monétaires, destinées à inciter plus de directions de structures à prendre des risques de programmation de spectacles chorégraphiques exigeants, seront ensuite abordées avant de poser la question des aides à apporter aux compagnies pour les soutenir dans les reprises de rôles lors de tournées discontinues.

Les apports en compétences

La mise en relation des chorégraphes avec des programmeurs et programmatrices susceptibles d'être intéressées par leurs propositions est facilitée par le travail d'intermédiation des conseillers et conseillères artistiques des agences régionales de développement culturel, de l'Onda ou des chargées de mission de l'Institut Français, l'organisation de rencontres interrégionales ou internationales de directions de structures.

Face à une intensification de la concurrence dans un environnement budgétaire contraint, l'amélioration des pratiques professionnelles des compagnies chorégraphiques dans le domaine de la diffusion requiert un déploiement de dispositifs de formation professionnelle continue. Il s'agit notamment d'aider les salariés à gagner en compétences pour mieux se situer dans leur environnement, mieux comprendre les fonctions possibles d'un chargé de diffusion ou d'un administrateur, réfléchir sur les stratégies d'action les plus appropriées compte tenu du positionnement artistique de la compagnie en ciblant les programmeurs pertinents. Les questionnements au cours de la session de formation suivie conduisent les personnes à poursuivre un processus réflexif qui remet en question des routines peu efficaces dans leur organisation du travail et permet de clarifier la présentation de leur projet artistique et culturel. Les rencontres entre les formateurs, formatrices et les personnes formées peuvent aussi être l'occasion d'élargir le réseau professionnel des salarié·es et de les inciter à entrer dans des logiques de coopération.

Par exemple, la mise en place par Arcadi Île-de-France des ateliers Rebonds, du tutorat des administrateurs de compagnies chorégraphiques et de l'accompagnement de jeunes artistes par le Théâtre de Vanves avec le bureau Cassiopée a fait l'objet d'une évaluation⁴⁸. La participation à ces actions de formation améliore la confiance en soi et dans la compagnie, enrichit la réflexion stratégique et transforme les pratiques professionnelles des participants dans le sens d'une plus grande efficacité organisationnelle. Il est néanmoins difficile de pérenniser des actions de coopération compte tenu de la singularité recherchée par chaque projet artistique. Les relations de méfiance des équipes artistiques insuffisamment reconnues à l'égard des structures de diffusion et des institutions peuvent rester vives même si les représentations mentales ont été modifiées par une meilleure compréhension de leurs contraintes et cahiers des charges.

À une échelle internationale, l'Informal European Theatre Meeting (IETM) organise des sessions de formation avec des tuteurs et tutrices expérimentées pour transmettre à de jeunes professionnels leurs savoirs et savoir-faire sur le travail de production et de diffusion à l'international. Ce réseau a participé à la fondation en 2002 d'*On The Move*, qui gère un portail web d'informations sur la mobilité culturelle internationale. Un premier programme de formation d'*On The Move* a concerné quatre équipes chorégraphiques cette année, en collaboration avec la DGCA et l'Institut Français. Il s'agit de présenter les réseaux et plateformes internationales, la multitude des dispositifs d'aides européennes, puis d'accompagner la réflexion pour structurer une stratégie internationale de partenariat en fonction du positionnement artistique de chaque compagnie. L'approche formatrice entend aussi inciter les professionnel·les à s'éloigner de l'agencement séquentiel d'une création de spectacle puis d'une recherche de diffusion au profit de déplacements à l'étranger pour effectuer des rencontres et ainsi consolider un réseau international.

Les aides financières aux structures

Les aides monétaires proposées aux structures par l'Onda et des agences régionales sont destinées à limiter les pertes d'exploitation qui découlent des choix de programmation de spectacles exigeants. Elles s'appliquent aussi dans le cas de l'Onda aux premières séries de représentations qui découlent d'un accueil studio dans les CCN et les CDCN, et depuis 2015 à la diffusion d'une deuxième œuvre du répertoire d'une compagnie programmée au cours d'une saison. Dans le cas d'Arcadi Île-de-France, le soutien a été tourné vers un allongement des séries de représentations ou une densification des actions artistiques prévues sur le territoire.

La garantie financière de l'Onda⁴⁹ a pu jouer dans une certaine mesure un rôle contra-cyclique après 2013 quand le nombre de représentations chorégraphiques a baissé puis s'est stabilisé, d'après la base de la SACD. En effet, les crédits et le nombre de garanties ont augmenté respectivement de 11 % et de 16 % entre 2014 et 2016. Les déficits d'exploitation des représentations chorégraphiques soutenues ont été plus limités puisque la garantie financière moyenne est passée de 1050 € par représentation en 2014 à 993 € en 2016. Cependant, le nombre moyen de représentations chorégraphiques par garantie financière est resté stable, autour de 1,8, tout comme le nombre moyen de spectacles de danse par garantie, autour de 1,5.

Les aides procurées par l'Onda ou les agences régionales jouent un effet de levier pour l'élargissement de la diffusion des spectacles soutenus quand elles sont interprétées comme un signal de qualité.

“ Sur la dernière création, j'ai remarqué que l'aide de l'Agence Régionale détermine souvent le choix de programmer ou pas. Même si on n'est pas soutenu financièrement beaucoup, ils vont être plus réceptifs à l'idée de programmer que s'ils doivent tout assurer tout seul. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 18)

L'impulsion suscitée par ces aides à la diffusion doit néanmoins être relativisée. Selon un bilan des mécanismes d'aides d'Arcadi Île-de-France, l'incitation financière ne semble pas avoir été décisive pour les choix de programmation de la plupart des lieux franciliens, sauf pour les grands formats⁵⁰. Cet effet d'aubaine joue davantage si la décision du soutien institutionnel est tardive pour le calendrier de construction de la programmation. L'expérimentation d'une bonification de la garantie déficitaire dans le cas d'une deuxième représentation du spectacle nouvellement créé dans un CCN, avec une prise en charge doublée des dépenses artistiques en cas de déficit supérieur de 50 % des recettes, n'a pas rencontré un écho significatif auprès de ces établissements.

Une question a interrogé les structures sur l'obtention ou non d'aides à la diffusion au cours des trois saisons pour des compagnies chorégraphiques implantées dans la région, ou les autres régions françaises, ou des équipes chorégraphiques étrangères.

48. Félix Dupin-Ménard, « Evaluation de quatre dispositifs ressources d'Arcadi », Paris, Arcadi, 2012.

49. Si le déficit du budget prévisionnel de l'accueil d'un spectacle est supérieur de 50 % aux recettes, l'aide apportée correspond au quart des dépenses artistiques à condition que le budget de la structure soit inférieur ou égal à 2 millions € et que les subventions du ministère de la Culture n'excèdent pas 150 000 €, ou au sixième de ces dépenses dans les autres cas.

Nombre et pourcentage de structures selon le nombre d'aides à la diffusion obtenues en fonction de la dominante territoriale des équipes chorégraphiques programmées entre 2014/15 et 2016/17

Dominante	Aide équipes régionales			Aide équipes nationales			Aide équipes étrangères		
	Aucune	1-2 saisons	3 saisons	Aucune	1-2 saisons	3 saisons	Aucune	1-2 saisons	3 saisons
Régionale	10 (47,6%)	8 (38%)	3 (14,3%)	14 (66,7%)	4 (19%)	3 (14,3%)	14 (66,7%)	5 (23,8%)	2 (9,5%)
Multirégion.	23 (57,5%)	6 (15%)	11 (27,5%)	14 (35%)	9 (22,5%)	17 (42,5%)	18 (45%)	10 (25%)	12 (30%)
Nationale	38 (77,6%)	8 (16,3%)	3 (6,1%)	21 (42,9%)	11 (22,4%)	17 (34,7%)	28 (57,1%)	13 (26,5%)	8 (16,3%)
Internation.	10 (83,3%)	2 (16,7%)	0	10 (83,3%)	1 (16,7%)	1 (16,7%)	4 (33,3%)	4 (33,3%)	4 (33,3%)
TOTAL	81 (66,4%)	24 (19,7%)	17 (13,9%)	59 (48,4%)	25 (20,5%)	38 (31,1%)	64 (52,5%)	32 (26,2%)	26 (21,3%)

Dans l'ensemble, les deux tiers des structures n'ont reçu aucune aide pour la programmation d'équipes régionales et la moitié pour l'accueil de compagnies nationales ou internationales. La fréquence d'obtention des aides à la diffusion a été la plus élevée pour des compagnies implantées dans une autre région française que celle de la structure d'accueil et la moins importante pour la programmation des équipes chorégraphiques domiciliées dans la même région que la structure. Cela entre en cohérence avec un principe fondamental de l'Onda qui n'apporte des aides à la circulation d'un spectacle qu'en dehors de sa région d'implantation.

La répartition en pourcentages indique que les aides aux compagnies régionales ont été plus concentrées sur les structures à programmation régionale et les aides aux équipes étrangères sur les structures à programmation internationale. Les structures à programmation multirégionale ou nationale ont été surreprésentées dans l'obtention d'aides destinées aux équipes nationales, surtout pour la reconduction de ces aides au cours des trois saisons.

Les aides à la diffusion semblent ainsi consolider le positionnement des structures quant à leurs choix dominants de programmation des équipes chorégraphiques selon leur origine géographique.

Les problèmes spécifiques des tournées des compagnies

Un problème important pour les tournées lointaines de spectacles concerne la prise en charge des frais de transport. Il s'agit aussi d'un obstacle majeur à la diffusion de la danse dans les territoires ultramarins, qui subissent notamment une situation d'isolement avec des importations coûteuses de produits et des tarifs de transport aérien très onéreux. Selon les entretiens recueillis auprès de deux directions de structures concernées, les prix de cession sont largement inférieurs au coût des déplacements des équipes chorégraphiques. La consolidation du soutien public pour la prise en charge de ces frais de missions, qui existe avec le Fond d'aide aux échanges artistiques et culturels pour l'outre-mer (FEAC), constitue ainsi un enjeu important pour la diffusion internationale et ultramarine des spectacles. Les aides existantes permettent de financer les résidences d'artistes confirmés dans les lieux ultramarins, décisives pour développer des actions de formation et professionnaliser des danseurs locaux.

Dans l'ensemble, 7,8% des compagnies répondantes ont déclaré s'appuyer sur les aides d'agences régionales pour la couverture partielle de leurs frais de déplacement. Cette part, nulle pour les équipes départementales et régionales, augmente avec le rayonnement territorial de la diffusion des spectacles.

Part des compagnies aidées par des agences régionales pour leurs déplacements (en %)

	Département./ régional	Multirégional	National/ intern.	TOTAL
Oui	0	6,7	13	7,8
Non	100	93,3	87	92,2
TOTAL	100	100	100	100

À une échelle nationale, quatre directions de compagnies et trois directions de structure ont pointé dans leur entretien l'avantage en termes de compétitivité-prix procuré par les aides de gouvernements étrangers au transport.

“ Les américains qui viennent en France ont leur voyage payé ; en France, leurs cachets couvrent la totalité des frais, ils rentrent même avec un pourcentage de marge. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 5)

Le rôle de l'Institut Français est apprécié par ses mises en relation de programmeurs étrangers ou de directions de centres culturels français avec des compagnies pour la diffusion internationale de certains spectacles, éventuellement la mise en place de coproductions internationales. Le programme France Danse accompagne des équipes pour leurs représentations dans des festivals internationaux.

“ Le contact avec la Ville X, c'est fait via le biais des réseaux de l'Institut français à qui j'ai envoyé des fiches par spectacle. ”

(Administratrice, compagnie 6)

“ Nous, c'est souvent une porte d'entrée en fait, surtout sur des pays sur lesquels on n'a pas forcément de contacts. ”

(Administrateur, compagnie 8)

La contraction des crédits de l'Institut Français⁵¹ a conduit à un redéploiement de ses soutiens vers un renforcement de l'accompagnement de la mobilité internationale des artistes, notamment par des bourses de résidences, au détriment de la prise en charge des frais de transport des spectacles. Ce changement de modèle économique est regretté par quelques directions de compagnies qui souhaitent accroître leur diffusion internationale.

“ Et puis il y a quand même la question des moyens. C'est aussi pour ça qu'on développe nos projets plutôt en Asie puisque les moyens alloués par l'Institut français se réduisent à peau de chagrin. Même si la compagnie continue à injecter des ressources propres pour la diffusion internationale, c'est quelque chose qu'on est obligé de maîtriser et de limiter. ”

(Chorégraphe, compagnie avec lieu 21)

“ Les États-Unis c'est très, très compliqué à équilibrer. Oui, ça arrive qu'on parte dans un pays et qu'on sait qu'on va rentrer avec 30 000 euros de déficit sur la tournée. Mais ces 30 000 ou 20 000 euros de déficit correspondent à l'aide qu'on avait avant de l'Institut français. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 5)

Un autre problème récurrent est celui de l'indisponibilité de certains artistes interprètes ayant participé aux premières séries de représentations lors des tournées discontinues du spectacle. En effet, les danseurs s'engagent nécessairement dans une diversité de projets quand la compagnie ne peut offrir un volume de travail suffisant pour accéder au régime de l'assurance chômage des intermittents ou renouveler les droits de tirage annuels pour leurs indemnités de chômage⁵².

La gestion centralisée des plannings sur les disponibilités des danseurs initialement distribués dans le spectacle détermine les dates envisageables pour les tournées, qui sont confrontées aux propositions d'accueil des structures. Si certaines dates de représentations peu compatibles avec les disponibilités de la distribution dans son intégralité ne peuvent être négociées, les administrateurs de tournées et/ou les chorégraphes entrent en relation avec les compagnies qui emploient les danseurs à ce moment-là afin de solliciter des arrangements pour des mises en disponibilité. Une coopération inter-organisationnelle permet de libérer des artistes sur de courtes périodes quand leur absence ne remet pas trop fortement en question le processus de création et d'exploitation du spectacle.

L'indisponibilité de certains danseurs pour la tournée d'un spectacle oblige à allonger le temps des répétitions avant sa reprise pour intégrer les interprètes qui les remplacent. Cela alourdit le coût salarial du remontage du spectacle et constitue ainsi un frein à la diffusion quand le surcoût excède le prix de cession concédé et le niveau de prise en charge des frais de mission par la structure. De petites aides à la reprise, parfois pratiquées par des agences régionales de développement culturel comme l'OARA, peuvent permettre de viabiliser ces reprises de rôles en évitant ainsi l'annulation de certaines dates de tournée. L'État a également mis en place un dispositif d'aide à la reprise plus tourné vers un soutien des créations de spectacles du répertoire.

En conclusion de cette section, les aides monétaires à la diffusion ne semblent pas jouer un rôle décisif dans les choix de programmation mais contribuent à consolider le positionnement artistique des structures ouvertes à l'accueil de spectacles exigeants. Comme la reconnaissance procurée par d'autres subventions publiques, elles peuvent constituer un effet de levier pour élargir la diffusion des spectacles aidés des compagnies.

Un enjeu important porte sur la transmission de compétences pour aider les équipes artistiques à améliorer l'efficacité de leurs pratiques de prospection de diffusion par une réflexion stratégique sur le positionnement de la compagnie dans son environnement, une meilleure connaissance des dispositifs d'aide, des échanges d'expériences.

51. Les crédits totaux ont baissé de 25% et les crédits d'activité de 33% entre 2011 et 2017. (Jacques Legendre, Hélène Conway-Mouret, « Rapport d'information sur le contrat d'objectifs et de moyens 2017-2019 de l'Institut Français », Rapport n°417, Paris, Sénat, 2017, p. 19)

52. En 2011, les aides au retour à l'emploi ont représenté 51% du revenu annuel moyen des artistes intermittents indemnisés par l'annexe 10 du régime d'assurance chômage (Marie Gouyon, Frédérique Patureau, « Tendances de l'emploi dans le spectacle vivant », Cultures Chiffres 2014-2, 2014, p. 6).

LA MISE EN RELATION AVEC LES PUBLICS

Un objet de discussion assez récurrent entre les chorégraphes et les directions de structures porte sur les possibilités de développer les publics de la danse en allongeant les séries de représentations. Les effets potentiellement positifs du bouche-à-oreille des spectatrices et spectateurs sont contrebalancés par l'augmentation du coût de cession des représentations tandis que la densité inégale des bassins de population et la programmation chorégraphique des établissements culturels voisins constituent des contraintes plus ou moins pesantes.

Parallèlement, une coopération entre les équipes artistiques et les structures de diffusion est nécessaire pour élargir la fréquentation des spectacles programmés. Il s'agit de proposer des activités pédagogiques, susceptibles de diffuser une culture chorégraphique, ainsi que des actions artistiques associant des interprètes professionnels à des amateurs ou des habitants et habitantes invitées à s'associer à certains processus de création.

Les choix de programmation entraînent spontanément des flux de fréquentation en fonction des publics attachés au travail et à la personnalité des chorégraphes. Selon sa renommée, chaque équipe chorégraphique a un public spontanément plus ou moins large. Les modes d'anticipation de la fréquentation par les directions des structures influencent en partie les choix de programmation en fonction des projections faites sur les sources d'intérêt et de satisfaction des spectateurs. Si un volontarisme artistique est assez souvent mis en avant pour élargir l'horizon d'attentes des publics par leur exposition à des découvertes surprenantes, plusieurs entretiens ont rendu compte d'une plus grande fréquence des annulations d'options de programmation à la suite du constat d'un taux de remplissage insuffisant de la jauge.

Après l'analyse des liens entre choix de programmation et fréquentation des spectacles, les opérations de communication et les actions artistiques mises en place sur les territoires des lieux pour élargir les publics seront abordées. Les entretiens avec 21 compagnies, 21 structures et les questionnaires, auxquels ont répondu 141 structures et 112 compagnies, les ont interrogées sur leurs expériences menées et le degré d'efficacité ressenti par rapport aux objectifs fixés.

CHOIX DE PROGRAMMATION ET FRÉQUENTATION

Bien que la démarche du marketing, fondée sur une connaissance des besoins exprimés par les consommateurs pour ajuster l'offre, soit dépréciée par les directions de structures subventionnées, en raison de sa logique d'action et d'évaluation marchande sous-jacente, un retour souvent entendu par les compagnies pour motiver un refus de programmation est l'inadéquation de la proposition « pour mon public ». Les anticipations sur la réception d'un spectacle par le public affilié à un lieu influencent donc en partie les choix de programmation, construits en prenant en considération la contrainte d'équilibre budgétaire pour les structures subventionnées et la recherche de bénéfices pour les organisations privées.

Les projections des directions des structures sur les comportements des spectateurs seront abordées dans un premier temps. Elles s'appuient sur l'appréhension de leurs cadres de références culturelles, qui peuvent être hostiles ou indifférentes à certaines formes chorégraphiques. Les données sur la fréquentation des spectacles sont trop lacunaires dans la base de la SADC pour être exploitées. Les questionnaires ont interrogé les structures sur la fréquentation des représentations chorégraphiques, ainsi que de l'ensemble de la programmation pour les établissements ou festivals pluridisciplinaires.

Dans un deuxième temps, des évolutions des genres esthétiques, de formats de la distribution, des représentations dédiées à l'enfance et la jeunesse dans la structuration de la programmation seront restituées à partir des données recueillies dans les questionnaires. Elles apportent implicitement des éclairages complémentaires à des points de vue exprimés dans les entretiens.

Enfin, dans un troisième temps, les modalités de programmation seront évoquées telles qu'elles sont pensées en fonction des objectifs de fréquentation et des contraintes d'équilibre budgétaire, notamment pour la politique tarifaire et la fixation des séries de représentations.

1. La prise en compte des références culturelles

Selon les enquêtes sur les pratiques culturelles des français âgés d'au moins 15 ans, entre 1997 et 2008, la part des personnes ayant assisté à un spectacle de danse professionnelle, hors danses folkloriques, est restée stable autour de 8 % avec un maintien de la surreprésentation des femmes, des groupes socioprofessionnels supérieurs, une accentuation de celle des diplômés de l'enseignement supérieur et des résidents des grandes villes, mais un

rajeunissement avec une progression de la part des personnes âgées de moins de 25 ans⁵³. Ce taux de fréquentation situe la danse au-dessus de l'opéra, du jazz et de la musique classique mais au-dessous du théâtre (19 %), du cirque (14 %), des spectacles de danses folkloriques (10 %) et des autres genres musicaux (10 à 13 %)⁵⁴. Les spectateurs de danse se caractérisent aussi par une fréquentation plus occasionnelle (une ou deux sorties par an) que pour la plupart des autres disciplines artistiques⁵⁵.

Les références culturelles concernant la danse sont très diversifiées. Les publics réguliers ont logiquement une culture chorégraphique plus étendue ; la passion pour la danse anime un désir de fréquentation et d'appropriation de connaissances plus pointues sur les milieux chorégraphiques⁵⁶. Les motivations des spectateurs et spectatrices occasionnelles croisent des connaissances de noms de chorégraphes beaucoup plus circonscrites et une attention plus sensible aux conditions de sociabilité de la sortie. La réputation professionnelle des chorégraphes confirmée par les jugements des experts professionnels ne se transforme pas aisément en une renommée auprès d'un large public. Les projections négatives sur « l'hermétisme de la danse contemporaine » constituent un autre obstacle à un élargissement de la fréquentation des spectacles de danse professionnels tandis que la pluralité des cultures sur un territoire doit être prise en considération.

Les spectacles grand public

Les spectacles plus facilement lisibles créés par des équipes chorégraphiques renommées attirent *a priori* un large public. La construction d'une programmation, sous la contrainte d'équilibre budgétaire, s'appuie habituellement sur une péréquation de la prise de risques entre ces spectacles populaires et des spectacles produits par des équipes peu connues, avec une recherche esthétique plus inédite. Ces derniers requièrent un travail d'action culturelle, nécessaire afin de pallier le déficit de réputation⁵⁷.

“En termes de fréquentation, c'est la notoriété de l'artiste qui fait la différence en premier lieu ; ensuite cela peut être le travail de relation avec les publics et l'action culturelle. Si c'est une pièce pour laquelle on peut accueillir des familles avec des enfants, cela ouvre d'autant le champ des possibles en termes de cibles de spectateurs”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 5)

Quelques compagnies interrogées dans les entretiens ont confirmé percevoir une segmentation des réseaux de diffusion entre des circuits populaires plus centrés sur la programmation de spectacles suscitant des rapports de projection-identification assez consensuels parmi les spectateurs et des circuits orientés vers la mise en avant d'une recherche esthétique moins divertissante et plus pointue. La différenciation des horizons d'attente des spectateurs génère des frictions dans la relation d'écoute si le degré de complexité du spectacle est décalé par rapport aux anticipations du public habituel du lieu.

“Au tout début des réflexions c'était aller à la rencontre des cultures urbaines, du hip-hop et des opéras, de la musique classique. Donc on s'est dit que ça allait être une approche facile pour les opéras pour diversifier leur programmation. Pareil pour les scènes nationales, et que dalle. Parce qu'ils ont une programmation plus fine, plus élitiste et que notre spectacle c'est quand même une approche grand public.”
(Administrateur, compagnie avec lieu 18)

Dans notre enquête en ligne, une question à choix multiples a interrogé les structures sur l'importance accordée à différents moyens pour développer le public de la danse depuis la saison 2014-2015. La note de 0 a été attribuée à la réponse « pas important », 1 à « peu important », 2 à « assez important » et 3 à « très important ». Le calcul de la note d'importance moyenne indique que la programmation de spectacles grand public n'a pas été la plus mise en avant par les structures répondantes. La note de 1,12 pour l'ensemble des structures reflète une opinion qui attache majoritairement peu d'importance à la programmation de spectacles grand public pour développer la fréquentation. De plus, la capacité de remplissage des salles doit être mise en balance avec le coût de cession nettement plus élevé de ces spectacles populaires.

Note d'importance moyenne de la programmation de spectacles grand public pour développer le public de la structure depuis 2014-2015 (note de 0 à 3)

Evolution des représentations				Structure		TOTAL
hausse	stable	contrastée	baisse	spécialisée	pluridisciplin.	
1,14	0,96	1,48	1	1,03	1,17	1,12

Il n'y a pas de différence sensible en moyenne entre les structures dédiées à la danse et les structures pluridisciplinaires. En fonction de l'évolution du nombre de représentations au cours des trois saisons de 2014-2015 à 2016-2017, seules les structures ayant connu des phases contrastées au cours de cette période ont déclaré en moyenne attacher une importance un peu plus importante au choix de spectacles grand public (note de 1,48).

En réponse à la question ouverte sur les moyens jugés les plus efficaces pour développer les publics, l'augmentation des spectacles grand public a néanmoins rencontré plus les faveurs des établissements culturels de ville, à l'opposé des CCN et des festivals. Les structures programmant le plus les équipes internationales ont été les plus sensibles à l'efficacité des spectacles grand public pour développer leur audience, à l'opposé des structures privilégiant les équipes régionales dans leur programmation et des lieux ou festivals ayant un bas niveau de diffusion chorégraphique (moins de 10 représentations de danse par an).

Les structures répondantes ont globalement le plus souvent privilégié la diversification des partenariats avec des relais et les rencontres avec les artistes pour accroître leur fréquentation.

53. Daniel Urrutiaguer, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », *Quaderni* n°83, hiver 2013-2014, p. 31.

54. Olivier Donnat « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique – Enquête 2008 », Paris, La Découverte, 2009, p. 179.

55. Laurent Babé, « Les publics de la danse. Exploitation de la base de données « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique – Année 2008 », *Repères DGCA*, n°6.03, octobre 2012, p. 3.

56. Jean-Michel Guy, « Les publics de la danse », Paris, La Documentation Française, 1988.

57. Daniel Urrutiaguer, « Programming Strategies and Demand in the Performing Arts. The Case of The Forum in Blanc-Mesnil, France », *International Journal of Arts Management*, vol. 17, n°3, p. 31-42.

Les projections négatives sur la danse contemporaine

Des préjugés sur la complexité prêtée à la danse contemporaine, notamment pour des démarches conceptuelles, constituent des obstacles à la fréquentation. Les révoltes des amateurs de « la danse qui danse » contre la « non-danse » résultent de la perception d'attitudes provocantes de la part des interprètes ou d'un décontentement par rapport à des attentes de dynamisme gestuel et rythmique. Cela a pu se manifester dans certains cas par des départs plus ou moins massifs des salles de spectacles et parfois même par des tentatives d'incursion dansée de spectateurs ou spectatrices sur le plateau pour saboter la représentation.

L'intériorisation de ces préjugés sur la danse contemporaine par des directions de structures les éloigne d'un intérêt pour une programmation de danse contemporaine, supposée trop compliquée pour leurs publics. Le manque de culture chorégraphique de certain-es responsables d'établissements pluridisciplinaires a été ainsi pointé par plusieurs responsables de compagnies dans les entretiens, mais aussi par des directions de structures plus engagées dans la diffusion de la danse.

“On s'est dit entre certains programmeurs [spécialistes] de danse qu'il faudrait faire une formation auprès des programmeurs. Mais on l'a proposée à la suite de la réunion du réseau. On faisait un atelier danse, juste « qu'est-ce que c'est ? » pour les programmeurs. Ils n'étaient pas là ! On s'est retrouvé juste avec du public. Pour ne pas leur faire peur, on ne leur avait pas dit que c'était juste pour eux.”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

Les préjugés répandus sur la complexité de la danse contemporaine incitent certains programmeurs à éviter de se référer à cette catégorie, en employant une autre terminologie.

“Je dirais que c'est tout de la danse d'aujourd'hui pour des spectateurs d'aujourd'hui. [...] Ce terme de danse contemporaine a fait fuir tant de publics [...]. Moi, je parlerais de danse d'aujourd'hui. C'est quoi le mouvement aujourd'hui, ce n'est pas de savoir si c'est du hip-hop, du baroque, du néo-classique. Les grandes questions c'est plutôt quel est l'apport du cirque, du théâtre, de la musique ; le croisement danse/musique m'intéresse particulièrement.”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

L'absence d'offre chorégraphique antérieure sur un territoire constitue aussi un obstacle pour utiliser le terme de danse contemporaine afin de caractériser les spectacles programmés.

“On part avec tous les handicaps possibles, on est dans une ville où il n'y a pas de théâtre donc pas de programmation, donc pas de rapport au public et avec un mot de danse contemporaine qui fait peur.”

(Directeur, structure dédiée 9)

Communiquer sur la catégorie de la danse contemporaine pour promouvoir le spectacle d'un chorégraphe ou une chorégraphe très connue au lieu de se focaliser sur la renommée peut se révéler contre-productif.

“Le nom de X est suffisamment connu pour dépasser la nécessité de le définir. Mais on a pu observer que les théâtres le font sur les plaquettes ; ils mettent des catégories, mais quand ils mettent danse, ça vend moins ! Quand la ville nous programme, elle soumet le BAT avec danse, je dis ne mettez rien ! Ils ont voulu le faire [indiquer danse contemporaine] mais ils ont moins vendu que la dernière fois où on avait joué.”

(Directeur délégué, compagnie 7)

La pluralité des identités culturelles sur le territoire

Les choix de programmation dans la conduite du projet artistique et culturel des structures sont nécessairement pensés en lien avec la diversité des cultures spécifiques de la population. Leur prise en compte est nécessaire pour construire des opportunités de diffusion de la culture chorégraphique.

La notion de droits culturels a été explicitée dans la déclaration de Fribourg, publiée en 2007, à la suite des conventions de l'Unesco sur la diversité culturelle en 2001 et sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles en 2005. Huit droits culturels sont identifiés : choisir et respecter son identité culturelle ; connaître et voir respecter sa propre culture, ainsi que d'autres cultures ; accéder aux patrimoines culturels ; se référer, ou non, à une ou plusieurs communautés culturelles ; participer à la vie culturelle ; s'éduquer et se former, éduquer et former dans le respect des identités culturelles ; participer à une information adéquate (s'informer et informer) ; participer au développement de coopérations culturelles.

Le principe du respect des droits culturels a été inscrit dans l'article 105 de la loi NOTRe en 2015 et dans l'article 3 de la loi relative à la Liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine (LCAP) en 2016. Tout en pratiquant une politique d'offre artistique exigeante, qui justifie le versement de subventions publiques, les structures de diffusion doivent ainsi prendre plus en considération la diversité culturelle de la population sur leur territoire pour construire des passerelles entre la culture chorégraphique et les grilles de références des différentes communautés culturelles. Ces nouveaux dispositifs législatifs tendent à mieux légitimer institutionnellement les positionnements de structures impliquées dans la conduite de « projets situés » sur leur territoire et une réflexion sur l'« empreinte civique » locale de leurs activités artistiques.

“Notre responsabilité est de bien connaître la scène contemporaine, [...], et de la même manière on connaît le contexte dans lequel on œuvre, c'est-à-dire ce qu'est la population, l'urbanisme, la situation économique, les endroits de formation, les centres sociaux. [...] Nous, notre responsabilité est cet endroit-là du trait d'union, de la liaison entre des propositions esthétiques et des situations économiques, sociologiques, urbanistiques, architecturales, démographiques, sociales.”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 18)

La composition sociodémographique des quartiers populaires tend à tenir cette population plus éloignée des lieux de spectacle vivant, d'autant plus si leur habitat est excentré. Dans un contexte de surreprésentation des enfants de cadres et professions intellectuelles supérieures parmi les artistes⁵⁸, se pose la question des dispositifs spécifiques d'accompagnement des jeunes gens issus de la diversité culturelle, sociale et géographique dans la préparation des écoles

58. La part des artistes de spectacle dont le père est cadre a été de 47% en 2011 contre 25% pour l'ensemble de la population active occupée (Marie Gouyon, Frédérique Patureau, « Vingt ans d'évolution dans l'emploi des professions culturelles. 1991-2011 », Cultures Chiffres n°2014-6, p. 5).

supérieures et des moyens pour améliorer leur visibilité professionnelle sur les scènes. De plus, les rapports de projection-identification des membres des catégories sociales populaires lors des spectacles sont-ils plus facilement stimulés par des équipes plus mixtes dans leur composition sociale et culturelle ?

Des constats sur le parallélisme entre la composition socio-ethnique des compagnies programmées et celle de la salle ont été effectués, notamment en ce qui concerne la programmation du hip-hop :

“Après la mixité, on l’a créée plus quand il y a des personnes sur scène qui représentent aussi cette diversité. D’ailleurs la plus grande mixité généralement dans la salle, on la trouve quand on a fait par exemple le concert avec X et Y, un musicien congolais ; je crois que c’était le public le plus mixte que j’ai vu. Après en danse ça dépend, quand il y a des choses qui sont empruntées aux cultures urbaines... ; il y a plus de jeunes, plus de diversité dans la salle.”

(Responsable des relations publiques, structure dédiée 6)

D’autres positionnements se montrent plus prudents sur les risques d’une segmentation communautaire d’une offre artistique qui serait ajustée aux attentes supposées de groupes sociaux dominés en privilégiant la recherche de la pertinence des propositions dans le contexte territorial.

“Sur la question de la diversité, on est vigilant qu’il y ait une diversité dans la salle mais aussi une diversité au plateau. Mais on ne se méprend pas sur la diversité au plateau. Programmer du hip-hop, c’est une réalité stigmatisée ; programmer X, c’est une écriture du monde. La diversité, c’est programmer du droit commun porté par des noirs, des arabes, etc.”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 18)

Programmer des œuvres chorégraphiques de référence nationale ou internationale en complément de pratiques artistiques locales fait sens dans une mission de service public culturel.

Dans un climat politique marqué par la perception d’une recrudescence des tensions interculturelles, en lien notamment avec l’accentuation des inégalités socio-économiques, le positionnement artistique des structures est exposé à des situations parfois plus délicates pour la liberté de programmation. La nudité des corps dans un spectacle de danse semble devenue un tabou culturel plus prégnant, notamment pour les représentations adressées à l’enfance et la jeunesse ou organisées en dehors des murs. Les émotions négatives soulevées par la vision de la nudité, même si elle est très brève, pour des personnes sensibles à la pudeur par leurs valeurs culturelles peuvent avoir des effets contre-productifs pour la conduite d’un projet artistique. Le risque est de bloquer une partie des spectateurs et spectatrices sur des *a priori* négatifs si des séquences dansées sont seulement perçues sous l’angle de la provocation.

“La nudité à l’extérieur, ce n’est pas possible ne serait-ce qu’une seconde. Il faut avoir conscience de la place du rapport au corps par le fait religieux qui n’est pas que le fait de l’islam ; les évangélistes sont très présents et on trouve le même phénomène. La transgression d’un certain nombre de tabous, il faut l’aborder de manière un peu fine. Je pense que l’on a besoin de faire un peu creuset commun dans ce pays. Dans la salle, on y est attentif aussi. C’est trop dégradé.”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 18)

La question est d’autant plus paradoxale que l’exposition de la nudité s’est développée dans les médias audiovisuels et les publicités. Cela incite certaines directions de structures de diffusion à traiter leurs arbitrages de programmation sans s’autocensurer vis-à-vis des risques accrus de surinterprétation et à s’impliquer dans des discussions pédagogiques avec leurs partenaires non artistiques.

“La question de la nudité ne nous pose aucun problème mais, à un moment donné, c’est important de la montrer aujourd’hui alors qu’avant, il a pu y avoir un effet de mode ; ça ne faisait rien. Aujourd’hui ça se resserre ; avec le corps performatif, sportif, le bien être, le culte du corps a changé. Comment montrer la nudité sur scène alors qu’on en voit partout sur les écrans ? C’est pire qu’il y a 10 ou 15 ans. Si ça a du sens on doit pouvoir le montrer sans se poser la question de savoir si ça va choquer ou pas.”

(Directrice déléguée, structure dédiée 9)

Aborder les questions de violence, de sexualité dans les spectacles chorégraphiques, même de façon indirecte, suscite néanmoins des appréhensions accrues pour la programmation dans des structures dépendantes du seul financement municipal.

“On sent une difficulté pour les programmeurs à convaincre, surtout quand c’est du jeune public, à convaincre les instituteurs et les chargés culturels municipaux. On sent qu’il y a quelque chose qui se tend ; ça s’est accentué après les attentats. Il y a cette peur des instituteurs de qu’est ce qui va être montré aux enfants et il y a la peur des élus sur la responsabilité du théâtre municipal d’avoir programmé ça. Qu’est-ce que ça va renvoyer ? Comment ça va être interprété ? Est-ce qu’ils ne vont pas se taper un parent d’élève qui va venir hurler ? Ça s’est vraiment tendu.”

(Chorégraphe, compagnie 11).

En conclusion de cette section, les structures minorent l’utilité de la programmation de spectacles grand public comme un moyen de développement des publics en préférant les relations de partenariat et les rencontres des publics avec les artistes. Dans un contexte où la part du public de la danse dans la population française est restée stable à un niveau assez bas mais s’est rajeunie, les préjugés contre la danse contemporaine constituent un obstacle à l’élargissement de la circulation de ces spectacles. Les structures de diffusion sont incitées à prêter plus d’attention à la diversité des grilles de références culturelles et sont confrontées à un renforcement de tabous sociaux.

2. Les observations sur la fréquentation des spectacles de danse

En réponse au questionnaire, 87 structures ont renseigné la fréquentation payante et gratuite des spectacles de danse qu’elles ont programmés ainsi que de l’ensemble de la saison pour les structures pluridisciplinaires. Ces premiers éclairages, à mettre en perspective avec la taille limitée de l’échantillon de réponses détaillées, peuvent être complétés par une analyse de l’évolution des spectacles programmés par les structures selon l’évolution du nombre de leurs représentations.

L'évolution de la fréquentation des spectacles de danse

L'évolution globale du total des entrées, payantes et gratuites, pour les spectacles de danse programmés par les 87 structures répondantes a connu une baisse de 2% entre 2014/15 et 2015/16 puis une hausse de 6% entre 2015/16 et 2016/17. Parmi ces structures, 30 ont connu une hausse de leur nombre de représentations chorégraphiques programmées, 19 une stabilité, 22 une évolution contrastée et 16 une baisse.

La hausse de la fréquentation des spectacles de danse a été logiquement concentrée sur les structures qui ont augmenté l'importance de leur programmation chorégraphique. Cependant leur nombre moyen d'entrées par représentation a baissé de 15%, en passant de 216 à 183. Cela s'explique par une hausse plus importante du nombre moyen de représentations chorégraphiques que celle du nombre d'entrées (+56% et +32% respectivement).

Note d'importance moyenne de la programmation de spectacles grand public pour développer le public de la structure depuis 2014-2015 (note de 0 à 3)

Evolution rep.	Total des entrées			Entrées par représentation		
	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17
hausse	5700	6541	7534	216	202	183
stable	3767	3751	3879	244	245	246
contrastée	9211	8548	9083	310	306	303
baisse	12846	11301	11041	352	349	398

À l'opposé, la réduction de l'offre chorégraphique a été plus importante que la baisse de la fréquentation dans les structures qui ont diminué leur nombre de représentations. Par conséquent, leur nombre moyen d'entrées par représentation chorégraphique a augmenté entre 2015-2016 et 2016/17, en passant de 349 à 398.

Parmi les structures du panel, 27 sont spécialisées en danse (dont 11 qui ont connu une hausse et 2 une baisse de leur programmation chorégraphique) et 60 sont pluridisciplinaires (dont 19 qui ont augmenté et 14 baissé leur nombre moyen de représentations chorégraphiques).

Nombre moyen d'entrées et d'entrées par représentation selon la nature des structures de 2014/15 à 2016/17

Structure	Total des entrées			Entrées par représentation		
	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17
spécialisée	14176	13131	14251	264	235	226
pluridisciplinaire	4626	4835	5011	305	312	307

Les structures pluridisciplinaires ont connu sur trois saisons une évolution plutôt stable du nombre d'entrées par représentation chorégraphique et une petite hausse de la fréquentation moyenne des spectacles de danse. Les structures dédiées à la danse se sont caractérisées par un recul du nombre moyen d'entrées par représentation chorégraphique (-15 % en passant de 264 à 226). Cela s'explique par une hausse du nombre de représentations chorégraphiques (+18 %) alors que la fréquentation moyenne est restée assez stable.

La taille de la distribution : quelles incidences ?

Dans les entretiens, plusieurs points de vue ont été formulés dans le sens d'un auditoire spontanément plus large pour les spectacles de grand format et d'une interrogation sur une polarisation accrue des choix de programmation entre les solos ou duos et les grandes pièces.

“ Pour les gens qui ne sont pas attirés par la danse à proprement dit mais qui sont curieux, une pièce de groupe les attire davantage qu'un solo. Le solo fait peur. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

Le questionnaire a demandé aux structures d'indiquer le nombre de spectacles chorégraphiques programmés selon trois niveaux de taille de distribution artistique : solo ou duo ; trois à cinq interprètes ; plus de cinq interprètes. Des résultats complémentaires de ceux qui ont été restitués dans la deuxième partie sont ici restitués ;

ils concernent notamment l'évolution du poids des trois types de formats dans la programmation des structures et la diffusion des compagnies selon l'évolution observée du volume des représentations au cours des trois saisons ou années.

Nombre moyen de spectacles programmés selon la taille de la distribution artistique (2014-2017)

Evolution	1 à 2 interprètes			3 à 5 interprètes			plus de 5 interprètes		
	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17
hausse	6,8	7,5	8,5	3,5	4,8	5,6	3,6	4,5	5,4
stable	4,0	3,8	4,3	2,7	2,8	2,3	1,6	1,8	2,5
contrastée	4,8	4,7	3,6	3,1	2,2	2,9	4,4	4,2	4,2
baisse	3,0	3,2	2,4	2,7	2,2	1,8	2,8	3,0	2,9
TOTAL	4,7	4,9	4,7	3,0	3,0	3,2	3,1	3,4	3,8

Dans l'ensemble, le nombre moyen de spectacles chorégraphiques programmés est resté stable pour les pièces ayant au plus cinq interprètes et a un peu augmenté pour les pièces ayant une distribution plus nombreuse. Cette hausse a été tirée par les structures qui ont connu une augmentation ou une stabilité de leur nombre de représentations chorégraphiques. Cela semble confirmer un intérêt accru des spectateurs et spectatrices pour les pièces de grand format. Cependant la vision d'une polarisation de la programmation entre les solos ou duos et les pièces de plus de cinq interprètes n'est pas corroborée par les structures répondantes. En effet, la programmation des pièces de groupe a connu une évolution contrastée au cours de la période. Le taux de croissance du nombre moyen de spectacles de ce format a été le plus élevé pour les structures en expansion et le plus négatif pour les structures qui ont diminué le nombre de leurs représentations.

Parmi les structures répondantes ayant renseigné le niveau de leur fréquentation pour les représentations chorégraphiques, la part des solos, duos et des pièces de trois à cinq interprètes a été plus importante pour les lieux et festivals qui ont connu un niveau annuel d'entrées inférieur à 3500 en danse.

La question sur la composition de la diffusion selon la taille de la distribution a été posée également aux compagnies pour la période de 2014 à 2016. Dans l'ensemble, l'évolution est assez similaire à celle de la structuration de la programmation chorégraphique des structures avec une relative stabilité des solos ou duos et des pièces de groupe, et une augmentation du nombre moyen de représentations des grands formats.

L'hypothèse de polarisation de la diffusion, autour des solos et duos d'une part et des grands formats d'autre part, n'est pas entièrement corroborée par l'évolution observée auprès des compagnies répondantes. Cette hypothèse est plutôt vérifiée auprès des équipes chorégraphiques qui ont stabilisé ou connu une fluctuation de leurs représentations avec une contraction de la part des pièces de groupe dans leur diffusion en moyenne. Les contrastes les plus saisissants ont opposé les compagnies ayant augmenté leur diffusion, pour lesquelles la progression a été importante pour les trois formats de spectacles, et les équipes à la diffusion décroissante, dont le nombre moyen de représentations s'est réduit pour tous les formats. L'écart entre les taux de variation du nombre de représentations chorégraphiques de ces deux pôles a été le plus important pour

Part des solos, duos et des pièces de 3 à 5 interprètes dans la programmation des structures selon leur nombre d'entrées en danse en % (2014-2017)

	Part solos et duos			Part pièces 3 à 5 interprètes		
	moins de 25%	25 à moins de 50%	50% et plus	moins de 25%	25 à moins de 50%	50% et plus
< 3500 entrées	20,5	29,5	50	47,7	31,8	20,5
3500 entrées et +	30,6	46,9	22,4	53,1	44,9	2
TOTAL	25,8	38,7	35,5	50,5	38,7	10,8

Interrogées par une question à choix multiples sur les raisons d'une éventuelle modification de la structuration de la programmation chorégraphique selon la taille de la distribution artistique des spectacles diffusés, les structures répondantes ayant baissé le nombre de représentations se sont senties majoritairement non concernées par la question, à l'opposé des structures ayant augmenté le volume de leur programmation et dans une moindre mesure des structures qui ont stabilisé leur diffusion. Les raisons mises en avant ont relevé d'abord de choix artistiques puis de raisons budgétaires, à hauteur de 49 % et de 26 % des structures du panel qui ont augmenté leur programmation.

les solos et les duos (+88 % contre -66 %) et non pas les pièces de groupe (+102 % et -52 %).

La place des spectacles pour l'enfance et la jeunesse dans la programmation

L'exploitation de la base de la SACD a montré la domination quantitative des spectacles pour l'enfance et la jeunesse parmi les spectacles les plus diffusés. Comme ce dynamisme s'appuie fortement sur une fréquentation importante des enfants, encadrés par leurs enseignants lors des représentations scolaires ou accompagnés de leurs parents lors des séances tous publics, l'évolution de la part

Nombre moyen de représentations chorégraphiques selon la taille de la distribution artistique en fonction de l'évolution du nombre total de représentations des compagnies (2014-2016)

Evolution	1 à 2 interprètes			3 à 5 interprètes			plus de 5 interprètes		
	2014	2015	2016	2014	2015	2016	2014	2015	2016
hausse	6,7	8,3	12,7	5,0	8,7	10,0	12,3	14,9	17,3
stable	3,5	4,5	4,5	4,5	4,0	4,0	19,5	18,3	18,2
contrastée	13,1	14,8	13,9	8,6	9,7	6,3	6,6	6,5	6,3
baisse	26,0	14,1	8,8	16,8	11,1	8,1	5,3	4,8	3,5
TOTAL	11,6	10,8	11,1	8,1	8,6	7,4	10,2	10,8	11,2

des spectacles pour l'enfance et la jeunesse dans la programmation chorégraphique des structures peut être mise en relation indirectement avec celle de la fréquentation.

Parmi les structures répondantes qui ont renseigné le nombre total de représentations chorégraphiques et de celles pour l'enfance et la jeunesse sur les trois saisons de 2014/15 à 2016/17, 37 ont connu une hausse du nombre de représentations chorégraphiques, 28 une stabilité, 40 une évolution contrastée et 23 une baisse.

Dans l'ensemble, le nombre moyen de représentations chorégraphiques pour l'enfance et la jeunesse a progressé au cours des trois saisons, un peu plus rapidement que pour l'ensemble de la programmation de danse par les structures répondantes. La part des représentations des spectacles pour l'enfance et la jeunesse dans leur programmation de danse est passée ainsi de 22,3 % en 2014/15 à 27,2% en 2016/17.

Répartition des compagnies selon le volume de leur diffusion et la part des représentations pour l'enfance et la jeunesse dans ce total entre 2014 et 2016 (en %)

Ensemble	représentations "enfance et jeunesse"			Total
	0	de 1 à 33	33 et plus	
moins de 30	39,4	17,6	14,3	26,8
de 30 à 56	21,2	23,5	9,5	18,3
57 et plus	39,4	58,8	76,2	54,9
TOTAL	100	100	100	100

Nombre moyen de représentations pour l'enfance et la jeunesse et du total de représentations chorégraphiques programmées par les structures selon l'évolution de ce total entre 2014/15 et 2016/17⁵⁹

Evolution	représentat. "Enfance & J."			total représentations		
	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17
hausse	6,2	8,3	11,1	23,2	29,3	37,5
stable	3,5	3,1	5,3	14,4	14,2	14,6
contrastée	3,7	4,1	4,6	22,5	20,4	22,0
baisse	8,2	5,4	4,5	36,0	30,6	19,3
TOTAL	5,2	5,3	6,6	23,2	23,1	24,3

La part des représentations chorégraphiques pour l'enfance et la jeunesse s'est consolidée dans la programmation des structures ayant connu une hausse continue du total de leurs représentations de danse, en passant de 26,5 % à 29,5 % du total.

Le poids de ces représentations dédiées à l'enfance et la jeunesse dans la programmation chorégraphique des structures s'est le plus renforcé en 2016/17 pour celles qui ont connu une relative stabilité de leur total de représentations de danse, en atteignant 36,4 % de ce total contre 24,3 % en 2014/15 et 22 % en 2015/16. La part de la danse pour l'enfance et la jeunesse a également augmenté dans une moindre proportion pour les structures ayant connu une évolution contrastée de leur volume de représentations chorégraphiques tandis que cette part est similaire pour les structures dont la programmation de danse a été en recul en 2014/15 et 2016/17.

L'importance des représentations pour l'enfance et la jeunesse pour drainer une diffusion de plus haut niveau est confirmée par les données recueillies auprès des compagnies répondantes au questionnaire. Dans l'ensemble, 26,8 % des compagnies ont diffusé moins de 30 représentations au cours des trois années de la période 2014-2016 et 54,9 % plus de 56 représentations. L'absence de diffusion de spectacles pour l'enfance et la jeunesse concerne plus les compagnies au bas niveau de diffusion (moins de 30 représentations) tandis que les équipes les plus engagées dans les spectacles pour l'enfance et la jeunesse (au moins un tiers de représentations) sont surreprésentées parmi les équipes au plus haut niveau de diffusion (plus de 56 représentations).

En conclusion de cette section, le développement de la fréquentation des spectacles de danse semble avoir été drainé, pour les structures répondantes au questionnaire, par une progression de l'offre plus importante que celle des entrées, notamment dans les structures dédiées à la danse. L'hypothèse d'une polarisation de la diffusion de la danse entre des solos et duos, d'une part, et les pièces de plus cinq interprètes, d'autre part, n'est pas corroborée par les réponses au questionnaire. Celles-ci confirment l'amplification de la diffusion résultant de la programmation de spectacles pour l'enfance et la jeunesse.

59. Parmi les structures répondantes qui ont renseigné le nombre total de représentations chorégraphiques et de danse pour l'enfance et la jeunesse sur les trois saisons de 2014/15 à 2016/17, 37 ont connu une hausse du nombre de représentations chorégraphiques, 28 une stabilité, 40 une évolution contrastée et 23 une baisse.

3. Les modalités de la programmation chorégraphique

La recherche d'un élargissement du public dans l'organisation d'une programmation chorégraphique pose la question de la tarification des spectacles. La vision de la mission de service public privilégie les faibles tarifs tandis que l'anticipation du consentement à payer différencié des personnes conduit à moduler la grille tarifaire. La fixation de la durée des séries de représentations fait l'objet d'arbitrages selon le pouvoir localement prêté au bouche-à-oreille des spectateurs et spectatrices, les capacités budgétaires des structures, l'étendue du bassin de population et l'offre chorégraphique existante sur le territoire. Comme la création d'événements est une façon d'attirer l'attention de publics occasionnels, les effets des temps forts ou des festivals organisés par les établissements culturels sont à interroger.

La politique tarifaire des structures

La politique tarifaire peut être envisagée comme un moyen d'élargir la base sociodémographique des publics de la danse avec des tarifs réduits susceptibles de diminuer l'obstacle financier à la venue des personnes à bas revenu.

La baisse de certains tarifs peut être compensée par une augmentation du niveau des tarifs pleins sans forcément diminuer la demande des personnes plus aisées. Une expansion des billets à tarif réduit diminue le tarif moyen des places mais peut être compensée par une hausse de la fréquentation globale si elle est accompagnée d'un travail de sensibilisation à la programmation chorégraphique de la structure. Le consentement à payer des personnes aux revenus plus élevés pour des spectacles de danse contemporaine semble néanmoins rencontrer des limites tarifaires.

“ En 2016, on a revu la politique tarifaire légèrement à la baisse pour que les billets soient accessibles au plus grand nombre. Ça se joue à 3€ sur les billets les plus élevés. Mais pour certaines personnes, la barrière psychologique des 30€, elle est nette. ”

(Administratrice, structure dédiée 6)

La vision des bas tarifs souhaitables pour tenter d'élargir la fréquentation d'une programmation de spectacles de danse généralement peu connus varie selon le positionnement idéologique des directions des structures à l'égard de leur mission de service public mais aussi de leur niveau de subventionnement, ainsi que des partenariats noués pour assurer la viabilité d'une billetterie solidaire.

“ On fait vraiment le choix aussi d'avoir des prix de billet qui sont extrêmement bas puisque le grand maximum du tarif c'est 14 euros ; ailleurs on paie 25 ou 30. C'est vraiment un choix qu'on a fait, donc de fait notre affaire n'est pas rentable. ”

(Codirectrice, structure pluridisciplinaire 16)

“ C'est né d'un partenariat avec Arte et une mairie d'arrondissement de X, et puis ça s'est développé ensuite parce que d'autres ont voulu en faire partie. C'est une billetterie solidaire à 1€ symbolique. Ça s'adosse à un programme de sensibilisation des publics aussi. Les établissements scolaires qui sont en zone d'éducation prioritaire en bénéficient évidemment mais c'est surtout des associations, des centres sociaux, des structures qui travaillent pour des personnes en situation de handicap et, du coup, qui n'ont pas forcément les ressources pour sortir. ”

(Responsable des relations avec les publics, structure dédiée 6)

Ces choix dépendent aussi de la configuration sociale et culturelle du territoire selon le revenu moyen de la population et le niveau d'appétence chorégraphique de la population locale.

“ Sur l'aspect économique, on a fait le choix d'un plein tarif à 11€. Ce qui veut dire que le prix moyen est à 6€ et avec une telle hausse du public qu'aujourd'hui on a augmenté nos recettes propres. Je parle de l'interpellation de gens qui nous disent qu'avec cinq ou six enfants, c'est compliqué de payer 4,50€ ; on est dans ces réalités économiques. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 18)

“ On a réussi à faire en sorte que la billetterie soit très peu chère, le billet est à 5€ et le tarif réduit à 3€. Et c'est ça qui a permis la création d'un public. [...] Tu es obligé de déconstruire des présupposés et d'avoir la possibilité de leur dire que ce n'est pas cher, donc ce n'est pas grave si ça ne plaît pas. Un spectateur m'a dit « 5€ c'est le prix de la découverte », j'aurais aimé l'inventer. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

En réponse au questionnaire sur les moyens privilégiés pour développer le public de la danse, les structures répondantes ont mis en avant un attachement globalement assez important à la politique tarifaire avec une note d'importance moyenne de 1,88 sur 3. Cela situe cet outil à un niveau d'importance similaire en moyenne à celui des résidences d'artistes, du développement des ateliers de pratique et des rencontres d'artistes.

Note d'importance moyenne de la politique tarifaire dans le développement du public de la danse selon l'évolution des représentations et le rayonnement dominant des équipes chorégraphiques programmées par les structures (note de 0 à 3)

Evolution des représentations				Rayonnement des équipes				TOTAL
hausse	stable	contrastée	baisse	régional	multirégion.	national	internati.	
2,26	1,92	1,55	1,57	1,76	1,86	1,89	2,2	1,88

L'importance accordée à la politique tarifaire pour développer le public de la danse est corrélée positivement à l'évolution du nombre total de représentations chorégraphiques avec la note d'importance la plus haute pour les structures en expansion et la plus basse pour les structures ayant connu une évolution contrastée ou une baisse du nombre de représentations chorégraphiques au cours de la période. Les structures ayant une programmation plus orientée vers les équipes chorégraphiques internationales se sont spécifiées par une plus grande importance accordée à la politique tarifaire pour le développement du public tandis que les structures qui privilégient plus les compagnies régionales se situent un peu au-dessous de la moyenne d'ensemble.

La politique tarifaire apparaît ainsi comme un outil plus important pour l'élargissement de la fréquentation auprès des structures du panel qui ont développé leur programmation chorégraphique ou privilégié plus l'accueil des équipes artistiques produites hors de France. La corrélation annoncée ne permet pas néanmoins de dégager un rapport de causalité directe de la politique tarifaire sur le niveau de fréquentation.

La programmation de spectacles de danse hors les murs des lieux de spectacles requiert une tarification adaptée. Si les musées organisent plutôt des événements artistiques à l'accès payant, les bibliothèques s'appuient habituellement sur leur budget culturel pour financer l'achat de droit de cession de représentations qui sont proposées gratuitement à l'auditoire. L'absence d'obstacle tarifaire permet de diversifier la composition des publics de la danse dans une certaine mesure, en les invitant à entrer dans un rapport de proximité physique avec les interprètes qui dansent le plus souvent dans les espaces des collections que dans des auditoriums⁶⁰.

“ On a une diversité des publics qu'il n'y a pas dans les théâtres. Une programmatrice danse est venue à X où elle s'est assise au milieu d'une salle où elle ne connaissait quasiment personne et ça faisait bizarre pour elle. C'est un autre public, ça ouvre d'autres visions du spectateur. ”

(Directeur, structure dédiée 3)

La réduction des tarifs unitaires permise par les abonnements crée une opportunité de fidéliser des spectateurs et spectatrices tout en offrant une avance de trésorerie à l'établissement culturel. Une relation de confiance se noue ainsi avec l'équipe de la structure qui programme dans une saison une part plus ou moins importante de spectacles en cours de montage au moment où les choix sont arrêtés. Cela peut inciter des spectatrices et spectateurs à entrer progressivement dans un rapport de découverte de compagnies qui leur sont inconnues en complément des représentations chorégraphiques d'équipes plus renommées.

60. Daniel Urrutiaguer, Laure Ciosi, Gilles Suzanne, « La diversification de l'offre des établissements culturels patrimoniaux dans les Métropoles du Grand Paris et d'Aix-Marseille-Provence par le spectacle vivant », in Yann Nicolas (éd.), *Modèles économiques des musées et des bibliothèques*, Paris, La Documentation française, p. 91-140.

“ Et puis après il y a une tranche de gens qui prend des risques dans des domaines qu'ils ne connaissent pas, ou plutôt pour un spectacle, pas pour un domaine en tant que tel. Je pense que dans une salle pluridisciplinaire comme la nôtre, il y a des gens qui prennent jusqu'à 20 spectacles dans les abonnements et ils sont vraiment très trans-versaux. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

La découverte de spectacles peu connus peut être imposée dans les abonnements conjoints avec la réservation de places pour les représentations de compagnies plus cotées.

“ On a la capacité de voir aussi le comportement des spectateurs ; les gens ont du mal à se projeter. On a décidé de passer à quatre spectacles dans les abonnements avec une seule contrainte qui est le choix d'un spectacle sésame. On déclare des spectacles sésame pour attirer les abonnés vers des choses un petit peu différentes, de manière à ce qu'ils ne voient pas que les blockbusters. On les incite à aller voir d'autres choses et puis, nous, ça nous permet d'assurer un peu le remplissage car ce sont bien évidemment les spectacles les plus fragiles que l'on va mettre en sésame. ”

(Administrateur général, structure dédiée 11)

La première campagne d'abonnements permet aux équipes des structures de repérer en amont de la saison les spectacles qui connaissent d'emblée un succès de fréquentation et ceux pour lesquels des efforts particuliers devront être déployés pour élargir leur audience. Ces informations remontent d'autant plus rapidement si une part significative d'abonnements est souscrite par Internet.

Le souhait de développer les sorties des enfants avec leurs parents pour assister en soirée à des spectacles pour l'enfance et la jeunesse conduit à proposer des abonnements peu coûteux pour la famille. Cette dynamique peut aussi conduire les enfants et les parents à découvrir d'autres spectacles de la saison.

“ Le jeune public doit avoir accès à toutes les expressions. [...] Nous les incitons à venir en soirée et non pas en matinée avec des parents accompagnateurs en leur proposant des abonnements de 24€ pour trois spectacles au minimum avec leurs enfants. 900 à 1000 personnes prennent cet abonnement ; une partie d'entre elles ne viendraient pas sans leurs enfants. ”

(Directeur, structure dédiée 21)

“ On a développé les abonnements « Ma Famille » pour celles et ceux qui viennent aujourd'hui avec leurs enfants découvrir une programmation très, très large. C'est aussi découvrir avec leurs enfants la création d'aujourd'hui que ce soit en danse, en théâtre, en cirque. ”

(Directrice, structure 15)

Il est néanmoins probable que ces sorties familiales soient plus souvent initiées par des parents déjà intéressés par la culture chorégraphique que par des enfants au pouvoir prescripteur renforcé par leur expérience de jeune spectateur ou spectatrice.

La volonté d'équilibrer la composition des salles en limitant le nombre de groupes scolaires dans les représentations tous publics peut se manifester par une obligation de réserver un abonnement pour les groupes accueillis.

“ À partir du collège, nous ne faisons plus d'accueil en séances scolaires. Les élèves doivent se sentir comme de vrais spectateurs. [...] Nous ne dépassons pas trois à quatre classes par salle pour l'équilibrage à condition qu'un abonnement de trois spectacles ait été souscrit afin de créer un lien plus long, un point de rencontres et de comparaisons. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 5)

Dans certaines configurations, la formule de l'abonnement peut être jugée inappropriée par des directions de structures, en raison soit de la volatilité des choix des spectateurs et spectatrices qui prennent leurs décisions de sorties tardivement et ne souhaitent pas « être badgés » (Directeur, structure 12), soit de la nécessité d'entrer en partenariat avec des centres sociaux pour éveiller un désir de sortie dans l'établissement culturel auprès de la population locale majoritairement pauvre (Directeur, structure pluridisciplinaire 18).

Les cartes Pass constituent une formule d'abonnement illimité pendant une période donnée en contrepartie du versement d'un forfait. Elles incitent des spectateurs et spectatrices à densifier leurs sorties dans l'établissement culturel et à diversifier leurs choix en prenant plus de risques dans la découverte d'œuvres et d'équipes qu'ils ne connaissent pas. Ce qui contribue à élargir la culture chorégraphique des personnes concernées.

“ Et ce qu'on n'avait pas prévu, c'est qu'avec l'abonnement ils choisissent ce qu'ils pensent qu'ils vont aimer; avec la carte Pass ils viennent voir des spectacles qu'ils n'auraient pas choisis. Et ils se sont aperçus qu'ils ont apprécié des spectacles qu'ils n'auraient pas choisis. Donc ça va à l'encontre de cette fausse idée comme quoi on choisit bien. Des gens qui ne seraient jamais venus voir de la danse sont venus. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 10)

La durée courte d'une carte Pass est un obstacle à sa diffusion. Une temporalité assez longue est nécessaire pour passer de la fréquentation de spectacles pour lesquels on anticipe une satisfaction à la prise de risques pour découvrir des propositions inconnues

“ On a essayé de voir sur les temps forts, comme X qui regroupe des spectacles dans lesquels certains domaines artistiques se croisent, la musique, le théâtre parfois et la danse; on a fait des Pass pour ça et ça ne fonctionne pas. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

Les séries de représentations

“ Les chiffres parlent d'eux-mêmes; on a vu, en moins de 15 ans, un changement de programmation hallucinant. Au départ quand on a commencé tous les deux, ce n'était absolument pas rare d'arriver dans un théâtre et de jouer 8 à 12 fois. Mais même pas dans un grand théâtre. Et vers 2005/2006 il y a une bascule qui a commencé et là où il y avait huit représentations il n'y en avait plus que quatre; là où au départ il y en avait quatre, il n'y en avait plus que deux. Et maintenant les séries, c'est extrêmement compliqué. ”

(Chorégraphe, compagnie 1)

Le témoignage de cette chorégraphe entre en résonance avec la perception d'une crise de la diffusion chorégraphique par des compagnies, exposées à des difficultés accrues pour capter des opportunités de représenter leurs spectacles sur des séries. La mise en avant des contraintes budgétaires par les lieux pluridisciplinaires paraît pour certaines équipes comme amplifiée par le choix de davantage préserver la programmation théâtrale en reportant davantage l'impératif de remplir la jauge de la salle sur les compagnies chorégraphiques.

“ C'est souvent dans la danse que ça coupe. Des lieux qui voulaient programmer deux pièces et qui n'en programment qu'une. On fait de moins en moins de séries, même sur les petites jauges de 300-400 places. ”

(Administratrice, compagnie 6)

L'importance des séries de plusieurs représentations pour les chorégraphes afin de permettre à un spectacle de danse de gagner en maturité esthétique, en relation avec l'écoute des spectateurs, et en visibilité professionnelle a été confirmée dans les entretiens. Par exemple, la chorégraphe de la compagnie 16 a indiqué avoir vu « l'écart foudroyant entre la première et la sixième représentation » de sa dernière création dans un contexte où la présence massive des programmateurs à la première fragilise le devenir de la diffusion des pièces.

En réponse à la question sur l'importance de différents moyens pour développer le public, les structures répondantes ont considéré accorder peu d'importance à l'allongement des séries de représentations avec une note d'importance moyenne de 0,94 sur 3. Leurs équipes se démarquent ainsi de la croyance partagée par de nombreux chorégraphes sur le pouvoir d'amplification de la fréquentation prêté aux séries de représentations en faisant jouer le bouche-à-oreille. Il n'y a pas de différence majeure dans cette échelle d'opinion entre les structures selon leur évolution du nombre de représentations chorégraphiques ou l'origine géographique dominante des compagnies de danse programmées.

Parmi les structures qui ont répondu à la question sur l'évolution de leur nombre de représentations par spectacle et ont renseigné l'évolution du total de leurs représentations, 40 ont déclaré un allongement des séries, 74 une stabilité et 13 une baisse. L'évolution de la longueur moyenne des séries de représentations chorégraphiques est corrélée positivement à celle du nombre total de représentations en danse, donc à celle de la fréquentation des spectacles chorégraphiques.

Nombre et pourcentage des structures selon l'évolution du nombre moyen de représentations par spectacle en fonction de l'évolution du total des représentations en danse de 2014/15 à 2016/17

Total représ.	Représentations/spectacle		
	hausse	stable	baisse
hausse	23 (62,2%)	14 (37,8%)	0
stabilité	7 (25%)	19 (67,9%)	2 (7,1%)
contraste	7 (18,9%)	25 (67,6%)	5 (13,5%)
baisse	3 (12%)	16 (64%)	6 (24%)
TOTAL	40 (31,5%)	74 (58,3%)	13 (10,2%)

Les établissements culturels de ville et les CDN répondants se sont déclarés le plus à l'écart du recours à l'allongement des séries envisagé comme un moyen pour développer les publics, tout comme les structures ayant une moindre fréquentation en danse (moins de 3500 entrées par an) et celles qui ont un faible niveau de diffusion chorégraphique (moins de 10 représentations par an).

En réponse à la question à choix multiples sur les causes principales (deux au maximum) de l'évolution du nombre moyen de représentations par spectacle, les choix artistiques ont été évoqués par 58,3 % des structures, sans différence sensible selon l'évolution de la programmation chorégraphique, et les contraintes budgétaires par 31,3 % d'entre elles, avec une part plus élevée de lieux ou festivals ayant connu une stabilité ou une baisse de leur programmation en danse. Les contraintes techniques ont été plus évoquées par les structures en repli de leur programmation en danse et l'évolution de l'offre sur le territoire par celles qui ont augmenté leur nombre total de représentations chorégraphiques. Le lien de causalité dans un sens dominant (augmentation de la fréquentation causée par l'allongement des séries de représentations ou condition le permettant ?) ne peut à ce stade être clairement établi.

Dans les entretiens, les directions de structures ont également mis en avant des obstacles budgétaires, en ressources humaines et techniques disponibles, et dans certains cas la prise en compte d'un bassin de population trop limité pour permettre un allongement des séries de représentations chorégraphiques, surtout quand l'appétence pour la danse est peu développée sur le territoire d'implantation.

“ Le choix est fait en rapport avec les jauges et la capacité de mobilisation. On ne peut pas dire que la danse contemporaine attire en masse ici. Même si les choses ont bien bougé - il y a eu des évolutions. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 18)

“ Et j'ai du mal à faire deux séances parce que même si je me dis que, pour la compagnie, ça serait mieux financièrement, c'est compliqué pour l'avoir vécu de danser devant des salles pas très remplies. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

La direction de la structure pluridisciplinaire 17, implantée sur un très large bassin de population, s'est démarquée en mettant en avant l'allongement des séries de représentations comme le premier moyen de développer le public, avant même l'implication dans l'éducation artistique et culturelle. Elle a parallèlement souligné l'importance de la diversification de la programmation en la jalonnant de temps thématiques.

La viabilité des séries de représentations chorégraphiques est plus communément envisagée quand un circuit itinérant peut être organisé avec la collaboration de plusieurs établissements sur le territoire de la structure programmatrice, notamment avec des petites jauges, ou quand un festival déconcentre ses activités dans une diversité de lieux. Plusieurs structures ont indiqué réserver les séries de représentations chorégraphiques pour les créations de leurs artistes associés, qui doivent s'impliquer dans des actions pédagogiques et artistiques sur le territoire avec la population locale. Une présence continue sur le territoire tout comme la notoriété de certains chorégraphes sont des facteurs plus favorables aux séries.

Les spectacles pour l'enfance et la jeunesse, qui rencontrent une forte demande, offrent le plus communément l'opportunité de programmer des séries plus longues de représentations. Elles ne suffisent pas forcément à satisfaire la demande des établissements scolaires, ce qui contraint les équipes des structures à sélectionner les sollicitations des enseignants.

“ Les séries c'est plus sur des petites formes et des jauges très réduites, et pour le jeune public on est plutôt sur des séries, oui. Selon la jauge ça va de deux à quatre représentations. Pour les tous petits, le maximum c'est 8 avec des jauges à 60 ou 90. Parce que là, j'ai une forte demande. Quand elle vient du milieu scolaire, l'offre n'est pas suffisante. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

Les temps forts et les festivals

Les arbitrages temporels dans l'agencement d'une programmation chorégraphique d'une structure portent sur la répartition des représentations entre la saison et d'éventuels temps forts ou festivals organisés par l'établissement culturel. Cette différenciation tend à organiser des événements susceptibles d'attirer l'attention de publics occasionnels avec un rassemblement d'équipes chorégraphiques dans un esprit de convivialité, mais aussi celle de programmeurs et programmatrices si la structure a une réputation professionnelle suffisamment consolidée. Un festival organisé par une grande structure peut servir de tremplin au développement de carrière de chorégraphes sans notoriété s'ils ou elles sont distinguées par le public et/ou les professionnel·les.

Dans l'ensemble, la part des spectacles chorégraphiques présentés dans les temps forts ou les festivals a vu son poids majoritaire se renforcer au cours de la période en représentant 55 % du total des spectacles programmés en 2016. Il s'agit donc d'une pratique assez fréquente et en expansion parmi les structures répondantes.

Nombre de spectacles de danse programmés au total et dans les temps forts par les structures non festivalières entre 2014/15 et 2016/17⁶¹

Evolution	temps forts			total spectacles			pourcentage temps forts		
	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17
hausse	8,2	10,5	12,5	15,4	16,3	19,3	53,0	64,3	64,4
stable	6,8	6,0	6,8	9,8	9,3	10,9	69,3	64,2	62,8
contrastée	5,5	4,9	4,9	12,7	11,3	10,8	43,7	43,4	45,3
baisse	2,6	1,9	2,2	9,4	9,0	7,6	28,2	21,2	29,3
TOTAL	6	6,2	7	12,2	11,9	12,7	49,2	52,1	55,1

L'importance des temps forts et des festivals dans la structuration de la programmation des établissements culturels est corrélée positivement avec le sens de l'évolution du total de leurs représentations. En effet, elle a été la plus faible pour les structures qui ont baissé leur nombre de représentations en danse et la plus forte pour les établissements qui les ont augmentées ou stabilisées.

ressources humaines, budgétaires et techniques suffisantes pour créer ces temps forts dédiés à la danse, ou estiment cette logique inappropriée par rapport aux spécificités sociodémographiques de leur territoire, qui requièrent un travail d'action culturelle plus continu auprès de la population locale.

Nombre de spectacles de danse programmés au total et dans les temps forts par les structures non festivalières selon le rayonnement dominant des équipes programmées entre 2014/15 et 2016/17⁶²

Rayonnement	temps forts			total spectacles			pourcentage temps forts		
	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17
régional	6,3	6,8	8,1	10,1	10,8	12,0	62,3	63,4	67,1
multirégional	8,0	8,7	10,4	15,2	15,1	16,9	52,7	57,7	61,4
national	5,9	5,5	5,7	13,0	12,1	12,2	45,5	45,6	46,6
international	0,7	1,6	1,7	6,1	5,7	5,3	11,6	27,5	32,4

La part des spectacles diffusés dans les temps forts et festivals des structures est inversement proportionnelle à l'étendue du rayonnement dominant des équipes chorégraphiques programmées par les structures non festivalières répondantes. Elle est la plus élevée pour les établissements qui privilégient plus les compagnies régionales et la plus faible pour ceux plus tournés vers les équipes chorégraphiques étrangères. Les temps forts et festivals organisés par les structures non festivalières semblent ainsi jouer un rôle de renforcement de la visibilité des équipes régionales.

“ Une seule salle rend compliquée la perspective de festival. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 5)

L'organisation de temps forts est parfois vécue comme une concession à une dynamique sociétale, renforcée par la montée en puissance de la logique d'action et d'évaluation du marché dans un contexte de surinformation.

Nombre de spectacles de danse programmés au total et dans les temps forts par les structures non festivalières selon leur nature entre 2014/15 et 2016/17⁶³

Structure	temps forts			total spectacles			pourcentage temps forts		
	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17	2014/15	2015/16	2016/17
spécialisée	15,6	16,6	18,5	24,3	23,8	25,9	64,2	70,0	71,3
pluridisciplinaire	2,7	2,6	3,1	8,1	7,9	8,2	33,7	33,5	38,0

La pratique des temps forts et des festivals apparaît beaucoup plus privilégiée par les structures répondantes spécialisées dans la diffusion de la danse que par les établissements culturels pluridisciplinaires. Ces temps forts semblent ainsi contribuer à densifier la programmation chorégraphique des structures.

“ Plus ça va, plus la culture en général s'événementialise, à ma grande tristesse. Et aujourd'hui je pense que pour rendre lisibles et faire entendre les messages, on est obligé d'événementialiser. Et il faut trouver des pitch. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 16)

Le positionnement des structures interrogées dans les études de cas est différencié. Certains établissements ne disposent pas des

61. En réponse au questionnaire, parmi les structures non festivalières, 33 d'entre elles ont connu une progression du nombre de leurs représentations, 23 une stabilité, 32 une évolution contrastée et 22 une baisse.

62. Parmi les structures non festivalières du panel, le rayonnement territorial dominant des compagnies programmées par ces structures est régional dans 19 cas, multi-régional dans 35 cas, national dans 43 cas et international dans 7 cas.

63. Parmi les 110 structures répondantes, 28 sont dédiées à la danse et 82 sont pluridisciplinaires.

D'autres structures misent sur la temporalité événementielle afin de gagner en visibilité sur le territoire, auprès des professionnels de la danse, qui peuvent découvrir une diversité de spectacles dans un espace-temps resserré, et pour diversifier les publics.

“ J’ai fait un festival, un temps fort dédié à la création, pour que, médiatiquement, il y ait quelque chose de visible et pour amener un autre type de public. Et la diversité du festival a créé le fait que des gens de l’art contemporain, du cinéma, de l’art visuel sont venus dans notre établissement alors qu’ils l’avaient un peu déserté. ”

(Directrice, structure dédiée 11)

Dans certains cas, à défaut d’avoir les moyens de financer une programmation saisonnière en danse, la création d’un festival peut offrir une opportunité pour gagner en visibilité professionnelle à l’égard de ses partenaires.

“ En termes de visibilité, le festival donnait un coup de projecteur. Notre travail n’était plus que souterrain. La création, l’éducation artistique et culturelle sont souterraines, la coréalisation met en lumière les autres lieux. Le festival nous met en lumière. Et donc ça amène plus de reconnaissance. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

Des temps forts s’articulent à la programmation saisonnière dans un esprit de renforcement de la présence de la danse dans l’offre artistique de la structure.

“ Je voulais une programmation régulière de la danse. J’ai infléchi sérieusement la première année en faisant un temps fort tous les ans et non plus seulement tous les deux ans tout en ayant une programmation dans l’année. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

Certains temps forts peuvent programmer exclusivement des compagnies régionales afin de sensibiliser les organisateurs et organisatrices de spectacles locaux aux intérêts de la danse contemporaine par le visionnement de ces spectacles et l’organisation de rencontres réflexives afin de consolider leur argumentaire de justifications pour négocier avec les collectivités territoriales (structure dédiée 2).

En conclusion de cette section, la politique tarifaire apparaît majoritairement comme un moyen assez important pour développer les publics de la danse pour les structures de diffusion. La fixation des niveaux des bas tarifs engage des choix conditionnés par la vision du projet artistique et culturel de la direction, la situation socio-économique et le degré d’appétence pour la culture chorégraphique de la population locale. Elle constitue un outil complémentaire des actions d’éveil pour les spectacles de danse.

À l’opposé d’une opinion répandue parmi les chorégraphes, l’allongement des séries de représentations est considéré par les structures comme un moyen peu important pour favoriser le développement du public de la danse. Pourtant une corrélation positive est discernable entre la longueur des séries et le nombre total de représentations. Selon la vision dominante des structures, l’importance de la fréquentation serait ainsi la condition pour un allongement des séries de représentations et non pas sa résultante.

Enfin les temps forts concentrent la majeure partie de la programmation chorégraphique des lieux de spectacles du panel. Cette part est plus élevée pour les structures dédiées à la danse et est d’autant plus forte pour les programmations chorégraphiques en expansion ou plus centrées sur des équipes régionales.

LA COMMUNICATION

Dans un environnement marqué par une sur sollicitation informationnelle des attentions individuelles, une diversité de canaux de distribution et de supports (en papier, numériques, audiovisuels) est mobilisée pour tenter d’éveiller un intérêt pour la programmation et les activités artistiques menées sur le territoire, et susciter un désir de les fréquenter. Dans le cadre contractuel habituel, les structures de diffusion se chargent de la promotion locale des spectacles en s’appuyant sur les matériaux informationnels et graphiques fournis par les compagnies. Cette sous-partie sera donc centrée sur la communication effectuée par les structures en s’appuyant sur les matériaux fournis par les compagnies programmées.

La mission de service public a défini historiquement le projet de démocratisation culturelle autour d’une adresse au plus grand nombre. La diversité des cadres de références culturelles, des connaissances chorégraphiques et des revenus requiert néanmoins un ajustement des messages selon les cibles choisies. En réponse à la question de l’importance des moyens utilisés pour développer le public de la danse, les structures répondantes ont ainsi classé en moyenne « une communication plus adaptée » au troisième rang, derrière « la diversification des partenariats avec les relais (non culturels) » puis un « développement des relations avec les artistes avant / après le spectacle ».

La communication institutionnelle est plus orientée vers la valorisation de l’image d’une structure et complète les opérations de promotion des différents spectacles programmés. Les rapports aux médias se caractérisent par des sollicitations pour obtenir le relais des informations sur les activités artistiques auprès de la presse écrite et audiovisuelle.

1. Les stratégies de communication

La stratégie de communication repose d’abord sur l’identité de la structure que l’équipe souhaite projeter afin de valoriser la conduite de son projet artistique et culturel, et s’appuie sur l’image des compagnies programmées qui ont construit un micro-public fidélisé. La mise en avant des thématiques culturelles des spectacles présentés, des dispositifs d’action artistique sur le territoire et de la vie du lieu constitue un axe complémentaire pour attirer l’attention des spectateurs, spectatrices et des personnes résidentes dans le territoire qui ne fréquentent pas le lieu.

Comme les moyens budgétaires sont limités, les arbitrages conduisent à hiérarchiser des cibles dans la population locale et à décider d’une adaptation ou non des messages en fonction de la vision de leurs grilles de références culturelles partagée par l’équipe de la structure.

L’image de l’organisation

Selon une logique de communication institutionnelle, une fonction du site Internet est de constituer une vitrine d’exposition des activités artistiques menées par la structure ou la compagnie en fonction de la philosophie d’action culturelle de sa direction. La visibilité des activités artistiques et culturelles est également un enjeu pour les relations avec les collectivités publiques qui les subventionnent.

La charte graphique est ainsi repensée à l'arrivée de toute nouvelle direction dans une organisation avec un degré d'éloignement plus ou moins prononcé par rapport au graphisme antérieur. Une rupture avec les axes de la charte antérieure peut décontenancer les spectateurs fidélisés par l'ancienne direction.

“ Ah oui, ça a été un des premiers éléments de changement qu'a voulu le directeur quand il est arrivé. Donc, on a changé la police, le logo ; on a tout fait évoluer. Donc le logo c'est le même depuis sept ans. Il n'a pas changé parce que ça y est maintenant, c'est clair pour tout le monde. Mais ça a été difficile au début ; les gens avaient du mal à le comprendre, et depuis ils voient l'évolution, l'image. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 4)

La charte graphique évolue quand la réflexion sur les questions de communication gagne en maturité au sein de l'équipe de l'organisation mais aussi en lien avec les transformations des projets conduits par la direction artistique.

“ L'organisation interne de l'équipe en termes de communication se repositionne. On a beaucoup bougé sur cette période-là en termes de stratégie de communication parce qu'on était un peu dinosaure quand même et je pense qu'on ne l'est plus. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

Un enjeu de communication est de transformer l'image perçue de l'organisation lorsqu'elle est considérée comme déconnectée de la population du territoire par les choix d'une programmation artistique exigeante, jugée trop élitaire. Les comptes rendus des activités, les documents audiovisuels sur la diversité des actions artistiques menées et la convivialité du lieu, les photographies accompagnées de textes courts postées sur les réseaux sociaux diffusent des éléments susceptibles de contrecarrer les préjugés antiélitistes de certains élus ou de rassurer une partie de la population sur l'accessibilité et la vie des lieux, qui ne se limitent pas à une programmation de spectacles.

“ Un positionnement en termes de projet « situé sur un territoire » conduit à orienter la communication dans le sens non pas d'un développement des publics mais en termes « d'agents de liaison » qui « s'adressent à des gens qui sont sur un territoire ». ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 18)

La mise en valeur de la saison

La présentation de saison constitue un événement informationnel important pour les publics fidélisés des structures dans un contexte global où la renommée des chorégraphes est plutôt circonscrite aux protagonistes professionnels et aux spectateurs, spectatrices assidues. La projection de documents visuels, notamment des teasers, est *a priori* nécessaire de façon à montrer des images de la démarche artistique, en complément du discours des chorégraphes sur leurs intentions artistiques et du récit sur des étapes effectuées ou à venir du processus de création.

“ On a quelqu'un qui a toujours une caméra ; il va filmer des interviews. On fait la présentation de saison à base d'images. On a des écrans un peu partout. Pour les jeunes, ça a un impact. Dans les présentations de saison, en fonction des images, ça oriente [les choix]. ”

(Administrateur général, structure dédiée 11)

La brochure de saison fait l'objet d'un tirage en format papier qui semble incontournable même si le fichier PDF peut être téléchargé sur le site web de la structure. Alors que la communication

numérique se développe au détriment des impressions de documents, une part significative de spectateurs et spectatrices fidélisées paraît attachée à la consultation d'une brochure en papier et à la conservation de ce document récapitulatif.

“ Certes, on a toujours une plaquette de saison mais je ne vois pas beaucoup de théâtres qui l'ont vraiment abandonnée, même si plein de collègues me disent qu'ils arrêtent. Finalement, tout le monde garde son catalogue de la Redoute. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

La diffusion de cette plaquette de saison est orientée en priorité vers le public qui a déjà fréquenté le lieu par des envois postaux lors de la campagne d'abonnements lancée en amont de la présentation de saison. La poursuite du travail de prospection requiert des accords de partenariat avec des structures relais pour déposer ces documents et espérer un effort de la part de son personnel pour attirer l'attention de personnes qui leur font confiance.

“ Les cibles, ce sont d'abord les abonnés. On les envoie ensuite aux lieux répertoriés comme étant des endroits de diffusion, donc les salles proches pour les mettre à disposition du public. Les offices de tourisme, les musées, les bibliothèques. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

Le développement de la billetterie en ligne, y compris pour les abonnements, transforme en partie les rapports entre les équipes en charge de l'accueil et les spectatrices, spectateurs. Le temps consacré à la fonction de conseils pour les choix de sorties se réduit, ce qui peut permettre de redéployer un temps de travail à d'autres tâches de communication, notamment pour actualiser les contenus du site web et des réseaux sociaux.

“ Depuis 2014-2015 on vend de l'abonnement en ligne, donc ça change ; ça redéfinit aussi certaines choses sur le site Internet. Après, effectivement, sur la période de cette saison, c'est aussi 40 % de plus en communication, en termes de temps de travail. Ça nous permet d'aller sur des endroits où très concrètement on n'avait pas le temps d'aller. ”

(Secrétaire générale, structure pluridisciplinaire 8)

L'accueil téléphonique pour les réservations et demandes de renseignements sur le contenu de la programmation et les achats auprès du personnel chargé de la billetterie sur le lieu répondent néanmoins encore à une demande importante de la part de personnes qui préfèrent un contact humain.

“ Sur la billetterie, le web c'est à peu près 15 %, le téléphone 17 %, le guichet 12 %, les relations avec les publics donc les groupes, la charte culture, la médiation, c'est 24 %, les billetteries extérieures Digitik, Fnac, autres revendeurs, les lieux chez qui on est accueilli c'est 9 %, et le protocole, les professionnels, les équipes, on est sur 24 % aussi. Le protocole et les RP représentent la moitié du remplissage des salles. ”

(Administratrice, structure dédiée 6)

Les objets promotionnels

Les documents en papier sont jetables tandis que l'efficacité de la communication numérique est entravée par l'importance des flux informationnels qui empêche leur traitement exhaustif. Le risque des opérations de communication est ainsi de n'attirer l'attention que de personnes qui connaissent déjà la compagnie ou la structure.

Une parade envisageable pour contrecarrer la dilution des informations sur la programmation ou les actions artistiques est de proposer des objets dont l'originalité et l'esthétique suscitent une envie de les garder. Leur conservation valorise ainsi l'image de l'organisation.

Il peut s'agir de cartes postales qui résument les informations sur des activités de la structure ou de la compagnie. Elles sont adressées plus souvent aux programmateurs et programmatrices par les équipes chorégraphiques mais constituent aussi un objet informationnel conservé plus fréquemment que des tracts par les personnes sollicitées pour fréquenter le spectacle. D'autres objets peuvent attirer l'attention de spectateurs et spectatrices potentielles.

“ On fait moins d'encarts publicitaires, moins de plaquettes, on imprime beaucoup moins. [...] Par contre on va aller imprimer des sets de table qu'on met dans les restos sur un temps fort, on va acheter des ballons gonflés à l'hélium. Les modes de communication ont bougé, et sur le numérique et sur la proximité. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

Les livres sur les activités de l'organisation concentrent *a priori* une force mémorielle pertinente pour mettre en valeur l'image de sa direction artistique. Des structures et des compagnies se retrouvent dans l'intérêt porté à ce type d'objet pour valoriser le parcours ou de la chorégraphie ou de la structure.

“ Le livre par exemple qui est un objet assez particulier. C'est un objet qui est très intemporel. Qui est vraiment une folie parce que ça coûte un peu d'argent, mais qui reste un objet très beau à montrer, qui est une sorte de maxi carte de visite, mais qui aussi raconte quelque chose de très fort sur l'activité que j'ai menée. Il y a deux cent documents photos, des textes que j'ai écrits, un entretien. ”

(Chorégraphe, compagnie 3)

“ On a arrêté la plaquette annuelle pour faire une carte. On fait des livres de photos. Ce sont d'autres supports. Les objets doivent être là, c'est un bel outil de communication. Ça parle plus qu'une plaquette qui explique ce que c'est qu'une structure. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

L'implication d'universitaires dans la rédaction d'ouvrages sur le parcours de certain-es chorégraphes participe au renforcement de leur réputation professionnelle par la reconnaissance d'une valeur patrimoniale pour leur démarche artistique.

Les photographies et les films constituent des ressources visuelles susceptibles de rendre compte de l'esthétique des spectacles et des liens noués avec des participants et participantes dans les actions artistiques déployées sur le territoire.

“ Dans les projets que l'on monte avec les artistes en résidence, on réfléchit maintenant à des objets qui font qu'il y a des choses qui restent, surtout dans l'art chorégraphique. C'est comme ça qu'il y a les expositions photos, les livres, le film de X. Ce sont des projets annexes à la création mais qui permettent de la faire exister. ”

(Administratrice, structure dédiée 9)

La présence d'archives audiovisuelles sur le site Numeridance.Tv renforce aussi la réputation des chorégraphes et des structures qui les programment en augmentant la visibilité de l'intérêt esthétique de pièces en montrant leurs liens de filiation avec des œuvres du patrimoine chorégraphique.

2. La promotion des spectacles

Les logiciels de billetterie permettent de gagner en efficacité dans la connaissance des publics en permettant de garder en mémoire les sorties déjà effectuées par des spectatrices et spectateurs dans la structure mais aussi dans les autres établissements culturels ou festivals s'ils disposent du même outil mis en réseau. Un paramétrage du logiciel permet de s'appuyer sur la traçabilité des choix effectués dans le passé pour construire une segmentation des publics en s'appuyant sur l'hypothèse discutable d'une reproduction des préférences exprimées pour certain-es chorégraphes ou des domaines artistiques. La communication est alors ciblée pour attirer en priorité l'attention des personnes qui ont déjà assisté à des spectacles antérieurs des chorégraphes qui sont programmé-es au cours de la saison ou de temps forts.

Comme le confirment les entretiens, l'efficacité de la communication est améliorée par la diversité des supports utilisés et la réflexion sur le type de public auxquels ils s'adressent afin d'adapter les contenus et les visuels choisis.

Les liens déclarés entre communication et fréquentation

Les réponses des structures à la question sur l'importance de différents moyens pour développer les publics indiquent une corrélation positive entre le sens de l'évolution des représentations entre 2014-2015 et 2016/17 et le degré d'importance accordée à la meilleure adaptation de la communication. Les structures en expansion ont accordé plus d'importance que les autres à ce moyen (note moyenne de 2,26, au-dessus de la modalité « assez important ») tandis que les structures en recul ou ayant connu une évolution contrastée lui ont accordé le moins d'importance (notes moyennes de 1,57 et 1,55 entre les modalités « assez important » et « peu important »).

Les structures dédiées à la danse ont accordé plus d'importance aux ajustements de leur communication que les structures pluridisciplinaires. Leur programmation chorégraphique plus importante et *a priori* plus diversifiée suscite un besoin de développer une communication plus adaptée aux différents projets artistiques et publics visés.

Note d'importance moyenne de la communication adaptée pour développer les publics selon l'évolution des représentations et la nature des structures (2014-2017)

Evolution des représentations				Structure		TOTAL
hausse	stable	contrastée	baisse	spécialisée	pluridisciplin.	
2,26	1,92	1,55	1,57	2,41	1,65	1,88

Parmi les structures pluridisciplinaires répondantes, les CDN se sont spécifiés par l'absence de croyance à l'adaptation de la communication comme moyen de développer les publics pour deux tiers d'entre eux, à la différence des établissements culturels dont presque les deux tiers l'ont classé comme un moyen assez important.

Note d'importance moyenne de la communication adaptée pour développer les publics selon le rayonnement dominant des équipes programmées par les structures (2014-2017)

Rayonnement dominant des équipes

régional	multirégional	national	international
1,76	1,86	1,89	2,2

L'importance accordée à l'adaptation de la communication pour développer les publics est assez voisine selon le rayonnement dominant des équipes chorégraphiques programmées, à l'exception des structures qui ont programmé plus de compagnies étrangères (note moyenne de 2,2 sur 3). Celles-ci estiment nécessaire de s'engager plus que les autres équipes administratives dans un plan de communication évolutif.

L'engagement d'une équipe administrative dans une structure pour diffuser les informations sur la démarche artistique d'une compagnie programmée peu connue par les différents canaux écrits, audiovisuels et numériques, parallèlement à l'implication des artistes dans des actions de sensibilisation, peut compenser en partie la faible notoriété de l'équipe chorégraphique.

“ Alors qu'on a vu, la structure X par exemple, où on était vraiment sorti-es de nulle part. Et c'est une énorme salle, la jauge était à 550. Il y avait la scolaire le matin et le soir. Et parce qu'ils ont fait un boulot de comm' de dingue, c'était plein alors qu'on n'est pas de la région, qu'on est hyper jeunes, qu'il y avait des grèves d'agriculteurs. [...] Et ça c'est leur responsabilité, c'est leur réussite. Nous, l'objet n'a pas changé. ”

(Chorégraphe, compagnie 15)

Ce point de vue est largement partagé par les compagnies chorégraphiques peu connues ; leur audience est dépendante de leur travail relationnel effectué avec la population locale avec le soutien de l'équipe du lieu ou du festival pour proposer des liens de partenariat, diffuser des informations incitatives auprès de leurs publics.

Les supports en papier

Les supports en papier communément utilisés sont les tracts qui articulent un visuel représentatif de l'esprit du spectacle, le logo de l'organisation et un texte présentant les orientations esthétiques. L'efficacité de la communication repose dans ce domaine sur le croisement de différents supports en complément des flyers avec des affiches de différents formats selon les réseaux publicitaires et les lieux ciblés, des plaquettes de saison, des cartes postales, des courriers informatifs sur les activités de la structure. Comme le résume la directrice de la structure pluridisciplinaire 5, « rien ne marche en soi ; il faut tout conjuguer ».

Des expérimentations ont été signalées dans quelques entretiens, soit dans le sens des économies en impression, soit dans le sens de la diversification des supports.

“ Dans les premiers temps, on faisait une plaquette de saison plus des flyers, des affiches pour annoncer les spectacles et la rentrée des abonnés. Maintenant, ça fait deux ans que c'est devenu un programme/affiche/saison avec derrière tout ce qu'il faut. Alors c'est sûr qu'on y gagne en termes de coûts ; après on réinvestit cette somme sur du partenariat médias. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 4)

Sur le mobilier urbain on appose des Aquilux et on met le titre du spectacle. Ça, ça marque assez bien. Il y a une grosse photo généralement du spectacle et à côté un autre aquilux qui précise la date, l'heure et le genre du spectacle. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

La distribution des supports en papier requiert le tissage de relations de partenariat avec des lieux pour le dépôt des documents ou l'affichage en raison des limitations budgétaires pour les dépenses publicitaires. Les commerçants et commerçantes sollicités pour la diffusion des informations de plusieurs organisations ne sont pas forcément disposés à apposer systématiquement les affichettes confiées. Il convient de cibler un certain nombre de lieux de dépôt en fonction des publics visés et des relations de coopération déjà tissées.

“ La communication papier est un outil qui est diffusé dans une centaine de lieux de culture de la métropole et de ses environs, mais ça cible quand même un public culture. Toutes les actions culturelles sont prétextes à distribuer la communication. Tous les lieux partenaires relaient ce qui se passe chez eux et j'arrive à faire en sorte qu'ils communiquent qu'il s'agit d'un festival itinérant. ”

(Directeur, structure dédiée 3)

La diffusion des documents en papier en dehors des réseaux publicitaires mobilise une partie du temps de travail de l'équipe en charge des relations avec les publics. Elle peut emprunter des formes commerciales en les adaptant à l'image de l'organisation. Ainsi les pratiques de *street marketing*, assez courantes dans le domaine du hip-hop, se diffusent pour la promotion d'autres styles chorégraphiques.

“ On prend des gens d'ici ou du personnel d'agence qu'on va embaucher. Parfois on travaille aussi avec une société qui va... c'est du street marketing en fait : des gens qui sont sur gyropode et vont avoir un habillage avec le visuel du spectacle. Ça donne une visibilité autre, c'est un petit plus en termes d'image. ”

(Secrétaire générale, compagnie avec lieu 5)

La mémorisation des adresses des spectateurs et spectatrices selon leur degré de fréquentation du lieu ou du festival et leurs centres d'intérêt artistique par les logiciels de billetterie constitue une base de données qui peut être utilisée dans le cadre d'une stratégie de géomarketing. Il s'agit de repérer les quartiers de plus fort peuplement des spectateurs et spectatrices de la structure pour en déduire, par une hypothèse d'homologie sociale, qu'il s'agit des zones d'habitation sans doute les plus réceptives à la communication sur la programmation de la structure. Les dépôts ou envois de documents en papier seront alors centrés sur ces quartiers dont la composition sociodémographique de la population est supposée la prédisposer à la fréquentation de la structure. Toutefois l'exploitation de la base de données informatisée doit respecter les engagements du règlement général de la protection des données (RGPD).

La question du niveau de langue utilisé dans les textes fournis par les compagnies aux structures a été peu abordée dans les entretiens. Le discours théorique des chorégraphes attendu *a priori* par les experts et expertes professionnelles en France requiert de se situer dans l'histoire de la danse, de se référer à des principes philosophiques et des symboles avec une part de mystère.

“ Je sais qu’il y a des façons de présenter [un spectacle] qui sont différentes d’un pays à l’autre. Les français aiment bien que ça philosophe un peu, les anglais sont plus pragmatiques. ”

(Administratrice, compagnie 6)

Le niveau de langue utilisé spontanément par des chorégraphes peut être perçu comme trop abstrait par des équipes de structures pour des spectateurs et spectatrices occasionnelles ayant une culture chorégraphique ténue. Le besoin de traduction en un langage plus accessible semble peu souvent exprimé. La nécessité de ne pas déformer le degré de complexité des spectacles dans cet exercice requiert des compétences pédagogiques.

“ Les établissements culturels prennent en charge la distribution des supports. Nous envoyons les informations et relisons les textes. Il n’y a pas de rédaction avec un langage accessible sauf au X avec une personne qui sait bien simplifier les propos artistiques. Nous avons repris ses propos car ils expriment une vision pertinente et distanciée, ils apportent une autre perception de la pièce. ”

(Chorégraphe, compagnie 16)

À l’opposé, les adresses des artistes aux publics, par exemple sous la forme intimiste de lettres, peuvent engager une mise en relation chaleureuse avec les spectateurs et spectatrices par des directions de structure.

“ On sait que ceux qui parlent le mieux au public, ce sont les artistes eux-mêmes. Et dans le dispositif X, on leur a demandé s’ils étaient prêts à écrire directement au public. Donc, durant cette opération, ils écrivent ce qu’ils veulent et on envoie cette lettre au public. Ils parlent de leur spectacle et ils finissent avec un mot tendre souvent. C’est leur vocabulaire, leurs mots. Ça fait trois, quatre ans qu’on fait ça. Ça aussi, c’est une autre façon de faire. ”

(Secrétaire générale, structure pluridisciplinaire 10)

La communication numérique

La communication numérique tend à se développer en réduisant les dépenses d’impression de documents promotionnels, sans que cela ne soit plus spécifique aux programmations chorégraphiques. Elle s’organise d’une part par le biais du site Internet de l’organisation, dont la configuration visuelle a été souvent améliorée pour la lisibilité et le classement des informations, d’autre part par la participation aux échanges sur les réseaux sociaux.

Les newsletters sur les activités de la compagnie ou de la structure peuvent être adressées par voie électronique aux publics fidélisés ou aux participants et participantes à des actions artistico-pédagogiques dont la curiosité pour les spectacles chorégraphiques a été avivée par l’expérience vécue au contact des artistes. Le suivi électronique des ouvertures permet de repérer les personnes intéressées par l’actualité chorégraphique de l’organisation.

La participation spontanée des internautes pour commenter les qualités des spectacles sur un blog institutionnel est généralement très faible, ce qui requiert un travail important de la part de l’équipe de communication pour l’alimenter avec un résultat incertain pour influencer les processus de décision des lecteurs du blog. De plus, les interactions des internautes se sont développées plus massivement dans les réseaux sociaux. Cela a incité plusieurs structures à interrompre l’entretien d’un blog.

“ Les filles à la comm’, elles ont développé Facebook, Instagram. On avait un blog et on ne l’a plus parce que ça ne sert à rien. [...] On a fait une étude cette année par rapport au blog justement ; elles ont décidé d’arrêter parce qu’il fallait le réactiver à chaque fois, et qu’il n’y avait pas le temps de le faire. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

“ On a refait deux ans après un site Internet complet, qui était trop compliqué finalement à gérer. Il est beaucoup plus simple, facile d’accès. À l’époque on avait fait le site Internet, le blog, là tout est réuni en un quasiment. Il n’y a plus besoin de blog maintenant avec les réseaux sociaux ; on ne l’alimente plus. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 4)

Face à la multitude des flux informationnels électroniques, un mode de captation essentiel de l’attention des internautes passe par la vue des photographies et des vidéos. Les sites Internet des organisations sont ainsi alimentés par des représentations visuelles des répétitions, d’extraits de spectacles, de l’ambiance du lieu si un objectif organisationnel est de projeter une image plus conviviale, ainsi que par des entretiens filmés avec des artistes ou des habitants, habitantes impliquées dans des activités culturelles ou pédagogiques. Ces mises en ligne sont susceptibles d’améliorer la visibilité de l’organisation et de réduire la perception des risques de fréquentation par les spectateurs et spectatrices potentielles en offrant une expérience informationnelle sur les dimensions positives des spectacles et du lieu⁶⁴.

Les compagnies sont ainsi sollicitées pour fournir des teasers de leurs spectacles en plusieurs versions pour les relances et des entretiens filmés des chorégraphes ajustés éventuellement au type de public visé par l’opération de communication. Cela accroît la charge du travail de communication des équipes chorégraphiques programmées dans les lieux.

“ Les théâtres ont des sites, il faut aussi produire plus de contenus qu’avant. Ce qui est compliqué c’est plus d’être en capacité de produire 3, 4, 5 teasers puis de redynamiser le truc. C’est comme ça que ça se passe maintenant. ”

(Directeur délégué, compagnie 7)

“ Les lieux nous demandent de plus en plus des petites vidéos des artistes, des petits messages à l’attention de leur public, des messages courts d’une minute. Envoyez-nous un message du chorégraphe pour annoncer le festival qui aura lieu dans quelques mois. Ça veut dire que, moi, je le filme avec un petit speech. Alors quand c’est la fin de journée, qu’il a donné des ateliers, etc., je le soûle avec sa vidéo. Il faut qu’il ait une certaine tenue, il ne peut pas être en jogging. Il faut des temps où il soit posé, réfléchir ce qu’il va dire, choisir un décor, c’est du boulot ! Des petits trucs mis bout-à-bout qui nous demandent de plus en plus de temps en termes de comm’. ”

(Administratrice, compagnie 6)

64. Renaud Legoux, Yannick St-James, “A Taste of What’s to Come: The Appetitive Value of Sequential Product Launches”, *International Journal of Arts Management*, 13 (1), 2010, p. 4-11.

Des structures s'engagent aussi dans le financement de reportages documentaires, téléchargeables sur leur site, concernant le travail artistique mené par les artistes qu'elles accueillent en résidence associée ou de spectacles qu'elles produisent. Si les équipes de vidéastes peuvent intervenir dès le début du processus de création ou sur une durée assez longue pour suivre les artistes associé-es, cela permet de créer des reportages sur la genèse d'une création ou de projets d'action culturelle. Le visionnement de ces capsules vidéos ou de ces clips peut susciter une curiosité pour venir découvrir les spectacles concernés, notamment parmi les jeunes spectateurs et spectatrices potentielles.

“ Là, on a passé commande à un réalisateur qui a suivi pendant une saison nos deux artistes associé-es et qui a fait un film de 52 minutes, qui témoigne de tout le travail qui a été fait sur le territoire avec les artistes et qui montre tout ce que l'on ne voit pas, ce qu'on oublie de dire, avec la diversité des propositions, des publics, des temps de rencontres, des modalités de travail différentes entre les deux artistes. ”

(Directrice, structure 15)

“ Cela a créé un nouveau public fidèle, plus jeune, plus féru du dessous des cartes, de la vie de la structure. [...] Ça vient un peu mais c'est déjà compliqué de financer la production. On n'arrive pas encore à inverser le processus comme les anglo-saxons qui commencent par le clip et ensuite font la production. ”

(Directeur, structure 14)

L'animation des réseaux sociaux consiste pour Facebook à tagger des personnes au sein des *posts* partagés avec des textes courts accompagnés de documents visuels, à publier des photos ou vidéos pour Instagram ou Snapchat et de brèves phrases sur Twitter. Les internautes sont incité-es à réagir par des *like* ou « j'aime », de courts commentaires et ont tendance à alimenter plus les pages par leur propre documentation imagée que par des réactions écrites. L'efficacité de la communication numérique suppose l'emploi d'un langage simple et de visuels décalés que les internautes peuvent s'approprier. Cela suppose l'acceptation par les artistes d'une autonomie rédactionnelle

“ Le problème c'est que la personne qui s'occupait de ça passait toujours par le chorégraphe et il ne faut pas faire ça. Il faut dépasser l'artiste parce qu'ils ne sont pas formatés pour ça. C'est un truc de génération. Tous les responsables culturels de plus de 50 ans, il ne faut pas leur demander de s'occuper de mettre de l'info sur Facebook. Il va considérer que le GIF est pourri alors qu'il génère plein de flux. ”

(Directeur délégué, compagnie 7)

Ces outils numériques offrent ainsi une opportunité de créer une présence organisationnelle permanente et de développer un sentiment d'appartenance à une communauté parmi des spectateurs internautes plus rétifs à la lecture de documents imprimés⁶⁵. Des événements comme la présentation de saison peuvent être retransmis en *streaming* sur la page Facebook de la structure.

L'attractivité des réseaux sociaux dépend du temps consacré pour renouveler les contenus de ses pages afin de vivifier la curiosité des internautes et leur donner envie de réagir. L'idéal est de pouvoir embaucher un *'community manager'* pour se consacrer à ce travail d'animation documentaire.

Le directeur de la structure 1 a indiqué que « l'embauche d'un *community manager* a été décisive ; nous avons observé une hausse de la fréquentation de 12 % depuis ». La corrélation temporelle entre l'engagement d'un *community manager* et la progression de la fréquentation ne peut néanmoins être interprétée dans cet exemple sous la forme d'un lien de causalité directe. La structure s'est engagée aussi dans un travail protéiforme de développement des publics, notamment par une politique d'accueil d'artistes en résidence.

Le temps nécessaire pour alimenter en informations imagées les réseaux sociaux est un obstacle au développement des outils numériques quand le budget de la structure et la conduite du projet artistique de la direction ne permettent pas de dégager au moins une personne dédiée. Il s'agit d'un pan du travail de communication qui peut être peu ou non rémunéré dans une organisation.

“ Très honnêtement, on a pu dégager un peu de temps de travail pour l'alimentation du Facebook et c'est bien fait, sur le site, sur l'actualisation. Mais on n'a pas de webmaster et si on voulait vraiment aller plus loin, je pense que ça veut dire un poste, un temps de travail dédié, et ce n'est pas la priorité. La priorité, elle sera peut-être plus sur la relation publique, l'action sur le territoire. Peut-être bientôt sur l'administratif parce qu'à force de gonfler de tous les côtés, l'administratif aussi gonfle. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

Plusieurs entretiens ont témoigné ainsi d'un retard des équipes des structures ou de compagnies dans le développement des plans de communication numérique.

“ Au mieux c'est un peu hasardeux la communication à mon avis [rires]. Je pense qu'on est un peu dans cette zone. Et je pense qu'il y a plein de compagnies où c'est comme ça, c'est « espérons que ça marche », ou alors on le fait parce qu'il faut faire comme tout le monde. ”

(Administrateur, compagnie 17)

Le désengagement observé dans la lecture des journaux et de livres au profit d'une culture de l'écran pour une partie de la population lors de la dernière enquête nationale sur les pratiques culturelles des français⁶⁶ se prolonge par un intérêt accru pour les images, ce qui conduit à une montée en puissance d'Instagram par rapport à Facebook.

“ Aujourd'hui plus personne n'est sur Facebook ; tout le monde est sur Instagram. Donc j'ai compris qu'il fallait que je change de business plan. ”

(Chorégraphe, compagnie 3)

3. Les rapports aux médias

Les rapports aux médias posent la question de l'étendue de la couverture de l'actualité chorégraphique par les différents organismes de la presse écrite et audiovisuelle, marquée par une régression, confirmée dans plusieurs entretiens avec des directions de compagnies et de structures. L'influence des critiques sur la fréquentation des spectacles fait l'objet de débats en partie dubitatifs. Des accords de partenariat peuvent être aussi conclus avec des organes de presse pour relayer des informations artistiques, en échange de contreparties pour les lecteurs, et limiter ainsi les dépenses pour la publication ou l'émission d'encarts publicitaires.

65. Stephen B Preece., Jennifer Wiggins Johnson, “Web Strategies and the Performing Arts: A Solution to Difficult Brands”, *International Journal of Arts Management*, 14 (1), 2011, p. 19-31.

66. Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête 2008 », Paris, La Découverte/MCC, 2009.

La couverture médiatique

La surface rédactionnelle dévolue aux critiques de spectacles de danse dans la presse quotidienne ou hebdomadaire nationale s'est contractée ainsi que le budget pour les frais de mission des journalistes culturels. Dans ces conditions, attirer leur attention suppose *a priori* l'emploi d'attaché-es de presse qui ont noué une relation de confiance personnelle avec eux ou elles et d'être programmés sur des séries de représentations dans des lieux parisiens réputés ou dans des festivals cotés. Les possibilités de découvrir des artistes en émergence que des structures réputées n'ont pas coopté-es se sont ainsi atténuées.

“ Dans les journaux nationaux, il y avait au moins un journaliste de danse avec des papiers réguliers, au moins cinq ou six journaux avec des journalistes qui allaient partout et même pour des artistes émergents. Et eux-mêmes le disent que c'est un combat. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

“ Je pense qu'il y a plus de presse quand c'est lié à un festival ou à un événement important. Il n'y a pas beaucoup de critiques ou d'annonces sur un spectacle en soi. [...] C'est souvent quand on va à Paris. Soit à Paris, soit les festivals. ”

(Chorégraphe, compagnie 2)

La couverture médiatique d'une structure dans la presse nationale semble proportionnée à l'évolution de sa renommée selon les choix de programmation effectués et les perspectives ouvertes par le projet artistique de la direction.

“ Il y a toujours eu une très bonne couverture presse sur le festival, jusqu'à un certain point, assez locale. Et en fait, le changement, là, on a une revue de presse nationale qui a explosé ces deux ou trois dernières années. Ce qui de notre point de vue est lié à la programmation, le fait de faire des créations, les coproductions. [...] Les premières en France ou mondiales, c'est clairement l'élément déclencheur pour attirer la presse nationale. ”

(Administratrice, structure dédiée 6)

La surface rédactionnelle dévolue à la couverture des spectacles de danse est entravée par des séries de représentations plus courtes que dans le domaine du théâtre car le lectorat jugé susceptible de s'intéresser à ces articles est plus circonscrit. La hiérarchisation des informations décidée par la rédaction en chef du journal en fonction de l'évolution de l'actualité politique et culturelle influe aussi sur l'étendue de cette couverture.

“ Le départ à la retraite de certain-es critiques pose des problèmes d'adaptation similaires à ceux du renouvellement des directions de structures pour les compagnies ayant une renommée anciennement constituée. Il s'agit d'attirer l'intérêt de personnes qui n'ont pas encore construit une relation d'empathie avec le ou la chorégraphe et montrent spontanément une distance vis-à-vis d'une esthétique perçue a priori comme datée. ”

(Directeur délégué, compagnie 7)

À défaut de pouvoir développer un carnet d'adresses de contacts personnalisés avec les journalistes culturel-les de la presse nationale, l'emploi d'un ou une attachée de presse constitue un obstacle financier qui peut être rédhibitoire pour certaines compagnies. Cela

peut être suppléé par un travail avec les attaché-es de presse des lieux de programmation ou les personnes en charge de la communication dans les bureaux de production dont l'efficacité a été relevée par exemple par la chorégraphe de la compagnie 16. Le compromis à créer entre la précision du langage, des informations artistiques et leur transcription dans des formulations plus journalistiques est susceptible de créer des frictions culturelles internes.

“ Il y a vraiment des discussions internes avec l'attaché de presse. [...] On est toujours méfiant, lui est tout le temps avec les journalistes; donc parfois il veut nous paramétrer par rapport à une pensée parisienne. Alors, il y a un combat ici. Alors, d'accord, on peut céder sur certaines choses parce qu'on respecte son métier, il a des choses à dire et c'est normal, mais par moment il y a des choses: on dit non. ”

(Directeur délégué, compagnie avec lieu 5)

La prise en charge, devenue plus souvent nécessaire, des frais de déplacement en région et d'hébergement des journalistes culturels par les compagnies et/ou les structures pose un problème éthique quant à l'indépendance de jugement sur les qualités des spectacles. Le manque de temps disponible pour écrire des articles payés à la pige dans la presse écrite, voire quasiment non rémunérés dans la presse web, en pose tout autant. Certaines directions de compagnies remarquent que les critiques reprennent en grande partie leurs communiqués de presse ou les réponses aux questions posées par voie électronique.

“ Nos communiqués de presse sont très écrits, voire pensés pour être récupérés. Et ça fait des débats. C'est vrai qu'il y a beaucoup de communiqués de presse où ça ressemble, c'est presque un copié-collé. ”

(Secrétaire général, compagnie avec lieu 5)

“ Maintenant les gens en presse t'envoient des questions par mail auxquelles tu dois répondre et ils publient sur Internet l'intégralité du mail, même sans corriger les fautes. Eux-mêmes n'étant pas payés. ”

(Chorégraphe, compagnie 3)

La concentration de la couverture de l'actualité chorégraphique par les chaînes nationales de télévision et de radio suit une logique similaire à celle de la presse nationale, accentuée par une plus grande prise en compte de la renommée des structures et des compagnies afin d'éveiller l'intérêt de leurs auditeurs.

Les canaux régionaux sont plus facilement accessibles. Leurs journalistes des rubriques culturelles sont rarement spécialisés en danse mais la plus grande densité des informations relayées par la presse régionale permet d'étendre la visibilité de la programmation et des activités culturelles proposées par les structures locales moins renommées.

“ Avec la presse locale c'est très simple. Il y a même une journaliste qui ne publie rien sans nous l'avoir envoyé avant. ”

(Administrateur, compagnie 8)

Dans les territoires ultramarins, les relais d'informations effectués par les journaux télévisés des chaînes locales et les émissions radiophoniques régionales jouent un rôle très important pour sensibiliser des personnes très majoritairement éloignées de la fréquentation payante de spectacles de danse professionnels.

Quelles visions de l'influence de la couverture médiatique ?

Le pouvoir prescripteur des journalistes culturels auprès des spectateurs potentiels a été relativisé dans certains entretiens qui ont mis en avant le constat d'une absence de corrélation entre la couverture médiatique et la fréquentation

“ Je crois que la presse nous aime bien en fait. [...] On est plutôt bien suivi mais tout le monde est plutôt bien suivi sur la place de la métropole, j'ai l'impression. Est-ce que ça génère de la fréquentation... X avait fait la une deux fois et ça n'a pas fonctionné. Oui, je suis dubitatif sur l'impact. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

Les articles qui dressent un portrait de la démarche artistique du chorégraphe, du développement de sa carrière à la direction de sa compagnie semblent plus porteurs pour la construction de la réputation médiatique de l'équipe.

“ Ce qui est porteur c'est un article plus général sur l'approche artistique, la compagnie dans des pages plus culture que faire effectivement la promotion d'un spectacle même si c'est toujours intéressant pour alimenter une revue de presse. Mais on a plus de gains positifs sur un article généraliste. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 18)

Des témoignages ont mis en avant des effets plus probants pour la consolidation des relations de confiance avec les collectivités territoriales grâce à la reconnaissance médiatique des qualités du projet artistique ou des spectacles.

“ Sur Ballroom c'était plus, pour moi, bien d'apparaître dans des revues comme ça pour montrer l'importance de la structure dans cette démarche de la danse. Pour le public ça n'a pas beaucoup d'importance, c'est plus pour les pairs et les institutions. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19)

“ J'ai envoyé les articles de presse nationale aux élus qui en sont très friands parce qu'ils ont quand même un complexe d'infériorité par rapport à la capitale régionale. Du coup le fait de leur envoyer les articles de presse ça montre qu'on parle de la ville dans Le Monde par le biais du chorégraphe ; du coup ça les met un peu plus en éveil. ”

(Administratrice, compagnie 6)

D'autres professionnels ont estimé que les critiques positives parues dans les journaux leaders d'opinion ou diffusées par des radios nationales amplifient également la fréquentation et la diffusion des spectacles distingués.

“ La presse nationale a un effet énorme en termes de diffusion ; un bon article dans Le Monde, Libération, c'est énorme et ça l'est beaucoup en local dans la relation aux partenaires institutionnels. Par exemple, on n'a jamais été soutenus par la ville de X ; il y a eu un changement de DAC. On a pris rendez-vous et il avait lu la presse. ”

(Administrateur, compagnie 14)

“ L'agence de presse sait cibler des médias forts. Par exemple, une année, à la suite de la parution d'un article dans Le Monde, toutes les représentations étaient pleines. Un passage à France Inter le matin entre 7h et 8h, j'avais mon portable qui n'arrêtait pas de sonner. C'est assez impressionnant, ça a apporté de l'identification et de la fréquentation. ”

(Directeur, structure dédiée 3)

Les structures continuent à demander aux compagnies de transmettre les articles de presse sur les spectacles programmés et se servent de phrases laudatives écrites par les critiques dans leur campagne de promotion de ces spectacles. Dans les cas où les jauges peinent à être remplies, la demande des directions de structures peut aller dans le sens d'une implication des chorégraphes dans la prise de contact avec la presse locale de façon à obtenir la publication d'articles portraits de la démarche artistique.

“ Quand les lieux n'affichent pas complet à proximité de la date du spectacle, là parfois ils demandent un entretien avec le chorégraphe, un petit truc dans la presse. Eux, ils font ces relations presse pour remplir les salles. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 18)

Néanmoins, les liens de fidélité tissés par des compagnies avec des lieux de spectacles ne sont pas immédiatement altérés par la publication de critiques négatives sur un spectacle.

“ On a eu une presse unanimement négative sur un spectacle lourd. [...] C'était la première fois dans la carrière du chorégraphe. Ça n'a pas eu d'impact sur les trucs pré-vendus, car il y a une confiance et une fidélité. ”

(Directeur délégué, compagnie 7)

Quels liens entre la couverture médiatique et les caractéristiques des compagnies ?

Dans l'ensemble, la couverture de la presse nationale a été la moins étendue avec 32 % des équipes chorégraphiques qui n'ont pas été touchées contre environ 8,8 % des compagnies pour la presse régionale et 7,9 % pour la presse web. La situation majoritaire pour la couverture médiatique a été une stabilité pour la presse régionale et une hausse pour la presse web et de façon moins accentuée pour la couverture nationale quand elle existe.

Évolution de la couverture de la presse pour les compagnies en fonction de leur niveau annuel de représentations de 2014 à 2016 (en %)

nb représentat.	presse nationale				presse régionale				presse web			
	hausse	stable	baisse	aucune	hausse	stable	baisse	aucune	hausse	stable	baisse	aucune
moins de 13	19,4	12,9	16,1	51,6	18,1	36,4	30,3	15,2	33,3	42,5	12,1	12,1
de 13 à 33	30,3	27,3	12,1	30,3	36,3	48,5	6,1	9,1	46,8	34,4	6,3	12,5
plus de 33	38,9	22,2	22,2	16,7	27,8	52,7	16,7	2,8	72,2	19,5	8,3	0
TOTAL	30,0	21,0	17,0	32,0	27,5	46,1	17,6	8,8	51,5	31,7	8,9	7,9

La corrélation est positive entre l'évolution de la couverture de la presse nationale et celle de la diffusion des compagnies chorégraphiques. Les écarts les plus marquants concernent l'absence de couverture par la presse nationale majoritaire pour les équipes à bas niveau de diffusion (moins de 13 représentations par an), la diminution de la couverture de la presse régionale qui a également plus touché ces compagnies (30,3 %) et la hausse de la couverture de la presse web qui a le plus touché les équipes à haut niveau de diffusion (plus de 33 représentations par an). Cela confirme la probabilité accrue d'une publication de critiques ou de portraits de parcours artistiques pour les compagnies aux tournées plus denses. On peut supposer que ces équipes rencontrent un plus large public sans pouvoir déterminer un lien de causalité, ce qui nécessiterait de mener des enquêtes sur les sources d'information et les motivations des spectateurs et spectatrices dans leurs choix de spectacles. Cependant, la perspective d'une enquête, demandant des moyens humains pour solliciter les personnes sur le lieu du spectacle, n'est pas forcément envisagée.

“ Les effets, je ne sais pas s'ils sont mesurables. Il faudrait qu'on sonde les gens. Mais on avait fait un sondage l'année dernière, il y a eu 30 retours. Soit on le fait à la sortie de la salle, donc on dédie une équipe qui va en une minute ennuyer le public juste à la sortie. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

Les écarts dans les rythmes d'évolution de la couverture médiatique et de la diffusion des spectacles sont moins accentués pour la presse régionale et le moins pour la presse web. La stabilité de la couverture par la presse nationale est la plus accentuée pour les équipes ayant connu une évolution contrastée ou une baisse de leur diffusion tandis que la hausse des critiques parues dans la presse web est une situation plus fréquente sauf pour les équipes chorégraphiques en stabilité de diffusion.

L'absence de couverture par la presse nationale a été majoritaire pour les équipes chorégraphiques répondantes au rayonnement régional et la moins fréquente quand le rayonnement est à dominante nationale ou internationale. La hausse de la couverture des presses nationale, régionale et web a été la plus sensible aux deux pôles les plus opposés du rayonnement : départemental et international.

En conclusion de cette sous-partie, les stratégies de communication découlent de la réflexion sur la mise en visibilité de la programmation de la structure sur un territoire, en s'appuyant sur les éléments transmis par les compagnies programmées. Les ajustements de la communication sont appréhendés majoritairement comme un moyen assez important pour développer les publics, encore plus par les structures ayant développé leur programmation chorégraphique. Les lieux de spectacles et festivals doivent chercher à pallier la faible connaissance des équipes chorégraphiques par leurs publics.

La mise en valeur de la saison artistique et culturelle s'appuie sur une diversité de supports, avec une montée en puissance de formes de communication numérique interactive sans remettre en cause néanmoins la pertinence de supports en papier, au tirage devenu plus limité. Des expérimentations sont menées pour recourir à des objets de communication susceptibles d'être conservés plus longtemps en raison de leur valeur esthétique ou de leur valeur patrimoniale.

La réduction de la couverture médiatique de l'actualité chorégraphique complique les sollicitations des journalistes culturels, notamment pour la presse nationale. Une corrélation positive est discernable entre les critiques de la presse nationale et l'étendue du rayonnement des équipes chorégraphiques. Les effets sur la fréquentation semblent plus limités que les gains en reconnaissance auprès des collectivités territoriales et la consolidation de la réputation auprès des programmeurs.

Évolution de la couverture de la presse pour les compagnies en fonction de leur rayonnement territorial dominant de 2014 à 2016 (en %)⁶⁷

rayonnement	presse nationale				presse régionale				presse web			
	hausse	stable	baisse	aucune	hausse	stable	baisse	aucune	hausse	stable	baisse	aucune
départemental	54,5	9,1	0	36,4	54,5	36,4	0	9,1	72,7	18,2	0	9,1
régional	18,2	0	18,2	63,6	18,2	54,5	18,2	9,1	45,5	27,3	0	27,3
multirégional	24,0	24,0	12,0	40,0	12,0	64,0	16,0	8,0	48,0	32,0	8,0	12,0
national	17,1	25,7	31,4	25,7	25,7	48,6	22,9	2,9	37,1	42,9	17,1	2,9
international	55,6	22,2	0	22,2	33,3	22,2	22,2	22,2	66,7	22,2	11,1	0
TOTAL	30,1	19,4	16,5	34,0	28,1	46,6	17,5	7,8	50,5	31,1	9,7	8,7

67. Parmi les compagnies répondantes ayant précisé le nombre de représentations selon les zones de diffusion territoriale, le rayonnement a été à dominante départementale pour 11 équipes, régionale pour 11 compagnies, multirégionale pour 25 d'entre elles, nationale pour 35 équipes et internationale pour 7 compagnies.

LES DISPOSITIFS D'ACTION CULTURELLE

Le manque d'appétence pour les spectacles de danse est un obstacle évoqué de façon récurrente par des directions de structures pour le développement de leur diffusion. Cela concerne une large partie de la population. Parallèlement, des chorégraphes mettent en avant un manque de culture chorégraphique de certaines directions d'établissements pluridisciplinaires pour expliquer les difficultés d'obtenir leur consentement à les programmer. Ce problème est aussi posé dans les relations à des élu-es de collectivités territoriales pour leur faire prendre conscience des besoins productifs dans le secteur de la danse. L'éveil d'un goût pour les spectacles chorégraphiques à un nombre élargi de personnes peut être pensé en termes d'acculturation artistique en visant une appropriation de références chorégraphiques diffusées par des chorégraphes ou des danseurs, ou plus en termes d'éducation populaire sur la base d'échanges entre les différents univers culturels des artistes et des non professionnels, appréhendés sous l'angle d'une égale dignité des cultures, sous-jacente à la doctrine du respect des droits culturels.

En réponse à la question sur l'augmentation des actions de sensibilisation artistique depuis 2014, les compagnies répondantes ont indiqué qu'elles avaient en moyenne assez progressé. Une exception concerne les équipes au rayonnement à dominante internationale moins affectées (note d'importance moyenne de 1,4 sur 3 pour les dix équipes chorégraphiques concernées contre 2 pour l'ensemble). Les compagnies chorégraphiques sont donc confrontées à une demande croissante d'intervention dans des dispositifs d'action culturelle.

La mise en place de ces dispositifs suppose de s'engager dans la construction de partenariats entre les équipes chorégraphiques, les structures culturelles et des établissements non artistiques. Les conditions d'une coopération équilibrée entre les parties prenantes requièrent de dépasser certains obstacles, notamment liés à leurs différences d'objectifs stratégiques centraux. Les actions artistiques menées localement peuvent relever d'un dispositif de médiation pédagogique fondé sur des outils ou un dialogue avec les artistes, ou bien de l'encadrement d'un atelier de pratique, soit en lien avec la programmation du lieu, soit dans une logique de création participative.

I. Les partenariats avec des établissements non culturels

En réponse à la question sur l'importance des moyens utilisés pour développer le public de la danse depuis 2014-2015, les structures répondantes ont classé en moyenne la diversification des partenariats avec des relais au premier rang avec une note de 2,18 sur 3. Cette primauté a été reconnue par l'ensemble des structures, qu'elles soient dédiées ou non à la danse, quelle que soit l'évolution ou le niveau de leur diffusion entre 2014-2015 et 2016/17. Les structures ayant un bas niveau de représentations chorégraphiques (moins de 10 par an) ont été néanmoins proportionnellement plus nombreuses que les autres à n'accorder aucune importance à cette diversification des relais (15 % contre une moyenne de 5 %).

La recherche d'un élargissement des partenariats entre les équipes chorégraphiques, les opérateurs culturels et des organismes relais afin de diversifier la population touchée par les dispositifs

d'action culturelle se heurte à plusieurs obstacles. Le rapprochement des buts artistiques avec les objectifs directeurs des autres organismes requiert la négociation d'un objectif pour une action commune. La conduite de celle-ci peut être altérée par des visions différentes des priorités à accorder, ainsi que des tensions avec les participants et participantes tant qu'ils et elles ne se sont pas appropriés l'objectif artistique. De plus, la reconnaissance esthétique de la démarche artistique des compagnies fortement engagées dans l'action culturelle peut être minorée si ces activités sont assimilées par les experts et expertes professionnelles à un travail d'animation socio-culturel en s'appuyant notamment sur l'appréciation des qualités de l'interprétation des participants et participantes amateurs.

Alors que ces activités entrent en cohérence avec les objectifs d'une politique de démocratisation culturelle, plusieurs tensions sont à analyser dans les dynamiques de groupe et la valorisation du travail artistique fourni dans le cadre de ces partenariats, ainsi que les effets sur les qualités du travail de création des compagnies.

La dynamique de groupe

La mise en place d'actions artistiques sur le territoire nécessite des relations de partenariat avec des établissements non culturels afin d'entrer en contact avec des personnes éloignées de la fréquentation des structures ayant une programmation chorégraphique.

“ Il y a à la fois des structures qui nous appellent en nous disant qu'on aimerait bien travailler avec vous. Souvent même cela dépasse notre capacité à répondre, vraiment. Nous, on peut être assez volontariste sur des quartiers sur lesquels on a envie d'intervenir. Notre question, c'est presque de choisir les partenaires qui nous semblent les plus importants à avoir et à garder, développer, et de se débarrasser des autres. Après, selon les territoires sur lesquels on intervient, on est plus ou moins bienvenus. ”

(Codirectrice, structure pluridisciplinaire 16)

La mise en œuvre d'un objectif commun pour le déroulement d'une action artistique, comme un atelier de pratique de danse, requiert une implication de porteurs et/ou porteuses du projet au sein de la structure ayant une activité principale autre que le spectacle vivant pour faire face à des résistances de la part de certain-es de leurs collègues attaché-es au cœur de leur métier. Par exemple, des enseignants et enseignantes peuvent s'opposer à l'utilisation d'heures de cours pour ces ateliers au détriment du temps à consacrer pour les enseignements dits « fondamentaux ». Des conflits de compétences peuvent entraver la collaboration entre les artistes et les membres du personnel de l'établissement non culturel, par exemple quand des médecins mettent en doute l'efficacité thérapeutique des interventions à l'hôpital ou des enseignants ou enseignantes les compétences pédagogiques des artistes.

Face à cette absence de consensus prévisible, le soutien de la direction de l'établissement non culturel est primordial pour favoriser la pérennité des expériences artistiques menées. Le travail de préparation pour ouvrir les esprits des salariés d'une structure non culturelle à une collaboration avec des artistes peut ainsi parfois nécessiter une implication importante des équipes chorégraphiques dans des tâches de coordination et des négociations.

“ Par exemple ce projet-là pour travailler avec le collège, le rectorat, les différents intervenants, ça a été en termes de coordination très compliqué, 200 heures de mise en place du projet. On a fait leur travail, c'est-à-dire qu'on éduquait les proviseurs, etc., avec des symboles pour leur faire comprendre comment on travaillait. Il y a un cloisonnement des pratiques. Il nous a fallu comprendre comment ils travaillent, identifier les zones de frictions, de rupture, comment on va essayer de solutionner tout ça. C'est hyper intéressant, mais par moment c'est un peu frustrant. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 18)

Souvent, la formation artistique des interprètes n'aborde pas la prise en charge des « publics empêchés », ce qui peut constituer un obstacle au rapprochement entre les compagnies et les structures qui le prennent en charge (hôpitaux, prisons, établissements spécialisés...).

“ À titre d'exemple, on avait été contactés par l'Institut X qui s'occupe de personnes en phase terminale. On a discuté avec eux, on est allé assez loin mais on s'est rendu compte que, nous, nos intervenants artistiques ils ne sont pas formés pour. On avait aussi pris contact avec la prison de Y et pareil. Après ça dépend aussi des directions. Le directeur qui était super cool est parti, donc le projet est un peu tombé. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 5)

Même si un accord inter-organisationnel a été approuvé par les directions des deux structures, l'implication du personnel peut faire défaut par rapport à l'accomplissement des tâches quotidiennes et la communication interne minorer la prise en compte des interventions artistiques.

Toute dynamique de groupe nouvellement constitué connaît une première phase de tension pendant la période nécessaire à l'appropriation des objectifs d'action des intervenant-es par les participant-es. Les écarts entre les références culturelles des artistes et les visions du monde des personnes qui participent au groupe suscitent des conflits interculturels qui doivent être dépassés pour passer à une phase de maturation du projet lorsque les parties prenantes entrent dans une collaboration constructive. Les crispations initiales sont d'autant plus vives si des personnes se sentent contraintes de participer à l'activité sans l'avoir librement choisie. Plusieurs entretiens ont signalé des difficultés sérieuses avec certaines classes de collège même si les pratiques de la danse réussissent finalement à délier les corps des adolescents et adolescentes.

“ C'est plus avec les jeunes ados que c'est compliqué. Là, on sort d'une période où c'était horrible avec les 6^{èmes}. Ce qui fait qu'on continue, c'est que, nous, on prend plaisir et on a une vraie sensation d'être utile à ce moment-là. Parce que tu vois vraiment l'effet de ces trucs-là sur les corps. ”

(Chorégraphe, compagnie 15)

“ Les projets dans les collèges dans le département X, c'est un peu violent ; ce sont des élèves turbulents donc c'est une action pas facile. ”

(Directeur, structure dédiée 3)⁶⁸

De même, en milieu scolaire, un désengagement de l'enseignant-e de la classe ou une rivalité de pouvoir dans la conception et la conduite du projet nuisent à la formation d'une dynamique de groupe constructive avec les élèves. L'entente pédagogique entre l'artiste et l'enseignant-e sur les actions à mener et la distribution des rôles pour encadrer le groupe est une condition de réussite.

Les qualités pédagogiques des danseurs et danseuses sont ainsi mises à l'épreuve pour dépasser ces phases de conflictualité et amener les participants et participantes à s'impliquer dans le projet proposé. Ces compétences ne sont pas acquises par tous les artistes interprètes. Un suivi par une personne en charge de la coordination des actions artistiques au sein de la compagnie peut aider à éviter la formation de points de tension ou les dépasser.

“ On est vraiment très présents avec les intervenants, on va voir les rendus, et on appelle aussi les directeurs en cours de route pour savoir comment ça se passe. Il peut y avoir des réunions, on ne laisse pas une personne comme ça dans la nature. Et en fin de parcours, quand c'est avec des théâtres il y a forcément une réunion après, un bilan quand ce sont des écoles. La personne avec qui on travaille fait beaucoup de choses, appelle, fait un bilan avec les personnes concernées. ”

(Chorégraphe, compagnie 1)

La valorisation du travail artistique

Le financement de nombreux dispositifs d'action culturelle repose sur la captation de subventions fléchées pour les politiques éducatives ou d'intégration sociale dans les politiques de la ville, ainsi que les projets d'éducation artistique et culturelle des collectivités territoriales et de l'État. La volonté de densifier des actions artistiques sur le territoire, en conformité avec l'objectif central du projet de démocratisation culturelle, requiert ainsi un temps de travail administratif accru pour constituer les dossiers de demande d'aides publiques, après avoir négocié un accord de partenariat avec la structure relais, et les évaluations des actions menées sous un angle essentiellement quantitatif. Le développement de ces dispositifs augmente donc le travail de bureau des directions de structures ou des compagnies, notamment au détriment de leur disponibilité pour la veille artistique.

Le consentement à payer pour le travail d'encadrement fourni par les artistes et les opérateurs culturels dépend du degré de reconnaissance des qualités artistiques des activités proposées et aussi du temps préparatoire pour organiser une mise en place d'un partenariat équilibré entre des personnes aux références culturelles éloignées.

“ Pour créer et mettre en place un langage commun avec des gens qui ne sont pas forcément sensibilisés au jargon de la culture, [...] ce temps il faut le rémunérer. Et c'est ce qui est le moins évident, en tout cas le moins facile à faire appréhender aux financeurs. En disant si on veut que ça marche, avant de venir parachuter un projet artistique qui vient d'opérateurs culturels, il faut absolument qu'il y ait ce temps de rencontre pour que ça puisse se faire dans des conditions correctes et partagées. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

68. Voir aussi le témoignage d'un chorégraphe cité par Patrick Germain-Thomas, « Que fait la danse à l'école ? Enquête au cœur d'une utopie possible », Toulouse, L'Attribut, 2016, p. 102.

L'assimilation du travail des artistes à une animation culturelle par les financeurs tend à réduire le tarif horaire proposé alors que la préparation pédagogique des interventions requiert un temps important. Le resserrement de la contrainte d'équilibre budgétaire des structures peut conduire au choix d'augmenter les actions artistiques avec la même enveloppe budgétaire, voire de la diminuer. Cela peut déplacer les demandes d'intervention des artistes vers des rencontres avec les publics qui ne sont pas rémunérées dans le calcul des prix de cession des droits de représentation des spectacles.

“ Les coûts d’atelier sont de plus en plus bas. J’ai même eu des propositions à des tarifs horaires de 50€ TTC... ; ça veut dire que les artistes, il leur reste 20€ et on ne trouve plus de danseurs pour animer des ateliers. C’est de plus en plus compliqué. Là, par exemple, la structure X m’a proposé un atelier d’une heure un week-end de septembre mais je n’ai pas trouvé d’artiste pour aller animer cet atelier-là. Le coût du trajet est plus cher que le temps de présence payé. Alors, on le fait parce que les lieux le demandent, et parce qu’on pense très sincèrement qu’il faut le faire. ”

(Administratrice, compagnie 6)

Cette limitation du consentement à payer pour le temps de travail lié aux échanges avec des spectateurs peut aussi toucher les administrateurs ou administratrices de tournée qui accompagnent l'équipe chorégraphique lorsqu'ils ou elles sont invitées à animer gracieusement des master classes sur les métiers de l'accompagnement des créations ou le montage des spectacles (compagnie 20). La dérive vers une demande d'engagement dans des actions de sensibilisation artistique sans une réelle rémunération semble néanmoins contenue. En réponse à la question sur le mode de rémunération des actions artistiques lors des tournées sans résidence, 80,4 % des compagnies répondantes ont indiqué qu'elles l'étaient par les structures programmatrices et 19,6 % ont mentionné leur inclusion dans le forfait du contrat de cession. La rémunération de ces actions par les structures a été la plus fréquente pour les compagnies multirégionales (96 %).

Le développement de carrière des chorégraphes ou des danseurs et danseuses s'appuie surtout sur l'appréciation des qualités esthétiques des créations ou de l'interprétation artistique par les professionnel·les du milieu chorégraphique. Une implication plus importante dans un travail d'éducation chorégraphique ou de création participative présente un risque de déclassement pour une compagnie si ce travail est jugé s'éloigner d'une démarche artistique. Le chorégraphe de la compagnie 13 a exprimé ce risque en ces termes : « Mon métier est foutu si je fais de la médiation culturelle ».

L'enjeu est donc d'obtenir une reconnaissance de la valeur artistique du travail d'encadrement mené par les chorégraphes ou artistes interprètes au lieu de le considérer au prisme d'une valeur sociale ajoutée. L'implication des artistes dans des dispositifs d'action culturelle est également freinée par le quota d'heures d'enseignement éligibles pour l'accès au régime de l'assurance chômage des intermittent·es du spectacle et le renouvellement des droits de tirage des aides au retour à l'emploi.

L'anticipation des effets

En réponse à la question sur le temps de travail moyen consacré aux actions de sensibilisation artistique par lieu lors des tournées sans résidence, 35,3 % des compagnies répondantes ont indiqué un niveau inférieur à deux heures, 36,3 % un volume compris entre deux heures et moins de quatre heures, 22,5 % entre quatre heures et moins de huit heures et 5,9 % au moins huit heures.

Répartition en % des compagnies chorégraphiques selon le temps moyen dédié aux actions de sensibilisation par lieu et l'évolution de leurs représentations de 2014 à 2016⁶⁹

Diffusion	< 2h	2h à < 4h	4h à < 8h	> 8h	Total
hausse	47,2	38,9	11,1	2,8	100
stable	18,8	43,8	31,3	6,3	100
contrastée	37,9	31	24,1	6,9	100
baisse	20	40	40	0	100
TOTAL	35,3	36,3	22,5	5,9	100

Le temps moyen consacré aux actions de sensibilisation artistique a été plus faible pour les équipes chorégraphiques ayant connu une hausse ou une évolution contrastée de leurs représentations que pour celles qui ont vu leur diffusion baisser ou rester stable. Les compagnies chorégraphiques de plus en plus demandées semblent ainsi être moins sollicitées pour participer à des dispositifs d'action culturelle.

Une question à choix multiples a demandé aux compagnies de se prononcer sur le degré de pertinence des actions de sensibilisation artistique par rapport à six effets attendus en choisissant une des quatre modalités « pas du tout pertinent, seulement chronophage » (note de 0), « peu pertinent » (note de 1), « assez pertinent » (note de 2) et « très pertinent » (note de 3).

69. Parmi les 100 compagnies ayant renseigné leur nombre de représentations de 2014 à 2016, 37 ont connu une hausse de leur diffusion, 16 une stabilité, 31 une évolution contrastée et 16 une baisse.

Note moyenne (0 à 3) du degré de pertinence des actions de sensibilisation artistique selon leurs effets attendus pour les compagnies en fonction de l'évolution de leur diffusion de 2014 à 2016⁷⁰

Diffusion	hausse public	EAC jeunes	culture chor.	écoute spect.	créations enrich.	dem./program.	dem./col. publ.
hausse	2	2,39	1,94	2,25	1,22	1,92	1,92
stable	2,13	2,44	2,19	2,38	1,75	2,25	2,31
contrastée	1,97	2,53	2,03	2,43	1,37	1,90	2,17
baisse	1,88	2,56	1,94	2,19	1,38	1,63	1,81
TOTAL	1,99	2,48	2,02	2,33	1,37	1,93	2,08

Les compagnies répondantes ont mis en avant d'abord l'intérêt de ces activités pour l'éducation artistique des jeunes spectateurs et spectatrices (note moyenne de 2,48) et l'amélioration de la relation d'écoute des spectateurs et spectatrices pendant la représentation (note moyenne de 2,33) grâce au travail de préparation effectué pour favoriser une attention sensible aux séquences dansées dans la pièce. Ces actions ont été jugées en moyenne assez pertinentes pour le développement du public, le développement d'une culture chorégraphique pour les adultes et pour répondre à la demande des programmeurs, programmatrices et des collectivités publiques. Peu d'écarts entre les compagnies sont observés sur le degré de pertinence anticipé de ces effets des actions de sensibilisation artistique par les compagnies selon l'évolution de leurs représentations chorégraphiques. Les compagnies multirégionales ont été proportionnellement plus nombreuses que les autres à déclarer ces actions très pertinentes.

L'effet sur l'enrichissement possible des prochaines créations a laissé les répondants plus dubitatifs (note moyenne de 1,37, proche de la modalité « peu pertinent ») et plus divisés. Les compagnies en situation de hausse de leur diffusion se sont tenues le plus à l'écart d'une vue positive pour la stimulation de leurs recherches esthétiques (note moyenne de 1,22) tandis que les équipes chorégraphiques ayant connu une diffusion stable se sont rapprochées plus d'une vision assez pertinente (note moyenne de 1,75). Ce positionnement a concerné plus les compagnies répondantes au rayonnement à dominante départementale et régionale (note moyenne de 1,6) tandis que les opinions des équipes multirégionales ont été les plus sceptiques (note moyenne de 1). Cela semble résulter de la corrélation négative déjà observée entre le niveau de diffusion des spectacles et le degré d'implication dans les dispositifs d'action culturelle.

On observe peu d'écarts dans les anticipations des effets des actions de sensibilisation artistique selon l'évolution du nombre de représentations des équipes chorégraphiques, ce qui reflète un relatif consensus des compagnies sur les bienfaits attendus, à l'exception des effets attendus en termes d'enrichissement pour les prochaines créations.

Les entretiens ont souligné aussi des bienfaits pour le développement personnel des bénéficiaires de dispositifs d'action culturelle en évoquant des transformations de comportement qui surprennent le personnel encadrant de l'établissement d'accueil et leur suggèrent d'autres façons d'envisager les rapports aux usagers.

“ Il y a des malades, ça va leur faire un bien fou. Un malade qui ne voulait laisser rentrer personne dans sa chambre et qui nous a laissé rentrer, et ça lui a apporté un bonheur incroyable de danser. Il était tout renfermé sur lui et les infirmiers ont été surpris parce que c'est le dernier qu'on attendait dans cette réaction. Et un aussi dernièrement quand on a travaillé dans un hôpital psychiatrique avec des jeunes issus souvent d'un milieu un peu plus défavorisé, issus de l'immigration. Il y a un petit jeune qui me dit : la danse, je ne veux pas faire, ça ne m'intéresse pas. Et à la fin, tu vois le spectacle ; c'est lui qui fait un solo et qui s'éclate. ”

(Chorégraphe, compagnie avec lieu 18)

En conclusion de cette section, les dispositifs de sensibilisation artistique sont perçus par les compagnies sous un angle pertinent pour développer les publics, notamment les jeunes en leur dispensant une culture chorégraphique, et modifier la relation d'écoute des spectateurs. La relation inversement proportionnelle entre le niveau et l'évolution de la diffusion chorégraphique et l'implication dans le travail d'action culturelle⁷¹ est ici confirmée.

La mise en œuvre des actions artistiques sur le territoire requiert une implication des équipes des services de relations avec les publics dans un processus de coordination avec le personnel d'établissements non culturels. La réussite de ces actions suppose un soutien des porteurs ou porteuses du projet par leur direction face au scepticisme de certains membres du personnel et des compétences pédagogiques des intervenants et intervenantes face aux tensions interculturelles. L'implication dans les actions artistiques territorialisées pose la question de la valorisation de ce travail face au risque d'une dépréciation des qualités esthétiques des productions impliquant des amateurs.

2. La sensibilisation orale

Les formes de sensibilisation orale engagent les personnes en charge des relations avec les publics et les artistes à dialoguer en amont sur les partis pris chorégraphiques, les préjugés négatifs contre la danse contemporaine, l'histoire de la danse, et en aval des représentations sur les ressentis des spectateurs. Le travail d'information commence dès la présentation de saison dans un contexte où la renommée des chorégraphes est souvent circonscrite au monde professionnel.

70. Parmi ces compagnies qui ont indiqué leur total de représentations chorégraphiques de 2014 à 2016, 36 d'entre elles ont connu une hausse de la diffusion, 16 une stabilité, 30 une évolution contrastée et 16 une baisse.

71. Daniel Urrutiaguier, Philippe Henry, Cyril Duchêne, « Territoires et ressources des compagnies en France », Cultures Etudes 2012-1, 2012.

“ Pour Chotto Desh d’Akram Khan, la moitié de la salle a été constituée par des adhérents qui ont été touchés par les chargés de relations avec les publics et non par le nom d’Akram Khan. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 5)

Les publics occasionnels peuvent se sentir troublés par la complexité ressentie des séquences dansées qui ne sont pas narratives. Inviter les personnes à modifier leur regard en suivant la gestuelle des danseurs avec leur sensibilité, sans chercher un sens, peut avoir un effet contre-productif si les spectateurs et spectatrices ne ressentent pas d’émotion au cours de la représentation et éprouvent un sentiment de rabaissement par le renvoi d’une image de double handicap cognitif et sensible.

Les outils pédagogiques

La construction d’outils de médiation comme des dossiers ou des mallettes pédagogiques⁷² n’a pas été classée par les structures répondantes comme un moyen prioritaire pour développer leur public de la danse avec une note moyenne de 1,6 sur 3, qui se situe néanmoins à un niveau plus proche de la modalité « assez important » (note de 2) que « peu important » (note de 1). Les structures dédiées à la danse ont déclaré attacher plus d’importance à ces outils que les structures pluridisciplinaires tandis que les lieux et festivals à bas niveau de diffusion chorégraphique (moins de 10 représentations de danse par an) ont été proportionnellement les plus nombreuses à n’y attacher aucune importance (27 % contre une moyenne de 16 %).

Les captations audiovisuelles d’extraits des spectacles programmés par les structures, en s’appuyant sur les extraits transmis par les compagnies, servent d’appui à une prise de connaissance visuelle de la démarche chorégraphique empruntée par des artistes, exploitable dans le cadre d’une préparation à la fréquentation d’une représentation. Les équipes de certaines structures ont aussi conçu leurs propres mallettes pédagogiques.

“ On les fait nous-mêmes nos mallettes. Les gens qui s’occupent de la sensibilisation et de la pédagogie, qui donnent des cours etc., ils font des petits carnets. Il n’y a pas une classe qui vient ici qui n’a pas eu un parcours. ”

(Directeur, structure dédiée 2)

La plateforme numérique interactive Data-danse⁷³ offre une opportunité de tenir un journal du spectateur en proposant de suivre le questionnement d’une grille d’analyse destinée à stimuler la combinaison du regard sur l’environnement du spectacle, de la lecture des composantes de l’œuvre, de l’imagination et du récit.

L’appui de longue date sur des séquences filmées, pour favoriser une compréhension des partis pris esthétiques par les échanges de réception individuelle et les mises en perspective historique ou générale des médiateurs ou artistes, situe ainsi la danse en avance par rapport aux autres champs artistiques pour ces formes de transmission pédagogique.

La stimulation d’une réflexion sur les esthétiques de la danse peut s’effectuer aussi par une mise en relation d’abord épistolaire de classes d’établissements scolaires différents, amenées à fréquenter des spectacles identiques et échanger leurs vues sur leurs perceptions.

“ Une correspondance sensible. Ce sont des classes de deux territoires, liées à X et à Y. Ces élèves rentrent en correspondance, dialogue écrit ; ils s’envoient des lettres, des mails, se retrouvent, vont voir les deux mêmes spectacles, un dans chacun des théâtres, et ont un temps de pratique ensemble avec un artiste, ou pas. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

Le tissage des relations de partenariat pour l’exploitation des mallettes pédagogiques peut néanmoins rencontrer des obstacles auprès de certaines structures qui n’entendent pas articuler l’encadrement de pratiques artistiques avec la découverte de spectacles afin de développer les capacités d’interprétation cognitive et sensible des participants, comme le propose le référentiel national de l’éducation artistique et culturelle⁷⁴. Cela peut concerner des écoles de danse quand leurs professeurs mettent l’accent sur l’apprentissage de savoir-faire technique dans une esthétique donnée sans percevoir l’intérêt de dispenser une culture chorégraphique à leurs élèves. (structure dédiée 20)

Les rencontres avec les artistes

Les rencontres avec les artistes ont plus attiré l’attention des structures répondantes pour le développement de leur public de la danse avec une note moyenne de 1,98 sur 3, équivalente à un moyen « assez important ». Le poids donné à ces rencontres est corrélé positivement avec l’évolution observée de la diffusion des structures, avec la note moyenne la plus élevée pour les structures en expansion (2,24) et la plus basse pour celles qui ont baissé ou connu une évolution contrastée du nombre de leurs représentations chorégraphiques (1,83 et 1,86). La totalité des CCN et 80 % des CDCN répondants ont déclaré y attacher une assez grande ou une très grande importance tandis qu’à l’opposé les deux tiers des CDN ont indiqué ne donner aucune importance à ce type de dispositif pour développer des publics.

Les artistes peuvent être impliqués dans des rencontres en amont des représentations avec des groupes mis en place par les structures relais. Dans certains cas, les reconversions professionnelles des interprètes les conduisent vers un travail de sensibilisation en s’appuyant sur un vécu des expérimentations professionnelles à la différence des médiateurs et médiatrices qui ont souvent connu des pratiques artistiques en amateur.

“ Ce qui est très particulier dans l’équipe de sensibilisation, c’est qu’il y a une personne qui est à la fois pédagogue et danseuse. Donc, forcément ça ne se traduit pas de la même façon dans la manière de sensibiliser et de transmettre que pour une personne qui a un profil de pur médiateur. ”

(Administratrice, structure dédiée 2)

72. Conçues à l’initiative d’Anne Bozzini quand elle dirigeait le centre de développement chorégraphique de Toulouse/Midi-Pyrénées, les mallettes pédagogiques sont utilisées par le réseau des CDCN. Ces outils, au nombre de six aujourd’hui, sont divers dans leurs formes et leurs supports. En s’appuyant sur des extraits de films et de pièces du répertoire [La danse en 10 dates (1896-1992), Une histoire de la danse contemporaine en 10 titres (1978-2006)], un médiateur dialogue avec les élèves d’une classe sur leur perception de la dramaturgie, de la gestuelle, de la scénographie et de la musique. Ces mallettes sont aussi constituées d’une conférence dansée [Le tour du monde des danses urbaines en 10 villes] et d’outils numériques [Danses sans visa, Data-Danse et Application à Danser].

73. Elle est coproduite par La Manufacture – CDCN Nouvelle-Aquitaine Bordeaux, le CCN de La Rochelle, Le Gymnase | CDCN Roubaix – Hauts-de-France, A-CDCN, Chaillot - Théâtre national de la danse, le Centre National de la Danse, la Maison de la danse de Lyon.

74. Marie-Christine Bordeaux, François Deschamps, Education artistique, l’éternel retour ?, Toulouse, L’Attribut, 2013, p. 32.

Les conférences sur l'histoire de la danse, effectuées par les chorégraphes, prennent notamment une dimension mutuellement bénéfique par le plaisir de la transmission de connaissances sur les pratiques de danse situées dans leur contexte et la réception aiguës à l'écoute d'une parole concrète des professionnel·les.

“ La sensibilisation cognitive menée en partenariat avec les équipes de structures peut impliquer des artistes dans une analyse esthétique des œuvres, qui peut emprunter une méthodologie comparative, et s'élargir à des débats philosophiques sur les questionnements proposés par les chorégraphes dans leurs œuvres. ”

(Directrice, structure pluridisciplinaire 19).

Les rencontres avec des chorégraphes ou des interprètes en amont des représentations peuvent contribuer à modifier une image négative de la danse contemporaine auprès de certaines personnes si une relation d'empathie se noue en écoutant le parcours des professionnels·les et en dialoguant sur le processus concret de la création.

Un effet ressenti de façon consensuelle par les compagnies chorégraphiques est une amélioration de la relation d'écoute quand les groupes de jeunes spectateurs et spectatrices ont bénéficié de moments d'échanges destinés à les préparer cognitivement à appréhender les spécificités des spectacles de danse. Cela permet d'enrichir les rencontres avec les artistes après la représentation en confrontant leurs ressentis qui suscitent des questions jugées pertinentes sur les parti pris chorégraphiques.

“ On sent une vraie qualité d'écoute au moment où les jeunes viennent voir les spectacles notamment. Par exemple au X où la rencontre s'est faite avec les jeunes dans le hall du théâtre après le spectacle, dans la construction des questions, dans la réflexion, c'est beaucoup plus nourri. Les échanges sont beaucoup plus riches quand il y a eu ce travail de préparation en amont. ”

(Administratrice, compagnie 6)

Des rencontres avec l'équipe artistique sont souvent organisées par les structures sous la forme d'un bord de scène, une fois au cours de la série de représentations. Le temps de discussion des artistes sur leur travail n'est pas *a priori* rémunéré en étant considéré comme un prolongement de la représentation chorégraphique, à la différence des ateliers qui requièrent un encadrement professionnel spécifique. Les échanges peuvent s'effectuer devant un auditoire restreint et enrichir la vision de la représentation par les compléments d'information en réponse aux questions sur le processus de montage du spectacle, les orientations esthétiques et philosophiques proposées par les chorégraphes. La convivialité du cadre de l'échange, par exemple dans le bar du lieu, contribue aussi à la formation d'une expérience de spectacle enrichissante pour les participants et participantes.

La pertinence des actions de sensibilisation qui associent des artistes dépend de leur durée afin de permettre aux personnes de mûrir dans leur réflexion chorégraphique et former leur regard à une appréciation de la multiplicité des composantes du spectacle. Des structures et des compagnies avec un lieu hiérarchisent ainsi les sollicitations reçues des équipes de relais non culturels en privilégiant les propositions d'accompagnement de longue durée. La création de parcours de formation, à la place d'interventions ponctuelles, requiert alors un travail de coordination et un ciblage des groupes de personnes bénéficiaires.

“ Au début, c'était du style : on vient visiter et basta. Donc là, on refuse d'aller dans ce sens-là. Nous, ça nous prend du temps, ça ne donnait rien. Ça a été de réfléchir sur la notion de parcours et de rendre plus qualitatives les interventions, et sur du long terme. Donc ça passe par des réunions avec les professeurs, des formations de professeurs, des ateliers quelques fois qu'on ouvre le samedi matin. Et puis on a mis à disposition notre artiste chorégraphique, qui est un ancien danseur de la compagnie, reconverti en artiste intervenant auprès de tous les publics. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 4)

“ Il y a toujours eu sur la danse a minima quatre rencontres [...], et ça depuis longtemps ; l'intervention d'une historienne de la danse en avant-propos, qui se décline forcément en rencontre après entre le public et l'équipe artistique. C'était le pack. ”

(Secrétaire générale, structure pluridisciplinaire 8)

En milieu scolaire, des projets immersifs associant des enseignants avec leurs classes, des artistes et les équipes des structures peuvent être organisés sur des temps dédiés aux activités extrascolaires.

“ Plutôt que de faire des voyages à Barcelone ou je ne sais pas où, nous on a proposé à l'Éducation Nationale d'inscrire aussi ces temps sur des voyages artistiques. Cela a été parfois banalisé au même titre qu'on va faire un voyage ailleurs ; nous, ce sera des voyages artistiques. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 13)

Les échanges avec les spectateurs mécontents

Certaines propositions chorégraphiques peuvent susciter un mécontentement largement partagé par des spectateurs et spectatrices désappointées par rapport à leurs attentes, notamment quand ils et elles sont exposés à des représentations de danse conceptuelle, ou à leurs valeurs quand ils et elles s'estiment choqués par la vision de la nudité des corps ou la perception de partis-pris idéologiques opposés aux leurs.

Si l'équipe de la structure ne veut pas rompre définitivement les liens avec ces spectateurs et spectatrices, des responsables doivent être présents à la sortie du spectacle pour engager un dialogue sur les sources de mécontentement et tenter de les mettre en perspective intersubjective. La compréhension de la grille de références culturelles des personnes gênées par la représentation ouvre une possibilité d'échanger sur les partis-pris du ou de la chorégraphe en relativisant le caractère jugé provocateur de ses intentions esthétiques et idéologiques, ainsi que sur les erreurs éventuelles de communication dans la présentation de l'œuvre à la source de ce désappointement.

“ Mais qu'est-ce qu'on a créé comme déception. La moitié de la salle est sortie en me disant « mais ce n'est pas un spectacle ». C'était T. Ce n'est pas un spectacle, il ne se passe rien. Mais on s'est planté dans la façon dont on a parlé du spectacle. On a parlé de spectacle, on aurait dû parler de performance. C'est hyper important la façon dont on en parle en trois mots. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 8)

Lors de son entretien, le directeur de la structure pluridisciplinaire 10 a évoqué le rejet d'un spectacle de danse contemporaine non narratif par le public sous la forme de départs massifs au cours de la représentation sans manifestation d'hostilité violente. Comme il connaissait une grande partie des personnes qui ont fui le spectacle, il leur a envoyé une lettre manuscrite de sept pages en expliquant le parcours de l'artiste et ses intentions chorégraphiques sans porter de jugement dépréciateur sur leur incompréhension de la représentation chorégraphique.

Cette ouverture au dialogue a été accueillie favorablement par un nombre important des personnes concernées, qui lui ont répondu par courrier ou par courriel ou lors de rencontres à l'issue d'autres spectacles. Les échanges ont permis de clarifier les sources du trouble émotionnel avec les difficultés pour appréhender la lenteur et l'absence d'actions au cours d'une représentation chorégraphique, en décalage avec un horizon d'attentes en partie formaté par les médias. Ce repérage des obstacles cognitifs et sensibles a permis d'engager un travail de sensibilisation orale sur les principes de construction d'une chorégraphie fondée sur une canalisation des énergies corporelles et une gestuelle répétitive.

“Ce qui fait que quand on a eu X avec une pièce qui dure trois heures, il y avait beaucoup de monde. Et il n'y a pratiquement pas de gens qui sont sortis. Et lui était très content de sa soirée et de l'écoute qu'il avait eue. Je ne dis pas qu'ils étaient tous aux anges ; il y a eu des discussions après. Mais il y a des gens qui expliquaient aux autres ; ce n'était plus simplement à nous de le faire.”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 10)

En conclusion de cette section, les structures du panel estiment majoritairement que les rencontres avec les artistes constituent un moyen de développer les publics de la danse plus important que les dossiers ou mallettes pédagogiques. Cela permet aussi d'améliorer la relation d'écoute des spectateurs quand le contexte de la démarche artistique des chorégraphes programmés a été ainsi mieux saisi. Les actions de sensibilisation orale dans le domaine de la danse contemporaine s'appuient sur des échanges verbalisés autour de séquences filmées depuis plus longtemps que les autres champs artistiques.

Les frustrations de spectateurs exposés à des spectacles allant à l'encontre de la virtuosité physique et de la rapidité des rythmes requièrent la proposition d'un dialogue par la direction de la structure afin que les protestations puissent déboucher sur une réflexion sur les objets chorégraphiques et non une défection.

3. La pratique de la danse

L'encadrement de la pratique de la danse par des artistes inter-prètes ou des chorégraphes est habituellement pensé comme un mode d'approche pertinent pour la sensibilisation artistique en plaçant les participants et participantes dans un rapport de découverte artistique de leurs moyens d'expression physique. Les équipes des opérateurs culturels espèrent que les émotions ressenties au cours de l'atelier éveillent un désir de fréquenter les spectacles de danse programmés sans se fixer le plus souvent un objectif de rendement à court terme pour le remplissage des salles.

Les créations participatives proposent une approche plus horizontale, plus fondée sur les échanges entre les univers de vie

culturelle des participants et les langages artistiques. Le périmètre de l'éducation artistique et culturelle est également questionné par une diversification des modes de finalisation des actions de sensibilisation à la danse par la pratique.

Les ateliers de pratique

Les enquêtes nationales sur la fréquentation des spectacles de danse indiquent que le taux de fréquentation des praticiens et praticiennes de la danse est environ quatre fois plus élevé que celui des non-praticiens-praticiennes⁷⁵. En accord avec les résultats de ces enquêtes nationales, les structures répondantes ont déclaré accorder une assez grande importance à l'offre accrue d'ateliers de pratique pour développer leur public (note moyenne de 1,9).

Les structures qui ont connu une hausse du nombre de leurs représentations chorégraphiques entre 2014-2015 et 2016/17 se sont spécifiées par la déclaration d'un lien un peu plus affirmé que les autres, ce qui confirme une corrélation positive entre les niveaux de fréquentation et de l'offre d'ateliers de pratique. Il en est de même pour les structures dédiées à la danse en comparaison avec les lieux ou festivals pluridisciplinaires.

Note d'importance moyenne d'une offre accrue d'ateliers de pratique pour développer le public de la danse dans les structures selon l'évolution de leur diffusion et leur nature (notes de 0 à 3)

Evolution des représentations				Structure		TOTAL
hausse	stable	contrastée	baisse	spécialisée	pluridisciplin.	
2,06	1,84	1,79	1,83	2,22	1,76	1,9

En réponse à la question ouverte sur les actions les plus efficaces pour développer les publics de la danse, les structures ayant moins de 3500 entrées en danse par an ont été proportionnellement plus nombreuses que les autres à reconnaître l'efficacité des ateliers.

Les mandes d'implication d'artistes dans la conduite d'ateliers de pratique de la danse sont donc importantes, ce qui est une source potentielle de suractivité, vécue majoritairement plutôt comme une altération du temps de création artistique puisque les équipes chorégraphiques répondantes au questionnaire ont estimé en moyenne que les actions de sensibilisation artistique étaient peu pertinentes pour enrichir leurs prochaines créations. Une surcharge de travail dans l'encadrement d'ateliers est potentiellement contre-productive pour la qualité de l'engagement pédagogique et l'esprit d'expérimentation.

“Ça peut recadrer le geste artistique. La limite est la quantité : donner des ateliers tous les jours comme une fois où on avait accepté par naïveté – on arrive à un dégoût de ce qu'on est en train de faire. Les injonctions sont tellement fortes qu'on est obligés de se poser des questions : est-ce que ça va nourrir la compagnie, le travail artistique ?”

(Chorégraphe, compagnie 11)

75. DMDTS, « Les publics du spectacle vivant », Repères n°4, 2008, p. 10 ; Laurent Babé, « Les repères de la danse », Repères DGCA n°6.03, 2012, p. 12.

Les objectifs assignés aux ateliers sont négociés avec les structures de résidence et de diffusion selon la politique de développement des publics des équipes des lieux ou des festivals. La temporalité de l'année scolaire peut entrer en décalage avec celle des temps forts de la programmation chorégraphique lorsque ceux-ci sont prévus au début de la période estivale (structure dédiée 6). Quand la durée de ces ateliers est assez courte lors de résidences ou de séries de représentations, les équipes chorégraphiques sont *a priori* plus stimulées par une exploration interrogative d'une des thématiques artistiques de leur spectacle que par la transmission de quelques pas de danse.

La hiérarchisation des demandes d'intervention en fonction des disponibilités des interprètes et des chorégraphes peut amener des équipes à se tenir à l'écart des propositions d'ateliers de pratique annuels devant se conclure par la présentation d'un spectacle. Une préférence pour s'engager dans des actions de formation d'interprètes a été affirmée par quelques chorégraphes.

“ Comme j'ai beaucoup donné des ateliers à des non-danseurs, collégiens, élèves des écoles élémentaires, ce qui m'intéresse dorénavant, c'est de donner des ateliers à des gens qui ont une pratique assidue de la danse, en voie de professionnalisation pour aller plus loin dans la recherche du mouvement. C'est là où je retrouve une cohérence dans ma démarche. [...] La compagnie continue à prendre en charge les actions auprès des non-danseurs, mais je délègue. ”

(Chorégraphe, compagnie 6)

La question des liens entre la participation à des ateliers de pratique de la danse et la fréquentation de la programmation chorégraphique fait l'objet néanmoins de débats. En effet, l'éveil d'un plaisir corporel lors de la participation à un atelier ouvre la voie à un développement personnel par une découverte de nouvelles possibilités d'expression, un gain de confiance en soi, une attention aux autres plus respectueuse en raison d'une meilleure estime de soi. Les rapports entre les enseignants et les élèves sont transformés à court terme par une expérience de vie solidaire et une redistribution des rôles attribués dans une classe par une opportunité de laisser s'exprimer par l'engagement corporel de la danse des facettes ignorées des personnalités des participants⁷⁶. L'empathie ressentie pour l'encadrant-e professionnel-le se traduit par un attachement affectif pendant la durée du projet sans garantir néanmoins la formation d'une curiosité intellectuelle pour les spectacles chorégraphiques programmés par la structure organisatrice des ateliers⁷⁷. La fin de tout projet conduit aussi à la dispersion des personnes qui l'ont suivi et à un relâchement des liens de solidarité qui se sont créés⁷⁸.

Quelques témoignages dans les entretiens ont émis des doutes sur l'intensité de la corrélation entre la participation à des ateliers de pratique, notamment si leur accès est gratuit, et la fréquentation des spectacles programmés par leur structure.

76. Jean-Marc Lauret, *L'art fait-il grandir l'enfant ? ? Essai sur l'évaluation de l'éducation artistique et culturelle*, Toulouse, L'Attribut, 2014, p. 95-103 ; Patrick Germain-Thomas, *Que fait la danse à l'école ?*, Toulouse, L'Attribut, 2016, p. 170-173

77. Daniel Urrutiaguer, « Résidences d'artistes et implication de la population locale : le cas du Forum du Blanc-Mesnil », in Françoise Liot (dir.), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 123.

78. Sophie Courau, *Les outils d'excellence du formateur. Partie Connaissance du problème*, Paris, ESF, 1994, p. 94.

“ Je ne pense pas que ça ait un effet sur la fréquentation des salles. Je pense que c'est deux choses très différentes. Pour la fréquentation du lieu certes, pour la familiarisation avec le lieu culturel oui. Après est-ce que les gens qui viennent faire des cours de danse-minute vont aller voir des spectacles, je ne suis pas du tout sûr. Il y a une vraie question entre les activités gratuites et les activités payantes. Il y a quand même des publics qui peuvent être assez différents. ”

(Codirectrice, structure pluridisciplinaire 6)

Les écarts entre les esthétiques enseignées dans les cours de danse et les spectacles de danse contemporaine programmés sont des freins à leur fréquentation par les élèves qui suivent ces leçons.

“ Les cours de danse sont vraiment à destination des amateurs. [...] Ça va de 7 à 77 ans, de l'initiation à des cours de perfectionnement [...] Le hic c'est que l'esthétisme des cours ne correspond pas forcément à notre projet artistique. Ce sont des cours vraiment classiques, avec la mentalité classique qui va avec. Donc ce sont des gens qu'on ne retrouve pas forcément dans nos spectacles en fréquentation. ”

(Administrateur, compagnie avec lieu 4)

“ Oui, ce n'est pas forcément une évidence qu'en faisant de la danse ils aillent voir un spectacle de danse. Donc nous on a cette priorité-là. On se dit qu'on a des gens qui dansent, donc ça serait bien qu'ils aillent voir de la danse. Ou qu'ils aient des contacts réguliers avec des artistes professionnels. Ça peut paraître évident mais il faut le faire ce boulot-là. ”

(Secrétaire général, compagnie avec lieu 5). ”

D'autres témoignages ont été plus enthousiastes quant aux effets des ateliers de pratique tout en les reliant à une attitude proactive de certaines équipes de structures pour développer leurs publics de la danse du côté des compagnies, à la méthodologie de certains artistes du côté des structures.

“ Et pareil au X, une région qu'on ne connaissait pas du tout, où personne ne nous connaît, la salle était pleine parce qu'il y avait eu les ateliers. Il y avait eu de la presse aussi, on était allé à la radio. Ils avaient vachement communiqué là-dessus. ”

(Chorégraphe, compagnie 15)

“ Il y a des villes où vraiment on ne s'attendrait pas à ce qu'il y ait autant de monde et c'est complet. Mais c'est vraiment la démarche d'un lieu avec son public qui fait que ça fonctionne ou pas. ”

(Chorégraphe, compagnie 6)

“ Les collégiens sont un peu forcés. Mais globalement tous les publics, à 80 % viennent voir des spectacles. Il y a un très bon retour. La plupart sont curieux et vont venir voir les duos. Mais ça dépend aussi des artistes et de comment ils vont travailler. ”

(Directeur, structure dédiée 3)

L'articulation entre la pratique encadrée dans les ateliers et la fréquentation de spectacles programmés par les structures peut être construite par leur conjonction dans la conception des dispositifs proposés aux participants. Un pari est de placer les enfants praticiens dans un rôle de prescription de sorties chorégraphiques pour leurs parents accompagnateurs, à la suite du vécu de leur expérience physique de la danse.

“ Sur le hors scolaire on a mis en place depuis quelques années « Ce soir je sors mes parents », qui travaille sur la parentalité. Ça s’accompagne d’ateliers dans toutes les disciplines, ateliers avec parents ou enfants ou ateliers mixtes, de rencontres avec les artistes. Beaucoup de familles monoparentales, qui vivent dans des HLM. ”

(Directeur, structure pluridisciplinaire 10)

Les créations participatives

Les créations participatives qui associent des artistes interprètes à des amateurs de danse ou des habitants et des habitantes sans guère de pratique antérieure constituent une voie d’expérimentation de rapports en principe plus horizontaux entre les artistes et les participants, participantes invitées à partager leurs compétences dans le processus de création. Ces projets peuvent associer un nombre important de personnes qui ont des positions générationnelles et sociales plus diversifiées que les publics habitués à fréquenter des spectacles de danse professionnelle. Selon une logique d’éducation populaire, la prise de contact facilitée par l’accessibilité du langage artistique employé par les chorégraphes accompagnants permettrait d’éveiller ensuite une curiosité pour fréquenter des spectacles.

“ À travers ces projets, les gens intègrent que les chorégraphes ont des langages spécifiques. Il s’agit des mêmes enjeux que pour l’appropriation de l’abstraction en proposant sur un terrain de jeu l’expérimentation de la singularité de chaque langage chorégraphique. On rentre dans la danse par ce biais. Cela permet de se réjouir d’une belle forme tout en comprenant un langage et un propos. ”

(Directrice adjointe, structure dédiée 21)

L’intérêt de ces initiatives est de procurer aux participants et participantes un plaisir corporel mais aussi une reconnaissance d’estime en leur ouvrant une opportunité de s’intégrer dans le paysage chorégraphique local. Le tissage de liens entre les participants, participantes, les artistes et les équipes administratives des structures peut déplacer l’image des établissements vers celle d’un lieu de vie pour les personnes initialement positionnées dans un rapport de défiance à l’égard d’institutions artistiques perçues comme sacralisées ou élitaires.

“ Chaque année il y a un projet participatif dans le cadre du festival. [...] Il faut voir les retours et comment ça tisse du lien, comment ça désacralise, ça rend les choses plus fluides, ça valorise des gens et des parcours. ”

(Directeur, structure dédiée 9)

Une formule récurrente, expérimentée avec un succès populaire, est le bal participatif fondé sur la transmission de quelques phrases ou pas chorégraphiques aux participants et participantes dans une atmosphère de convivialité. Certaines formules combinent les principes du karaoké et de la danse avec une gestuelle de danseurs et danseuses professionnelles, imitée librement par les participants et participantes, sur des chansons de variétés qui sont reprises en live.

La viabilité de cette offre de spectacles participatifs est également conditionnée à la vitalité des activités chorégraphiques sur le territoire local afin de permettre aux participants et participantes d’expérimenter d’autres processus de création. La question se pose notamment pour les interventions en milieu rural.

“ Le milieu rural n’a pas assez de ressources artistiques et culturelles pour que les gens puissent ensuite faire partie de ce paysage. Un processus de création dure trois mois. C’est un temps assez long, pour les gens, le fait de proposer un objet artistique. Mais après s’il n’y a pas de ressources là où ils habitent, ça tombe à plat. Et c’est même pire qu’avant parce qu’ils n’ont plus ces liens-là. ”

(Directrice, structure dédiée 4)

Ce type de spectacle occupe une place dans la programmation de structures, soit au cours de la saison, soit sur des périodes spécifiques de festival. La question de la reconnaissance de la valeur artistique de ces actions fait l’objet de débats avec des craintes de déclassement d’équipes chorégraphiques dans le sens de l’animation festive.

“ Il y a un endroit qui me rend pessimiste, c’est une période liée aux politiques culturelles de la grande soupe participative à la demande des élus. Il faut que les gens dansent pour se sentir bien. Je n’ai pas de mépris pour ça, c’est une pratique culturelle. Mais le paysage est dominé par des pratiques culturelles de gens qui dansent. J’ai moi-même inventé des dispositifs pour que les gens dansent (bal moderne) mais composer, écrire, agencer une œuvre c’est d’autres enjeux. ”

(Chorégraphe, compagnie 13)

“ On a plusieurs propositions maintenant qui sont dans un rapport au public différent, où on invite le public à participer. [...] Et là, dans quelle case on met ces objets, ça, c’est plus difficile. Il y a aussi l’aspect « c’est une super action d’éducation artistique et culturelle » mais, pour nous, ce sont des propositions artistiques à part entière. ”

(Administratrice, compagnie 15)

Note d’importance moyenne de moyens pour développer le public de la danse dans les structures depuis 2014/15 (notes de 0 à 3)

	Structure		
	spécialisée	pluridisciplin.	TOTAL
spectacles professionnels intégrant des amateurs	1,05	0,77	0,86
créations d’amateurs encadrées par des professionnels	0,95	0,53	0,66

En réponse à la question sur le degré d’importance des moyens pour développer les publics de la danse, les structures répondantes ont néanmoins déclaré accorder en moyenne une faible attention à une offre accrue de spectacles professionnels intégrant des amateurs (note moyenne de 0,86) et à une augmentation des créations d’amateurs encadrées par des professionnels (note moyenne de 0,66).

Les structures dédiées à la danse ont déclaré en moyenne un intérêt un peu plus important pour ces deux modes d’action que les structures pluridisciplinaires tout en restant proches en moyenne de la modalité « peu important » (note de 1) dans leurs déclarations. Les CCN se sont spécifiés par la part plus importante des structures (45 %) à avoir déclaré attacher une attention assez importante aux créations d’amateurs encadrées par les professionnels pour développer les publics, à l’opposé des CDN et des établissements culturels de ville. Les structures avec moins de 3500 entrées par an en moyenne se sont déclarées également plus dubitatives que les autres sur cet effet positif attendu.

Les réponses majoritairement dubitatives des structures sur le potentiel offert par les créations associant les professionnels et les amateurs sur le développement des publics de la danse conduisent à s'interroger sur l'identité des participants et participantes. N'ont-ils/elles pas déjà une appétence pour les pratiques artistiques ?

Les questionnements sur les outils de médiation

Le développement de propositions participatives est tourné vers un objectif de plus grande inclusion sociale par des mises en relation avec l'altérité qui brassent les références musicales populaires et plus savantes, les codes chorégraphiques, les rituels folkloriques. Il s'agit ainsi de diversifier les sources de résonances culturelles intimes et de stimuler auprès des spectateurs et spectatrices une envie de fredonner les airs connus, de danser avec les participants et participantes. La reconnaissance de ces spectacles interactifs comme une œuvre *in situ* digne d'être soutenue par les collectivités publiques renvoie à un questionnement en termes de relativisme culturel. Doit-on les considérer comme des animations artistiques divertissantes ou comme des recherches esthétiques hybrides destinées à renouveler les rapports de projection-identification des publics ?

Le degré de pertinence d'une restitution des résultats des actions des chorégraphes ou des danseurs auprès de groupes de participants sous la forme de spectacles en clôture des ateliers fait aussi l'objet d'interrogations. Il s'agit d'une attente souvent portée par les équipes des lieux de façon à donner une visibilité aux actions artistiques qu'elles ont organisées. La durée courte de certaines interventions est inappropriée pour placer les participants dans un cadre de construction et d'apprentissage d'une partition chorégraphique. Cela les place en position de fragilisation même si le public, constitué essentiellement par des membres de leur entourage familial, amical ou professionnel, se montre bienveillant.

“ On a tendance à oublier que la création artistique, c'est long, et que ça peut être traumatisant de monter sur scène quand on n'est pas prêt. ”

(Chorégraphe, compagnie 12)

L'implication de personnes non formées en danse dans des projets chorégraphiques peut s'effectuer par d'autres voies qu'une finalisation sous la forme d'une représentation scénique. Les pensées des habitants sur les espaces de leur territoire et les temporalités de leur vie se concrétisent par des paroles et des images diffusées dans différents supports écrits, audiovisuels, numériques. Une exploration artistique sensible de ces pensées consiste à placer les personnes en situation d'enquête sur les souvenirs marquants de leurs rapports à des lieux ou de veille méditative sur les espaces et édifices de leur commune.

“ Une transfiguration artistique de la situation d'observation s'effectue d'emblée si les personnes sont invitées à adopter une posture d'immobilité face au spectacle de la ville en prenant des photos. ”

(Chorégraphe, compagnie 20).

Les matériaux collectés au cours de ces expériences se concrétisent par des récits sur leur expérience, des photographies, des films sur les rapports des personnes aux espaces et aux mouvements. La construction puis la lecture d'un texte commun, le montage et la projection de films sur ces expériences réflexives et sensibles, encadrées par des chorégraphes, constituent ainsi des formes de restitution alternatives si le temps disponible, l'envie du groupe ou l'orientation du projet d'action artistique écartent la faisabilité d'une création de spectacle.

“ Je propose maintenant de passer par la vidéo ou la photo ; cela place les personnes dans une situation moins angoissante pour le rendu et ça laisse plus de place à la transmission, à la rencontre. ”

(Chorégraphe, compagnie 12)

La question de la valorisation institutionnelle de ces formes atypiques, relayée par les artistes associé-es des CCN et des CDCN⁷⁹, porte sur leur reconnaissance comme faisant partie des dispositifs légitimes pour l'éducation artistique et culturelle. Ce questionnement est partagé par des structures.

L'évaluation des dispositifs d'action culturelle par les collectivités publiques s'effectue essentiellement par une approche quantitative qui recense les volumes horaires dispensés et le nombre de participants. Une question posée de façon assez récurrente par des chorégraphes est la prise en compte complémentaire d'une évaluation qualitative de ces actions, en concertation avec les équipes des lieux, sur les transformations comportementales des personnes bénéficiaires, au moins à court terme. Il s'agirait de préciser les objectifs fixés à l'éducation artistique et culturelle par chacune des parties prenantes afin de clarifier la conduite des projets sur la base d'un objectif commun accepté par les financeurs, les opérateurs culturels, les équipes artistiques et les relais. Une prise en compte des récits d'expérience des chorégraphes, des personnes en charge des relations avec les publics et des responsables des groupes impliqués permettrait d'apporter des éclairages susceptibles de valoriser les dimensions artistiques de l'encadrement, les innovations pédagogiques, et d'ajuster la conduite des actions en fonction des objectifs fixés en termes d'acquisition de compétences personnelles et/ou d'éveil d'un désir de fréquenter les spectacles programmés. À ressources budgétaires et humaines équivalentes, cela requiert un redéploiement de la charge de travail entre la conception, la conduite et l'évaluation des dispositifs d'action expérimentés.

Il serait utile de mener des enquêtes longitudinales sur l'évolution comportementale des personnes qui ont suivi ces dispositifs d'action chorégraphique, notamment sur leurs choix de spectacles dans ou en dehors de la structure organisatrice mais aussi sur les compétences acquises.

“ Mesure-t-on les effets de l'action culturelle uniquement par l'auto-nomie du spectateur, c'est-à-dire sa capacité à prendre tout seul un billet de théâtre lorsqu'il n'est plus en projet avec le théâtre ? Ou bien est-ce que ça se mesure également en termes de réussite scolaire, en termes d'évolution de son rapport aux autres en règle générale, de confiance en lui dans le cadre scolaire ou en dehors du cadre scolaire ? C'est tout ça qu'il faudrait mesurer si on veut connaître véritablement les effets de l'action culturelle. C'est un travail sociologique profond à faire. Je trouve inquiétant qu'on n'évalue pas. ”

(Directeur, structure dédiée 21)

79. Compte rendu de la réunion du comité de suivi des artistes associé-e-s aux CCN et aux CDCN, 18 septembre 2018.

Les enquêtes nationales allant dans ce sens sont anciennes. Une étude longitudinale coordonnée par Sylvie Octobre a concerné le suivi des pratiques culturelles de 4 000 adolescents et adolescentes de l'âge de 11 ans à 17 ans, entre 2002 et 2008⁸⁰. Le taux de pratique artistique s'accroît entre 11 ans et 13 ans à la suite de la découverte des moyens d'expression corporelle au collège, dans une première phase d'autonomisation de la construction des identités, puis se réduit avec un déplacement de la créativité vers les usages numériques et la structuration des goûts musicaux. Dans le cadre du projet ELFE de l'Institut National des Etudes Démographiques, une étude longitudinale de grande ampleur à propos des effets de l'environnement sur le développement, la santé et la socialisation des 18 300 enfants nés en 2011 est néanmoins engagée, avec un volet culturel en partenariat avec le DEPS.

Selon une enquête nationale dirigée par Olivier Donnat en 1994, 44 % des anciens amateurs ont déclaré leur pratique de la danse comme l'activité qui les a le plus marqués pour leur développement personnel⁸¹. Une étude menée par une chercheuse neuroscientifique canadienne, Laura-Anne Petitto, a indiqué un effet positif de la pratique de la danse sur la concentration de l'attention et la vitesse de mémorisation des mouvements à la suite de l'activation de zones spécifiques du cortex cérébral⁸².

En conclusion de cette section, les ateliers de pratique artistique sont majoritairement considérés par les structures comme des moyens assez importants pour développer les publics de la danse, à la différence des créations participatives dont les effets sont jugés peu importants.

Le lien entre la pratique artistique et la fréquentation plus importante des spectacles est avéré par les enquêtes nationales. Il est néanmoins discuté localement, notamment quand certaines équipes artistiques et administratives minorent les effets de la dissolution du groupe à la fin d'un projet, et les étapes à vivre dans l'appropriation d'une culture chorégraphique suffisamment étendue avant d'avoir un désir de fréquenter des programmations chorégraphiques exigeantes. Des enquêtes seraient souhaitables pour connaître l'identité socio-professionnelle des personnes qui s'intègrent dans des créations participatives afin d'interroger les croyances dans leurs vertus pour élargir les publics de la danse.

Enfin, les outils de médiation sont questionnés quant aux formes à prendre pour la finalisation de ces actions, en dehors du format conventionnel de la représentation chorégraphique. Des artistes en résidence dans les CCN et les CDCN questionnent la pertinence d'une évaluation strictement quantitative et appellent de leurs vœux à une prise en compte des dimensions qualitatives, notamment par des récits d'expériences sur l'étendue des transformations comportementales et mentales des participants aux actions proposées.

⁸⁰. Sylvie Octobre, Christine Détrez, Pierre Merklé, Nathalie Berthommier, *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris, DEPS-MCC, 2010.

⁸¹. Olivier Donnat, *Les amateurs - Enquête sur les activités artistiques des français*, Paris, DEP - ministère de la Culture, 1996, p. 199.

⁸². Laura-Anne Petitto, "Arts education, the brain, and language", in Carolyn Asbury, Barbara Rich (ed.), *Learning Arts, and the Brain? The Dana Consortium Report on Arts and Cognition*, New York/Washington D.C., Dana Press, 2008, p. 93-104, cité par Jean-Marc Lauret, op.cit., Toulouse, L'Attribut, 2014, p. 72-73.

CONCLUSION

L'exploitation de la base de la SACD, qui recense seulement les spectacles diffusés en France pour lesquels les droits d'auteur ont été collectés par cette société civile, a apporté des informations inédites, par leur précision, sur les 4 972 spectacles, créés par 1 396 maîtrises d'œuvre artistique, diffusés par 3 990 structures en 22 250 séries qui ont totalisé 44 490 représentations entre 2011 et 2015. Sur une moyenne annuelle, il s'agit d'environ 1 700 spectacles créés par 800 maîtrises d'œuvre et diffusés par 1 700 structures puis 1 600 à partir de 2014.

Les entretiens et les réponses aux questionnaires adressés aux compagnies et aux structures fournissent des éclairages complémentaires, d'autant plus pertinents, malgré des biais de sous-représentativité des petites organisations, que les grands traits de la diffusion dégagés dans l'exploitation de la base de la SACD se retrouvent dans les données collectées auprès des répondant·es.

Les inégalités de diffusion en France

Les inégalités de diffusion sont restées très importantes sans s'amplifier au cours de la période. Le pourcent des spectacles de danse les plus diffusés en France a concentré presque 15 % du total des représentations tandis que le pourcent de maîtrises d'œuvre ayant le plus diffusé a réuni environ 13 % du total des représentations chorégraphiques et le pourcent de structures les plus impliquées presque 20 % de ce total. À l'opposé, presque 24 % des spectacles n'ont été diffusés que pour une seule représentation. Tous ne peuvent être considérés comme « mort-nés » car 45 % d'entre eux ont été créés avant 2011 tandis que certaines soirées uniques sont composées d'un assemblage de plusieurs pièces et la période de l'étude ne permet pas de se prononcer sur la durée de diffusion effective des œuvres. 38 % des spectacles ont été diffusés pour deux à cinq représentations au cours de la période. Un tiers des structures n'ont diffusé au cours des cinq années qu'une seule représentation chorégraphique, un autre tiers entre deux et cinq représentations de danse.

57,4 % des spectacles n'ont été diffusés que sur une seule année et parmi les 1 702 spectacles diffusés en 2011, seuls 113 l'ont été sur les cinq années consécutives. 28,9 % des maîtrises d'œuvre n'ont connu qu'une seule année de diffusion pour leur(s) spectacle(s) de danse tandis que 25,4 % ont diffusé des spectacles pendant les cinq années. 53,5 % des structures n'ont diffusé des spectacles de danse que pendant une année et 12,9 % pendant toute la période.

Le nombre annuel moyen de représentations par spectacle a été d'environ 5 avec une série moyenne de 2,1 représentations. Cette moyenne est proche du niveau au-dessus duquel se situent les 25 % de spectacles les plus diffusés tandis que le nombre annuel médian de représentations par spectacle a oscillé entre 2 et 3. Les différences les plus marquantes dans le nombre de représentations diffusées a concerné beaucoup plus le nombre moyen de séries par spectacle que le nombre moyen de représentations par série.

Presque la moitié des spectacles diffusés par les structures (48,4%) ont été limités à une seule représentation. Ces représentations isolées ont concerné le plus les lieux non dédiés au spectacle vivant, les producteurs privés et les Départements et Régions quand ils sont opérateurs.

Le nombre moyen de représentations par spectacle pour l'enfance et la jeunesse a été environ 4,5 fois plus élevé que celui des spectacles tous publics avec des séries en moyenne à la fois plus longues (+60 %) et beaucoup plus nombreuses (2,9 fois plus). Cette différenciation majeure a conduit à distinguer dans l'étude les compagnies uniquement dédiées à l'enfance et la jeunesse des autres. Celles-ci ont représenté environ 6 % des équipes chorégraphiques et sont proportionnellement beaucoup moins souvent aidées par l'État et/ou la Région.

La base de la SACD ne dégage pas d'inflation dans la création des spectacles au cours de la période et indique plutôt une tendance à l'allongement de leur durée annuelle d'exploitation, la part des spectacles diffusés au-delà de la deuxième année étant passée de 25,9 % en 2011 à 34,7 % en 2015.

Pour les compagnies tous publics, les directions masculines ont concerné environ 49 % d'entre elles, les directions féminines environ 40 % avec un léger recul de leur part au profit des duos mixtes qui en ont dirigé 11 % en fin de période. Du côté des équipes pour l'enfance et la jeunesse, les directions féminines sont prédominantes (deux tiers) tandis que les directions masculines représentent environ 20 % et les duos mixtes 13 %. Dans les deux cas, le nombre moyen de représentations par spectacle des maîtrises masculines a été plus élevé de 25 à 45 % environ selon les années par rapport à celui des maîtrises d'œuvre féminines⁸³.

Les maîtrises d'œuvre internationales, pour lesquelles les droits d'auteur ont été collectés par la SACD, ont représenté 24 % des équipes tous publics et seulement 3 % des compagnies pour l'enfance et la jeunesse. Leur nombre moyen de représentations par spectacle a été inférieur de moitié à celui des compagnies tous publics produites en France mais plus élevé de 16 % par rapport aux équipes nationales pour l'enfance et la jeunesse.

Environ 39 % des compagnies tous publics ont eu un rayonnement à dominante nationale et ont effectué 56 % des représentations tandis que cela a été le cas de 46 % des équipes pour l'enfance et la jeunesse qui ont concentré les trois-quarts des représentations.

La concentration des représentations chorégraphiques s'est stabilisée autour de 27 % du total en Île-de-France devant les régions Provence-Alpes-Côte d'Azur et Auvergne-Rhône-Alpes.

Les esthétiques diffusées en France

La danse contemporaine est le genre prédominant avec les trois-quarts environ des représentations chorégraphiques tous publics diffusées en France. Cependant sa part a un peu baissé au cours de la période au profit de la danse hip-hop qui a totalisé 11,3 % des représentations chorégraphiques contre 9,5 % en 2011. Dans le cas

83. À l'exception de l'année 2013 pour les compagnies pour l'enfance et la jeunesse qui ont connu un nombre moyen de représentations par spectacle supérieur de 16 % pour les directions féminines.

des compagnies pour l'enfance et la jeunesse, la place de la danse contemporaine est encore plus imposante en ayant concentré 96 % des représentations chorégraphiques de ce secteur.

La danse hip-hop s'est spécifiée par le nombre moyen de représentations par spectacle tous publics le plus élevé (10,8 contre 9,1 pour la danse contemporaine) avec des séries plus courtes (-20 % par rapport à la moyenne) mais beaucoup plus nombreuses (+55 % par rapport à la moyenne). La danse baroque, les danses du monde et la danse jazz ont connu des séries en moyenne plus courtes, à la différence du butō et de la danse classique dont la diffusion a été plus freinée par un nombre moyen de séries plus faible.

En nombre de maîtrises d'œuvre artistique, la répartition a été assez équilibrée entre directions féminines et masculines pour la danse contemporaine, la danse jazz, le butō tandis qu'une domination masculine est discernable pour la danse classique et la danse hip-hop, une domination féminine pour la danse baroque et les danses du monde. Les inégalités du nombre moyen de représentations par spectacle ont été les plus importantes au profit des directions masculines pour la danse hip-hop et des directions féminines pour la danse baroque.

Les équipes internationales ont occupé une place beaucoup plus importante que les compagnies produites en France pour la diffusion de la danse classique, puis des danses du monde. Leur présence a été plus négligeable pour la danse hip-hop et quasiment nulle pour la danse baroque, le butō, la danse jazz tandis qu'elle est restée sensible pour la danse contemporaine avec les deux tiers de leurs représentations chorégraphiques dans ce domaine.

En ce qui concerne les spectacles tous publics, les structures proportionnellement les plus impliquées dans la programmation de la danse contemporaine ont été les établissements culturels étrangers, les établissements culturels patrimoniaux, puis le pôle labellisé des lieux de spectacles et festivals soutenus par l'État, en dehors des opéras, majoritairement tournés vers la danse classique, et des scènes conventionnées, un peu plus engagées dans la danse hip-hop.

La diffusion en France selon les types de subventionnement

La majorité des équipes chorégraphiques produites en France n'est pas subventionnée. Cependant le nombre de compagnies soutenues par la Région sans l'État a progressé au cours de la période et la part des équipes tous publics ni aidées par l'État ni par la Région est passée de 59 % en 2011 à 51,5 % en 2015. Dans le cas des compagnies pour l'enfance et la jeunesse, la part des équipes aidées par l'État a oscillé entre 6 et 10 %.

Le nombre de représentation chorégraphique par maîtrise d'œuvre tous publics a été le plus faible pour les compagnies ni aidées par l'État ni par leur Région. Celui des équipes subventionnées par leur Région sans l'État a été un peu plus élevé que celui des compagnies aidées au projet par l'État. Ce nombre a été le plus élevé pour le ballet de l'ONP, puis pour les CCN, les autres ballets d'opéra, les compagnies conventionnées et enfin

les équipes aidées à la structuration. Dans le cas des compagnies pour l'enfance et la jeunesse, le nombre de représentations par spectacle a été également le plus élevé pour les équipes soutenues par l'État, notamment celles qui ont été aidées à la structuration. Une corrélation positive est discernable entre la fréquence du rayonnement national des compagnies et leur niveau de subventionnement étatique.

Le nombre de représentations tous publics par chorégraphe a été le plus élevé pour la danse hip-hop pour les CCN, les équipes aidées à la structuration ou au projet mais pas pour les équipes conventionnées, qui ont été plus centrées sur la danse contemporaine.

Les théâtres ou centres culturels municipaux et les saisons municipales ont constitué presque la moitié des structures de diffusion en France mais leur poids s'est un peu réduit au cours de la période en passant de 28 % des représentations chorégraphiques à 26,5 % au profit du pôle labellisé en y incluant les scènes conventionnées. Ce pôle est constitué de 17 % des structures et sa part dans la diffusion est passée de 41,1 % à 43,2 %. Cette consolidation a notamment résulté de la progression de la part occupée par les scènes conventionnées non dédiées à la danse. Ce résultat est à mettre en relation avec les réponses des structures au questionnaire qui ne corroborent pas les observations antérieures effectuées en Île-de-France sur un recul de la programmation chorégraphique dans les structures pluridisciplinaires. Le biais d'auto-sélection, avec des réponses obtenues sans doute plus souvent de la part des structures les plus intéressées par la programmation chorégraphique, ne semble pas devoir ici invalider cette inférence tirée de l'exploitation statistique des questionnaires, en accord avec les données tirées de la base de la SACD.

Le nombre de représentations par maîtrise d'œuvre artistique a été le plus élevé pour le ballet de l'ONP, les établissements publics nationaux, les CDCN et les scènes conventionnées en danse, puis les CCN, sachant qu'ils n'ont pas d'obligation de diffusion dans leurs missions, et les scènes nationales. La programmation des équipes internationales a été proportionnellement la plus importante dans les établissements culturels étrangers, puis les producteurs privés, les établissements culturels non labellisés au financement public croisé.

La diversification des esthétiques programmées a concerné proportionnellement plus les structures à bas niveau de diffusion comme les producteurs privés et des lieux non dédiés au spectacle vivant (bibliothèques, établissements scolaires) mais aussi le pôle municipal qui a été plus impliqué dans la diffusion de la danse hip-hop.

La mise en relation des compagnies et des structures

L'intervention publique dans le domaine du spectacle vivant doit composer entre la logique de l'inspiration artistique et la logique du marché dans les circuits de distribution mettant en relation les compagnies et les structures de diffusion.

Une pression systémique s'exerce sur les équipes chorégraphiques pour créer de nouveaux spectacles afin de préserver leur

visibilité professionnelle et tenter de gagner en reconnaissance pour leur originalité artistique. Même si le nombre de nouveaux spectacles créés et diffusés n'a pas augmenté, il reste élevé. Leur stratégie de communication doit chercher à attirer une attention bienveillante des directions de structures sur sollicitées dans un contexte d'alourdissement de leurs tâches administratives. Celles-ci ont souvent déclaré exercer leurs choix de programmation sur des critères subjectifs d'appréciation des qualités artistiques tout en devant s'adapter à leurs contraintes budgétaires, techniques, territoriales.

Face aux pressions concurrentielles, un enjeu porte sur le développement de relations de coopération avec d'autres structures du territoire afin de créer des synergies, envisager le partage des coûts de tournées groupées, organiser des programmations plus concertées sur le calendrier et les contenus artistiques. Les structures sont néanmoins amenées à réaliser des arbitrages dans leurs choix de programmation entre la fidélisation de certaines compagnies et une place laissée aux découvertes d'équipes pour la population du territoire.

Afin de faire jouer des effets de levier potentiel pour leur diffusion future, les équipes chorégraphiques sont contraintes de présenter des étapes de travail dans des plateformes, le plus souvent sans financement spécifique avec des formats variés, de s'engager sur des festivals renommés et des scènes parisiennes repérées que fréquentent les programmeurs et programmatrices.

Les résidences d'artistes constituent des dispositifs coopératifs pertinents si les collaborations entre les structures et les compagnies sont équilibrées entre les temps de travail consacrés à la création et ceux dédiés à la sensibilisation artistique, les mises à disposition de locaux et les apports financiers complémentaires. Sous une forme d'échanges équitables, elles contribuent au renforcement de la structuration administrative et artistique des compagnies et à la consolidation de l'ancrage territorial des structures. Les réponses aux questionnaires ont indiqué une progression sensible du nombre de chorégraphes en résidence associée en 2016, concomitante avec l'impulsion ministérielle donnée au développement de ce dispositif dans les CCN et les CDCN en 2016. La pertinence de ce type de résidence en termes d'apports productifs et relationnels a été validée par les répondant-es. Les équipes chorégraphiques ont été le plus à l'écart des résidences de diffusion territoriale et le plus souvent concernées par des résidences de création, les compagnies départementales et régionales étant ici surreprésentées dans l'accès à ce dispositif. Les résidences d'artistes peuvent avoir aussi des effets positifs sur la formation professionnelle d'interprètes et dynamiser ainsi l'offre chorégraphique sur un territoire.

Les entretiens et les réponses aux questionnaires ont révélé une perception contrastée de l'évolution des prix de cession entre les compagnies et les structures. Les équipes chorégraphiques répondantes ont majoritairement mis en avant une pression pour la baisse des prix de cession, leur rapprochement du coût plateau et pour les frais de mission une substitution croissante des forfaits par

des remboursements aux frais réels. Les structures répondantes ont pointé une tendance à l'augmentation des prix de cession, qu'elles se doivent endiguer face à la réduction de leur marge disponible pour l'artistique, accentuée dans certains cas par des productions déléguées à caractère lucratif pour des reprises de spectacles. La divergence des opinions exprimées s'explique notamment par une fragmentation des apports de coproduction, dont les montants faibles sont accompagnés de préachats de droits de représentation au coût plateau. Ces accords de coproduction conditionnent les premières séries de représentations et reportent sur les futures tournées la négociation de marges bénéficiaires pour amortir les frais de montage des spectacles.

Plusieurs témoignages ont évoqué également une prudence accrue de structures qui annulent des options de cession de droits de représentations quand elles constatent des difficultés pour remplir leur jauge.

Les aides monétaires à la diffusion ne semblent pas jouer un rôle décisif dans les décisions de programmation mais elles renforcent la viabilité budgétaire des structures plus impliquées dans l'accueil de spectacles de danse exigeants. Des aides en compétences, notamment par les actions de formation, sont importantes pour permettre aux équipes chorégraphiques d'affiner leur stratégie de diffusion par une clarification de leur identité artistique, une meilleure identification des parties prenantes, des dispositifs d'aides et une appropriation de savoir-faire technique pertinents. La corrélation positive entre les niveaux du budget et de la diffusion reflète néanmoins la dépendance des compagnies à l'égard de leur capacité de vente de droits de représentations afin de pouvoir étoffer l'équipe en charge de la prospection et de la logistique des tournées.

La discontinuité des tournées se heurte pour leur faisabilité à l'indisponibilité temporaire d'interprètes de la première distribution ; l'alourdissement du coût salarial qui découle d'un allongement des répétitions pour intégrer les remplaçant-es remet en cause la faisabilité de certaines dates. Des aides à la reprise des rôles peuvent les permettre.

Le renforcement observé des dispositifs mis en place pour soutenir les équipes chorégraphiques émergentes pose la question du renouvellement de l'attention portée par les programmeurs/trices sur leurs futures créations. Cette attention risque de se détourner de la compagnie au profit de nouvelles équipes émergentes. Se pose ainsi la question des moyens collaboratifs à mettre en œuvre pour permettre un accompagnement du parcours des compagnies sur une longue durée.

La mise en relation avec les publics

Les réponses aux questionnaires ont indiqué que la majeure partie de la programmation chorégraphique était organisée en temps forts. Ce phénomène est encore plus sensible pour les structures dédiées à la danse, les lieux qui ont augmenté leur programmation chorégraphique entre 2014 et 2016, ainsi que les structures plus centrées sur l'accueil des équipes régionales.

En réponse à la question sur le degré d'importance de différents moyens pour développer le public, les structures ont majoritairement minoré la pertinence des modifications dans les choix de programmation, comme l'augmentation de spectacles grand public, de créations participatives ou de créations qui associent des professionnels et des amateurs, la diffusion de petites formes hors les murs, l'allongement des séries de représentation.

Par contre, les moyens jugés assez importants ont concerné la politique tarifaire, notamment en réduisant l'obstacle financier à la venue pour des personnes à bas revenu ou ayant peu d'appétence pour la danse, la communication adaptée aux différentes catégories de publics, ainsi que les dispositifs d'action culturelle avec en premier lieu la diversification des partenariats avec des relais non culturels, puis les rencontres avec les artistes, les ateliers de pratique, les résidences d'artistes et les outils de médiation. Le positionnement ainsi exprimé reflète une vision idéologique de la mission de service public culturel, qui légitime le pouvoir de programmation des directions de structures et mise sur les actions de sensibilisation artistique pour élargir la base sociodémographique des publics.

En réponse à la question sur le degré de pertinence des dispositifs d'action culturelle, les compagnies chorégraphiques ont reconnu leur utilité pour le développement de l'éducation artistique et culturelle, notamment pour les jeunes, l'amélioration de l'écoute des spectateurs et spectatrices pendant les représentations mais ont minoré leur intérêt pour enrichir les créations, de façon un peu moins importante pour les compagnies à bas niveau de diffusion. Or le devenir de la diffusion est plus porté par l'appréciation professionnelle de l'originalité et des qualités expressives et techniques des spectacles de danse. On retrouve ici un dilemme du service public culturel autour de l'articulation à opérer entre des exigences artistiques et un projet de démocratisation culturelle, lui-même questionné récemment par la reconnaissance, dans les lois NOTRe de 2015 et LCAP de 2016, de la nécessité de respecter la diversité des expressions culturelles, dans les relations entre les artistes et la population.

L'évaluation des dispositifs d'action culturelle est également questionnée, notamment par les artistes résident-es des CCN et des CDCN. Les financeurs publics demandent des bilans quantitatifs sur le nombre d'heures dispensées et de participants et participantes tandis qu'il serait utile de se donner les moyens d'une évaluation qualitative complémentaire afin de s'interroger sur les effets de ces actions artistiques sur le développement personnel et la curiosité à l'égard de la culture chorégraphique. Une diversification des objets chorégraphiques légitimes en dehors des spectacles pour les restitutions de fins d'atelier, comme des films ou des expositions de photographies, fait l'objet aussi de débats.

Un état des lieux : quelles perspectives ?

Cet état des lieux sur la diffusion de la danse en France a permis de dégager des informations inédites par leur précision grâce à l'exploitation de la base de la SACD et une restitution de

problématiques et de faits plus communément connus dans le monde professionnel de la danse.

Il s'agit d'une base de connaissances utiles pour accompagner les professionnel·les de la danse dans le questionnement des moyens pour fluidifier la circulation de la danse en France et des aménagements à apporter en conséquence dans les circuits de distribution des spectacles et les mises en relation avec les publics. Il appartient désormais à tout le secteur, organismes publics ou associatifs et professionnel·les, d'engager la réflexion sur les outils ou réformes à mettre en place pour aller dans ce sens.

REMERCIEMENTS

Cette étude comportant une approche quantitative et qualitative longitudinale de la diffusion de la danse en France a été confiée en 2017 à la responsabilité scientifique de Daniel Urrutiaguer, d'abord professeur en arts de la scène à l'Université Lumière Lyon 2, membre du laboratoire Passages XX-XXI, puis, à compter du 1er septembre 2018, professeur en économie et esthétique du théâtre à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 et membre de l'Institut de Recherche en Études Théâtrales.

Ses travaux ont été encadrés par le comité de pilotage réunissant : Philippe Le Moal, Lucas Michaud, Élise Thomas, Nicolas Vergneau, Florence Vilsalmon, Laurent Vinauger (ministère de la Culture), Stéphanie Aubin, Isabelle Council, Joanne Leighton (SACD), Agnès Wasserman (CN D), Lauren Boyer, Thomas Da Silva Antunes, Frédéric Pérouchine (ACCN / A-CDCN), Stephan Lauret, Christophe Marquis (A-CDCN), Flavia Amarruru, Amélie Mathieu, Cyril Seassau (SYNDEAC), Juliette Prissard, Cécile Marie (SNSP), Stéphanie Molinero (Arcadi) et l'Onda (Catherine Barthélemy, Bernard Borghino, Clarisse Dupouy-Greteau, Pascale Henrot et Régis Plaud).

Deux assistantes de recherche, Sylvia Courty, co-fondatrice de Boom'structur (Clermont-Ferrand), et Alexia Volpin, doctorante en arts de la scène (Lyon 2 puis Paris 3), ont secondé Daniel Urrutiaguer pour compléter la base de données de la SACD et mener les études de cas. Alexandru Bumbas, docteur en études théâtrales (Paris 3), a mis en ligne le questionnaire avec le logiciel Lime Survey.

Stéphanie Molinero, responsable de l'observation culturelle à Arcadi, a traité l'ensemble des données des questionnaires en ligne. Anne Routin, responsable danse à Arcadi, a contribué à compléter la base de données de la SACD. Toutes deux ont également participé aux relectures des parties rédigées.

Bruno Colin d'Opale a été impliqué pour une aide lors de la finalisation de la rédaction de la synthèse de l'étude.

Daniel Urrutiaguer tient à remercier Martin Fournier, maître de conférence en économie du cinéma à l'Université Lumière Lyon 2, pour l'aide apportée dans l'appropriation du logiciel Stata.

Nous remercions également :

Marion Gauvent, Aurélie Martin, Jeanne Lefèvre, Sergio Chianca, Cindy Vaillant et Matthieu Bajolet (Association LAPAS) qui ont participé à la relecture des questionnaires.

Et l'ensemble des responsables des structures et compagnies ayant accepté de participer aux entretiens :

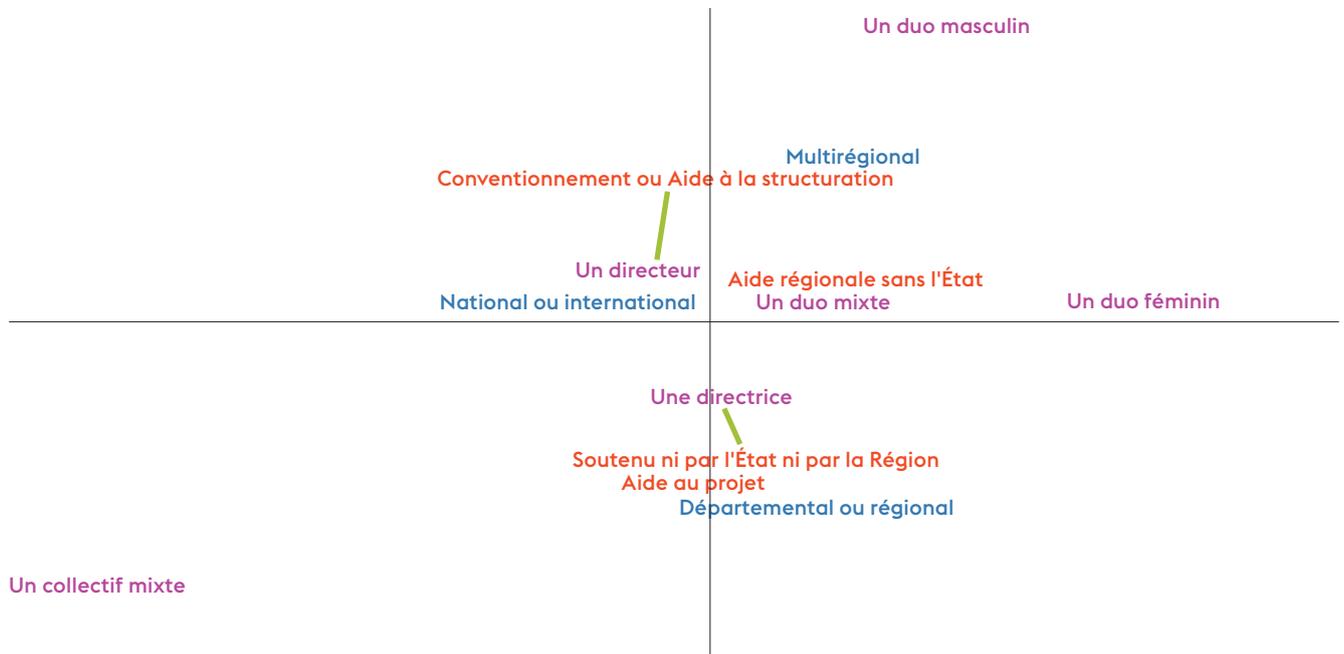
Arrangement Provisoire
Association ORO
CCN - Centre Chorégraphique National Malandain Ballet Biarritz
CCN - Centre Chorégraphique National - Ballet de Lorraine, Nancy
CCNT - Centre Chorégraphique National de Tours
Collectif ÈS
Collection Daniel Larrieu
Compagnie Amala Dianor
Compagnie Arcane
Compagnie Contour Progressif
Compagnie Dyp tik
Compagnie Ex Nihilo
Compagnie Fêtes Galantes
Compagnie Grenade
Compagnie Mouvements Perpétuels

Compagnie Révolution
Compagnie Wang Ramirez
Concordan(s)e, Montreuil
Danse à tous les étages, Rennes et Brest
DCA / Compagnie Philippe Decoufflé
Espace 1789, Saint-Ouen
Festival de Marseille
Joanne Leighton : WLDN
L'Échangeur - CDCN Hauts-de-France, Château-Thierry
L'Estive - Scène nationale de Foix et de l'Ariège
La BaZooKa
La Comète - Scène nationale Châlons-en-Champagne
La Main de l'Homme
La Rampe - La Ponatière, Echirolles
Les Scènes du Jura

Scène nationale, Lons-le-Saunier et Dole
Les Subsistances, Lyon
Maison de la Danse, Lyon
MC2, Grenoble
MJC de Rodez
Opéra de Limoges
Scène nationale de l'Essonne, Agora – Desnos, Évry Courcouronnes
Théâtre de l'Hôtel de Ville (THV), Saint-Barthélemy-d'Anjou
Théâtre de la Ville, Paris
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines - Scène Nationale
Touka Danses - CDCN Guyane, Cayenne
Tropiques Atrium - Scène nationale, Fort-de-France

ANNEXES

Annexe 1 - L'analyse factorielle des correspondances (composition sexuée de la direction, rayonnement territorial, type de subventionnement)



Plus les réponses sont proches sur le graphique, plus elles ont été données par des compagnies similaires. Les traits représentent des attractions statistiques fortes (et de plus en plus fortes quand le trait est épais) entre les deux réponses reliées.

Annexe 2 - Le questionnaire adressé aux compagnies

I. ÉTAT DE LA DIFFUSION

1. Comment définissez-vous le genre chorégraphique de votre compagnie ?

- danse contemporaine danse classique ou néoclassique danse baroque
 hip-hop danses du monde danse-cirque
 danses traditionnelles autre (à préciser)

2. Pour les spectacles diffusés au cours de la période 2014-2016, indiquez

	en 2016	en 2015	en 2014
Le nombre de spectacles créés la même année			
Le nombre de spectacles créés précédemment			

3. Pour les spectacles diffusés au cours de la période 2014-2016, indiquez

	en 2016	en 2015	en 2014
Le nombre total des représentations			
Le nombre de représentations des spectacles créés la même année			
Le nombre de représentations des spectacles créés la même année			

4. Au cours de la période 2014-2016, pour vos spectacles dédiés au jeune public, indiquez

	en 2016	en 2015	en 2014
Le nombre total de représentations			
dont le nombre de représentations pendant le temps scolaire			

5. Au cours de la période 2014-2016, indiquez le nombre de représentations selon le type de contrat

	en 2016	en 2015	en 2014
Cession sans contrat de coproduction			
Cession liée à un contrat de coproduction			
Coréalisation sans minimum garanti			
Coréalisation avec minimum garanti pour la compagnie			
Coréalisation avec minimum garanti pour le lieu			
En autoproduction			

6. Au cours de la période 2014-2016, indiquez le nombre de représentations selon le nombre d'interprètes professionnels dans la distribution des spectacles

	en 2016	en 2015	en 2014
Solos et duos			
Pièces de groupe (3 à 5)			
Plus de 5 interprètes			

7. Si dans les spectacles que vous avez créés entre 2014 et 2016, vous avez constaté que ce ne sont pas les mêmes types de spectacles qui tournent, à quoi l'attribuez-vous ? (2 réponses au maximum)

- choix artistique
 évolution de la demande des établissements culturels
 évolution de l'offre de créations chorégraphiques en France
 contrainte budgétaire
 contraintes techniques
 taille de la distribution
 autre (à préciser)

8. Selon vous, diffusez-vous plus facilement les dernières créations que les autres spectacles de votre répertoire ?

- nettement moins
 assez moins
 assez plus
 nettement plus

9. a. Indiquez le nombre de représentations selon la zone territoriale de la diffusion de vos spectacles

	en 2016	en 2015	en 2014
Département d'implantation			
Région d'implantation ⁽¹⁾			
Autres régions françaises			
Hors de France			

⁽¹⁾ Selon la nouvelle carte administrative

b. Si vous avez diffusé des représentations à l'international, quelles conditions vous semblent nécessaires pour le développement de cette diffusion

	pas du tout nécessaire	peu nécessaire	assez nécessaire	très nécessaire
Le soutien de l'Institut Français et/ou des instituts français à l'étranger				
L'insertion dans des réseaux organisationnels transnationaux				
Le développement de projets européens				
La présence sur des marchés ou salons internationaux				
Développer des actions de formation hors de France				
Construire des partenariats avec des établissements étrangers				
Proposer des grands formats				
Proposer des petits formats (du solo au trio et/ou techniques légères)				
Réduire le prix de cession des spectacles				

10. a. Au cours de la période 2014-2016, indiquez le nombre de représentations diffusées selon le statut des établissements :

	en 2016	en 2015	en 2014
CND			
Chaillot			
Théâtre de la Ville			
Maison de la Danse			
CCN			
CDCN			
CDN			
Scènes nationales			
Scènes conventionnées par l'État			
Établissements culturels de ville			
Festivals			
Friches et lieux de compagnies			
Scènes privées parisiennes			
Scènes privées hors Paris			
Lieux non dédiés au spectacle professionnel ⁽¹⁾			

⁽¹⁾ Ex : musées, médiathèques, écoles

b. Les spectacles diffusés dans les espaces non dédiés au spectacle l'ont-ils été plus à l'initiative

- de la compagnie
 des lieux non dédiés au spectacle professionnel
 des lieux de spectacles programmant dans ces espaces non dédiés
 je ne sais pas

c. Pour les lieux non dédiés au spectacle professionnel, en dehors de l'espace public, indiquez le nombre de représentations selon le type de lieu au cours de la période 2014-2016

	en 2016	en 2015	en 2014
Champ scolaire (établissements d'enseignement)			
Champ social (maisons de quartier, politique de la ville,...)			
Champ patrimonial (musées, monuments, archives)			
Médiathèques			

II. LES CONDITIONS DE LA DIFFUSION**11. La diffusion est-elle une fonction prise en charge dans la compagnie ?**

- oui
 non

[si oui] Précisez qui s'en occupe

- poste dédié
 tâche intégrée dans un poste (administrateur/trice, production/diffusion)
 le/la chorégraphe

[si non] La fonction est externalisée auprès de quelle structure ?

12. a. Avez-vous bénéficié d'une production déléguée par une structure pour vos spectacles créés et diffusés ?

oui non

[Si oui] En quelle année ?

2016 2015 2014

b. [si oui] De la part

d'un bureau de production d'un lieu de diffusion

c. [si oui] Avez-vous été satisfait.e de ce type de dispositif ?

oui non

En quoi ?

13. Au cours de la période 2014-2016, indiquez le nombre de représentations pour les :

	en 2016	en 2015	en 2014
Spectacles coproduits dans les lieux coproducteurs			
Spectacles préachetés dans les lieux pré-acheteurs			

14. a. Quelles périodes de diffusion vous paraissent avoir le plus d'effets sur votre diffusion ultérieure ?**b. Quels lieux de diffusion ont eu un effet significatif sur votre diffusion ultérieure ?****15. a. Quels outils sont utilisés pour la diffusion de vos spectacles auprès des professionnels ?**

fichier de contact des lieux logiciel de messagerie teasers
 vidéos de spectacles book plaquettes cartes postales ou flyers
 dossiers dossiers pédagogiques revues de presse
 courriels newsletter site Internet
 site(s) Internet(s) dédiés à la promotion réseaux sociaux courrier
 téléphone autre (à préciser)

b. Quels outils vous paraissent les plus efficaces pour la diffusion de vos spectacles ?**16. a. Quels sont les temps privilégiés de rencontre pour discuter des projets ?**

lors des tournées rendez-vous isolés festivals
 plateformes temps fort déplacements spécifiques dans les lieux
 autre (à préciser)

b. Votre compagnie dédie-t-elle un budget spécifique pour des déplacements liés à la diffusion ?

oui non

[Si oui] Quel financement utilisez-vous ?

subvention marge sur les spectacles diffusés
 aide d'agences régionales autre (à préciser)

c. Certains formats de présentation orale des projets ont-ils joué un effet positif sur la diffusion ultérieure de vos spectacles ?

Cochez la (les) case(s)

- Groupe des 20 coproduction A-CDCN
 salons d'artistes autre (à préciser)

17. a. Depuis 2014 (ou l'année de création de votre compagnie si elle est postérieure), les négociations sur les prix de cession avec les établissements culturels se sont-elles ?

- améliorées dégradées restées similaires

b. Les lieux négocient-ils le prix de cession à la baisse ?

- jamais peu souvent assez souvent toujours

c. Les lieux négocient-ils un prix de cession proche des coûts plateau ?

- jamais peu souvent assez souvent toujours

d. Les lieux négocient-ils la présence du chargé de diffusion ?

- jamais peu souvent assez souvent toujours

18. a. Depuis 2014 (ou l'année de création de votre compagnie si elle est postérieure), la couverture de vos spectacles par :

	a augmenté	a diminué	est restée stable	a été nulle
Presse nationale				
Presse régionale				
Presse web				

b. Depuis 2014 (ou l'année de création de votre compagnie si elle est postérieure), avez-vous développé les relations avec la presse ?

- oui non

[si oui] Auprès de qui ?

- un.e attaché.e de presse du théâtre d'accueil un bureau de presse
 une agence de communication autre (à préciser)

19. Sur la période 2014-2016, avez-vous bénéficié d'une :

	en 2016	en 2015	en 2014
Résidence de création			
Résidence de diffusion territoriale			
Résidence d'artiste associé.e			

b. Cela a-t-il eu un effet positif sur votre diffusion ?

- pas du tout positif peu positif assez positif très positif

20. a. Lors de vos tournées sans résidence, quel est en moyenne le temps de travail consacré aux actions de sensibilisation artistique par lieu ?

- moins de 2 heures de 2 à moins de 4 h de 4h à moins de 8h
 de 8h à 16h plus de 16h

b. Les actions de sensibilisation artistique menées vous paraissent-elles pertinentes pour :

	pas pertinent, seulement chronophage	peu pertinent	assez pertinent	très pertinent
Le développement du public				
L'éducation artistique des jeunes spectateurs				
Le développement d'une culture chorégraphique pour des adultes				
La relation d'écoute des spectateurs pendant la représentation				
Enrichir les prochaines créations				
Répondre à la demande des programmeurs				
Répondre à la demande des partenaires publics				

c. Lors de vos tournées sans résidence, les actions de sensibilisation artistique sont-elles le plus souvent rémunérées ?

- par la structure programmatrice incluses dans le forfait du contrat de cession

d. Depuis 2014 (ou l'année de création de votre compagnie si elle est postérieure), le volume de vos actions de sensibilisation artistique a-t-il augmenté ?

- pas du tout peu assez beaucoup

III. LE DEVENIR DE LA DIFFUSION**21. Comment envisagez-vous l'évolution future de votre diffusion de spectacles en France ?****22. Comment envisagez-vous l'évolution future de votre diffusion de spectacles hors de France ?****23. Citez trois obstacles au développement de la diffusion de la danse en France.****24. Citez trois conditions nécessaires au développement de la diffusion de la danse en France.**

IV. VOTRE COMPAGNIE**25. Quelle a été l'année de création de la compagnie ?****26. La direction artistique de la compagnie est assurée par :**

- un directeur une directrice un duo masculin
 un duo féminin un duo mixte un collectif masculin
 un collectif féminin un collectif mixte

27. Quelle est la tranche d'âge du directeur ou de la directrice de la compagnie (merci d'indiquer tous les âges si codirection)

- de 20 à 34 ans de 35 à 49 ans de 50 à 65 ans plus de 65 ans

28. Quel a été le niveau du budget de la compagnie ?

	en 2016	en 2015	en 2014
Moins de 20 000€			
De 20 000 à moins de 50 000€			
De 50 000 à moins de 80 000€			
De 80 000 à moins de 150 000€			
De 150 000 à moins de 250 000€			
De 250 000 à moins de 400 000€			
De 400 000 à 700 000€			
Plus de 700 000€			

29. Quelle a été la part du budget (en %)

	en 2016	en 2015	en 2014
Consacrée à la production de spectacles			
Consacrée à la diffusion de spectacles			
Liée aux recettes de diffusion			

30. Votre compagnie a-t-elle été subventionnée par

	en 2016	en 2015	en 2014
Aide au conventionnement du ministère de la Culture			
Aide à la structuration du ministère de la Culture			
Aide au projet du ministère de la Culture			
Autre aide du ministère de la Culture			
État hors ministère de la Culture			
Commune ou intercommunalité (EPCI)			
Département			
Région			
Union Européenne			
Aucune subvention publique			

Annexe 3 – Questionnaire adressé aux structures pluridisciplinaires

I. LES CHOIX DE PROGRAMMATION EFFECTUÉS

1. Indiquez le nombre de spectacles par domaine artistique dans votre programmation?

	danse	théâtre	musique	marionnettes	cirque	arts de rue	autres	Total
2016/17								
2015/16								
2014/15								

2. Indiquez le nombre de représentations par domaine artistique dans votre programmation

	danse	théâtre	musique	marionnettes	cirque	arts de rue	autres	Total
2016/17								
2015/16								
2014/15								

3. a. Pour votre programmation chorégraphique au cours des trois dernières saisons, indiquez le nombre de représentations par genre

	2016/17	2015/16	2014/15
Danse contemporaine			
Danse classique / néo-classique			
Danse baroque			
Danse hip-hop			
Danse jazz			
Danse-cirque			
Danses du monde			
Danses traditionnelles			
Autres (à préciser)			

b. Si la structuration de votre programmation chorégraphique par genre a évolué significativement depuis 2014-15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), quelle est la raison principale selon vous? [2 réponses max]

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> évolution de l'offre sur le territoire | <input type="checkbox"/> évolution de l'offre de créations chorégraphiques en France |
| <input type="checkbox"/> contraintes budgétaires | <input type="checkbox"/> choix artistique |
| <input type="checkbox"/> contraintes de jauge | <input type="checkbox"/> contraintes techniques |
| <input type="checkbox"/> autre (à préciser) | <input type="checkbox"/> non concerné |

4. Depuis 2014-15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), le nombre moyen de représentations par spectacle chorégraphique a-t-il eu tendance à :

- augmenter
 diminuer
 rester stable

Pour quelle raison principale selon vous? (2 réponses au maximum)

- | | | |
|---|--|--|
| <input type="checkbox"/> évolution de l'offre sur le territoire | <input type="checkbox"/> contraintes budgétaires | <input type="checkbox"/> choix artistique |
| <input type="checkbox"/> contrainte de jauge | <input type="checkbox"/> contraintes techniques | <input type="checkbox"/> autres (à préciser) |

5. a. Indiquez le nombre de spectacles chorégraphiques programmés pour le jeune public en :

2016/17 2015/16 2014/15

b. Pour les trois dernières saisons, quel a été le nombre de représentations des :

	2016/17	2015/16	2014/15
Spectacles de danse destinés au jeune public			
Dont les représentations sur le temps scolaire			

6. Quel a été le nombre de spectacles chorégraphiques programmés selon la taille de la distribution au cours des trois dernières saisons

	2016/17	2015/16	2014/15
Solos et duos			
Pièces de groupe (3 à 5 interprètes)			
Plus de 5 interprètes			

7. Depuis 2014-15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), si la structuration de votre programmation selon la taille de la distribution a évolué significativement, quelle est la raison principale selon vous ? (2 réponses au maximum)

- choix artistique contrainte de jauge évolution de l'offre sur le territoire
 évolution de l'offre de créations chorégraphiques en France contraintes budgétaires contraintes techniques
 autre (à préciser) non concerné

8. a. Pour votre programmation chorégraphique, indiquez le nombre d'équipes artistiques programmées selon l'origine géographique de leur siège social en :

	2016/17	2015/16	2014/15
Equipes installées dans votre région ⁽¹⁾			
Equipes d'autres régions métropolitaines			
Equipes d'Outre-Mer			
Equipes étrangères			

⁽¹⁾ Selon la nouvelle carte administrative

b. Pour votre programmation chorégraphique, indiquez le nombre d'équipes étrangères accueillies selon leur origine géographique en :

	Europe	Amérique	Afrique	Asie	Océanie
2016/17					
2015/16					
2014/15					

c. Au cours des trois dernières saisons, avez-vous bénéficié d'aides à la diffusion dans le cadre de la programmation de :
(cochez les cases si oui)

	2016/17	2015/16	2014/15
compagnies chorégraphiques implantées dans votre région ⁽¹⁾			
compagnies chorégraphiques implantées hors votre région			
compagnies chorégraphiques étrangères			

⁽¹⁾ Selon la nouvelle carte administrative

Si oui lesquelles ?

9. Pour votre programmation chorégraphique, indiquez le nombre d'équipes

	2016/17	2015/16	2014/15
Dirigées par un ou des hommes			
Dirigées par une ou des femmes			
Ayant une direction artistique mixte			

II. LES MODALITÉS DE LA PROGRAMMATION CHORÉGRAPHIQUE

10. Quels sont vos critères de décision pour choisir de diffuser un spectacle de danse ?

Notez 1 si « pas du tout important », 2 si « peu important », 3 si « assez important » ou 4 si « très important »

Lecture du dossier	
Rendez-vous avec le/la chorégraphe	
Spectacle vu dans une salle	
Spectacle visionné en vidéo	
Fidélité à l'artiste	
Bouche à oreille	
Conseils de collègues	
Présentation dans un événement type RIDA	
Autre (à préciser)	

11. Au cours des trois dernières saisons, indiquez le nombre de spectacles de danse qui ont été programmés lors de temps forts / festivals en :

2016/17 2015/16 2014/15

12. Parmi les spectacles chorégraphiques programmés au cours des trois dernières saisons, combien étaient la dernière création de la compagnie ?

2016/17 2015/16 2014/15

13.a. Depuis 2014-15 (ou l'année de début de l'actuelle direction si elle est postérieure), avez-vous développé les collaborations avec les chorégraphes sous la forme de :

Notez 1 si « pas du tout », 2 si « assez peu », 3 si « assez sensiblement » ou 4 si « très sensiblement »

	1	2	3	4
Résidences				
Cartes blanches				
Commandes d'œuvres spécifiques				
Co-construction d'une programmation ponctuelle				
Co-construction partielle de la programmation saisonnière				
Autre (à préciser)				

b. Avez-vous accueilli des artistes chorégraphiques associés ?

oui non

[si oui] Combien et sur quelle durée ?

c. Dans le cadre de vos résidences au cours des trois dernières saisons, indiquez

	2016/17	2015/16	2014/15
le nombre d'équipes chorégraphiques accueillies			
le nombre de spectacles de danse créés en résidence programmés			
le nombre de représentations des spectacles de danse créés en résidence			

14. a. Au cours des trois dernières saisons, combien de spectacles chorégraphiques avez-vous pris en production déléguée ?

2016/17 2015/16 2014/15

b. Pour quelles raisons ?

15. Dans le cadre de votre programmation, indiquez pour les trois dernières saisons

	2016/17	2015/16	2014/15
le nombre de spectacles de danse coproduits			
le nombre de spectacles de danse préachetés (sans part de coproduction)			
le nombre de spectacles de danse coréalisés			

16. a. Depuis 2014/15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), avez-vous développé la programmation de spectacles en co-organisation avec des établissements culturels de votre territoire ?

Notez 1 si « pas du tout », 2 si « assez peu », 3 si « assez fortement », 4 si « très fortement »

b. Depuis 2014/15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), dans le cadre de votre programmation, travaillez-vous en collaboration avec d'autres structures de votre territoire pour l'organisation de tournées, coproductions... ?

Notez 1 si « pas du tout », 2 si « peu souvent », 3 si « assez souvent » ou 4 si « très souvent »

c. Depuis 2014/15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), avez-vous développé la programmation de spectacles en co-organisation avec des établissements culturels en dehors de votre région ?

Notez 1 si « pas du tout », 2 si « assez peu », 3 si « assez fortement » ou 4 si « très fortement »

17. a. Depuis 2014/15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), comment ont évolué les prix de cession en moyenne ?

hausse baisse stabilité

b. Depuis 2014/15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), avez-vous cherché à rapprocher le prix de cession du coût du plateau lors de vos négociations avec les compagnies ?

Notez 1 si « pas du tout », 2 si « de temps en temps », 3 si « assez souvent » ou 4 si « très souvent »

[si 3 ou 4] Cela s'explique-t-il par des contreparties ?

oui non

[si oui] Lesquelles ?

apport en industrie apport en numéraire pour une coproduction prêt de studios autre (à préciser)

18. Pour les trois dernières saisons, indiquez le nombre d'entrées

	Payantes 2016/17	Gratuites 2016/17	Payantes 2015/16	Gratuites 2015/16	Payantes 2014/15	Gratuites 2014/15
Spectacles de danse						
Tous spectacles confondus						

19. a. Comment avez-vous cherché à développer le public de la danse dans votre établissement depuis 2014/15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure) ?

Notez les modalités 1 si « pas important », 2 si « peu important », 3 si « assez important » ou 4 si « très important »

Un allongement des séries de représentations	
Un développement des rencontres avec les artistes avant / après les spectacles	
La construction d'outils de médiation (mallettes, dossiers...)	
Une offre accrue d'ateliers de pratique	
Une communication plus adaptée	
La politique tarifaire	
La diversification des partenariats avec des relais	
Des résidences d'équipes artistiques	
La diffusion de petites formes hors les murs	
La négociation de clauses d'exclusivité régionale	
Une offre accrue de spectacles professionnels intégrant des amateurs	
Des créations d'amateurs encadrées par des professionnels plus nombreuses	
Une programmation plus importante de spectacles grand public	
Autres (à préciser)	

b. Quelles actions vous ont paru les plus efficaces pour développer le public de la danse ?

[question ouverte]

20. a. Quelle est la jauge de votre (vos) salle(s) ?

Salle 1 Salle 2 Salle 3

b. Si vous avez plusieurs salles, dans quelle salle avez-vous le plus développé la programmation chorégraphique depuis 2014/15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure) ?

c. Depuis 2014/15 (ou le début de l'actuelle direction si elle est postérieure), avez-vous développé la programmation de spectacles hors les murs ?

Notez 1 si « pas du tout », 2 si « assez peu », 3 si « assez fortement » ou 4 si « fortement »

Musée / établissement patrimonial	
Espace public	
Bibliothèque / médiathèque	
Lieu de spectacles partenaire	
Espace non dédié (salle des fêtes...)	

III. LE DEVENIR DE LA PROGRAMMATION CHORÉGRAPHIQUE

21. a. Envisagez-vous que la programmation chorégraphique dans votre structure sera amenée d'ici trois ans à :

rester stable augmenter diminuer

b. Pour quelles raisons ? [question ouverte]

22. Envisagez-vous d'augmenter les séries de représentations de certains spectacles chorégraphiques ?

oui non

[si « oui »] Pour quels types de spectacles ? [question ouverte]

[si « non »] Pour quelles raisons ? [question ouverte]

23. Citez trois obstacles au développement de la programmation chorégraphique dans votre structure. [question ouverte]

24. Citez trois conditions nécessaires au développement de la programmation chorégraphique dans votre structure. [question ouverte]

IV. VOTRE ÉTABLISSEMENT

25. Votre établissement est :

un centre dramatique national une scène nationale une scène conventionnée par l'État
 un établissement culturel de ville un festival autre (à préciser)

26. La direction de l'établissement est assurée par :

un homme une femme un duo masculin un duo féminin un duo mixte

27. Quelle est l'année de nomination de l'actuelle direction de l'établissement ?

28. Quelle est la tranche d'âge du directeur ou de la directrice de l'établissement (merci de détailler en cas de codirection)

de 20 à 34 ans de 35 à 49 ans de 50 à 65 ans plus de 65 ans

29. Indiquez le niveau de votre budget global HT de votre structure

Cochez la case correspondante

	en 2016	en 2015	en 2014
moins de 100 000€			
de 100 000 à moins de 250 000€			
de 250 000€ à moins de 500 000€			
de 500 000 à moins de 1M€			
de 1M€ à moins de 2M€			
de 2M€ à 5 M€			
plus de 5 M€			

30. Sur la période 2014-16, indiquez la part du budget artistique dans votre budget total en :

	2016/17	2015/16	2014/15
dédié à la production de tous les spectacles			
dédié à la production des spectacles de danse			

31. Sur la période 2014-16, indiquez la part dédiée dans votre budget artistique en :

	2016	2015	2014
à la diffusion de tous les spectacles			
à la diffusion des spectacles de danse			

Le questionnaire adressé aux structures dédiées à la danse est similaire, à l'exception bien sûr des deux premières questions sur les choix de programmation par domaines artistiques.

Annexe 4 – La grille d’entretien semi-directif pour les compagnies

IDENTITÉ DE LA COMPAGNIE

Éléments sociojuridiques

Année de création de la compagnie ?
 Forme juridique (composition du bureau et du CA, profession du président et du trésorier si association).
 Quelle direction artistique ?
 Tranche d’âge de la direction artistique ?
 Année de délivrance de la/des licence(s) d’entrepreneur de spectacles ; qui la(les) détient actuellement ?
 Appartenance ou non à une fédération ? à une structure de coopération ?

Positionnement artistique et idéologique

Parcours de formation et professionnel de la direction artistique et administrative ?
 Quels sont les traits principaux du projet artistique et culturel ?
 Définition du genre chorégraphique de la compagnie : évolution dans le temps (affinement, voire changement d’orientation ou consolidation de la ligne artistique) ?
 Une différence avec la manière dont les programmeurs vous définissent au niveau du genre chorégraphique ? Besoin de rentrer dans des cases pour se conformer aux demandes des établissements culturels ?
 Compréhension des étapes décisives de développement ou de déclassement de la compagnie (liées à une création ou des créations marquante(s) en particulier ?)

Les ressources budgétaires et humaines

Quelle évolution du budget de la compagnie ?
 Origine des ressources

Part des subventions publiques, des subventions civiles (SPRD, mécénat), des autres aides à l’emploi, des recettes d’activité (cession de spectacles, recettes de billetterie, revenus de la coproduction, prestations de service - dont formation professionnelle, action culturelle -)
 Quelle évolution des subventions publiques reçues ? Pour quelles raisons *a priori* ?
 Développement du mécénat ? Du temps à consacrer au mécénat ? Quel type d’approche ? Quels mécènes ? Obstacles liés à une divergence de cultures organisationnelles : comment dégager un objectif commun pour un projet ?
 Locaux artistiques et administratifs : par qui sont-ils délivrés (location, mise à disposition) ? espaces ponctuels, annuels ?

Mobilisation des ressources

Masse salariale artistique / technique / administrative
 Importance relative du temps de travail / du budget dédié à la recherche hors création, aux créations, à la recherche de financement, à la diffusion, aux activités pédagogiques, à l’administration de la compagnie ?
 Part du budget consacré à la production de nouveaux spectacles ?
 Qui s’occupe de l’administration de la compagnie (externalisée ou internalisée) ? Quel type de rémunération ?
 Quelles pratiques administratives jugées efficaces / à améliorer / inefficaces ?
 Place de l’équipe technique (toujours présente, ponctuelle) ? Diminution de l’équipe technique de la compagnie ?
 Degré de fragilité dans la gestion de la trésorerie (délais de versement des subventions, des créances des clients / retardement de règlement des factures des fournisseurs) ?

ÉTAT DE LA DIFFUSION

Le volume de la diffusion

Nombre de spectacles créés / diffusés selon les saisons ?
 Nombre de représentations pour les dernières créations / les pièces du répertoire ?
 Quelle évolution du cycle de vie des spectacles ? Pour quelles raisons *a priori* ?
 Évolution du rapport entre la diffusion des créations récentes et des pièces du répertoire ? Pour quelles raisons *a priori* (choix productifs de la compagnie, dépendance de la demande des établissements culturels, évolution du format moyen des distributions, difficultés pour les tournées en raison de la dispersion des interprètes d’où coût pour les répétitions, autre) ?

Les spectacles jeune public

Nombre de spectacles créés / diffusés selon les saisons ?

Nombre de représentations pendant / hors le temps scolaire ?

Convergences / divergences dans la définition des catégories jeune public avec les programmeurs ? Quels effets sur la composition des publics, leur relation d'écoute ?

La taille de la distribution

Quelle évolution du nombre de spectacles produits en solos, duos, pièces de groupe (3 à 5), grandes pièces (> 5) ?

Quelle évolution du nombre de représentations de spectacles produits en solos, duos, pièces de groupe (3 à 5), grandes pièces (> 5) ?

Quelles raisons perçues dans l'évolution des spectacles selon la taille de la distribution ?

La territorialité de la diffusion

Les zones de diffusion

Quel niveau de diffusion territoriale (dans la région du siège social, autres régions françaises, en France, à l'international) ?

Évolution de la répartition territoriale de la diffusion des spectacles depuis la création de la compagnie ? Quelles raisons perçues ?

Est-ce une condition nécessaire de diffuser en région parisienne pour « lancer » le spectacle dans les circuits de diffusion ? Quelles expériences menées ? Quels constats quant aux gains / pertes ?

Si diffusion au niveau international

Quelle évolution ? Quels obstacles / facilitateurs rencontrés ? Quelles stratégies de diffusion expérimentées ?

Quelles conditions nécessaires pour développer la diffusion à l'international ?

Comment entrer dans des réseaux internationaux ?

Selon les types d'établissements

Diffusion selon les différents niveaux institutionnels

Évolution du nombre de spectacles / représentations diffusées dans les 6 niveaux d'établissements : établissements de production labellisés (CND, CCN, TN, CDN) / établissements de diffusion labellisés (CDCN, scènes nationales, scènes conventionnées par l'État) / établissements culturels de ville dont les scènes conventionnées par les collectivités territoriales / lieux intermédiaires et indépendants / scènes privées / lieux non dédiés au spectacle

Quels obstacles / facilitateurs rencontrés pour une programmation dans les réseaux des établissements culturels labellisés / non labellisés ?

Quelles raisons *a priori* de l'évolution constatée de la diffusion selon le type d'établissements ?

Lieux non dédiés au spectacle

Quelle évolution du nombre de spectacles / représentations selon les champs de ces lieux (scolaire, patrimonial, social, MJC) ?

Quelles formes d'adaptation des spectacles (créations *in situ* uniques ; matrice de spectacle modifiable selon le lieu ; formes légères en lien avec un spectacle diffusé en salle ; autre) ?

Nombre de représentations dans ces lieux selon le commanditaire (lieu non dédié ; établissement culturel dans ses opérations hors les murs ; collectivité publique) ?

Quel degré d'autonomie artistique dans le montage de ces spectacles (initiative de la compagnie ; adaptation à une attente de sensibilisation ; autre) ?

Tendance à une substitution à la diffusion des spectacles dans les salles subventionnées ou complémentarité ?

LES CONDITIONS DE DIFFUSION

Les rapports aux programmeurs

Captation de leur intérêt

Depuis 5 ans, la prise de contacts avec les programmeurs est-elle devenue plus difficile ?

Comment a évolué la fréquentation des programmeurs pour découvrir vos créations ?

Comment ont évolué les retours des programmeurs sur vos spectacles proposés à la diffusion ?

Quelles pratiques jugées efficaces / contreproductives pour capter l'attention des programmeurs ?
 Quelles tactiques pour constituer / élargir le réseau de diffuseurs ?
 Les rapports de fidélisation avec des établissements se sont-ils renforcés (relation de confiance) ou affaiblis (nécessité de convaincre de l'intérêt de chaque nouvelle création) ?

Distribution

Dans quelle mesure la diffusion des spectacles est tributaire de leur présentation dans des salles parisiennes / le festival d'Avignon
 Quel bilan des expériences menées ?
 Participation à des festivals hors Avignon ? Quels effets sur la diffusion ultérieure du spectacle ?
 Participation à des plateformes ? Quels effets ?
 Les aides à la mobilité diffusion vous paraissent-elles efficaces pour améliorer la diffusion des spectacles ?

Contrats

Nombre de représentations en contrats de cession / contrats de coréalisation / autoproduction ?
 Comment ont évolué les négociations sur les prix de cession par rapport au coût du plateau ?
 Quelle marge pour la compagnie sur les prix de cession en moyenne ? A eu tendance à augmenter ou diminuer ?
 Ecarts entre marge ciblée et marge finalement négociée ?
 Une marge plus ou moins élevée suivant le type de public touché (cas du jeune public) ?
 Pour des séries de représentations, cette marge se module ?
 Réduction de la marge pour permettre une meilleure diffusion ? Pour quels niveaux de territoire / d'établissement ?

Préachats

Évolution du nombre de contrats de cession en préachats sans part de coproduction ?
 Pour quelles raisons *a priori* ?

Les rapports aux coproducteurs

Production déléguée

Production déléguée de spectacles par un établissement culturel depuis le début des activités de la compagnie ? Quelle évolution ?
 Quels apports : financiers / en industrie (partage de matériels, d'espaces ou de personnels, avec qui, où ?) / en compétence ?
 Degré de satisfaction de ce dispositif en termes de diffusion ? d'aide à la structuration administrative de la compagnie ?

Contrats de coproduction

Évolution des apports de coproduction : vers une fragmentation, une plus grande volatilité ou pas ?
 Quels apports financiers / en industrie / en compétence ?
 Quelles contreparties demandées ? Sentiment d'équilibre (coopération) / de déséquilibre (instrumentalisation) par rapport aux apports ?
 Quels obstacles / facilitateurs pour créer des cercles de coproduction ?
 Des partenariats récurrents sur plusieurs saisons avec des coproducteurs ?
 Co-production comme levier potentiel pour l'extension de la diffusion ou diffusion plus tributaire des contrats de co-production ?

Résidences

Quels types de résidence (de création / tremplin / « artiste en territoire » / artiste associé) ?
 Quels obstacles / facilitateurs pour obtenir des résidences ?
 Quels effets en termes de production ?
 Quels effets en termes de diffusion ? Un effort de la part des établissements culturels pour allonger les séries de représentations dans certains cas ?
 Certains types de résidence sont-ils plus pertinents pour améliorer la diffusion ?
 Quelle charge de travail demandée par l'action culturelle ? Déséquilibre entre charge action culturelle et temps de recherche/ expérimentation ?

Les rapports à la presse

Qui s'en occupe ?

Externalisé (attaché.e de presse) ou internalisé (chargé.e de communication ou direction artistique ou tâche polyvalente) ?

Quelle rémunération de cette fonction ?

Quelles pratiques efficaces / inefficaces pour attirer les journalistes culturels ?

La réputation médiatique

Comment a évolué la couverture médiatique (presse écrite / radios / web) des spectacles de la compagnie ?

Comment a évolué l'appréciation des journalistes culturels sur les spectacles ?

Un ou des spectacles plus distingués positivement ou négativement (gains / pertes de réputation) ?

Quels effets des critiques chorégraphiques sur la captation actuelle / future d'opportunités de financements (coproduction ; subventions État, collectivités territoriales) ?

Quels effets des critiques chorégraphiques sur la diffusion actuelle / future ?

La prise en charge de la diffusion

Qui s'occupe de la diffusion ?

Si elle est externalisée, quelle est la structure ?

Comment est-elle rémunérée (forfait, % des recettes, en fonction du temps de travail) ?

Si elle est internalisée, qui la prend en charge ? Chargé.e de diffusion ou tâche polyvalente dans l'équipe ?

Comment est rémunérée cette personne (salaire fixe, pourcentage, forfait) ?

Méthodologie

Quel temps de travail est dédié à la diffusion ?

Quels sont les liens du bureau ou du chargé de diffusion avec le reste de l'équipe ?

Présence en amont pendant le montage du spectacle ? Prise en compte des conseils pour les formats plus favorables à la diffusion par la direction artistique du spectacle ?

Quels obstacles / facilitateurs pour la diffusion de spectacles ?

Quelles pratiques efficaces / à améliorer / inefficaces pour la circulation des spectacles ?

Outils utilisés

Quels sont les outils les plus / les moins utilisés (fichier de contact des lieux / logiciel de messagerie / teasers / vidéos de spectacles / book / plaquettes / cartes postales, flyers / dossiers des spectacles / dossiers pédagogiques / revues de presse / courriels / newsletter / site Internet de la compagnie / site(s) Internet(s) dédié(s) à la promotion / réseaux sociaux / courrier / téléphone / plateformes / autre) ?

Quel est leur degré d'efficacité selon vous ?

Des innovations dans les outils proposées ou expérimentées ?

Y a-t-il des réunions de bilan sur le travail de diffusion effectué ?

LE DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS

La communication

Les supports papier

Quels outils en support papier les plus / les moins utilisés ?

Évolution de la charte graphique ?

Qui prend en charge la distribution des supports dans le cadre de l'exploitation des spectacles ?

Quels effets *a priori* / mesurés (offre de places à tarif réduit sur présentation du tract par exemple) sur l'attraction du public ?

La communication numérique

Comment est construit / utilisé le site Internet de la compagnie ?

Vitrine d'exposition du répertoire ? Ou stimulation d'interactions avec des internautes ?

Implication dans les réseaux sociaux ? Comment (posts, teasers, ...) ?

Effets *a priori* / mesurés sur la fréquentation des spectacles ?

L'action culturelle

Actions de sensibilisation artistique

Quelles sont les actions dans lesquelles l'équipe artistique s'implique le plus / le moins ?
 Quels objectifs fixés par la compagnie / les établissements culturels ?
 Des publics spécifiques visés ?
 Quel type d'approches pédagogiques expérimentées ? Des innovations mises en œuvre ?
 Évolution du temps consacré à l'action culturelle par rapport à la diffusion ?

Les négociations avec les établissements culturels

Quelle attitude vis-à-vis de ces actions : enrichissement pour les prochaines créations / réponse contrainte pour s'adapter à la demande des programmeurs ?
 Quelle perception de la demande d'actions pédagogiques des établissements culturels (équilibrée / excessive jusqu'à quel degré ?)
 Quels effets constatés des actions pédagogiques (développement du public ; éducation artistique des jeunes spectateurs ; développement d'une culture chorégraphique pour des adultes ; relation d'écoute des spectateurs pendant la représentation, autre) ?

Champs spécifiques ?

Des champs spécifiques d'activité ? (politique de la Ville ; en direction de personnes en résidences collectives- prisons, hôpitaux, institutions pour handicapés, etc - ; en direction de musées, de bibliothèques ; etc.)
 Quels objectifs de la compagnie / du commanditaire ? Nature du compromis entre valeur esthétique et valeur sociale ?
 Quels effets sur les participants / les artistes ?

LE DEVENIR DE LA DIFFUSION CHORÉGRAPHIQUE

Vision optimiste ou pessimiste de la diffusion future ?
 Quelles sont les conditions pour améliorer la circulation des spectacles de danse dans les circuits de production et de distribution ?
 Quels sont les obstacles majeurs rencontrés ?

Annexe 5 – La grille d’entretien semi-directif pour les structures

IDENTITÉ DE L’ÉTABLISSEMENT

Éléments socio juridiques

Forme juridique (degré de contrôle des collectivités territoriales et de l’État dans les associations « transparentes », les EPCC, les sociétés commerciales subventionnées)

Année de création / labellisation éventuelle de l’établissement

Année de nomination de la direction actuelle

Tranche d’âge de la direction

Qui détient les licences d’entrepreneur de spectacles vivants ?

Qui négocie les financements publics (État / collectivités territoriales / Union européenne) ?

Qui arrête la programmation ? Quelles personnes associées dans le processus de programmation ?

Positionnement artistique et idéologique

Parcours professionnel antérieur de la direction artistique et administrative

Projet artistique et culturel général (notamment si établissement pluridisciplinaire) de la direction et degré de continuité / d’infléchissements par rapport aux directions antérieures

Quelle place souhaitée des genres chorégraphiques dans ce projet antérieure / actuelle / à venir ?

Quels obstacles / éléments facilitateurs à l’évolution de la place de ces genres dans le sens souhaité ?

Étapes du développement : quels événements marquants ont conforté ou infléchi la vision stratégique de l’établissement quant à sa programmation chorégraphique ?

Les équipements

Jauge de la (des) salle(s) ?

Si plusieurs salles, la programmation chorégraphique a-t-elle été plus développée dans l’une d’elle ?

Augmentation du nombre de spectacles dans la petite salle à partir de 2014/15

Pour quelles raisons ?

Quelle évolution de la programmation hors les murs ?

Pour la programmation hors les murs : quels objectifs ? quels avantages et contraintes ? quelle prise de risque ?

Comment est décidé le lieu du spectacle ?

LES CHOIX DE PROGRAMMATION EFFECTUÉS

Structuration de la programmation

Comment est pensé l’équilibre de la programmation chorégraphique globale ?

Comment sont choisis les spectacles pour les différents genres ?

Quelle part entre les spectacles déjà vus, les spectacles recommandés et ceux qui sont soutenus dans leur processus de création (coproduction, préachat) dans la programmation ?

Quelle part entre les dernières créations de spectacles et le répertoire des compagnies ? Quels résultats de fréquentation entre les dernières créations et les pièces de répertoire ?
Place des adaptations de classiques

Question complémentaire éventuelle (si pas abordé dans les premières réponses) : Comment est pensée la prise de risques dans les choix de programmation ? (péréquation des risques selon la réputation des chorégraphes, les anticipations de la réception locale ?)

Évolutions globales (appui des bilans d'activité)

Évolution du nombre de spectacles de danse par saison ?

Si établissement pluridisciplinaire, évolution de la part des spectacles de danse ? Au profit / au détriment de quel(s) genre(s) artistique(s) ?

Évolution du nombre de représentations de danse par saison ?

Pour quelles raisons (nombre de spectacles / représentations) ?

Évolution de la part des genres dans la programmation chorégraphique ? (Danse contemporaine ; Danse classique ou néo-classique ; Danse baroque ; Danse hip-hop ; Danse jazz ; Danse-cirque ; Danses du monde ; Danses traditionnelles ; Autres)

Séries de représentations plus longues / courtes selon le genre chorégraphique / la réputation du chorégraphe / l'ancrage territorial (résidence, implication dans les actions pédagogiques) ?

Focus

Spectacles jeune public :

Nombre de spectacles selon saisons / de représentations hors temps scolaire – sur le temps scolaire ?

Catégorisations utilisées selon les cibles d'âge visées ?

Objectifs fixés pour cette programmation ?

Lieux pour ces représentations ?

Avantages et inconvénients de cette programmation jeune public ?

Spectacles de hip-hop :

Nombre de spectacles / représentations selon saisons

Objectifs fixés pour cette programmation ? Quelle place laissée aux breakers ou battles ?

Taille de la distribution

Nombre de spectacles / représentations de solos, duos, pièces de groupe (3 à 5 interprètes), grandes pièces (> 5 interprètes)

Évolution des parts de solos-duos / de pièces de groupe / de grandes formes ?

Causes ?

Jeune création

Quelle évolution de la place des jeunes créateurs dans la programmation ?

Quels modes de repérage de la jeune création ?

Attitudes vis-à-vis des bulles spéculatives sur les talents à la mode du moment ?

Des moyens d'accompagnement des jeunes compagnies mis en place ?

Origine géographique des compagnies

La programmation chorégraphique selon l'origine géographique des compagnies a-t-elle évolué depuis 2010/11 ?

Quelle évolution de la programmation des équipes régionales ?

Quelles raisons ?

Quelle évolution de la programmation d'équipes étrangères ?

Quelles raisons ?

LES MODALITÉS DE LA PROGRAMMATION

La gestion des sur sollicitations

Comment a évolué le nombre de sollicitations pour la programmation de spectacles ?

Comment gérez-vous cet afflux ?

Quelles formes de sollicitations attirent votre attention / suscitent un rejet ?

Comment ces sollicitations sont traitées (lecture des dossiers, venues aux spectacles, rencontres avec les artistes) ?

Quels éléments pris en considération dans les choix de se déplacer pour voir des spectacles proposés ?

Temporalité de la programmation chorégraphique

Part des spectacles / représentations lors de temps forts/festivals/mini-festivals ou sur la continuité ?

Quels sont les effets attendus /observés de la temporalité événementielle ?

Rapports de coopération avec les équipes artistiques

Collaboration avec les chorégraphes

Quelle sémantique utilisée pour définir les cartes blanches ? Quelle est la démarche de ce choix ?

Commandes d'œuvres ? Artistes associés à la co-construction de la programmation ?

Accueil en résidence

Quelle durée moyenne ?

Quelle évolution ?

Quelles sont les attentes de la structure (cahier des charges - développement du public) et des équipes artistiques ?

Un effort sur les séries de représentations des compagnies en résidence ?

Évolution des accueils studios ?

Coproductions

Quelle évolution dans les apports et le nombre de coproductions ?

Quels critères de décision dans ces choix ? Quelle évaluation de la prise de risque ?

Quel degré de fidélité avec certaines compagnies ?

Production déléguée de spectacles chorégraphiques

Quelle évolution ?

Quels apports de l'établissement ? Quels critères d'engagement ?

Assistance pour la structuration administrative de « jeunes » compagnies ?

Précaution juridique avec les compagnies étrangères (solidarité financière si contrat de cession > 5 000 euros en cas de non versement des cotisations sociales) ?

Préachat de représentations sans apport de production

Quelle évolution ?

Quelles relations de fidélisation : tendance à la reconduction de préachats ou réexamen plus systématique du contenu du projet de spectacles suivant ?

Déjà eu des mauvaises surprises ?

Rapports de coopération / concurrence avec les autres établissements culturels

Les établissements culturels sur le territoire

Quels autres établissements culturels programment de la danse sur le territoire ?

Des positionnements artistiques et idéologiques spécifiques ?

Quelle population sur le territoire ? Quel potentiel estimé pour les publics de la danse ?

Attitude vis-à-vis des clauses d'exclusivité territoriale ?

Programmation en collaboration avec d'autres établissements culturels

Quels spectacles ? Combien de représentations ?

Quels effets pour le rapport coût / dépenses artistiques ?

Programmation en réseau

Quels sont ces réseaux ?

Quelles relations de coopération ?

Quels avantages pour la programmation chorégraphique ?

Le développement du public

Fréquentation payante / exonérée

Des spectacles de danse / tous spectacles (si pluridisciplinaires)

Selon le genre chorégraphique

Selon le niveau de subventionnement / de territorialité des compagnies

Hausse ou baisse des publics de la danse ? Comparaison avec les autres genres artistiques (si établissement pluridisciplinaire)

Relations avec les publics

Quels outils pédagogiques (mallettes, dossiers...)? Lesquels semblent efficaces?

Des innovations dans leur conception / exploitation?

Développement des rencontres avec les artistes avant/après les spectacles?

Offre accrue d'ateliers de pratique? Implication d'artistes en résidence?

Diversification / fidélisation des partenariats avec des relais : comment? quels effets?

Des créations d'amateurs encadrées par des professionnels plus nombreuses?

Communication

Dépenses de communication sur support papier plus / moins élevées? Sous quelle forme? Cibles déterminées?

Engagement dans les réseaux sociaux? Comment? Quels effets?

Relations avec la presse : internalisation (missions de qui?) ou externalisation (quel choix d'attaché de presse)? quels retours?

Effets des choix de programmation

Évolution des séries de représentations?

Quels dispositifs nécessaires / inutiles pour les augmenter?

Diffusion de petites formes hors les murs?

Quels effets sur la fréquentation en salle?

Offre accrue de spectacles professionnels intégrant des amateurs?

Programmation plus importante de spectacles grand public?

Accueils de compagnies étrangères?

Négociation de clauses d'exclusivité régionale?

DIMENSIONS BUDGÉTAIRES

Le budget artistique de l'établissement

Quelle évolution du budget total : subventions publiques (État, collectivités territoriales, Union européenne) / subventions civiles (SPRD, mécénat) / recettes de billetterie / recettes de coproduction (si producteur) / prestations de service

Quelle évolution du budget artistique?

Quelle part de la danse / des genres chorégraphiques dans le budget artistique?

Quels effets des aides à la diffusion sur les choix de programmation?

Évolution de la masse salariale

Masse salariale artistique / technique / administrative

Qui est impliqué et quelle part du temps de travail pour l'accompagnement de la production, la programmation de spectacles, la mise en place de dispositifs d'action culturelle, la promotion des spectacles par rapport aux autres activités?

Les contrats

Nombre de contrats de cession / coréalisation (s'ils existent)

Évolution de la négociation sur les marges artistiques selon les genres chorégraphiques, les spectacles tous publics / jeune public, la réputation des chorégraphes ?

Négociation sur les ++ ?

LE DEVENIR DE LA PROGRAMMATION CHORÉGRAPHIQUE

Comment envisagez-vous la programmation chorégraphique d'ici 3 ans ? Quelles évolutions ? Quels obstacles supplémentaires ? Ou des solutions qui pourront prouver leur efficacité ?

Quels sont les obstacles et les conditions nécessaires au développement de la programmation chorégraphique dans votre établissement ?

GLOSSAIRE

Centre chorégraphique national : Au nombre de 19, les Centres chorégraphiques nationaux (CCN) ont la particularité d'être dirigés par un ou plusieurs chorégraphes. Lieux de ressources pour la danse, ils développent des projets artistiques fondés sur la création et diffusion de leurs propres œuvres, le soutien à la production et l'accueil en résidence de compagnies invitées, le développement de la culture chorégraphique et la sensibilisation à la danse, ainsi que la formation des professionnels.

Centre de développement chorégraphique national : Au nombre de 12, les Centres de développement chorégraphique nationaux (CDCN) sont installés sur l'ensemble du territoire. Ces structures ont pour mission le soutien à la recherche et à la création, le repérage et l'accompagnement des artistes émergents, la diffusion de spectacles et de la culture chorégraphique en menant des actions culturelles et éducatives en lien avec les populations, ainsi que la formation et l'insertion des professionnels.

Centre dramatique national : Au nombre de 38, les Centres dramatiques nationaux (CDN) sont des structures dirigées par un ou plusieurs artistes directement concernés par l'art dramatique. Il leur est confié une mission d'intérêt public de création dramatique, dans le cadre d'une politique nationale de développement de l'art du théâtre. Ce sont des lieux de référence régionale et nationale où peuvent se rencontrer et s'articuler toutes les dimensions du théâtre : la recherche, l'écriture, la création, la diffusion, la formation.

Contrat de cession de droits de représentations : Le contrat de cession est un contrat conclu entre un producteur et un organisateur de spectacles au terme duquel d'une part le producteur s'engage à donner, dans un lieu dont dispose l'organisateur, un certain nombre de représentations moyennant une somme forfaitaire ; et d'autre part l'organisateur s'oblige à fournir le lieu de représentation en ordre de marche, c'est à dire le plateau technique, y compris le personnel nécessaire.

Direction artistique

1. **Masculine :** Désigne ici les directions artistiques uninominales masculines, les duos exclusivement masculins ou les collectifs majoritairement composé d'hommes.
2. **Féminine :** Désigne ici les directions artistiques uninominales féminines, les duos exclusivement féminins ou les collectifs majoritairement composé de femmes.
3. **Duo mixte :** Duo composé d'un homme et d'une femme à la direction artistique.

Établissement au financement public croisé : Structure de diffusion non labellisée bénéficiant de financements publics variés (État, Région, Commune...).

Maîtrise d'œuvre : Désigne ici les chorégraphes ou directeurs et directrices de ballet.

ONP : Opéra national de Paris.

Producteur : Un producteur de spectacle vivant est une personne physique ou morale qui a la responsabilité d'un spectacle et notamment celle d'employeur à l'égard du plateau artistique. Le producteur réunit les éléments nécessaires à la création du spectacle. Il est responsable du choix de l'œuvre, sollicite les autorisations de représentation de cette œuvre, conçoit et monte les spectacles, coordonne les moyens humains, financiers, techniques et artistiques nécessaires et assume le risque financier de sa commercialisation.

Rayonnement territorial des équipes artistiques

- Départemental : la diffusion totale des spectacles de l'équipe à l'échelle départementale est supérieure ou égale au total de la diffusion régionale et de la diffusion nationale,
- Régional : la diffusion totale des spectacles de l'équipe à l'échelle régionale, en dehors du département, est supérieure ou égale au total de la diffusion départementale et de la diffusion nationale,
- National : la diffusion totale des spectacles de l'équipe à l'échelle nationale est supérieure ou égale au total de la diffusion régionale et de la diffusion départementale,
- Multirégional : les différences dans la diffusion des spectacles entre les échelles départementale, régionale et nationale sont moins marquées.

Scène conventionnée : L'appellation « scène conventionnée d'intérêt national » réunit des structures de création et de diffusion soutenues par le ministère de la Culture en raison de leur action en faveur de la création artistique, du développement de la participation à la vie culturelle, de l'aménagement et de la diversité artistique et culturelle d'un territoire.

Scène nationale : « Scène nationale » est un label accordé par le ministère de la Culture à des théâtres publics français. Les scènes nationales, au nombre de 74, majoritairement implantées dans des villes moyennes, sont des lieux de production et de diffusion pluridisciplinaires de la création contemporaine dans le domaine du spectacle vivant.

Série de représentations : Désigne ici l'ensemble des représentations données dans un lieu sur une période continue. Une série peut se limiter à une seule représentation.

Théâtre ou centre culturel municipal : Lieu de diffusion pluridisciplinaire de spectacle vivant majoritairement financé par les communes et les intercommunalités.

SEPTEMBRE 2019

Onda – Office national de diffusion artistique

13 bis rue Henry Monnier, 75009 Paris

www.onda.fr



Office national de diffusion artistique
13 bis rue Henry Monnier, 75009 Paris

www.onda.fr