SYNTHÈSE JOURNÉE D'ÉTUDE CAMPING 2017 DES PUBLICS POUR LA DANSE 27.06

Synthèse par Claire Buisson
Pôle Éducation artistique et culturelle du CN D

Centre national de la danse
1, rue Victor-Hugo
93500 Pantin Cedex
+33 (0)1 41 83 98 98
cnd.fr

© Marc Domage

Sommaire

4 Contexte

5 Cartographie

6 Un public des arts et de la culture
Dialogue entre Christian Ruby et Emmanuel Wallon, animé par Thibaut Kaiser

8 Diffusion de l'art chorégraphique et pratiques de spectateurs : contribution à l'étude des publics de la danse
Par Lise Saladain

9 Le monde éducatif, un espace irremplaçable pour l'ancrage social de la danse
Par Patrick Germain-Thomas

10 Publics mode d'emploi, quelles pratiques de médiation en danse ?
Table ronde animée par Vincent Jean, avec Marion Colleter, Jérôme Lecardeur, Christophe Marquis, Mélanie Perrier

12 Glossaire

12 Ressources

13 Biographies

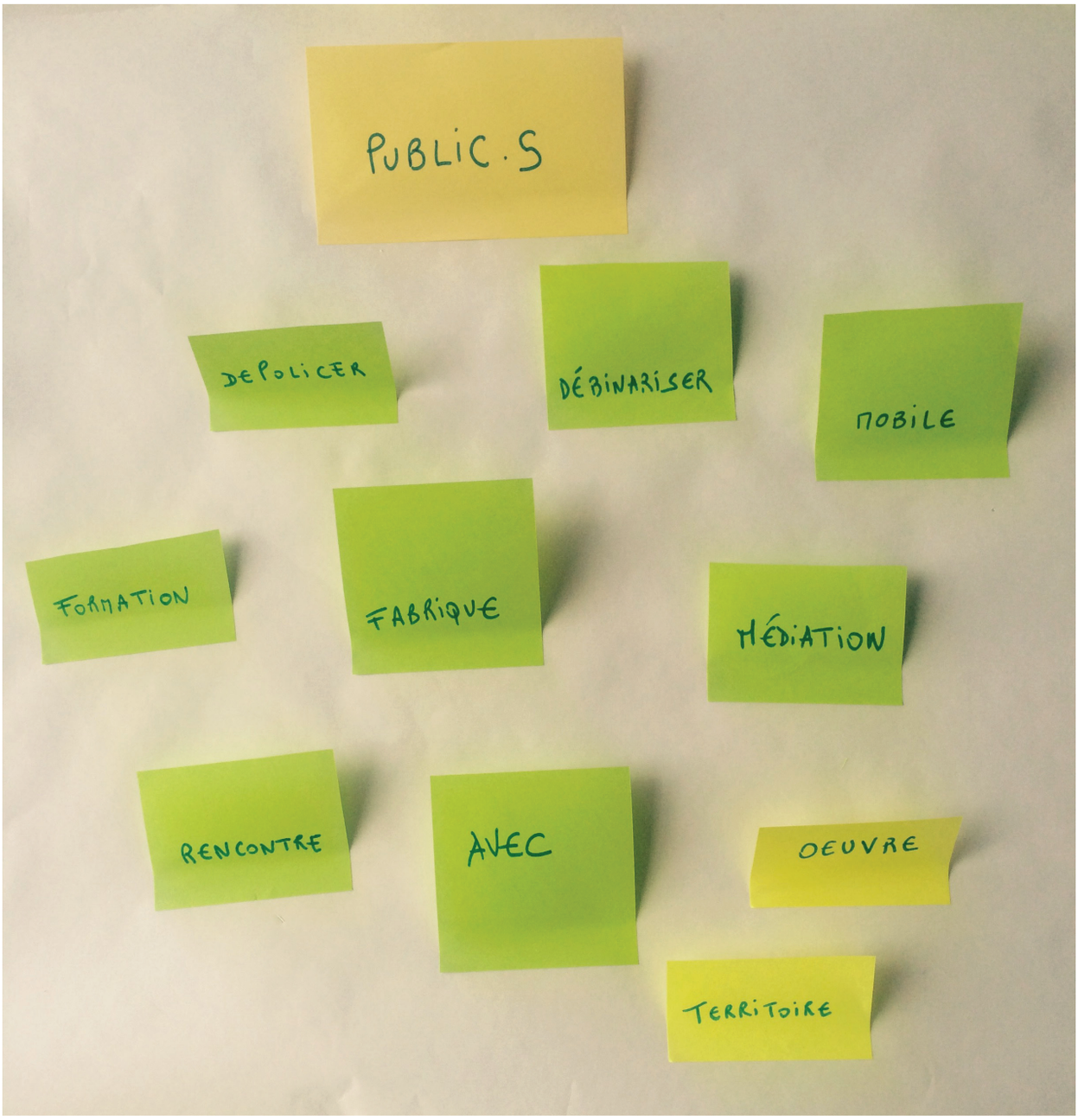
Le contexte

Pôle ressources pour la médiation et l'éducation artistique et culturelle en danse, le CN D propose des espaces de réflexion entre professionnels afin de favoriser le frottement d'idées, de convictions, de désirs et de questionnements autour de la médiation en danse. L'équipe du pôle ressources invite à prendre le temps de s'interroger sur ces pratiques ainsi que sur les valeurs et les enjeux à l'œuvre dans l'éducation artistique et culturelle.

Chaque année, une problématique inhérente à la médiation sera mise au travail à travers une journée d'étude inaugurale et des journées d'extensions. Le format variera entre conférence, dialogue, échange de pratiques…
Un nouveau cycle autour de la notion de « public-s » a été inauguré en juin 2017. Des chercheurs, philosophe, sociologue, et professionnels du spectacle vivant ont été conviés afin de croiser différents points de vue sur le public (au singulier et au pluriel). Aborder et partager cette notion sous divers angles, philosophiques, politiques, économiques, ou encore esthétiques, a permis d'étayer nos approches au regard de nos pratiques. Cette journée a été l'occasion d'évoquer la spécificité d'un public en danse, de réfléchir aux modes d'invites des publics par les structures culturelles et aux usages politiques de ceux-ci. Cette synthèse trace les axes de réflexion au cœur de la journée du mardi 27 juin.

Toutes les références citées dans les textes sont partagées dans la partie « Ressources » page 12

Cartographie



Un public des arts et de la culture ?

Dialogue entre Emmanuel Wallon, sociologue et Christian Ruby, philosophe
Animé par Thibaut Kaiser

Christian Ruby recontextualise sa parole. Son travail porte sur les notions et leur légitimation, et sur la question des spectateurs. À partir de là, il s'est intéressé à la notion de public. Aujourd'hui, il note un mépris fréquent de ce terme, qui est abordé de manière comptable (la jauge), personnalisé (« mon » public), morcelé ou annihilé (« les gens »). Pourtant, le public n'est pas une donnée préexistante, mais il est un résultat qui est toujours à recommencer.
Il devient, à chaque fois qu'il se confronte à une œuvre. C'est **la corrélation** avec une ou des œuvres qui produit un certain type de public. Le fondement de l'œuvre d'art d'exposition à partir du XVIIIe siècle est de proposer une **adresse** indéterminée et de rendre possible une publicité, au sens philosophique du terme, c'est-à-dire l'accession, l'ouverture, la possibilité d'une discussion publique.

Emmanuel Wallon complète ces éléments par une considération sur la sociogenèse de la notion de public – la manière dont se construit l'usage des notions à travers le temps. Ainsi, depuis la fin des années 1980, le terme « public » est apparu dans les organigrammes, parallèlement au développement de formations spécialisées. Dans cet usage, le public présent physiquement dans la salle représenterait un miroir de l'ensemble du public au sens de république, commun, totalité des citoyens. Emmanuel Wallon explique que cette vision est utile pour les pouvoirs publics pour justifier la dépense. Pourtant, la configuration d'un public ne correspond que très rarement à l'ensemble de la collectivité. Par-delà les caractéristiques de la proposition artistique, il y a d'autres facteurs qui dictent les différentes configurations et conformismes des publics (le bâtiment, sa localisation dans la ville, les représentations sociales, etc…).
Revenant au public physiquement présent, Emmanuel Wallon considère qu'il est partie prenante d'un évènement.
Il assiste à quelque chose, mais également il assiste l'évènement, au sens où il est l'assistant de la construction du sens d'un spectacle. Le terme d'**assistance** renvoie à la question des modes d'adresse proposés.

Christian Ruby.
La question des publics se pose à des moments cruciaux de l'histoire de l'art. Pour que la notion de « public des arts et de la culture » naisse, il a fallu que les notions de public, d'art et de culture existent. Christian Ruby situe cette apparition au moment de la querelle du *Cid*. À cette période, la monarchie constate que les personnes à la cour parlent de tableaux et de spectacles, sans pour autant remettre en question le pouvoir royal. La monarchie décide alors de leur donner des lieux afin qu'ils discutent, tout en gardant un certain contrôle. C'est la constitution des salons et académies, et l'invention de la notion de public artistique et culturel.
En schématisant, Christian Ruby pose trois repères dans l'histoire de l'art. Le premier : le XVIIe siècle. L'art classique horizontalise le regard et l'adresse de **la parole**. Le public n'est plus l'auditoire de l'église qui entend le prêche dans un mouvement d'ascension dans lequel on en appelle au ciel. Le spectateur accède à la parole qui circule horizontalement. Le deuxième : les avant-gardes. Le public n'est pas **le peuple**, il est une élite restreinte. Le troisième : l'art contemporain. Les artistes proposent de nouveaux modes de **relation** aux œuvres qui définissent de nouvelles manières d'appréhender la notion de public.

Emmanuel Wallon.
Le public se constitue à travers des modes de prise de contact avec l'œuvre, lesquels se transforment selon les contextes historiques et culturels. L'évènement de la représentation n'est donc pas le seul moment de constitution du public. Elle est en partie l'œuvre des artistes par le mode d'**invite** et d'adresse qu'ils activent, en amont, mais également par l'espace de **discussion** que l'œuvre ouvre, en aval. Pour cette raison, les actions de médiation doivent s'inscrire dans une pensée globale de la manière dont les artistes et les œuvres tentent de rendre possible la rencontre avec le ou les public(s).
Revenant sur les diverses désignations du peuple, Emmanuel Wallon renvoie à l'enjeu de la construction du **commun**, ce à quoi selon lui contribuent en partie les artistes. *« Comment des propositions singulières peuvent déjouer des déterminismes sociaux en faisant que se produisent dans l'évènement au sens très large de la représentation, avec son amont et son aval, des déplacements ? »*

Christian Ruby.
« Ce qui est intéressant dans la production artistique, c'est qu'elle conduit à la parole et à l'échange de parole ».
Elle permet un espace critique, de mise en public et de mise en discussion.
Pour compléter la notion d'invite proposée par Emmanuel Wallon, Christian Ruby pointe **une police** des pratiques.
Nous sommes disciplinés et l'expérience des publics est rationalisée. Où s'assoir, comment parler, comment regarder, quoi regarder, etc…Or, selon Christian Ruby, plus nous mesurerons la distance qui nous sépare des autres, plus nous pourrons continuer à faire d'autres choses et à transformer des éléments. Pour cela, il est fondamental de prendre de la distance avec les codes.
Pour finir, Emmanuel Wallon adresse ce qu'il peut y avoir de spécifique à l'art chorégraphique dans la constitution d'un public. Il s'appuie sur la notion d'**appréciation** de Gérard Genette. Quelles facultés d'appréciation la danse dans

sa singularité vient libérer chez le spectateur ? Le rapport chorégraphique à l'espace offre au spectateur la possibilité de se l'approprier, de construire sa propre perception, en mouvement, de l'espace. Par ailleurs, la danse met en jeu le corps et sa réalité sensorielle. Activant l'empathie kinesthésique, la danse sculpte du sensible et le spectateur est renvoyé à son propre corps. Dans la danse, le spectateur conduit sa propre expérience et participe ainsi de la construction de l'œuvre. Il peut choisir quoi regarder, quel cadre donner au paysage chorégraphique, suivre un doigt, une main, ou la chorégraphie du groupe. Il est libre de laisser son regard glisser le long des formes du sensible. Il fait l'expérience d'une liberté qui renvoie à la question de la subjectivité. Souvent le spectateur a l'impression d'être ignorant face à la danse, alors qu'en réalité il est détenteur d'incroyables facultés de **subjectivation**.

Diffusion de l'art chorégraphique et pratiques de spectateurs : contribution à l'étude des publics de la danse *

Lise Saladain, Docteure en sciences de l'éducation,
Secrétaire générale de la Manufacture, CDCN Bordeaux Nouvelle-Aquitaine

Lise Saladain prend le temps de poser le cadre de sa recherche et les contours de sa posture, comme professionnelle et chercheuse. Elle nous présente aujourd'hui une étude qu'elle a menée en 2011-2012 sur des **pratiques** de spectateur et le rapport que le spectateur entretient avec l'œuvre de danse contemporaine. Elle travaille à partir du cadre des sciences de l'éducation, qui ne se limite pas au champ scolaire. À travers l'**éducation**, elle envisage les possibilités de transformer une culture dans le cadre de la diffusion du savoir chorégraphique.

Avant de présenter le cœur de l'étude, elle partage quelques appuis bibliographiques.
L'Amour de l'art de Bourdieu et Alain Darbel, sur le thème de la « conquête du spectateur ». La pratique des gens qui viennent visiter des musées européens. Le public est composé d'une certaine manière, socialement, et cela ouvre des potentiels de transformation. *La Société du spectacle* de Guy Debord. Les logiques de consommation et de domination qui peuvent être à l'œuvre dans la salle de représentation. Les travaux de Jean-Claude Passeron sur la réception de la culture. *La charte nationale de l'école des spectateurs* (2010, ANRAT). Interpellation sur la modification du rapport du public au savoir artistique et sur l'exigence de l'œuvre dans le processus de légitimation du spectateur comme partie prenante de celle-ci.
Elle resitue également quatre périodes dans le processus de **démocratisation culturelle** en France.
La première période correspondant à l'époque de Malraux, après 1959. C'est le principe du « choc culturel » : mise en présence de l'art sans pédagogie ni médiation. Avec 1968, se pose le paradigme de l'action culturelle, afin de réduire la dynamique d'exclusion d'une partie des citoyens. À partir de 1981, la politique menée par Jack Lang valorise la création plus que les publics, mettant l'attention sur les singularités des écritures et sur l'œuvre comme processus artistique. Enfin, depuis une vingtaine d'années, l'intérêt pour les publics de l'art s'est renforcé et on tente de formaliser le travail de médiation permettant d'amener les publics vers l'œuvre.

Lise Saladain s'intéresse à la diminution des **écarts** et de l'égalité dans le rapport social. L'objectif pour elle est de réduire l'écart entre celui qui est « censé » ne pas connaitre et celui qui est « censé » connaitre. D'ailleurs ses travaux s'appuient sur une perspective anthropologique didactique, issue de la notion de « contrat didactique » de Guy Brousseau. Ce contrat est en fait un non contrat, c'est-à-dire qu'on emmène l'enfant à prendre la responsabilité de ses connaissances. On organise les conditions de la **rencontre** avec les savoirs, et non une transmission de savoirs.

Elle a mené cette étude à travers un questionnaire, qui aborde cinq niveaux de caractéristiques du spectateur :
— les déterminants socioculturels, les modes d'information (sur internet, discussion dans un repas familial, par qui suis-je accueilli-e, les outils de réception, la feuille de salle, un bord de scène après spectacle, etc.) ;
— la position du spectateur, la fréquentation annuelle, le degré d'intégration dans le milieu artistique ;
— la mobilisation des connaissances, le degré d'assurance ;
— les moyens linguistiques mobilisés, l'accès au vocabulaire de la danse.
L'analyse de ces questionnaires a permis d'établir une déclinaison des pratiques de spectateur.
Le spectateur initié : cette pratique est le produit de spectateurs avertis fréquentant assidûment (au moins une fois par mois) les lieux dédiés à la danse contemporaine et possédant une grande proximité avec cette communauté.
Le spectateur contingent : cette pratique est spécifique à une fréquentation très occasionnelle (moins d'une fois par an). Elle est relative à des personnes ne connaissant que très peu, voire pas du tout, la danse contemporaine.
Lise Saladain rapporte le témoignage d'une personne assistant à un colloque professionnel pour le plaisir d'entendre parler de la danse. Elle raconte qu'elle était perdue car les professionnels parlaient de Caterina et Carlotta Sagna en les appelant « Caterina et Carlotta ». Cela pointe l'importance du choix sémantique et des mots utilisés.
Le spectateur prétendant : cette pratique renvoie à une fréquentation des spectacles de danse contemporaine occasionnelle (une à deux fois par an) et se caractérise par un intérêt certain pour la danse. L'intuition sert souvent de guide aux spectateurs s'inscrivant dans cette démarche.
Enfin, le spectateur habitué : cette pratique est le fruit d'une fréquentation régulière des salles de spectacle (tous les deux à trois mois) de spectateurs qui développent un lien intime à la danse contemporaine.

L'enjeu de cette étude était de dépasser l'examen des caractéristiques individuelles du spectateur pour appréhender des pratiques, afin de jouer ensuite des compositions de **situation**. Elle conclut en racontant l'exemple d'une réunion de spectateurs à laquelle elle a participé. Il y a un protocole : ce sont les spectateurs qui sont écoutés par l'artiste ou le professionnel du théâtre pendant 40 minutes, puis il y a 20 minutes d'échange avec l'invité. La parole des spectateurs circule dans un cercle, des descriptions, des ressentis. À la fin des 45 minutes, ils avaient tout dit.
Elle a assisté à une **construction** d'une parole et d'une connaissance au fur et à mesure par les spectateurs eux-mêmes.

* Cette synthèse reprend des extraits de l'article dont est issue la présentation de Lise Saladain – cf. Ressources.

Le monde éducatif, un espace irremplaçable pour l'ancrage social de la danse

Patrick Germain-Thomas, professeur d'économie et gestion, chercheur en sociologie

Dans cette présentation, Patrick Germain-Thomas aborde la place de la danse à l'école pour favoriser un ancrage social de la danse. Ce thème a émergé de son travail sur l'économie de la danse contemporaine.
La construction progressive d'un « monde artistique » de la danse a été le résultat d'une politique culturelle volontariste. Cela a conduit au développement considérable de la danse contemporaine : multiplication du nombre de compagnies, du public et de la fréquentation. Pourtant, malgré ces progressions, il y a crise : **écart** entre le nombre de propositions artistiques (création) et les possibilités d'accueil par les lieux de programmation (diffusion).
Derrière ce déséquilibre reste donc la question des possibilités d'étendre les publics de la danse dans la société, et le rôle de la présence de la danse à l'école dans cette **extension**.
Pour cette étude, il a mené une enquête sociologique auprès des différents acteurs (inspection, rectorat, établissements culturels, enseignants, artistes) afin de mesurer comment les projets de danse à l'école se mettent en œuvre et comment les généraliser.

L'enjeu de la présence de l'art à l'école renvoie à des réflexions sur les enjeux pédagogiques. Un temps fort dans cette démarche est le plan Lang-Tasca de 2001 pour les arts et la culture à l'école. *« L'intelligence sensible est inséparable de l'intelligence rationnelle. L'éducation artistique et culturelle apporte aux enfants une grammaire de la sensibilité, capable de structurer leur corps, d'élever leurs esprits et d'aiguiser leur sens de la responsabilité »*. Dans la loi de 2013 sur la refondation de l'école, il est également stipulé que l'école doit permettre à l'élève de s'initier aux différents langages de l'art, et à différents moyens d'expression.
La présence de l'art à l'école repose sur des partenariats tripartites entre une structure culturelle, une structure artistique et un établissement scolaire. Des formations nationales, déclinées ensuite à l'échelle régionale – les PRÉAC – sont organisées afin de faire se rencontrer les enseignants, les artistes, les médiateurs. L'école s'ouvre aux artistes, tout en s'appuyant sur les enseignements de l'école, ce qui explique l'ancrage de la danse à l'école dans le domaine de l'éducation physique et sportive. Dès les années 1920, Laban théorise la danse à l'école par la question de la gymnastique dans son traité *Gymnastik und Tanz* – 1926.

« La première tâche de l'école est d'entretenir ce besoin de danser et de faire en sorte que les enfants plus âgés restent conscients de quelques-uns de ces principes gouvernant le mouvement. La seconde tâche et non moins importante, est de préserver la spontanéité du mouvement, de la garder vivante jusqu'à ce que l'enfant quitte l'école et de la conserver dans sa vie d'adulte. Une troisième tâche est d'encourager l'expression artistique par l'art du mouvement, art premier » (Rudolf Laban, *La danse moderne éducative*, éditions Complexe / Centre national de la danse, 2003).

Différents obstacles existent pourtant. Les premiers sont d'ordre institutionnel. Les ateliers s'appuyant sur les enseignements, il peut y avoir une certaine résistance des enseignants qui souhaitent préserver leur sphère d'activités. Par rapport à la danse, il y a aussi des obstacles culturels. L'enseignant peut se demander s'il-elle est en mesure de conduire un projet de danse (*« Je ne connais pas la danse, je ne sais pas danser. Je ne m'en sens pas capable »*). D'où l'importance des rencontres préalables et des formations. Enfin, il y a des obstacles organisationnels : trop peu de disponibilités pour que les enseignants participent à ces rencontres, un fort *turn-over* des enseignants dans les zones prioritaires, empêchant le développement de projets à long terme.

Pour défendre les projets de danse à l'école, les acteurs mettent en avant les apports de la danse à l'école sur les apprentissages. Trois dimensions : la dimension relationnelle, entre les élèves, entre élèves et enseignants, entre élèves et professionnels de l'établissement, et le développement d'un regard différent sur l'autre, un regard objectif et horizontal. Une dimension cognitive et une dimension artistique et culturelle qui, en favorisant le travail par **contiguïté** entre les enseignements, peut contribuer à l'extension des publics de la danse. Les actions culturelles construisent le public de demain.

La salle
Emmanuel Wallon revient sur les obstacles institutionnels mentionnés par Patrick Germain-Thomas, pour insister sur l'importance de ne pas abandonner la bataille budgétaire. Les sommes sont très faibles au regard de l'enjeu éducatif. De plus, le ministère de l'Éducation additionne les crédits aux enseignements artistiques (arts plastiques et musique) avec les crédits pour l'éducation artistique et culturelle. Cela fausse donc la perception des moyens donnés. Par ailleurs, Emmanuel Wallon souligne l'enjeu de la formation à différents niveaux : mettre les enseignants en situation de monter eux-mêmes des projets artistiques, l'importance des partenariats tripartites incluant les médiateurs et professionnels des collectivités et l'intérêt de la confrontation entre plusieurs disciplines.

Publics mode d'emploi, quelles pratiques de médiation en danse ? Table ronde

Animée par Vincent Jean - directeur des publics au Vivat-scène conventionnée d'Armentières
Avec Marion Colleter - Onda, Jérôme Lecardeur, directeur du TAP – scène nationale de Poitiers, Christophe Marquis - directeur de l'Échangeur – CDCN Hauts de France, Mélanie Perrier - artiste chorégraphe Cie Deux Minimum, artiste associée CCN Caen et artiste compagnon Manège de Reims.

Vincent Jean conduit cette table ronde à partir d'une question collective : **« est-ce qu'il y a un seuil à partir duquel on peut considérer que le public se constitue ? À partir de quand apparait-il ? Est-ce toujours à partir des œuvres et de la programmation ? »** À travers cet éclairage collectif sur des façons de faire et de penser la médiation, cette table ronde souhaite contribuer à dessiner une sorte de cartographie en mouvement des adresses au public.

Spectateur
Jérôme Lecardeur explique que dans le cadre du TAP, scène nationale de Poitiers, la médiation s'adresse avant tout au spectateur, plus qu'au pratiquant. Le **spectateur** se voit proposer des parcours au sein de la programmation afin de le faire circuler entre différentes esthétiques. Le TAP cherche un équilibre entre des pièces historiques et des spectacles contemporains qui bousculent sa vision.

Depuis cette année, Mélanie Perrier a renversé la question et s'est demandée ce que le spectateur peut à son tour ***inventer***. Dès lors, le spectacle et le spectateur constituent un point de départ et non un point d'arrivée. Ainsi, elle a expérimenté auprès d'une trentaine de personnes (une retraitée de 60 ans, une petite fille de 6 ans, etc.) qui a vu la première de son spectacle, la mise en place d'un réseau, avec comme contrat de départ la question suivante : *« qu'est-ce que l'expérience de ce spectacle-là vous a donné envie de faire dans votre région ? »*.

Territoire – habitants – population
Christophe Marquis met en avant la question **« d'où l'on vient ? »**. Le CDCN est né d'un projet d'installation d'une compagnie dans un territoire avec comme objectif de faire un lieu de résidence pour des artistes en milieu rural. Cela comporte plusieurs implications : rendre compréhensible le projet tant pour les élus que pour les habitants ; porter une attention sur la création, avant la diffusion ; s'installer dans un territoire où il n'y a pas de public. L'objectif peut être résumé ainsi : *« comment profiter de la présence des artistes pour qu'il y ait quelque chose qui se passe avec des gens ? »*

L'ONDA porte une attention particulière aux initiatives visant à développer les publics autrement. Pour cela, dans ses échanges avec les structures, la question du **contexte** – *« ce qui prend en compte le territoire, et donc ses habitants, sa population, et donc ses publics »* – est très présente (Marion Colleter).

Fabrication
En tant qu'artiste, Mélanie Perrier aborde la question des actions menées avec les publics hors d'une injonction à aller voir un spectacle. La question préalable aux actions qu'elle développe est « qu'est-ce qu'on fabrique et avec qui ? » *« Cela singularise qui l'on a en face de nous […] et crée des espaces de répondant, plus que de transmission »*.

« Sur la dernière création, un théâtre m'a dit « ce serait bien de faire une rencontre avec un philosophe et toi, une heure avant le spectacle ». Évidemment cela m'a posé question, je l'ai retourné. On a fait quelque chose d'assez participatif - je n'aime pas ce mot – où on a fait jouer un peu les considérations des uns et des autres sur avec quoi ils venaient aujourd'hui par rapport à tel sujet que serait susceptible de travailler la pièce. C'est comme ça que je l'ai un peu retourné, mais surtout pas "ma vie, mon œuvre, je vous explique parce que vous n'allez rien comprendre" ».
Mélanie Perrier

Processus
Artistes associés – un dispositif du ministère de la Culture, développé avec les CDCN et étendu aux CCN, qui permet d'associer pendant trois ans un artiste à un lieu, par des moyens pour la coproduction, la diffusion et l'éducation artistique et culturelle.
Mélanie Perrier est artiste associée au CCN de Caen. Elle explique que la temporalité longue permet de créer en **association** les cadres pour l'accompagnement du travail artistique et donc pour les éventuelles actions. Cela permet de *« sortir des logiques purement de médiation des spectacles et de réinterroger - puisqu'il n'y a pas nécessairement programmation - la nécessité et la pertinence de faire des actions »*.

Relation avec
Pour Christophe Marquis, il n'y a pas de modèles. Plutôt des petites **histoires** qui racontent le vivre ensemble qui se construit. Dans le cadre du festival C'est comme ça !, ils ont créé une cantine où mangent les artistes, les techniciens, l'équipe du festival et le public. Il a remarqué un groupe de personnes âgées qui vient désormais chaque année voir les expositions, voir des spectacles et manger ensemble. Par-delà les spectacles, ce moment de la cantine est *« un moment d'être ensemble, de rencontre, d'ouverture »*.

Marion Colleter décrit l'exemple d'une initiative développée depuis une dizaine d'années par deux artistes, Samuel Vittoz et Iris Trystram, à Villereal, village d'environ 1000 habitants situé dans le Lot et Garonne. L'idée est de proposer à une trentaine d'artistes de venir pendant deux mois dans ce village. Ils sont logés chez l'habitant. Ils ont un parrain ou une marraine qui est un des habitants et qui dès les premiers jours leur fait une visite de son Villeréal à lui. Il y a des repas en commun. Il y a des ateliers appelés « ***faire avec*** » le potier du village ou le menuisier qui va passer un temps avec plusieurs groupes. Artistes et habitants sont mélangés pour échanger leurs pratiques et compétences. Par ailleurs, dans la mesure où il n'y a pas de théâtre ni de moyens techniques sur place, ce sont les ressources locales et donc la relation avec l'habitant qui sont privilégiées. *« La présence artistique au quotidien […] crée quelque chose d'intégré qui permet une proximité à l'œuvre ».*

La salle
Emmanuelle Bibard, consultante en développement culturel à Grenoble, évoque l'enjeu de penser des **formations** en esthétique pour les programmateurs et directeurs des scènes nationales, entre autres.

Fanny Bertin, coordinatrice des projets artistiques au MAC, scène nationale de Créteil, va dans le même sens de l'importance de la formation des directeurs-rices de lieu, de sorte qu'ils-elles soient eux-mêmes dans une dynamique de **découverte** et d'ouverture afin de l'offrir au public.

Claire Buisson, chargée d'éducation artistique et culturelle au Pôle EAC au CND-Pantin, pose l'enjeu de créer de la **complémentarité** dans les pratiques (des publics, des programmateurs, des lieux), et non de concevoir un modèle unique.

Mathilde Monnier, directrice du CN D, évoque la question de la **responsabilité** des programmateurs dans le faire et défaire les publics. *« Comment on formate une génération de public parce qu'on formate une génération d'artistes dans les lieux »*.

Conclure – spirale flottante
Fanny Delmas, responsable du Pôle EAC au CN D
Singulier/pluriel, plusieurs, spectateur et /ou public, évènement, évènement de la représentation et ce qui se construit avant/après comme un tout et participe de l'évènement.
Ancrage social et enjeux dans la notion de public en termes d'adresse, de responsabilité politique, dans un espace social où chacun est public, spectateur, programmateur, relation avec les publics, médiateur.
Quelle responsabilité a-t-on à créer du lien, de la relation, à dynamiser les relations, à faire avec ? En tant que professionnels, partager des enjeux communs mais avec des objectifs posés pour le public qui peuvent être différents.

Glossaire

Exercice de cartographie en mouvement. Comment relier ces notions entre elles ?

Relation	Territoire	Échange
	Contexte	Débat
Public	Durée	Discussion
	Habitants	Critique
Peuple		
Gens	Pratiquant	Pratiques
	Répondant	Complémentarité
Création	Spectateur	Hétérogénéité
Processus		
Fabrication	Lieux publics	Construction
		Poliçage
Avec		Subjectivation

Ressources

Sites internet

Onda — www.onda.fr
L'Échangeur CDCN Hauts de France — www.echangeur.org
La Manufacture CDCN Bordeaux Nouvelle-Aquitaine — www.lamanufacture-cdcn.org
TAP, Théâtre et auditorium de Poitiers — www.tap-poitiers.com
Festival à Corps, Poitiers — www.festivalacorps.com
Le Vivat, scène conventionnée d'Armentières — www.levivat.net
Cie Deux minimum — www.cie2minimum.com
CCN Caen — www.ccncn.eu
Manège de Reims — www.manege-reims.eu
Festival Villereal — www.unfestivalavillereal.wordpress.com

Documentations

— Rencontre des partenaires de l'ONDA – Faire autrement, juillet 2017
http://www.avignonpro.fr/?p=5273
https://soundcloud.com/onda_diff_art
— ONDA, Pratiques de partenariats sur la durée entre compagnies et lieux, 2016
http://www.onda.fr/_fichiers/documents/fichiers/fichier_77_fr.pdf
— A-CDCN - Cadre des artistes associés
http://a-cdc.fr/FR/artistes-associ%C3%A9s
— Ministère de la Culture - Rapport sur les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique, 2009
http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/08synthese.pdf
— Ministère de la Culture et Ministère de l'Education Nationale -Plan Tasca/Lang pour l'éducation artistique et culturelle à l'école, 2000
http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/education-artistique/art-ecole/plan.htm
— Déclaration de Villeurbanne, 25 mai 1968
http://www.mille-et-une-vagues.org/ocr/?La-Declaration-de-Villeurbanne
— ANRAT – Charte nationale de l'école du spectateur, 2010
http://www.occe.coop/~thea/IMG/pdf/_Charte_ecole_du_spectateur.pdf

Bibliographie

Biet Christian et Triau Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio-collection Essai, 2006

Bourdieu Pierre et Darbel Alain, *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Éditions de Minuit, 1969

Chopin Marie-Pierre et Saladain Lise, « Diffusion de l'art chorégraphique et pratiques de spectateurs : contribution à l'étude des publics de la danse », Acte du Congrès de l'actualité de la Recherche en Education et Formation (AREF-AECSE), 2013

Debord Guy, *La Société du spectacle*, Folio, 1967

Germain-Thomas Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, Éditions de l'Attribut, 2012
Que fait la danse à l'école ?, Enquête au cœur d'une utopie possible, Éditions de l'Attribut, 2016

Lauret Jean-Marc, *L'Art fait-il grandir l'enfant ?,* Éditions de l'Attribut, 2014

Ruby Christian, *Abécédaire des arts et de la culture*, Éditions de l'Attribut, 2015
Spectateur et Politique. D'une conception crépusculaire à une conception affimative de la culture ?, La Lettre volée, 2014
La Figure du spectateur, Armand Colin, 2012
L'Archipel des spectateurs, Nessy, 2012
L'Interruption. Jacques Rancière et la politique, La Fabrique, 2009
Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art, Le Félin, 2007
L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne, La Lettre volée, 2006
Schiller ou l'esthétique culturelle. Apostille aux Nouvelles Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, La Lettre volée, 2006
Nouvelles Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, La Lettre volée, 2005

Wallon Emmanuel, « Constructions coulissantes », in *Mises en scène du monde*, Actes du colloque au Théâtre national de Bretagne, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005, pp. 292-306
« La démocratisation culturelle, un horizon d'action », in Les Cahiers français, n° 348, La Documentation française, Paris, janvier-février 2009, pp. 79-86
« La mobilité du spectateur », in *Un théâtre de l'échange*, M. Freydefont et C. Granger (dir.), Études théâtrales, n° 41-42, Louvain-la-Neuve, 2008, pp. 192-221
« Méditer la médiation », in *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, Anne-Catherine Sutermeister (dir.), La Manufacture, Haute école de théâtre de Suisse romande, Lausanne, 2011, pp. 11-22
« Avignon, la ville dont le nom confond le théâtre et l'agora », in L'Observatoire, la revue des politiques culturelles, n° 48, été 2016, pp. 19-23
« Donner lieu, Dissémination du théâtre, condensation de l'expérience », in *Place du théâtre, forme de la ville*, Marcel Freydefont & Luc Boucris (dir.), Théâtre/Public n° 215, janvier 2015
« Seuils de pénétration : la traversée du spectateur », in *Mélanges pour Jean-Paul Manganaro,* Luca Salza (dir.), éditions Mimésis, 2015
Mémento : Le spectacle vivant en chiffres (2016), L'Observatoire + (supplément au n°48 de L'Observatoire), Grenoble, juillet 2016
Scènes de la critique, Les mutations de la critique dans les arts de la scène, Actes Sud Papiers, Arles, 2015
« Construction du public et implication du spectateur », entretien avec Christian Ruby et Emmanuel Wallon (propos recueillis par Cyrille Planson), La Scène, mars-avril-mai 2013, pp. 14-19
« L'Éducation artistique », in *Politiques et pratiques de la culture*, Philippe Poirrier (dir.), La Documentation française, coll. « Les Notices », Paris, nouvelle édition actualisée et augmentée, 2017, pp. 279-287

Biographies

Patrick Germain-Thomas
Patrick Germain-Thomas a publié en 2012, aux Éditions de l'Attribut, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, étude socio-économique du secteur chorégraphique tirée d'une thèse de doctorat en sociologie. Dans le prolongement de ces recherches, il a réalisé une enquête de terrain dans le domaine de l'éducation artistique, publiée en 2016, également aux Éditions de l'Attribut, dans la collection Culture Danse qu'il dirige : *Que fait la danse à l'école ? Enquête au cœur d'une utopie possible*.

Vincent Jean
Favorisant une approche ouverte de la médiation culturelle, poreuse à la singularité multi-formats des expériences esthétiques, Vincent Jean élabore depuis une quinzaine d'années des stratégies de rencontres entre la création artistique et ses contemporains (publics, participants, visiteurs, curieux...). Un parcours qui l'aura conduit des arts plastiques et visuels (Collection Lambert, Archives du Film Expérimental d'Avignon) au spectacle vivant.
Au Vivat - scène conventionnée danse et théâtre, il contribue actuellement à développer, auprès d'Éliane Dheygere, des usages inattendus de l'établissement (*Occupaïe le Vivat*) et accompagne le projet artistique (résidences, conseil à la programmation) en tant que directeur du pôle public. Récemment, il a collaboré avec Mathilde Maillard pour la préparation de l'évènement *Le Hâvre – 2 jours pour griller des saucisses et des idées*, combinant formes scéniques en construction et discussions-jeux sur le travail artistique.

Thibaut Kaiser
D'abord enseignant où il a utilisé la pratique et la réflexion sur l'art contemporain et la danse en particulier comme un levier pédagogique, il a ensuite collaboré avec différents artistes du champ chorégraphique comme Thierry Thieû Niang, Mathilde Monnier, Énora Rivière et Mithkal Alzghair. Aujourd'hui, il continue à accompagner des structures culturelles comme le CND à Pantin ou ICI-CCN de Montpellier. Par ailleurs, il s'intéresse aux mécanismes de la violence dans les mythes fondateurs, les textes religieux et la tragédie grecque en vue de la rédaction d'un livre, d'une pièce et d'un film.

Jérôme Lecardeur
Jérôme Lecardeur devient danseur professionnel dans les années 1980, notamment avec le Théâtre du Silence (Brigitte Lefèvre). Il se forme ensuite à l'administration de compagnies de danse avant de participer aux premières années d'Île-de-France Opéra et Ballet (ex-Arcadi) qui organise le festival Îles-de-Danses en Île-de-France. Suivront alors neuf années comme inspecteur de la danse auprès du ministère de la Culture avec une spécialisation sur la création et la diffusion. Retour volontaire sur le terrain : c'est la DSN – Dieppe Scène Nationale – qui l'accueille alors à sa direction pendant dix ans avant d'aller diriger le TAP – Théâtre et Auditorium de Poitiers, une des plus importantes scènes nationales de ce réseau.

Christophe Marquis
Après avoir été éclairagiste ou directeur technique pour Roc in Lichen, Odile Duboc, Daniel Larrieu,... il fut chargé de production d'ALIS. À la suite de l'installation de cette compagnie dans l'Aisne, il crée L'échangeur en 1991, dont il prend la direction en 2004. L'échangeur devient scène conventionnée, puis, en 2011, Centre de développement chorégraphique. En 2008, il crée le festival *C'est comme ça !* et en 2017, *Kidanse*, un festival danse jeune public. En 1993, il participe à l'étude sur la diffusion de la danse contemporaine en France pour Prodanse et l'ONDA ; en 2001, il soutient un mémoire sur « Friches / fabriques : Quel espace de liberté artistique, pour le devenir des territoires ? », Master de la Faculté de droit à Reims.

Mélanie Perrier
Après une décennie où elle articule performance et arts plastiques avec une attention à l'image et au geste, autour de la question de la place du spectateur (Ph D), elle travaille depuis à l'écriture du mouvement et défend une virtuosité des relations. Cette virtuosité se décline en 4 niveaux pour un projet chorégraphique et éthique : la forme et dramaturgie : 1+1 : le duo ; l'objet spectaculaire : la relation entre la danse, la lumière et la musique ; la relation entre les artistes en travail et les partenaires ; la relation avec le public. Depuis 2016, elle est artiste associée au CCN de

Caen en Normandie et artiste compagnon au Manège de Reims, scène nationale. Elle mène depuis plus de 10 ans, des actions de formations ou de rencontres auprès de publics diversifiés résolument tournées vers l'altérité, et invente à chaque pièce des extensions pour les accompagner.

Christian Ruby
Christian Ruby est philosophe, membre de l'ADHC- association pour le Développement de l'Histoire Culturelle, de l'ATEP- association tunisienne d'esthétique et de poiétique, du collectif Entre-Deux (Nantes) ainsi que de l'Observatoire de la liberté de création. Chercheur indépendant, ses travaux les plus récents portent sur l'élaboration d'une théorie politique du spectateur. Ses derniers ouvrages *Abécédaire des arts et de la culture* et *Devenir spectateur ?* sont parus aux Éditions L'Attribut en 2015 et 2016.

Lise Saladain
Danseuse et pédagogue pendant près de vingt ans, Lise Saladain est actuellement secrétaire générale de la Manufacture – CDCN à Bordeaux. Par ailleurs docteure en Sciences de l'Éducation à l'université de Bordeaux dans le Laboratoire Cultures et diffusion des savoirs, elle observe, eu égard à son engagement pour les questions éducatives et pédagogiques en danse, de quelle manière les connaissances se fabriquent et les savoirs se transmettent et se transforment dans diverses situations structurant le champ de la danse. Sa thèse, soutenue en 2017, sous la direction de Marie-Pierre Chopin, porte sur une approche critique du « corps disponible » dans le champ chorégraphique : une contribution à l'étude des modes de structuration et recomposition du monde de la danse par l'entrée de la diffusion des savoirs.

Emmanuel Wallon
Emmanuel Wallon est professeur de sociologie politique à l'université Paris Nanterre et à l'université de Louvain-la-Neuve (Belgique). Spécialisé dans l'étude des politiques culturelles et l'analyse des rapports entre les arts et les pouvoirs, il a récemment dirigé : *Europe, scènes peu communes* et *Théâtre, fabrique d'Europe* (Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2007 et 2009), *Le Cirque au risque de l'art* (Actes Sud, Arles, nouvelle édition 2013) et *Scènes de la critique* (Actes Sud, 2015). Membre du comité de rédaction des revues *Études théâtrales, L'Observatoire (la revue des politiques culturelles), Nectart*, il est membre fondateur du collectif « Pour l'éducation, par l'art ».

CN D

Centre national de la danse
1, rue Victor-Hugo
93507 Pantin cedex
France

cnd.fr