

Lyon, capitale de la danse ?

Suchet Nathalie

Séminaire d'histoire

Sous la direction de M. Bruno Benoît

Année universitaire 2004- 2005

Table des matières

Remerciements . .	1
Introduction . .	3
I. De la danse en France à la danse à Lyon .	9
A. Les politiques culturelles en France .	9
1. La naissance des politiques culturelles .	10
2. La décentralisation culturelle : « la municipalisation de la culture » ⁹ .	12
3. La déconcentration culturelle et le poids des DRAC .	14
B. L'application de ces politiques à la danse .	15
1. Années 60-70 : la danse en retrait derrière la musique . .	15
2. Les années 80-90 : la danse au premier plan .	17
C. Lyon, une ville-phare pour la danse .	22
1. La Maison de la danse : création du premier lieu entièrement consacré à la danse . .	23
2. La Biennale de la danse .	27
3. La décentralisation du Centre national de la danse à Lyon . .	29
II. Quels enjeux aujourd'hui pour la danse, à Lyon ? .	31
A. Quel public pour la danse ? .	32
1. Un public restreint .	32
2. Le succès des institutions lyonnaises .	34
B. La danse au service de l'affirmation lyonnaise . .	37
1. Une ambition : être la capitale de la danse .	37
2. Un mouvement régional au secours de la notoriété lyonnaise .	40
C. La danse, une question d'identité pour le Grand Lyon . .	42
1. Les politiques culturelles, une nouvelle compétence pour le Grand Lyon . .	42
2. La danse dans le Grand Lyon .	44

⁹ URFALINO Philippe, *l'invention de la politique culturelle*, la Documentation française, Paris, 1996 ⁵ Ibid.

Sources .	51
Sources orales . .	51
Mémoires et colloques . .	51
Sources écrites : .	52
Bibliographie .	53
ANNEXES .	55
Annexe 1 : extrait de Lyon 2020 Spectacles vivants : Danses, théâtre, musique . .	55
Annexe 2 : présentation de Guy Darmet . .	59
Annexe 3 : historique des Biennales de la danse . .	60

Remerciements

Je tiens à remercier M. Bruno Benoît pour avoir dirigé ce mémoire, ainsi que M. Jérôme Dorival pour avoir accepté d'assister à ma soutenance.

Merci à toutes les personnes qui ont bien voulu m'accorder un peu de leur temps pour répondre à mes questions.

Et finalement merci à mes parents pour leur soutien et pour l'incontournable relecture de ce travail.

« La colline de la Croix Rousse c'est... c'est là où l'on danse. Y a une histoire à Lyon... la colline qui prie, la colline qui danse. » un musicien du défilé de la 7^{ème} Biennale de la Danse¹

¹ Jean Dujardin, Gilberte Hugouvieux, Sonia Bove, *Quand la ville danse, la naissance d'un défilé*, éd Lyonnaises d'Art et d'Histoire, Lyon, 2000, p 11.

Introduction

Avec sa Maison de la Danse et sa Biennale internationale de la danse, Lyon, se place comme un modèle pour la promotion de la danse contemporaine.

La danse ne s'adresse pas à un public conquis d'avance, ni à un public d'intellectuels. Contrairement à l'art contemporain, qui a aussi droit à sa biennale à Lyon, la danse est un art beaucoup moins élitiste. Elle ne demande pas, pour qu'on la comprenne, une culture particulière, ni de références à son histoire. La danse, art moins « intellectuel » par l'absence de texte, fait plus appel à l'émotion, aux « ressentis ». Ainsi, le public des spectacles de danse contemporaine est beaucoup plus jeune que celui des autres spectacles ou expositions (principalement des lycéens ou étudiants). Cependant, l'estampille « grand public » est plus évidente pendant la Biennale. En effet, elle concerne à cette occasion toute l'agglomération mais aussi l'ensemble de la population, (professionnels, comme amateurs). Le défilé de la Biennale est sans doute une des grandes réussites de la ville de Lyon puisqu'il réussit à réunir des amateurs autour d'un encadrement de professionnel.

Le succès de la danse à Lyon est encore plus intéressant si on la compare aux autres domaines artistiques. La politique culturelle lyonnaise a connu son apogée sous le mandat de Michel Noir (on peut penser notamment au plan Lumière). On observe un retrait avec la municipalité dirigée par Raymond Barre. Aujourd'hui, avec Gérard Collomb, la culture semble être uniquement une affaire de « coup médiatique », qui vise à donner à la ville une envergure nationale (notamment avec l'organisation de l'élection de miss France à Lyon, qui a coûté très cher). Par exemple, la musique souffre énormément des

coupes budgétaires. Les trois postes les mieux financés sont les institutions les plus prestigieuses : l'Opéra auquel on ne touche pas, l'Orchestre National de Lyon et le Conservatoire. L'un des problèmes importants de la musique semble le vieillissement du public : la politique menée n'encourage pas la venue des jeunes, ce qui conduit à un certain essoufflement, d'autant plus que les effectifs du Conservatoire sont en forte baisse. Un autre problème considérable concerne la création artistique à Lyon. Dans le domaine de la musique, on paye très cher des vedettes nationales ou internationales pour qu'elles se produisent à Lyon. A côté de cela, il ne reste que très peu de places pour les artistes lyonnais qui doivent quitter la ville pour acquérir une notoriété. Il en est de même pour le théâtre. Il n'y a pas de metteur en scène lyonnais à Lyon et pas de créations nouvelles. On a donc une ville qui est incapable de retenir ses propres artistes, ce qui conduit à une amertume très forte de ce milieu par rapport à la municipalité.

Peut-on alors dire de Lyon qu'elle est « une ville qui danse », voire même qu'elle est « la capitale de la danse » en France et en Europe comme le disent systématiquement les journalistes régionaux à chaque fois qu'il est question d'un spectacle d'art chorégraphique ou avec encore plus d'enthousiasme lorsqu'ils parlent de la Biennale de la danse ? Si le titre de Capitale de la Gastronomie peut lui être disputé par de nombreuses autres villes, Lyon s'enorgueillit de celui de capitale de la Danse : que peut-on penser de ce slogan ? Est-il justifié ou bien Lyon ne fait-elle que suivre une tendance générale faisant de l'art chorégraphique un des arts les plus en vogue ? Ou encore Lyon a-t-elle profité de cette tendance lourde en faveur des arts de la scène pour améliorer son image ?

Bien sûr, Lyon n'est pas la seule à développer une politique de la danse. On peut penser au festival Montpellier-Danse, au festival d'Aix ou encore à la Biennale nationale du Val de Marne. Je reviendrai sur ces événements afin de les comparer à ceux de Lyon, dans la mesure du possible, étant donné que les sources sont plus difficilement disponibles (notamment pour les couvertures presses).

Il faut également noter que la politique nationale de la danse s'articule autour de trois grands points : la formation, la création et la diffusion (tout comme la politique musicale qui lui est souvent associée). Ce dossier ne traitera que de la diffusion de l'art chorégraphique pour des raisons pratiques même s'il est difficile de distinguer ces trois volets qui sont bien évidemment complémentaires. La diffusion de la danse contemporaine était le grand projet de Guy Darnet, en créant la Maison de la Danse puis en mettant sur pied la Biennale de la Danse. La formation, elle, est décentralisée et dispensée notamment dans cinq écoles nationales (Angers, Lyon, Paris, Cannes et Marseille). En ce qui concerne la création, elle est disséminée à travers toute la France, autour de différents chorégraphes.

Pour répondre à ces questions il faudra étudier tout d'abord l'historique de la danse à Lyon, afin de voir ce qui fait son originalité dans ce domaine dans le contexte de l'évolution des politiques culturelles en général et des politiques de la danse. Les premières sources de cette étude seront les articles parus dans les journaux locaux et nationaux non spécialisés et ayant pour sujet la biennale de la danse et la maison de la danse. J'ai volontairement laissé de côté les critiques des spectacles présentés dans ces cadres car il serait trop difficile d'en tirer des enseignements généraux sur la programmation. Je me concentrerai donc sur les articles suivants : budgets, présentation

des saisons, évocation des rapports entre les acteurs locaux et nationaux, problèmes ponctuels ou structurels. Il faut noter que la plupart des articles trouvés l'ont été dans la presse locale et sont donc plus soucieux de démontrer le prestige de la politique lyonnaise. En ce qui concerne les journaux nationaux, leurs différentes sensibilités expliquent sans doute les variations d'enthousiasme. L'Humanité, qui couvre fréquemment les spectacles lyonnais, est ainsi prompt à dénoncer « l'intellectualisme parisien ».

Les sources bibliographiques que je vais utiliser sont plutôt des ouvrages généraux sur les politiques culturelles françaises et aussi des biographies et des entretiens réalisés avec les principaux acteurs de ces politiques. La personnalité de Jack Lang est la plus intéressante puisque c'est sous son ministère, en 1981 que la politique chorégraphique a réellement pris son essor. De plus, cette période coïncide avec la naissance de la Maison de la Danse à Lyon. Les livres concernant directement la danse sont peu nombreux, je m'appuierai donc principalement sur celui de Marianne Filloux Vigreux, *La danse et l'institution*² qui relate les premiers pas d'une politique de la danse en France de 1970 à 1990. Il y a peu d'ouvrages réellement récents sur la question (la plupart s'arrêtent aux débuts des années 1990).

Beaucoup des questions traitées sont des problématiques très récentes. Il aurait fallu pour pouvoir y répondre plus précisément avoir un accès à la Maison de la danse et rencontrer de nombreux professionnels, ce que je n'ai pas eu les moyens de faire. Je me contenterai donc de présenter quelques pistes, en partant d'un lieu commun présenté par les médias : Lyon capitale de la danse. Je vais surtout travailler à travers les exemples de la Maison de la danse et de la Biennale de la danse qui sont les événements les plus visibles pour la danse à Lyon.

Je voudrais souligner que j'avais décidé au départ d'intituler ce mémoire : « Les politiques de la danse à Lyon ». Mais, finalement, y a-t-il une politique de la danse à Lyon ? Pour les responsables au sein de la municipalité, la réponse est non³ (politique étant entendue comme un programme d'action concret envisagé pour répondre à une demande sociale). En effet, la ville de Lyon semble se contenter de distribuer des subventions (d'ailleurs, la Maison de la danse n'est pas un établissement public mais une SCOP c'est-à-dire une société commerciale) à différentes associations. L'initiative vient donc uniquement des acteurs privés qui fixent des objectifs à atteindre. Les collectivités et l'Etat ne sont là afin que le milieu artistique, la création et la diffusion puissent survivre.

Le développement de la danse contemporaine en France est un phénomène récent qui explique que cette étude se cantonne aux deux dernières décennies. La Maison de la Danse est d'ailleurs très récente puisqu'elle est créée en 1980. C'est surtout à partir de 1981 que Jack Lang donne une impulsion irrémédiable à la danse contemporaine, en la dotant d'un programme de développement et d'un vrai budget.

Auparavant, la danse était le parent pauvre de la politique culturelle française. Il faut

² FILLOUX-VIGREUX Marianne, *la danse et l'institution, genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France : 1970-1990*, éd L'Harmattan, Paris, 2001

³ Entretien avec Eva Béranger, responsable du secteur danse pour la ville de Lyon

dire que la danse contemporaine ne se développe que depuis très peu d'années. La danse a longtemps été un moyen de sociabilisation. Elle a longtemps participé à tous les grands moments de mutation qui jalonnent la vie d'un homme, de la naissance à la mort. Puis, petit à petit, sa fonction sociale s'est affaiblie pour pratiquement disparaître en cette fin de vingtième siècle. Durant cette longue période, ses pratiques et sa relation à la société ont connu divers stades, déplaçant son activité de « faire » à celle de « regarder faire ». Les danses macabres, courantes au Moyen Age sont interdites par l'Eglise au XIIIe siècle. Depuis cette époque, deux courants se constituent séparément : la danse populaire et la danse dite savante. Pour ce qui est de la danse populaire, elle donne naissance à ce que l'on nomme aujourd'hui des danses de salon et toutes les formes de divertissement. Jusqu'à la fin du XIXe, l'évolution de la danse savante trouve son apogée dans la fondation en 1661, par Louis XIV, de l'Académie royale de la danse, ancêtre de l'opéra de Paris et dont les maîtres à danser établirent les règles de la danse académique classique. Seule la danse classique se donnent alors en spectacle dans des théâtres et principalement dans les maisons d'opéras où elles étaient intégrées aux comédies-ballets de Molière. Puis, grâce au développement des opéras-ballets et aux réformes apportées par Jean Georges Noverre, la danse trouve une nouvelle place et le romantisme lui donne ses plus grands chefs-d'œuvre : la Sylphide, Giselle puis la Belle au bois dormant, le Lac des cygnes, Casse Noisette...

Une nouvelle forme de spectacle de danse, que l'on qualifie de moderne, en contradiction avec le classique apparaît au début du XXe siècle. En Europe, les principaux protagonistes en furent les Ballets russes de Serge de Diaghilev, Vaslav Nijinski danseur des Ballets russes devenu chorégraphe, Serge Lifar transfuge des ballets russes, maître de ballet à l'opéra de Paris de 1931 à 1958, Isadora Duncan et Loïe Fuller, deux américaines venues à la conquête de la France, Rudolph van Laban, Mary Wigman, Kurt Joss du côté germanique et Emile Jacques-Dalcroze musicien pédagogue qui prônait l'éducation par le rythme. Ce nouveau courant de danse ne gagne le continent américain puisque des danseurs de la branche allemande et des disciples du français François Delsarte s'exilèrent aux Etats-Unis. Ils trouvèrent dans ce jeune pays un terrain de prédilection qui n'avait pas attendu sans rien entreprendre puisque Ruth Saint-Denis et Ted Shawn y avaient fondé la Denishawnschool où furent formés les principaux danseurs qui ont répandu la danse moderne aux Etats-Unis et notamment les trois qui lui assurèrent un rayonnement mondial : Charles Weidmann, Doris Humphrey et Martha Graham. La volonté qui poussa ces artistes à développer une nouvelle forme de danse, reliée à la création contemporaine, aboutit à la danse contemporaine.

Dans les années cinquante, la danse, en Occident, progresse à deux niveaux. Certains Chorégraphes utilisent le langage corporel classique en occupant l'espace de manière plus contemporaine, ce qui constitue le style néoclassique, tandis que d'autres construisent une gestuelle en rapport direct avec le thème de la pièce qu'ils créent, c'est le style contemporain.

Depuis les années 70, on a donc deux courants qui cohabitent : une danse qui fait appel plutôt à la performance technique et qui englobe les danses classiques issues de la tradition du XIXe siècle et une danse contemporaine, plus proche d'une expression théâtrale. Ces vingt-cinq dernières années, les chorégraphes ont développé un langage et

constitué leur propre « forme corporelle », différente de celle de la danse classique, mais dont l'usage systématique peut aboutir à un certain académisme. En effet, un genre chorégraphique identifié devient un modèle pour d'autres artistes.

L'existence de quelques dizaines d'années de la danse contemporaine est minime comparée à celle de la danse classique qui se perpétue depuis plus de trois siècles

En cette décennie, l'institution aurait plutôt tendance à revenir à des valeurs sûres, notamment au travers de centres chorégraphiques nationaux qui sont représentatifs de la danse qu'elle croit devoir mettre en avant. Elle a établi des cadres, des critères que les chorégraphes doivent prendre en compte, à quelque niveau que ce soit, pour être reconnus et pris en considération.⁴

Dans les années 1970, il n'y a guère de place que pour la danse classique. Et encore, la danse n'est-elle que loin derrière la musique et l'art lyrique. Le plan décennal dit Landowski dont l'objectif était de développer la pratique musicale sur tout le territoire marque le début d'un intérêt pour la danse. Peu à peu, elle commence à conquérir sa place. En 1978, une politique pour la danse est enfin élaborée. La danse devient présente un peu partout sur le territoire. Elle est toujours tributaire de la musique : on ne peut pas encore parler d'autonomie. Mais, le terrain se structure et le ministère de la Culture ne peut plus ignorer cette expression artistique. Il faut dire aussi que diverses manifestations ont permis de découvrir la danse américaine et la danse expressionniste allemande alors que la danse française était encore empêtrée dans l'académisme. C'est dans ce contexte que naît la Maison de la Danse.

⁴ Marianne Filloux Vigreux, *la danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, L'harmattan, 2001, p 11

I. De la danse en France à la danse à Lyon

La naissance de la Maison de la danse et de la Biennale de la danse sont étroitement liées à un contexte très dynamique en faveur des pratiques culturelles et de l'art chorégraphique.

A. Les politiques culturelles en France

Avant tout, il faut faire une distinction entre la politique culturelle et les politiques culturelles. La politique culturelle est une invention française⁵. Ce label est apparu en 1959 en France avant d'être repris dans d'autres pays et a disparu dans les années 1990.

Pour Philippe Urfalino, il s'agit de :

« La mise en cohérence réussie, c'est-à-dire acceptée, d'une représentation du rôle que l'Etat veut faire jouer à l'art pour changer ou consolider la société avec un ensemble de mesures publiques (nominations, financements, créations de divers dispositifs et établissements). »⁶

⁵ URFALINO Philippe, *Après Lang et Malraux, une autre politique culturelle est-elle possible ?*, Esprit, Mai 2004, p53

⁶ *Ibid.*, p53

La politique est à distinguer des politiques culturelles c'est-à-dire des politiques publiques de la culture. De telles mesures existaient bien auparavant. Elle est le fruit d'une préoccupation constante des pouvoirs monarchiques ou républicains de s'accaparer, au nom d'une mystique nationale, la protection d'un patrimoine artistique et, par extension, d'encourager ce qui le deviendra. La légitimité de l'intervention de l'Etat dans le domaine culturel est devenue un fait acquis. Si, régulièrement, certains intellectuels en contestent les débordements ou les perversités, personne ne remet en cause l'existence même d'un ministère de la Culture. L'importance politique accordée à ce département ministériel s'est régulièrement développée au point de devenir, sous la V^e République, un véritable enjeu politique. Aucun des grands pays au monde n'a, à ce point, confié à l'Etat autant de pouvoir en ce domaine. Si l'identification très forte entre l'Etat et la Nation, qui constitue une caractéristique très française, peut expliquer cet état de fait, il faut remonter très loin en arrière pour comprendre le mécanisme d'appropriation du pouvoir culturel que les monarques auront légué à leurs successeurs, qu'ils soient empereurs ou républicains.

1. La naissance des politiques culturelles

a. Les relations entre la culture et l'Etat

C'est l'Etat royal qui est à l'origine de la grandeur culturelle.

François I^{er} a été le premier monarque que l'on peut qualifier de protecteur des arts et des lettres. Profitant des dispositions favorables du concordat de Bologne qui lui octroyait une tutelle de fait sur le clergé, François I^{er} s'assure du même coup un véritable pouvoir culturel sur l'ensemble de la communauté intellectuelle à son goût trop latinisée.

Il crée, en 1530, le Collège des lecteurs du Royaume qui deviendra, plus tard, le Collège de France : un acte symbolique du roi pour montrer sa détermination dans la quête du savoir. Lors des campagnes militaires, ces derniers ne se font pas prier pour accepter, de la part des fermiers et des seigneurs, les avantages pécuniaires qui leur sont proposés, en retour de quoi, ils devront séjourner et travailler dans les palais de France. Léonard de Vinci en fut un des illustres bénéficiaires.

La création par Richelieu de l'académie française, en 1635 est un tournant dans l'évolution que l'Etat royal entretient avec le mouvement intellectuel et artistique national. Sous Louis XIV, c'est la Cour qui fait office de résidence d'artistes. Le Roi, mécène, encourage, en les pensionnant, comédiens, conteurs et musiciens, pour peu qu'ils produisent des œuvres et fassent révérence.

« Il ne faut pas sous-estimer le rôle et l'influence de Colbert dans l'émergence du dispositif étatique de la vie culturelle nationale. Sa conception de la politique culturelle n'est curieusement, pas éloignée de celle que l'on a vu ressurgir dans les années 80 sur le thème de l'économie de la culture. »⁷

Avec la Révolution, le pouvoir affiche rapidement la volonté de protéger autrement son patrimoine national : au nom de la laïcité d'abord, mais aussi et surtout du rayonnement

⁷ DJIAN Jean Michel, *la politique culturelle, le Monde édition, Paris, 1996, p 61*

national. La Révolution entérine, malgré la cassure politique, la volonté de politique culturelle. Michelet aura cette phrase qui en dit long sur le sens de la puissance nationale : « la France est le vaisseau de l'humanité. » En 1795 sont créés le Conservatoire des arts et métiers dans l'esprit colbertien et le Conservatoire national de musique. Deux institutions qui, à côté de la Comédie française, plantent le décor du paysage culturel national pour les deux siècles à venir.

Le Premier Empire ne brille pas par ses initiatives culturelles et reste marqué par l'académisme. La III^e République, elle, est tournée vers l'éducation et la formation d'une élite laïque et républicaine.

L'arrivée de la gauche aux commandes de l'Etat, en 1936, permet au Front populaire d'amorcer une politique alternative de démocratie culturelle. L'action de Jean Zay, ministre de l'Instruction publique et des Beaux Arts et de Léo Lagrange, secrétaire d'Etat aux sports et aux Loisirs, est à cet égard exemplaire. L'inflexion de la politique de l'Etat vers de nouveaux objectifs est alors indéniable.

La constitution de 1946 marque une étape décisive dans l'importance accordée par l'Etat à la culture. Selon le préambule, repris dans celle de 1958, « la nation garantit l'accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, la formation professionnelle et à la culture ». C'est un acte fondateur reconnaissant définitivement la mission de la République dans ce domaine. La notion de culture reste, toutefois, suffisamment vague pour être interprétée de différentes façons, selon que l'on est artiste, citoyen éclairé ou éducateur. L'ambiguïté qui traverse cette notion de culture n'a curieusement pas été levée par les intellectuels et les juristes de l'époque. L'est-elle depuis, rien n'est moins sûr.

Jusque là, il n'y a pas de ministère de la Culture : ils s'intitulent Beaux arts, lettres...

b. La Ve République : une institutionnalisation de la culture

La naissance d'un ministère d'Etat, chargé des Affaires culturelles, le 8 janvier 1959, est plus le fruit d'un concours de circonstances que d'une réelle volonté de faire coïncider la Ve République avec l'émergence d'une ambitieuse politique culturelle, longtemps et préalablement réfléchie. Michel Debré, alors Premier Ministre, recevra du Général de Gaulle la consigne de garder André Malraux au gouvernement, jusque là cantonné à un rôle de porte-parole. On lui concocte un ministère des Affaires culturelles réunissant suffisamment de services pour être de surcroît élevé au rang de ministre d'Etat. Le nouveau président de la V^e République se débarrasse assez vite du problème, en proclamant à l'endroit de son Premier Ministre : « Malraux donnera du relief à votre gouvernement ». La personnalité du ministre-écrivain, sa volonté de participer aux côtés du Général de Gaulle à la construction d'une république nouvelle, ont justifié, seules, la création d'un ministère dont l'intitulé « Affaires culturelles » en disait long sur l'état de réflexion des gaullistes en la matière.

c. Les années 80 : la culture de masse

L'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 marque trois évolutions dans le domaine des politiques culturelles. Tout d'abord, les intellectuels et les artistes qui ont majoritairement

sympathisé avec les idéologies de gauche depuis le Front populaire se sont largement mobilisés autour du nouveau pouvoir en place. La deuxième évolution consiste à faire de la culture jusque là réservée à quelques privilégiés, une culture de masse. Finalement, la culture bénéficie d'une importance inattendue, accordée par la nation toute entière. Cette évolution est due à la fois au charisme de Jack Lang, mais aussi au désir de la population de consommer des biens culturels que l'accroissement du temps libre rend possible. Par la suite, malgré les changements de majorité et la crise économique, les politiques culturelles demeurent un enjeu et un poste de budget relativement important. La politique culturelle s'est institutionnalisée, structurée, développée, tout au moins quantitativement parlant. Pour de nombreux observateurs, l'amélioration qualitative est moins claire :

« Qualitativement, depuis les travaux du VI e Plan, l'Etat ne s'est jamais donné les moyens non seulement de réfléchir aux véritables enjeux de la culture qu'il initie, ni de peser sur des nouvelles orientations culturelles révélatrices de nouveaux courants de pensée et ce, malgré l'existence des travaux du département des études et de la prospective au ministère de la Culture. »⁸

2. La décentralisation culturelle : « la municipalisation de la culture »⁹

Le mouvement de décentralisation de ces vingt dernières années donne des compétences culturelles à chacun des nouveaux échelons. Depuis les lois de décentralisation de 1983 qui ont transféré aux conseils généraux les archives départementales et les bibliothèques centrales de prêt, le champ culturel est l'objet d'une politique partenariale très développée entre l'État et les collectivités territoriales. Celle-ci a permis, ces vingt dernières années, la réalisation de nombreux projets pour contribuer à rééquilibrer les territoires et à élargir les contenus des politiques culturelles à de nouvelles disciplines et à de nouveaux domaines, notamment concernant le patrimoine.

Dans ce contexte, lors d'une déclaration à l'Assemblée nationale le 17 janvier 2001, le Premier ministre a posé les principes d'une nouvelle étape de la décentralisation, proposant aux ministres d'engager des expérimentations afin de préfigurer une nouvelle répartition des compétences de l'État et des collectivités territoriales. Depuis cette date, le ministère de la Culture et de la Communication a mis en œuvre, avec une centaine de collectivités territoriales, quatorze expérimentations de décentralisation culturelle. Douze protocoles de décentralisation culturelle ont été conclus entre l'État et les régions ou départements, avec l'objectif de clarifier leurs compétences respectives en matière culturelle, et plus particulièrement dans les domaines du patrimoine et des enseignements artistiques supérieurs. Deux autres démarches ont été entreprises en Lorraine et Midi-Pyrénées, sur la période 2002-2004, afin d'aboutir à une connaissance des responsabilités, des financements ainsi que des modes d'intervention de l'État et des différentes collectivités sur l'ensemble du champ culturel. Ainsi la mise en œuvre de la loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales pourra bénéficier, pour les différents domaines de la culture, de cette sensibilisation et de ces acquis. La loi

⁸ DJIAN Jean Michel, *la politique culturelle*, le Monde édition, Paris, 1996

⁹ URFALINO Philippe, *l'invention de la politique culturelle*, la Documentation française, Paris, 1996 ⁵ Ibid.

constitutionnelle du 28 mars 2003 relative à l'organisation décentralisée de l'État a permis de conforter l'échelon régional. La création des Établissements publics de coopération culturelle offre également un nouveau cadre juridique pour que soient mieux gérés les projets d'envergure, dans un cadre de coopération entre les élus et, éventuellement, entre les élus et l'État. Les Assises des Libertés locales organisées en 2002, la production de nombreux rapports pour éclairer le travail parlementaire, mais aussi les groupes de réflexion, les comités de pilotages ont accompagné les expérimentations. Les travaux liés à ces expérimentations ont permis aux élus, administrateurs territoriaux et acteurs culturels de réfléchir ensemble à une redéfinition des missions et des tâches de l'État et des collectivités territoriales dans le cadre de la législation en vigueur. Lors de l'évaluation d'étape, en 2002, pour chacune des quatorze régions en expérimentation, le constat a été fait par le Comité national de suivi que les modes de partenariat qui prévalaient depuis une vingtaine d'années peuvent et doivent évoluer.

Selon, Raymond Terracher, l'échelon le plus approprié à la gestion culturelle reste la ville, pour des exigences de proximité et de respect des spécificités locales.¹⁰ On a donc une municipalisation de la culture.

Pour Philippe Urfalino, la municipalisation correspond à :

« Une autonomie croissante du pouvoir des villes et des maires urbains qui affecte les rapports traditionnels entre centre et périphérie ».¹¹

En matière de culture, cela se traduit par deux tendances principales : la croissance et l'institutionnalisation de l'intervention culturelle municipale avec l'apparition d'un volontarisme culturel. En 1981 en effet, les communes deviennent la première source de financement public de la culture, devant l'Etat et les départements.¹² Au-delà de cet accroissement quantitatif, les politiques culturelles sont encadrées institutionnellement. Des délégations culturelles sont créées et confiées à des adjoints. Ces élus constituent au sein de la mairie un groupe de pression en faveur de la culture, surtout, qu'ils ont tendance à adopter un comportement d'entrepreneur culturel.

C'est sans doute en partie l'impulsion de l'Etat qui a poussé les communes à s'investir dans ce champ d'action, en introduisant des obligations, par exemple par le biais de l'installation des maisons de la culture. Aujourd'hui, la conception du secteur culturel comme objet d'une politique spécifique est acquise dans l'ensemble des mairies qu'elles soient de droite ou de gauche.

Ce phénomène de décentralisation n'a pas été abordé sans une certaine inquiétude. On reprochait aux élus locaux une certaine propension à l'immobilisme et au traditionalisme ou alors au contraire l'importation de modèles élitistes parisiens totalement inadaptés aux exigences du développement culturel local. Mais le volontarisme culturel a désavoué ces inquiétudes, le soutien a été massif pour bon nombre de pratiques

¹⁰ Entretien avec Raymond Terracher, premier adjoint à la culture au Maire de Villeurbanne

¹¹ **6 Les communes représentent 52, 5% des dépenses publiques culturelles contre 28% pour l'Etat et 8,8% pour les départements.**

¹²

culturelles, un phénomène encouragé par le bouleversement démographique des villes (notamment l'accroissement des professions à composante intellectuelle et de la population étudiante). La diffusion plus systématique par les industries culturelles des productions de qualité nationale et internationale affine les goûts esthétiques et disqualifie les performances de l'amateurisme.

« L'accroissement et le changement qualitatif de la demande culturelle ont ainsi incité et permis l'ouverture de l'intervention municipale à des manifestations culturelles plus diverses et plus proches d'une excellence culturelle qui semblait autrefois être réservée à la capitale ».¹³

On a donc d'un côté une demande diversifiée et de l'autre une offre professionnalisée.

Qu'en est-il de l'autonomie des villes par rapport à l'Etat ? Les villes ont acquis en quelques années une plus grande capacité de décision autonome vis-à-vis de l'Etat grâce à une triple expertise. Elles ont obtenu une bonne connaissance des milieux culturels et artistiques nationaux (connaissance des hommes, des hiérarchies informelles et des courants intellectuels qui traversent le milieu), du ministère de la Culture (notamment des possibilités de financement des différentes directions du ministère) et des conditions techniques et financières de la réalisation de projets culturels. En fait, l'autonomie municipale ne réside pas dans la capacité d'imposer et de maintenir une singularité locale, mais plutôt dans la capacité à préparer des projets culturels à long terme, d'obtenir le plus de subventions possible et d'adapter ses ambitions aux infrastructures et aux limites financières de la ville, à partir de références intellectuelles nationales.

3. La déconcentration culturelle et le poids des DRAC

- Depuis 1977, le ministère de la Culture est présent dans chaque région grâce aux directions régionales des affaires culturelles. La loi du 6 février 1992 organisant l'administration territoriale de la République fait des services déconcentrés de l'Etat l'échelon de droit commun de son action. Placées sous l'autorité des préfets de région, les directions régionales des affaires culturelles sont chargées de coordonner les politiques de l'Etat dans le domaine culturel et de les mettre en œuvre. Proposant aux préfets l'attribution des soutiens financiers de l'Etat, elles exercent aussi une fonction de conseil et d'expertise auprès des partenaires culturels et des collectivités territoriales. Leurs missions portent sur tous les secteurs d'activité du ministère : patrimoine, archives, livre et lecture publique, architecture, culture scientifique et technique, arts plastiques, cinéma et audiovisuel, le spectacle vivant, le développement culturel, les musées. Elles sont de ce fait les représentants en région de tous les services du ministère. Au-delà de l'application des directives de l'administration centrale dans chacun de ces domaines, c'est sur elles que repose la cohérence d'une politique globale en région. Elles assurent en effet la mise en œuvre de l'ensemble des interventions du ministère en fonction des objectifs communs à tous les secteurs et indiqués comme prioritaires par la ministre, à savoir :

¹³ URFALINO Philippe, *ibid.*

- -l'aménagement du territoire et l'élargissement des publics,
- -l'éducation artistique et culturelle,
- -l'économie culturelle.

Pour conduire ces actions, le directeur régional et le directeur régional adjoint sont entourés d'une équipe aux compétences scientifiques, techniques, artistiques et administratives, très diversifiées.

Le Ministère de la Culture a entrepris dès la fin des années 60 une politique de déconcentration, qui consistait à créer dans les Régions des antennes du pouvoir central ; ainsi sont nées les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC). Ne pas confondre déconcentration,- par laquelle l'État conserve le pouvoir mais le confie à ses services extérieurs,- avec décentralisation, qui signifie passation du pouvoir aux collectivités territoriales : Régions , Départements, Communes et groupements de Communes. Les DRAC ont donc représenté dans les Régions toutes les activités du Ministère, dont la musique. Étant donnée la grande pauvreté de ce Ministère –en dépit de la notoriété de son premier patron, André Malraux-, les conseillers pour la musique n'ont pu disposer de postes budgétaires ; par contre ils disposaient de crédits de fonctionnement ; on décida alors, pour gérer ce secteur d'activités, de créer des associations loi de 1901, appelées ARDIM (Association Régionale pour le Développement et l'Information concernant la Musique) et ADDIM (Départementale), en invitant les collectivités territoriales à se joindre à l'entreprise par un jeu de financements croisés. Peu à peu, parties de la politique de déconcentration, ces associations sont devenues des organes de la décentralisation. Elles ont pris des noms variés, ajoutant un D pour danse, un A pour animation, un I pour information, mais leur raison d'être est la même.

B. L'application de ces politiques à la danse

1. Années 60-70 : la danse en retrait derrière la musique

Les paroles d'André Malraux, en 1969 sont très claires :

« La situation de la danse en France est désastreuse. Les autres disciplines artistiques peuvent se prévaloir d'une certaine politique qui tend à les promouvoir. Pour la danse, il n'en est rien. Elle est considérée comme un divertissement mondain. Au niveau de la formation, elle est souvent encore assimilée à une « école de maintien ». Au niveau de l'expression, la majorité des efforts consentis à son égard l'est en faveur d'un répertoire du siècle dernier au détriment de la création contemporaine. Au niveau de la diffusion enfin, on s'applique à réserver la danse à une élite »¹⁴

¹⁴ Groupement professionnel des auteurs chorégraphiques du SNAC, rapport sur une politique d'ensemble de la danse en France

En mai 1968, avec la remise en cause des valeurs sociales, la danse commence à s'affirmer, pourtant on ne trouve pas encore de danse moderne ou contemporaine en France. Il y a déjà des lieux à Paris où ce nouveau style de danse pouvait s'exprimer, mais ils restaient fréquentés seulement par un public très restreint et déjà initié par la danse expressionniste allemande ou la modern dance américaine.

a. Le plan Landowski

En 1969, un changement se produit. Deux nouvelles directions se substituent à la Direction générale des arts et des lettres : la Direction de l'action culturelle et la Direction des spectacles, de la musique et des lettres. Cette dernière comprend trois services dont le service de la musique, de l'art lyrique et de la danse. Le 22 juillet 1969, Marcel Landowski, responsable de ce service, pose les bases d'un plan décennal pour l'organisation des structures musicales françaises.

Marcel Landowski rappelle l'énorme retard de l'organisation de la musique en France. Une action en profondeur doit alors être menée qui doit aboutir à l'équipement dans chaque région d'un conservatoire régional, d'un orchestre régional, d'un théâtre lyrique régional et d'une animation régionale. Ce plan concerne à la fois la formation, la diffusion et l'animation. Même si des allusions sont faites à la danse, il est très clair que les actions sont avant tout destinées à la musique.

En 1973, un premier bilan du plan Landowski (qui marque aussi les débuts de la décentralisation culturelle) est dressé. En trois ans, une multitude de réalisations dans les domaines de l'enseignement, de la diffusion instrumentale, symphonique, lyrique et chorégraphique, de l'équipement et de la diffusion ont touché le secteur de la musique. L'effort consenti pour l'activité chorégraphique (0,75 MF) concerne surtout le développement de structures régionales avec notamment la création des opéras régionaux de Lyon et de Strasbourg.

En 1974, on peut constater que l'Etat apporte son aide à 82 festivals, 18 troupes chorégraphiques et de très nombreuses associations de tout genre.

En 1975, Marcel Landowski est remplacé par Jean Maheu à la tête de la direction de la musique, de l'art lyrique et de la danse. En ce qui concerne la danse, différents thèmes sont à l'ordre du jour. Un contrôle de l'enseignement de la danse devait être institué en France, en donnant aux danseurs la possibilité d'apprendre les techniques américaines. Les premiers stages se déroulent en 1976 avec Merce Cunningham à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

Des spectacles furent enregistrés afin d'être retransmis à la télévision et de toucher ainsi un large public. Mais leur passage à l'antenne à des horaires tardifs ne permit pas d'obtenir l'audience espérée. Cette forme de diffusion a donc été vite abandonnée.

Ces quelques propositions montrent que l'Institution prend plus en considération la danse.

b. Une politique pour la danse

En 1977, une note du ministère (non publiée)¹⁵ énonce les grands axes d'une politique de

la danse. D'après ce texte, l'action du gouvernement devait s'exercer à tous les niveaux de l'activité chorégraphique : l'apprentissage, la création, l'aide aux compagnies, la diffusion. Elle devait aussi se préoccuper de la carrière même du danseur dont la brièveté pose un difficile problème de retrait et de reconversion.

« Chaque nouvelle opération engagée en 1977 répond à un objectif précis :

- constitution de petites formations chorégraphiques à l'intérieur des conservatoires
- développement de la pratique amateur
- aide aux compagnies de Ballets d'Opéra de province
- assistantat auprès des chorégraphes
- développement de l'enseignement chorégraphique pluridisciplinaire. »¹⁶

Grâce au plan Landowski, une structuration commence à se dessiner. Un autre facteur important est l'accroissement du budget du ministère de la Culture. En 1977 aussi, se mettent en place les premières manifestations préfigurant le festival Danse à Aix. En même temps, Merce Cunningham fait le succès du festival d'Automne qui initie depuis plusieurs années la France à la danse américaine post-moderne.

L'année 1978 fut l'année de l'implantation de plusieurs compagnies de danse contemporaine en région, ce qui renforçait la décentralisation et le développement des équipements commencés par le plan Landowski.

La création du Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) d'Angers et du Ballet Théâtre Français de Nancy, la mise en place du Théâtre Chorégraphique (TC) de Rennes s'inscrivent dans la politique de décentralisation chorégraphique menée par le ministère de la Culture.

La danse commence à être présente un peu partout sur le territoire en dehors de la capitale. Cette décentralisation voit aussi apparaître en 1980 la Maison de la danse à Lyon (cf C-1).

Pendant la décennie 1970, la danse continue à être tributaire de la musique. Malgré tout, le terrain se structure et le ministère de la Culture ne peut plus ignorer cette forme d'expression artistique grâce aux diverses manifestations qui avaient permis de découvrir la danse américaine, puis la danse expressionniste allemande qui venaient perturber l'image académique de la tradition française et parce que ce secteur était resté dans un état, du point de vue de son organisation professionnelle semblable à celui du XIXe siècle. Par le dynamisme et les perspectives des acteurs qui s'investirent dans le développement de la danse en proposant de nouveaux lieux, cette forme artistique a pu exister, se développer et rencontrer le public.

2. Les années 80-90 : la danse au premier plan

¹⁵ **a. L'arrivée de la gauche au pouvoir**
Marianne Fauriol, *Le monde de la danse*, p. 100

¹⁶ Ibid, p87

Les responsables politiques de la gauche savent que la « population artistique » représente une part non négligeable de leur électorat. La danse fut d'autant plus concernée que la nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes avait vraiment le sentiment d'avoir été oubliée. Elle estimait que la seule danse prise en considération par l'Institution était la danse classique, bien que tout ne soit pas resté complètement immobile durant la décennie précédente mais le milieu chorégraphique, qui s'était peu à peu structuré, demandait à l'Institution de ne plus l'ignorer.

Neuf mois après son arrivée au gouvernement, Jack Lang présentait ses orientations pour la politique de la Musique et de la Danse. Les bases de cette politique reposaient sur l'enseignement, la formation et la décentralisation, poursuivant les efforts déjà entrepris.

« [...] le deuxième axe : la danse. L'effort de formation à accomplir est important. Indépendamment de la poursuite des efforts en faveur des conservatoires, de l'école de danse de l'Opéra, du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, de nouvelles initiatives seront prises en 1982 : la création de 7 postes d'enseignement de danse contemporaine dans les conservatoires ; le financement de stages de danse populaire dans les écoles contrôlées ; la création à Marseille avec le concours de l'Etat, de la région et de la ville d'une école nationale supérieure de la danse ; l'ouverture au Conservatoire Nationale Supérieur de Musique de Lyon, d'un département danse. Pour la création : indépendamment de l'aide accrue qui sera apportée aux compagnies permanentes de danse, l'année 1982 sera marquée par de nombreuses initiatives nouvelles et notamment, l'implantation de nouvelles compagnies : Jean-Claude Gallota à la Maison de la Culture de Grenoble, Maguy Marin à la Maison de la Culture de Créteil, Gigi Caciuleanu pour la direction du ballet de l'Opéra du Nord à Roubaix. A Paris même, toujours pour la création chorégraphique, un nouveau lieu de création s'ouvrira au Palais des Arts, (...) qui offrira aux chorégraphes une salle d'essai et deux studios (...) »¹⁷

Peu de temps après, Jack Lang trace la situation et les perspectives qu'il réserve à la danse :

« La danse sera très bien défendue par moi dans le budget 1983 et je rappelle que la dotation des activités de diffusion est passée de 13 à 28 MF en 1982. Il est bon de pouvoir encourager ou renforcer, en dépensant plus, mais il faut au préalable essayer de répondre à la question de fond « quelle peut être la place d'un art, naguère réputé frivole dans la société de demain ? » ou si l'on préfère « quelle danse veut-on promouvoir et pour quel public ? » »¹⁸

Jusqu'à présent, la danse contemporaine n'avait pas vraiment réussi à tenir sa place à cause d'un problème de crédibilité. Elle souffrait en effet d'une mauvaise réputation et n'avait d'existence qu'au travers de l'Opéra de Paris, ce qui l'empêchait de vivre de manière autonome, par elle-même. L'émancipation de la danse contemporaine, c'est-à-dire le fait qu'elle puisse exister de manière indépendante et non pas à travers la musique, est une véritable nouveauté. La gauche, en cautionnant le milieu de la danse, lui apporte une reconnaissance et lui permet, en lui octroyant une enveloppe budgétaire

¹⁷ Ibid. p 121

¹⁸ Ibid. p 125

importante et spécifique, de se développer de façon plus autonome qu'auparavant.

La danse continue à gagner du terrain en 1983. Même si le schéma d'un plan triennal d'action pour la danse : 1984-85-86 dont les trois axes restaient toujours « formation, création, diffusion », ne préconisait rien de très nouveau, il permit de donner une nouvelle impulsion à la formation et à la diffusion. Une des réalisations privilégiées de cette politique fut l'implantation de compagnies, en partenariat avec les collectivités locales. Si bon nombre d'actions restaient inachevées, les résultats semblaient tout de même assez prometteurs. Le nombre d'élèves recensés par les trois principales fédérations de syndicats ou d'associations avait augmenté de 56 % de 1981 à 1983. Le nombre des établissements municipaux contrôlés par l'Etat où la danse était enseignée était passé de 72 en 1981 à 79 en 1983. De 1981 à 1983 toujours, le nombre annuel des représentations augmenta de 40%, celui des spectateurs de 75%. Les spectacles chorégraphiques furent présentés, hors Paris, dans 238 lieux en 1983 contre 125 en 1981. La diffusion, à l'étranger, des compagnies françaises implantées en région, augmenta de 85%.

La diffusion est en plein essor, surtout dans les années 1984-85. Le festival international de la danse de Paris avait décidé d'organiser pour sa vingt deuxième année d'existence un concours international de danse classique avec le soutien du ministère de la Culture. A ses côtés et en complément des festivals méditerranéens (Arles, Aix en Provence...), de nouveaux festivals sont apparus : le festival international de Montpellier, la biennale de danse du Val de Marne. Une part plus importante fut donnée à la danse, au sein des festivals pluridisciplinaires d'Avignon et de La Rochelle. Enfin, fut inaugurée, le 4 juin 1984, la première biennale internationale de la danse de Lyon organisée par la Maison de la danse qui avait acquis depuis sa création, une place importante dans la diffusion de la danse. (cf C-2)

b. la première cohabitation

Les élections de 1986 amenèrent la première cohabitation. Globalement, la droite poursuit les actions entreprises. Cette période devient alors un des moments clefs de l'institutionnalisation de la danse avec, entre autre, la création de la délégation à la danse en 1987. Une manifestation de grande envergure pour la danse est menée en 1988, consacrée Année de la danse. Bien que décidée par la droite, cette initiative fut confortée par la gauche de retour car elle se positionnait dans la continuité de ses engagements antérieurs.

La création de la délégation à la danse s'inscrit dans la volonté du ministère d'assurer une meilleure reconnaissance du développement exceptionnel de la danse en France et de redéfinir, en concertation avec la profession, les orientations de l'action de l'Etat dans ce secteur afin de conforter son essor et d'encourager son rayonnement tant en France qu'à l'étranger. Brigitte Lefevre fut nommée déléguée à la danse. La délégation comprenait trois secteurs, un pour l'enseignement et la formation, un pour la création et la diffusion et un pour l'inspection. Chargée d'élaborer et de mettre en œuvre la politique du ministère en faveur de la danse, elle avait compétence pour toutes les questions relatives à la législation et la réglementation de l'enseignement chorégraphique, la tutelle et le

contrôle technique de l'enseignement public de la danse en ce qui concerne l'école de danse de l'Opéra de Paris, les départements « danse » des CNSM (Conservatoire national supérieur de musique), CNR (Conservatoire national de région), ENM (Ecole nationale de musique) et de tous les établissements de formation supérieure subventionnés par l'Etat, la formation professionnelle des danseurs, la formation pédagogique des professeurs et l'insertion professionnelle des danseurs, l'aide aux compagnies, aux projets de création et l'aide aux festivals de danse, la tutelle des organismes subventionnés assurant la diffusion et la promotion de l'art chorégraphique. En 1998, cette délégation est dissoute suite à une restructuration. La direction de la musique et de la danse et la direction du théâtre sont alors réunies en une seule entité.

François Léotard, alors ministre de la Culture engagea également un plan de développement pour la danse en France dont la manifestation « l'Année de la danse » fut le support. Il dégaga ainsi 27 MF supplémentaires pour servir trois priorités :

- développer l'enseignement et la formation de la danse, en portant l'accent sur l'enseignement de la danse à l'école, au niveau primaire, secondaire et supérieur
- encourager la création chorégraphique, en diversifiant les aides
- favoriser la diffusion de la danse en France et à l'étranger, en rapprochant la danse de l'audiovisuel par l'élaboration de projets spécifiques en liaison avec des programmeurs privés et publics et en renforçant les structures de diffusion par une politique d'équipement en faveur des lieux de spectacle pour la danse.

c. La seconde période Lang : la danse, art majeur

L'année de la danse, annoncée en 1987 par François Léotard fut lancée le 25 janvier 1988. Elle devait être la première étape d'un plan de développement exposé ci-dessus. Ce plan permit l'ouverture de la danse à l'ensemble des autres arts, véritable signe de son autonomie naissante. Ainsi furent organisés une tournée du Ballet de l'Opéra de Paris, une rétrospective de la danse en France présentée par la biennale internationale de la danse de Lyon, le spectacle « Danseurs tous en Seine » qui réunit plus de 300 danseurs sur les berges de la Seine à Paris, le « Train de la danse » qui effectua, à l'initiative de France-Rail, un véritable tour de France de la danse, les manifestations organisées au centre Georges Pompidou. De nombreuses autres initiatives comme des concours chorégraphiques, des festivals, des expositions s'ajoutèrent à toutes ces innovations. Les manifestations événementielles organisées tout au long de l'année permirent à plusieurs artistes de concevoir des spectacles, des rencontres commandés par l'Etat, avec et pour le public. La Sept et FR3 s'associèrent à l'occasion en proposant des spectacles, des documentaires et des films témoignant de l'activité chorégraphique contemporaine. Malheureusement ces spectacles ont été diffusés à des horaires tardifs.

Cet événement ne fut pas remis en cause par le changement de majorité de 1988. Comme au moment de la première cohabitation, une politique de continuité fut adoptée, ce qui montre bien que le clivage politique en matière de politique culturelle n'est pas très marqué. Cependant pour Marianne Filloux Vigreux, **« l'explosion de la danse ne pourra pas être séparée du contexte dans lequel elle s'est manifestée et restera dans les**

mémoires comme le résultat d'une action de la gauche même si la droite a maintenu les actions engagées. »¹⁹

Après les élections, un an s'écoule avant que Jack Lang ne s'exprime à nouveau sur la danse : **« La danse, art majeur de notre temps, doit disposer des moyens de formation, de création et de diffusion à la mesure de la qualité de ses professionnels et du succès grandissant qu'elle remporte auprès du public »**²⁰

Pourtant, même si le budget consacré à la danse est en forte augmentation depuis 1986, il reste toujours très modeste comparé à celui de la musique et de l'art lyrique.

A l'automne 1991, Jack Lang a réaffirmé les trois axes indissociables de la politique en faveur de la danse que sont l'enseignement, la création et la diffusion : sans formation, il n'y a pas de danseurs, sans danseurs pas de création et sans création, la diffusion n'a pas lieu d'être. Pour cela, 5 MF supplémentaires furent dégagés pour l'enseignement et 7,5 MF pour la diffusion et la création. De nouvelles actions de décentralisation furent aussi encouragées, notamment par l'engagement de contrats missions et le maintien de l'action des DRAC pour la diffusion.

On constate alors, que bien qu'elle soit moins bien représentée institutionnellement, la danse figure parmi les arts que les collectivités territoriales soutiennent le plus activement.

La danse, autour de cette période est passée du statut d'art mineur à celui d'art majeur.

Comment cette évolution a-t-elle été possible ?

Il semble qu'il faille prendre en compte plusieurs considérations. La principale est la place que tient le corps dans la société. Le libéralisme instauré après 1968 entraîna un bouleversement comportemental des individus qui trouva son apogée dans les années 80. D'après une étude réalisée en 1976 par M Jodelet et M Moscovici,

«Le rapport corps-société devient une préoccupation majeure. Si le poids des interdits moraux ne pèse plus sur la sexualité, en revanche, les codes et les rituels sociaux sont perçus comme des entraves à la liberté de vie et d'expression du corps et comme entreprise de normalisation ».²¹

On peut donc observer un transfert de la dénégation du corps vers sa transformation en objet social se rapprochant d'un modèle plus narcissique. Le développement de la danse contemporaine se fait sur le fondement de cette évolution sociale où le corps pouvait s'exprimer en dehors des codes qui régissent la danse classique.

En outre, la danse contemporaine se développe dans un contexte de libéralisation des mœurs, avec mai 1968 et l'arrivée de la gauche au pouvoir, dont le programme portait sur une nouvelle vague de libéralisation, notamment avec l'interdiction de la discrimination homosexuelle, l'homosexualité étant très répandue au sein des milieux culturels.

¹⁹ Ibid. page 182

²⁰ Discours de Jack Lang du 28 février 1989, dans Marianne Filloux Vigreux, *ibid*, p 185

²¹ Marianne Filloux Vigreux, *ibid*, p 219

Avant 1981, la danse contemporaine n'a aucune assise institutionnelle et se positionne en dehors de tout cadre de fonctionnement. Elle existe dans une certaine marginalité. Le manque d'infrastructures et le manque de moyens financiers entravaient l'évolution culturelle que le contexte d'après 68 avait rendu possible. L'année 1981 permit que le bouleversement social amorcé en 1968 se concrétise et aboutisse à une plus grande liberté. En arrivant au pouvoir, la gauche permit la libéralisation homosexuelle en faisant sauter les derniers verrous de la résistance à l'évolution des mœurs. Jusque là parent pauvre de la culture, la danse contemporaine a profité de ce climat de libéralisme, notamment incarné par Jack Lang qui se voulait être « le ministre du désir ».

Pour certains, la danse contemporaine fut favorisée. Elle fut en effet particulièrement soutenue, mais c'est sans doute surtout parce que tout y restait à faire. L'institutionnalisation de la danse reposa sur des choix, des réalisations. La principale préoccupation fut donc la professionnalisation de cette expression artistique.

C. Lyon, une ville-phare pour la danse

En Rhône-Alpes, il existe 83 lieux programmant régulièrement de la danse (c'est-à-dire qu'ils proposent au minimum une représentation par saison). Parmi les plus prestigieux, il y a la Maison de la Danse, unique en France, l'Opéra de Lyon qui est à la fois un lieu de diffusion et de production avec le Ballet. Du côté de Grenoble, c'est la Maison de la Culture qui joue le rôle de pôle d'excellence. On dénombre aussi trois scènes nationales proposant de la danse, implantées en Isère avec l'Hexagone de Meylan, en Savoie avec l'Espace Malraux de Chambéry et en Haute Savoie avec Bonlieu à Annecy. Quatre scènes sont conventionnées « danse » dont le Toboggan de Décines qui apporte une programmation diversifiée dans l'agglomération lyonnaise. Le Conseil Régional Rhône Alpes labellise aussi des théâtres qui proposent quelques spectacles de danse. La Maison de la danse en fait partie et joue le rôle de tête de réseau. 53 autres lieux viennent compléter ces salles, qu'ils soient théâtres de Ville ou privés. Il existe aussi un certain nombre de lieux intermédiaires qui impulsent une forme de réseau spécialisé développant des résidences, des soirées, des rencontres...

L'ensemble de ces lieux est plus ou moins bien réparti sur la région : certains départements sont moins équipés que d'autres en matière d'offre de programmation chorégraphique (Ardèche, Ain, Haute Savoie). Les espaces sont assez nombreux mais la plupart ne sont pas équipés convenablement sur le plan technique. Le milieu rural est peu doté de lieux et semble déconnecté des réseaux de diffusion (manque d'équipements, problèmes techniques liés à l'isolement, difficultés pour travailler à la sensibilisation des publics...). On observe aussi que ces lieux prennent peu de risques pour leur programmation. Cette prise de risque est limitée pour des raisons de rapport au public ou aux politiques mais aussi pour des raisons économiques et techniques²².

Lyon est une ville particulièrement bien dotée comme on l'a vu avec la Maison de la

²² Paysage de la danse en Rhône Alpes, Etat des lieux 2001-2003, Les carnets de l'Agence Musique et danse Rhône Alpes, p11

danse mais aussi avec la Biennale qui participent à la richesse chorégraphique de la ville.

1. La Maison de la danse : création du premier lieu entièrement consacré à la danse

Le 17 juin 1980, la Maison de la Danse a été ouverte officiellement. Dans un pays encore peu sensible à l'art chorégraphique, elle est le premier lieu entièrement consacré à la danse (accueil et coproduction). Malgré le succès qu'elle a très vite obtenu, sa création n'allait pas de soi. A l'origine du projet, on trouve la volonté de cinq chorégraphes lyonnais (Claude Decaillot, Michel Hallet, Lucien Mars, Hugo Verreggia et Maria Zighéra) qui unirent leurs efforts afin d'obtenir un espace de travail pour pratiquer la danse. Dans ce but, ils fondent en 1977, l'Association Danse Rhône-Alpes, l'ADRA. Leur détermination est si forte que la municipalité adhère au projet et leur concède une ancienne salle des fêtes, sur les pentes de la Croix Rousse. Henri Destezet est nommé administrateur et Guy Darmet se voit confié la Direction artistique. Le public est immédiatement enthousiasmé et le succès de la première saison dépasse toutes les prévisions : 1 350 abonnés alors qu'on n'en attendait pas plus de 1 000, 25 000 spectateurs et 70 représentations de 14 compagnies nationales et internationales. Le bilan de la première saison est une réussite, elle est plébiscitée par toute la presse. D'autant que cette ouverture s'est réalisée dans des conditions financières relativement peu favorables : il faut attendre 1981 pour que l'Etat et la Région lui accordent une subvention. Le succès ne se dément pas au fil des années. Le nombre des spectateurs augmente chaque année, le budget de la Maison aussi.

a. Evolution de la Maison de la Danse

1985, une année charnière

1985 est une année charnière pour la Maison de la Danse. Même si elle semble s'être imposée dans le paysage national, la ville de Lyon décide de ne lui accorder que 400 000 francs de subvention au lieu du million demandé. La Maison est en péril. La presse nationale s'indigne :

« Quand on sait que par son grand nombre d'abonnés et de spectateurs cette institution unique en Europe, sinon au monde, s'autofinance à 50%, fait rarissime pour un établissement culturel, on mesure l'injustice de l'avarice municipale, l'aveuglement des gens qui semblent ignorer que le renom d'une cité s'établit davantage sur le plan culturel que dans les arrières boutiques de leurs électeurs » (Le Nouvel Observateur, 5 avril 1985).

La Maison de la Danse est donc devenue, en quelques années, la vitrine de Lyon. Finalement, la municipalité accordera les subventions nécessaires mais un tournant est pris dans la direction de l'institution : Guy Darmet crée une association « Lyon, capitale de la danse », destinée à promouvoir la Maison de la Danse et à rechercher des ressources propres par le biais du mécénat sur l'exemple américain.

Les années 1987-88 : l'ouverture

La nouvelle vocation de la direction de la Maison de la Danse, après 7 ans de

réussite, est de s'ouvrir encore plus sur l'international. D'après le Monde Rhône Alpes du 27 janvier 1987,

« Guy Darmet pense avant tout au rayonnement de la Maison. En région d'abord, où il met sur pied des échanges avec le Cargo de Jean Claude Gallota, tout en établissant des relais à Annecy, Chambéry, Saint Etienne ou Privas. En Europe ensuite, où des maisons de la danse amies doivent naître à Copenhague, Stockholm, Londres ou Barcelone : des collaborations fructueuses en perspectives. En Amérique enfin, où Guy Darmet prépare une alliance avec la prestigieuse Dance Gallery, qui ouvrira ses portes à Los Angeles fin 1988 ».

La Maison de la Danse sera finalement jumelée avec la Dance Gallery en avril 1988. Mais déjà, les critiques se font entendre, on reproche à la Maison de la Danse son attirance pour le modèle américain. Il faut dire que, si la Maison de la Danse est jumelée avec un centre chorégraphique américain, si elle fait appel au sponsoring pour augmenter son budget, elle n'est pas la seule à « s'américaniser » : le ballet de Lyon est aussi devenu le Lyon Opéra Ballet. Pour certains, le profil de l'association « Lyon Capitale de la Danse » serait de faire de la ville un Hollywood à la française avec un budget colossal entièrement dédié à la danse. Le Journal Rhône Alpes s'inquiète :

« Lyon pourrait-elle réellement être une capitale de la danse (puisque c'est ainsi, ne l'oublions pas, que l'association s'intitule) avec un lieu unique de programmation (ce qui est pratiquement le cas pour le moment), structurellement très lourd, et qui, donc, ne pourrait accueillir que de grandes compagnies ? Il ne nous semble pas. La vitalité d'une vie culturelle provient toujours de la diversité, de la profusion, des actions intra et extra-muros, voire de la concurrence qui s'y déroulent ».²³

Pour Guy Darmet, au contraire, la Maison de la Danse a tout à gagner avec ce jumelage : un prestige accru tant nationalement qu'internationalement, mais aussi une opportunité de travailler avec un vrai théâtre de la danse. Créer un vrai théâtre de la danse, c'est le projet qu'il cherche à bâtir à Lyon. Il explique pourquoi dans le Progrès du 29 avril 1988 :

« Aujourd'hui, je suis à la Croix-Rousse dans une situation qui fait que je ne peux plus accueillir de compagnies et des spectacles d'envergure comme ceux de Chopinot, Gallota, Bagouet, Maguy Marin et tant d'autres, sauf de très jeunes compagnies qui acceptent de n'avoir ni cintres ni dégagements, autant de conditions de travail qu'elles tolèrent d'ailleurs de plus en plus difficilement, ce qui est normal. Le jumelage représente donc aussi un moyen de faire passer ce message, afin que le dossier soit vraiment étudié et que tout change d'ici à 1992, soit par un aménagement de la Maison de la Danse, ou, au mieux, par un transfert dans un lieu plus central, avec deux salles de contenances différentes. »

Et finalement, la politique d'internationalisation de Guy Darmet réussit plutôt bien. Télérama titre le 1^{er} juin 1988 : « C'est à Lyon et nulle part ailleurs : une Maison de la danse qu'on nous envie de Londres à Stockholm, de Bruxelles à Copenhague » et s'interroge : « A quand à Paris, une véritable politique de la danse »²⁴. C'est le volontarisme de Guy Darmet et de la municipalité lyonnaise qui est ici complimenté par le

²³ 14 avril 1987

²⁴ La danse en sa maison, Télérama, 1^{er} juin 1988

journal culturel de référence. Lyon est en phase de s'imposer comme chef de file pour la danse moderne et contemporaine. Des échanges de jumelages se mettent en place au sein de l'Europe (avec la Lombardie, la Catalogne, le Bade Wurtemberg) mais aussi avec Shanghai.

La Maison décide aussi de s'ouvrir plus clairement sur l'éducation. En juin 1988 est signée une convention avec l'Académie de Lyon. Il s'agit de lier l'éducation et les activités culturelles. Concrètement, l'idée consiste à faire profiter les enseignants des ressources de la Maison concernant la documentation. Un éventail de spectacles a été élaboré par les élèves. Il faut souligner que les professeurs qui les dirigeaient ne sont pas des spécialistes de la danse. Et pourtant les spectacles réalisés ont été d'une très grande qualité, suscitant un grand intérêt pour la Maison de la danse qui se déclare prête à accueillir des enfants et qui approuve le soutien de l'Education nationale à la danse. Déjà des danseurs de plusieurs compagnies lyonnaises interviennent en milieu scolaire. Des ateliers de pratique artistique, intégrant la danse doivent alors être officialisés dans les ateliers créés par l'Académie dans le cadre de la convention. Cet exemple souligne l'intérêt que porte la Maison de la danse à faire connaître cette activité culturelle qui se développe peu à peu depuis le début des années 1980, comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent. Il montre aussi le souci de cette institution à s'ouvrir vers de nouveaux publics, le jeune public (voire II A), ce qui est une des causes, sans aucun doute de son succès populaire grandissant.

Le déménagement de la Maison de la danse

La Maison de la danse, en huit ans, a prouvé son dynamisme et sa viabilité. Elle est devenue une des institutions majeures de la région. A la fin du mois de décembre 1988, le contrat du directeur du Carrefour Européen au théâtre du Huitième, Jérôme Savary prend fin. La succession est donc ouverte. La Maison de la danse présente sa candidature. Le projet vise à établir un théâtre européen de la danse, qui serait un lieu de diffusion, de création et d'échanges, à l'image de l'actuelle Maison de la danse, mais avec une capacité de production supérieure (notamment pour ce qui est de l'importance du plateau et des dégagements). Ce projet semble parfaitement légitime. Pourtant, l'adjoint à la culture de l'époque, André Mure, trouve que Guy Darmet « **pousse le bouchon un peu loin** »²⁵. En 1991, la nouvelle municipalité semble être d'un autre avis. Des négociations sont en cours, les grands travaux prévus à la Maison de la danse (Grande rue de la Croix Rousse) sont gelés. Il faut dire que la Maison vient de fêter ses dix ans d'existence avec un bilan très positif. De stature privée, elle est financée par l'Etat, le département, le conseil municipal, le conseil général et la BNP. Son nombre d'abonnés justifie sa fierté puisqu'il est en augmentation de 110% (3700 abonnés en 1990 contre 1600 l'année précédente), si bien que la Maison peut s'autofinancer à 39 % avec un budget total de 8 287 000 F. Elle se retrouve donc coincée entre sa réputation et la faiblesse de ses moyens en terme d'équipement. Finalement, le déménagement de la Maison est décidé en 1992²⁶. Ce changement a la valeur d'un symbole puisqu'il montre la vitalité du

²⁵ *La danse fera-t-elle le Grand Huit ?*, Lyon *Matin*, 13 mars 1991

²⁶ L'installation de la Maison de la danse au Théâtre du 8^e est inscrite au BMO le 6 juillet 1992, sous le mandat de Michel Noir. Au mois d'octobre de la même année, la municipalité décide de fournir une subvention supplémentaire de 500 000F.

spectacle en Rhône-Alpes. Pour le « Progrès », favorable au transfert depuis le début, « ce serait une manière d'affirmer que Lyon est bien une capitale de la danse et que la décentralisation n'est pas un vain mot ». En tout cas, c'est bien un signe que la nouvelle municipalité est prête à s'engager pour la Culture et surtout pour la danse, en constant développement. Il faut souligner qu'il s'agit d'une entente entre la municipalité et le ministère de la Culture. En effet, de l'avis même de Jack Lang, la salle la Croix Rousse n'était pas compatible avec la vitalité de la Maison de la danse, ce qui montre bien qu'effectivement, la décentralisation culturelle prend effet.

Ce déménagement s'accompagne aussi d'une politique plus ambitieuse et plus ouverte sur le public, principalement le jeune public et sur d'autres formes d'art. Déjà un formidable lieu de diffusion, elle cherche à devenir un véritable lieu de vie, d'échange d'idées. Les matinées à destination des scolaires doivent être plus nombreuses et un travail est amorcé en direction des établissements scolaires de l'arrondissement et des villes de l'Est lyonnais. Des concerts de jazz sont organisés (pour son étroit rapport avec la danse). Des liens privilégiés sont liés avec l'Institut Lumière, en vue de créer une vidéothèque nationale de la danse mais aussi pour la célébration en 1995 des cents ans du cinéma. La Maison voit augmenter son budget avec un doublement des subventions et l'association a de nouveaux partenaires privés.

Il m'est impossible de continuer cette étude de l'évolution de la Maison de la danse puisque les archives des journaux utilisés sont aujourd'hui particulièrement difficiles à consulter. Je me contenterai donc de dresser un tableau de son fonctionnement à l'heure actuelle.

b. Fonctionnement de la Maison de la Danse

Aujourd'hui encore, la Maison de la Danse est un établissement unique en France. Elle a su s'inscrire dans le paysage culturel régional, national, voire international. Avec ses 180 représentations annuelles, qui rassemblent 170 000 spectateurs, dont une part importante est fidèle (14 000 abonnés), la Maison de la Danse est l'un des pôles européens incontournable pour la diffusion de la danse.

La Maison de la Danse est également une institution relativement autonome puisque son taux d'autofinancement atteint environ 65% de son budget global (taux exceptionnel pour une structure de diffusion culturelle). Le montant de son budget annuel était de 4 643 000 euros en 2001, provenant de différentes sources :

- le ministère de la Culture : 697 000 euros
- la ville de Lyon : 443 000 euros
- la région Rhône Alpes : 258 000 euros
- le département du Rhône : 251 000 euros.
- Le reste provient des recettes réalisées : 2 317 000 euros, et de fonds privés : 675 000 euros. La BNP Paribas est le partenaire officiel de la Maison de la Danse.

Il faut aussi noter que la Maison de la danse est une SCOP c'est-à-dire une Société Coopérative de Production. Les SCOP sont des sociétés commerciales. Elles vivent et se

développent dans le secteur concurrentiel classique. Leur originalité : les salariés sont les actionnaires majoritaires de leur entreprise. Ensemble, et chacun avec un poids égal, les salariés associés ou actionnaires décident des grandes orientations et élisent les dirigeants qui vont piloter leur entreprise. Il ne s'agit donc pas d'un établissement public.

2. La Biennale de la danse

La première Biennale de la danse a été organisée en 1984 pour succéder au Festival International de Lyon qui semblait plutôt périmé, sur une proposition de Guy Darnet, le directeur de la Maison de la danse. C'était alors la seule idée qui pouvait correspondre au budget alloué pour l'événement.

Financée par la ville de Lyon, le Conseil général du Rhône, l'Etat et des partenaires privés, la Biennale a vocation à devenir un événement marquant de la vie culturelle lyonnaise. Comme l'explique Guy Darnet, son directeur :

« La Biennale doit être un feu d'artifice tous les deux ans et même le principal point de rencontre chorégraphique en France. Pendant longtemps, les préoccupations ont été centrées sur le théâtre et la musique. La danse, elle, a pris du retard dans les mentalités comme dans les budgets »²⁷.

Toutes les salles de la ville de Lyon sont utilisées à l'origine : du théâtre antique à l'Opéra ou encore aux Célestins. Le bilan de la première Biennale s'avère plutôt décevant avec seulement 35 000 spectateurs (on en attendait 45 000). On accuse alors la météo, les dates, mal choisies (à l'origine en juin, en pleine période d'examens), trop étendues (cinq semaines). Toutefois, du côté des satisfactions, on peut noter le retentissement qu'a eu la Biennale dès son lancement. Cent journalistes venus de sept nations (dont les USA et l'URSS) ont relaté l'événement et Lyon a été citée à 21 reprises comme capitale de la danse par des journaux étrangers.

Cependant, l'événement est reconduit en 1986, du 13 septembre au 5 octobre cette fois, pour ne pas laisser les spectateurs. Son budget représente deux fois celui du festival de danse parisien (8 300 000F). A côté des spectacles de danse, de la musique est au programme, avec notamment un concert pour la soirée de clôture. Le cinéma, les expositions, les arts plastiques sont aussi mis à contribution pour cette Biennale. Déjà, on parle de décentralisation, sur Annecy et sur Grenoble. Cette fois-ci, les salles sont bien remplies. La Biennale est vraiment lancée avec 35 000 spectateurs (le nombre de représentations a été réduit).

La troisième Biennale, la « Biennale de la maturité » comme l'ont nommée les médias, se veut réellement un événement à la fois populaire et international. **Pour Guy Darnet, « l'essentiel est de réussir une grande fête de la danse, à laquelle participent les habitants de la ville et de la région, mais aussi un événement international qui attirera les étrangers, Européens, Américains et Australiens [...] »**. En effet, la troisième Biennale attire 150 journalistes, pour la plupart français bien sûr. Cependant, même si l'événement est couvert par de nombreux journaux étrangers, cette couverture est en baisse par rapport à l'édition précédente. Si pour la ville, la Biennale

²⁷ *Biennale internationale de la danse, Le Journal, 13 mars 1984*

constitue le meilleur impact extérieur, la municipalité n'a pas dégagé un gros budget pour l'accueil des journalistes, ce qui s'est ressenti. Par contre du côté de la fréquentation, le succès continue avec 55 000 spectateurs. Pour certains, cette Biennale était avant tout l'occasion de prouver que Lyon était capable de s'amuser et de rompre avec son image de ville froide. « **La Biennale de la danse 1988 aura compté davantage de bals que de créations chorégraphiques contemporaines** »²⁸ notamment avec un bal populaire mené par Yvette Horner.

La quatrième édition de la Biennale s'offre un budget énorme : 17 millions de francs, c'est le plus gros budget consacré à la danse en France. Il s'agit de réaliser une fête hollywoodienne (il faut dire que le thème consacré à l'Amérique s'y prête). Le thème est porteur, la fréquentation (72 000 spectateurs) est largement supérieure à toutes les prévisions. L'écho est exceptionnel, notamment auprès de la presse américaine. La Biennale songe alors à s'exporter aux Etats-Unis pour organiser un festival de danse française.

La Biennale continue sa croissance. En 1992, elle réunit 89 000 spectateurs. Elle reste orientée sur l'objectif d'être un moment de fête « **la Biennale de Lyon, festival international de danse, tournerait-elle à une grande kermesse améliorée ?** »²⁹

La 7^{ème} Biennale voit apparaître une nouveauté : le défilé. Inspiré du carnaval de Rio et des écoles de samba, son succès dépasse toutes les espérances. Si Guy Darnet, directeur de la biennale et initiateur du projet, ne doutait pas de l'implication des participants, il ne s'attendait pas à une telle adhésion : 200 000 spectateurs, un enthousiasme unanime, au point de faire de ce défilé l'évènement emblématique de la rentrée culturelle.

La Biennale de la danse 2004 a attiré 75 000 spectateurs, soit 12 000 de moins qu'en 2002. Mais avec un taux de remplissage des salles de 90%, les organisateurs de la Biennale sont très satisfaits. « On a réussi à diversifier notre public avec notamment plus de jeunes spectateurs », souligne Pascale Ammar Kahodja, directrice de la communication de la Biennale.³⁰ Et les spectacles ont rapporté plus d'un million d'euros, alors que les retombées économiques pour l'agglomération lyonnaise sont estimées à 16,2 millions d'euros, soit le triple de son budget global.

Bien évidemment, le succès de la Maison de la danse et de la Biennale sont liés. C'est le public de la Maison et son prestige qui ont permis la mise en place de la Biennale. Dans un deuxième temps, la réussite de la Biennale a popularisé le public de la danse contemporaine. Elle a contribué à la hausse de la fréquentation des spectacles d'art chorégraphique et donc en premier lieu, à ceux de la Maison de la danse qui devient ainsi le pôle d'excellence en la matière, de la région Rhône Alpes bien sûr mais aussi plus largement en France. Cette évolution en faveur de la danse est sans doute plus en relation avec le volontarisme de Guy Darnet qui a réussi à imposer sa vision à la

²⁸ *Satan conduit le bal, L'Humanité, éd Rhône Alpes, 7 octobre 1988*

²⁹ *Carrefour de la danse, L'Humanité Rhône Alpes, 6 octobre 1992*

³⁰ *Fréquentation en baisse de la Biennale, Lyon Mag, 5 octobre 2004*

municipalité et à créer une dynamique, qu'avec une réelle inclination historique de Lyon pour la danse.

3. La décentralisation du Centre national de la danse à Lyon

La création d'une antenne à Lyon du Centre national de la danse (CND), fait de la ville une ville phare pour la danse.

Le CND, établissement public créé en novembre 1998 à l'initiative du Ministère de la Culture et de la Communication, est une institution unique en France et dans le monde, dont l'action est fondée sur une circulation permanente entre accès à la culture chorégraphique, la création et la diffusion des oeuvres et pédagogies. Une singularité qui s'inscrit dans les services proposés aux artistes, dans le soutien et l'accompagnement de leur travail, des processus de création jusqu'à la rencontre avec les publics, conçue sur des modes simples, directs, permettant l'échange et le dialogue. Quatre grandes priorités orientent les actions du CND :

- Le développement de la culture chorégraphique, notamment par la création d'une importante médiathèque spécialisée en danse, ouverte aux professionnels comme au grand public, par la conservation du patrimoine chorégraphique, par une politique active d'édition, de soutien à la recherche, par l'organisation d'expositions, de colloques et de rencontres.
- Le soutien à la création et à la diffusion : favoriser l'essor de la création et la diffusion d'oeuvres chorégraphiques, mettre en oeuvre une programmation permettant la production, la coproduction, la résidence de compagnies ou l'accueil de spectacles et contribuer à l'élargissement du public des spectacles de danse.
- L'organisation de formations continues destinées aux artistes chorégraphiques et aux enseignants de la danse, proposant un environnement pédagogique de haut niveau tourné vers la recherche, l'expérimentation et l'accès aux différents répertoires.
- Un soutien personnalisé aux conditions d'exercice des professionnels de la danse, en matière d'emploi, de formation, de droit social, de reconversion.

Le CND est aussi Pôle national de ressources : dans le cadre du plan interministériel en faveur de l'Education artistique et culturelle en milieu scolaire, le CND a été désigné comme l'un des deux pôles nationaux de ressources en danse. Le CND fournira assistance et conseil auprès des Centres de documentation et d'information des collèges et lycées, tout en proposant réflexions et formations à destination des intervenants en milieu scolaire.

Ce mouvement en faveur de la danse à Lyon est intéressant car il montre le dynamisme des acteurs locaux. Il faut aussi noter que l'activité chorégraphique ne se limite pas à la Maison de la danse et à la Biennale. Il est important d'observer également que cette action en faveur de la danse répond à toute une série d'enjeux.

II. Quels enjeux aujourd'hui pour la danse, à Lyon ?

L'évolution de la danse à Lyon pose toute une série de questions. D'abord celle de l'opportunité de mener des politiques dans ce domaine. Pour s'engager de façon aussi volontaire dans un domaine artistique particulier, les subventions pour la Maison de la danse et la Biennale, notamment les subventions municipales, sont assez élevées, il faut être sûr que cela corresponde à un besoin du public. Ou tout au moins, il faut former un public par un certain nombre de mécanismes.

La deuxième question est celle du rayonnement de Lyon en France. Il paraît évident que les responsables et les élus lyonnais s'enorgueillissent du succès des spectacles de danse et vont jusqu'à dire que Lyon est devenue un centre important, si ce n'est le principal pôle pour la danse.

La dernière question est intimement liée à la précédente puisqu'on distingue clairement dans l'histoire de la danse en France et à Lyon qu'elle vient sans doute en grande partie du processus de décentralisation générale et de la culture. Lyon a pu devenir un haut lieu de la danse grâce à cette volonté décentralisatrice. Mais aujourd'hui, il y a une seconde vague de décentralisation avec l'apparition des nouveaux territoires que sont les communautés d'agglomération. Le Grand Lyon a fait son apparition et semble être un atout pour la ville de Lyon et les villes alentours pour devenir une grande métropole internationale. La question de la culture a un sens ici, puisque tout d'abord le Grand Lyon bénéficie depuis peu de nouvelles compétences en matière culturelle, mais

aussi parce que la coopération entre les différentes villes s'avère nécessaire pour avoir une politique tournée sur la ville et finalement parce que la culture peut permettre à cette agglomération de trouver une identité et une lisibilité aux yeux de la population.

A. Quel public pour la danse ?

Si le public des spectacles chorégraphiques est en général assez restreint, à Lyon, les grandes institutions ont rencontré un succès assez remarquable.

1. Un public restreint

a. Caractéristique du public de danse

Le problème de la fréquentation des spectacles de danse présente trois dimensions : une dimension esthétique, puisque le public participe à la réussite d'une œuvre, une dimension économique, car même si la seule fréquentation n'aurait sans doute pas suffi au financement des productions ultérieures, elle contribue pour une part non négligeable aux recettes et aussi à une dimension sociale : celle de l'accès de la population aux œuvres. Du nombre et de la composition sociale du public dépendent donc la survie économique d'un art et son esthétique. D'après une étude réalisée pour le ministère de la Culture en 1991³¹, le public des spectacles de danse professionnelle (qu'il s'agisse de danse contemporaine, classique ou autre) est, d'une courte majorité, féminin (56% de femmes parmi le public régulier), plutôt jeune (61% ont moins de 40 ans). Il s'agit surtout d'un public urbain : 70% d'entre eux vivent dans des villes de plus de 100 000 habitants, d'un public de cadres ou exerçant des professions intermédiaires (cadres supérieurs : 16%, professions intermédiaires : 19%), les agriculteurs, eux sont totalement absents de la structure sociale des spectacles de danse (0%). Il s'agit surtout de sorties rares : seulement 8% du public est abonné. La fréquentation de ces spectacles est peu motivée par l'amour de la danse. Si les gens viennent, c'est parce que « l'occasion se présente », pour écouter la musique ou parce que le spectacle est renommé. La caution de la salle qui organise l'événement est, elle aussi, très importante. Cependant, il s'agit d'une expérience qui est rarement décevante (94% des gens ont apprécié le spectacle).

B. Pourquoi un aussi faible intérêt pour la danse ?

L'un des facteurs explicatif de ce faible engouement du public pour la danse est sans doute à rechercher dans la rareté de l'offre de spectacle. Par exemple, seulement 4% des ruraux ont eu accès à la danse professionnelle contre 25% des habitants de la région parisienne. L'explication de ce phénomène est très simple : constituer un public pour la

³¹ GUY Jean Michel, *Les publics de la danse*, La documentation française, 1991, Paris Sondage réalisé auprès de 10 000 individus établis en France métropolitaine, âgés de 15 ans et plus.

danse nécessite de grands moyens : elle demande des investissements spécifiques qui doivent être faits au détriment des arts plus classiques (théâtre, musique...), sans parler des frais entraînés par la mise en conformité des plateaux de théâtre aux exigences du ballet.

Mais, comme le montrait l'étude de 1991, la population est fortement indifférente à la danse. Cette indifférence masque sans doute une certaine peur de la danse, art réputé abstrait et difficile mais elle est aussi le signe d'un défaut de légitimité sociale : elle n'a pas le caractère sacré dont le théâtre ou l'opéra font l'objet (ce qui explique certainement un plus grand engouement de la part d'un public jeune pour la danse que pour ces arts). Elle est souvent perçue comme une sorte de remède aux maux dont souffre périodiquement le théâtre. En fait, il s'agirait d'une sorte d'ersatz de théâtre. Cette idée est renforcée par la croyance selon laquelle la danse est un art éphémère qui n'a pas vocation à être conservée. Pourtant, il existe une histoire de la danse contemporaine, un phénomène de filiation entre les différentes chorégraphies.

Il ne faut pas non plus oublier le rôle que jouent les médias dans la transmission des références qui constituent un vrai public de danse. Les seuls noms relayés par la télévision étant Maurice Béjart ou Carolyn Carlson, il n'est pas surprenant que le public peine à se repérer dans le paysage chorégraphique actuel.

c. Former un public

Pour former un public à la danse, il paraît avant tout essentiel de lutter contre les préjugés. Expression d'une ignorance, il se combat par la connaissance, ce qui passe d'abord par la transmission d'une culture chorégraphique. Mais cela n'est pas suffisant. La danse génère une peur : la peur de se sentir exclu d'un cercle d'initiés (qu'elle soit mythique ou réelle), la peur de ne pas comprendre, la peur de l'ennui... La danse est réputée être inintelligible. Si l'on souhaite avoir un public populaire, c'est-à-dire hétérogène, il faut que le discours sur chaque spectacle soit lui aussi hétérogène, utilisant de multiples grilles de lecture. L'accueil des chorégraphes en résidence semble rencontrer un grand succès auprès du public. Au dire de ces chorégraphes, l'une des vertus principales de la formule est de familiariser la population, via les répétitions publiques, au travail du danseur. Paradoxalement, le plaisir des spectateurs serait plus fort dès lors que le spectacle n'aurait plus de secret pour eux (ce qui va à l'encontre du principe selon lequel la connaissance de la recette gâche le plaisir du plat).

Il s'agit également de lutter contre les difficultés matérielles d'accès. L'éloignement géographique des lieux de spectacle, obstacle « matériel », est perçu comme un frein psychologique à la fréquentation : familiarité et proximité vont de pair. Si certains spectateurs n'hésitent pas à parcourir une longue distance pour voir de la danse, il est impossible de conclure que l'éloignement ne fait pas obstacle à la fréquentation. De même, si les spectateurs se déclarent prêts à dépenser beaucoup pour une place de spectacle on ne peut pas penser que la cherté des billets n'est pas dissuasive. Un prix élevé a cependant l'avantage de symboliser l'excellence mais il n'en reste pas moins qu'il absorbe une part importante du budget culturel disponible. La tarification des services culturels a une importance particulière en ce qui concerne la danse. Contrairement au

cinéma et au théâtre qui disposent déjà, et malgré les crises conjoncturelles qui les frappent, d'une assise solide et de réservoir de spectateurs réguliers, la danse n'a pas le choix de sa stratégie : il lui faut rechercher des spectateurs fidèles. Même si ce noyau est principalement issu des couches les plus favorisées de la population et donc les plus susceptibles de payer le prix fort, il n'y a pas d'autre tactique pour les fidéliser que l'octroi de tarifs préférentiels, c'est-à-dire en développant l'abonnement ou toute autre forme d'adhésion moins contraignante.

La qualité de l'accueil est aussi fondamentale : il est nécessaire de rendre le lieu de représentation « désirable ». Cet accueil suppose que les équipes dans les théâtres soient formées pour mener des actions de sensibilisation auprès du public : conférences, ateliers pour spectateurs, rencontres avec les artistes, stages, politique éditoriale... La mise en place d'actions durables permet de consolider la relation avec le public et d'installer la confiance.

2. Le succès des institutions lyonnaises

Selon une enquête réalisée par l'ARSEC, l'agence Rhône Alpes de service aux entreprises culturelles, réalisée en 1990 ³², la danse contemporaine est le genre chorégraphique préféré des Lyonnais (pour 49, 5% des personnes interrogées), puis le traditionnel (Inde et Espagne) dont la présence est principalement due aux structures non spécialisées. Arrivent, loin derrière, le jazz et le classique (dont les spectacles sont jugés trop chers ou de qualité douteuse). Cette préférence se retrouve dans les demandes des spectateurs qui plébiscitent le contemporain.

Les caractéristiques de ce public rejoignent celles du territoire national : il s'agit d'un public urbain (84% des sondés habitent dans le Rhône et 46% sont Lyonnais), il est très majoritairement féminin (73%), jeune (64% ont moins de 40 ans) et célibataire. Son niveau socioprofessionnel est en général élevé (cadres, professions libérales et enseignants). Par contre ses motivations sont avant tout la passion de la danse et l'enrichissement personnel et émotionnel : il existe donc un vrai public de danse à Lyon, attiré vers les spectacles par une vraie motivation et non seulement par « l'occasion ».

Les spectacles de danse s'inscrivent dans une habitude des sorties culturelles fréquentes et diversifiées : les amateurs vont aussi bien au cinéma (44%), qu'au théâtre (27%). Les taux lyonnais sont toutefois supérieurs aux taux nationaux. D'ailleurs les abonnements ont un poids non négligeable : 33% des spectateurs ont choisi cette formule. Il faut noter que le lieu préféré des Lyonnais est la Maison de la Danse, jugée intimiste et qu'à elle seule la Biennale permet pour 90,7% des sondés de constituer une culture chorégraphique.

a. La Maison de la Danse

La Maison de la Danse a connu immédiatement un grand succès. Les abonnements rendent compte d'une certaine fidélité du public. Après une phase de croissance dès

³² *Danse : un nouvel appel d'air*, Lyon Libération, 17 février 1990

l'ouverture jusque dans les années 1983-84, puis une phase décroissante jusqu'en 1988-89 qui correspond à un certain essoufflement de la curiosité et coïncide avec la création de la Biennale, le nombre d'abonnés est pour la saison 1990-91 de 3700. Le public est alors encore trop peu renseigné sur l'univers de la danse contemporaine et trop imprégné par l'image traditionnelle de la danse classique (72% des personnes sont encore incapables de donner un nom de personne ou de structure : ils ne se souviennent que du genre de la chorégraphie et de la salle).

Le bilan de la dernière saison est signe d'une belle évolution avec 15 458 abonnés et 180 000 spectateurs.

« La politique d'abonnement conçue comme un parcours initiatique accompagne le choix des spectateurs. La Maison de la Danse a rendu la danse populaire. On lui donne aussi le rôle de grande sœur, de conseillère pour tout événement de danse touchant un large public. »³³

Par quels moyens la Maison de la Danse a-t-elle réussi à fidéliser ainsi le public ?

Lieu de rencontres entre le public et les créateurs, la Maison de la Danse propose des temps forts autour des spectacles : les vidéo-rencontres animées par un conférencier, les rencontres après spectacles, les répétitions publiques. En partenariat avec le Service d'insertion et de probation des prisons de Lyon, la Maison pilote la présentation de spectacles et la mise en place d'ateliers hebdomadaires pour les femmes détenues de la Maison d'Arrêt de Montluc.

Pour mobiliser le grand public, elle tente avec Arte l'aventure d'un spectacle de danse retransmis en direct le 27 novembre 2002 à une heure de grande écoute. Bilan positif : 500 000 téléspectateurs. Après ce succès, l'aventure est renouvelée en novembre 2004.

Son attention est bien sûr aussi portée sur le public de demain. Aussi la Maison irrigue-t-elle les jeunes générations afin de leur donner au-delà du bonheur immédiat d'un spectacle, les moyens d'en apprécier la place dans l'histoire de la danse. Le jeune public est chez lui à la Maison avec les matinées scolaires (60 000 enfants ou adolescents durant les saisons 2000/2003). Les spectacles sont préparés avec les enseignants, lors d'ateliers et de rencontres pédagogiques. Sans oublier le succès des abonnements « Complices » qui réunissent les parents et leurs enfants. La Maison tisse des liens privilégiés avec des établissements scolaires ayant des projets danse : les MJC, les IUFM, l'UFRSTAPS. Elle s'engage aux côtés du CND à mettre en œuvre la formation artistique et culturelle des élèves inscrits dans l'option danse du Lycée Récamier. Elle vient d'initier un parcours de formation à la transmission des danses de la culture hip hop, ouvert à vingt jeunes danseurs, à la demande de la DRAC et de la Préfecture.

b. La Biennale de la Danse, un événement plutôt populaire et bien ancré dans le paysage lyonnais

Un événement comme la biennale de la danse a été conçu pour le public. Plus précisément, son but est de ne négliger personne par une programmation variée, une attention particulière pour les scolaires, les groupes et par un système d'abonnement. Il

³³ www.maisondeladanse.com

existe peu d'études sur le public des Biennales. Toutefois, on peut remarquer qu'il est en constante évolution depuis la création. En 2000, elle accueille 110 060 spectateurs. C'est presque trois fois plus qu'en 1984, lors de la première édition (40 000 personnes). Le taux de remplissage des salles est de 90% (avec un prix moyen de 15€ par place).

On distingue deux catégories: le public payant et le public invité. En 2000, le premier représente 71 531 places vendues, dont 7500 pour les scolaires, le second 7529 invitations. Il s'agit de la presse, des professionnels, du protocole, des places réservées pour les compagnies, du personnel de la Biennale et des lieux d'accueil des spectacles.

A côté des spectacles eux-mêmes, ont été organisés des stages, expositions et autres manifestations qui ont attiré 31 000 personnes.

D'un point de vue géographique, il est généralement accepté que le public d'un festival soit très rarement constitué par les habitants des lieux mais plutôt par des habitués de ce genre de spectacle. Les festivals ne sont pas réputés participer au renouvellement des publics ni à une évolution des pratiques culturelles des français. Pourtant, ce n'est pas le cas de la Biennale de la Danse. Selon une étude réalisée en 1996, 75% du public est originaire du Rhône, 22% vient d'autres départements et 3% de l'étranger. La Biennale de la Danse est un événement bien ancré dans le local. Les Lyonnais se la sont appropriée. Cette appropriation est sûrement favorisée par le défilé et par les manifestations extérieures qui provoquent la curiosité.

Les organisateurs cherchent à toucher le plus large public possible, en proposant des services différents selon la population visée. Pour un public privilégié, il est possible d'organiser des soirées privées pour les sociétés ou les partenaires. Les comités d'entreprise bénéficient de tarifs particuliers. Le public d'habitues de la Maison de la Danse est intégré (l'abonnement à la Maison comprend certains spectacles de la Biennale, pour les autres spectacles, les abonnés bénéficient de tarifs réduits). La Biennale propose aussi des forfaits de séjours à caractère touristique comprenant des spectacles.

Dès 1996, la Biennale a porté un intérêt particulier au public jeune en proposant des spectacles en journée. Ces spectacles sont les mêmes que ceux proposés en soirée mais ils ont été adaptés pour les enfants : leur durée a été raccourcie. Ils sont proposés à tous les moins de 18 ans et bénéficient d'un tarif préférentiel.

Toujours dans le but d'attirer le public le plus large possible, les partenariats sont réalisés avec des associations qui servent ainsi de relais sociaux. Par exemple, la Biennale de la Danse est partenaire de « Culture du Cœur », une association loi 1901 dont le but est de favoriser l'accès à la culture pour tous. Le principe est simple : la structure culturelle s'engage à mettre à disposition gratuitement des places de spectacle et le relais social à les redistribuer en développant une véritable politique culturelle. En 2000, la Biennale a donné environ 500 places à « Culture du Cœur » qui a sensibilisé ses partenaires sociaux à l'événement (centres sociaux, protection judiciaire de la jeunesse, foyers d'accueil, associations d'aide aux mères isolées, lutte contre la misère...)

La Biennale joue donc un rôle d'interface et mise en relation entre les artistes et le public et crée ainsi une dynamique d'échange.

Finalement, selon l'étude réalisée par l'ARSEC en 1990, 63,2% des personnes interrogées aimeraient voir apparaître un nouveau lieu consacré à la danse.

B. La danse au service de l'affirmation lyonnaise

Alors que dans de nombreuses villes, elle fait figure d'art mineur, la ville de Lyon semble avoir fait le choix de la danse pour sa politique culturelle³⁴.

On peut distinguer une progression : la politique de Guy Darnet a été de démocratiser au maximum cette culture : par la programmation de la Maison de la danse dans un premier temps, puis par la création de la biennale ouverte à plus de partenaires et en 96 par l'insertion dans cette Biennale d'un défilé qui fait cette fois appel à l'agglomération entière.

Si on peut dire de Lyon qu'elle est la capitale de la danse c'est bien évidemment en raison de son engagement unique pour l'art chorégraphique mais c'est aussi par l'intérêt qu'y portent les lyonnais, parce qu'il n'est pas réservé à une minorité.

Mais, cet essor de la danse à Lyon, a lieu dans un contexte général très favorable.

1. Une ambition : être la capitale de la danse

a. Y a t il une histoire de la danse à Lyon ?

Lyon est une ville qui s'enorgueillit d'avoir publié en 1760 les fameuses lettres de Noverre (en réaction contre le ballet classique déjà considéré comme dépourvu d'expression). Noverre était un chorégraphe et pédagogue célèbre au XVIIIe siècle. Né à Paris, il fait carrière devant la Cour à Fontainebleau, puis en Allemagne et à Strasbourg, avant de se fixer à Lyon où il appartient à la troupe du Grand Théâtre. Premier danseur du théâtre dès 1751, il règle la chorégraphie d'un grand nombre de ballets.

Puis c'est le désert pendant de nombreuses années. Le Conservatoire de Danse de Lyon ne date que de 1978. Jusqu'à ce que l'Opéra nouveau naisse sous l'égide de Louis Erlo en 1969 et fasse appel à Victorio Biaggi, disciple de M. Béjart, le ballet de l'Opéra ne brillait pas par son originalité. En dehors de l'Opéra, bien qu'on les ait longtemps ignorées, les tentatives privées se sont succédées depuis l'entre-deux guerres. On peut noter l'existence de la « Maison des Heures » qui fit découvrir la danse espagnole et la

³⁴ « En schématisant, je pourrais dire qu'il existe actuellement trois volets de « politique publique », en matière culturelle. - une politique symbolique, de prestige, nécessaire, construite autour de grandes institutions emblématiques (Opéra, musées, théâtre, danse, beaux-arts, art contemporain, monuments historiques) fortement budgétivore ; - une politique de soutien à la « jeune création » dans ces mêmes domaines, qui répond à la fois à la pression de secteurs d'activités fortement médiatisés et à la (fausse) obligation d'avoir à « préparer » la relève ; - une politique d'écoute aux nouvelles pratiques ou formes artistiques innovantes ou émergentes, très souvent liées à la crise de la valeur travail, à une crise sociétale, qui consomme très peu d'argent public. », Gilles Buna, maire du 1^{er} arrondissement, les Cahiers Millénaire 3 n°19

danse hindoue à une génération de Lyonnais. Les années 50 furent une période beaucoup plus difficile. Si l'Opéra a fait venir la « Compagnie du Marquis de Cuevas », ou le « New York City Ballet » de Georges Ballanchine, ces initiatives restent plutôt l'exception. Les initiatives privées n'ont pas résisté à la seconde guerre mondiale, elles ont perdu leur pouvoir et leur audience. Le véritable regain correspond aux années 70 où l'idée de créer une Maison de la danse apparaît.

b. Lyon capitale : une vieille obsession

Lyon, tout au long de son histoire, semble obsédée par son statut de deuxième ville française et cherche à être elle aussi une capitale. Lyon, capitale de la Résistance, capitale des Gaules, capitale de la gastronomie, capitale de ... , et enfin, Lyon, capitale de la danse. Il s'agit là d'une façon de s'opposer et de marquer son identité par rapport à Paris. L'anti-parisianisme est en effet l'un des ressorts de l'identité lyonnaise. Il agit comme un facteur de cohésion locale.

La rivalité avec Paris est ancienne. Déjà, sous l'Ancien Régime, elle était d'ordre commercial et financier.

C'est surtout à partir de la fin du XIXe qu'elle se matérialise :

« La tension avec Paris est plus de la rivalité que de l'anti-parisianisme car elle se situe sur le plan culturel et non politique. Lyon dénonce Paris qui cherche à monopoliser la création littéraire et qui se moque de la province, véritable désert culturel. »³⁵

On cherche alors à prouver qu'à Lyon aussi existe une vie culturelle.

L'anti-parisianisme n'est pas une spécificité lyonnaise, c'est un sentiment partagé par la France entière. Mais il joue tout de même un rôle de ciment identitaire.

« C'est contre Paris, seule ville en France qui, aux yeux des Lyonnais, mérite la comparaison avec leur ville, que Lyon cherche à s'affirmer culturellement et économiquement ».³⁶

Pourquoi ce complexe lyonnais ?

Ce mythe ne part pas de rien : plusieurs fois au cours de son histoire, Lyon a eu le statut de capitale politique : à l'époque romaine, elle était la capitale des Gaules, puis au Vème siècle, au temps des grandes invasions, elle est devenue celle (pour peu de temps) du royaume Burgonde et finalement, celle du Royaume de France à la fin du XVème et dans la première moitié du XVIème jusqu'à la mort du dauphin dans ses murs. Il faut ajouter à cela, les titres de capitale de la chrétienté acquise avec le martyrologe de 177 qui fait de Lyon le siège de la primatie des Gaules, et de capitale de la Résistance, titre qui lui a été décerné par le général de Gaulle lors de son voyage à Lyon en septembre 1944.

C'est donc la nostalgie de ne pas être la capitale qui produit ce goût pour les titres

³⁵ BENOIT Bruno, dans *L'identité politique de Lyon, entre violences collectives et mémoire des élites : 1786-1905*, éd L'Harmattan, 1999, p 192.

³⁶ *Idem*, p 202

honorifiques : capitale de la soie, capitale de la gastronomie... Cette référence au terme de capitale est devenue un véritable thème récurrent, voire un mythe :

« Il a marqué la mémoire de la ville et des Lyonnais au point que depuis octobre 1994 un hebdomadaire affichant ce titre est publié. Lors de la sortie de son premier numéro, Lyon capitale affirmait : « ce titre porte en lui une réalité historique, mais, surtout c'est une ambition pour demain »³⁷

c. Lyon capitale de la danse : mythe ou réalité ?

Si l'expression capitale de la danse est un peu galvaudée, il y a toutefois une véritable dynamique à Lyon en matière de danse. Elle se ressent à travers l'évolution des institutions ainsi que dans le succès des événements programmés. Il est impossible de nier que les acteurs lyonnais cherchent à faire connaître la danse par tous les moyens et à encourager la création. Pourtant, de nombreuses critiques peuvent être soulevées.

La danse : une politique de prestige

L'existence de la Biennale de la Danse et de la Maison de la danse sont perçues par certains comme l'alibi culturel de la ville de Lyon. Il n'y a pas de politique menée en profondeur par la municipalité en faveur de la danse³⁸. Comme le soulignait déjà Michel Hallet Eghayan, un chorégraphe installé dans la région lyonnaise depuis les années 70, la Maison de la danse est « l'alibi pour une absence de subventions de la part de la municipalité »³⁹ pour toutes les compagnies. D'un côté, on favorise donc les opérations de prestige (et la Maison de la danse et la Biennale en font partie) et de l'autre côté, les chorégraphes ont toutes les peines du monde à survivre à Lyon ce qui n'est d'ailleurs pas une spécificité de la danse puisque le milieu musical connaît le même phénomène.⁴⁰

La concurrence des autres régions

En 2000, pour ce qui concerne l'aide aux compagnies dramatiques et chorégraphiques, la région Rhône Alpes est à la quatrième place avec 1 400 000 F d'aide et 11 compagnies chorégraphiques. La première est la région Ile de France (9 050 000 F et 54 compagnies) puis la région Provence Alpes Côte d'Azur (3 100 000 F et 15 compagnies) et le Languedoc Roussillon (2 075 000 F et 18 compagnies).

La région PACA est un exemple intéressant. On peut constater que la danse y occupe une place importante. Elle fut en effet un lieu d'expérimentation pour les politiques de la danse, principalement pour ce qui est de la diffusion de la danse. Elle est diffusée au sein de lieux permanents (théâtres, scènes nationales) et par des manifestations de courte durée. Le développement de la danse contemporaine a été marqué par les cinq principaux festivals de la région : Danse à Aix, les Hivernales, les Festivals IN et OFF

³⁷ BENOIT Bruno, *La lyonnitude, dictionnaire historique et critique, éd Lyonnaise d'art et d'histoire, 2000, Lyon*

³⁸ Entretien avec ???

³⁹ *Biennale de la danse : les premiers pas*, Le Tout Lyon, 17 mai 1984

⁴⁰ Entretien avec Jérôme Dorival

d'Avignon, le Festival international de danse de Cannes et celui de Châteauvallon.

Le Festival Montpellier Danse est aussi un haut lieu de la danse en France. Il s'agit d'un des premiers festivals consacrés à la danse : il est créé en 1981 et bénéficiait d'un budget global en 2002 de 12 100 000 F (ce qui est inférieur au budget de la Biennale de Lyon qui était de 5 530 000 euros en 2004 bien que le Festival de Montpellier ait lieu tous les ans). C'est surtout au niveau des subventions que se joue la différence de budget entre le Festival de Lyon et celui de Montpellier. A Montpellier, le financement public équivalait à 1 400 000 euros en 2002. A Lyon, il était de 3 360 000 euros pour la dernière édition. Dans les deux cas, ce sont principalement la ville et l'agglomération qui distribuent la majeure partie des subventions. Mais il faut préciser que cette différence peut aussi être reliée à la différence de richesse des deux villes. Le budget de la ville de Lyon pour 2004 était de 628 millions d'euros (dont 20% est attribué à la culture qui constitue le deuxième poste budgétaire après l'éducation). Pour la ville de Montpellier, le budget pour 2004 était seulement de 233 millions d'euros.

L'existence de « Marseille Objectif Danse » est particulièrement intéressant. Cette structure atypique a été créée en 1987. Six chorégraphes se sont regroupés pour que cette association, dont le but est d'inscrire la danse contemporaine dans l'espace culturel de la cité de façon permanente, puisse naître. Cette création rappelle beaucoup celle de la Maison de la danse lyonnaise. Les marseillais ont en effet choisi une démarche similaire. Cependant, le succès n'a pas suivi. Le champ d'action de MOD devait couvrir le spectacle, la programmation cinéma et vidéo, des expositions, des stages et des chantiers (c'est-à-dire des étapes de travail montrées en public). Les premières années furent tout de même à la hauteur des espérances mais le départ de Dominique Wallon de Marseille (le responsable des affaires culturelles de la ville) déstabilisa la structure. Les projets soutenus par MOD étaient principalement ceux des chorégraphes proches de l'organisation et dont les créations se réalisaient en coproduction avec des lieux partenaires à Marseille. De plus, dès le début des années 1990, des restrictions budgétaires frappent la MOD, ce qui la contraint à réduire ses activités. L'outil de promotion pour la danse qu'elle aurait pu devenir est resté bien en deçà des prévisions. Aujourd'hui, c'est seulement une structure légère avec simplement trois salariés.

Cet exemple montre bien que la réussite d'implantation de structures culturelles telles que la Maison de la Danse et de la MOD dépend bel et bien du soutien des collectivités et principalement des municipalités. La Maison ainsi que la Biennale ont la chance d'avoir toujours bénéficié du soutien de la municipalité lyonnaise (des heurts ont cependant existé).

2. Un mouvement régional au secours de la notoriété lyonnaise

Plutôt que de chercher à être la capitale française de la danse, Lyon a tout à gagner en développant sa politique pour la danse par une collaboration avec différents acteurs. Dans le nouveau schéma d'aménagement du territoire qui remplace le trio Etat, département, commune par un ensemble plus large Europe, région et agglomération, la ville de Lyon a intérêt à travailler de concert avec les autres institutions régionales, ainsi qu'avec les autres régions qui ont aussi une activité très riche en matière de danse.

a. La danse en Rhône Alpes

Si la ville de Lyon joue un rôle très important, elle n'est pas la seule à avoir la volonté de diffuser la danse.

La région Rhône-Alpes est une région très dynamique et Lyon en est sans aucun doute la capitale culturelle. Depuis les années 1990, la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) a lancé de véritables opérations destinées à innover dans le secteur de la danse.

Pour 2005 la priorité pour l'action de l'Etat en région accordée en faveur du spectacle vivant et notamment au soutien en faveur du plan pour l'emploi s'est traduit sur le plan budgétaire par une augmentation conséquente des moyens. Outre les engagements pluriannuels déjà contractés, le plan pour l'emploi constitue l'axe principal du budget 2005 en Rhône-Alpes. Ce plan s'appuie sur un équilibre de mesures concernant à la fois la création indépendante, les institutions de production et les lieux de co-production et de diffusion des œuvres. Les orientations budgétaires s'inscrivent dans un soutien concomitant à l'ensemble de ces composantes. Il s'agit de soutenir la création directe d'emplois, avec une attention marquée aux emplois artistiques permanents dans les structures du réseau national. De même, il s'agit de conforter les lieux pouvant par les jeux des co-productions ou des accueils favoriser un meilleur développement des activités et par-là même de l'emploi. Enfin, l'accompagnement accru en faveur des compagnies indépendantes (théâtre, danse, arts de la rue, musique) doit permettre de consolider la création d'emplois permanents (directeurs techniques, administrateurs...).

b. Vers des échanges interrégionaux

La DATAR, la délégation à l'aménagement du territoire et l'action régionale, dans les années 1999-2000 redessine la carte de la France par Inter-régions. Pour ce qui nous intéresse, le Grand Sud regroupe le Languedoc-Roussillon, Provence Alpes Côte d'Azur et Rhône Alpes avec une mission nationale intitulée MIIAT : la Mission interrégionale interministérielle d'aménagement du territoire. Cette mission est chargée de travailler dans tous les domaines, économiques, bien sûr, mais aussi culturels. En ce qui concerne la danse, nous l'avons vu, ces trois régions ont une activité très riche. Pourtant, elles peinent à sortir du cadre régional et à se faire connaître sur le plan national et international. L'enjeu majeur est d'impulser un pôle Sud Est de la danse qui pourrait rééquilibrer le poids de l'Île de France qui mobilise toujours 51% du budget du Ministère de la Culture.⁴¹

Ce développement interrégional doit permettre de répondre aux enjeux de décentralisation actuels en direction des professionnels. Le niveau régional est dangereux : on craint une asphyxie de la région. Pourtant, il apparaît nécessaire de trouver une alternative au passage obligatoire par Paris des créations chorégraphiques. Le pôle Sud Est pourrait être une alternative potentielle. Mais cette proposition est encore en phase d'étude.

⁴¹ Intervention de Laurent Van Kote, Conseiller à la Drac Rhône-Alpes

C. La danse, une question d'identité pour le Grand Lyon

1. Les politiques culturelles, une nouvelle compétence pour le Grand Lyon

En parlant des agglomérations, Jean Louis Guigou, le délégué à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, a ces mots :

« La culture, composante majeure de l'identité et de la spécificité locale est un paramètre déterminant de la construction de ces territoires (patrimoine, savoir faire, création et autres politiques culturelles). Elle est ainsi au cœur du mouvement de recomposition des territoires. »

En matière de compétences communautaires, la communauté urbaine de Lyon tient une position paradoxale. Elle s'est dotée de compétences importantes, qui se trouvent démultipliées par la taille de l'agglomération, mais elle n'a jamais pris de véritables initiatives dans le secteur culturel avant le vote du 10 juillet 2000. D'autre part, elle est constituée de plusieurs villes qui ont des interventions culturelles importantes (Lyon, Villeurbanne, Oullins ...) . Il est donc possible de dire qu'il existe une véritable vie culturelle sur le territoire, bien que cette idée soit peu répandue (l'agglomération lyonnaise cultive un complexe d'infériorité en la matière). Il y a des réseaux d'acteurs, un milieu professionnel diversifié... La ville de Lyon consacre près de 20% de son budget à la culture, elle est dotée d'équipements ou d'événements à forte notoriété (bien sûr, la Maison de la danse et la Biennale de la danse, mais aussi l'Opéra de Lyon, le musée des Beaux Arts et la Biennale d'Art contemporain). Il existe aussi de nombreuses salles en périphérie qui ont acquis une bonne réputation (les TNP à Villeurbanne, le théâtre de la Renaissance à Oullins...) Par ailleurs, les cultures urbaines ou émergentes se sont fortement développées. Ce qui manque à l'agglomération, c'est une capacité à rendre visible son secteur culturel notamment par rapport aux médias. Les politiques communales sont souvent fortes et anciennes, ce qui explique en partie l'absence de compétence culturelle du Grand Lyon. Mais dans la mesure où le territoire est dynamique dans le domaine, le Grand Lyon souhaite investir ce secteur tout en avançant avec précaution.

a. Quelques mots sur la situation du Grand Lyon

La Communauté urbaine de Lyon a été créée en 1969. Elle dispose pour cette année d'un budget de 1, 421 milliard d'euros ⁴² . Elle est désignée aujourd'hui sous le vocable « Grand Lyon » pour des raisons de communication (elle était auparavant désignée par l'acronyme COURLY). L'appellation Grand Lyon témoigne de la volonté de positionner l'agglomération autour du nom de sa ville-centre, connue partout. Depuis sa création, le

Grand Lyon a étendu progressivement son domaine d'intervention au-delà du cadre législatif. La communauté urbaine est donc très intégrée, elle a notamment en charge la propreté, l'assainissement, le logement social, les activités économiques, la voirie, l'urbanisme et l'écologie urbaine.

Mais malgré sa taille et ses compétences nombreuses, le Grand Lyon fait l'objet de critiques qui suggèrent que son intervention n'a pas encore fait la preuve de sa légitimité.

b. L'adoption de nouvelles compétences

L'adoption de nouvelles compétences a été le travail d'une minorité agissante (Patrick Lusson à la mission prospective et stratégie, Guy Barriolade secrétaire général du Grand Lyon, Jean-Louis Héлары directeur adjoint du cabinet de la présidence). Ce groupe de fonctionnaires soutenus par deux élus de l'époque (Raymond Barre et Jacques Mouliner, vice président de la communauté urbaine chargé de la stratégie d'agglomération) a proposé un texte pour l'adoption en bloc de toutes les nouvelles compétences mentionnées par la loi Chevènement⁴³. Mais ce processus a été plus long que prévu car les élus se sont montrés inquiets vis-à-vis d'un dispositif dans lequel ils voyaient une atteinte à leurs prérogatives communales. C'est notamment le cas en ce qui concerne les politiques culturelles. En conséquence, le texte n'a été adopté qu'en juillet 2000.

Le développement du Grand Lyon semble se faire de manière technocratique, alors que les habitants continuent à mal l'identifier et n'en n'ont pas de représentation. Quand on considère les problèmes qu'ils ont à maîtriser les trois principaux niveaux d'administration décentralisée (région, département, commune), on peut s'inquiéter de l'avenir de ce territoire à la visibilité réduite. Le Grand Lyon, malgré une politique de communication active et des orientations qui visent aussi à le faire sortir des thèmes techniques (c'est-à-dire, notamment, la culture), demeure une collectivité à l'identité floue. Par ailleurs, il existe une compétition avec la région Rhône Alpes : le développement de l'agglomération, qui affiche des visées européennes, pose la question du rôle qui reste aux autres collectivités.

Malgré les atermoiements politiques et en l'absence de toute injonction

⁴² Le budget de la communauté urbaine de Lyon s'élève à 1,421 milliard d'euros pour l'année 2005. **RECETTES en %**
DEPENSES en % La fiscalité : la taxe professionnelle payée par les entreprises. Le taux de la TPU est de 20.01%. 34% Fonctionnement (toutes les actions récurrentes) 45% Les dotations de l'Etat. 23.45% Mouvements financiers 27% Les ressources diverses comme les redevances d'assainissement, les taxes d'enlèvement des ordures ménagères ou les péages 22% Investissement (dans le cadre du plan de mandat 2002/2007) 27% Les emprunts 15%

⁴³ Loi n° 99-586 du 12 juillet 1999 relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale.
Les communautés d'agglomération et les communautés urbaines se voient attribuer des compétences obligatoires portant sur le développement économique, l'aménagement de l'espace communautaire, l'équilibre social de l'habitat et la politique de la ville. Et côté optionnel, on retrouve pour les communautés d'agglomération divers domaines tels la voirie, l'assainissement, l'eau, l'environnement, les équipements culturels et sportifs, domaines qui restent en revanche obligatoires pour les communautés urbaines.

réglementaire, on assiste à la formation d'une offre culturelle d'agglomération.

Cependant, à l'heure actuelle la formation de cette offre culturelle est très lente. Un groupe de travail a été formé en 2001 pour étudier ce transfert de compétences. Le bilan a été qu'il est aujourd'hui impossible. Les équipements les plus lourds restent à la responsabilité des municipalités (comme l'Opéra de Lyon ou la Maison de la danse). Le transfert de compétences n'est donc pas effectif et ne constitue pas une obligation pour l'agglomération. Seule les Biennales sont prises en compte dans le cadre de l'intercommunalité, car elles constituent une structure plus souple, qui fait appel depuis longtemps aux différentes villes de l'agglomération.

Pourquoi ce statu quo ?

D'abord, les différents acteurs restent très attachés à leurs équipements et à leur autonomie qui leur donne une spécificité en matière culturelle.

Ensuite, des raisons de financement de l'échelon intercommunal rendent difficile ce transfert. Pourtant, avec la création de la Taxe Professionnelle Unique, la Communauté Urbaine dispose d'une nouvelle ressource.⁴⁴

2. La danse dans le Grand Lyon

a. Le Défilé : un rituel pour l'agglomération

Patrice Béghain, adjoint à la culture de la ville de Lyon et délégué à la culture du Grand Lyon :

« Le rayonnement international de notre ville dans le domaine culturel, est un élément d'attractivité, qui doit et peut tout à fait concourir à son développement économique et social. Et cela a des conséquences en matière d'affirmation de politique culturelle en particulier au niveau des responsabilités de la communauté urbaine ; c'est sans doute un des domaines où le Grand Lyon devra, dans les années à venir, prendre pleinement ses responsabilités en prenant en charge des politiques culturelles qui permettent à l'agglomération et au territoire d'avoir sa pleine dimension nationale et internationale. Pour l'instant, dans ce domaine, à quelques exceptions près, nous sommes dans une position moyenne, dans la position d'un territoire d'un million cinq cent mille habitants, ce qui est un petit territoire, à l'échelle de l'Europe et du monde, d'où le caractère pressant des réponses que nous avons à apporter à cette question : quelles sont aujourd'hui les institutions artistiques et culturelles de Lyon et de l'agglomération lyonnaise qui ont véritablement une dimension et un rayonnement international ? C'est une question centrale, mais le nombre des réponses est très limité. L'intérêt de l'exemple que donne Louis Muron, la Biennale de la danse, c'est que voilà l'exemple d'une manifestation qui se trouve à l'articulation des deux enjeux que j'évoquais puisque c'est à la fois un grand enjeu de lien social, de solidarité, de proximité dans notre agglomération, du fait de son extension géographique sur une très large part du territoire du Grand

⁴⁴ Entretien avec Raymond Terracher

Lyon, du fait de son enracinement par le défilé de la biennale de la danse dans ce lien que j'évoquais tout à l'heure et dont je disais à quel point il doit être crucial comme préoccupation et c'est un évènement qui en fait le plus grand festival de danse du monde avec une population d'artistes qui vient à chaque édition, d'une partie du monde – cette année, l'Amérique Latine, du Rio Grande à la Terre de Feu – et qui ensuite touche 80 à 100 000 spectateurs, ce qui est considérable. »⁴⁵

Guy Darmet :

« Il faut beaucoup de temps pour apprendre à rêver. Et croire aux projets les plus audacieux et les plus fous comme à la capacité des êtres de se mobiliser, d'inventer, de créer ensemble. Sur le chemin tracé depuis quinze ans par la Maison de la Danse, sur le terrain des évènements populaires déjà préparés par la Féria espagnole de 1992 et la Fête aux couleurs africaines de 1994, le Défilé est né d'une idée, d'un regard sur la danse urbaine et d'un programme du Ministère de la Culture. L'idée a jailli au Brésil dans une école de samba, plusieurs mois avant le carnaval, quand des milliers de cariocas, toutes catégories sociales confondues, répètent et travaillent ensemble pour préparer le grand jour. En traversant l'océan, le Défilé a trouvé son identité, son originalité. Et c'est la danse qui a été le ciment de cette histoire. La danse urbaine et toutes les structures sociales qui, bien avant le vent de la mode, soutenaient ce mouvement, la danse africaine, orientale, jazz, contemporaine et ceux qui la pratiquent. Emportés par une vague déferlante, rompant avec le passé, porteurs de projets, chorégraphes, musiciens, plasticiens, amateurs de tous âges, élus, fonctionnaires se sont mobilisés. Et par un superbe dimanche de septembre, le succès a dépassé nos espérances. En une journée, le Grand Lyon a changé de visage ou plutôt a montré son vrai visage : une agglomération souriante, généreuse, curieuse, accueillante, à l'image des habitants de ses quartiers et de ses communes. L'aventure aurait pu se terminer là et ne rester qu'un merveilleux souvenir, mais elle a laissé trop de traces (...). A la demande de tous ces participants, « c'est quand qu'on recommence ? », le Défilé, conforté par ses partenaires, a grandi et s'est imposé comme un évènement riche de nouvelles propositions, images fortes de la région Rhône-Alpes en 1998 et 2000. Beaucoup imité, il reste unique car il est le seul mis en scène par des chorégraphes et prouve l'extraordinaire passion de la danse qui a envahi ville et région. La danse comme un lien social entre les hommes, entre les générations, retrouvant enfin son rôle historique de rassemblement et de convivialité. »⁴⁶

Si l'on en croit un certain nombre d'observateurs ou d'acteurs, la Biennale de la danse et en particulier son Défilé, font de cet évènement un enjeu d'identité. Les termes « lien social », « image », « solidarité » reviennent régulièrement pour qualifier le festival. Bien sûr, on peut y voir une certaine forme d'autosatisfaction de la part des personnalités organisatrices mais il n'en reste pas moins que la Biennale de la danse est certainement l'évènement le plus visible du Grand Lyon. Il est d'ailleurs en bonne place dans toutes les brochures de l'agglomération.

⁴⁵ Intervention de Monsieur BEGHAIN, 12 mars 2002, Conseil de développement de l'agglomération lyonnaise

⁴⁶ DUJARDIN Philippe, HUGOUVIEUX Gilberte, BOVE Sonia, dans *Quand la ville danse, la naissance d'un défilé*, éd Lyonnaises d'Art et d'Histoire, Lyon, 2000, p 57

Pour Raymond Barre, en parlant du défilé :

«[Les lyonnais sont] heureux, parce que la ville-centre et ses banlieues, les différents groupes sociaux et culturels de l'agglomération se sont rencontrés et se sont unis de la plus belle façon qui soit ; parce que le défilé devient un objet de légitime fierté pour toute la population de l'agglomération, et parce que la métropole régionale peut entraîner dans la ronde les autres villes de la région. Personne n'avait prévu l'ampleur de l'événement, et celui-ci s'est imposé comme une évidence, témoignant de l'intégration en marche, de l'émergence du sentiment d'appartenance à l'agglomération, de l'énergie positive portée par la société, mais aussi de la capacité de changement des décideurs. »⁴⁷

Le défilé a été qualifié par Philippe Dujardin, de rituel d'agglomération. Un groupement ne peut se constituer et prospérer que si une dimension symbolique le transcende. « Il faut que le groupe parle, débatte, symbolise. Que quelque chose se mette en action autrement que sur un mode législatif, procédural. » L'organisateur du défilé pour la Ville de Vaulx-en-Velin va plus loin et ne craint pas d'affirmer que c'est le défilé qui a contribué au rayonnement de la biennale. Le grand mérite du défilé, outre le prestige qu'il fait rejaillir sur la ville-centre, est d'avoir rendu leur fierté aux habitants des communes plus habitués aux rubriques « faits divers » qu'aux pages « culture » des quotidiens.

Au-delà de son impressionnant succès public, le défilé de la biennale met en lumière les mécanismes à l'oeuvre dans la création d'un événement d'agglomération : la dimension sociale et intégrative, l'investissement associatif comme moteur de l'investissement communal, et l'émergence d'un flux allant de la périphérie à la ville centre qui a permis la mise en visibilité de la banlieue au coeur de la ville de Lyon.

Le Défilé permet de donner une cohérence au Grand Lyon en faisant participer, non seulement l'ensemble de l'agglomération en tant qu'institution mais aussi sa population. Ainsi, la politique culturelle se transforme un peu en politique sociale ou en politique urbaine : le Défilé génère en effet un lien social et une nouvelle solidarité.

« Ce qui nous intéresse dans le défilé de la Biennale de la Danse, c'est tout ce qui se passe en amont. Nous finançons les professionnels qui accompagnent les groupes locaux pendant plusieurs mois dans la préparation du spectacle, à la fois parce que nous pensons que la culture est un moyen de réduction des tensions et de la violence dans les quartiers (c'est une façon de condenser l'énergie de manière plus créative qu'en jetant des pavés sur des bus...), mais aussi parce que nous voyons dans ce travail le moyen d'amener des gens qui se sentent exclus à davantage de confiance en eux, et donc à des trajectoires d'insertion, de socialisation. »⁴⁸

Pourtant, ce qui est vrai pour le Défilé de la Biennale peut-il l'être pour tous les événements culturels ? La participation active du Grand Lyon en matière culturelle changerait-elle son image auprès du public ? Rien n'est moins sûr car l'image se développe avant tout autour d'un lieu.

⁴⁷ Ibid, p 61

⁴⁸ DEMONET François, sous préfet à la ville, les Cahiers Millénaire 3, n°19

b. Une plus grande diversité de l'offre ?

Si l'agglomération veut continuer le développement de la danse et aussi conserver l'intérêt du public en se renouvelant, il est indispensable d'aller vers une meilleure coopération entre les différentes communes, les différents équipements. Le Grand Lyon est le meilleur outil pour une politique culturelle ambitieuse. Selon Guy Darmet :

« Aujourd'hui la Maison de la Danse a atteint un niveau de croissance très élevé et peut-être maximum. Je ne pense pas que l'on va multiplier le nombre d'abonnés, on devrait arriver à une stabilisation. Il y a beaucoup à faire, mais maintenant il est impératif que l'on puisse à nouveau prendre des risques et en particulier que l'on puisse avoir un espace plus petit - n'oublions pas que l'on gère une salle de 1 100 places. Or, on ne présente pas certains spectacles fragiles dans une telle salle. Ce serait un très mauvais service à rendre aux créateurs. Donc, soit avec d'autres, soit en équipant le studio de la Maison de la Danse pour 100 spectateurs, il serait très important que l'on redonne leur chance à de jeunes créateurs que l'on n'a pas pu recevoir depuis un certain temps. C'est ce que l'on essaie de faire en particulier en collaboration avec le Toboggan (la salle de Décines, NDLR) qui a fait un véritable choix dans ce sens. Une convention fixant les missions de la Maison de la Danse va être signée avec nos partenaires. Mon souhait est de développer l'aide à la création, la coproduction, ce qui jusqu'à ce jour n'entre pas dans notre mission écrite. Mieux collaborer avec les institutions locales et régionales et multiplier les résidences de création afin d'intégrer de plus en plus des équipes artistiques à l'intérieur de cette maison. ⁴⁹ »

Cette opinion est largement partagée par les acteurs administratifs : pour François Démonet, sous préfet à la ville :

« Mailler le territoire, c'est en particulier aller vers une meilleure harmonisation de la programmation. Penser l'articulation des équipements, mettre ces équipements en réseau, pour éviter les doublons et accroître la diversité de l'offre culturelle. L'agglomération peut aussi permettre de financer des projets ou des équipements dont le rayonnement dépasse le niveau communal. C'est par exemple le cas de la Compagnie Maguy Marin, qui s'implante dans une tour HLM à Rillieux : grâce au partenariat entre l'Etat, la Communauté Urbaine et plusieurs collectivités locales, on donne à cette compagnie les moyens de conserver un rayonnement international, tout en l'aidant à travailler sur le terrain des quartiers. » ⁵⁰ ,

Cependant, s'agit-il aujourd'hui uniquement de déclarations de bonnes intentions ?

Pour certains observateurs, les politiques culturelles restent l'affaire des villes sans qu'il n'y ait aucune synergie, aucune homogénéité. Chaque ville mène sa propre politique culturelle comme elle l'entend, avec sa propre programmation, son propre centre culturel. Le plus important, c'est de marquer son empreinte au niveau de la culture, car c'est là où elle peut marquer son identité. Il n'y pas une vie culturelle, mais des vies culturelles

⁴⁹ Entretien avec Guy Darmet, Lyon Capitale, 7 juin 2000

⁵⁰ François Démonet, les Cahiers Millénaire 3, n°19

différentes. De plus il existe une concurrence entre les communes.

Prenons l'exemple de Bron. Cette ville a un salon du livre depuis plus de dix ans, dont le gros succès a dépassé ses propres frontières et celles de l'agglomération. Mais d'autres villes, comme Lyon, ont envie de créer elles aussi leur salon du livre. C'est pareil pour la BD : Brignais a créé un festival, et maintenant il y a des festivals de BD un peu partout ...⁵¹

Ce travail a pour but de démontrer deux idées principales : d'une part, de montrer le développement réussi de deux institutions : celui de la Maison de la danse et de la Biennale de la danse. Le leitmotiv, quand on parle de la danse à Lyon, c'est de dire qu'elle en est la capitale. En fait, capitale ou pas, il est vrai que Guy Darnet a réussi à promouvoir la danse à Lyon, surtout par rapport à la constitution d'un public. Toutefois, il faut noter que l'activité de la Maison et de la Biennale ont aussi des limites. Le type de spectacles commandés par la Maison conduit à un certain formatage de la création. Pour ce qui est de la Biennale, la réussite est plus au niveau du succès public que du côté de la circulation des œuvres vers d'autres cadres.

D'autre part, il s'agit de souligner que les enjeux culturels rejoignent les grands enjeux généraux actuels. L'exemple de la décentralisation est particulièrement valable en ce qui concerne la danse. La culture fait aujourd'hui partie des enjeux de développement des territoires, que ce soit à l'échelon local (avec les villes et les agglomérations) ou bien à un niveau plus large (celui du rayonnement national et international).

L'autre idée qui domine, c'est la volonté pour Lyon de trouver sa place sur la carte française de la culture. Plutôt que « de devenir capitale – de quoi ? – l'ambition lyonnaise devrait être de devenir une métropole européenne, une véritable ville internationale. »⁵²

La coopération interrégionale devrait permettre d'obtenir un résultat : Raymond Barre développait l'idée d'un " grand Sud-Est européen " dans lequel la région Rhône-Alpes, et Lyon particulièrement, seraient appelées à jouer le rôle principal.

L'ambition lyonnaise semble être d'obtenir une image jeune et dynamique, d'une ville en phase avec son temps. Le développement de la danse dans les années 1980-90 est le modèle de l'apparition d'un nouveau courant artistique, moderne. Ce développement se fait dans un contexte précis, sous le ministère de Jack Lang qui cherche à démocratiser toutes les formes d'art. Reproche de jeunisme. Il se trouve que la danse a justement un public très jeune.

Aujourd'hui, les politiques en matière de danse semblent être un peu en retrait, on ne retrouve pas l'enthousiasme des années 80- 90 dans les médias pour le leitmotiv : Lyon Capitale de la danse. La fréquentation des institutions lyonnaises semble avoir trouvé son rythme de croisière. La ville de Lyon, à la recherche de la modernité et du dynamisme ou bien de politique de prestige et de communication pour les détracteurs de la municipalité, semble avoir trouvé un nouveau « filon » : celui de la musique électronique. Le Monde du 4 mai 2005 parle de Lyon comme de la capitale de la musique électronique :

⁵¹ Entretien avec Manuel Da Fonseca, responsable du service culturel au Progrès, les cahiers millénaires3, n°19

⁵² Bruno Benoit, *l'identité lyonnaise, entre violences collectives et mémoire des élites : 1786-1905*, éd L'Harmattan, 1999

« Le constat semble une évidence. Pour la troisième année consécutive, la ville organise, du 4 au 8 mai, ses Nuits sonores. Près de quatre-vingts artistes ou groupes, une douzaine de lieux, 30 000 visiteurs au moins attendus : pendant quatre jours, la vieille cité bourgeoise imitera Barcelone et son Sonar. Une opération voulue et largement financée par la mairie, soutenue par la région, bénie par le ministère de la culture. [...] Tout le monde s'accorde à le dire : les Nuits sonores sont nées d'"une volonté politique" . "La ville avait raté son rendez-vous avec le rock, il était temps de rattraper le temps perdu et de changer d'image" , affirme Patrice Béghain, adjoint à la culture de Gérard Collomb, maire socialiste de Lyon depuis 2001. Une subvention de 270 000 euros (pour un budget total de 730 000 euros), la mise à disposition de nombreux lieux, aujourd'hui, Patrice Béghain peut saluer "la notoriété conquise par cette manifestation en seulement deux ans"

On retrouve ici les mêmes élans que ceux qui ont caractérisé l'apparition de la danse à Lyon : la notoriété conquise en quelques temps, le changement d'image, le soutien apporté à une culture émergente. Lyon est en fait une ville en quête d'une reconnaissance nationale qui soit à la mesure de son poids économique. La culture est sans nul doute un moyen de conquérir une nouvelle image.

Sources

Sources orales

BERANGER Eva, responsable de la danse à la direction des affaires culturelles de Lyon

BOISSEAU Rosita, journaliste chargée de la danse au Monde

BOULAY Noëlle, responsable des relations publiques, jeune public et collectivités à la Maison de la danse

DORIVAL Jérôme, professeur au Conservatoire de Lyon

EXPERT Anne, chargée de développement pratique chorégraphique à l'Agence Musique et Danse Rhône Alpes

TERRACHER Raymond, Premier adjoint à la culture au maire de Villeurbanne et conseiller communautaire

Mémoires et colloques

BELHAMD Aïda, Politique en faveur du développement chorégraphique, exemple de la ville de Montpellier, maîtrise Conception et mise en oeuvre de projets culturels, Université d'Arles, 2001-2002

LEFORT-AUCHERE Stéphanie, Le Grand Lyon : réflexions sur l'intercommunalité culturelle, DESS Développement culturel et direction de projet, Université Lyon 2, 2003-2004,

MUCHERY Mary Laure, le mécénat d'entreprise dans le secteur culturel : une illustration par la danse, DESS DRECI, Université Lyon 2, 2001-2002

SEGRETO Eva, la médiation culturelle : la biennale de la danse, DESS DRECI, Université Lyon 2, 2001-2002

Acte du colloque de DIJON, Musique, danse et aménagement du territoire, 16 et 17 avril 1997

Sources écrites :

Maison de la danse de Lyon, 10 ans de mouvement, Maison de la danse de Lyon, 1991

Dossiers de presse : la danse en Rhône Alpes, la biennale de la danse, Bibliothèque municipale de la Pardieu.

Agence Musique et Danse Rhône Alpes : compte rendu de la commission Danse, 10 mars 2005 Etat des lieux 2001-2003 : paysage de la danse en Rhône Alpes synthèse des rencontres 2002 « danse en Rhône Alpes » projet triennal 2002, 2003, 2004

Plaquette de présentation du Grand Lyon : culture, loisirs et qualité de vie, novembre 2002

Direction de la musique et de la danse, septembre 2000, L'aide aux compagnies dramatiques et chorégraphiques

URFALINO Philippe, Après Lang et Malraux, une autre politique culturelle est-elle possible ? Revue Esprit, Mai 2004

Bibliographie

- BENOIT Bruno, l'identité lyonnaise, entre violences collectives et mémoire des élites : 1786-1905, éd L'Harmattan, 1999, 239 p
- CLEMENT Catherine, « Entretien avec Jack Lang » dans Rêver chacun pour l'autre, éd Fayard, Paris, 1982
- COLIN Jean Pierre, L'acteur et le roi, portrait en pied de Jack Lang, Georg éditeur, Chêne Bourg, Suisse, 1994
- DJIAN Jean Michel, La politique culturelle, le Monde édition, Paris, 1996
- DJIAN Jean Michel, Politique culturelle, la fin d'un mythe, Gallimard, Paris, 2005
- DUJARDIN Philippe, HUGOUVIEUX Gilberte, BOVE Sonia, Quand la ville danse, la naissance d'un défilé, éd Lyonnaises d'Art et d'Histoire, Lyon, 2000.
- FAURE Alain et NEGRIER Emmanuelle, La politique culturelle des agglomérations, la Documentation Française, Paris, 2001
- FILLOUX-VIGREUX Marianne, La danse et l'institution, genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France : 1970-1990, L'Harmattan, Paris, 2001, 332 p
- FILLOUX-VIGREUX Marianne, La politique de la danse, l'exemple de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, 1970-1990, l'Harmattan, Paris, 2001, 290 p
- GUY Jean Michel, les publics de la danse, la Documentation française, Paris, 1991
- MOULINIER Pierre, politique culturelle et décentralisation, édition du Centre National de la fonction publique territoriale, Paris, 1995

RIZZARDO René, la décentralisation culturelle par rapport au milieu de la culture et de la communication, la Documentation française, Paris, 1990

URFALINO Philippe, l'invention de la politique culturelle, la Documentation française, Paris, 1996

Collectif, Danse et politique, démarche artistique et contexte historique, Centre nationale de la danse, Pantin, 2003

ANNEXES

Annexe 1 : extrait de Lyon 2020 Spectacles vivants : Danses, théâtre, musique

Pierre-Alain FOUR, mars 2005

Ce rapport a été commandé par la Direction de la Prospective et de la Stratégie d'Agglomération du Grand Lyon, pour alimenter la démarche Lyon 2020. Il constitue une synthèse et une relecture stratégique des ressources du site Millénaire3.com sur le thème : « la danse et le spectacle vivant »

Il s'agissait avec ce rapport , d'alimenter les réflexions liminaires du groupes projet Lyon

2020 sur un thème qui sera examiné dans le cadre d'une démarche Lyon 2020 qui vise à réinvestir les emblèmes de la métropole lyonnaise.

Rappel : Les critères des emblèmes

Spectacle vivant : danse, théâtre, musique

Légitimité Forte, cf. histoire du théâtre décentralisé, développement de la danse.

Fécondité Domaine hyper créatif.

Caractère évolutif Risque de repli sur soi, mais en même temps la danse a su gagner un public, tout comme le théâtre s'est régénéré avec les arts de la rue.

Dimension stratégique Importante, en raison de l'image que la culture permet de fabriquer. Essentielle au développement du tourisme urbain par exemple.

Générer une cohésion métropolitaine

Forte, notamment sur les arts qui permettent une participation : La danse et le défilé en sont un exemple éclatant.

Valeur communicationnelle Très forte.

I – BREF RAPPEL DES ACQUIS POUR LE SPECTACLE VIVANT DANS

L'AGGLOMERATION

Le spectacle vivant est depuis le début de la décentralisation culturelle, une activité extrêmement dynamique sur l'agglomération.

Danse

En une vingtaine d'années, Lyon s'est doté d'outils performants dans le domaine de la danse.

Création de la Maison de la Danse en 1980 à l'initiative d'un groupe de professionnels, dont Guy Darmet. Installation dans la salle des fêtes de la Croix-Rousse, puis en 1992 dans l'ancien Théâtre du Huitième

Création de la Biennale de la Danse en 1984.

Depuis, une multitude d'équipements proposent de la danse tout au long de l'année, comme le Toboggan à Décines.

La ville / l'agglomération, ont non seulement suivi, mais aussi contribué au profond renouvellement que connaît la danse en France à partir des années 1980. Ce renouvellement est notamment esthétique : la danse contemporaine s'est imposée, elle a connu elle-même de très nombreuses mutations en 20 ans. Par ailleurs, un travail de relais a été entrepris par divers centres culturels de l'agglomération, qui jouent la carte de la complémentarité, avec des plateaux plus modestes : Le Toboggan à Décines, le Neutrino à Genas, le Polaris à Corbas, et de très nombreux autres, qui programment à des titres divers des spectacles chorégraphiques.

Il y a ainsi sur l'agglomération une grande diversité esthétique : Belle danse à la Maison de la danse, contemporaine aux Subsistances, Hip-Hop et contemporain au Toboggan de Décines, etc

La danse a trouvé de nombreux spectateurs

Par la présence d'un public nombreux : Par exemple la Biennale de la Danse a accueilli 110 000 spectateurs en 2002, un chiffre exceptionnel pour les arts vivants et unique pour la danse. La Maison de la Danse elle même joue le plus souvent à guichets fermés pour plus de 1100 places.

Par une recherche de public : Le Défilé déploie 4 500 participants, et attire 300 000 spectateurs dans la rue et autant devant leur téléviseur.

Le public de la danse a une structuration différente de celui du théâtre, mais ça n'est pas propre à l'agglomération. Le public s'est élargi, il touche de nouvelles catégories sociales.

[...]

III – LES EVOLUTIONS POSSIBLES

Développer la venue de professionnels de la danse et développer un marché

Pourquoi ne pas attirer davantage de professionnels pour la Biennale de la Danse, car ce sont eux qui véhiculent une image positive ? Pourquoi ne pas mettre en oeuvre les conditions favorables à la mise en place d'un marché de spectacle, sur le modèle de ce qui se déroule pendant le Festival d'Avignon, où de très nombreuses compagnies saisissent cette opportunité pour montrer leur travail.

Il y a en effet une manifestation (la Biennale), qui pourrait attirer de très nombreux autres spectacles. Ce marché de la danse n'existe pas en France, à notre connaissance. Or il y a de très nombreuses compagnies chorégraphiques qui peinent à faire connaître leur travail. Lyon pourrait bien être la ville qui accueille ce marché et favorise ainsi la diffusion de spectacles chorégraphiques.

Quels produits dérivés pour le spectacle vivant ?

Quels investissements en matière de DVD ? La danse se prête à ce type de produits dérivés, pour peu qu'on y mette les moyens lors de la captation et du montage. Ce pourrait être un moyen d'élargir la diffusion des spectacles et aussi de générer des ressources (ou au moins d'espérer amortir la production du DVD).

De plus, la région a développé de fortes compétences pour la captation de spectacles vivants. Pourquoi ne pas concevoir un dispositif d'aide à la captation à une échelle large, en se calquant sur un dispositif type Rhône-Alpes cinéma ?

Optimiser la gestion

La multitude des compagnies et des lieux conduit à s'interroger sur l'offre théâtrale. Il ne s'agit pas d'aller vers un quelconque malthusianisme, mais peut-être y a-t-il des économies à trouver pour améliorer le développement de ces compagnies et de ces lieux, de manière à ce qu'elles produisent leurs spectacles dans de meilleures conditions.

On pense par exemple à la mutualisation de postes, notamment sur les tâches administratives : gestion, payes, mais aussi productions, tournées, etc.

Améliorer la circulation des oeuvres

De même, ne serait-il pas intéressant que certaines créations circulent davantage d'un lieu à l'autre au sein même de l'agglomération ? D'une part parce que cela permettrait de mieux amortir leur coût de fabrication et d'autre part, parce que les déplacements d'une commune de l'agglomération à l'autre sont peu fréquents : un spectacle doit aller au-devant des spectateurs.

La Région Rhône-Alpes, avec son Réseau de Villes, a su développer des collaborations entre les lieux, le Grand Lyon pourrait trouver là un exemple et un rôle de structuration du milieu du spectacle vivant. En effet, la Région Rhône-Alpes est à l'origine

d'une incitation à la coopération très efficace avec le « Réseau des villes ». La formule assure un complément de subvention substantiel à tout lieu qui s'associe à 2 homologues dans une des 8 grandes villes de Rhône-Alpes (Lyon, St Etienne, Roanne, Grenoble, Annecy, Chambéry, Bourg-en Bresse, Valence).

Ces différents systèmes de collaboration entre lieux permettent de monter des coproductions. C'est-à-dire d'assurer aux équipes artistiques à la fois le budget de production nécessaire à la fabrication d'un spectacle –les répétitions courent en général sur 2 mois– et de montrer leur spectacle sur plusieurs dates dans plusieurs lieux.

Les équipements se voient assignés des objectifs pluralistes

Comme nous l'avons dit plus haut, la création de salles de spectacles, tout comme le développement de l'activité événementielle, ne résulte pas d'une action concertée : il n'y a pas eu, jusqu'à ce jour, de politique communautaire en matière culturelle. L'offre artistique est de ce fait parfois pléthorique et souvent équivalente, ce qui produit de la rivalité et de la concurrence, une situation paradoxale s'agissant d'argent public. Ceci s'explique aussi par le rôle dévolu à l'activité culturelle, sur laquelle pèse une fonction d'identification : un lieu, un festival soit permettre de rendre visible la ville. Le bâtiment peut faire symbole comme l'Opéra de Lyon, ou l'activité être corrélée à la ville comme les Fêtes escales de Vénissieux. Cette fonction identitaire conduit les équipements culturels à faire de la publicité, de la promotion, de la communication.

Ils deviennent alors des produits qui doivent acquérir une identité propre. Le sujet d'étonnement pour nous est que la culture offre une multitude d'opportunités de distinctions, de « positionnements ». Or ces publicités valorisent rarement l'originalité de la programmation, elles sont davantage en-elles mêmes, des « objets graphiques » qui sont censés dire cette distinction.

La question est de savoir comment concilier des objectifs d'image, de satisfaction d'une catégorie de public, de création, de proximité, etc. Un seul équipement peut-il tout faire ? Ne faut-il pas mailler le territoire avec de petits équipements de quartier, avec des équipes artistiques installées dans des lieux pouvant être ouverts au public (pour des ateliers de pratique, pour des spectacles, etc.).

Comment limiter les effets de concurrence ?

Certains lieux sont en position de compétition « frontale », comme l'Atrium de Tassin la

Demi-Lune et le Radiant de Caluire, car ils sont proches géographiquement et n'ont pas développé de projet artistique qui les identifierait. Un meilleur positionnement des programmations permettrait facilement de montrer la diversité proposée, tout en continuant à assumer cette fonction identitaire pour les villes.

Quelques lieux ont cependant réussi à développer un projet artistique qui permette à la fois de les identifier et qui réponde à une carence en matière d'offre. Ainsi, le Théâtre de la Renaissance à Oullins propose-t-il un projet musique / théâtre que l'on ne retrouve pas ailleurs. Ou encore le Toboggan à Décines qui construit son identité autour de la danse.

Bien que la plupart des salles de l'agglomération aient une vocation de proximité, leur

est parfois assigné un rôle en termes de rayonnement –par exemple le Toboggan à Décines– ou de soutien à la création –comme le Théâtre de Vénissieux– qui les place en compétition avec certaines salles lyonnaises ou périphériques.

Capitaliser sur les expériences de participation

N'est-il pas temps de capitaliser sur ces différentes expériences de participation d'un public néophyte ? Quid des années sans Défilé ? Ne serait-il pas intéressant de mieux valoriser les dispositions festives de la danse : par le bal qu'il soit traditionnel, folk, costumé, etc ? Ne serait-il pas possible de développer des tarifs très avantageux pour les participants au Défilé ? Un chèque participation, sur le modèle du chèque culture ne pourrait-il pas être mis en place ? En un mot, ce public néophyte, sensibilisé à la danse, ne pourrait-il pas être incité à poursuivre son initiation à l'art en lui permettant de se rendre au spectacle à son tour ?

Quoiqu'il en advienne, cette synthèse témoigne que le champ culturel est en constantes reconfigurations. Cela incline à s'interroger sur la place que peut tenir la danse dans l'agglomération, aux côtés d'autres disciplines artistiques ou en synergie avec elles.

In fine, s'interroger sur la sectorisation verticale des politiques publiques

S'interroger sur le découpage vertical, ce qui fait que les développements possibles, tels que produits dérivés, marché, tourisme etc ne sont pas traités. Un découpage horizontal permettrait d'intégrer d'autres problématiques, sans détruire ou travestir le cœur du métier, ce que redoutent évidemment les professionnels de la culture. Seul contre-exemple, l'événementiel, avec la Biennale de la Danse, qui est traité de manière plus globale.

Annexe 2 : présentation de Guy Darmet

Né à la Croix Rousse dans les années 50, Guy Darmet fait des études de droit et de gestion d'entreprise avant de faire du marketing publicitaire pour deux grandes firmes de l'époque (PPH et Norev).

« Dès cette époque, je réalisais des campagnes publicitaires ou des opérations de sponsoring, j'organisais des tournées estivales et j'apprenais sur le tas les réalités concrètes des relations publiques ».

En 1974, il commence à travailler avec la revue Résonance où il tient les nouvelles rubriques consacrées à la danse, qui était alors jugée comme un art mineur. Il devient ainsi en quelque sorte le premier critique de la danse en province. Aucun autre journal n'avait jusque là de spécialiste.

En tant que journaliste, il est amené à soutenir l'étude de la Maison de la danse, présentée par cinq chorégraphes lyonnais. Il est finalement choisi en 1979 pour être son directeur. Dès le départ, il soutient l'idée d'un projet national et international et pas seulement régional. Projet qui aboutit puisqu'aujourd'hui, la Maison est considérée comme le plus gros acheteur mondial de spectacles chorégraphiques.

Il met aussi en place la Biennale de la danse en 1986.

Guy Darnet a largement contribué et contribue toujours à ce que Lyon devienne une des capitales de la danse. Le magazine Télérama l'a élu personnalité culturelle de l'année 1989 et on le retrouve dix ans plus tard à la tête du même palmarès. En juillet 1999, on lui confie la direction artistique du 8e Grand Prix Eurovision des Jeunes Danseurs. En novembre 2002, il récidive avec la retransmission en direct de la Maison de la Danse d'une soirée chorégraphique « Dance celebration » qui sera diffusée sur 17 chaînes de l'Eurovision. En 2003, il a été choisi par la fondation Rolex pour faire partie du programme « Rolex Mentor and Protégé Initiative » aux côtés de Pina Bausch, Carlos Saura, Ariel Dorfman, Mira Nair....

Guy Darnet a été promu :

Chevalier des Arts et des Lettres (1984)

Chevalier dans l'Ordre National du Mérite (1992)

Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres (1997)

Chevalier de la Légion d'Honneur (1999)

Sources :

Rencontre avec Guy Darnet, les Petites Affiches lyonnaises, 6 juin 1986

Les têtes du Progrès, Guy Darnet, le Progrès, 11 septembre 1986

www.biennale-de-lyon.org

Annexe 3 : historique des Biennales de la danse

1984

14 compagnies françaises et étrangères offrent 66 représentations au public lyonnais sur le thème des grands courants à l'origine de la danse moderne dans le monde.

39 800 spectateurs.

1986

La danse expressionniste, notamment en Allemagne. 18 compagnies invitées.

42 350 spectateurs.

1988

Guy Darnet choisit de rendre hommage à la danse française, en évoquant quatre siècles de création chorégraphique. 20 compagnies invitées, 54 737 spectateurs.

1990

La Biennale, alors intitulée « An American Story », contribue à faire découvrir au monde de nombreux chorégraphes, comme Bill T. Jones. Tous les créateurs américains de renommée internationale sont réunis à Lyon pour la première fois et le New York

Times affirme alors « La Biennale de Lyon n'est pas le seul festival de danse en France, mais pour sa quatrième édition, elle a prouvé qu'elle était le seul festival qui comptait réellement ». Les Biennales commencent donc à faire le tour de la planète et révèlent ainsi des artistes et des créations.

23 compagnies invitées pour cette édition et 72 974 spectateurs.

1992

Avec « Pasion de Espana », la Biennale renforce sa dimension de grande manifestation populaire qui implique la ville entière. Des événements sont organisés dans les quartiers et la Feria, regroupant 150 000 personnes, donne la fièvre au Vieux Lyon le temps d'une journée. 27 compagnies présentées,

89 000 spectateurs et 150 000 personnes pour la Feria.

1994

« Mama Africa, de l'Afrique à Harlem » est marquée par deux événements importants : la création de la célèbre compagnie Bill T. Jones, « Still Here », et l'apparition pour la première fois en Europe de la compagnie brésilienne « Grupo Corpo ».

Une grande fête est organisée dans la ville et regroupe 120 000 personnes autour des rythmes africains. 20 compagnies, 75 500 spectateurs et 120 000 personnes pour la Fête en Couleurs.

1996

Coup de projecteur sur le Brésil avec « Aquarelo do Brasil ». 500 danseurs, chanteurs, musiciens, plasticiens, créateurs étonnants de modernité sont réunis à Lyon à l'initiative de à Guy Darnet.

Et pour la première fois, l'organisation d'un immense Défilé au coeur de Lyon enthousiasme 200 000 personnes. 31 compagnies, 82 559 spectateurs et 200 000 pour le Défilé.

1998

La Biennale se tourne vers les pays du Sud avec « Mediterranea » : 840 artistes venus de 11 pays du pourtour méditerranéen (Grèce, Tunisie, Liban, Egypte, Israël, Maroc, Espagne, Italie, France, Algérie, Turquie). De belles rencontres malgré un contexte politique délicat. 35 compagnies, 85 099 spectateurs et 90 000 personnes pour un Défilé qui s'est déroulé sous la pluie !

2000

« Les Routes de la soie » : 32 compagnies et

750 artistes venus de France, Chine, Japon, Corée, Taiwan, Hong Kong, Inde, Thaïlande, Ouzbékistan, Hollande, Croatie.

126 représentations, 79 060 spectateurs

(110 060 avec les expositions, stages et autres manifestations). 200 000 personnes dans la rue pour regarder les 30 groupes soit 4500 personnes participant au Défilé.

2002

« Terra Latina » : 36 compagnies et 626 artistes venus de 11 pays d'Amérique Latine et de France. 154 représentations, 7 créations mondiales et 21 premières européennes.

87 000 spectateurs (112 000 avec les expositions, latinafters, colloques, etc.). Le Défilé a réuni 300 000 personnes sur la rive gauche du Rhône et 301 000 téléspectateurs sur France 3 Rhône-Alpes.

Source : dossier de presse de la 11^e Biennale de la danse, disponible sur www.biennale-de-lyon.org