



Qui produit la politique culturelle en matière de spectacles ? L'exemple de l'Ile de France ? (Avec Catherine Dutheil-Pessin)

Catherine Dutheil-Pessin, François Ribac

► To cite this version:

Catherine Dutheil-Pessin, François Ribac. Qui produit la politique culturelle en matière de spectacles ? L'exemple de l'Ile de France ? (Avec Catherine Dutheil-Pessin). article publié dans un cahier intitulé "Les Spectacles en Ile de France 2011/2012" et. publié par.. 2014. <hal-01327171>

HAL Id: hal-01327171

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01327171>

Submitted on 7 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Qui produit la politique publique en matière de spectacles ? L'exemple de l'Île-de-France.

Par Catherine Dutheil-Pessin, professeure émérite à l'Université Mendès-France de Grenoble et François Ribac, compositeur et maître de conférences à l'Université de Bourgogne, auteurs d'une étude sur la fabrique de la programmation culturelle à paraître en 2016¹.

Verticalité ?

De 2011 à 2013, nous avons mené une recherche sur la façon dont travaillent les programmeurs et programmatrices de spectacles exerçant dans des dispositifs subventionnés, recherche intitulée *La fabrique de la programmation culturelle* soutenue par la Région des Pays de la Loire, la Ville de Nantes et le Département des Études, de la Prospective et des Statistiques du Ministère de la Culture et de la Communication (DEPS). Cette étude s'appuyait sur la conviction que les personnes chargées de programmer des spectacles sont une pièce maîtresse des politiques culturelles, non seulement parce qu'ils/elles choisissent, et donc éliminent, des propositions artistiques, mais aussi parce qu'ils-elles font valoir ces propositions comme autant de manifestations de l'intérêt commun. Ce que l'on appelle une politique publique en somme.

Notre étude atteste que, comme toute sphère sociale, ce monde des spectacles subventionnés comporte des hiérarchies, des inégalités territoriales, des distorsions, des strates, des modèles de politique culturelle qui s'imposent. On voit tout d'abord combien l'immersion dans le milieu de la programmation informe un-e professionnel-le sur ce qu'il/elle doit faire - ou pas - et comment, ainsi que sur les spectacles qu'il (ne) faut (pas) prendre. D'autre part, l'observation des projets mis en œuvre par ces professionnel-le-s montre une grande similitude d'actions et de discours : action culturelle, relations aux publics, déploration quant au rôle néfaste des médias et des industries culturelles, insistance sur le rôle de la culture comme pourvoyeur de lien social, etc. À partir de là, on pourrait en déduire que la fabrique de la programmation culturelle par ceux et celles « d'en bas » est comme le décalque de ce qui se fait « en haut » ou, pour le dire autrement, que le local appliquerait les directives que le ministère de la culture et les collectivités (ses financeurs), lui suggèrent avec plus ou moins de fermeté ou encore que les « petits » dispositifs reproduiraient à leur échelle ce que les « gros », les festivals d'envergure nationale, les salles labellisées par l'État, mettent en œuvre. Cette hypothèse d'une sorte de conformité, pour ne pas dire d'un conformisme ambiant, aurait d'autant plus de crédit qu'en se conformant aux façons de faire qu'on leur susurrerait d'appliquer d'en haut, tant les collectivités territoriales que les équipements locaux se positionneraient afin d'obtenir des arbitrages favorables et des subventions². Si tout cela est dans une certaine mesure exact, les choses ne sont, heureusement, pas aussi simples.

Comment les informations circulent-elles ? D'où viennent les innovations ?

Prenons l'exemple des réseaux formels et informels de professionnel-le-s. À tous les moments de son activité, un-e programmeur-trice reçoit des informations, entend parler des bons spectacles, s'initie aux nouveaux dispositifs et aux mots-clés du milieu via ces réseaux. Néanmoins, ce programmeur A n'est pas qu'un récepteur mimétique qui répète et exécute. Il diffuse également des informations dans les réseaux auxquels il est affilié, en intercepte, en contredit. Bref, A est au moins autant un crustacé qui absorbe qu'un poisson qui circule et pond des œufs. D'autant que pour acquérir de la valeur sur le marché de la programmation, A doit nécessairement se singulariser, ce qui peut non seulement l'amener à décliner de façon originale « ce qu'il faut faire » mais aussi à refuser de façon ostentatoire de s'y conformer.

¹ https://www.facebook.com/LaFabriqueDeLaProgrammationCulturelle?skip_nax_wizard=true

² Ce schéma est particulièrement flagrant du côté de certaines agences nationales qui ne financent des projets qu'à la condition que l'on applique leurs prescriptions. Voir l'exemple de la politique de la ville avec Renaud Epstein, *La rénovation urbaine. Démolition-reconstruction de l'État*, Paris, Les Presses de Sciences Po, coll. « Sciences Po Gouvernances », Paris, 2013.

Si l'on se place maintenant à l'échelle d'un réseau que l'on appellera Y, on doit également se rappeler que celui-ci ne se réduit pas à la somme de ses composantes. Comme tout réseau, celui-ci génère un supplément qui résulte de la dynamique propre à la mutualisation des personnes, des compétences et des techniques. Et ce « plus » circule non seulement au sein du milieu qui le génère mais s'échappe aussi dans les autres réseaux que les membres de Y fréquentent parallèlement. En d'autres termes, le réseau Y contribue lui aussi à modifier stratégies, tactiques, pratiques, discours, vocabulaires, spectacles sélectionnés, disciplines, territoires, etc. ; Y est aussi bien un agent de conformité qu'un espace potentiel de bifurcations. Notre étude propose l'idée que c'est certainement chez les « petits », que nombre de dispositifs tels que « l'action culturelle », la « médiation », le « développement des publics », les projets avec des équipes artistiques et des amateurs ont été expérimentés et développés. De façon analogue, on peut également faire l'hypothèse que des formes et des étiquettes telles que « arts de la rue » ou « nouveau cirque contemporain » ont au moins autant été impulsées et promues par des grands programmeurs-trices que par de petits équipements qui cherchaient à faire autre chose, qui voulaient investir d'autres espaces, trouver d'autres publics, d'autres temporalités. Autrement dit, dans les endroits où les spécialistes des politiques culturelles ne regardent habituellement pas ou peu, on innove, et conséquemment ce que l'on y fait influe sur les pratiques et même sur les grandes orientations en matière de spectacles. De notre point de vue, les « petits » inventent de nouveaux dispositifs car il leur est souvent impossible de décliner ce que font les gros et de se conformer aux injonctions de leurs financeurs. Par ailleurs, la concurrence propre à tout marché incite tous les programmeurs et programmatrices à décliner à leur façon les modèles « dominants », voire à s'en écarter. Car si ces professionnel-le-s et leurs équipements veulent trouver une place au sein de l'offre publique, il leur faut non seulement se conformer mais aussi singulariser leur action, leurs dispositifs, leurs choix, leurs saisons. De ce fait, *il semble bien que le bas et les petits soient aussi des prescripteurs de la politique en matière de spectacles.*

Et si les petits étaient plus influents que l'on ne croit ?

Pour étayer ce qui vient d'être dit à l'instant, nous allons à présent soutenir deux propositions :

- À l'heure actuelle, *les programmeurs-trices opérant dans des petits dispositifs non labellisés sont les plus nombreux.* Si nous pouvons étayer cette affirmation, on comprend que cela renforcera substantiellement ce que nous venons de suggérer à l'instant, à savoir que la politique en matière de spectacle est au moins autant élaborée et produite par le « bas » que par le « haut » ;
- Certains « petits » dispositifs ont au moins autant d'influence que des « gros » ou des « moyens ».

La première de ces propositions sera étayée par un argument quantitatif et la deuxième par une approche plutôt qualitative.

En Île-de-France

Arcadi a récemment effectué un double recensement pour la saison 2011/2012. Dans un premier temps, l'agence a établi une liste de lieux de diffusion³ dans la région Île-de-France, puis elle a inventorié le plus exhaustivement possible les spectacles donnés dans ces lieux lors de la saison 2011-2012. Comme tout travail de ce type, celui-ci ne pouvait être entièrement satisfaisant. D'abord à cause de la nature très changeante de ce monde, ensuite parce que toute entreprise statistique a

³ Le terme « lieux de diffusion » désigne des équipements situés à un endroit précis de la région programmant régulièrement des spectacles. Les équipements sont classés selon la nomenclature suivante : établissement national, scène nationale, CDN, CCN, CDC, théâtre de ville, lieu associatif, intermédiaire, friche, compagnie avec lieu, lieu ou théâtre privé parisien, lieu ou théâtre privé non parisien, lieu parisien de diffusion régulière de spectacle vivant, salle « musiques actuelles », autre équipement culturel municipal, équipement socioculturel, lieu culturel non dédié à la diffusion régulière de spectacle vivant, centre culturel étranger, centre d'animation de la ville de Paris, lieu non culturel possédant une salle de diffusion. Sur 775 lieux concernés par l'enquête, 518 ont été renseignés. Pour ce qui concerne spécifiquement notre étude, la prise en compte des théâtres privés parisiens (qui va de soi dans le contexte de cette région) pourrait paraître problématique mais dans la mesure où ces derniers bénéficient aussi d'aides publiques, leur prise en compte nous semble acceptable. Par ailleurs, Arcadi a fait correspondre les spectacles répertoriés avec des « grandes » disciplines : conte, théâtre, marionnettes, théâtre d'objets, humour, musique, opéra, ballets-danse, arts du cirque, autres. Ces disciplines étant subdivisées en styles, par exemple jazz comme style de musique.

l'inconvénient de réduire des activités à des nombres et de mettre sur le même plan des choses souvent extrêmement dissemblables. De plus, la seule prise en compte des lieux néglige des dispositifs tels que les festivals itinérants (par exemple le Festival d'Île-de-France) ou encore des structures, qui, telles les communautés de commune, produisent, diffusent et mutualisent des spectacles. Il n'en reste pas moins que, malgré ses limites, cette entreprise titanesque a l'immense mérite de nous donner une idée de la quantité de dispositifs qui programment des spectacles et de la physionomie des spectacles qui sont proposés en Île-de-France durant une saison.

Là où il s'avère que les petits... sont les plus grands

Nous avons donc exploité la base de données d'Arcadi comprenant plus de 500 lieux et les spectacles qui y avaient été programmés en 2011/2012. À partir de là, nous avons tenté de déterminer le nombre respectif de « petits », « moyens » et « grands » lieux. Prenant appui sur les jauges minimum recensées dans la base de données, nous avons décidé que les petits lieux comprenaient moins de 300 places, les lieux moyens de 300 à 450 places et les grands plus de 450 places⁴.

Cela nous a permis de comptabiliser :

« petits » lieux	:	277
lieux		94
« moyens » :		
« grands »		138
lieux :		
Total	:	509

Sans qu'il soit question de fétichiser ces résultats, notamment parce qu'environ 200 lieux n'ont pas été renseignés, il est néanmoins intéressant de constater que les petits sont les... plus gros ! De même, la somme des petits et des moyens, 371, est supérieure au nombre des grands, 138.

Lorsque l'on se rappelle que la région Île-de-France, et Paris en particulier, ont la particularité de compter la plus grosse concentration de dispositifs labellisés et d'envergure nationale, on mesure l'intérêt de ce « résultat ». Si même dans un tel contexte, les petits sont les plus nombreux, il est quasiment acquis que dans les autres régions, où les grands sont bien moins sur-représentés, il en est de même. Voilà qui donne un peu plus de corps à l'hypothèse que la politique en matière de spectacles est aussi élaborée et promue par des acteurs anonymes, par le bas. Pour compléter cet argument de type quantitatif, nous voudrions désormais mobiliser une démarche plus qualitative.

Quand les petits et les grands ne sont pas forcément ceux que l'on croit

À partir de la même base de données d'Arcadi, nous avons choisi trois lieux tests situés en Île-de-France. Sélectionnés en partie de façon aléatoire, ces dispositifs sont assez dissemblables. Grâce à des analyses menées avec des logiciels, nous nous sommes efforcés de déterminer la *réputation* de ces salles. Celle-ci a d'abord été mesurée avec la base de données d'Arcadi qui nous a permis de comptabiliser si et où des spectacles programmés dans chacun de ces trois lieux avaient été programmés ailleurs. Il s'est donc agi de déterminer la réputation d'un lieu à partir du degré de circulation des spectacles qu'il avait accueillis lors de la saison 2011/2012. Les figures reproduites ci-après représentent les spectacles programmés dans trois de ces lieux tests : le Théâtre du Rond-Point (théâtre parisien financé à parité par l'État et la Ville de Paris), l'Atelier du Plateau (petites formes et expérimentations, situé à Paris), le Centre des Bords de Marne (un théâtre de ville pluridisciplinaire situé au Perreux dans le Val-de-Marne). Le logiciel *RézoLu*⁵ a donc examiné les spectacles programmés en 2011/2012 par ces trois salles, puis il a cherché où ces spectacles avaient

⁴ La jauge minimum est ici l'équivalent du nombre minimum de places *assises*. Lorsque le lieu comporte plusieurs salles, la jauge totalise toutes ces salles. Autre point aveugle ; il est possible qu'un « lieu moyen » disposant de 600 places organise un festival qui réunisse chaque année 1 200 spectateurs.

⁵ Le logiciel *RézoLu* a été conçu par Andreï Mogoutov qui a collaboré à notre enquête.

- ou pas - été également programmés.

Comme on peut le voir ci-dessous, l'Atelier du Plateau est très faiblement connecté à d'autres lieux de diffusion. Lieu d'expérimentation et de petites formes doté d'une petite jauge, les spectacles qui y sont programmés tournent probablement peu dans le réseau francilien. Le faible nombre de spectacles référencés dans la base d'Arcadi fait même penser que certains ont échappé au recensement. A priori, nous sommes donc en face d'un « petit » lieu, avec peu de rayonnement.

Lecture des cartes :

Les salles test sont figurées par un grand cercle de couleur et un triangle, leur nom est écrit en capitales. Dans le cercle figurent le nom des spectacles programmés (écrits en minuscule et représentés par un triangle) et le nom des lieux et villes qui ont programmé ces spectacles (en majuscule et représentés par un rond). Lorsque les spectacles ont été programmés au moins dans deux autres lieux en Île-de-France, un lien connecte le spectacle avec les salles où il a été également programmé. Plus un lieu est entouré de noms de spectacles et de noms de villes, plus son insertion dans le réseau francilien des lieux de diffusion est forte.

Si nous examinons maintenant la carte consacrée au Théâtre du Rond-Point, la physionomie est quelque peu différente. Les spectacles référencés sont beaucoup plus nombreux et les lieux associés également. Dans ces lieux figurent notamment des structures nationales telles que le Théâtre du Châtelet, le Centre Pompidou, le 104 (situé dans le nord-est de Paris). Certains auteur-es et/ou metteurs en scène recensés (Alfredo Arias, Jean-Michel Ribes, Marc Jolivet) sont des professionnels reconnus et à forte notoriété. Les spectacles programmés par le Rond-Point sont néanmoins peu reliés à d'autres lieux, la raison en est probablement que, comme la plupart des théâtres parisiens d'envergure nationale, le Rond-Point programme durant plusieurs semaines chacun de ses spectacles chez lui ; ceux-ci ne tourneront dans d'autres lieux que la saison suivante.

Enfin, voici la carte représentant les spectacles programmés en 2011/2012 par le Centre des Bords de Marne (CDBM), un théâtre de ville en Val-de-Marne. Comme on peut le voir, le CDBM programme de nombreux spectacles et ces derniers sont fortement programmés ailleurs dans la région. En d'autres mots, le CDBM est fortement inséré dans le réseau de diffusion des spectacles en Île-de-France. Si encadré d'ailleurs que la masse des spectacles et des lieux qui lui sont associés est d'une telle densité que nombre d'entités se recouvrent sur la carte...

Dans un deuxième temps, nous avons examiné la réputation sur la toile de ces mêmes lieux. Pour ce faire, le logiciel *IssueCrawler* a cherché les sites Web qui pointaient vers le nom de chacune des trois structures. Selon l'expression d'Andreï Mogoutov, la carte ci-dessous montre la *Rézodience* des lieux, c'est-à-dire la réputation d'un lieu en termes de liens sur le Net ⁶.

Que distingue t-on d'emblée ? Eh bien, que *l'Atelier du Plateau et le Rond-Point* sont cités par de très nombreuses structures sur le Net. Si on ne s'étonne pas qu'un théâtre d'envergure nationale soit fortement présent sur la Toile, il est notable qu'un petit lieu le soit également. Mieux, l'analyse détaillée des liens montre que des médias nationaux, des scènes nationales, des sites d'équipes artistiques et consacrés au théâtre pointent à parité vers le Rond-Point ou l'Atelier du Plateau (voir les zooms dans les pages suivantes). Quant au Centre des Bords de Marne, que l'on sait très intégré au réseau des spectacles programmés en 2011/2012, sa réputation en ligne est bien inférieure aux deux autres structures test. Pourquoi en est-il ainsi ? Parce que le CDBM ne bénéficie pas de la centralité parisienne des deux autres lieux ? Parce que ses programmations ne sont pas beaucoup relayées par la presse nationale ? Parce que son activité serait moins innovante que celle de l'Atelier du Plateau et moins visible que celle du Théâtre du Rond-Point ? De même, l'Atelier du Plateau est-il influent sur la Toile parce que ses animateurs/trices travaillent mieux les réseaux sociaux, ont un fonctionnement associatif et une économie qui les rend plus sensibles aux nouvelles tendances artistiques ? Il est difficile de trouver des explications et de trancher, mais il n'en reste pas moins que, en termes de *rézodience*, la réputation sur la Toile du Plateau, le bruit qu'il génère et la qualité de ce bruit sont au moins aussi sonores que ceux du gros lieu et du moyen. En d'autres mots, le « petit » semble compter au moins autant alors même que sa jauge, ses financements et sa surface institutionnelle sont inférieurs à ceux des deux autres.

Conclusion(s)

Rappelons succinctement les hypothèses et les mesures quantitatives et qualitatives que nous venons de dérouler :

- Premièrement, dans la région française possédant la plus grosse concentration d'équipements nationaux, les petits et les moyens semblent être les plus nombreux. Ce point permet de rendre crédible le fait qu'il existe probablement beaucoup plus de programmeurs-trices et de dispositifs que ce que l'on suppose ordinairement. À tous les niveaux du territoire, des personnes choisissent et agencent des spectacles et, par conséquent, contribuent au paysage

⁶ Les mesures ont été effectuées fin novembre 2013.

de la politique culturelle publique.

- Deuxièmement, lorsque l'on compare le périmètre d'influence de lieux franciliens de programmation très dissemblables, on se rend compte que certains lieux exercent un attrait certain alors même que leur insertion dans le réseau des spectacles programmés est très faible. De façon voisine, on s'aperçoit également qu'un théâtre de ville de banlieue est extrêmement bien inséré dans un réseau constitué d'autres théâtres de ville franciliens.

Ces deux points nous inclinent à penser que les programmeurs-trices des « petits » lieux influent beaucoup plus que l'on ne pourrait le penser au premier abord sur la conduite des politiques en matière de spectacles. Acteurs peu visibles mais partout présents et actifs, ils/elles suivent au moins autant les axes que leur suggèrent l'État, les agences régionales, les services culturels départementaux et les « grands », qu'ils/elles ne contraignent ces mêmes opérateurs à s'adapter à leurs pratiques et à leurs écarts. Car s'il est vrai qu'il leur faut se conformer aux prescriptions des financeurs pour obtenir des moyens, il est tout aussi vrai que ces derniers, et en particulier les opérateurs qui se sont récemment engagés dans une politique intensive de spectacles comme les collectivités territoriales, doivent également s'ajuster à leur base sociale⁷. Par ailleurs, pour être crédibles auprès de leurs publics et pour se singulariser au sein du marché des spectacles subventionnés, il leur faut proposer des saisons et des choix particuliers, il leur faut faire preuve d'une certaine originalité, et ainsi se constituer une personnalité de programmeur-trice.

Ainsi, au terme de cette synthèse de notre recherche avec la base de données d'Arcadi, nous pouvons proposer l'idée que la politique culturelle s'apparente beaucoup plus à une coproduction qu'à la domination du « haut » sur le « bas ». Après avoir proposé l'idée que les « petits » et les « moyens » contribuent de façon notable à transformer les dispositifs et les doctrines en matière de spectacles subventionnés, il nous faut pour finir ajouter qu'à notre sens la concordance de plus en plus affirmée entre l'offre de spectacles et la « culture » peut certainement être comprise comme l'expression de l'essor de ces protagonistes. Plus cette population augmente et plus la culture est assimilée, dans les discours comme dans les politiques concrètes, à l'offre de spectacles subventionnés, plus la politique culturelle se décline sous la forme d'une politique de diffusion tous azimuts de (toutes sortes de) spectacles, dans toutes sortes d'espaces.