

Les déchirements du spectacle vivant

1 AOÛT 2017 PAR VALÉRIE DE SAINT-DO

Pour la première fois depuis des décennies, la France voit des théâtres fermer et des festivals jeter l'éponge, victimes des restrictions budgétaires et de l'indifférence politique de nouveaux élus pour qui spectacle vivant ne rime plus qu'avec divertissement. Face à cela, la plupart des acteurs installés du spectacle vivant font le dos rond et naviguent entre clientélisme et renoncement. *Une enquête parue dans le dernier numéro de la Revue du Crieur disponible en librairie et Relay.*

Si l'on ne devait se fier qu'au foisonnement de créations (théâtrale, musicale, chorégraphique), la France pourrait passer pour un pays où le spectacle vivant a le vent en poupe. Rien que dans la capitale, la liste des spectacles à l'affiche donne le tournis. Et, dans tout l'Hexagone, rares sont les lieux où l'on se trouve vraiment éloigné d'une scène proposant une programmation de qualité. Une jungle inextricable, où les productions théâtrales coûteuses côtoient les expériences aussi fauchées que passionnées, où le moindre village propose son festival... À première vue, donc, le spectacle est bien vivant en France.

Et pourtant, chaque semaine ou presque apporte son lot de mauvaises nouvelles. Avec l'arrivée d'une droite dure à la tête des collectivités territoriales, on ne compte plus les témoignages d'équipes sacrifiées sur l'autel de la rigueur budgétaire – imposée, il est vrai, par la baisse des dotations de l'État – ou de l'idéologie. Des lieux de spectacles réputés en ont déjà fait les frais, comme le Forum du Blanc-Mesnil. En Rhône-Alpes-Auvergne, Laurent Wauquiez endosse sans complexe le costume d'Attila de la culture, sabrant 400 000 euros d'aides aux compagnies théâtrales et pratiquant des coupes claires dans les budgets de presque toutes les structures et manifestations, hormis celles qui se trouvent sous la coupe de ses amis politiques.

En Île-de-France se dessine depuis 2016 et l'arrivée de Valérie Pécresse à la tête de la région une effarante orientation des politiques culturelles : baisse drastique des subventions, suppression des emplois-tremplins (qui annonce une hécatombe dans le domaine culturel), arrêt du Festival d'Île-de-France (consacré à la musique), fermeture de l'Adiam94 (une association dédiée à la musique dans le Val-de-Marne). Mais l'offensive anti-culturelle n'est pas l'apanage exclusif d'une droite revancharde : à peine élu, François Bonneau, le président PS de la région Centre, a supprimé l'agence Culture Ô Centre, et, à Grenoble, l'équipe rouge-verte d'Éric Piolle, sous couvert d'anti-élitisme, a fait des choix culturels contestés : baisse des subventions aux associations et municipalisation de deux théâtres jusqu'alors gérés par un collectif artistique. Autant dire que les acteurs du spectacle vivant ont le blues... et voient l'horizon s'obscurcir. *A fortiori* ceux du théâtre public et de la danse, dont l'existence même est remise en cause par les politiques d'austérité. Face à la double menace des coupes massives dans les subventions et d'une ingérence réactionnaire dans les contenus, le sentiment qui prédomine est celui d'un abandon généralisé de la classe politique pour la culture en général, et les arts de la scène en particulier.

Une chose est sûre, pourtant : soixante ans après Malraux, trente-cinq ans après Lang, le milieu du spectacle vivant se sent toujours dépositaire d'une politique qu'il a largement contribué à construire. Du côté des institutions, théâtres et centres chorégraphiques, on s'inquiète des restrictions qui diminuent la « marge artistique » – c'est-à-dire la part du budget disponible pour la création et la programmation quand un lieu a payé salaires et charges fixes. Du côté des lieux et compagnies indépendants, des festivals non labellisés par l'État, ou des disciplines moins dotées, comme les arts de la rue et les musiques actuelles, on compte les victimes. Entre les deux, le fossé se creuse.

Un détour par l'histoire s'impose pour comprendre l'implication du spectacle vivant dans la politique culturelle. Ce qu'on appelle de manière fautive et galvaudée l'« exception culturelle française » doit beaucoup à ses défricheurs. C'est grâce à des hommes de théâtre insurgés contre la médiocrité bourgeoise des scènes parisiennes tels

que Copeau, Gignoux, Dasté, dont les compagnies ont sillonné le pays dès la première moitié du XX^e siècle, que la décentralisation théâtrale s'est esquissée à partir de 1947. C'est parce que Vilar a imposé l'expérience du théâtre populaire à Chaillot que s'est affermie la construction du réseau des théâtres publics, qui n'avait rien d'une évidence (et fut attaqué violemment par les théâtres privés). C'est en s'appuyant sur des équipes pionnières œuvrant au Havre, à Saint-Étienne, Bourges, Annecy, etc., que Malraux a pu jeter les bases des Maisons de la culture dans une volonté partagée de démocratisation culturelle – démocratisation bousculée en 1968 par la contestation de la « culture bourgeoise » et la revendication d'une « démocratie culturelle » prenant en compte les expressions populaires. Bon nombre de compagnies indépendantes ont alors retrouvé le chemin de la rue et de l'espace public, révélant des talents que les pouvoirs publics ont été tenus de reconnaître quelques années après.

En libérant les corps, les années 1970 ont vu l'épanouissement d'une nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes, obligeant le ministère à prendre en considération la danse contemporaine au cours de la décennie suivante. Puis, dans les années 1990, la remuante scène rock a obtenu la reconnaissance institutionnelle des « *musiques actuelles* ». De même, le succès des arts de la rue et du cirque contemporain a poussé le ministère à soutenir ces disciplines, dont l'hybridation a conduit à regrouper sous l'étiquette « spectacle vivant » l'ensemble des pratiques artistiques proposant un jeu vivant et en temps réel face aux spectateurs.

Face à la profusion artistique en mal de reconnaissance, l'État a opposé une réponse immuable depuis la création des Centres dramatiques nationaux (CDN), intensifiée depuis les années 1990 : le label, sésame de la légitimation artistique. Après les CDN ont ainsi été créées sous Malraux les Maisons de la culture, cathédrales trop coûteuses remplacées par les Scènes nationales, vouées essentiellement à la diffusion – et donc de moins en moins à la création de spectacles. La danse contemporaine a vu la mise sur pied des Centres chorégraphiques nationaux (CCN) au début des années 1980, dirigés par des chorégraphes. Dans les années 1990, la prise en compte du rock, du rap et de la techno s'est traduite par la création des

Scènes de musiques actuelles (SMAC) et, dans les années 2000, ce sont les « *lieux intermédiaires* », labellisant quelques-unes des friches industrielles reconverties en espaces de travail pluridisciplinaires, qui ont fleuri. En 2009, la création des Centres nationaux des arts de la rue et des Pôles des arts du cirque ont complété le paysage institutionnel.

Cette histoire brossée à grands traits donne une grille de lecture pour décrypter l'extrême complexité de ce que l'on nomme « spectacle vivant » dans le jargon ministériel : un enchevêtrement de disciplines – théâtre, danse, musique, art lyrique, cirque, arts de la rue, marionnettes –, une forêt d'institutions et une jungle d'indépendants. Soit un paysage public, dessiné par la réponse de l'État aux revendications des acteurs des différentes disciplines, flanqué d'un paysage privé en expansion. Le nombre des institutions et compagnies aujourd'hui en activité donne le vertige.

En juillet 2016, la revue de l'Observatoire des politiques culturelles a livré un rapport chiffré très complet – « *Le spectacle vivant en chiffres* » – élaboré par Emmanuel Wallon, professeur de sociologie à l'université Paris-Ouest-Nanterre. Aux mastodontes parisiens (Opéra de Paris, Grande Halle de la Villette, Philharmonie, etc.) et théâtres nationaux, s'ajoutent trente-sept centres dramatiques nationaux, soixante et onze scènes nationales, cent treize scènes conventionnées, dix-neuf CCN, dix-neuf orchestres. Sans compter les lieux de diffusion gérés par les collectivités – du centre culturel municipal à la salle polyvalente –, les écoles, nationales et locales, les compagnies, professionnelles et amateurs, les festivals, les tourneurs privés. En 2013, 43 000 associations culturelles et près de 19 160 entreprises étaient dédiées au spectacle vivant.

Le financement du spectacle vivant par l'État se monte à environ 667 millions d'euros pour l'aide à la création, la production et la diffusion, sachant qu'il émarge aussi aux 464 millions d'euros versés au titre de la « transmission des savoirs et démocratisation culturelle » pour toutes les disciplines. Pour les collectivités territoriales, les chiffres sont un peu plus complexes à évaluer, les lignes budgétaires ne distinguant pas toujours les disciplines artistiques. Mais, en dehors des gros établissements nationaux tels que l'Opéra de Paris, la part des

collectivités est estimée aujourd'hui à 75 % du financement public du secteur, contre 25 % pour le ministère de la culture. Ce financement public est régulièrement mis sur la sellette, et dans la ligne de mire des politiques d'austérité, avec un argument récurrent de Bercy : « *Il y a une inflation de l'offre alors que la demande ne suit pas* », ou « *Le financement ne profite qu'à une population privilégiée* ».

Pour ce qui est de la fréquentation du spectacle vivant, on comptait, en 2014, 5,55 millions de spectateurs payants dans les lieux subventionnés par l'État – ce qui laisse de côté le public des arts de la rue et celui des institutions gérées par les collectivités, des festivals non labellisés, des grandes manifestations privées et de la myriade de productions indépendantes. « *La fréquentation des spectacles a pratiquement doublé en dix ans, mais c'est dû majoritairement à une intensification des sorties du public existant* », note E. Wallon. En termes de poids économique, d'aides publiques et d'emploi, le spectacle vivant représente 11 milliards d'euros. Soit 0,36 % de l'économie française, pour une profession dont les effectifs s'élèvent à 190 500 personnes (soit 0,66 % de la population active, estimée à 28,6 millions), parmi lesquelles environ 75 000 artistes. Mais ces chiffres ne prennent pas en compte les retombées économiques du spectacle vivant dans d'autres secteurs, comme le tourisme. Retombées qui sont devenues un pilier de l'argumentaire du ministère, passé en trois décennies de l'offensive idéologique à la défensive économique.

La culture réduite à un argument économique

Dans le sillage du nouveau programme européen Europe Créative, qui assimile la culture à un « *vecteur de croissance durable et inclusive* », la politique culturelle nationale et locale est gagnée par la novlangue exaltant son rôle dans l'« *attractivité des territoires* » et l'« *innovation* ». Face à ces exigences de rentabilité désormais inscrites dans le discours public, le spectacle vivant part avec un certain handicap. Dès les années 1960, à partir d'une étude sur la faillite des théâtres de Broadway (entièrement privés), l'économiste

William Baumol démontrait son caractère « archaïque » dans une économie concurrentielle caractérisée par l'automatisation et les économies d'échelle. En effet, sur une scène, les coûts de production sont surtout ceux du travail humain : on ne peut pas diminuer le nombre de musiciens d'un orchestre symphonique et il y a des limites à la programmation de spectacles intimistes – dont le nombre, par ailleurs, explose !

La méconnaissance totale de la « *loi de Baumol* » explique le rabâchage du mantra libéral : « *Pourquoi nos impôts financeraient-ils des spectacles pour les bobos ? Ils n'ont qu'à avoir du succès et financer sur leurs recettes.* » Nicolas Sarkozy n'était guère éloigné de cette logique lorsqu'il estimait que les institutions culturelles devaient « répondre aux attentes du public ». Un discours propre à satisfaire Bercy, qui a toujours stigmatisé un excès d'« offre culturelle », et à hérissier les DRAC, les fonctionnaires et, au-delà, les professionnels et amateurs militants qui s'obstinent à défendre la culture comme service d'intérêt général.

Pour Jean-François Marguerin, ancien directeur régional des Affaires culturelles en Rhône-Alpes, il est évident qu'« *il faut en finir avec le rabâchage de cette notion de " demande ". Un projet artistique, c'est une rencontre avec l'inconnu, lequel, plus que jamais, a besoin de l'intervention publique. Quand Roger Blin a monté Fin de partie de Beckett au Théâtre de Poche-Montparnasse, il y avait trois spectateurs à la première ! La création n'est pas miscible dans l'industrie créative.* » Face à l'impératif de rentabilité économique ou symbolique, la tentation est grande de concentrer les crédits de l'État sur les équipes à forte visibilité médiatique et les grosses institutions. Un malthusianisme culturel s'exerce ainsi de manière un peu honteuse. C'est ce que confirme Jean-François Marguerin : « *Entre 2006 et 2015, les crédits d'intervention du ministère pour le spectacle vivant sont demeurés constants. Mais l'offre culturelle est inflationniste, donc davantage d'acteurs se*

partagent un gâteau de la même taille. On ne veut pas déshabiller Pierre, mais il faudra bien habiller Paul ! »

Face à la restriction des financements publics, une lutte feutrée oppose les représentants d'institutions et les remuants acteurs d'un tiers état culturel, qui fédère à la fois les disciplines moins bien dotées (arts de la rue, cirque, musiques actuelles) et les lieux et compagnies indépendants, dans un paysage où l'audace artistique est partagée et ne justifie donc plus les disparités de financement, entre théâtre et cirque, par exemple, ou entre théâtre en salle et art dans l'espace public. Comme le montrent le travail de compagnies telles que Komplex Kapharnaum, Ici Même, Kumulus ou Ex Nihilo, l'inventivité se déploie largement autant sur le pavé des rues de nos villes que sur la scène du palais des Papes. Et c'est le vivier des compagnies et des lieux « atypiques » qui nourrit les institutions. Il y a donc dans le champ du spectacle vivant une lutte des classes en cours et un risque de précarisation très fort à moyen terme.

Durant les années fastes, on pouvait retracer ainsi l'itinéraire ascendant d'une « jeune compagnie » : la reconnaissance de ses premiers spectacles lui permettait l'accès à des aides à projet, puis à des subventions régulières, voire à un conventionnement pluriannuel. Les plus remarquables des jeunes talents pouvaient espérer obtenir le sésame procuré par le titre d'« *artiste associé d'une institution* » – et donc programmé dans ses circuits – avant de peut-être pouvoir en briguer la direction. Dans un paysage marqué par la précarité, prendre la tête d'une « maison » au budget de 3,8 millions d'euros en moyenne, avec un salaire confortable, c'est un confort de création rarement égalé.

Mais les coûts de structures (bâtiment, salaires, frais généraux) obèrent de plus en plus le budget réservé à l'artistique. La disparition des troupes au profit du seul artiste-directeur (metteur en scène et/ou plus rarement auteur) est propice aux logiques de carrière et de

reconnaissance individuelle. « *Certains se servent des lieux comme d'un marchepied*, estime Marc Le Glatin, qui vient d'être nommé à la direction du Théâtre de la Cité internationale à Paris. *Il ne s'agit pas de s'accrocher à un théâtre comme une bernique à son rocher, mais de tisser un vrai lien entre les créateurs et les gens qui habitent un territoire, cela ne se fait pas en trois ans.* »

Au sommet de la pyramide, les cumuls de mandats créent une caste de grands féodaux ayant à la fois la main sur des théâtres prestigieux et des grands festivals et détenant de fait le monopole de la programmation la plus médiatisée. Il en va ainsi de Didier Fusilier, qui a cumulé plusieurs années durant la direction des festivités de Lille 3000 avec celle de deux Scènes nationales – Maubeuge et Créteil –, ou d'Emmanuel Demarcy-Mota, épinglé par le journaliste et écrivain Jean-Pierre Thibaudat pour son double poste à la tête du Théâtre de la Ville et du Festival d'automne, à Paris. Ou encore des directeurs du théâtre Monfort, auxquels on vient de confier la direction du festival Paris quartiers d'été. Quelles que soient les qualités de ces personnalités, et même si le phénomène est limité, la concentration de tels pouvoirs entraîne la programmation répétée des mêmes grands noms et pose donc un problème de diversité artistique.

Et la nouvelle lubie du ministère ne va pas dans le sens d'un encouragement à la découverte de nouveaux talents : en 2016, il a instauré la labellisation de « *compagnies nationales* » de théâtre, cirque, danse et musique censées distinguer des compagnies à rayonnement international. Attribué dans l'opacité la plus totale, en l'absence de tout cahier des charges, ce label représente un conventionnement généreux de 150 000 euros annuels à des acteurs connus du champ, dont beaucoup ne sont pas exactement des perdreaux de l'année : Les Arts florissants, Joël Pommerat, Les Chiens de Navarre, Zingaro, Royal de Luxe, Bernard Sobel ou Georges Lavaudant y émargent. Autant dire que ce label va aux bénéficiaires de l'« unité de bruit médiatique » déjà très présents sur les scènes – et

permet de patienter en attendant de prendre la direction d'une institution.

Un fait du prince sur lequel le ministère a très peu communiqué, et qui fait grincer des dents, voire hurler, les syndicats de professionnels et les soutiers du métier. « *Plutôt que d'arroser les noms cent fois connus, il eût été plus louable d'allouer quelques sous à toutes ces compagnies qui font un travail de fou dans les lieux les plus déshérités, dont l'utilité sociale est indéniable et dont les comédiens peinent à toucher le RSA* », écrit le metteur en scène Jacques Livchine.

Un vivier ignoré

Le principal reproche fait aux Centres dramatiques, Centres chorégraphiques et autres Scènes nationales par les professionnels est celui de l'entre-soi, qui voit la multiplication des coproductions croisées entre institutions labellisées. Prenons par exemple le spectacle-fleuve *2666*, tiré du livre du Mexicain Roberto Bolaño et mis en scène par Julien Gosselin, qui a ouvert la saison 2017 de l'Odéon : le programme annonce huit coproducteurs, dont le Festival d'Avignon, le Théâtre national de Strasbourg et la MC2 de Grenoble. Rien de scandaleux a priori – qu'une production remarquée tourne dans plusieurs grosses institutions et touche un large public est plutôt louable –, mais, à épilucher les saisons de bon nombre de Centres dramatiques nationaux, l'impression prédomine d'un échange de bons procédés entre directeurs/metteurs en scène : « *Tu coproduis et programmes mon spectacle, je coproduis le tien.* » Quand les directeurs de théâtre se cooptent entre eux, comment espérer que quelque chose émerge entre les mailles du filet ? Comment une compagnie indépendante peut-elle espérer gagner en visibilité, alors même que la création se révèle foisonnante ?

Malgré ses difficultés à être vue et diffusée dans des conditions permettant sa survie, la scène indépendante est en effet d'une vitalité exceptionnelle. C'est l'une des réussites de la démocratisation culturelle : la multiplication du désir de création et des aventures artistiques. Citer des exemples est forcément arbitraire au vu de l'inflation des compagnies, mais, dans la sphère théâtrale, on peut notamment retenir une génération où les auteurs sont aussi souvent metteurs en scène : Lazare, Marine Mane (auteure circassienne), Olivier Coulon-Jablonka, Alexis Forestier, Morgane Lory, Carole Thibaut, Nadège Prugnard... Mais où peut-on les voir ? Souvent dans des lieux dits « alternatifs » ou « à la marge » avant qu'ils n'obtiennent le sésame de la programmation dans une institution... à peu près seule à même de susciter l'intérêt de la critique, sans pour autant garantir la traversée du plafond de verre.

Artiste remarqué et remarquable au parcours atypique, directeur de la compagnie Vita Nova, Lazare peut en témoigner. Issu d'une cité de Bagneux, venu à la scène par le Théâtre du Fil, il a écrit trois pièces avant d'attirer l'attention de Stanislas Nordey, qui l'a incité à entrer à l'école du Théâtre national de Bretagne. Salué par la critique pour le superbe *Au pied du mur sans porte*, évocation de la banlieue servie par une langue poétique flamboyante, il est passé de la scène défricheuse de L'Échangeur de Bagnolet à celle du Festival d'Avignon en 2013.

Bien que désormais artiste associé au Théâtre national de Strasbourg, il constate que les portes restent difficiles à ouvrir : *« Ma première création sur les massacres de Guelma en Algérie a été refusée partout. Apparemment, la seule manière d'aborder ce sujet, c'est de monter le énième Koltès ! Et ceux qui refusaient mes spectacles précédemment ne sont pas davantage ouverts aujourd'hui. Les institutions s'obstinent à privilégier des contenus simples, si possible avec des stars. Même si trois ou quatre d'entre elles me soutiennent, cela reste un combat de plus en plus épuisant de défendre de la pensée. »* Pendant plusieurs années, il n'a pu payer aucun de la dizaine de comédiens présents sur le plateau de ses créations.

« Paradoxalement, c'est quand j'accède à l'institution qu'on me demande : " Tu es sûr que tu veux travailler avec autant d'acteurs ? " »

Encore Lazare fait-il partie de ceux auxquels l'institution a entrebâillé la porte. Mais aujourd'hui, si l'on ne sort pas d'une école nationale, passer le premier cap d'une aide à la création est déjà une course d'obstacles. Morgane Lory, dont le parcours et les créations sont atypiques, en sait quelque chose. Malgré une reconnaissance du public, de plusieurs pairs et du soutien indéfectible de La Loge à Paris, elle autofinance sa compagnie Le Don des Nues depuis huit ans sans pouvoir entrer dans les cases exigeant un nombre plancher de représentations. Ce qui signifie qu'elle paye sur ses fonds propres et sur les recettes les comédiens et musiciens de ses spectacles. « *Nous sommes nombreux, constate-t-elle, La pipolisation du spectacle crée de plus en plus d'aspirants à la carrière de comédiens et de metteurs en scène. Et l'État, qui dépense de l'argent pour former des acteurs et metteurs en scène, privilégie ceux qui sortent de ses écoles.* » Elle a pratiquement renoncé au financement public : « *J'ai joué le jeu de la bonne élève, mais, après huit ans, je ne vois plus l'intérêt d'entrer dans un système en voie de disparition.* » Elle se heurte également à la frilosité face aux contenus exigeants : « *Il existe une pression croissante pour les messages simples et les bons sentiments. Et tout doit être explicite. Qui peut se permettre des formes complexes, exigeant un travail du spectateur dont beaucoup s'accordent à prétendre qu'il ne comprendra pas ?* »

Il y a quelques années, ceux qui loupaient la marche des grosses institutions pouvaient travailler à l'échelle plus modeste d'une ville ou d'une région, parfois en prenant les rênes d'un lieu, parfois en œuvrant sur des champs marginaux, géographiquement et socialement, en direction de publics majoritairement ignorés. Ainsi Nadège Prugnard, auteure-metteuse en scène et directrice du *Magma Performing Theatre*, défriche depuis des années les terrains du Cantal,

et Alexis Forestier, fondateur inspiré de la compagnie Les Endimanchés, issue de la scène alternative, développe son théâtre musical et poétique à la Briqueterie, en Bourgogne. Pour l'un comme pour l'autre, cela passe par le conventionnement de leur compagnie. Leurs successeurs des jeunes générations urbaines, eux, choisissent la débrouille. La bureaucratie se révélant une très redoutable alliée du malthusianisme, beaucoup ont carrément renoncé à demander d'hypothétiques aides publiques.

« Je croise de plus en plus d'étudiants que le théâtre public institutionnel ne fait plus du tout rêver, confie Olivier Neveux, professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'ENS de Lyon. Pour des raisons politiques (l'envie de ne pas être assimilé à l'institution), et pratiques : ils ont mieux à faire que de monter d'innombrables dossiers abrutissants et normatifs. Ils passent par la débrouille, le crowdfunding, ils cumulent des emplois précaires, n'ont souvent pas accès au régime d'indemnisation des intermittents. Ils créent à partir de rien et dans des conditions impossibles parce que créer, jouer reste le plus important. Mais on se retrouve, pour les jeunes artistes, dans une situation scandaleuse qui n'est pas sans rappeler l'Angleterre de Thatcher. »

Un parcours tel que celui d'Armand Gatti serait-il aujourd'hui possible ? Disparu à quatre-vingt-treize ans, le 6 avril 2017, au moment où nous bouclions cet article, le vieux chat anarchiste aux multiples vies est resté jusqu'à son dernier souffle un résistant, et notamment à l'institution théâtrale telle qu'elle a existé. Il avait pourtant été reconnu comme poète et dramaturge dès les années où Vilar s'est emparé de sa première pièce, *Le Crapaud-Buffle*, avant d'être censuré pour *La Passion du général Franco*. Gatti avait de longue date tourné le dos aux institutions, préférant les sentiers buissonniers du travail théâtral avec ceux qu'il nommait ses « *loulous* », ces jeunes gens qu'il initiait au verbe et qui le quittaient « *riches de mots de plus* », selon ses dires.

Aux personnages, aux acteurs professionnels, aux conventions théâtrales, il avait de longue date substitué un travail intransigeant avec des amateurs passionnés de tous horizons. Mêler l'exigence extrême d'un lyrisme foisonnant et énigmatique, l'alliance indissociable du poétique et du politique, à la générosité délibérément subversive envers ceux qui voulaient l'accompagner, et particulièrement les réprouvés de la société... L'ampleur du personnage lui a valu d'être soutenu, mais qui peut imaginer aujourd'hui une politique cautionnant cette audace ?

Un tiers état culturel explorateur et revendicatif

C'est pourtant dans ces lieux atypiques que se déploie le vivier de la création qui nourrit les institutions, des campagnes aux squats, des banlieues à la rue. Et certains de ses vibrionnants acteurs entendent bien le rappeler au ministère : « *Nous représentons l'immergé de la culture, les petits lieux, les compagnies, ce qui fait la culture vivante pour le quotidien. Tout le monde parle de l'« émergence », mais c'est dans nos structures que se fait la jeune création et qu'elle est repérée par les institutions ! Nous sommes la Recherche et Développement de la Culture* », affirme Patricia Comer, nouvelle présidente de l'Union fédérale d'intervention des structures culturelles (Ufisc), qui fédère les plus actifs (à défaut des mieux subventionnés) des représentants des arts vivants : Fédération des arts de la rue, Scènes de musiques actuelles, Syndicat du cirque de création, Réseau des musiques du monde...

Ces tiers lieux et tiers acteurs de la culture se retrouvent aujourd'hui en première ligne face à la baisse des budgets « culture » des collectivités et montent au front pour défendre le sens de l'action publique. Si le discours est convenu – pas une plaquette de théâtre qui ne vante les mérites du « *théâtre citoyen* » et de l'« *art dans la cité* » –, c'est souvent du côté des soutiers du spectacle vivant que les actes rejoignent les discours, que des actions artistiques sont menées dans les zones délaissées, les prisons, les hôpitaux, les quartiers populaires ou les campagnes reculées.

Depuis une vingtaine d'années, des sentiers non balisés de la création sont tracés au plus près de la population, des petits festivals aux lieux alternatifs. Ce rôle essentiel d'éducation populaire – terme qui est à nouveau revendiqué par les acteurs du spectacle vivant – et d'irrigation des territoires périphériques, les militants de l'Ufisc entendent ne plus le voir rabaissé. Ils se sont imposés dans les négociations sur la loi « *Création artistique, architecture et patrimoine* » pour défendre une politique qui renoue avec la question du sens et des objectifs, avant même celle des moyens. La loi a finalement été votée le 7 juillet dernier dans l'indifférence générale et le silence total des médias.

« Après les assassinats de Charlie Hebdo, l'urgence artistique aurait pu répondre au besoin de résilience et de dialogue, mais la seule réponse, c'est l'état d'urgence ! », constate Laetitia Lafforgue, ancienne présidente de la Fédération des arts de la rue. L'art dans l'espace public risque de payer un lourd tribut aux mesures sécuritaires : le plan Vigipirate impose des espaces clos cernés de barrières, avec fouilles aux entrées. Une réponse totalement opposée aux valeurs de convivialité et de joyeux désordre créatif qu'ont portées les arts de la rue. Et un reflet du manque de réflexion et d'imagination que déplore Laetitia Lafforgue : *« On attendait d'un gouvernement de gauche un grand projet sur des valeurs fondamentales de la culture, porteur de l'intérêt général. On est resté dans une vision d'adoubement de guichet où les « coups » suppléent à l'indigence des idées ! Si la droite repasse, ce sera pire et on pourra s'attendre à une privatisation accélérée du secteur. »*

Les intérêts privés, en effet, sont en embuscade, notamment dans le secteur musical. La société Morgane Production a ainsi déjà racheté les deux festivals emblématiques des Francofolies et du Printemps de Bourges, dont la gestion était longtemps restée associative. Autre lieu symbolique, les Bouffes du Nord – autrefois dirigés par Peter Brook – sont tombés dans l'escarcelle d'Olivier Poubelle et de sa société Asterios, déjà gestionnaire des Trois Baudets et de la Maroquinerie, et productrice de vedettes telles que Vincent Delerm ou Olivia Ruiz. De

son côté, la multinationale Live Nation a la haute main sur les gros festivals de rock à têtes d'affiche, tout en bénéficiant de soutiens publics. Et la multiplication des Arena, nouvelle génération d'équipements à grande échelle pour le sport et le spectacle, risque d'accélérer ces alliances entre show-business et BTP avec la multiplication des partenariats public-privé.

« Nous défendons une alternative qui n'est ni le modèle de l'industrie ni celui, très vertical et descendant, de la politique culturelle de l'État. Nous militons pour une meilleure prise en compte de la diversité des territoires et de leur tissu associatif. Pour nous, un tissu musical riche, y compris d'amateurs, est nettement préférable à une cathédrale érigée au milieu de nulle part ! » affirme Guillaume Léchevin, président de la Fédération des lieux de musiques actuelles, représentatif de cette volonté d'être partie prenante de la construction des politiques culturelles. De son côté, l'Ufisc s'est emparée d'un outil controversé, les *« droits culturels »*, pour défendre une idée de la culture comme bien commun. L'enjeu est de remettre en question la sempiternelle *« démocratisation culturelle »* rêvée par les héritiers de Malraux.

Rédigée par un groupe d'experts indépendants de l'Unesco et adoptée en mai 2007, la déclaration de Fribourg sur les droits culturels énonce que *« toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit de connaître et de voir respecter sa propre culture »*, cette dernière étant définie comme *« les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie »*. Cela ne va pas de soi dans un pays où le ministère de la Culture, dans son préambule, s'arroge toujours implicitement la capacité de décider quelles sont les *« œuvres capitales de l'Humanité »*. *« À l'inverse de la vision traditionnelle héritée de Malraux, qui charge une élite de déterminer ce que sont les œuvres, les droits culturels insistent sur les pratiques artistiques des citoyens. Ils sont porteurs d'une logique démocratique, du débat, de la controverse, de ce qui fait culture »*, précise Laetitia Lafforgue. *Les droits culturels, c'est ce qui nous permet de ne pas déprimer. »*

Ce combat pour l'égalité et l'intervention du citoyen dans les choix politiques culturels effarouche la plupart des directeurs d'institution, prompts à dénoncer le risque de « populisme » et à se présenter comme les garants d'une « *excellence artistique* » jalousement gardée par les critiques et les experts. Mais quelques nouveaux venus remettent leurs pratiques en question. « *Dans le champ culturel, la contribution publique a souvent favorisé la distinction et la reproduction sociales. Aujourd'hui, les effets des discriminations sont interrogés par nombre de professionnels. Dans les appels à candidatures et les conventions, on lit l'affirmation de la nécessité de favoriser les actions de proximité* », note M. Le Glatin.

Il sait de quoi il parle, pour avoir mené ce travail à la direction du Théâtre de Chelles, en grande banlieue parisienne. À cet égard, il est représentatif de ces nouveaux directeurs aux âges et parcours divers, mais qui ont en commun de s'être frottés à d'autres terrains et d'autres publics, comme Arnaud Meunier, directeur de la Comédie de Saint-Étienne, ou Carole Thibaut, auteure et metteuse en scène qui vient de prendre la direction du Théâtre des Îlets à Montluçon (lieu mythique de la décentralisation créé par l'équipe des Fédérés, Jean-Paul Wenzel, Jean-Louis Hourdin et Olivier Perrier, voici plus de quarante ans).

L'arrivée de ces personnalités à la tête d'institutions qu'elles ne se sont pas privées de critiquer est-elle une exception ou un signe d'infléchissement ? Leur pari, aujourd'hui, est de ne pas renoncer à leurs fondamentaux et de bousculer les pratiques. « *Pendant des années, j'ai préféré travailler dans des centres sociaux, auprès de gens qui n'avaient jamais mis les pieds au théâtre, plutôt que de croiser toujours les mêmes publics*, raconte C. Thibaut. *Moi, ma mère ne va plus au théâtre, comme beaucoup de gens auxquels on a donné l'impression d'être bêtes. Face à cela, c'est aussi à la profession de se remettre en question.* » Sa réponse ? Une politique au long cours avec des équipes en résidence, qui va bien au-delà de la programmation ou de la coproduction : « *Il faut rendre les lieux aux artistes, faire en sorte qu'ils soient moins cadrés, moins propres, moins bourgeois. Un*

centre dramatique, c'est un lieu de création, pas de programmation ! Et une œuvre ne se résume pas à un spectacle : c'est un parcours de plusieurs années. »

Années au cours desquelles la population n'est pas seulement conviée à des spectacles, mais aussi à voir des répétitions, à participer à des ateliers et à des stages. « *Ces dix dernières années, précise E. Wallon, on a assisté, sous la pression des tutelles, à un engagement accru des institutions dans l'éducation artistique et culturelle, avec notamment un encouragement aux pratiques. Reste un point noir : le partage de l'outil de travail, malgré les résidences. Souvent, il y a un écart entre ce que les directeurs promettent et ce qu'ils mettent en œuvre une fois gagnés par les logiques institutionnelles. »*

Quelle société représentent les arts de la représentation ?

Être contraint de rappeler aux directeurs d'institutions culturelles publiques leur mission d'intérêt général pose une question de fond : que et qui représentent les arts de la représentation ? Cette préoccupation ne se borne pas à la composition des salles, elle s'intéresse aussi à celle des plateaux et à l'organigramme des institutions. Il a fallu plusieurs rapports pour que le ministère prenne en considération la mesure de l'inégalité hommes/femmes dans le spectacle vivant. Le remous médiatique créé par le choix de Philippe Torreton pour interpréter le rôle-titre d'Othello à l'Odéon a fait le reste : s'est enfin posée la question de l'absence totale de diversité des origines sur les scènes de France. Autant le mélange d'acteurs de toutes origines est banal sur les planches britanniques et ne prête pas à commentaires, autant elle reste rarissime dans l'Hexagone. Aujourd'hui, certains directeurs d'institution, comme Arnaud Meunier, ainsi que l'association « *Décoloniser les arts* » cherchent à combattre ce racisme systémique. Et ce n'est pas plus brillant du côté

des arts de la rue: « *Combien d'acteurs noirs inscrits dans la discipline ?, s'interroge Laetitia Lafforgue. Moins de dix, sûrement. »*

Le combat des minorités exclues des plateaux artistiques croise celui des soutiers du spectacle vivant dans l'exigence de démocratie. À l'instar d'une large fraction de la société française, ils revendiquent transparence, dialogue et redistribution des moyens. En effet, selon E. Wallon, l'origine sociale des acteurs du spectacle vivant s'est uniformisée en raison des évolutions de recrutement : « *Les écoles d'art et de théâtre ont longtemps été des exceptions : elles recrutaient sans le bac, avec l'idée que des talents pouvaient être atypiques. Mais la place des autodidactes reflue : l'harmonisation licence-mastère-doctorat imposée aux écoles d'art joue dans le sens d'une sélection de plus en plus scolaire. Avec le filtre des orientations et l'influence des milieux familiaux, ces écoles sont rarement briguées par les élèves des milieux populaires issus de l'immigration. Du coup, le spectacle vivant se prive d'un atout extraordinaire : la richesse d'expression de ces catégories, leurs parcours singuliers qu'on ne rencontre pas ailleurs. »*

Du côté des politiques, toujours prompts à affirmer que la culture est « au cœur de leur projet », aucune proposition originale pour le spectacle vivant n'émerge vraiment en amont des élections. On en reste souvent aux sempiternelles invocations de la « démocratisation », au serpent de mer de l'éducation artistique et à la promesse de « sanctuariser » le budget de la Culture – voire, en de rares cas, de l'augmenter. Ce qui laisse irrésolus le problème de la rigueur budgétaire imposée par les collectivités territoriales et celui de leurs choix.

Même si certains candidats mentionnent les « *droits culturels* » et prennent en compte l'importance d'un « *tiers secteur* » et de « *fabriques* » dissociées des labels traditionnels, l'imagination est rarement au rendez-vous. Les idées, pourtant, ne manquent pas, y compris pour de nouvelles pistes de financement : taxer les GAFA, instaurer un « *1 % travaux publics* » sur le mode du « *1 % artistique* » pour encourager l'art dans l'espace public, développer une

économie sociale et solidaire dans le secteur culturel ou, surtout, appeler à la concertation pour que, comme à leur origine, les politiques culturelles s'élaborent dans un dialogue entre élus, professionnels et société civile.

Du côté des acteurs de la profession, on relève une certaine atonie politique, avec un recentrement autour de leur métier et une dépendance aux crédits publics qui empêche souvent la parole critique d'avoir lieu autrement que sur scène. On ne peut donc guère s'étonner, comme prétend le faire Jean-Marc Adolphe dans son livre *Nuit debout et culture assoupie*, de l'absence quasi totale de noms connus du monde artistique dans les balbutiements d'une insurrection citoyenne. Ni du peu d'écho rencontré par l'appel de C. Thibaut à ouvrir les théâtres aux réfugiés.

Pourtant, le malaise actuel de la profession n'est pas exempt de remises en question, certes encore discrètes. « *Dans un pays où la culture est aussi forte, comment en arrive-t-on à un Front national à 30 % ?* » : on peut imaginer sans risque que cette question, posée crûment par Lætitia Lafforgue lors du Forum citoyen de l'Ufisc au Sénat en février 2017, a hanté bon nombre d'artistes ces dernières années. Timidement, le ministère semblait aussi s'interroger sur ses priorités en organisant au Théâtre de la Commune un colloque sur « *L'art de la rencontre* » en mars 2017. Des artistes et acteurs culturels y ont évoqué des dispositifs fondés sur la contribution de citoyens qui ne se retrouvaient plus relégués au rôle de simple « *public* » – ou pire, de « *non-public* ».

Une reconnaissance bien tardive, et au casting très institutionnel, des expériences à la fois artistiques, sociales et politiques que beaucoup d'équipes mènent loin des projecteurs. Peut-être la profession frémit-elle aussi face au constat exprimé radicalement par Marie-Christine Bordeaux, vice-présidente Culture et cultures scientifique de l'université Grenoble-Alpes : « *On a vu en quelques décennies une accélération de la professionnalisation de fonctions*

anthropologiques : chanter, danser, prendre la parole pour dire un texte ou un poème. »

Dans une démocratie en crise, où la question de la délégation est posée à tous les niveaux, il est assez logique que soit aussi remis en question le monopole de la représentation poétique du monde. Reste à savoir si cette crise salutaire débouchera sur une nouvelle démocratie ou sur davantage de démagogie politique.