



HAL
open science

Les directeurs et directrices de théâtre de ville : socio-histoire d'un groupe professionnel

Elise Chièze-Wattinne

► **To cite this version:**

Elise Chièze-Wattinne. Les directeurs et directrices de théâtre de ville : socio-histoire d'un groupe professionnel. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030038 . tel-04069750v2

HAL Id: tel-04069750

<https://theses.hal.science/tel-04069750v2>

Submitted on 14 Apr 2023

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

École doctorale 267 – Arts & Médias

Cerlis (Centre de recherche sur les liens sociaux) – UMR 8070

Elise CHIÈZE-WATTINNE

**LES DIRECTEURS ET DIRECTRICES DE
THÉÂTRE DE VILLE : SOCIO-HISTOIRE
D’UN GROUPE PROFESSIONNEL**

Sous la direction de Monsieur Olivier THÉVENIN
et de Monsieur Bruno PÉQUIGNOT

Thèse en vue de l’obtention du doctorat de Sociologie
Soutenue publiquement le 30 mai 2022

Membre du jury :

Jean-Louis FABIANI – Directeur d’études, EHESS Paris

Clara LÉVY – Professeure des Universités, Université Paris 8

Françoise LIOT – Maîtresse de conférences HDR, Université Bordeaux-Montaigne

Bruno PÉQUIGNOT – Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle

Olivier THÉVENIN – Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle

Les directeurs et directrices de théâtre de ville : socio-histoire d'un groupe professionnel

Résumé

Cette thèse a pour objet d'étude les directeurs et directrices de théâtre de ville. Elle se propose d'interroger dans une perspective sociologique les configurations d'exercice et les pratiques de ces professionnels placés à la tête de scènes publiques vouées au spectacle vivant et hors label, en prenant en compte le contexte de la création de la métropole du Grand Paris. Le terrain d'enquête, inscrit dans le périmètre de la métropole, a été étudié à travers des techniques mixtes : 1 recensement des scènes et des personnels culturels de la métropole, 44 entretiens, 6 conférences de consensus et 2 focus groups. Ces données ont été recueillies entre 2017 et 2021 auprès de près d'un tiers des directeurs et directrices de théâtre de ville de la métropole du Grand Paris, de l'ensemble des directeurs culture des établissements publics territoriaux créés avec la métropole, et de représentants du Syndicat National des Scènes Publiques. La thèse montre des directeurs et des directrices aux origines sociales et professionnelles diverses, qui tiennent un rôle incontournable dans l'élaboration et la mise en œuvre de politiques culturelles publiques à l'échelle locale. Leur professionnalisation rapide au tournant des années 2000 est le reflet de générations marquées à différents moments de leur socialisation par un fort volontarisme culturel à l'échelle nationale, qu'ils s'attachent à mettre à l'honneur au sein d'un territoire par leur participation active à la diffusion et à la création de spectacles, par la valorisation de tâches et de spécialités diverses et par leur capacité à défendre collectivement des principes d'exigence artistique hérités de la tradition du théâtre populaire.

Mots clés : Spectacle vivant, service public, théâtre de ville, groupe professionnel, identité professionnelle, territoire, décentralisation, socialisation

City theater directors: socio-history of a professional group

Abstract

This thesis aims to study the profession of director of a municipal theatre. It proposes to question in a sociological perspective the practices of these professionals and the different configurations of their exercise, knowing that they are placed at the head of public stages dedicated to live performance, without national label, and taking into account the context of the creation of the parisian metropolis. The field of investigation is the metropolitan area. It was studied using mixed methodologies: 1 census of cultural scenes and cultural personnel of the metropolis, 44 interviews, 6 consensus conferences and 2 focus groups. This data was collected between 2017 and 2021. It includes nearly thirty percent of the directors of city theatres in the Greater Paris metropolitan area; all the cultural directors of territorial public establishments created in collaboration with the metropolitan area and some representatives of the National Syndicate of Public Scenes. The thesis shows directors of various social and professional origins, who play an essential role in the development and implementation of public cultural policies. Their rapid professionalisation at the turn of the 2000s is the reflection of generations marked at different times of their socialisation by a strong national cultural voluntarism that they try to honour within a smaller territory. Indeed, the analysis shows their active participation in the dissemination and the creation of live shows, their ability to promote various tasks and specialities and to collectively defend the principles of artistic rigour inherited from the tradition of popular theatre.

Keywords: Performing arts, public service, city theater, professional group, professional identity, territory, decentralisation, socialisation

À toute ma famille

Remerciements

Mon inscription dans ce parcours doctoral s'est précisée au moment du départ à la retraite de mes parents astrophysiciens et de la mort de mon père. J'ai eu l'impression cauchemardesque que ma bibliothèque d'Alexandrie s'était brutalement envolée en fumée et j'ai ressenti le besoin impérieux de constituer la mienne. J'ai eu la chance d'obtenir un contrat doctoral et à ce titre, j'adresse ma profonde reconnaissance à Bruno Péquignot qui a accepté d'encadrer ma thèse et d'accompagner ma candidature pour l'obtention du contrat, ainsi qu'aux membres de l'ED 267 de La Sorbonne Nouvelle, qui me l'ont accordé.

Sur le chemin qui s'est ouvert, j'ai été inspirée et aidée et je peux ici témoigner ma gratitude. Tout d'abord envers mes deux directeurs de thèse, Olivier Thévenin et Bruno Péquignot. Merci d'avoir accepté d'encadrer ma thèse et pour votre engagement rigoureux. Merci aussi pour les opportunités que vous m'avez offertes et le rappel qu'il faut se battre pour la reconnaissance. Merci enfin pour les fois où vous avez su voir et valoriser mes qualités tout en me conseillant, et où vous avez choisi les mots qui transforment les petits ruisseaux d'écriture en rivière. Cela m'a chaque fois été bénéfique. Je remercie aussi les membres du jury, qui ont accepté de lire et discuter ce travail. C'est un honneur pour moi d'échanger avec vous lors de la soutenance.

Je remercie également le Syndicat National des Scènes Publiques de m'avoir accueillie en tant que chargée de communication, et tous les directeurs et directrices qui ont participé à mon enquête. J'espère que vous vous reconnaitrez dans ce travail théorique, qu'il saura vous intéresser et, pourquoi pas, vous servir.

Mes remerciements s'adressent également aux enseignants-chercheurs du département d'Études Théâtrales et tout particulièrement du département de Médiation Culturelle de Paris 3 où j'ai passé des années inoubliables, en tant qu'étudiante, doctorante et plus récemment en tant qu'ATER. À ce titre, je remercie énormément l'équipe qui m'a accueillie et accompagnée dans ce passage de l'autre côté du décor. Merci à Catherine Rudent et Béatrice Laroche pour nos échanges et vos conseils toujours bienveillants. Merci aux collègues croisés en salle des enseignants du département de Médiation Culturelle à Paris 3 et tout particulièrement Aurélie Delattre et Séverine Barthes avec qui j'ai passé des moments de travail et de détente mémorables autour du cours « Rhétorique, communication, oral ». Votre écoute, votre expérience et votre humour m'ont portée. Mes remerciements s'adressent aussi tout particulièrement à Pierre Fattaccini, qui avait accepté ma demande d'équivalence en L3 et qui sait si bien faire comprendre en peu de temps et peu de mots. Vos qualités pédagogiques et humaines m'ont profondément

marquées en Master. Merci également à Serge Saada pour ses cours inoubliables et ses signes de bienveillance réguliers, à Sylvie Martin-Lahmani, pour le plaisir que je prends à chacun de nos échanges, débutés lors d'un jury de mémoire, et pour son écoute. Merci enfin à Nassim Bruno Aboudrar, Ève Brenel, François Jost, Albert Lavigne, François Mairesse, Yves Morvan, Sophie Ratto ... Les murs des salles de cours et des amphithéâtres du Campus Censier et moi-même ne vous oublieront pas.

Ces souvenirs m'amènent à remercier aussi tous les étudiants que j'ai eus en cours, qui ont le don fantastique de transformer une comédienne en enseignante-doctorante par leur envie d'apprendre et de comprendre, leurs questions, leurs remarques, leur rire et leur doute. J'ai tout simplement adoré vous accompagner dans l'acquisition de connaissances et de compétences.

Une thèse permet aussi d'expérimenter la vie d'un laboratoire de recherche et je remercie beaucoup le Cerlis, ses chercheurs et ses chercheuses, qui m'ont accueilli pour cette thèse et dont j'ai découvert l'immense richesse des travaux au fil de mes recherches. J'ai eu le plaisir de côtoyer aussi le Cerlis en tant représentante des doctorants et je remercie celles et ceux qui ont vu en moi les qualités nécessaires pour les accompagner dans leur vie académique. Je remercie aussi Olivier Martin, les membres du conseil 2019-2021, Séverine Dessajean, Julie L'Azou, Clo Colombet, et mes acolytes, les RPZ, Alban, Louisa et Olivia.

Avant la crise sanitaire, les trois premières années de ma recherche ont été ponctuées d'évènements scientifiques inoubliables. Je remercie à ce titre le Labex ICCA pour les nombreuses opportunités qu'il m'a offert ; Fabrice Rochelandet pour l'ANR Cluster 93 et la joyeuse et vivante table ronde à La Rochelle, Samuel Julhe et Émilie Salaméro pour le colloque « Les Artistes et leurs institutions », Catherine Treilhou-Ballaudé, Gilles Simonnet et Clara Roupie pour le séminaire « Paroles et Musique » ; Bruno Péquignot et Olivier Thévenin pour le séminaire « Sociologie des Arts et de la culture » ; Olivier Thévenin, Catherine Dutheil-Pessin, François Ribac, Daniel Urrutiaguer, Phillippe Henry, Erwin Haye et les membres du SNSP pour les journées d'études organisées sur la programmation artistique et culturelle ; Fabienne Barthélémy, Marine Cordier, Chloé Langeard et Sophie Proust pour les séminaires et JE « Cadr'art » ; Sarah Dinelli, Géraldine Moreau, Anaïs Mary et Camille Roudaut pour les moments partagés autour des JE des doctorant.e.s du Cerlis ; l'ED 267, son comité d'organisation et l'université d'Udine pour l'université d'été ; l'AISLF pour mon premier congrès...

J'ai également une pensée très reconnaissante pour ceux et celles qui m'ont aidée à accepter mon inattendue casquette de doctorante maman, en m'aidant à croire que les deux n'étaient pas incompatibles : mes directeurs de thèse, l'ED 267 de la Sorbonne Nouvelle, Catherine Treilhou-Balaudé, Clara Roupie, Élise Lemenager-Bertrand, Marion Ferrandery,

Clémence Allamant, Aurélie Delattre. De façon générale, ma maternité a été accueillie avec simplicité au Cerlis et à Paris 3 et je mesure la chance que j'ai eue.

Mes remerciements très chaleureux se tournent alors vers mes amis de thèse et mes relecteurs : Géraldine Moreau, Clara Roupie, Sejeong Hahn, Marion Ferrandery, Marie Ballarini, le RJC, Emmanuelle Guittet, Quentin Mazel, Chloé Mougnot, Quentin Gilliotte, Sarah Dinelli, Olivia Guiragossian, Louisa Laïdi, Erwin Haye et Marys Hertiman. Un grand merci à Monique Quesne d'avoir apporté sa précieuse contribution à la lisibilité de mon manuscrit, à Jean-Philippe Leflot et Matthis Korrari pour les cartographies et à Emmanuel Valat pour son écoute active et patiente. Merci aussi à ma sœur jumelle, Cécile, d'avoir fait un bout du parcours doctoral avec moi. Même si finaliser notre travail n'a pas pu se faire à deux, tes mots d'encouragement m'ont toujours accompagnée et ont été essentiels pour réussir à finaliser ma thèse. Puis il m'a été donné de rencontrer une autre jumelle en thèse, Marys, dont la rencontre a été un vrai cadeau de fin de thèse. Nos journées de travail en commun, ton soutien et nos discussions ont été décisives pour mener ce travail à son terme et supporter les rythmes de travail foudroyés par les protocoles sanitaires, l'arrêt des interactions scientifiques et des saisons culturelles, l'isolement de la distanciation sociale, la fermeture des bibliothèques et des théâtres, puis leur accès restreint au masque et au pass sanitaire.

Cette thèse doit aussi à mes amis extérieurs à l'université pour leur présence, leur soutien et nos moments de détente : Carole Filippi merci mille fois d'être qui tu es ; mes amis pour toujours Géraldine Cauly, Clotilde Guillebert, Sébastien Simonetta, Émilie Lalonde, Xavier Hervo, Pierre et Eugénie Bousquet ; mes deux âmes sœurs Ariane Monnier et Nicolas Leron, qui ont traversé ce chemin avant moi ; mes compagnons de théâtre tant aimés : Coralie Salonne, Frédéric Jessua, Elodie Albert, Djahiz Gil, Julie Alainmatt, Aurélien Bédéneau, Jonathan Hume ...

Je remercie également mon frère Julien, ma sœur Cécile, mon père et ma mère. Merci à toi et papa de nous avoir mis sur terre en nous tournant la tête vers les étoiles. Le souvenir d'une matinée d'école séchée pour voir décoller ton satellite m'a toujours donné la force nécessaire pour conjurer la peur du lendemain, ça ne va pas changer.

Enfin, j'adresse ma gratitude et mon amour infini à mon fils Jules et mon mari Benjamin. Benjamin, tu as su rester mon meilleur allié et je t'en remercie du fond du cœur.

Table des matières

RESUME	3
REMERCIEMENTS	7
TABLE DES MATIERES	10
INTRODUCTION	15
PARTIE A	25
CHAPITRE 1 : CADRE THEORIQUE DE L'ENQUETE	27
1. <i>Le spectacle vivant comme service public.....</i>	27
a. Le théâtre populaire de service public et sa critique.....	28
b. Justifier et mesurer une politique.....	30
c. Le snobisme comme mal du théâtre	31
2. <i>Analyser sociologiquement le spectacle vivant.....</i>	34
a. Les théâtres de ville entre décentralisation territoriale et décentralisation théâtrale	35
b. Les dynamiques territoriales.....	39
c. L'intermédiation et la fabrique de la programmation culturelle.....	43
3. <i>Bâtir une sociologie du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville</i>	47
a. Bref historique des notions de profession et de groupe professionnel.....	48
b. Analyser le travail et sa répartition	51
c. Engagement public et différenciation du groupe professionnel.....	53
d. Comment analyser le groupe professionnel des directeurs de théâtre de ville ?	60
4. <i>La notion de parcours en questions.....</i>	61
a. Découpage du réel, action rationnelle des enquêtés et responsabilité de l'acteur pendant l'enfance	61
b. Les cadres collectifs de la mémoire et la sociologie dispositionnaliste	64
c. La socialisation primaire et secondaire sous le prisme du modèle d'historicité renouvelée	67
CONCLUSION	70
CHAPITRE 2 : METHODOLOGIE DE L'ENQUETE.....	71
1. <i>Une enquête qualitative réalisée par l'agencement de méthodes diverses</i>	71
a. Recensement, base de données et cartographie.....	72
b. Entretiens	78
c. Focus groups et conférence de consensus.....	79
2. <i>Retour sur la méthode inductive et le codage des résultats.....</i>	80
a. Une mixité d'échantillonnage	80
b. Le codage des résultats avec le logiciel QDA Miner	84
3. <i>Mes grilles d'entretien et d'analyse en étapes</i>	87
a. Analyser des récits de vie	87

b. Évolution de la grille d'entretien et échantillonnage théorique.....	89
c. La quête de la genèse des dispositions des directeurs et directrices de théâtre de ville.....	93
4. <i>Profil sociodémographique des enquêtés</i>	95
a. Sexe, âge et niveau de diplôme.....	96
b. Origines sociales et géographiques.....	98
c. Type de contrat et ancienneté.....	102
CONCLUSION	104
PARTIE B	107
CHAPITRE 3 : LES THEATRES DE VILLE DE LA METROPOLE DU GRAND PARIS, DES EQUIPEMENTS ET DES PROFESSIONNELS HETEROGENES	109
1. <i>Des salles aux moyens techniques variables</i>	109
a. « Avoir son théâtre » : entre enjeu artistique et politique.....	113
b. Un palais des congrès et autres lieux ERP pour théâtre de ville	115
c. Une salle des fêtes pour tout théâtre	116
d. De la métropole du Grand Paris à l'espace francilien : raisons d'être et apports de quelques escapades	119
2. <i>Un rayonnement préférentiellement local</i>	120
a. La proximité parisienne	121
b. Des partenariats pour retenir les publics.....	123
c. Le rayonnement international.....	128
3. <i>Des statuts juridiques entre droit public et privé</i>	130
a. Les associations	131
b. Les régies directes	133
c. Les autres statuts.....	136
4. <i>Les acteurs des théâtres de ville</i>	140
a. Les élus	140
b. L'équipe du théâtre	142
c. Les directeurs et directrices de théâtre de ville entre droit privé et droit public.....	143
CONCLUSION	147
CHAPITRE 4 : PROFESSIONNALISATION ET MANDAT DES DIRECTEURS ET DIRECTRICES DE THEATRES DE VILLE	148
I. LA QUETE DE RECONNAISSANCE DES DIRECTEURS ET DIRECTRICES DE THEATRE DE VILLE.....	149
1. <i>Le poids d'une image péjorative et floue</i>	149
a. Les années 1970-1990 : l'impasse des théâtres « garages »	150
b. Les années 1990-2000 : en voie vers la structuration.....	152
c. Les années 2010-2020 : les théâtres de ville face à la réforme territoriale.....	155
2. <i>L'affirmation d'une identité professionnelle par l'action syndicale</i>	157
a. Le besoin de syndicat	158
b. Le refus du SYNDEAC	161
c. La création du SNDTP (actuel SNSP)	164

3. <i>Le mandat des directeurs de théâtre public : l'influence des scènes labellisées</i>	166
a. La différenciation de la fonction de démocratisation.....	166
b. La différenciation de la fonction de directeur	170
c. La professionnalisation des directeurs-programmateurs de théâtre	172
II. LE MANDAT DES DIRECTEURS DE THEATRE DE VILLE	178
1. <i>Négocier le territoire et la politique de référence</i>	178
a. Revendication d'appartenance à la famille du spectacle vivant de service public	180
b. La démocratie par les liens de proximité	182
c. Nécessaire diversité	183
d. Travailler ensemble	185
2. <i>La répartition de la responsabilité du projet politique, artistique et culturel</i>	187
a. La responsabilité des directeurs et des directrices	187
b. La responsabilité des élus	188
3. <i>Revendiquer les moyens adéquats pour mettre en œuvre le projet artistique</i>	190
a. Demande d'État.....	190
b. Les moyens matériels et humains	191
CONCLUSION	193
CHAPITRE 5 : LA GOUVERNANCE DES THEATRES DE VILLE FACE A LA CREATION DE LA METROPOLE DU GRAND PARIS.....	196
1. <i>Les budgets des théâtres de ville</i>	197
a. D'où vient l'argent des communes ?.....	197
b. Les budgets des directeurs-trices de théâtre de ville	200
2. <i>2010-2015 : la compétence culturelle en question durant la stabilisation des réformes territoriales</i>	203
a. Présentation du deuxième terrain de recherche.....	204
b. Les lois de réforme territoriale	208
c. Les équipements culturels des villes	215
3. <i>Cartographie de la Métropole du Grand Paris avant et après la réforme</i>	218
a. Les strates administratives avant et après la création du Grand Paris	218
b. La gouvernance culturelle des agglomérations du Grand Paris avant sa création	221
c. Une course contre la montre pour les équipes culturelles des établissements publics territoriaux	223
4. <i>Des équipements publics territoriaux diversement impliqués</i>	226
a. Les théâtres de ville, « oubliés » des équipements transférés ?.....	227
b. Améliorer le service au public et le service aux agents culturels	229
c. La transversalité invisible des théâtres de ville.....	234
CONCLUSION	236
PARTIE C.....	241
CHAPITRE 6 : LA SOCIALISATION CULTURELLE ET PROFESSIONNELLE DES DIRECTEURS ET DIRECTRICES DE THEATRE DE VILLE.....	243

I. LA DECOUVERTE DE L'ART PENDANT L'ENFANCE : DES EVENEMENTS CULTURELS VECUS ENTRE RECEPTION ET PRESCRIPTION	243
1. <i>La socialisation familiale des directeurs et des directrices de théâtre de ville</i>	243
a. Les pratiques culturelles familiales et leurs justifications	243
b. Les autres significatifs.....	249
c. Les façons de pratiquer l'art en famille	251
2. <i>La socialisation scolaire des directeurs et des directrices de théâtre de ville</i>	252
a. L'enseignant, un partenaire central de la socialisation culturelle des directeurs de théâtre de ville	253
b. Les fonctions différentes de la socialisation scolaire et de la socialisation hors temps scolaire	258
c. Une socialisation par l'enchâssement institutionnel	262
3. <i>Le premier souvenir de spectacle vivant</i>	267
a. La mise en scène « contemporaine » entre prescription scolaire et familiale.....	268
b. Un déclencheur d'omnivorisisme.....	274
c. Les conditions de la sortie théâtrale	275
II. LES PARCOURS D'ETUDES SUPERIEURES DES DIRECTEURS ET DES DIRECTRICES DE THEATRE DE VILLE	279
1. <i>Le métier de programmateur : une vocation ?</i>	279
a. La voie non culturelle	281
b. La voie culturelle.....	283
c. Les études supérieures entre « disposition spontanéiste » et « remise de soi »	289
2. <i>La triple évolution des formations culturelles et artistiques</i>	293
a. L'évolution des diplômes	294
b. Les craintes liées à la multiplication des diplômes culturels.....	295
c. L'évolution de la place de l'amateur.....	297
3. <i>Agir depuis la scène ou en dehors, l'heure du choix</i>	301
a. La place de la pratique artistique.....	302
b. L'arrêt de la pratique.....	305
c. Le sens donné à l'arrêt de la pratique	306
III. LES EXPERIENCES PROFESSIONNELLES PASSES ET L'ARRIVEE AU POSTE DE DIRECTEUR OU DIRECTRICE.....	309
1. <i>La mobilité professionnelle des directeurs et directrices</i>	311
a. Le nombre d'emplois passés, leur temporalité et leur durée	311
b. Les différents secteurs d'activité.....	313
c. Les établissements employeurs et les fonctions occupées	317
2. <i>Commencer et arrêter une activité culturelle professionnelle</i>	321
a. Une diversité de statut et compétences	321
b. Modalités de recrutement et raisons de l'arrêt	329
c. La place de la pratique artistique au cours des expériences professionnelles.....	332
3. <i>Devenir directeur</i>	333
a. Le recrutement au poste de directeur et de directrice	334
b. Les fonctions du directeur-programmateur	339
c. Le sens du métier de programmateur	340
CONCLUSION	342

CONCLUSION GENERALE	345
BIBLIOGRAPHIE	365
OUVRAGES ET ARTICLES	365
TEXTES INSTITUTIONNELS	388
DOSSIERS THEMATIQUES	389
COLLOQUES, SEMINAIRES, ACTES DE COLLOQUE	389
LOIS, DECRETS, ARRETES, CODES, CIRCULAIRES	390
SITES INTERNET	392
ANNEXES.....	395
ANNEXE 1 : BASE DE DONNEES DES THEATRES DE VILLE DE LA METROPOLE DU GRAND PARIS	396
ANNEXE 2 : CARTOGRAPHIE DES THEATRES DE VILLE DE LA METROPOLE DU GRAND PARIS.....	399
ANNEXE 3 : CARTOGRAPHIE DES THEATRES DE VILLE DE LA VILLE DE PARIS	400
ANNEXE 4 : REFERENCMENT DES ETABLISSEMENTS PUBLICS TERRITORIAUX CREES LORS DE LA METROPOLE DU GRAND PARIS (APPELES PLUS COMMUNEMENT « TERRITOIRES »).....	401
ANNEXE 5 : RECENSEMENT DES EQUIPES TERRITORIALES DE LA METROPOLE DU GRAND PARIS	402
ANNEXE 6 : MAIL DE SOLLICITATION EN ENTRETIEN ADRESSE AUX DIRECTEURS ET DIRECTRICES DE THEATRE DE VILLE	403
ANNEXE 7 : GRILLE D'ENTRETIEN AVEC LES DIRECTEURS ET DIRECTRICES DE THEATRE DE VILLE	404
ANNEXE 8 : SCENARIO 1	406
ANNEXE 9 : SCENARIO 2	407
ANNEXE 10 : LISTE DES THEATRES DE VILLE DE LA VILLE DE PARIS	408
ANNEXE 11 : VILLES DU GRAND PARIS AYANT UNE SCENE LABELLISEES SUR LEUR TERRITOIRE	409
ANNEXE 12 : SCENES CONVENTIONNEES EN FRANCE 2019.....	410
ANNEXE 13 : SCENES CONVENTIONNEES DE LA METROPOLE DU GRAND PARIS (RECENSEMENT EN 2017).....	414
ANNEXE 14 : LISTE DES VILLES HORS COMMUNAUTE D'AGGLOMERATION AU 31 DECEMBRE 2014	415
ANNEXE 15 : REDECOUPEGE TERRITORIAL DU GRAND PARIS : LES INTERCOMMUNALITES AVANT ET APRES LA CREATION DU GRAND PARIS	417
ANNEXE 16 : TABLEAU DES COMMUNAUTES SCINDEES DANS LE CADRE DE LA CREATION DU GRAND PARIS	423
ANNEXE 17 : CATEGORIES D'ORGANISMES AYANT ACCUEILLI LES PRECEDENTES EXPERIENCES PROFESSIONNELLES DES DIRECTEURS ET DIRECTRICES DE THEATRE DE VILLE	424
ANNEXE 18 : CHARTE CONVICTION ET ENGAGEMENT, SNSP, JUILLET 2007	425
ANNEXE 19 : CHARTE DES MISSIONS ARTISTIQUES ET TERRITORIALES DES SCENES PUBLIQUES (HORS LABEL).....	427
ANNEXE 20 : SYNTHESE DE L'ENQUETE SUR LES SCENES PUBLIQUES PERMANENTES ET PROJECTIONS REALISEES PAR LE SNSP SUR LA BASE DES RESULTATS DE L'ETUDE CONDUITE PAR BENEDICTE DUMEIGE, PUBLIEE EN 2016	436
ANNEXE 21 : TABLEAU RECAPITULATIF DES DIRECTEURS ET DIRECTRICES DE THEATRE DE VILLE ENQUETES... ..	442
RESUME	450

Introduction

La décentralisation culturelle actée par la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 et inscrite dans la loi en 1982 et 1983 confie à tous les échelons des collectivités des moyens et des compétences. Cette politique a organisé la répartition d'une quantité considérable d'équipements culturels sur l'ensemble du territoire, visant leur ancrage dynamique au cœur de la vie sociale et culturelle des Français. Pour ce qui est du spectacle vivant, ce maillage fin du territoire est le fruit de deux dynamiques complémentaires : la labellisation par le ministère de la Culture de nombreux théâtres, et la création de nombreuses scènes à l'initiative des collectivités territoriales.

Ma thèse souhaite contribuer aux connaissances relatives aux effets de cet essor culturel à la fois prolifique et difficile à cerner, en posant un regard sociologique sur les directeurs et directrices des scènes qui sont publiques mais non labellisées.

Il apparaît que le volontarisme culturel de l'État à l'égard du spectacle vivant n'a pas empêché que des déséquilibres persistaient encore au tournant des années 2000¹, qu'ils soient dus au « maintien de la concentration des instances de reconnaissance des circuits de production et de diffusion dans la capitale² » ou aux difficultés liées, paradoxalement, à la forte productivité de ses réseaux³. En 2004, Bernard Latarjet soulignait à ce sujet divers phénomènes, tels qu'une faible diffusion des spectacles sur le territoire, une très forte pluralité d'acteurs entraînant parfois un manque de clarté, un effet de doublon des missions portées par les institutions, ou encore des lenteurs législatives concernant le statut des amateurs et des bénévoles, pourtant de plus en plus sollicités dans les créations. Le poids économique croissant des secteurs culturels ne signifie pas toujours une réelle démocratisation des pratiques culturelles.

Les études que j'ai réalisées en médiation culturelle à Paris 3 m'ont amenée à vouloir analyser ces paradoxes de façon plus distanciée et dans une perspective sociologique. La sociologie offre en effet des outils qui permettent d'opérer un travail

¹ Frédéric REY, *Les collectivités territoriales et l'art dramatique*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2001, p. 225

² Vincent Dubois (dir.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Éditions du Croquant, coll. « Champ social », 2012, p. 226

³ Bernard Latarjet, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2004

critique sur les représentations collectives. Les cadres conceptuels développés par la sociologie de la culture permettent plus spécifiquement de penser « les idéologies du “ créateur incréé ”, du rapport immédiat à l’œuvre, du caractère évidemment universel des arts et de la culture [qui] sont le lot commun de la population française¹ ». Ce lot commun, je l’ai vécu moi-même. Née en 1983 à Paris, au milieu du plus vaste réseau culturel de France, j’ai cru découvrir naturellement les arts et je n’ai mesuré le volontarisme des politiques culturelles qu’à rebours. La proximité que cette intensité culturelle créait entre les jeunes de ma génération et l’objet culturel masquait bien souvent les combats politiques et idéologiques sous-jacents aux œuvres et à leur production. Comme beaucoup de français qui se rendent au cinéma par exemple, je ne mesurais pas encore « l’impérialisme financier et culturel ²» des films américains, pourtant dénoncé alors par Jack Lang, et j’ignorais les combats politiques menés à cet égard par la France à cette époque ³. Ces considérations géopolitiques sont pourtant incontournables pour de nombreux professionnels de la culture de service public. Comme beaucoup de français qui vont au théâtre ou qui font du théâtre, je n’ai pas non plus mesuré immédiatement qu’un « primat » était accordé à la création et que les dispositifs conçus pour l’accompagner pouvait entraîner « une double conséquence » et une distinction entre « arts majeurs » et « arts mineurs ⁴». Ce qui va m’intéresser dans cette thèse est de comprendre la façon dont une certaine expertise en matière culturelle peut s’acquérir, circuler et se renforcer depuis plus de 60 ans dans le secteur du spectacle vivant public en m’intéressant aux différentes générations de directeurs et directrices de théâtre de ville.

L’individu exposé aux contenus culturels engrange tout d’abord des expériences intimes et profanes de l’art et de la culture c’est-à-dire des expériences qui ne prennent pas forcément en compte les enjeux politiques et idéologiques sous-jacents aux productions artistiques. Ces réceptions pêle-mêle peuvent invisibiliser voire entrer en contradiction avec les fondements même d’une politique. Comment un acteur culturel réalisant une mission de service public convertit-il ces expériences intimes de l’art et de la culture en expérience collective ? Mon analyse sociologique du métier de directeur et

¹ Bruno Péquignot, « Sociologie et médiation culturelle », *L’Observatoire*, vol. 32, no. 2, 2007, pp. 3-7

² Extrait du discours de Jack Lang à Mexico en juillet 1982 au cours de la deuxième conférence de l’UNESCO sur les politiques culturelles, cité dans l’ouvrage de Vincent Martigny, Laurent Martin et Emmanuel Wallon, *Les années Lang, une histoire des politiques culturelles 1981-1993*, La Documentation française, 2021, page 437

³ Ibid.

⁴ Pascale Goetschel dans Vincent Martigny, Laurent Martin et Emmanuel Wallon (dir.), *Les années Lang, une histoire des politiques culturelles 1981-1993*, La Documentation française, 2021, page 554-555

directrice de scènes publiques non labellisées visera à articuler, pour mieux les comprendre, les étapes de leur socialisation culturelle, l'élaboration de leur expertise et le cadre sociopolitique dans lequel se développe leur carrière de programmateur.

Après avoir été comédienne, j'ai travaillé au Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP). Mon expérience au sein du SNSP m'a sensibilisée à l'activité des programmeurs de spectacle vivant en me permettant d'élaborer une vision différente de celle que je m'étais forgée au travers de mon activité de comédienne. Tandis qu'étant comédienne j'appréhendais les programmeurs comme des partenaires de diffusion et de création artistique potentiels ou réels pour les compagnies au sein desquelles j'évoluais, mon expérience professionnelle au sein du syndicat m'a permis de mieux comprendre le contexte juridique et politique local qui influence l'élaboration et la mise en œuvre de leur projet.

En effet, les scènes ont un projet qui se définit au carrefour d'enjeux politiques, techniques, économiques et territoriaux complexes, qui renvoient à la possibilité que se croisent des politiques culturelles pensées à l'échelon national et des politiques culturelles pensées à l'échelon local. Elles sont donc au carrefour d'une pluralité de référentiels culturels. De plus, chaque programmeur ou programmatrice de ces scènes en est en même temps le directeur ou la directrice. Pour ce travail, j'ai choisi d'analyser davantage la fonction de directeur que celle de programmeur. En effet, c'est la fonction de directeur et de directrice qui m'a paru la plus susceptible de me permettre d'accéder à la façon dont ces professionnels prennent en compte et en même temps se libèrent de cet arrière-plan politique, technique, économique et territorial dans la construction de leurs programmes.

Un autre aspect s'est ajouté à cela. Lors de cette expérience au Syndicat National des Scènes Publiques, j'ai également pris conscience du désarroi de ces directeurs et directrices face au peu d'observation de leur activité par le ministère de la Culture et de la Communication. Une enquête nationale sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP avait été diligentée par le syndicat et menée par le cabinet Bénédicte Dumeige Conseil qui a interrogé 104 établissements¹. Alors que les scènes que ces directeurs et directrices dirigent représentent « plus de 2.000 structures » et que l'on peut « subodorer

¹ Bénédicte Dumeige, *Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP*, Bénédicte Dumeige Conseil, janvier 2016

l'importance de ce réseau, ne serait-ce qu'au travers des listings des centres de ressources, des mailings des compagnies, voire plus directement des fichiers commerciaux », il paraissait « curieux » pour le porte-parole du syndicat, Michel Lefeivre, que le ministère ne cherche pas à développer une « connaissance plus fine du vaste réseau qu'il représente ¹ ». Les résultats de cette étude, rapportés aux 2000 théâtres, permettent d'estimer que ces scènes de ville génèreraient en France « un volume d'environ 74 000 spectacles présentés pour 124 000 représentations et s'adressant à plus de 20 millions de spectateurs ² ». Publiée en 2016, elle complète une autre étude inédite publiée par l'agence culturelle d'Ile-de-France Arcadi en 2015, portant sur les théâtres de ville franciliens ³. L'étude d'ARCADI et de Bénédicte Dumeige mettaient en avant le fait que ces scènes sont non seulement des lieux de diffusion, mais aussi des lieux de création, par leur apport en coproduction et la pluralité des mises à disposition de plateaux qu'elles offrent aux artistes. Elles soulignaient enfin la diversité de leurs modes de gestion et leur structuration autour d'un projet artistique et culturel, dirigé par des directeurs programmeurs. Ces deux études constituent le point de départ de mon projet de thèse qui vise à mieux connaître ces acteurs culturels.

Les particularités du réseau des scènes publiques permanentes et festivières hors label représentées par le SNSP ⁴ accueillent les dynamiques que j'ai pu étudier au cours de mes études en médiation culturelle. Tout d'abord parce qu'en étant publiques, ces scènes suivent une politique qui vise à diffuser l'art et la culture au plus grand nombre et notamment aux publics qui en sont éloignés. Dans ce cadre, penser le métier de directeur-programmeur de scène publique renvoie aux problématiques liées à l'éthique du médiateur qui doit faire preuve d'un certain recul vis-à-vis de l'objet culturel pour mener à bien sa pratique. En effet, le médiateur, comme le programmeur, attire l'attention du spectateur vers certains contenus culturels et est engagé dans cette rencontre. Sa capacité de décentration est un de ses outils principaux et s'avère indispensable afin de transmettre le recul critique nécessaire pour aborder une œuvre et ne pas glisser dans une pratique qui passerait pour être ethnocentrique, dominatrice ou civilisatrice. C'est en émancipant la

¹ Préface de Michel Lefeivre dans Dumeige, Bénédicte. « Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP ». Bénédicte Dumeige Conseil, janvier 2016, page 5.

² Bénédicte Dumeige, *Op. Cit.*, page 48

³ ARCADI, *Approche de l'activité des Théâtres de Ville Franciliens (2012-2013)*, un portrait économique des scènes publiques permanentes, #5, Décembre 2015

⁴ SNSP est l'acronyme de Syndicat National des Scènes Publiques

capacité de réflexion et de participation du spectateur que le médiateur, comme le programmateur, lui offre une place dans le « partage du sensible ¹ » dont il se fait l'animateur. Aussi comment le programmateur articule-t-il ses choix de programmation avec les demandes de sa tutelle locale et les horizons d'attente de ses publics ?

Le réseau des scènes publiques permanentes hors label est aussi un formidable terreau de découvertes empiriques. Comme je l'ai écrit plus haut, ce réseau est mal connu du ministère de la Culture et de la Communication puisqu'il n'a jamais fait l'objet d'études partagées. Or le ministère fonde sa politique sur la base des études qu'il produit régulièrement². Ce point soulève plusieurs questions : Comment rendre compte de l'activité des équipements culturels, de leur rôle au sein du territoire et de leurs résultats si l'on ne les étudie pas dans leur ensemble et leur diversité ? Comment parler de culture aujourd'hui sans prendre en compte la pluralité de ses manifestations ? Comment maintenir un lien avec les publics si une partie d'entre eux n'est pas considérée ? Ces questionnements qui servent de guide introductif à ce travail de recherche s'accompagnent d'un principe de recherche : observer c'est considérer.

Une étude portant sur les scènes publiques hors label permet donc, outre une meilleure connaissance de ce vaste réseau, une approche plus précise de ce qu'est réellement la vie artistique et culturelle en France. Une telle observation semble s'imposer pour envisager les politiques culturelles de demain et faire face aux divers défis culturels traversés par la France aujourd'hui.

Pour cela, deux volets de l'étude de Bénédicte Dumeige appelaient à être développés. Le premier volet concerne la participation des directeurs à la définition d'un projet artistique et culturel pour la scène et le deuxième volet concerne la proximité géographique et relationnelle que ces scènes entretiennent avec les habitants. En effet, cette recherche débutée en 2016 intervient au moment même où la réforme territoriale faisait bouger les lignes des échelons territoriaux de la France. Cette année-là, les régions sont passées de 22 à 13 et 14 métropoles ont été formées. La ville de Paris a ainsi étendu largement son périmètre en devenant métropole du Grand Paris. La création de la métropole entraînait de nouvelles régulations notamment dues au démantèlement des 21

¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000

² Comme en atteste l'introduction à la page des Études et Statistiques mises en ligne sur son site internet officiel : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques> consulté le 12 janvier 2020

anciennes communautés de communes et d'agglomérations présentes sur son périmètre et à son redécoupage en 12 établissements publics territoriaux.

Aussi, le cadre géographique et temporel de ce travail prend en compte cette conjoncture de réforme territoriale. Le constat d'une géométrie évolutive des territoires m'invite à questionner l'échelle de référence culturelle de ces scènes et à chercher les effets que ces changements de périmètre peuvent avoir sur la gouvernance de théâtres dépendants des collectivités territoriales, sur leur fonction et leur mission. Leur tutelle principale, la ville, conçoit-elle son projet dans les limites de son périmètre ou à plus large échelle ? Cette échelle de référence se voit-elle modifiée par la réforme territoriale ? Quel impact cela aurait-il sur le projet de la scène ? Sur la fonction du directeur ou de la directrice ?

Souhaitant, je le rappelle, questionner la diffusion et les effets d'une prise en charge publique des arts et de la culture dont la réception profane doit encore être pensée et analysée, il m'a semblé pertinent de prendre pour objet d'étude les directeurs et directrices de théâtre de ville eux-mêmes, en considérant leur rapport à la culture et au spectacle vivant depuis leur enfance jusqu'à leur fonction actuelle au sein de la scène qu'ils dirigent. En effet, comment ont-ils bâti leur expertise ? Sur quoi repose-t-elle ? Comment la définir ? Quels sont leurs référentiels politiques et culturels ? Quel service public de spectacle vivant offrent-ils ?

Je propose donc d'analyser la place, le rôle et la fonction du directeur ou de la directrice de scène publique sans label en limitant mon investigation à la métropole du Grand Paris et en portant ma réflexion sur la combinaison de trois éléments : les différentes configurations d'exercice des directeurs et directrices, leur réalité territoriale contemporaine et l'analyse diachronique de leur parcours culturel.

Les résultats de l'enquête de terrain et l'état de l'art que j'ai réalisé m'ont conduite à envisager les directeurs et directrices de théâtre de ville comme un groupe professionnel. Cette étape correspond en effet à la mise en lien et en perspective des différents éléments de mon analyse. Elle influence donc la façon dont j'articulerai la présentation de ce travail.

Je commencerai dans un premier chapitre par expliciter ce qu'a été le théâtre populaire à ses débuts à travers l'exposé de quelques formes emblématiques du XX^{ème}.

siècle, puis je ferai le point sur les effets de son institutionnalisation. La suite du propos explorera et précisera l'intérêt d'une analyse territorialisée du spectacle vivant centrée sur les directeurs-programmateurs de théâtre de ville. Je préciserai la direction et les outils théoriques finalement retenus pour mon enquête qui consiste donc à faire l'analyse sociologique des directeurs et directrices de théâtre de ville de la métropole du Grand Paris en tant que groupe professionnel. Nous verrons que faire la sociologie d'un groupe professionnel suppose de s'intéresser à son *environnement socioéconomique*, ce qui comprend l'analyse des moyens techniques et matériels qui lui sont alloués ; elle suppose aussi de s'intéresser à *sa gouvernance*, par l'étude de ses instances de régulation, des conditions d'autonomie de ses membres (ici l'autonomie de programmation) et de leurs relations avec les tutelles ; elle passe aussi par l'étude de la *différenciation du groupe*, à travers l'analyse des éléments de rhétorique publique qui donnent corps à sa licence et à son mandat ; et enfin, qu'elle implique l'étude de la *stratification du groupe*, autrement dit l'analyse des segments professionnels internes au groupe, ce qui passe par la prise en compte des parcours des professionnels et l'analyse d'éléments tels que leur mobilité verticale et horizontale et la division morale et sociale de leur travail. Ces divers éléments permettent de rendre compte de l'identité professionnelle du groupe sans pour autant homogénéiser le groupe.

Dans le chapitre 2 j'exposerai les méthodes que j'ai employées pour réunir les données et ma méthodologie de recherche. Je m'appuie en effet sur une étude du microcosme (un directeur ou une directrice de scène puis l'autre) pour renseigner mon analyse du macrocosme, c'est-à-dire du groupe professionnel des directeurs-programmateurs de théâtres de ville de la métropole du Grand Paris. Je réfléchirai à l'influence que peut avoir le chercheur sur l'enquête afin de dépasser les biais incontournables que génère une recherche de terrain en sciences sociales. Nous verrons que cette influence a suscité en moi des questionnements tout en m'aidant à opérer mes choix théoriques. En tous cas, j'ai prêté une attention particulière à ces enjeux et cette dimension introspective m'a intéressée. Je présenterai pour conclure les principales caractéristiques sociodémographiques de mes enquêtés.

Au chapitre 3 commence l'analyse de mes résultats d'enquête et la présentation du groupe professionnel des directeurs et directrices de scènes publiques hors label. Y est

exposée la diversité des situations de travail des scènes situées dans le périmètre de la métropole du Grand Paris. Pour ce faire, je m'appuierai sur la collecte et l'analyse de leurs différentes configurations d'exercice et dégagerai les axes les plus saillants de la division sociale et morale du groupe. Ce chapitre traduira tout d'abord la diversité des localisations des scènes, de leurs moyens et de leurs statuts et l'influence que ces variables peuvent avoir en termes de gouvernance et de ressources humaines. Le choix de circonscrire cette enquête à la métropole du Grand Paris me permet en effet de mettre en perspective le contexte géographique, social et professionnel dans lequel le groupe professionnel évolue.

Le chapitre 4 sera centré sur la différenciation du groupe par l'étude des lignes de partage qui le distinguent du groupe connexe des directeurs de scènes labellisées. Cela m'amènera à préciser la singularité des directeurs et directrices de théâtre de ville au sein du secteur, plus large, du spectacle vivant de service public. Ce chapitre aura donc pour fil rouge deux questions de recherche : Comment les directeurs et directrices des théâtres de ville se sont-ils positionnés au cours du temps dans les débats relatifs à la démocratisation culturelle ? Et comment contribuent-ils aujourd'hui publiquement à l'évolution des politiques publiques de spectacle vivant ?

Dans une première partie j'analyserai la quête de reconnaissance des directeurs et directrices de théâtres de ville en procédant à une étude longitudinale succincte de la façon dont ils sont perçus par la littérature scientifique entre 1970 et 2020. J'étudierai ensuite leur dynamique collective en retraçant l'historique de la création de leur syndicat, le Syndicat National des Scènes Publiques et en la comparant avec celle du Syndicat des Entreprises Artistiques et Culturelles (Syndecac). Je montrerai comment le groupe s'est constitué et autour de quels principes communs. Cela me conduira à analyser ses rhétoriques publiques et les principales actions qu'il a portées et porte encore par l'intermédiaire du SNSP pour normaliser et médiatiser ses pratiques. Je réaliserai cette étude par l'analyse d'entretiens et celle de deux chartes créées par le SNSP, la Charte *Convictions et engagements* approuvée à l'unanimité de ses membres en 2007, et la Charte cosignée en 2013 avec la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture (FNCC) et France Festivals, intitulée *Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques hors label*. Cette analyse permettra de mettre en lumière le mandat revendiqué par le groupe professionnel.

Dans le chapitre 5, sera étudiée la gouvernance du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville qui passera par la mesure des effets de la réforme territoriale. En effet, la métropole du Grand Paris ayant été créée le 1^{er} janvier 2016, les théâtres de ville étudiés dans cette thèse sont implantés dans un nouvel édifice géographique, administratif et politique puisque les 12 établissements publics territoriaux issus de la loi NOTRe constituent des intercommunalités inédites jusqu'alors. La nouveauté de leur statut d'établissement public territorial, de leur périmètre et de leur champ de compétences ouvre des pistes à définir, notamment potentiellement de nouveaux rapports de gouvernance et la réévaluation des enjeux de l'activité du groupe professionnel des programmeurs et des programmatrices de théâtre de ville. C'est ce nouveau cadre d'exercice, à la fois ouvert et balisé dont je m'attacherai à analyser les effets dans le chapitre 5. Tout d'abord en rendant compte des résultats relatifs au transfert (ou non) des théâtres de ville vers les nouveaux « territoires » créés avec la métropole du Grand Paris dans le cadre des lois Maptam et NOTRe. Je pourrai ainsi mesurer l'engagement des théâtres de ville dans la dynamique territoriale. Cette étude de la gouvernance du groupe professionnel prendra tout particulièrement en compte sa quête d'autonomie de programmation. Il s'agira notamment de savoir comment le mandat et la division du travail précédemment décrits s'opérationnalisent et s'adaptent à un tel contexte.

Dans le chapitre 6, sera analysée la stratification du groupe professionnel en étudiant la façon dont les expériences singulières et collectives de ses membres contribuent à façonner l'identité professionnelle du groupe. Cette analyse complétera celle portant sur la division sociale et morale du groupe réalisée au chapitre 3, en apportant plus de précisions sur la façon dont le travail de direction est divisé et segmenté autour de la valorisation de tâches et de professionnalités diverses. On le verra en retraçant la socialisation culturelle des directeurs et directrices depuis leurs premières relations aux arts dans l'enfance jusqu'à leur prise de poste en passant par leurs études et leurs premières expériences professionnelles.

Il sera intéressant d'analyser leur socialisation primaire et secondaire et notamment leur premier souvenir de spectacle vivant. L'analyse se poursuivra par l'étude de leurs parcours d'études supérieures, notamment au travers du développement

progressif de filières culturelles universitaires entraînant des attentes contrastées de la part des étudiants vis-à-vis de leur diplôme. Seront ensuite intégrées à l'analyse leurs expériences professionnelles passées, pour décrire leur mobilité verticale et horizontale, en prenant en compte les changements de secteur professionnels, la progressive division et segmentation de leur travail et la valorisation de tâches et de professionnalités diverses, jusqu'à leur prise de poste. Cette analyse me permettra de mettre en lumière l'étendue des palettes de dispositions acquises ou mises en veille et de les envisager comme autant d'éléments susceptibles d'influencer leurs comportements professionnels. En dégagant les cadres collectifs de leur mémoire seront également mis en lumière leurs principes communs, ferments de leur identité professionnelle.

PARTIE A

Chapitre 1 : Cadre théorique de l'enquête

Aujourd'hui, le spectacle vivant en France, en tant que service public, interroge. Alors qu'une politique incitative diffuse les arts de la scène sur l'ensemble du territoire et qu'un arsenal politique et technique est en place, les acteurs du spectacle vivant se heurtent à la nécessité de justifier toujours plus leur action. Ils font face à de profondes mutations de société dues notamment à l'omniprésence du numérique qui rompt avec la dynamique qui présidait à l'institutionnalisation du spectacle vivant en tant que service public. Dans ce contexte, il est intéressant de s'interroger sur les ressources que constituent ces scènes et de mieux connaître la position particulière des théâtres de ville.

1. Le spectacle vivant comme service public

Le théâtre de service public a été largement étudié par des générations de chercheurs. De ces riches prolongements analytiques, je ne présenterai ici que quelques traits essentiels qui ont été nécessaires à l'élaboration de cette enquête. Il s'agira tout d'abord de clarifier le postulat de départ d'un investissement public en faveur du spectacle vivant en montrant comment la question du « théâtre populaire » a pu traverser le secteur théâtral en France au point de lui imprimer une orientation séculaire. Je commencerai par expliciter ce qu'a été le théâtre populaire à ses débuts à travers l'exposé de quelques formes emblématiques du XX^{ème} siècle puis je décrirai les effets problématiques de son institutionnalisation. La suite du propos développera l'intérêt d'une analyse territorialisée du spectacle vivant centrée sur les programmateurs. Je préciserai ensuite la direction retenue pour cette enquête qui consiste à reconstituer la socio-histoire du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville, laquelle passera par une étude de leur environnement socioéconomique dans le contexte spécifique de la création de la métropole du Grand Paris, une analyse de leur gouvernance, un retour historique sur la constitution du groupe et l'analyse du parcours personnel et professionnel de directeurs et directrices.

a. Le théâtre populaire de service public et sa critique

L'idée directrice du mouvement de théâtre populaire repose depuis la fin du XIX^{ème} siècle sur le constat d'un art dramatique perverti par le siècle bourgeois. Cette « tradition rousseauiste » repose sur l'idée d'une régénération réciproque de l'art et du peuple. L'art est régénéré par le peuple, qui le régénère à son tour. Le projet entremêle une question artistique, qui problématise le besoin de rénovation esthétique, et une question sociale, qui se déploie autour de la nécessité de reconquérir un public populaire qui s'est rabattu sur les cafés concerts et le cabaret.

La naissance du théâtre populaire en France précède de beaucoup l'action emblématique de Jean Vilar au Théâtre National Populaire. Elle trouve son origine chez les philosophes des Lumières, dont les idées, remaniées lors de la Révolution française ont été portées conjointement par des hommes de théâtre et des hommes politiques¹. À la fin du 19^{ème} siècle se développent des initiatives visant à fédérer des publics divers autour de la création théâtrale, laquelle est mobilisée en référence à ses vertus émancipatrices. C'est le cas notamment du théâtre du peuple de Bussang, considéré par les historiens du théâtre populaire français, à l'instar de Romain Rolland, comme la première forme de théâtre populaire². Jean-Marc Leveratto analyse les conditions de la reconnaissance nationale de ce théâtre vosgien, qui a su démontrer son utilité sociale par la mixité sociale de ses contributeurs et spectateurs³. Il montre que son directeur, Maurice Pottecher, a mobilisé l'imaginaire de la cité grecque auprès des lecteurs parisiens et étrangers des cercles littéraires, artistiques et journalistiques. En publiant des photographies et des cartes postales des activités de son théâtre, il a démontré qu'il réalisait une « communauté esthétique » c'est-à-dire qu'il transformait un « rassemblement d'individus hétérogènes » en une « communauté d'individus partageant les mêmes émotions ... qui apprend à mesurer et à contenir ses émotions ⁴ ». Son projet relève très tôt d'une hybridation sociotechnique : il importe des objets techniques du monde du théâtre parisien vers

¹ Laurent Fleury, « Le TNP de Jean Vilar, héritier d'une tradition séculaire » dans *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses Universitaires de Rennes, 2007. De plus, Romain Jobez analyse des mémoires d'acteur allemand du XVIII^e siècle et démontre que le théâtre lui-même a largement contribué au développement de la société des Lumières, voir Romain Jobez *Des comédiens aux acteurs. Genèse du champ théâtral dans l'Allemagne du XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, 2021.

² Jean-Marc Leveratto, « Le théâtre du peuple de Bussang, histoire et sociologie d'une innovation », *Vingtième siècle*, 83, juillet-septembre 2004, p.5-19

³ Ibid., p.5-19

⁴ Ibid, page 9

Bussang et mobilise, à Bussang, des proches qui ont une certaine expérience sociale incorporée. Les amateurs rencontrent et travaillent avec des professionnels bénévoles ce qui permet un phénomène d'acculturation. Maurice Pottecher permet une coopération entre des individus aux statuts et compétences diverses, créant des « collectifs artistiques » qui dépassent les clivages entre scène et salle, amateurs et professionnels ou encore entre classes sociales¹.

C'est aussi par « une vigoureuse stratégie de reconquête des publics populaires ²» que Jean Vilar va s'illustrer, en tant que directeur du Théâtre National Populaire, dans la défense du secteur théâtral dans son ensemble dès 1951. Selon lui, la reconnaissance du théâtre en tant que service public peut permettre à chacun d'atteindre l'objectif républicain hérité de la Révolution française, visant un enrichissement immatériel et intellectuel global. Jean Vilar plaide auprès de l'État la cause du théâtre et œuvre à sa reconnaissance en tant que besoin vital, au même titre que l'eau, le gaz et l'électricité³. Il invente les moyens modernes de mener son aventure populaire et engage une véritable politique prospective du public grâce à laquelle le théâtre pénètre plus profondément dans la sphère sociale et où le groupement, l'association et le collectif, sont au cœur du dispositif⁴. Il travaille en lien avec les associations culturelles, les organisations de jeunesse et les comités d'entreprises, lève les barrières matérielles et géographiques en pratiquant des prix bas et en organisant la diffusion du théâtre dans les territoires ainsi que la création du festival d'Avignon. Son action se déploie en dehors des strictes considérations mercantiles. Les stratégies de démocratisation culturelle qu'il a développées ont fait du Théâtre National de Chaillot, un lieu accueillant des milliers de spectateurs chaque soir pendant douze ans, jusqu'en 1963.

¹ Toutefois, Jean-Marc Leveratto rappelle aussi que « l'esprit du « régionalisme républicain » » qui règne au Théâtre de Bussang entre les deux guerres et « le soutien idéologique que certains de ses promoteurs ont apporté au régime de Vichy », ce qui appelle à nuancer mon propos. Le Théâtre de Bussang promeut ainsi une relation communautaire et paternaliste avec des habitants de Bussang qui sont en grande partie des employés de l'usine de la famille Pottecher (voir Jean-Marc Leveratto, Op. Cit., page 18). Par ailleurs, Marion Denizot montre « la complexité des influences idéologiques qui pèsent sur l'histoire [du] mouvement artistique [du théâtre populaire] ». Celui-ci implique d'autres héritages que l'héritage socialiste ou communiste. En réalité, « étudier le parcours de Copeau permet (...) de rattacher à la généalogie du théâtre populaire une tradition que l'on pourrait qualifier de « droitière ». », voir Marion Denizot, « une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne. » *L'Annuaire théâtral*, numéro 45, printemps 2009, p. 138)

² Emmanuelle LOYER, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) ». In *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°57, janvier-mars 1998. Page 98

³ Jean Vilar, *Le théâtre service public*, Paris, Gallimard, 1975. L'EDF-GDF, nationalisée en 1946 au sortir de la guerre pour la reconstruction de logement est pris en exemple par Jean Vilar pour illustrer ce que devait être l'action du TNP.

⁴ Emmanuelle LOYER, *Corp. Cit.*, page 99

b. Justifier et mesurer une politique

Cependant Emmanuelle Loyer montre « les ambiguïtés d'une aventure esthétique mise au service d'un projet social. ¹ ». L'ambiguïté repose sur la polysémie de la notion de « populaire ». Du latin « populus », « populaire » renvoie au « peuple » mais ce dernier n'est pas défini de la même manière par les républicains universalistes et par les marxistes. Dans la définition marxiste que défend Sartre, le « peuple » désigne les ouvriers. Dans la définition républicaine et universalisante que défend Vilar, la notion de « peuple » a un sens social plus large : « le public populaire n'est donc nullement réductible au public prolétaire ² ». Aussi, affirmer que le Théâtre National est « populaire » est ambigu dans la mesure où, selon la définition donnée à la notion de « populaire », le public visé n'est pas le même (fait-on référence aux ouvriers ? aux classes modestes ? au plus grand nombre ?).

D'un côté Jean Vilar œuvre à la réconciliation de la société française par l'art et s'appuie pour cela sur les tournées, les bas prix et l'action culturelle. De l'autre, les brechtiens et les sartriens cherchent à réconcilier l'art et la science afin de politiser les publics. Ils s'appuient sur le processus de la dialectique comme instrument de distanciation. Aussi, selon l'une ou l'autre approche, le répertoire porté à la scène change avec, dans un cas, la valorisation du théâtre classique en ce qu'il est universel et, dans l'autre cas, la création d'une littérature dramatique spécialement conçue pour la classe ouvrière. Cette ambiguïté dans l'utilisation de la notion de « populaire » conduit Jean-Paul Sartre à critiquer l'action de Jean Vilar en pointant du doigt la faible fréquentation de son théâtre par le public ouvrier³.

À partir des années 1960, le ministère des Affaires Culturelles se dote d'un organe d'évaluation de son action et d'étude des publics. Ce service, intitulé Service d'Études et Recherches (SER) fait réaliser une série d'enquêtes qui vont participer à la remise en

¹ Emmanuelle Loyer, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) ». In *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°57, janvier-mars 1998. pp. 89-103

² « Le peuple ne s'est jamais, pour Vilar, confondu avec la classe ouvrière, il en défend une conception beaucoup plus large englobant sociologiquement d'autres catégories telles que les petits commerçants, les employés, les paysans unis par de lourds horaires de travail, des salaires modestes, des conditions de vie difficiles, une éducation scolaire écourtée... » Emmanuelle LOYER, *Op. Cit.* p. 102

³ Jean-Paul Sartre, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre populaire*, 15, septembre-octobre 1955

cause du modèle vilarien. Les enquêtes quantitatives menées entre 1964 et 1966 par Pierre Bourdieu et Alain Darbel analysent statistiquement les publics des musées et dégagent « l'existence d'une « classe cultivée » composée d'individus qui bénéficient de tous les avantages aussi bien en matière d'éducation que de fréquentation et de familiarité avec les œuvres d'art ¹». Cette enquête emblématique pose les bases d'une sociologie « critique » qui s'attache à mesurer les inégalités d'accès aux biens culturels et à l'éducation et à mettre en lumière l'existence de rapports de domination. Pierre Bourdieu démontre que la culture savante promue par le ministère ne consiste pas en « la connaissance ou le déchiffrement d'un code qui resterait extérieur », mais dépend en réalité de « mécanisme d'intériorisation » et repose sur une « attitude cultivée » qui est loin d'être généralisable à l'ensemble des citoyens : « la culture artistique est ainsi, pour les classes supérieures, une seconde nature, vécue sur le mode de l'harmonie, mais [elle] ne peut être saisie, par les classes populaires, qu'à l'aide de médiations, où l'école occupe une place paradoxale ²».

Aussi l'observation pointilleuse des fréquentations des lieux culturels a nécessité et guidé l'évolution des enjeux de la démocratisation culturelle et a conduit le secteur culturel et, notamment, le secteur théâtral à se justifier. En effet, le théâtre rend-il effectivement service à la collectivité ? Comment doit-il s'organiser pour réaliser son objectif de service public ?

c. Le snobisme comme mal du théâtre

Certains sociologues, comme Bernard Faivre, estiment que le théâtre populaire est aujourd'hui à moitié mort. À l'ouverture du dossier « Théâtre populaire : actualité d'une utopie »³ il compare le théâtre populaire à un « cadavre » qui aurait des « soubresauts ». Bernard Faivre indique qu'il « faut augmenter l'attractivité du théâtre auprès du public le plus large possible, géographiquement et socialement ⁴» et postule que le théâtre doit se heurter au risque du grand public. Bernard Faivre invite à rompre avec la croyance du chic et du savant, soit un certain snobisme qui aurait gagné le théâtre public et qui

¹ Jean-Pierre Faguer « *A propos de L'amour de l'art de Pierre Bourdieu et Alain Darbel* », *Revue française de sociologie*, 9-3, 1968, pp. 413-417.

² Christine Détrez, *Sociologie de la culture*, Armand Colin, 2020 (2^{ème} édition)

³ Bernard Faivre « Théâtre populaire : actualité d'une utopie », *Études théâtrales*, vol. 40, no. 3, 2007, pp. 7-14

⁴ *Ibid.*, page 10

rassurerait ses acteurs (artistes, décideurs et publics). En effet, dit-il, Jean Vilar ne méprisait pas la culture populaire :

« L'ambition vilarienne repose sur un préalable, c'est de ne pas mépriser la culture populaire, quelque bâtarde qu'elle soit le plus souvent. Or, depuis cinquante ans environ que les Études théâtrales existent en tant que discipline universitaire, elles n'ont, à de rares exceptions près, choisi comme champ d'études que le « théâtre élitare ». Nous avons besoin aujourd'hui de réfléchir à l'émergence possible de *cultural studies* à la française (...). Il ne s'agit pas, on le comprend bien, de chercher un quelconque modèle dans des spectacles commerciaux formatés, mais de mettre dans l'étude des spectacles de masse autant de rigueur méthodologique que celle que nous savons déployer pour des représentations de haute culture. Sans vouloir décalquer les études des chercheurs américains (les contextes américain et français restent très différents), il serait urgent de mettre fin au paradoxe qui veut que les Études théâtrales se désintéressent des productions qui réunissent les spectateurs les plus nombreux (et souvent les plus satisfaits)¹ ».

Aussi, les chercheurs qui prennent l'activité théâtrale pour objet d'étude devraient opérer un décentrement et prendre pleinement conscience de leurs propres présupposés et jugements de valeurs afin de réduire le plus possible leurs biais.

Pour Gérard Noiriel, c'est l'institutionnalisation du théâtre qui a créé la crise du théâtre populaire. Notamment, « le poids écrasant de la littérature dans le théâtre public » a refermé le théâtre public sur la classe moyenne cultivée :

« Ce théâtre littéraire, de plus en plus tourné vers les arts plastiques, est destiné à des spectateurs qui sont des connaisseurs, appartenant au même milieu social que les artistes : la classe moyenne cultivée. On peut distinguer, au sein de ce public, deux ensembles. Le premier est formé par les enseignants et les étudiants (qui fournissent les gros bataillons des abonnements) ; le second regroupe les fonctionnaires de la culture qui attribuent les subventions en s'appuyant sur les critères fabriqués par le monde universitaire. Étant donné que les créateurs et les spectateurs appartiennent au même monde, le problème du public ne se pose plus.²»

Aussi est-il salutaire, pour Marco Consolini, « d'aller voir en dehors de nos salles de spectacle comment un large public populaire s'approprie la théâtralité³ ». Évoquant « la nostalgie d'un certain spectateur populaire », il décrit la « prise de distance » et le « lâcher-prise⁴ » que permettent les pratiques festives où l'on boit, mange, rit, des actions qui rechargent le spectateur en plaisir et en bien être.

¹ *Ibid.*, page 13

² Gérard Noiriel, « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », *Revue internationale de philosophie* n° 255, n° 1, 19 avril 2011, pp. 65-83

³ Marco Consolini, « La nostalgie d'un certain spectateur populaire. Récit d'une expérience pédagogique », *Études théâtrales*, vol. 40, no. 3, 2007, pp. 92-102

⁴ *Ibid.*, page 12

Certains chercheurs invitent donc à étudier les spectacles non institutionnels avec autant de rigueur que pour les représentations de théâtres institutionnalisés. Cette perspective m'invite à questionner la place et le rôle des scènes qui sont publiques mais non labellisées par l'État. En effet, les programmes de spectacle vivant qu'elles développent ne dépendent pas de la tutelle du ministère de la culture mais de la tutelle très diversifiée de maires aux couleurs politiques et aux convictions culturelles variées. On peut donc émettre l'hypothèse que le service public qu'elles offrent est plus hétérogène, et ce d'autant plus qu'elles relèvent d'une grande diversité de statut juridique.

Deux études portant sur ces théâtres ont été publiées en 2015 et 2016. L'une publiée par l'agence culturelle ARCADI étend son périmètre à la région Île-de-France¹ et l'autre, réalisée par Bénédicte Dumeige, s'étend sur l'ensemble du territoire national². Dans la préface de la deuxième étude, Michel Lefeuvre, le président du Syndicat National des Scènes Publiques, le syndicat des directeurs de scènes publiques hors label, indique que ces scènes n'ont jusqu'alors jamais fait l'objet d'études partagées car le ministère de la Culture et de la Communication n'observe à l'heure actuelle quasiment que les scènes qu'il labellise³. Les chiffres de l'étude nationale indiquent pourtant que les scènes publiques permanentes hors label forment un réseau de diffusion très important en nombre puisqu'il dénombrerait « plus de 2000 structures » sur l'ensemble du territoire national, « plus de 20 millions de spectateurs chaque année » et « plus de 125 000 représentations de spectacles⁴».

Ce point soulève plusieurs problématiques : comment rendre compte de l'activité des équipements de spectacle vivant de service public, de leur rôle au sein du territoire et de leur impact, si l'on ne les étudie pas dans leur ensemble et leur diversité ? En outre, comment parler de culture aujourd'hui face à la pluralité de ses manifestations ? Pour envisager les politiques culturelles de demain, une observation fondée sur des données

¹ ARCADI, *Approche de l'activité des Théâtres de Ville Franciliens (2012-2013)*, un portrait économique des scènes publiques permanentes, #5, Décembre 2015

² Bénédicte Dumeige, *Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP*, Bénédicte Dumeige Conseil, janvier 2016. Les deux études impliquaient des scènes publiques permanentes membres du Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP), autrement dit des scènes majoritairement financées par les collectivités territoriales et non labellisées par l'État.

³ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Onglet Études et Statistiques, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques>, consulté le 13 juillet 2021

⁴ Préface de Michel Lefeuvre dans Bénédicte Dumeige, *Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP*, Bénédicte Dumeige Conseil, janvier 2016, page 5

nationales agrégées et des diagnostics partagés semble s'imposer. Or l'approche quantitative utilisée dans ces deux études, bien qu'informatrice, ne suffit pas pour rendre compte des contenus créés ou accueillis dans ces scènes et des conditions de réalisation des actions qui y sont menées. Il convient pour cela de réaliser une enquête qualitative recueillant les points de vue des différents acteurs culturels en charge de ces établissements et de croiser leurs observations.

Deux volets de l'étude nationale publiée sur le réseau des scènes publiques permanentes mériteraient d'être développés dans ce sens. Le premier volet concerne « la relation avec les publics » dans ses déclinaisons en actions culturelles et processus artistiques, sans oublier le critère non négligeable de la proximité géographique et relationnelle qu'entretiennent ces scènes avec les habitants. Le deuxième volet est celui de la participation et de l'expertise que possèdent ces scènes en termes de redéfinition des pratiques de programmation culturelle et plus largement d'échange avec les artistes et les réseaux locaux, favorisant la cohésion sociale et la création de nouvelles modalités d'exercice.

Pour mettre en œuvre ces deux perspectives, il fallait tout d'abord faire le point sur le contexte de la création de ces scènes.

2. Analyser sociologiquement le spectacle vivant

Les politiques culturelles de la décentralisation ont confié à tous les échelons des collectivités des moyens et des compétences permettant la création d'une quantité considérable d'équipements et visant leur ancrage dynamique au cœur de la vie sociale et culturelle des Français. Ces différents équipements ne relèvent pas tous de la tutelle de l'État et sont parfois perçus comme des instances qui organisent un nouveau rapport entre les publics et les contenus culturels.

a. Les théâtres de ville entre décentralisation territoriale et décentralisation théâtrale

L'engagement des maires pour la culture ne date ni de la création du ministère de la culture ni des lois de décentralisation¹. Les échanges culturels entre intercommunalités ont précédé et justifié la décentralisation. Depuis les années 1960-1970 les listes socialistes et communistes développaient des actions dans le domaine culturel et les élections municipales de 1977 ont permis à de nombreux maires de s'illustrer par la mise en œuvre d'actions inédites².

Toutefois, par la loi du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions³, la tutelle de l'État qui pesait jusqu'alors sur les collectivités territoriales est levée et remplacée par un contrôle *a posteriori* du juge administratif. La fonction exécutive ne revient plus au préfet mais à des personnels élus localement, présidents de conseil général et régional. Les territoires n'ont donc plus à obtenir l'accord du juge administratif avant d'agir sur leur périmètre. De plus, cette loi marque aussi l'entrée en jeu de la région, qui exerce désormais librement les activités relevant de ses compétences⁴. La loi de décentralisation transforme donc tous les échelons en collectivités territoriales de plein exercice. Les années 80 sont des années de « municipalisation de la culture ⁵ » : les budgets culturels des villes ont augmenté quelle que soit l'étiquette politique du maire. De nombreux équipements nouveaux ont été créés ou ont été modernisés et la culture devient un moyen de communication et un atout pour le développement local.

¹ Frédéric Rey, *Les collectivités territoriales et l'art dramatique*, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2001

² Voir notamment Louise Devaine, « Genèse des théâtres de banlieue rouge et paradoxes du communisme municipal. Le cas de Malakoff, le tournant des années 1960-1970 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 133, no. 1, 2017, pp. 55-69 et Jean-Louis Biard, « Les villes et l'administration de la culture », *L'Observatoire*, vol. 32, no. 2, 2007, pp. 14-17.

³ Loi n° 82-213 du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions, consultable en ligne sur le site de Légifrance :

<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000880039/>, consultée le 23 mars 2018

⁴ Frédéric Rey, *Op. Cit.*, 2001, p.68

⁵ Philippe Urfalino, « La municipalisation de la culture », in François Chazel, *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, p. 53-74

Dans le sillage de la loi du 2 mars 1982, la loi n°83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État¹ répartit la compétence culturelle entre les différents échelons et consacre les pratiques : la culture est une compétence partagée qui se finance principalement par l'investissement croisé des différentes collectivités². La coopération se développe majoritairement dans le cadre de politiques contractuelles qui permettent de partager le financement de projets, d'échanger des idées et des savoir-faire, de mettre les objectifs en cohérence, bref d'élaborer un projet culturel commun³. Les conventions de développement culturel et autres conventions spécifiques, au nombre de 300 à 350 chaque année, ont été très importantes pour le développement de politiques locales dans les années 80-90. D'autres conventions unissent l'État et une collectivité ou l'État et un directeur autour d'un secteur ou d'une discipline particulière. C'est le cas des scènes dites « conventionnées ». Par ailleurs, les contrats de ville et l'action culturelle des quartiers défavorisés convoquent plusieurs ministères et sont développés dans le cadre des politiques de la ville. Les financements croisés ou « conjoints » ont pour avantage d'être des vecteurs puissants du développement des actions culturelles.

Il faut néanmoins distinguer les compétences obligatoires qui reviennent à certaines collectivités, des compétences facultatives qui sont en partage. Les obligations légales et réglementaires des villes ne couvrent pas l'ensemble des secteurs culturels. Celles-ci se limitent aux archives, à la protection et à l'entretien de leurs monuments, à l'archéologie et au traitement des personnels conservateurs de musées et de bibliothèques classées. Au-delà de ces prérogatives, les villes sont libres de développer ou non une activité culturelle - notamment pour ce qui nous intéresse, une activité de spectacle vivant.

Le ministère de la culture transmet ses principes et ses choix au travers de nombreux dispositifs l'associant à une ou plusieurs villes. Les coopérations qu'il génère permettent d'influencer la direction budgétaire et artistique locale⁴. Cet arbitrage par l'État peut être utile car les élus des villes font directement face à la demande locale. Dans les années 80 deux sociologues ont mis en lumière les effets dommageables de la relation

¹ Loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État, consultable en ligne sur le site de Légifrance : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000320197/>, consultée le 23 mars 2018

² Voir le Chapitre II.II de Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, Que sais-je ? Presses Universitaires de France, 2020 (8^{ème} édition)

³ Ibid., page 42

⁴ Pierre Moulinier, *Op. Cit.*, notamment p.43

de grande proximité entre tutelle et administrés, qu'ils ont appelés « jeu du catalogue » : les municipalités augmentaient sans cesse le catalogue des prestations de services culturels offertes à leurs concitoyens, sans qu'aucune logique apparente ne permette d'en déduire les perspectives d'une véritable action politique¹. En effet, étant élu local, le maire peut subir la pression des électeurs et tomber dans des dérives clientélistes.

Récemment, l'État a cherché à canaliser les dérives qui découlent du millefeuille territorial en engageant une refonte de la réforme. Emmanuel Wallon décline ainsi les trois buts poursuivis par François Hollande et Manuel Valls en début de mandat : « supprimer l'échelon départemental (...) afin de simplifier l'organisation administrative de la France et rendre son fonctionnement moins onéreux ; fusionner des régions entre elles et former des métropoles pour promouvoir un mode de gouvernance adapté à la compétition internationale ; remplacer la compétence générale jusqu'alors consentie à chaque niveau d'administration par des blocs de responsabilités mieux délimités.² » Emmanuel Wallon précise toutefois que dès 2015, seul « le deuxième objectif rest[ait] d'actualité³ », soit la compétitivité internationale, tandis que le premier et le troisième objectif (simplifier l'organisation administrative tout en réalisant des économies et remplacer la compétence générale par des blocs de responsabilité délimités entre les diverses collectivités) se sont trouvés « compromis à force de concessions⁴ ». Pourquoi ? Et qu'est-ce que ce constat nous invite à chercher ?

La loi du 7 août 2015 intitulée NOTRe et la loi du 27 janvier 2014 de « Modernisation de l'action publique territoriale et affirmation des Métropoles » (MAPTAM) réduisent par le haut et par le bas le nombre de strates existantes: la loi NOTRe diminue de 22 à 13 le nombre de régions et la loi MAPTAM prévoit la gestion administrative de 14 métropoles, ce qui nécessite la fusion de nombreuses communautés de communes en des territoires plus grands appelés - dans le cas de la Métropole du Grand Paris qui nous intéresse ici - « établissements publics territoriaux⁵ ». Mais la réduction du nombre de strates n'entraîne pas la disparition des départements ni la réduction automatique du nombre de tutelles compétentes. Même si les pouvoirs publics ont désigné

¹ Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, La Documentation française, 1984.

² Emmanuel Wallon, « Avis de turbulences pour les politiques culturelles territoriales », *Nectart*, vol. 1, no. 1, 2015, pp. 68-77.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ LOI n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République, en ligne sur <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000030985460/>, consulté le 25 juillet 2021

des chefs de file pour la mise en œuvre de certaines compétences, la culture demeure une compétence partagée. Un délai de deux ans entre 2016 et 2018 est laissé aux villes des communautés d'agglomérations fusionnées en Établissement Public Territorial pour décider soit de transférer la compétence culturelle des villes ou des communautés d'agglomérations vers ce nouvel échelon soit de garder voire de retourner la compétence culturelle au niveau municipal. Les villes vont-elles déléguer la gestion de leurs équipements culturels à leur territoire d'implantation ? Cela est plausible pour certaines d'entre elles qui travaillent déjà en intercommunalités culturelles, mais la question reste particulièrement ouverte pour celles qui ont maintenu jusqu'alors une gouvernance majoritairement locale.¹ La question de l'économie réellement réalisée par la création de ces nouvelles entités que sont la métropole du Grand Paris et les établissements publics territoriaux reste elle aussi en suspens.

Cette géométrie variable des territoires nous invite donc à nous interroger sur les effets de la récente réforme territoriale sur la gouvernance et les budgets des théâtres de ville. Plus largement, elle nous invite à questionner l'échelle de référence de ces scènes. Leur territoire de référence correspond-il à leur territoire d'implantation ? Est-il délimité par leur tutelle principale, autrement dit la ville, ou conçoivent-elles leurs projets à une plus large échelle ? Cette échelle de référence se voit-elle modifiée par la réforme territoriale ? Par ailleurs leur référentiel territorial est-il le même pour les différentes activités qu'ils développent ? Autrement dit, à quelle échelle envisagent-ils leurs partenariats de diffusion, de création et de relation avec les publics ? Et enfin, d'où proviennent les publics accueillis par les scènes publiques non labellisées ? Et d'où proviennent les artistes qu'elles sollicitent ? Peut-on d'ailleurs « territorialiser » un artiste au même titre que l'on rattache souvent les spectateurs à leur lieu d'habitation ? Ces questionnements liés à l'intégration territoriale renvoient aux travaux sur la territorialisation culturelle.

¹ Séverine Albe-Tersiguel, Stéphanie Molinero et Agnès Parnaix, *L'intercommunalité culturelle en Petite couronne : éléments pour un prédiagnostic en vue de l'instauration de la métropole du Grand Paris*, Paris, IAU Île-de-France, mars 2014

² Tout d'abord par les politiques de démocratisation qui visent à favoriser l'accès géographique aux œuvres. Voir aussi Emmanuel Wallon, « La mobilité du spectateur », *Études théâtrales*, vol. 41-42, no. 1-2, 2008, pp. 192-221 ; Aurélien Djakouane, « Le territoire du spectateur. Changement d'échelle et décentralisation théâtrale », *Pôle Sud*, vol. 41, no. 2, 2014, pp. 101-115.

b. Les dynamiques territoriales

La littérature scientifique fait état de points de vue partagés sur les territoires : ceux-ci apparaissent tantôt comme des laboratoires d'expérimentation pertinents pour répondre à la nécessité de trouver un juste équilibre entre offre et demande culturelle¹, tantôt comme des acteurs susceptibles de bousculer des politiques mises en place de longue lutte². Comme l'indique l'ancien secrétaire général du ministère de la Culture, Jean-François Collin, « on a souvent parlé de « décentralisation culturelle » ou « des politiques culturelles » pour désigner une autre réalité qui est en fait celle de sa territorialisation (ce qui est autre chose)³ ». En effet, la décentralisation théâtrale vise « le déploiement d'une politique nationale sur l'ensemble du territoire » quand la problématique de la territorialisation puise dans le principe de proximité matière à penser le renouvellement de l'action culturelle. L'on s'aperçoit aussi que les modèles culturels que les villes suivent ou développent poursuivent parfois des enjeux bien différents de ceux de l'État⁴. Aussi la question qui dès lors nous intéresse est celle des enjeux portés par les scènes publiques hors label en matière de spectacle vivant.

Pour Isabelle Pailliart, le territoire est « un espace géré par des acteurs qui cherchent à le construire⁵ ». Cette définition est intéressante pour le sociologue car elle met l'accent sur un processus volontaire susceptible d'agir à partir des composantes matérielles ou topographiques d'un espace. Dans cette lignée, Émilie Pamart montre que la territorialisation ne fait pas tant référence à un espace physique qu'à des discours et des pratiques sociales, politiques et symboliques hétérogènes, qui forment un ensemble

¹ Voir Bernard Latarjet, *L'Aménagement culturel du territoire*, La documentation française, 1992 ou Mariette Sibertin-Blanc, « Territorialisation et décloisonnement de l'action culturelle en faveur du développement sensible des territoires », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, Armand Colin, 2021, pp. 451-471

² Voir le dossier « Décentralisation et Culture : vers un grand chambardement ? », *L'Observatoire* 2013/2 (N° 43)

³ Jean-François Collin, « Une compétence partagée » *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, 2013/2 (N° 43)

⁴ Voir par exemple Jean-Pierre Saez « Les grandes villes et la culture : des enjeux croisés », *L'Observatoire*, vol. 34, no. 2, 2008, pp. 16-20 ; la thèse de Pierre Miglioretti, *Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain : une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart*, Thèse pour le doctorat de Sciences politiques, Université Grenoble Alpes, 2015 ; Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?* PUF, Paris, 2009 ou encore Pauline Guinard et Barbara Morovich, « Villes, cultures et engagements », *Journal des anthropologues*, 162-163, 2020, pp. 21-28

⁵ Isabelle Pailliart, « Communication et Territoires », sous la direction de Philippe Viallon, *Communication et Médias en France et en Allemagne*, L'Harmattan, 2006, p.37-44

dynamique¹. Ainsi, à la différence de la notion de « décentralisation » qui désigne une action de délégation de compétence juridique et politique à des organismes administratifs et géographiques clairement délimités, la territorialisation ne désigne ni une action juridique ni un périmètre défini mais un processus mouvant, immatériel dans ses formes, ses manifestations et ses contours.

La notion de territoire peut aussi être appréhendée selon une conception anthropologique relative aux pratiques des habitants ou des usagers et à leur façon de s'approprier un espace. Henri Lefebvre a proposé en 1974 une triple définition de l'espace : l'espace conçu, perçu, vécu². L'« espace conçu » correspond à l'espace du politique ; on y crée des rapports de production qui induisent des rapports d'ordre. L'« espace vécu » est un espace qui se raconte de façon subjective c'est-à-dire un espace que « tentent de s'approprier et de modifier l'imagination des habitants, des usagers, mais aussi des écrivains et des philosophes.³ » C'est donc un espace où se mêlent à la fois des représentations et des fréquentations. Et l'« espace perçu » découle de la « pratique spatiale d'une société » qui le « produit lentement et sûrement en le dominant et en se l'appropriant⁴ ». Il est le dépositaire de l'emploi du temps et des « parcours et réseaux reliant les lieux du travail, de la vie « privée », des loisirs.⁵ » Partant de ces définitions, Émilie Pamart n'envisage pas l'équipement culturel comme un réseau de scènes mais comme un support pour une relation entre des individus fabricants et pratiquants. La pratique de théâtre est « territorialisante⁶ » car les scènes médiatisent le rapport aux autres, créent du lien entre les publics, les artistes, les personnels administratifs et les pouvoirs publics.

Par ailleurs, l'impératif d'évaluation des actions subventionnées contribue à transformer les projets culturels des scènes territorialisées. Chloé Langeard s'est intéressée à l'évaluation « alternative » des collectivités territoriales et montre que celles-ci construisent une nouvelle stratégie de légitimation politique de la culture, par l'ajout

¹ Émilie Pamart, *Territorialisation culturelle et poétique d'un espace intercommunal. Le cas d'Ouest Provence et la régie culturelle Scènes et Cinés*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, université d'Avignon, 2011, page 49

² Henri Lefebvre, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, N. 31-32, 1974. Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie. pp. 15-32

³ Émilie Pamart, *Op. Cit.*, page 53

⁴ Henri Lefebvre, *Op. Cit.*, pp. 15-32

⁵ Jean-Yves Martin, « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo, Journal of Urban Research*, 2, 2006

⁶ Émilie Pamart, *Op. Cit.*, p.54

d'enjeux exogènes et transversaux : « à mesure que l'État n'a plus le monopole de l'évaluation, la dimension artistique, portée surtout par ses agents, semble submergée par les nouvelles exigences des collectivités territoriales. Autrement dit, l'intervention dans la culture ne trouve plus de légitimité intrinsèque.¹ » Dans certaines collectivités, la création artistique doit être utile pour être légitime. Elle doit servir la cohésion sociale, le développement économique, urbain, touristique, participer à la solidarité, à l'éducation, à la santé et au bien-être. En effet, « les restrictions budgétaires auxquelles sont confrontées les collectivités les forcent à se focaliser sur leurs compétences définies par la loi et à adopter une approche transversale des questions culturelles. Ainsi la légitimation est-elle désormais recherchée dans l'articulation de la culture avec les compétences de la collectivité territoriale.² » Ainsi, ajoute Chloé Langeard, « à la fréquentation top-down et sectorielle de la mise en œuvre des politiques culturelles se substitue une conception plus territorialisée et transversale de la gouvernance.³ »

Mais selon la chercheuse, dès lors que les artistes infiltrent durablement les territoires, à travers le format des résidences notamment, de nouveaux liens sociaux et de nouveaux rapports de proximité sont tissés entre les artistes, l'art et les publics. La question de la démocratisation culturelle se pose alors différemment : il ne s'agit plus de lever les barrières de la distance et du prix mais de passer de l'élaboration d'interventions artistiques pensées « pour » un public à des interventions artistiques pensées « avec » les habitants⁴. Se développent alors ce que Philippe Henry appelle des « démarches artistiques partagées⁵ » où « les publics ne sont plus appréhendés comme de simples consommateurs, mais comme des acteurs à part entière du processus⁶ ». L'on passe donc d'une logique de diffusion de spectacles à une logique d'infusion que Chloé Langeard définit comme « la mise en œuvre d'une présence artistique en vue de produire une interaction avec les habitants du territoire⁷ ». L'enjeu de la réception est donc remplacé par celui de l'interaction. Le moyen de création le plus cohérent est la résidence car elle permet un échange local sur le temps long. En résidence, les spectateurs ne sont plus de

¹ Chloé Langeard, « Des scènes artistiques à l'épreuve de l'évaluation ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47, 28 février 2017, pp. 87-89

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Philippe Henry, *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éditions de l'Attribut, 2014

⁶ Chloé Langeard, *Ibid.*, page 88

⁷ *Ibid.*

simples visiteurs, ils deviennent des partenaires, coproducteurs et diffuseurs de processus artistiques collectifs.

Cela bouscule le statut de l'œuvre, qui n'est plus un produit artistique fini : les créations sont uniques et non reproductibles. Il devient difficile de les répliquer selon le schéma traditionnel des tournées. Aussi Chloé Langeard pose les questions suivantes : « Où commence l'œuvre et où se termine-t-elle ? Qu'est ce qui fait œuvre et quels sont les acteurs légitimes pour la définir ? Qui est l'auteur de l'œuvre ?¹ ». Si ces questionnements trouvent une résolution juridique dans la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, qui consacre le principe d'une création libre et dégagée de toute censure et qui permet « de penser désormais la liberté de création comme un droit subjectif de l'artiste, tout à la fois autonome et opposable² », les pratiques de terrain ne sont sans doute pas aussi stabilisées.

En résumé, retenons de ces analyses que l'évaluation ne peut plus uniquement se focaliser sur le produit fini car ses limites sont floues. Elle ne peut pas non plus s'appuyer sur les publics visés puisqu'ils sont hétérogènes et interviennent diversement. Aussi pour être réellement pertinente, l'évaluation du service public rendu doit analyser les transformations des pratiques des acteurs impliqués. C'est un bouleversement pour l'évaluation qui repose habituellement sur un système d'aide financière à partir des « catégories instituées de création, production, diffusion, médiation et réception³ ». Cette problématisation du rapport des théâtres de ville au territoire m'a permis de rompre avec une mesure purement administrative du rayonnement des scènes (en termes d'échelon territorial) ainsi qu'avec une approche traditionnelle de l'évaluation (en termes de création, production, diffusion et médiation) pour leur préférer une approche territorialisante. Se pose à présent la question de la connaissance des acteurs des scènes publiques hors label et de la définition de leurs pratiques.

¹ Page 89

² Arnaud Montas, « Le juge et la liberté de création artistique », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 4, no. 4, 2018, pp. 735-751.

³ Chloé Langeard, *Op. Cit.*, Page 89

c. L'intermédiation et la fabrique de la programmation culturelle

L'intermédiation culturelle est un champ de recherche de la sociologie de la culture qui met en perspective une partie des métamorphoses apparues dans la première décennie du XXI^{ème} siècle. Elle se donne pour objectif d'« observer qui fait quoi, avec et contre qui, au moyen de quelles ressources, et avec quelles prises sur les activités des autres acteurs de la culture »¹. Pour Alain Jean-Pierre et Olivier Roueff, le « système d'intermédiation » est le cadre dans lequel peut se saisir la division spécifique du travail des intermédiaires. Les auteurs soulignent la dimension coopérative ou conventionnelle de la création mais également sa dimension conflictuelle, qui fait, par exemple, que les protagonistes de l'intermédiation peuvent changer d'activité ou tenter de conquérir une activité qu'ils ne contrôlaient pas auparavant². Le périmètre d'activité des intermédiaires n'est pas exclusif : ils organisent plus qu'ils ne s'arrogent l'exclusivité de la relation avec les publics et avec les artistes. Les publics participent de plus en plus à l'activité de création, sous des formes variées, par le biais du financement de l'œuvre ou de sa diffusion notamment. De plus, les intermédiaires n'agissent pas seuls mais la majorité du temps en équipe (chargée des relations avec les publics, administrateurs, techniciens etc.).

Aussi, malgré la pluralité de ses manifestations, la catégorie d'intermédiation est souvent utilisée en lien avec celle de désintermédiation qui caractérise la perte d'influence de l'intermédiaire au profit du consommateur culturel et informationnel, de plus en plus actif et coopératif. Qui veut analyser l'intermédiation culturelle doit donc bien souvent trouver un juste équilibre entre deux pôles opposés et caricaturaux : considérer l'intermédiaire « tout puissant », véritable « faiseur de rois » ou « gardien du temple » ou, au contraire, dépendre l'intermédiaire sous les traits de l'opportuniste qui s'interpose entre publics et artistes à ses propres fins. Ainsi travailler dans le champ de l'intermédiation revient souvent à « prendre acte de la complexité de la division concrète du travail de création et de valorisation sociale des œuvres ³ ». Comment se répartit-elle ?

¹ Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff, *La culture et ses intermédiaires, dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Éditions des Archives contemporaines, 2014, p7

² Bernard Miège propose donc trois types d'acteurs de l'intermédiation². Les « intermédiaires » qui se situent entre les créateurs et les usagers ; les « intermédiaireurs » qui se situent au niveau de la diffusion de la création et les « intermédiairecteurs » qui sont les acteurs de la distribution et des réseaux sociaux à tendance monopolistique (Amazon, Netflix...).

³ Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff (dir.), « Introduction. Les territoires de l'intermédiation. Division sociale du travail et luttes de frontières », *La culture et ses intermédiaires, dans les arts, le numérique et les industries créative*, Paris, Archives Contemporaines, 2014, page 17

La définition systémique des mondes de l'art par Howard Becker les représente selon un mode de production ouvert qui a une « forme sociale amorphe et diffuse, sans frontière délimitée et sans population de participants fixe ¹ ». Leurs contours épousent le « réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art »². La coopération, centrale, donne lieu à un éventail de situations parfois contradictoires. Que font les intermédiaires ? Il peut s'agir de « faire ensemble » ; de « faire contre » ou encore de « faire malgré »³. Ainsi, les intermédiaires ne se contentent pas d'apprécier la valeur des artistes à partir de cadres d'évaluation préétablis, ils participent à les construire, notamment par leur implication dans l'émergence de catégories ou « mouvements » artistiques⁴. L'émergence de cadres d'évaluation contradictoires peut instaurer des divergences entre familles artistiques qui, constituées en collectifs, confrontent des registres de justification différents ⁵.

Le travail sur la fabrication d'une saison culturelle réalisé par Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac au cours des années 2010 a donné lieu à la publication d'un ouvrage paru en 2017, qui comporte de nombreuses ramifications avec l'enquête que je réalise⁶. Les chercheurs s'intéressent au travail des programmeurs de spectacle vivant œuvrant dans un cadre subventionné et à la façon dont ils convertissent des spectacles subventionnés par l'État et/ou les collectivités territoriales en intérêt public. Leur échantillon de théâtres diffère du mien parce qu'il ne distingue pas les scènes labellisées des autres scènes publiques et qu'il se situe en Pays de la Loire. Mon enquête vise quant à elle les théâtres sans label.

¹ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, 1988, page 212

² Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff (dir.), *Op. Cit.*, page 22

³ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, 1988, page 45. Voir aussi Célia Bense Ferreira Alves, Karim Hammou, « Les mondes de l'art au-delà des artistes » dans Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff, *La culture et ses intermédiaires : dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Éditions des Archives Contemporaines, pp.3-13, 2014 ; et pour une opérationnalisation de cet usage de la notion de coopération, voir la thèse de Karim Hammou, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat de sociologie dirigée par Emmanuel Pedler, EHESS Marseille, 2009, page 186 et suivantes

⁴ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992

⁵ Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Éditions l'Entretemps, 2013.

⁶ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *La Fabrique de la programmation culturelle*, La Dispute, Paris, 2017

Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac ont abordé un grand nombre de thématiques que j'ai moi-même croisées lors de mon enquête. J'ai toutefois dû n'en retenir que quelques-unes en particulier.

Les trajectoires personnelles des programmeurs et des programmatrices vis-à-vis de la culture tout d'abord : les programmeurs de théâtre public constituent selon eux un groupe social dont ils proposent une typologie fondée sur la variable générationnelle¹. Et l'importance de la notion de projet d'autre part : selon les auteurs s'appuyer sur un projet apparaît central pour un programmeur et son recours est polymorphe. Il est à la fois outil de création, de régulation, de singularisation qui lui permet de suivre un cap mais aussi de « forger l'environnement ». Les auteurs font à ce sujet référence à l'objet-frontière analysé par Suzan Leigh Star. Le projet semble alors pouvoir être modifié en fonction des besoins du programmeur, qui peut à sa guise se justifier ou s'exposer à travers lui en tant qu'acteur essentiel du jeu culturel. Si l'on considère cette logique de projet, l'hypothèse de théâtres de ville malléables dont le programme et l'espace favoriseraient des processus interactifs et s'adapteraient saison après saison à leur environnement et à ses évolutions sociodémographiques est-elle une hypothèse envisageable ? Cela supposerait de dépasser la division traditionnelle entre diffusion et création de spectacles et entre artistes et spectateurs et de concevoir que le service est rendu non pas à des publics mais à des usagers participatifs. Cela supposerait également d'abandonner le schéma de la sortie culturelle au profit d'un schéma d'interactions caractérisées davantage par des liens d'associativité².

À bien lire l'ouvrage de Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, le « travail d'équilibriste » que réalisent les programmeurs repose sur une hiérarchisation qualitative des propositions artistiques qui laisse à penser que ces divisions traditionnelles restent ancrées dans les pratiques territoriales publiques. En effet, l'ambition d'excellence culturelle semble rester un enjeu fondamental. Les directeurs de théâtre revendiquent la défense de formes artistiques « exigeantes » et construisent des programmes dans le but de combler « les apories des médias et de la culture commerciale »³. Travailler à la

¹ Ils distinguent ainsi les pionniers-ères, des bâtisseurs-seuses et des professionnels intégré-ées.

² Les liens d'associativité sont pour Roger Sue la forme actuelle du lien social. Ils engendrent nouveaux rapports de société. Ces liens reposent sur des individus tous singuliers, caméléons, non conditionnés et normés de l'intérieur mais gouvernés par et avec les autres², voir Roger Sue, *La contre société*, Les Liens qui Libèrent, 2016

³ Extrait d'un verbatim de directeur, Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *Op. Cit.*, page 120

diffusion de ces formes exigeantes les amène à réaliser un travail de pédagogie auprès des publics mais aussi de certains acteurs culturels connexes. François Ribac et Catherine Dutheil-Pessin parlent d'« éducation en actes »¹ car pour que le public « se détourne de l'industrie culturelle²», « il faut donc convaincre les élus de résister aux médias »³. Il en résulte la construction problématique d'une contradiction, d'une opposition de tout un corps de métier avec les médias, ce qui entraîne des combats idéologiques entre programmeurs culturels et élus autour d'un enjeu que l'on pourrait qualifier d'« ambition culturelle ». L'ambition des programmeurs culturels se traduit par la construction d'une rhétorique qui contredit et même s'oppose aux médias, même si, bien sûr, cette opposition n'est ni homogène ni absolue⁴.

Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac nomment « expertise interactionnelle » la compétence spécifique des programmeurs, qui par accumulation de strates atteignent une « subjectivité élargie, informée »⁵ et cela fait d'eux une « communauté discursive »⁶ qui qualifie, surqualifie ou disqualifie les spectacles.

On peut alors se demander si l'absence de label influence ou non l'inclusion des directeurs-programmeurs de théâtres de ville à ce corps professionnel. Analyser s'ils et elles ont recours ou non à ces éléments de rhétorique liés à la qualité culturelle peut être une piste. Je pourrais aussi m'appuyer sur leurs réseaux informels d'échange culturel. En effet, pour Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, au travers des réseaux informels, les directeurs s'informent « alors même que leur présence est motivée par autre chose »⁷, ce qui leur permet de rester « connectés au milieu sans être engagés dans une transaction »⁸. Les directeurs-programmeurs maintiennent ainsi un double lien : un lien interpersonnel entre programmeurs et un lien symbolique avec le monde du spectacle subventionné. Les auteurs expliquent l'importance de cette vie de réseau par le concept d'économie de la singularité⁹. En tant qu'objets incertains, leur programmation demande des gardes fous que leurs réseaux garantissent. Les réseaux de programmation sont donc des « régimes de coordination » : en communiquant sur les projets, les programmeurs

¹ *Ibid.*, Page 120

² *Ibid.*, page 121

³ *Ibid.*, page 120

⁴ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac., *Op. Cit.*, page 120

⁵ *Ibid.* page 156

⁶ *Ibid.* page 158

⁷ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac., *Op. Cit.*, page 127

⁸ *Ibid.*

⁹ Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Gallimard, 2007

« diminuent le risque inhérent à toute programmation »¹. De ce fait, la variable de service public semblerait plus déterminante que celle du label pour expliquer le recours des programmeurs à certains critères de qualité culturelle.

C'est en tout cas la combinaison des notions de « groupe social des programmeurs de spectacle vivant public », d'« expertise interactionnelle » et de « communauté discursive » qui m'a amenée à réfléchir au métier des directeurs et directrices de théâtre de ville par le prisme du groupe professionnel.

3. Bâtir une sociologie du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville

L'année 2016 a été le fruit d'un certain nombre de publications relatives non plus aux groupes *sociaux* mais aux groupes *professionnels*. Nadège Vezinat publie « Sociologie des groupes professionnels » à la collection 128 d'Armand Colin et Pierre-Michel Menger « Les professions et leurs sociologies : modèles théoriques, catégorisations, évolutions » aux Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. Ces deux publications avaient (notamment) été précédées en 2015 d'une « Sociologie des professions » par Claude Dubar, Pierre Tripier et Valérie Boussard chez Armand Colin et d'une « Sociologie des groupes professionnels » par Didier Demazière et Charles Gadéa aux éditions La Découverte en 2009.

Ces derniers remarquaient que ce ne sont pas les recherches sur les professions qui sont nouvelles mais le fait qu'elles se constituent officiellement comme un objet d'étude². Ils expliquent que Durkheim déjà faisait de la sociologie des professions dans les années 1890. Il concevait les « corps intermédiaires » et les « corporations professionnelles » comme des espaces intermédiaires entre l'individu et la société, qui donnent « une place à l'individu dans le système social qui l'entoure » et assurent l'ordre social en « [exerçant] sur les travailleurs un pouvoir moral ³ ». Le père de la sociologie française envisageait donc les corporations professionnelles comme des lieux de

¹ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac., *Op. Cit.*, page 150

² Didier Demazière et Charles Gadéa, *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009.

³ Nadège Vezinat, *Sociologie des groupes professionnels*, 128, Armand Colin, 2016, page 16. Elle fait référence à Émile Durkheim, « Qu'est-ce qu'un fait social ? », *Les règles de la méthode sociologique*, P.U.F, (1895) 1937, p.5 et Émile Durkheim, *De la division du travail*, P.U.F, (1893) 2004.

socialisation paradoxaux : un espace de médiation qui autonomise l'individu en le rendant acteur de la société mais qui augmente sa dépendance au groupe social en lui faisant intérioriser des normes. Depuis, parce qu'elle a développé de nombreux outils d'analyse des pratiques professionnelles, la sociologie contemporaine permet de déployer des recherches théoriques qui partent des acteurs mêmes de ces pratiques, mis en lumière par « groupes ».

Dans cette partie, je vais donc décrire les outils théoriques développés par la sociologie des groupes professionnels qui m'ont été utiles pour répondre à deux questions guidant ma recherche : quelle place les directeurs de théâtre de ville occupent-ils dans le secteur théâtral et comment participent-ils à l'élaboration de politiques publiques du spectacle vivant ? La question de l'analyse des normes qu'ils ou elles ont intériorisées sera traitée plus loin.

a. Bref historique des notions de profession et de groupe professionnel

Il convient tout d'abord de définir ce qu'est une profession, si toutefois il existe une définition qui fasse consensus. La question renvoie aux origines américaines de la sociologie des professions et aux critères émis par le sociologue américain fonctionnaliste Abraham Flexner¹. Le monde du travail américain est partagé en deux parties : d'un côté les « professions », qui ne dénombrent qu'un petit nombre d'activités pouvant « se soustraire au nom de l'intérêt général aux lois du marché et à ses règles de concurrence 2 » et dont les membres qui bénéficient d'avantages spécifiques sont interdits de se syndiquer, et de l'autre, les « occupations », qui sont soumises aux lois du marchés et dont les membres peuvent se syndiquer. Cette distinction se retrouve d'ailleurs dans une loi, la loi Taft Hartley de 1947. Ce partage n'est pas sans rappeler en France celui qui distingue les fonctionnaires, qui remplissent une mission de service public, et les salariés des entreprises privées, dont le travail est soumis aux lois du marché comme les « occupations ». Si l'on s'en tient à sa dimension d'intérêt général, la notion de profession semble à première vue adéquate pour désigner les professionnels des théâtres de ville qui assurent une mission de service public.

¹ Abraham Flexner, « Is social work a profession? », *School and Society*, vol.1, n°26, 1915

² Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 28

Mais les avantages dont bénéficient les « professions » sur les « occupations » ont ouvert la voie à un certain nombre d'interprétations de la part des travailleurs, qui ont conduit le sociologue Abraham Flexner à chercher, au début du XX^{ème} siècle, à préciser les critères des professions. Dans un article datant de 1915 il définit une profession comme :

- 1) Une activité intellectuelle
- 2) Qui s'apprend à partir de connaissances scientifiques
- 3) Qui a une finalité pratique
- 4) Une technique qui peut s'enseigner pas le biais de formations
- 5) Une fraternité (au sens de groupe de pairs)
- 6) Qui poursuit des buts altruistes

Cette séparation américaine des professions d'avec les autres activités sociales a érigé les professions en label vers lequel ont tendu la plupart des travailleurs des « occupations », qui, sans pouvoir atteindre le statut de « profession » pouvaient néanmoins chercher à « se professionnaliser ». On comprend donc différemment le sens littéral du mot « professionnaliser » qui décrit le fait de « donner à (une activité) le caractère d'une profession » ou « rendre quelqu'un professionnel ¹ ». Dans cet ordre d'idées et dans le prolongement des critères d'Abraham Flexner, Harold Wilenski définit qu'une occupation se professionnalise quand celle-ci :

- 1) Est exercée à plein temps
- 2) Comporte des règles d'activité
- 3) Comprend une formation et des écoles spécialisées
- 4) Possède des organisations professionnelles
- 5) Comporte une protection légale du monopole
- 6) A établi un code de déontologie² »

Aussi, comme Durkheim, les sociologues américains de la première moitié du XX^{ème} siècle analysaient les dynamiques de normalisation et de régulation des acteurs des champs professionnels. Nadège Vezinat souligne l'« usage dogmatique » des

¹Dictionnaire Le Robert, Définition « (se) professionnaliser », <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/professionnaliser>, consulté le 15 juillet 2021

² Henry Wilenski dans Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 31, Henry Wilenski, « The Professionalization of everyone », *American Journal of Sociology*, vol. 70, p. 137-158

« professions » relayé par la sociologie fonctionnaliste qui uniformise les analyses des processus de professionnalisation¹. En effet, les classifications mettent systématiquement en concurrence des professions prestigieuses et avantageuses d'une part et des petits métiers en quête de légitimité et de reconnaissance d'autre part.

La sociologie interactionniste s'est affranchie de cette dualisation du monde professionnel en prenant les « occupations » comme un objet d'étude valable. Selon Nadège Vezinat, cette approche a été libératrice dans le sens où elle ne définit pas une « profession » selon sa correspondance à des critères déterminés mais comme le fruit de l'interaction d'acteurs professionnels, qui coproduisent un travail en lien avec d'autres professionnels et avec des destinataires. Les études interactionnistes portant sur le travail s'intéressent donc au « rôle qu'un individu exerce au sein d'un univers professionnel organisé autour de plusieurs catégories de tâches² ». Certains sociologues ont ainsi réussi à élargir le champ des investigations en sociologie du travail dans les années 1960, en prenant à leur compte le concept durkheimien de division du travail. Pour la sociologie interactionniste, c'est la nature productive des interactions entre différents segments professionnels qui constitue le cœur de l'enquête et non plus le degré de cohérence d'une activité donnée avec un modèle de référence.

En France, les sociologues du travail ne distinguent pas « métier » et « profession ». Ils s'attachent à rendre compte de la diversité des dynamiques à l'œuvre dans les mondes professionnels. Didier Demazières et Charles Gadéa montraient en 2009 que loin d'être lisses et homogènes comme peuvent le faire croire les représentations que les groupes professionnels en donne, les professions ou les métiers relèvent souvent du bricolage. Il en va de même pour les groupes professionnels eux-mêmes, qui sont hétérogènes : « l'unité des groupes professionnels ne doit pas être surestimée, même si elle peut être l'objet de rhétoriques à visée performative ou de stratégies de conquête de légitimité. ³ ». Cette hétérogénéité est doublée par la variété des processus de légitimation et de reconnaissance professionnelle : « la légitimité et la reconnaissance des groupes professionnels font l'objet d'ajustements ininterrompus et, surtout, résultent de processus extrêmement variés ⁴ ». La diversité des groupes professionnels s'observe donc à la fois au niveau intergroupes (leurs pratiques, leurs fonctionnements et leur régulation) mais

¹ *Ibid.*

² Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 35

³ *Ibid.*, page 443

⁴ *Ibid.*, page 443

aussi au niveau interne au groupe (les origines des membres, leur identité professionnelle).

Alors pourquoi parle-t-on de « groupe » professionnel ? Un groupe professionnel est ainsi défini par Didier Demazière et Charles Gadéa :

« À la différence des catégories professionnelles, les groupes professionnels ne sont pas des entités constituées de l'extérieur, distinguées selon des principes étrangers aux visées des acteurs, sans pertinence pour ces derniers. Ils sont des groupes organisés, en principe capables de se constituer en acteurs collectifs, de se structurer pour agir, de conduire des stratégies précises, et cela dans l'objectif, général, de défendre les intérêts de leurs membres. ¹»

Les groupes professionnels sont donc définissables à travers l'analyse de leur action, qui vise « la question de la maîtrise du travail, de sa configuration et de son contrôle », si bien que faire la sociologie d'un groupe professionnel revient à analyser « une activité sociale, objet de stratégies multiples, plus ou moins formalisée [et] processuelle ² ». Les multiples propriétés des groupes professionnels se diffractent pourtant autour de concepts clefs qui guident l'analyse : la division morale et sociale du travail, l'identité professionnelle et la régulation des groupes professionnels.

b. Analyser le travail et sa répartition

En positionnant leur regard au cœur du réacteur professionnel, plusieurs générations d'interactionnistes comme Everett Hughes dans les années 50, Anne-Marie Arborio au tournant des années 2000 et Alexandra Bidet plus récemment ont étudié « les processus d'attribution et de rétrocession des tâches ³ » entre groupes professionnels et montré les hiérarchies qu'ils dessinent. Dans cette approche, la définition d'un métier évolue au gré de la division du travail par les professionnels. La division du travail est un concept Durkheimien qui permet de modéliser la répartition du travail entre travailleurs. Elle se distribue sur deux axes (vertical et horizontal) et selon des degrés (de fort à faible)⁴. L'axe horizontal permet d'évaluer le degré de diversification des tâches : on dit que la division horizontale du travail est forte si les tâches d'un individu sont répétitives,

¹ *Ibid.*, Page 443

² *Ibid.*, Page 450

³ Alexandra Bidet, « *L'engagement dans le travail, qu'est-ce que le vrai boulot ?* », Paris, PUF, 2011

⁴ Voir Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1893

et qu'elle est faible si les tâches sont diversifiées. L'axe vertical permet d'évaluer le degré de diversification dans l'attribution des fonctions. La division verticale du travail sera dite « forte » si la conception des tâches et leur réalisation sont le fait de personnes différentes et « faible » si conception et la réalisation sont réalisées par la même personne.

Ainsi « la délégation de sale boulot ¹ » reflète pour Hugues la course au prestige et à la reconnaissance de certains segments professionnels qui recentrent leur activité autour de tâches jugées valorisantes en déléguant à d'autres segments du groupe professionnel ou à d'autres groupes professionnels celles qu'ils estiment l'être moins. Cela consiste donc à considérer « l'activité centrale dans un métier, qui peut être également celle qui donne son nom au métier. Tout métier consiste inévitablement en une combinaison de cette activité et d'autres qui lui sont accessoires, soit par nature, soit en raison de l'organisation institutionnelle du travail.² » À rebours de cette approche analytique, Alexandra Bidet a étudié le « vrai boulot » c'est-à-dire « « les lignes d'intérêt actives » des travailleurs qui suscitent (...) [et] permettent l'engagement dans le travail », pour comprendre ce qui constitue le cœur d'un métier ³.

Analyser ainsi ce qui constitue, selon les directeurs et directrices de théâtre de ville, le sens de leur métier et ce qui les distingue des autres directeurs de théâtre public m'est apparu une manière pertinente et constructive de décrire deux éléments : tout d'abord un emploi au sens d'une fonction à tenir et de missions à remplir nécessitant des compétences à mettre en œuvre et un projet (ce qui revient au sens que « l'emploi » a pour les professionnels). Dans cette perspective, je pourrai aussi continuer de renseigner, dans la lignée de Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, la façon dont la fabrique de la programmation est répartie entre le directeur, son équipe, les autres acteurs de la municipalité (DAC et élus notamment) et les artistes. Mais l'analyse du sens du métier et des traits distinctifs avec d'autres professionnels permet aussi de situer les acteurs des théâtres de ville dans un environnement plus large (le secteur du spectacle vivant public) et de mettre en perspective des segments professionnels⁴, en mettant en lumière des comportements et des approches variés à l'intérieur du groupe. Questionner les directeurs sur leur « vrai boulot » à la manière d'Alexandra Bidet contribuerait en effet à différencier

¹ Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 36

² Everett Hugues, *Le regard sociologique : Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, p.180

³ Alexandra Bidet, *Op. Cit.*, page 37

⁴ Voir à ce sujet Anselm Strauss, *La trame de la négociation. Sociologie quantitative et interactionniste*, Paris, L'Harmattan, 1961, p. 67-86

les professionnels de la culture et donc à bâtir une typologie susceptible de rendre compte de la diversité des points de vue et des points de convergence.

c. Engagement public et différenciation du groupe professionnel

Pour comprendre un groupe professionnel, il faut étudier la façon dont les travailleurs du groupe protègent les tâches qu'ils se réservent une fois celles-ci désignées. Everett Hugues montre que cette protection s'articule en deux étapes : l'obtention d'une licence pour que le métier soit reconnu puis la revendication d'un mandat pour assurer sa légitimité.

Il décrit donc un processus en deux étapes qui commence par l'apparition du métier : « un métier existe lorsqu'un groupe de gens s'est fait reconnaître la licence exclusive d'exercer certaines activités en échange d'argent, de biens ou de services ¹ ». Ainsi, la licence désigne un métier par sa dynamique d'échange. Hugues se démarque de l'approche fonctionnaliste qui se fondait sur une définition économique et juridique des « professions » bien plus restrictive, qui contribuait à exclure du champ des professionnels tous les actifs ne souscrivant pas à certains critères². À l'inverse, la notion de licence rassemble sous le vocable de « métiers » à la fois les « occupations » et les « professions » plus instituées, mais aussi les activités bénévoles. Entrer dans l'étude du « métier » de directeur ou directrice de théâtre de ville à travers la notion de licence paraît d'autant plus pertinent que ces théâtres et leurs directeurs sont, nous l'avons vu précédemment, traditionnellement marginalisés au regard des scènes et des directeurs de théâtres labellisés, qui font traditionnellement office de référence comme ont pu le faire les « professions » américaines.

Or, Hugues ajoute que « ceux qui disposent de cette licence, s'ils ont le sens de la solidarité et de leur propre position, revendiqueront un mandat pour définir les comportements que devraient adopter les autres personnes à l'égard de tout ce qui touche à leur travail.³ » La licence débouche donc sur la notion connexe de « mandat », qui désigne un acte de revendication porté par les professionnels, réunis en collectifs, pour

¹ Everett Hugues, *Le regard sociologique : Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, page 99-100

² Nadège Vézinat, *Sociologie des groupes professionnels*, 128, Armand Colin, 2016, page 33 à 36

³ Everett Hugues, *Op. Cit.*, page 180

témoigner et communiquer au reste de la société leur expertise et les valeurs auxquelles ils se réfèrent pour justifier la division du travail. La notion de mandat n'explique pas la capacité du collectif à gérer un aspect particulier de la vie de la société, de la vie ou de la nature mais sa capacité à le « penser ». C'est donc toute la rhétorique de justification qu'il s'agit alors d'étudier pour comprendre la capacité et la velléité du groupe à apporter son concours à la définition de son emploi. En effet, par le mandat, le collectif « se revendique comme instance la mieux placée pour fixer les termes selon lesquels il convient de penser un aspect particulier de la vie de la société, de la vie ou de la nature, et pour définir les grandes lignes des politiques publiques qui s'y rapportent¹ ». Certains sociologues des groupes professionnels, comme Catherine Paradeise, concentrent leur étude sur leurs rhétoriques publiques². Ces rhétoriques publiques sont les discours officiels, écrits ou oraux, que les groupes professionnels produisent sur leur activité et sur leurs membres. « Au travers des discours adressés aux différents auditoires » c'est « la dynamique du groupe professionnel, et ce vers quoi il tend, qui est donné à voir³ ».

Il faut souligner que l'ensemble des membres du groupe ne possède ni le même degré d'incorporation de valeurs ni la même volonté de s'engager pour la défense de valeurs liées au travail. En effet, « la manière dont les professionnels apprennent les règles d'activités, normes et croyances propres à leur groupe professionnel joue un rôle dans le développement des identités au travail et des mandats défendus dans le groupe⁴ ». Ainsi, Claude Dubar a étudié la socialisation qui a cours pendant la vie professionnelle, dans le contexte des études et de l'emploi⁵. Il montre que la socialisation professionnelle permet à l'individu d'incorporer des connaissances mais aussi des valeurs et des représentations propres au groupe professionnel. De même que la division sociale et morale du travail conduit à une segmentation des groupes professionnels, la socialisation professionnelle conduit à l'élaboration d'identités qui cohabitent au sein d'un même groupe professionnel et qui tiennent une place différente dans la hiérarchie institutionnelle du groupe. En effet, des recherches comme celles de Dominique Glaymann sur le stage et l'intérim montrent que la façon dont la socialisation professionnelle se déroule a des effets sur le sentiment

¹ Nadège Vezinat, *Op. Cit.* Page 39

² Voir notamment, Catherine Paradeise, « Rhétorique professionnelle et expertise », *Sociologie du travail* volume 27, n°1, page 18

³ Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 95

⁴ Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 40-41

⁵ Claude Dubar, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1995

d'appartenance au groupe professionnel. Selon la durée de l'expérience en entreprise et selon le statut occupé, l'identité professionnelle est plus ou moins incorporée. Cela renvoie à la nécessité d'analyser en détail le parcours d'études et le parcours professionnel des membres du groupe professionnel pour recenser les modalités à travers lesquelles s'est formée leur identité professionnelle. L'étude de leur parcours permettra aussi de connaître le discours véhiculé en interne au sein du groupe, voire de détecter les segments professionnels les plus socialisateurs.

Didier Demazière et Charles Gadéa montrent qu'« une pluralité d'organisations peut coexister au sein d'un même groupe, [que les] formes de regroupement sont multiples, depuis le syndicat professionnel ou corporatiste au sein du salariat jusqu'à d'autres processus de coalition autour de chartes, version assouplie des codes de déontologie. Plus largement, les groupes professionnels s'affirment aussi comme collectifs d'action à l'occasion de conjonctures particulières ou sous des formes plus diffuses.¹ » C'est donc parfois un petit nombre de membres qui portent des revendications pour tous les autres.

L'engagement public des groupes professionnels a le pouvoir de créer la légitimité de l'ensemble du groupe mais les membres doivent veiller à la cohérence des rhétoriques déployées et à leur évolution pour garantir les intérêts de ses membres. Il peut aussi exister au sein d'une même profession des engagements publics divers voire contraires². Plusieurs rhétoriques peuvent donc coexister, ce qui peut servir le groupe en montrant son pluralisme par exemple, ou le desservir si les prises de parole se court-circuitent les unes les autres. De plus, il faut avoir à l'esprit que l'engagement public du groupe professionnel ne reflète pas nécessairement l'intégralité des points de vue existants dans le groupe. La revendication de mandat suppose que certaines manières de travailler soient valorisées au détriment d'autres, ce qui revient souvent à invisibiliser un pan de l'activité. Par exemple, une action syndicale traduit les façons de travailler des professionnels engagés dans la valorisation publique du groupe. Dès lors qu'il existe plusieurs façons de faire au sein d'un même groupe, on peut se demander si ce ne seront pas les pratiques de ceux qui ont une prise de parole officielle qui prévaudront tôt ou tard au sein du groupe.

¹ Didier Demazière et Charles Gadéa (dir.), « Conclusion », *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, Page 443

² Florent Champy et Liora Israël, « Professions et engagement public », *Sociétés contemporaines*, n°73, vol.1, 2009, page 13

Il faut donc étudier comment se compose le groupe pour que son degré d'hétérogénéité apparaisse¹.

Quoiqu'il en soit, en s'engageant dans le débat public, les collectifs de groupes professionnels font corps pour justifier, défendre et promouvoir leur rôle auprès du reste de la société : « ce qui semble le lot commun de tout métier ou groupement professionnel [c'est de devoir] montrer l'utilité, sous un angle ou sous un autre, de son activité ² ». Il en va ainsi du rôle d'un syndicat : son action vise à revendiquer, à entériner, ou à modifier le mandat d'un groupe, comme le montre l'exemple de l'action syndicale des enseignants de médecine en 1968 qui ont œuvré dans le sens d'une restriction du nombre d'étudiants pouvant faire des études de médecine et de médecins formés pour donner plus de valeur à leur travail³.

Les rhétoriques publiques des groupes professionnels ont donc des fonctions et des effets externes et internes au groupe. Au niveau externe, elles sont produites pour défendre la légitimité du groupe et obtenir l'assentiment de la société. Quand elles remplissent cette fonction, elles assurent une place au groupe professionnel au sein de la société et pérennisent son existence. Au niveau interne, les discours officiels visent à créer et renforcer l'identité professionnelle et la cohésion du groupe. Ces discours ont pour effet de lisser les hétérogénéités internes au groupe professionnel, de créer du consensus, de renforcer l'identité professionnelle et le sentiment d'appartenance professionnelle. Mais ils peuvent également contribuer à mettre en lumière des lignes de partage dans les valeurs et les activités revendiquées comme centrales, ce qui participe à la segmentation des professionnels voire influence les processus de division du travail et la hiérarchie interne du groupe.

Pour gagner en clarté, en visibilité et en cohésion, le groupe doit donc renforcer l'argumentaire de ses valeurs, préciser et délimiter ses propres contours pour mieux rendre compte de sa singularité, ce qui l'amène à se différencier des autres groupes professionnels. Souvent, l'élaboration d'un argumentaire équilibré dépasse, en les empruntant, les méthodes d'autres professions connexes. Mais alors qu'elle protège les groupes professionnels en les structurant, la différenciation professionnelle peut aussi, sur le long terme, mettre en danger la survie de certaines professions. En effet, les

¹ Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 78

² Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 447

³ Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 72

possibilités légales d'exercice décrochées par les revendications d'un groupe professionnel peuvent nuire à d'autres. En effet, le vote d'une loi peut rendre une activité possible, centrale, ou, à l'inverse, défavorable voire illégale. Pour étayer cette idée, on peut citer l'enquête de Charles Gadéa et André Grelon qui ont montré que l'action syndicale des médecins et des pharmaciens a conduit à imposer par la loi le recours à leurs propres prérogatives, ce qui a rendu l'activité de deux groupes professionnels connexes, les herboristes et les officiers de santé, obsolète¹. Cela renvoie à la hiérarchie des normes théorisée par le juriste Hans Kelsen selon laquelle chaque norme supérieure s'impose à la norme qui lui est inférieure : tous les règlements des groupes professionnels, autrement dit les décrets et les arrêtés ministériels, préfectoraux ou municipaux qui forment les principes de leur action quotidienne sont inféodés au « bloc de légalité » qui lui est supérieur et qui comprend les lois organiques, ordinaires, référendaires et les ordonnances. Celles-ci sont à leur tour dépendantes du « bloc de conventionnalité » qui rassemble les traités, les conventions et les accords entre États, jusqu'à l'étage le plus élevé, le « bloc de constitutionnalité » qui rassemble les textes fondamentaux comme la Constitution. Les groupes professionnels organisent donc leur représentation dans l'enchevêtrement de ces strates juridiques pour défendre leur mandat, plus ou moins assidûment et plus ou moins médiatiquement.

Lennart Svensson étend toutefois les influences qui peuvent peser sur la gouvernance des groupes professionnels au-delà de la hiérarchie des normes. Il a montré que l'autocontrôle dont les groupes professionnels font preuve pour mettre en œuvre leur profession (l'élaboration de leur mandat et de leur identité professionnelle notamment) est influencée par une série d'acteurs qui opère sur eux différents types de gouvernance, qu'il modélise : les instances étatiques opèrent une gouvernance administrative, politique et légale par l'État et les organes régulateurs (ce qui revient à la hiérarchie des normes) ; les lieux de formation et les organisations employeuses assurent une gouvernance organisationnelle en subordonnant les professionnels aux bureaucrates, aux managers et à la hiérarchie ; et les destinataires de l'activité assurent une gouvernance par le marché centrée sur la demande². Il observe que la gouvernance organisationnelle et la

¹ Charles Gadéa et André Grelon, « 9. Est-ce ainsi que les professions meurent ? », Didier Demazière (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, pp. 118-128.

² Je pourrais d'ailleurs positionner les organisations employeuses à cheval entre ces deux influences. Voir Lennardt Svensson, « Professions, organizations, collegiality and accountability », in Evetts J., Svensson L., *Sociology of professions. Continental and Anglo-Saxon Traditions*, Sweden, Daidalos, p. 145-166, et le

gouvernance par le marché prennent de plus en plus de poids sur l'activité des groupes professionnels¹. Cela menace leur autonomie car « en étant mieux informés, les clients (ou usagers ou publics) sont plus aptes à juger ce qui est bon ou non pour eux et sont donc moins enclins à s'en remettre totalement au professionnel²». Depuis plusieurs décennies, l'identité des groupes professionnels fluctue aussi au rythme des « réglementations externes, ou des tentatives de réglementation externe » portées par « des acteurs publics (nationaux et européens), des acteurs professionnels (ordres professionnels mais aussi fédérations professionnelles européennes), ou encore des acteurs semi-publics ou privés »³. Il paraît donc central de questionner le spectacle vivant de service public à l'aune à la fois de la revendication de mandat et de la gouvernance pour comprendre les logiques d'appariement à l'œuvre dans les théâtres de ville entre directeurs-programmateurs et élus. En effet, le discours d'utilité sociale permet aux groupes professionnels d'« exprimer, si ce n'est leur spécificité par rapport au marché, au moins leur singularité dans les conditions de production de leurs actions ⁴». Il s'agira donc de déterminer comment le service public de spectacle vivant se négocie et se personnalise dans les théâtres de ville.

Aussi, en s'intéressant aux commissaires-priseurs, aux huissiers de justice et aux notaires, Alexandre Mathieu-Fritz et Alain Quemin s'intéressent à la régulation des groupes professionnels. Ils affirment que parfois, les « logiques de contrôle de l'accès à l'activité (...) sont au cœur des dynamiques professionnelles⁵ » et montrent que le degré de fermeture d'un groupe vis-à-vis de l'extérieur se mesure au travers de différents critères tels que l'existence d'un monopole sur un champ de compétence, d'un *numerus clausus*, d'une répartition territoriale stricte, d'un niveau de diplôme requis à l'entrée du corps professionnel ou encore d'une tarification fixée par l'État⁶. Mais, comme décrit plus

développement que lui consacre Nadège Vezinat dans Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 96

¹ Voir le développement que lui consacre Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 97

² Nadège Vezinat, « Une nouvelle étape dans la sociologie des professions en France. Bilan critique autour des ouvrages de Didier Demazière, Charles Gadéa (2009) et Florent Champy (2009) », *Sociologie*, vol. 1, no. 3, 2010, pp. 413-420.

³ Charles Gadéa et André Grelon, *Op. Cit.*, Page 448

⁴ *Ibid.*, page 71. L'auteur fait référence à l'article de Diane Rodet, « Les définitions de l'utilité sociale », *Économie et solidarité*, vol.39, n°1, p. 164-173

⁵ *Ibid.*, Page 448

⁶ Alexandre Mathieu-Fritz et Alain Quemin, « 8. Les officiers ministériels face à l'État et à l'Europe. Commissaires-priseurs, huissiers de justice et notaires », Didier Demazière (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, pp. 108-117

haut avec l'approche interactionniste, de façon générale « la réglementation des marchés du travail apparaît (...) moins comme la codification d'une règle stable que comme une chaîne de négociations, faite d'ajustements entre une multiplicité d'acteurs ¹ ». Ainsi, par exemple, l'entrée dans un groupe professionnel dépend rarement uniquement de la possession d'un diplôme. Pour ce qui est du secteur culturel, Pierre François a montré que bon nombre de professions n'y sont pas conditionnées. Ce sont plutôt certaines formations et une certaine « construction collective de la vocation ² » qui paraissent incontournables pour se professionnaliser. L'auteur met aussi l'accent sur l'implication de certains segments du groupe professionnel, qui y veillent tout particulièrement.

Cette considération nous conduit vers l'analyse des trajectoires professionnelles. Howard Becker distingue les mobilités verticales et horizontales³. Étudier la mobilité verticale revient à s'intéresser aux étapes de promotion ou de déclassement qui jalonnent la vie professionnelle d'un individu, que ce soit les variations d'un même individu d'un poste peu prestigieux vers un poste plus élevé dans la hiérarchie, ou à l'inverse, d'un poste hiérarchiquement élevé vers un poste moins prestigieux. La mobilité horizontale permet quant à elle de classer les changements de postes ayant cours, chez un même individu, à un degré hiérarchique équivalent (ce qu'il montre avec les enseignants de Chicago qui changent d'établissement sans changer de poste). Prendre en compte ces deux types de mobilité professionnelle a l'intérêt de ne pas restreindre l'étude biographique aux manifestations de réussite pour préférer mettre en lumière « les changements subjectifs dans les perspectives, les motivations et les désirs de l'individu dans un espace (professionnel) spécifique »⁴.

¹ Didier Demazière et Charles Gadéa, *Op. Cit.*, page 448

² Pierre François « 13. La vocation des musiciens : de l'illumination individuelle au processus collectif », Didier Demazière éd., *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, pp. 165-174

³ Howard Becker, « The career of Chicago public school teacher », *The American Journal of Sociology*, vol. 57, 1952, page 470

⁴ Nadège Vezinat, *Op.Cit*, page 45

d. Comment analyser le groupe professionnel des directeurs de théâtre de ville ?

Cet ensemble théorique esquisse différentes pistes qui m'ont semblé pertinentes pour le travail que je souhaite développer car les individus y sont décrits comme les créateurs et traducteurs d'une pratique dont les contours ne sont pas statiques. L'analyse porte sur leur capacité à sélectionner, penser et traduire leur travail. Elle s'attache aussi à leur possibilité de le créer, de le modifier voire le transformer au gré des conjonctures internes et externes au groupe. Analyser l'activité des théâtres de ville par le prisme de leurs directeurs reviendrait donc à proposer une sociologie de ce groupe professionnel peu connu qui prenne en compte l'hétérogénéité de ses membres et de ses fonctionnements et qui envisagerait la direction d'un théâtre comme « une activité sociale, objet de stratégies multiples, plus ou moins formalisée [et] processuelle ¹ ». Pour Didier Demazières et Charles Gadéa, cela nécessite une sociologie enracinée dans l'enquête afin de saisir les dynamiques en contexte². Comment, à partir de ces constats, bâtir une sociologie du groupe professionnel des directeurs de théâtre de ville ?

Les propriétés des groupes professionnels se diffractent en concepts et notions clefs que j'ai organisé en trois axes : la *différenciation du groupe* par l'étude des notions de licence, de mandat et de rhétorique publique ; la *gouvernance du groupe* en mobilisant les notions d'instances de régulation et d'autonomie, de professionnalisation et d'espace professionnel ; et enfin, la *stratification du groupe* avec les notions d'identité professionnelle, de division morale et sociale du travail et de mobilité verticale et horizontale, qui implique la prise en compte des parcours des professionnels du groupe. Il s'agira bien sûr de nourrir chacun de ces axes par la collecte et l'analyse de données de terrain.

De nombreuses pistes théoriques et méthodologiques existent pour appréhender la notion de « parcours ». Il m'a donc paru nécessaire de préciser davantage l'axe théorique que j'ai retenu afin d'inscrire mon analyse des parcours des directeurs et directrices de théâtre de ville dans une optique de sociographie de groupe professionnel. Je consacrerai la prochaine partie à expliciter cette orientation théorique pour décliner ensuite les options méthodologiques retenues pour cette enquête.

¹ Didier Demazière et Charles Gadéa, *Op. Cit.*, page 450

² *Ibid.*

4. La notion de parcours en questions

Une question récurrente en sciences humaines et sociales concerne la bonne focale à employer pour étudier les acteurs sociaux : faut-il privilégier une analyse diachronique ou synchronique ? Le choix dépend, bien sûr, à la fois de la question et de l'objet de recherche. C'est pourquoi les deux questions principales qui guideront le développement de cette partie doivent être formulées d'emblée : il s'agit de savoir quelle est l'expertise des directeurs et directrices de théâtre de ville et comment elle s'est construite. Toutefois, la préoccupation du bon échantillonnage temporel à choisir pour y répondre renvoie à la problématique délicate de la pluralité des phénomènes sociaux contenus dans le passé et de leur incidence sur le présent. Autrement dit, le recours à la mémoire pose la question du passé incorporé de l'individu.

a. Découpage du réel, action rationnelle des enquêtés et responsabilité de l'acteur pendant l'enfance

Pour mettre en lumière l'expertise des directeurs et directrice de théâtre de ville, je pourrais décrire leurs réalisations professionnelles, avec l'hypothèse que celles-ci découlent d'une série d'actions qui ont été préalablement mises en œuvre et dont il convient de rendre compte. Mais comment saisir ces actions ? Selon Gérald Bronner et Etienne Géhin on ne décrit pas la même réalité selon que l'on analyse les « comportements » des individus ou leurs « conduites ». Les deux auteurs définissent un comportement comme « un ensemble de manifestations extérieures et par conséquent observables, que l'on peut expliquer par un mécanisme causal du type B-effet-de-A-qui-le-précède ¹ ». Par exemple si j'observe un homme qui marche dans la rue puis qui regarde sa montre puis qui se met à courir, une analyse en termes de comportement reviendrait à dire que celui-ci court parce qu'il a regardé sa montre. Mais adopter une telle posture behavioriste pour analyser les différentes étapes de la trajectoire de vie des directeurs et des directrices de théâtre de ville reviendrait à supposer que leurs choix à un moment donné découleraient nécessairement des éléments de parcours précédents, ce qui

¹ Gérald Bronner et Étienne Géhin, *Le danger sociologique*, PUF, 2017

reviendrait à conférer aux étapes de parcours (les éléments de vie familiaux, scolaires, étudiants et les premières expériences professionnelles) un statut de preuve. Comment faire pour qu'une investigation dans leur vie ne soit pas qu'un découpage et une mise en récit artificiels de leur trajectoire ? Comment ne pas mettre arbitrairement en exergue les épisodes de leur vie ?

La sociologie des groupes professionnels a guidé mon analyse en m'offrant les perspectives d'une recherche fondée sur les motivations et les buts visés par les acteurs. C'est ce que permet l'analyse de la conduite de l'acteur. La « conduite » est pour Gérald Bronner et Etienne Géhin une « action rationnelle » où l'« auteur est guidé par la représentation d'un but, et par celle des moyens qu'il croit bon d'employer pour l'atteindre¹ ». Appliquée à mon objet d'étude, cela revient à dégager les buts que les directeurs et directrices de théâtre de ville poursuivaient (précis ou non) au fil de leur parcours et les moyens qu'ils se sont donnés pour les atteindre. Pour en savoir plus sur les particularités de ces acteurs et actrices de la vie culturelle, j'ai donc opté pour une analyse compréhensive qui prenne en compte leur réflexivité et le sens subjectif qu'ils et elles attribuent à leurs pratiques².

Mais un récit de vie est-il fiable ? Ne repose-t-il pas sur « une illusion biographique³ » ? Et, au cours de l'enfance, les actes et les pensées ne sont-ils pas particulièrement contraints voire dépendants des parents et des autres tutelles encadrantes ? Quel statut alors accorder à la mémoire d'évènements lointains ? Il fallait donc clarifier une autre problématique, celle de la fiabilité de l'enquêté pour mettre en évidence ce que l'autobiographie peut nous apprendre sur le professionnel en exercice.

On peut tout d'abord douter de la fiabilité des récits des enquêtés quand ceux-ci sont ramenés à leurs souvenirs d'enfance. Un souvenir peut être délicat à convoquer pour son caractère éphémère, aléatoire et relatif. Par exemple, dans le cas du premier souvenir de spectacle vivant, l'enquêté peut évoquer un souvenir mais s'être rendu au théâtre avant cet épisode sans se le remémorer. Combien de souvenirs restent tombés dans l'oubli ? De plus, un souvenir dépend nécessairement du fonctionnement de la mémoire et peut varier

¹ Gérald Bronner et Étienne Géhin, *Op. Cit.*, page 68

² Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Presses Pocket, « Agora », (1922) 1992, p. 422, voir aussi Laurent Fleury, *Max Weber*. Presses Universitaires de France, 2009

³ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, juin 1986, pp. 69-72

en fonction du contexte de son énonciation. Selon Didier Demazière, quand l'acteur parle de lui au passé, il exprime quelque chose de son individualité actuelle et sélectionne dans son passé ce qui lui paraît signifiant¹. Son travail de sélection et de catégorisation le conduit à produire un agencement temporel subjectif où il/elle omet certaines faits ou certaines périodes. Un premier souvenir de spectateur par exemple, est, pour un directeur ou une directrice de théâtre de ville, un premier contact avec ce qui s'avère être devenu son milieu professionnel. D'innombrables autres souvenirs se sont succédé au premier souvenir de spectacle jusqu'à ce que ce capital de spectacles vus constitue une large part de son savoir-faire². Ce souvenir le ou la renvoie à ses pratiques actuelles d'évaluation de spectacle, qui sont au cœur de son métier de sélectionneur de spectacles³. Ces pratiques actuelles peuvent donc interférer sur la mémoire d'antan.

Pour Jean-Claude Passeron les récits autobiographiques exposent aussi le sociologue au problème de « pan-pertinence »⁴ : l'enquêté, en rendant signifiant son récit et en créant sa chronologie rend son discours aussi pertinent que signifiant, ce qui annule l'intérêt d'analyser le phénomène puisqu'il est déjà expliqué.

Convoquer la mémoire questionne enfin l'importance d'éventuels accompagnateurs dans la formation du souvenir. Si je prends l'exemple du premier souvenir de spectacle vivant, il est probable que l'âge de l'enquêté lors du souvenir ne lui aura pas permis cette découverte seul, d'autant plus que, comme l'a démontré Pierre Bourdieu, la pratique ne va pas de soi⁵. Quelle place l'accompagnateur ou l'accompagnatrice doit-il ou elle prendre dans l'analyse ? Il ne faudrait pas pour autant se perdre en conjectures en oubliant le détenteur du souvenir. Un souvenir ne se fabrique pas sans celui qui le porte. En somme, le souvenir d'une sortie culturelle au cours de la prime enfance ne naît-il pas nécessairement de la rencontre entre une action (celle d'un accompagnateur⁶), une conscience (celle de l'individu) et un contexte singulier de

¹ Didier Demazière, « Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques rétrospectifs ? », *Bulletin de méthodologie sociologique*, 93, 2007 ; Didier Demazière, *Le chômage. Comment peut-on être chômeur ?* Belin, 2003 ; Didier Demazière, *Dire la recherche d'emploi. Confrontations de questionnaires fermés et d'entretiens-récits*, UTINAM, 4, 2001

² Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *Op. Cit.*

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Claude Passeron, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », dans *Revue française de sociologie*, 1990, 31-1, pp. 3-22.

⁵ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers : les étudiants et la culture*. Les Éditions de Minuit, [1964], 1985

⁶ Notons que l'accompagnateur n'est pas nécessairement le prescripteur de la sortie (ce qui renvoie vers les

remémoration (l'entretien) ? La partie de mon enquête qui s'intéressera au parcours des directeurs et directrices de théâtre de ville doit donc prendre en compte ces trois axes.

Continuons d'explorer la façon dont ma recherche peut intégrer l'analyse du parcours des directeurs et des directrices vis-à-vis de la culture. J'ai écrit plus haut que l'approche compréhensive clarifie le statut à accorder aux éléments de leur discours¹. Cette approche définit la posture du sociologue comme une posture d'écoute et d'accueil des propos des enquêtés qui invite à les analyser *en tant que tels*. Mais elle ne résout pas d'emblée tous les problèmes : elle ne précise pas réellement comment les mettre en perspective au-delà de la construction d'une typologie et d'idéaux types. Un bref questionnement théorique sur la mémoire a donc été utile pour établir quelques points de repère préalables à une analyse de groupe professionnel faisant appel à des éléments biographiques.

b. Les cadres collectifs de la mémoire et la sociologie dispositionnaliste

Pour Maurice Halbwachs, toute société se construit en puisant des références dans une mémoire collective et « il n'y a pas de pratique sociale qui ne soit fondée sur une mémoire sociale ² ». La mémoire des groupes sociaux leur permet d'une part de comprendre et d'interpréter le réel, d'autre part de communiquer et d'être en relation. Le collectif ne repose pas sur une série de mémoires individuelles³, ce sont les mémoires individuelles qui reflètent les cadres de la mémoire collective.

Maurice Halbwachs définit les « cadres collectifs de la mémoire » comme des « instruments » pour la mémoire ou des vecteurs de mémoire, ils précèdent et influencent l'élaboration des souvenirs. Ils sont constitués de notions hiérarchiquement ordonnées qui sont non seulement « l'ensemble des notions » qui « se trouvent plus ou moins dans le champ de [la] conscience » mais aussi « toutes celles où l'on parvient en partant de celles-ci par une opération de l'esprit analogue au simple raisonnement ⁴ ». Ainsi les cadres

instances de prescription), mais qu'il peut néanmoins tenir un rôle marquant dans le souvenir.

¹ Max Weber, *Op. Cit.*

² Bruno Péquignot, *Maurice Halbwachs, le temps, la mémoire et l'émotion*, L'Harmattan, 2007, p.190

³ *Ibid.*, Page 195

⁴ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, [1925], Les Presses Universitaires de France, 1994, page VIII

collectifs de la mémoire « organisent les contenus de mémoire, régulent son accumulation, structurent ses usages ¹ ». C'est pourquoi une enquête sociologique peut s'appuyer sur les « cadres collectifs de la mémoire » pour situer un collectif d'individu. En effet, selon cette théorie, tous les individus relèvent nécessairement d'un collectif (et même, bien sûr, de plusieurs) et c'est en retour l'élaboration d'interprétations au sein du collectif qui fait évoluer la mémoire. C'est « toujours dans la vie sociale que naît l'idée, la représentation, c'est toujours dans ses rapports avec les autres membres de son ou de ses groupes que chacun (...) produit ce qui lui est utile, nécessaire à son activité sociale² ». En cela, la mémoire participe avec les acteurs sociaux à la transformation de la vie sociale.

Questionner les directeurs et les directrices sur leur parcours et plus largement sur leur passé est donc utile pour savoir quelles instances collectives ont contribué à l'élaboration de leur expertise. Dès lors qu'en suivant Maurice Halbwachs l'on considère la mémoire comme un « instrument d'interprétation de la réalité, [qui] nous fournit les cadres de [leur] action³ ». Il s'agira donc de retrouver ces cadres collectifs de la mémoire en rattachant les souvenirs individuels des directeurs à des cadres collectifs plus généraux.

Les cadres collectifs de la mémoire supposent de percevoir la professionnalisation de chacun de ses membres comme un processus collectif et dynamique. Ce processus ne cesse de se structurer depuis leurs toutes premières expériences artistiques jusqu'à leur poste actuel en passant par leurs études supérieures et leurs premiers emplois. Je souhaite donc aussi porter une attention particulière à la succession d'apprentissages et aux ruptures avec le sens commun vécus par les directeurs sans avoir d'*a priori* quant au moment auquel leurs identités d'amateur et d'expert se sont construites et dissociées.

Leur parcours antérieur à leur fonction actuelle de directeurs et directrices constitue un bagage dont il serait en effet regrettable de se priver parce qu'on peut supposer que ce parcours constitue pour eux un terreau particulièrement fertile de compréhension et de dialogue avec les publics. En effet, vouloir donner accès à tous aux œuvres et aux pratiques artistiques n'aurait pas de sens si l'action n'était pensée qu'à travers la posture de professionnel et ne s'adressait qu'aux « professionnels de la

¹ Bruno Péquignot, *Op. Cit.*, page 195

² *Ibid.*, page 199

³ *Ibid.*, page 197

profession ». Il me semble donc intéressant de considérer, à travers l'homme ou la femme directeur ou directrice programmatrice, à la fois l'expert qu'il est et le novice qu'il a été, le professionnel qu'il est devenu et l'amateur qu'il est encore.

Comme le développait Frédérique Giraud au cours du séminaire « Approches contemporaines de la mémoire », il y a deux manières d'étudier « l'enfance des adultes ¹ » : soit observer la socialisation en train de se faire en étudiant des enfants², soit observer l'adulte au regard de son enfance en objectivant les éléments apportés explicitement et implicitement par l'enquêté ou par les biographes. Dans la première approche, on observe les expériences récurrentes et l'on cherche à objectiver une forme de répétition de chaînes de comportements, de manière de voir le monde et de s'y projeter avec l'hypothèse que cette répétition est productrice de dispositions ultérieures. L'autre approche consiste à réaliser une sociobiographie des manières de voir, de sentir et d'agir de l'individu au cours de son enfance et de l'âge adulte pour expliquer les manières qu'il a d'être ce qu'il est aujourd'hui³.

C'est aussi ce que fait Bernard Lahire quand il étudie les « dispositions pliées dans un individu⁴ ». Il s'agit de « trouver au niveau microsociologique, voire infra-individuel, l'effet des structures sociales » qui se manifesteraient au présent de façons diverses, dû aux différences de socialisation qui existent même entre individus d'une même famille. Ainsi deux frères ou deux sœurs peuvent avoir des parcours scolaires très différents voire opposés car ils n'ont pas traversé en tous points les mêmes contextes. Il est donc question d'« habitus individuel » et non d'« habitus de classe » comme chez Bourdieu, car des incohérences par rapport au modèle de l'habitus de classe peuvent s'observer sur les comportements ou les pratiques. Ceci n'annule pas pour autant tout effet des origines sociales sur les parcours de vie des individus. Le comportement individuel est vu comme une adaptation singulière à un contexte donné et l'individu comme un actant potentiellement changeant et contradictoire. Les entretiens permettent de montrer, au niveau interindividuel, la diversité des manières de s'adapter et de démontrer, à l'échelle

¹ « Approches contemporaines de la mémoire » est un séminaire qui s'est déroulé en distanciel en 2020-2021, porté par Saphia Doumenc et Thibault Ducloux au laboratoire Rize

² Comme le fait Bernard Lahire qui interroge la manière dont des expériences socialisatrices en cours de maternelle sont susceptibles de laisser des traces à l'état incorporé. Voir Lahire, Bernard, *Enfances de classe : de l'inégalité parmi les enfants*, Éditions du Seuil, 2019.

³ C'est ce qu'a fait Frédérique Giraud dans sa thèse sur Emile Zola : Frédérique Giraud, *Émile Zola, le déclassement et la lutte des places. Les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion, coll « Romantisme et modernités », 2016

⁴ Bernard Lahire, *Dans les plis singuliers du social. Individus, institutions, socialisations*. La Découverte, « Laboratoire des sciences sociales », 2013, 176 pages.

individuelle les correspondances avec des dispositions acquises précédemment. Ce faisant, Bernard Lahire combine une vision interindividuelle et individuelle de l'espace social. Une vision interindividuelle quand il avance que les contextes « à chaque instant commandent l'unification de l'individu » qui va s'adapter à son environnement social, et une vision plus individuelle quand il soutient que « le passé incorporé détient le rôle explicatif central ¹ » de cette unité. Pour lui, il existe en chaque individu une pluralité de dispositions pliées en lui, susceptibles d'être utilisées ou mises en veille² tout comme un papier froissé cache et contient à la fois sa propre substance. Ce modèle, combiné aux cadres collectifs de la mémoire, permet de développer une analyse du groupe professionnel dans le respect de sa diversité, par la prise en compte des expériences singulières vécues par les individus.

c. La socialisation primaire et secondaire sous le prisme du modèle d'historicité renouvelée

Dans le 3^{ème} chapitre de leur ouvrage, Peter Berger et Thomas Luckmann définissent les temps de la socialisation primaire et de la socialisation secondaire. Ce qui m'intéresse, c'est le découpage du temps qu'ils proposent, fondé sur la façon dont l'individu s'adapte aux situations qu'il rencontre et incorpore des règles de vie en société.

La socialisation primaire est la première période au cours de laquelle le jeune individu devient membre de la société en étant confronté à la réalité sociale³. Son entourage le plus proche, que les auteurs appellent les « autrui significatifs⁴ », guide cette socialisation. Ce processus, qui repose largement sur des expériences émotionnelles, passe par une phase d'identification et une phase d'intériorisation. L'exemple type de ce processus est le cas de l'enfant qui renverse ses aliments : dans un premier temps il découvre que ses parents sont contrariés par cette action et s'amuse alors à prévoir la réaction du parent en reproduisant le geste. Cela lui donne un sentiment de contrôle sur

¹ Danilo Martuccelli, François de Singly (dir.), *Les sociologies de l'individu*, Armand Colin, coll. « 128 », 2009

² Bernard Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Nathan, « Essais et recherches », 1998

³ Peter Berger et Thomas Luckmann, *La Construction sociale de la réalité*, Armand Colin, 2018, page 215

⁴ Peter Berger et Hansfried Kellner, « Le mariage et la construction de la réalité », *Dialogue* n° 102, Paris, p. 6-23 [1964], 1988

son entourage et sur le déroulement des schémas d'actions mais l'émotion de la contrariété lui reste extérieure. Dans un deuxième temps, que les auteurs appellent « l'identification », l'enfant explore l'émotion de contrariété associée à l'action de renverser les aliments : il s'identifie à ses parents. Dans un troisième temps, celui de l'intériorisation, la réalité objective jaillit de façon symétrique en réalité subjective : c'est le moment au cours duquel l'enfant est désormais en mesure de dire et de penser qu'« on ne renverse pas ses aliments ». Après ce premier temps et ce processus d'identification et d'intériorisation intervient la socialisation secondaire, où l'individu n'est plus au contact de son noyau familial mais rencontre l'institution (scolaire, professionnelle etc.) À ce moment-là, « si les autres (en particulier significatifs) n'affirment pas l'identité de la même manière, l'individu est face à un problème de consistance qu'il peut résoudre soit en modifiant sa réalité, soit ses relations. ¹»

La théorie de la socialisation primaire et secondaire de Peter Berger et Thomas Luckmann me donne des outils pour étudier les problèmes de consistance auxquels sont confrontés les programmeurs lors de leurs études et de leurs expériences professionnelles puis une fois face à l'expérience politique et territoriale liée à la programmation de théâtre de ville. Elle permet d'expliquer pourquoi certaines de leurs dispositions sont mises en veille tandis que d'autres, plus adaptées, rejaillissent. Elle permet d'accueillir les dissonances et les changements de parcours sous l'angle de la construction d'une identité sociale et professionnelle².

À la suite de cette application théorique à mon objet d'étude, je peux reformuler ainsi mes questions de recherche : quelles intériorisations ont réalisé les directeurs et directrices au cours de leur parcours ? À quels problèmes de consistance ont-ils fait face ? À quelle nouvelle forme de socialisation aboutissent-ils ?

À partir de ces éléments-là, la piste du modèle d'historicité renouvelé m'a paru intéressante à mobiliser. Ce modèle introduit le concept de la « discordance des temporalités » qui désigne des logiques temporelles et des rythmes disparates. Les travaux montrent aussi que de petits événements sont susceptibles de mobiliser des blocs

¹ Didier Lesèche, « La construction sociale de la réalité », *Fiches de lecture de la chair D.S.O*, CNAM, 2000/2001 disponible en ligne sur https://lirsa.cnam.fr/servlet/com.univ.collaboratif.util.LectureFichier?ID_FICHIER=1295877017861, consulté le 18 avril 2020

² Voir Claude Dubar, *La Socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*, Armand Colin, [2000], 2015

de socialisation intériorisés qui restaient jusqu'alors inconscients. D'autres ont montré que les expériences faites pendant l'enfance et notamment en famille peuvent être altérées par des chocs biographiques sans toutefois les faire disparaître totalement car les expériences enfantines restent assez largement incorporées chez les individus¹. Aussi les blocs de socialisation sont susceptibles d'agir à des moments divers selon les individus et d'être mobilisés de multiples façons.

Pour mon analyse de la socialisation des directeurs et directrices de scènes publiques non labellisées, je combinerai donc les discordances de temporalité avec une perspective dispositionnaliste à l'instar de Bernard Lahire ou de Frédérique Giraud, selon lesquels « on peut, à partir d'un adulte, étudier l'enfant qu'il a été ² ». Si je reprends l'idée de Didier Demazière selon laquelle quand l'acteur parle de lui au passé, il exprime quelque chose de son individualité actuelle et sélectionne dans son passé ce qui lui paraît signifiant³, il apparaît donc que l'évocation du premier souvenir de spectacle vivant peut me renseigner à la fois sur les instances socialisatrices et les cadres collectifs de la mémoire du directeur ou de la directrice et sur ses pratiques actuelles d'évaluation et/ou de sélection de spectacle.

Ma démarche consistera à mobiliser les récits autobiographiques des directeurs et directrices pour construire une analyse morphologique du groupe professionnel. Une telle analyse consiste, selon Nadège Vezinat, à « prendre la mesure [de ses] principaux déterminants (...): son évolution en termes d'effectifs, de niveau de diplôme, de conditions de recrutement ou d'entrée dans le groupe professionnel, d'origine sociale, d'appartenance sexuée ou ethnique. ⁴ » Cette analyse rétrospective peut se faire dans le cadre d'une thèse en conduisant des entretiens avec différentes générations de directeurs et directrices. En cela, mon corpus recensera à la fois des éléments du présent des directeurs et des éléments de leur passé.

¹ Voir notamment l'article de Pierre-Michel Menger « Temporalité et différences interindividuelles : l'analyse de l'action en sociologie et en économie », *Revue française de sociologie*, 1997, 38-3. Sociologie et économie. Textes réunis et présentés par Pierre-Michel Menger. pp. 587-633, et Ludovic Jamet, « La discordance des temporalités dans la justice des mineurs », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 1, 2012, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 27 janvier 2021

² Frédérique Giraud, « L'enfance des adultes prime socialisation et mémoire sociale », Séminaire *Approches contemporaines de la mémoire*, proposé par Thibault Ducloux, janvier 2021

³ Didier Demazière, *Op. Cit.*

⁴ Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, page 78

Conclusion

L'hypothèse qui sous-tend ce travail n'est pas que l'activité professionnelle des directeurs et directrices de théâtre de ville découle en tous points de l'enfant qu'ils ont été et de l'enfance qu'ils ont traversée. Je fais l'hypothèse que certaines expériences répétées et / ou marquantes de leur socialisation primaire, secondaire et professionnelle donnent lieu à des dispositions que le ou la directrice peut mobiliser ou mettre en veille à différentes étapes de sa vie, et aujourd'hui en tant que programmateur, en les mettant en perspective avec ses objectifs du moment et les contraintes qu'il ou elle rencontre. Mais cette hypothèse ne va pas sans le postulat que ces expériences constituent un mètre-étalon pour le directeur ou la directrice : elles constituent un point de référence personnel lui permettant, par une mesure d'écart, d'approcher les pratiques de son groupe professionnel, de s'y inscrire et de le comprendre au sens étymologique de « prendre avec soi ». Autrement dit, la mesure subjective et ponctuelle qu'il réalise des proximités ou des écarts existants entre ses groupes (successifs) d'appartenance et ses groupes (successifs) de référence¹ constitue une feuille de route pour se raconter. Les expériences passées seront des outils qui permettront aux directeurs et directrices d'élaborer et de communiquer une description subjective et objectivable de leur groupe professionnel.

Notre démarche consistera donc à considérer les divers éléments de parcours tantôt comme des cadres collectifs de la mémoire tantôt comme des blocs de socialisation intériorisés qui vont être mobilisés et réinterprétés au présent par le directeur ou la directrice, plutôt que comme des faits qui mènent nécessairement (et inexorablement) vers un métier et une pratique donnée. Qu'ils ou elles se positionnent aujourd'hui en continuité, en contradiction ou dans le prolongement de leur milieu social d'origine, ce qui va focaliser mon attention sera avant tout la façon dont les membres du groupe interprètent leurs expériences, ce qu'ils en pensent et en disent, et les objectifs qu'ils visent ou visaient. C'est en cela que les expériences passées des membres du groupe professionnel contribueront à clarifier ma compréhension de la division morale et sociale contemporaine de leur travail, de sa segmentation et de son mandat.

¹ Sur les groupes d'appartenance et de référence voir Herbert Hyman, « The psychology of status » *Archives of psychology*, n°249, 1942 et Robert Merton « Contributions to the Theory of Reference Group Behavior » (avec A. Kitt), trad. Par H. Mendras, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Plon, 1965, p. 202-236. Plus largement sur la socialisation sociale et professionnelle, voir le livre passionnant de Claude Dubar, *La Socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*, Armand Colin, 2000, 2015 pour la présente édition

Chapitre 2 : Méthodologie de l'enquête

En 2008, Juliet Corbin et Anselm Strauss distinguaient deux concepts souvent confondus : la méthodologie et la méthode. Selon eux, « la méthodologie est une façon de penser et d'étudier les phénomènes sociaux » alors que la méthode est « l'ensemble des techniques et procédures utilisées pour obtenir et analyser les données¹ ». À la suite du développement exposé ci-dessous, voyons comment j'ai précisé méthodologiquement et décliné méthodiquement les axes de recherche dessinés, en vue de la collecte de données.

1. Une enquête qualitative réalisée par l'agencement de méthodes diverses

La préparation de mon premier terrain d'enquête a pris pour référence deux enquêtes citées précédemment et publiées juste avant le début de cette thèse (Arcadi, 2015 et Dumeige, 2016). Comme je l'ai indiqué plus haut, ces enquêtes démontraient la participation active des théâtres de ville à la production artistique en Île-de-France² et leur paradoxal manque de visibilité, alors même qu'elles constitueraient le réseau de scène le plus large de France, estimés à plus de 2000 membres sur le territoire national³.

Partant de ce constat, l'élaboration de mon enquête a tout d'abord cherché à répondre à deux objectifs. Le premier était de contribuer à la réflexion portant sur le secteur public du spectacle vivant en permettant une meilleure connaissance des théâtres de ville. Pour cela j'ai complété l'étude quantitative d'ARCADI par un recensement de tous les théâtres de ville existant sur le territoire francilien et par la collecte de données qualitatives susceptibles de mettre en lumière leur activité. Mon travail visait également à définir et à mieux comprendre le rôle des théâtres de ville en décrivant la singularité du

¹ Juliet Corbin et Anselm Strauss, *Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing grounded theory*, Thousand Oaks, CA, Sage, 2008 (3^e éd.), p. 1

² ARCADI, *Approche de l'activité des Théâtres de Ville Franciliens (2012-2013)*, un portrait économique des scènes publiques permanentes, #5, Décembre 2015

³ Bénédicte Dumeige, *Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP*, Bénédicte Dumeige Conseil, janvier 2016

métier de directeur et directrice de théâtre de ville et à mettre en lumière les enjeux, les défis et les contraintes auxquels font face ces scènes à l'heure de la réforme territoriale.

L'hétérogénéité des cadres donnés à l'activité des directeurs et des directrices et l'hétérogénéité des propriétés qu'ils ou elles leur reconnaissent m'ont amené à privilégier une analyse en termes de groupe professionnel. En effet, il apparaissait que tant les équipements que les projets représentaient pour eux un moyen de tenir une place singulière au sein d'un système social plus large. Rendre compte de cette place singulière nécessite la mise à jour de cet espace commun de médiation qu'est le groupe professionnel.

a. Recensement, base de données et cartographie

Mon enquête vise donc à articuler, d'une part, les propriétés des équipements culturels publics de spectacle vivant sans label, qui restent à préciser et définir et, d'autre part, l'expérience et les actions d'hommes et de femmes appelés à les diriger et dont il s'agit de faire la collecte et l'analyse. J'ai cherché à construire une population parente à partir de laquelle je pourrai organiser mon enquête. Il était plus facile de remonter des équipements vers les directeurs que d'espérer trouver un annuaire actualisé répertoriant l'ensemble des directeurs de spectacle vivant de service public pour y sélectionner ceux qui réalisent leur travail sans label. J'ai donc construit l'échantillon par le biais des équipements.

Recenser les équipements formant ma population parente a soulevé plusieurs questions qui ont nécessitées de créer une définition des théâtres de ville adaptée à mon enquête. En effet, la définition qu'en donne le Syndicat National des Scènes Publiques invite à préciser ce que l'on entend par « structure de spectacle vivant ». Selon sa définition une scène publique est « une structure de spectacle vivant, subventionnée principalement par une (ou plusieurs) collectivité(s) territoriale(s) et proposant à l'échelle d'un territoire une programmation artistique » qui assure « des missions de service public » et qui « est gérée aussi bien sous statut privé (association, SEM ...) que sous statut public (régies, EPCC ...) ¹ ». Les festivals ou les compagnies bénéficiant d'un lieu peuvent-ils être intégrés à la population parente ?

¹ SNSP, Onglet « Scènes Publiques », <https://www.snsf.fr/category/scenes-publiques/>, consulté le 7 juillet 2021

Deuxièmement, définir la subvention territoriale comme mode de financement des scènes se heurte à la tendance des villes à se rassembler en communautés de communes : faut-il ne retenir que les scènes rattachées à une ville en particulier ou inclure à la population parente les scènes relevant d'un groupement de communes ?

Troisièmement, dans les cas des scènes conventionnées, faut-il interpréter le conventionnement comme un label ou au contraire considérer que sa faible part dans le financement global de l'équipement ne lui permet pas d'être assimilé aux scènes labellisées ?

Quatrièmement, si l'on considère la définition de Philippe Henry selon laquelle les théâtres de ville seraient pluridisciplinaires, comment appréhender ceux qui se sont spécialisés dans une discipline en particulier ?

Et enfin cinquièmement, toujours en partant de la définition de Philippe Henry, si l'activité d'un théâtre de ville s'articule autour de missions de diffusion, de création et d'action culturelle, comment classer les scènes qui, du fait d'un budget artistique limité, ne participent pas à la création de spectacles ?

Ainsi, cette étape de l'enquête a-t-elle d'une part souligné les lignes de partage qui traversent ce champ professionnel et qui distinguent lieux institutionnels et lieux privés, lieux labellisés et non labellisés, scènes conventionnées et non conventionnées, scènes pluridisciplinaires et scènes spécialisés. Elle a d'autre part confirmé l'intérêt de prendre en compte des degrés de territorialisation différents. Elle a enfin permis d'élaborer l'hypothèse d'une posture spécifique des directeurs de ces scènes, qui composeraient leurs saisons culturelles en sélectionnant des artistes et des spectacles au sein d'un vivier préexistant de façon à se distinguer dans une économie culturelle foisonnante.

J'ai élaboré pour cette enquête une définition de référence qui permet de clarifier la création d'une population parente tout en permettant d'analyser ces cinq questionnements. La définition que j'ai retenue d'un théâtre de ville est celle d'un équipement *permanent* de service public *dévolu au spectacle vivant*, financé *majoritairement par sa ville d'implantation* et situé *en métropole du Grand Paris*. Cette définition est suffisamment large pour que les problématiques décrites plus haut, la permanence, la territorialisation, le rattachement institutionnel, la spécialisation disciplinaire et les missions puissent être traitées par la prise en compte d'une grande

diversité de cas. J'ai pu, dès lors, recenser ma population parente, ce qui a été facilité par l'inscription des théâtres dans deux échelles territoriales (municipale et métropolitaine). Le choix de la métropole du Grand Paris comme terrain d'enquête a limité mes recherches aux 131 villes de la métropole. Et le critère de la tutelle municipale m'a permis de n'avoir qu'une seule et même catégorie d'interlocuteurs à qui m'adresser - à savoir le service culturel de chaque ville - quand j'avais besoin d'une confirmation ou d'un guide pour la collecte des scènes.

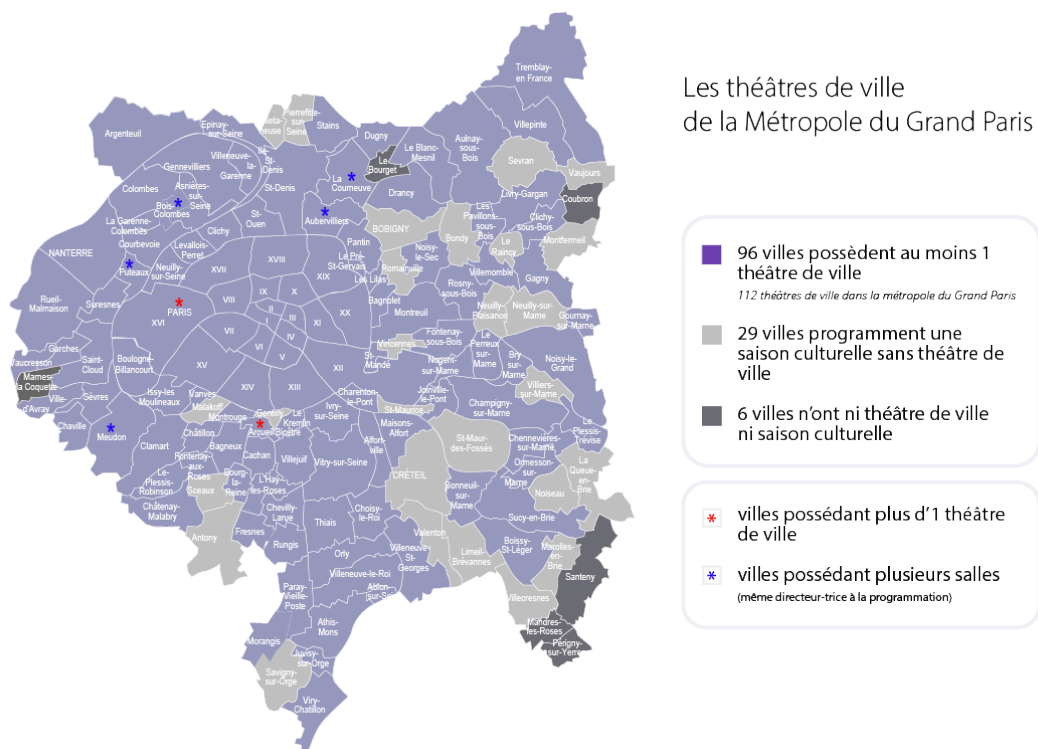
Le recensement des théâtres de ville de la métropole du Grand Paris ainsi définis a eu lieu entre le mois de novembre 2016 et le mois de novembre 2017 et croise des recherches documentaires réalisées principalement sur les sites internet des villes et des théâtres ainsi que des conversations téléphoniques avec les personnels des services culturels des villes. Il a permis d'élaborer une base de données rassemblant des informations relatives à chaque scène, à son bassin d'implantation, mais aussi à son directeur ou sa directrice. Il s'agissait non seulement de connaître le nombre de théâtres de ville existant en métropole du Grand Paris mais aussi de préparer le recrutement d'enquêtés pour réaliser, dans un deuxième temps, des entretiens individuels. Cette base de données (voir l'annexe 1, page 396) recense donc tous les théâtres de ville relevant de ma définition et existant dans la métropole du Grand Paris et complète ce résultat d'un certain nombre de données. La collecte de ces données complémentaires au recensement des scènes ne visait pas l'exhaustivité (celles-ci étant parfois très difficiles d'accès), mais elle guidait la recherche des théâtres et permettait d'agréger des données susceptibles d'alimenter la préparation des entretiens ultérieurs avec les directeurs.

Cette base de données (voir ci-dessous le tableau des variables de la base de donnée) comprend donc des informations relatives aux territoires (département et territoire¹ d'implantation, nombre d'habitants dans la ville, nom et couleur politique du maire en cours de mandat en 2017), des données relatives à la scène (existence ou non d'un cinéma, taille de la jauge, statut de la scène, nombre de salles, nom et coordonnées du directeur, type de poste occupé) et des données relatives à la visibilité numérique de la scène et de son directeur (existence ou non d'un conventionnement par l'État, d'un site internet dédié, d'une brochure de saison en ligne, de la mention ou non du directeur ou de la directrice dans la brochure.)

¹ Je fais référence aux onze « Établissements Publics Territoriaux » du Grand Paris.

Ce recensement a montré qu'existaient, en 2017, 15 théâtres de ville parisiens et 97 théâtres de ville dans la métropole hors Paris, soit 112 théâtres de villes sur les 131 villes de la Métropole du Grand Paris. Ce résultat a été cartographié pour montrer la répartition des scènes à l'échelle de la métropole (voir ci-dessous et Annexe 2 et 3, page 399 et 400).

Cartographier les théâtres de ville de la métropole du Grand Paris met en lumière une implication massive des villes pour la culture avec seulement 6 communes qui ne programment pas de culture et 29 villes qui, sans avoir de lieu dévolu, programment toutefois chaque année une saison culturelle.



Pour étudier les problématiques de la territorialisation, du rattachement institutionnel et de la gouvernance, j'ai ensuite réalisé un référencement des établissements publics territoriaux créés (appelés plus communément « territoires ») et de leurs personnels (voir la cartographie ci-dessous et les annexes 4 et 5, page 401 et 402).

Carte de la Métropole du Grand Paris en 2017 © Mairie de Paris



Ce référencement a eu lieu entre le mois de septembre 2017 et de janvier 2018, en prévision des entretiens avec les directeurs du service culture dont la thématique centrale serait le transfert des équipements et de la compétence culturelle des villes vers le territoire. J'ai croisé une recherche documentaire réalisée à partir des sites internet (souvent en construction) des 11 établissements publics territoriaux et des conversations téléphoniques avec les personnels des services culturels, quand il y en avait, des EPT. Cette recherche préalable a permis d'élaborer une base de données rassemblant des informations relatives à la dénomination des territoires, leur organisation politique et administrative, et les coordonnées du ou de la directrice du service culture et des élus (Président et vice-président culture de territoire). Il s'agissait non seulement de connaître le nombre de territoires ayant récupéré la gestion d'équipements culturels municipaux mais aussi de cibler les enquêtés à contacter en entretien individuel. Cette deuxième base de données recensant tous les territoires de la métropole du Grand témoigne d'un instant particulier de la réforme puisque les territoires actaient alors le transfert ou non de la compétence culture. La collecte de ces données alimentait en outre la préparation des entretiens ultérieurs avec les directeurs culture.

Cette base de données (voir ci-dessous le tableau des variables de la base de données) comprend donc des informations relatives aux territoires (noms et nombre de villes par territoire, Nom des communautés d'agglomérations ou communautés de communes agrégées) et des informations relatives à leur organisation politique et administrative (nombre de vice-présidents, nombre de conseillers territoire, nom et coordonnées du ou de la directrice culture et des élus - président et vice-président culture de territoire). L'ensemble des données collectées a été formalisé sous forme de tableau (voir Annexe 4 et 5, page 401 et 402).

Présentation des variables de la base de données recensant les établissements publics territoriaux de la Métropole du Grand Paris, janvier 2018

Variables	Modalités			
Le territoire	Nom des villes incluses dans le territoire	Nombre de villes	Nom des communautés d'agglomération ou communauté de communes agrégées	Nombre de communautés agrégées
Organisation politique et administrative	Nombre de vice-présidents	Nombre de conseillers territoire	Nom et coordonnées du directeur ou de la directrice culture	Nom et coordonnées des élus (Président et vice-président culture de territoire)

Ce recensement a montré que début 2018, sur les 11 territoires de la MGP, 6 territoires s'étaient vu transférer des équipements culturels et possédaient donc un directeur culture. Il a révélé aussi la densité hétérogène des différents territoires qui, rassemblant chacun environ 300 000 habitants, pouvaient comptabiliser 7 à 24 villes (voir annexe 4 et 5, page 401 et 402).

La cartographie des territoires de la métropole du Grand Paris met en lumière ces disparités.

b. Entretiens

Pour répondre à mes questions de recherche, j'ai réalisé, en prolongement de ces recensements, trois séries d'entretiens. La première, organisée de décembre 2016 à juin 2017, concernait les directeurs et directrices des théâtres de ville, la deuxième organisée de janvier 2018 à mars 2018 visait les directeurs et directrices du service culture des territoires de la métropole du Grand Paris et la troisième, réalisée entre décembre 2017 et avril 2021, s'adressait aux présidents du Syndicat National des Scènes Publiques. Sont présentés ci-dessous successivement ces trois périodes et quelques-uns de leurs résultats.

Pour les entretiens avec les directeurs et directrices de théâtre, j'ai souhaité constituer un échantillon qui rassemble au moins 30% de ma population parente (soit 33 directeurs) répartie sur l'ensemble des territoires de la métropole du Grand Paris. J'ai pour cela contacté par courrier électronique l'ensemble des directeurs et directrices répertoriés, en les sollicitant personnellement à réaliser un entretien d'une heure. Cet échantillonnage a été réalisé sur la base du volontariat.

Le mail envoyé (voir annexe 6, page 403) annonçait la durée et le fil thématique de l'entretien, à savoir : le parcours culturel et artistique personnel et professionnel du directeur ou de la directrice depuis l'enfance, le projet culturel et artistique de la scène, sa mise en œuvre, et les contraintes, enjeux et défis actuels du directeur ou de la directrice. Il avait lieu au bureau de l'enquêté ou, plus rarement, dans un café. L'entretien finissait par un questionnaire composé de questions fermées et ouvertes permettant de connaître, d'une part, les caractéristiques sociodémographiques de l'enquêté et d'autre part, les caractéristiques techniques, juridiques, budgétaires et historiques de la scène qu'il ou elle dirigeait, afin de compléter ma base de données (voir le détail des questions posées en entretien en annexe 7, page 404). Pour compléter cette série d'entretiens, j'ai relancé une fois ma demande auprès des directeurs n'ayant pas répondu, en procédant territoire par territoire, dans le but d'approcher une moyenne de trois directeurs-directrices par territoire. Je n'ai toutefois refusé aucun entretien dès lors que ma demande était acceptée, ce qui explique les légères différences dans le nombre de répondants par territoire.

Pour les entretiens avec les directeurs de la métropole du Grand Paris, j'ai contacté les 6 directeurs culture par mail pour les solliciter également à réaliser un entretien individuel d'une heure. Le mail proposait d'aborder la trame thématique suivante : la création de la métropole, leur prise de poste, les concertations 2016-2017 relatives au transfert de la compétence culturelle des villes au territoire et le fruit de ces échanges, puis plus globalement, les défis lancés par la réforme territoriale et la construction d'une identité culturelle de territoire. J'ai pu rencontrer tous les directeurs et directrices culture. L'une d'entre eux était accompagnée du vice-président culture ce qui a alimenté ma compréhension du fonctionnement de la métropole.

Enfin j'ai réalisé un entretien avec l'un des premiers présidents du SNSP¹, Jean-Paul Burle, et échangé de façon informelle à plusieurs reprises avec le président en cours de mandat, Michel Lefeuvre, avec qui j'ai également réalisé deux journées d'étude, un focus group et deux conférences de consensus.

c. Focus groups et conférence de consensus

Pour mieux comprendre ces justifications j'ai ajouté à l'analyse deux focus groups et deux conférences de consensus. Le premier focus group a eu lieu le 29 janvier 2019 avec 8 étudiantes en master de Médiation culturelle. Ce focus group aborde l'action culturelle sous l'angle de la réception et fait le point sur les représentations de publics de la culture se préparant à devenir de futurs praticiens. Les thèmes abordés sont le sens de l'action culturelle, sa pratique, les spectacles participatifs en tant que médiation et l'avenir de l'action culturelle. L'enregistrement de ce focus group a ensuite été diffusé auprès de trois directeurs et une directrice de théâtre de ville en exercice afin qu'ils confrontent leur vision avec celle des étudiants. Cette partie de l'enquête, qui met en comparaison deux stades différents d'expérience professionnelle dans le domaine de la culture, a permis d'explorer davantage la façon dont les directeurs conçoivent et fabriquent l'action culturelle.

Un deuxième focus group a été réalisé le 19 février 2019 avec quatre directeurs et directrices de théâtre de ville, visant à mieux comprendre le rôle qu'ils se donnent vis-à-vis de leur territoire et vis-à-vis des petits producteurs que sont les compagnies.

¹ Le premier président du SNSP, Jean Piret, étant malheureusement décédé en février 2021, j'ai rencontré en entretien le deuxième président du SNSP, Jean-Paul Burle.

En complément des entretiens, j'ai également rédigé avec un groupe d'étudiants de Master 2 Médiation et Création artistique, deux scénarios qui ont été proposés à trois directeurs lors de deux conférences de consensus. Dans les deux cas, ces conférences de consensus permettaient de tester ma compréhension des situations préalablement décrites par certains directeurs en entretien. Le premier scénario permettait de soulever la problématique de la légitimité de la figure du programmateur spécialiste ou généraliste. Le second permettait de tester la crédibilité d'un changement d'orientation artistique à la suite de l'élection d'un nouveau maire. Dans les deux cas, les directeurs et directrices présents étaient invités à réagir librement au scénario puis à estimer s'il était crédible ou non et enfin à répondre à des questions relatives au scénario et permettant de le prolonger (voir annexe 8 et 9, page 406 et 407).

2. Retour sur la méthode inductive et le codage des résultats

La combinaison de plusieurs techniques d'enquête a généré une série de questionnements et de choix que je restituerai avant de passer à l'analyse plus approfondie de l'ensemble des résultats de l'enquête.

a. Une mixité d'échantillonnage

Dans les premiers temps de l'enquête il m'a été malaisé de me départir de la logique des recherches quantitatives par questionnaire et de leurs premières restitutions par tris à plat et tris croisés. Je souhaitais encore trier et compter les individus et classer les contenus selon des thématiques. Comme l'écrit Christophe Lejeune, « tous les changements sont encore teintés des façons de faire d'avant¹ ». Selon Glaser et Strauss pourtant, un échantillonnage théorique guide la collecte de données et chaque élément collecté répond à une interrogation différente. Par conséquent, le matériau ne peut pas

¹ Christophe Lejeune, chapitre 1, *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 24

¹ Ceux-ci étant communément appelés « son réseau ».

être agrégé comme dans les enquêtes statistiques : la logique de l'échantillonnage théorique rend le comptage impossible.

Mon échantillonnage est hybride. Il repose pour moitié sur une construction d'échantillonnage liée à la population parente et à la répartition territoriale des scènes, et pour moitié sur un échantillonnage théorique. Ma grille d'entretien a certes évolué, notamment au cours des entretiens pendant lesquels je précisais un nouveau questionnement mais si l'on considère qu'une recherche qualitative par échantillonnage théorique « ne pose jamais deux fois la même question », ma grille d'entretien semblera n'avoir évolué qu'à la marge.

La technique de l'échantillonnage théorique m'a amené à rencontrer quelques directeurs de théâtre de ville dont l'activité était majoritairement financée par leur ville d'implantation mais qui se situaient en marge de la métropole, pour prolonger la réflexion sur les critères de la définition choisie (permanence, territoire, spécialisation disciplinaire et mission). J'ai ainsi pu comparer ma population parente avec un directeur-programmateur de saison culturelle sans lieu dévolu, une scène au statut juridique moins répandu (l'affermage et l'ESAT), un théâtre dont la programmation s'articule autour des créations artistiques du directeur, et également avec un directeur de théâtre de ville précédemment directeur de scène nationale, ou encore avec de jeunes directeurs pour un axe d'analyse plus générationnelle. Cette ouverture de mon échantillon à des théâtres de ville hors métropole visait la saturation des cas et un meilleur éclairage des problématiques de permanence, de territoire, d'institutionnalisation, de spécialisation disciplinaire et de missions. C'est aussi dans cet objectif que j'ai également recueilli l'expérience d'une administratrice de théâtre de ville, qui s'est vue licenciée par la municipalité avec l'ensemble de l'équipe du théâtre.

Avoir recours à notre jugement active en réalité bien souvent des biais que les chercheurs en sciences cognitives appellent « biais de confirmation », qui se traduisent par une attention satisfaite sur un mot ou une phrase de l'enquêté qui vient confirmer nos présupposés. Que les présupposés soient issus de l'expérience ou d'une construction scientifique, ils orientent le regard du chercheur dès la question de recherche. Dans ce sens j'ai tout d'abord considéré le fait qu'« une recherche scientifique s'appuie toujours sur des présupposés scientifiques. L'ignorance théorique ne les supprime pas. Elle les

rend simplement implicites ¹». J'ai ensuite cherché à me mettre à distance ma propre connaissance du « travail d'ajustement des aspirations ² » de nombreux artistes qui œuvrent dans l'incertitude³ se trouvant tributaires de l'appréciation des programmeurs à chaque création de spectacle.

Plutôt que de partir de ce présupposé et de chercher à vérifier cette hypothèse sur le terrain j'ai laissé la liberté aux directeurs et directrices de me dire leur réalité. Cela m'a permis de ne pas leur opposer une autre réalité, celle d'artistes, avec laquelle ils auraient peut-être dû composer et qui aurait pu conduire à l'élaboration d'un (autre) discours de justification. Cette approche aurait sans doute généré des réponses mais celles-ci m'auraient conduit à construire une typologie d'acteurs selon un modèle bien différent de celui que je cherche à développer.

Selon Christophe Lejeune, les jugements et justifications de l'enquêté sont à analyser comme une médiation ou un intermédiaire de leur vécu, de leur ressenti et de leur expérience. L'exemple le plus parlant revient à chercher ce que l'acteur dit de lui-même à travers la description qu'il donne du comportement des autres.

Barney Glaser et Anselm Strauss ont décrit une façon inductive de faire de la recherche en étudiant la façon dont les gens mouraient à l'hôpital en 1965⁴. Ce type de méthode ne repose pas sur une série d'hypothèses à formuler et à vérifier (hypotético-déductive) mais invite à faire de la recherche en s'intéressant d'abord aux données. Il s'agit surtout (...) d'un projet épistémologique visant à renverser l'ordre traditionnel de la démarche scientifique. Il s'agit de donner priorité aux données, au terrain, pour ensuite avoir recours aux écrits scientifiques.⁵ Elle repose sur quatre phases : les entretiens informels, l'émergence de nouvelles dimensions du phénomène, l'échantillonnage théorique systématique et, finalement, la récursivité et la saturation.

Mon objectif a été d'analyser le vécu des acteurs (ici les directeurs et les directrices de théâtre). Au fur et à mesure du traitement des données, je suis « constamment retourné[e] au monde empirique dans lequel le phénomène est vécu pour

¹ Christophe Lejeune, chapitre 1.2.2, « Critique de l'ignorance théorique », *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 26

² Sinigaglia, Jérémy. « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme », *Sociétés contemporaines*, vol. 91, no. 3, 2013, pp. 17-42

³ Menger, Pierre-Michel. « Œuvrer dans l'incertitude », *Annales des Mines - Responsabilité et environnement*, vol. 57, no. 1, 2010, pp. 59-69

⁴ Barney Glaser et Anselm Strauss, *The Discovery of Grounded Theory*, 1967

⁵ *Ibid.*

non seulement valider les analyses, mais aussi pour les enrichir de nouvelles réponses à des questionnements.¹ » Comme les auteurs, j'ai « découvert » des éléments théoriques à l'intérieur des données empiriques.

J'ai trouvé du côté de l'approche inductive des pistes méthodologiques précises et adéquates pour cela. L'approche inductive permet en effet de ne pas perdre le contact avec mes informateurs et de continuer de « m'acclimater » à leur univers en bénéficiant d'un contact ininterrompu et d'une écoute plus fine. Ne pas chercher à comprendre en cours d'entretien l'écart entre mon hypothèse et le récit a rapidement permis d'apprendre davantage sur leur positionnement. En restant ouverte, en étant plus disponible, les enquêtés pouvaient se confier. J'ai donc pu expérimenter l'organisation dite « parallèle » d'une recherche², où l'on ne sait pas à l'avance quelles sont les questions théoriques soulevées par le terrain.

La pertinence d'user de cette méthode dépend donc de la question de recherche. Elle est adaptée aux questions visant à comprendre les acteurs sociaux, la façon dont ils appréhendent leur environnement, leurs choix et leurs motivations mais elle ne permet pas de rechercher des causes³. Ainsi les questions « comment travaillent les directeurs de théâtre de ville ? », « comment appréhendent-ils les artistes et les publics ? », « quel est leur rôle sur le territoire ? » pourront trouver quelques réponses et celles-ci pourront être recueillies dans leur diversité. Cette approche permet de savoir ce qu'ils font plutôt que de se concentrer sur ce qu'ils ne font pas et de comprendre comment les faisceaux de contraintes et d'opportunités orientent leur décision. Elle est aussi un révélateur de situations connexes. J'ai donc porté mon intérêt sur l'expérience vécue des acteurs.

Attentive à mes émotions pendant les entretiens, j'ai recueilli autant que possible toutes les interrogations et les remarques intérieures nées de mes appréhensions, de mes surprises, de ma gêne ou encore des joies ou des soulagements ressentis en entretien, comme du matériau à prendre en compte dans l'analyse. Faire appel à ma capacité de réflexivité en couchant sur le papier ces émotions accompagnées d'éléments de contexte m'a permis d'explicitier mes attentes implicites et les avancées dans la compréhension de

¹ *Ibid.*

² Christophe Lejeune, Chapitre 1.2.2, « L'organisation parallèle de la recherche » *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014

³ Christophe Lejeune, Chapitre 1. « Qu'est-ce que la recherche qualitative ? » *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014

mes enquêtés, compréhension qui se faisait donc parfois à retardement. En effet, quand la surprise etc. nous prend c'est que l'on projette son propre schème d'action alors qu'il s'avère qu'une autre logique est à l'œuvre.

Parfois, ces comptes rendus personnels et subjectifs ont contribué à la rupture épistémologique. J'ai ainsi pu dépasser certaines incompréhensions, déceler mes présupposés, identifier une mauvaise piste ou rectifier une analyse erronée.

b. Le codage des résultats avec le logiciel QDA Miner

Le codage des entretiens réalisés avec les directeurs et les directrices a fait l'objet d'un long travail. Comme le prévoit la littérature méthodologique, les débuts ont été très difficiles et le résultat ne peut refléter de façon exhaustive l'ampleur du chemin parcouru pour stabiliser les catégories. En effet, le nombre de données conjugué à l'évolution de mon questionnaire (heureusement limitée) s'ajoutait à la diversité des cas et des configurations d'exercice. Avant que le phénomène de boule de neige (« snowball sampling ») évoqué par Daniel Bertaux n'advienne¹, il faut se convaincre qu'il n'y a pas de situation désespérée et que toute situation sociale a ses portes d'entrée, qu'il « suffit » de découvrir. Il m'a aussi fallu trouver comment restituer mes résultats. Bernard Lahire recommande de rédiger des petits focus qui constitueront des sous-parties, comme, par exemple, montrer « à quel point au sein d'une même catégorie [socioprofessionnelle] les différences entre familles peuvent être significatives ». Voici les solutions pratiques trouvées petit à petit au cours des enquêtes :

Procéder aux découpages thématiques des entretiens n'a été qu'une première étape du codage. Après tout, les enquêtés répondaient à ma trame d'entretien et parlaient donc « nécessairement » des thématiques visées par l'entretien (leurs parcours, leurs échanges avec les autres directeurs, leurs liens avec la métropole du Grand Paris, etc.). Malgré tout, procéder à ces découpages a constitué une première étape car de nombreux sous-thèmes sont apparus. Ceux-ci avaient naturellement été intégrés à ma grille d'entretien, et constituaient bien souvent des questions de relance. Par exemple, j'ai découpé la partie de l'entretien consacrée au parcours en deux grands thèmes « la socialisation » et « l'embauche ».

¹ Daniel Bertaux, *Op. Cit.*

Le premier grand thème « la socialisation », a été subdivisé en quatre : « le premier souvenir de spectacle vivant », « les instances socialisatrices », « les études supérieures » et « les expériences professionnelles ». En plus de ces sous-thématiques j'ai créé un sous thème intitulé « éléments de contexte » qui permettait de rassembler toutes les digressions apportant des éléments historiques, économiques ou sociétaux que l'enquêté jugeait bon d'apporter comme perspective à son propos.

Le deuxième grand thème a généré moins de sous-thématiques. Seules deux ont été créées : « le recrutement » et « la direction d'équipe » car ces deux éléments semblaient liés de façon récurrente.

La deuxième étape a consisté à catégoriser ces premiers souvenirs de spectacle vivant, ces instances socialisatrices, ces recrutements ... en m'appuyant à la fois sur ce que l'enquêté exprimait à leur sujet et sur les variations que j'observais. Par exemple, concernant le sous-thème des « instances socialisatrices » une comparaison inter enquêtés m'a montré qu'il en existait quatre (l'école, la famille, les amis et les pratiques extrascolaires) et la lecture plus approfondie des entretiens me renseignait sur leur expérience de socialisation avec ces instances. Dans la thématique des « expériences professionnelles », les entretiens ont fait apparaître des éléments objectivables tels que la temporalité du premier emploi, les modalités de recrutement, la durée des emplois, le secteur d'activité, le type d'organisme employeur, les compétences acquises, les raisons de l'arrêt... autant de catégories que j'ai cherché à investiguer dans les entretiens ultérieurs pour en extraire chaque fois un panel large d'expérience. C'est d'ailleurs ce travail de codage qui m'a conduit sur la piste d'une analyse de mes données en termes de mobilité professionnelle.

Dans un second temps j'ai analysé la façon dont l'enquêté parlait de ses expériences, ce qu'il-elle mentionnait à leur propos en cherchant les hiérarchies qu'elles traduisent. Pour Christophe Lejeune, un bon code « ne classe pas les informateurs ; [il] n'enferme personne, ne fige pas un rôle une fois pour toutes et ne désigne pas une constante. Au contraire, [il] désigne ce qui varie, ce qui diffère en fonction des situations, des circonstances et des contextes.¹ » M'appuyant sur cette méthodologie, j'ai étudié les passages d'entretien relatifs aux groupes d'individus mentionnés (« la famille », « l'école » mais aussi dans d'autres thèmes, « les artistes », « le personnel municipal », « les amateurs » ...) et, pour chacun de ces groupes d'individus, j'ai créé des catégories

¹ Christophe Lejeune, *Op. Cit.*, Chapitre 3.5.1. La ficelle de la variation

qui rendent compte des variations d'expérience. Il ajoute que les catégories « portent non pas sur ce dont parle l'acteur mais sur ce qu'il exprime à ce sujet ». Les registres informatifs pour le codage sont le vécu, le ressenti, l'émotion, l'opinion et les représentations. Suivant ce principe le codage des instances socialisatrices par exemple a donné plusieurs catégories :

- L'intensité de la pratique : cette catégorie regroupe les cas où la socialisation est décrite comme intense / régulière / longue / faible / ponctuelle, ce qui permet d'estimer si leur profession de directeur ou de directrice s'inscrit en continuité de leur socialisation primaire ou au contraire en rupture.
- La personnalisation de l'instance socialisatrice : ce sont les cas où l'enquêté faisait référence à une personne en particulier. J'observais si celle-ci était décrite en tant que modèle, en tant qu'accompagnatrice, en tant qu'initiatrice de la socialisation culturelle ou encore comme faisant défaut dans la socialisation culturelle. Ceci permet d'estimer quel est le mode de socialisation culturelle dont ont bénéficié les enquêtés mais aussi celui qu'ils estiment être le plus pertinent ou le plus souhaitable.
- Les justifications apportées : ce sont les cas où l'enquêté justifiait sa mention d'une personne en particulier (ou l'absence de mention particulière) en faisant référence à des facteurs sociaux, temporels, géographiques ou encore au goût de l'instance socialisatrice, ce qui permet d'estimer l'importance de ces critères pour l'enquêté.

De façon générale, quand l'enquêté donnait une opinion, par exemple, si un directeur disait, en parlant des artistes locaux « ils ne sont pas bons », j'ai créé ce que Christophe Lejeune appelle des catégories « contrastives » c'est-à-dire des catégories qui précisent la posture de l'enquêté envers différentes situations par une déduction de ce qu'il exprime à propos du sujet abordé. Autrement dit, je n'ai pas analysé cette phrase en tant qu'évaluation de la qualité des artistes locaux qui aurait pour modalités « bonne », « moyenne », « mauvaise » mais comme une « valorisation de la qualité » dans les choix de programmation du directeur ou de la directrice. En effet ce qui m'intéresse ici est le fait qu'il se réfère à une échelle de valeur qualitative (et non quantitative, esthétique ou

géographique par exemple), et non pas le fait qu'il exprime une critique des artistes locaux.

Je me suis aussi intéressée aux évaluations telles que « c'était un cauchemar » ou « le prof était génial » ou les représentations telles que « je n'étais pas faite pour ça » ou encore « il n'y a pas de débouché ». L'objectif était d'établir une lecture sensible de la façon dont s'est structurée leur découverte du spectacle vivant, dont s'est déroulé leur parcours culturel, et dont ils ou elles mettent en œuvre leur poste. Aussi, les catégories créées reflètent la façon dont le directeur et la directrice se met en scène ou se présente au cours du récit.

3. Mes grilles d'entretien et d'analyse en étapes

Précisons maintenant la méthode que j'ai appliquée pour dégager et analyser les éléments recherchés.

a. Analyser des récits de vie

Selon Christophe Lejeune, le principe à suivre pour le codage d'une enquête qualitative est de ne pas considérer les acteurs sociaux comme passifs mais bien plutôt comme actifs dans les situations qu'ils traversent¹. En suivant deux de ses outils que sont la « ficelle de la première personne » et « la ficelle des verbes » j'ai cherché à repérer ce qu'une directrice affirmait d'elle quand elle créait des distinctions, quand elle émettait un jugement ou quand elle parlait du passé (ou du futur). En réalisant ce travail de déduction à partir de son expérience vécue, j'ai considéré l'enquêté en tant qu'acteur, même lorsqu'il me parlait de son enfance.

Concernant le premier souvenir de spectacle vivant par exemple, la sortie dépendait souvent des choix d'un ou plusieurs prescripteurs. Je me suis cependant demandé ce que disait l'acteur de lui-même en parlant des autres, en cherchant les verbes actifs dans son récit subjectif, en prêtant une attention particulière aux distinctions, aux oppositions et aux comparaisons qu'il ou elle développait et en les utilisant non pas en tant que telles mais comme des indicateurs de son expérience vécue. Ce travail « permet

¹ Christophe Lejeune, *Op. Cit.*

de s'interroger sur la dynamique active sous-jacente à tout ce qui est exprimé. Même lorsque l'informateur se présente comme passif. » Finalement, « (...) il s'agit d'explicitier le fondement délibéré de ce qui est subi.¹»

En étudiant ainsi les parcours des directeurs et des directrices vis-à-vis de la culture depuis l'enfance, j'ai aussi souvent été confrontée à la question du traitement du but qu'ils ou elles poursuivaient. Sur ce point, Daniel Bertaux incite à la vigilance en distinguant « but » et « projet ». À la différence du projet, un but n'est pas la *cause* d'une action car il n'est pas encore avéré. Le *projet*, lui, est défini, du moins définissable au moment d'agir. En cela, la cause est à chercher dans le projet et non dans le but². Dans ce même ordre d'idées, Alfred Schütz distingue les *raisons because* qui désignent sous l'appellation de cause une série de circonstances extérieures donc synonyme de projet, des *raisons in order to* qui sont réalisées dans un but précis³. Il indique que les *raisons because* sont racontées dans les *backgrounds constructions*⁴, qui sont des descriptions de contexte. Aussi, recentrer la parole de l'acteur sur son vécu et sur ses buts m'écarte aussi d'une recherche de causalité. Il me permettra plutôt de dissocier jugements et informations contextuelles, pour comprendre comment le passé éclairait le présent. Investiguer de cette manière jusqu'à la relation enfantine des directeurs et directrices avec la culture devrait permettre de construire les états successifs du champ du spectacle vivant dans lesquels la trajectoire du directeur s'est déroulée.

Reste encore à déterminer si cette reconstruction analytique doit être préalable ou simultanée avec la récolte des récits de vie. J'ai cadré les entretiens sur les éléments de parcours susceptibles de contenir des blocs de socialisation intériorisée : la relation à l'art et la culture dans l'enfance, le premier souvenir de théâtre, les choix d'études, les expériences professionnelles passées, le recrutement. J'analyserai par exemple les « problèmes de consistance »⁵, autrement dit les tensions entre socialisation primaire et secondaire comme des démarches d'inscription de soi dans la société, au cours desquelles certaines dispositions peuvent être mises en veille au profit d'autres dans un souci d'adaptation aux situations traversées. En effet, Peter Berger et Thomas Luckmann montrent que « l'institution est présente car précédant la biographie de l'individu,

¹ *Ibid.* page 76

² Daniel Bertaux, *Le récit de vie*, Armand Colin, 2016 (4ème édition), page 83

³ Alfred Schütz, *The Phenomenology of the Social World*. Northwestern University Press, 1967

⁴ Alfred Schütz, *Le chercheur et le quotidien*, Meridiens-Klincksieck, 1984

⁵ Peter Berger et Thomas Luckmann, *Op. Cit.*

indépendamment de la compréhension que l'individu peut en avoir, comme réalité externe inaccessible à l'introspection, accessible uniquement par apprentissage et qui s'appréhende d'une autre manière que le monde naturel.¹». Cela fait écho à l'analyse de Gérard Noiriel qui démontre que l'institutionnalisation de la culture a eu des effets sur la définition légitime de la création.

C'est aussi la fraîcheur des premières fois que le dispositif amène à restituer, afin que le directeur ou la directrice la mette en parallèle de son expertise actuelle. Dans ce cadre, je chercherai à distinguer, quand ce sera possible, ce qui tient de l'évaluation passée et de l'évaluation actuelle pour analyser comment l'expert et le novice dialoguent en lui ou en elle. Je comparerai alors les deux réceptions. Toutefois quand ces éléments ne me seront pas donnés je m'attacherai à l'étude des justifications et des éléments de contexte qu'il ou elle apportera.

b. Évolution de la grille d'entretien et échantillonnage théorique

Comme je l'ai indiqué précédemment², la méthodologie initiale de mon enquête a été largement inductive et seul le critère de trois entretiens au minimum par territoire de la métropole a guidé ma collecte par entretien.

Le caractère exploratoire des entretiens m'a permis de commencer l'analyse très tôt. La première analyse a été réalisée juste après l'entretien. Les résultats des premiers entretiens ont donc été produits très tôt de façon à faire évoluer ma trame d'entretien par la mise en exergue de sous-thématiques à interroger ultérieurement. L'approche inductive permet d'aborder le terrain avec plus de liberté qu'une approche quantitative. Une enquête quantitative suppose une plus grande préparation théorique préalable³ et la construction d'un cadrage précis pour le questionnaire à partir duquel va s'édifier l'ensemble de l'analyse. Dans le cas d'une enquête inductive, l'idée de ne pas savoir à l'avance les questions théoriques à soulever est moins préoccupante puisque nécessaire⁴.

¹ Didier Lesèche, « La construction sociale de la réalité », *Fiches de lecture de la chair D.S.O.*, Cnam, 2000/2001 disponible en ligne sur https://lirsa.cnam.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1295877017861, consulté le 18 avril 2020

² Voir le chapitre 1 de cette thèse

³ Christophe Lejeune, *Op. Cit.*

⁴ Jason Luckerhoff et François Guillemette, *Méthodologie de la théorisation enracinée, Fondements, procédures et usage*, Presses de l'Université du Québec, 2012

J'ai plutôt utilisé mon questionnaire comme un cadre proposé aux acteurs pour qu'ils s'expriment. En comparant les différents récits, je détectais des récurrences et des différences et pouvait ainsi préciser progressivement les questions pendant l'entretien, en fonction des ruptures épistémologiques traversées et des cas négatifs qui se présentaient¹. Mon questionnaire était donc à la fois fixe et évolutif.

Je ne me suis toutefois pas rendue sur le terrain sans question de recherche et sans hypothèses préalables. Non pas dans l'objectif de venir les vérifier en laissant libre cours au biais de confirmation ou de les infirmer par goût de la désillusion. À travers mes hypothèses j'ai plutôt cherché à ouvrir les pistes de réponses possibles en réalisant un travail préparatoire de micro-analyse tel qu'il est décrit par Christophe Lejeune. Ce travail préparatoire d'élaboration d'hypothèses vise à travailler sur la polysémie des termes employés dans mon questionnaire et la pluralité de thématiques qui en découlent. Je souhaitais ainsi garder à l'esprit que le regard que je poserais sur les informateurs rencontrés inclurait des présupposés.

La partie de mon questionnaire relative au parcours était initialement très ouverte². Lors des premiers entretiens, après avoir rappelé le cadre de l'entretien et les quatre axes que je souhaitais interroger (le parcours (1) le projet et sa mise en œuvre (2), les contraintes, enjeux et défis de ce métier (3), les questions socio-démographiques et relatives à la scène (4)³), je me contentais de dire « je vous propose de commencer par votre parcours personnel et professionnel vis-à-vis de l'art et de la culture ». Les questions que j'avais prévues en relance étaient « Quelles étaient vos pratiques culturelles avant d'être directeur ? » pour questionner la préprofessionnalisation, « Avez-vous eu un autre poste au sein d'une structure de spectacle vivant ? Lequel ? » et « Comment vous êtes-vous adapté à votre nouvelle fonction ? ».

J'ai rapidement fait l'expérience d'un cas qui a commencé son récit par les études, occultant de ce fait la petite enfance. Dès lors, je précisais le repère chronologique « depuis l'enfance » et une invitation à mobiliser des éléments déterminants : « vous pourriez me raconter quel a été votre/ton parcours personnel vis-à-vis de la culture, comment vous êtes arrivé ici, en partant d'assez loin, depuis l'enfance »

¹ Christophe Lejeune, *Op. cit.*

² Voir annexe 7, page 404

³ Voir le « message de proposition d'entretien » en annexe 6, page 403

Les premiers récits de vie m'ont permis de dégager des catégories plus précises encore pour une deuxième version de la partie « parcours » de mon questionnaire, composée de cinq parties : le rapport à l'art pendant l'enfance, l'école, les études, les premières expériences professionnelles et l'arrivée au poste actuel de directeur. J'ai pu alors procéder à l'échantillonnage théorique qui suppose que chaque élément collecté réponde à une question plus fine et à la recherche de cas négatifs¹.

Ensuite, compte tenu des perspectives sociologiques et philosophiques que j'ai développées plus haut, j'ai voulu tester l'hypothèse de la théorie du choc de Malraux en demandant aux directeurs et aux directrices d'évoquer leur premier souvenir de spectacle vivant. Ma question de recherche était de savoir si le postulat de base de cette politique selon lequel l'expérience esthétique est nécessairement bouleversante et significative s'observait chez eux et, dans le cas inverse, si une autre lecture s'avérait plus appropriée dans leur trajectoire. Elle pourrait se formuler ainsi : quelles caractéristiques particulières colorent le premier souvenir de spectacle vivant d'un spectateur qui dédiera par la suite sa vie professionnelle à la programmation ?

Je souhaitais aussi mettre en relation cette hypothèse relative à la construction de leur parcours en l'appliquant à l'objet même de leur travail de programmeur : l'objectif d'un programmeur n'est-il pas de créer un souvenir marquant de spectacle chez de nombreux publics ? Je me demandais dès lors en quoi l'expérience vécue pouvait influencer les modalités de ce projet. Autrement dit, dans quelles mesures ce souvenir constituait un moteur dans leur carrière actuelle ? Avait-elle encore une place aux côtés de l'expertise acquise ?

Ainsi je me suis attardée dans un premier temps sur les caractéristiques intrinsèques de leur souvenir : a-t-il des coordonnées spatio-temporelles ? Si des indications sur le lieu sont données, cela peut nous amener à formuler des hypothèses sur la représentation qu'en ont les directeurs et directrices et réfléchir en termes d'attachement et détachement au lieu, par exemple, et étudier les liens qu'ils tissent ou non avec ces typologies de structures dans leurs pratiques actuelles. Nous serons aussi attentifs à l'âge qu'ils s'attribuent lors du souvenir, aux éléments sociohistoriques qui l'accompagneront ou encore aux éléments esthétiques et, bien sûr, à l'évaluation qu'ils en font : émotions suscitées, liens avec d'autres éléments extrinsèques, jugements,

¹ Ma grille d'entretien conservait les grands axes mais évoluait et se précisait au fur et à mesure. Je m'appuie sur ces évolutions pour mon analyse.

comparaisons etc. Nous considérerons ces éléments comme des indicateurs de la place que prend le souvenir dans la pratique présente du directeur et plus largement comme des indicateurs potentiels du projet actuel du directeur et de la directrice programmeur et programmatrice.

Pour coder les propos des directeurs et directrices relatifs à la pratique artistique et aux études, j'ai commencé par repérer les éléments d'appréciation et de représentation. Par exemple, concernant les pratiques culturelles pendant l'enfance, j'ai dégagé les évaluations telles que « c'était un cauchemar » ou « le prof était génial » ou les représentations telles que « je n'étais pas faite pour ça » ou encore « il n'y a pas de débouchés ». L'objectif de ma collecte lors des entretiens ultérieurs a donc été d'établir une lecture sensible de la façon dont s'est structurée la découverte du spectacle vivant, le choix d'un parcours culturel, et la façon dont le directeur ou la directrice se mettait en scène au cours du récit de sa formation.

De même pour la thématique des premières expériences professionnelles, les entretiens ont fait progressivement apparaître des éléments objectivables tels que la temporalité de l'emploi par rapport aux études, les modalités de recrutement, la durée de l'emploi, le secteur d'activité, le type d'organisme employeur, les compétences acquises, les raisons de l'arrêt, autant de catégories que j'ai cherché à investiguer dans les entretiens ultérieurs pour en extraire chaque fois un panel large d'expérience. Ce travail de codage m'a amenée sur la piste d'une analyse de mes données en termes de mobilité professionnelle.

Le codage du parcours des directeurs et directrices a fait l'objet d'un long travail. Comme le prévoit la littérature méthodologique, les débuts ont été difficiles. En effet, le nombre de données conjugué à l'évolution de mon questionnaire s'ajoutait à la diversité des parcours et des configurations d'exercice. Avant que le phénomène de boule de neige (« snowball sampling ») évoqué par Daniel Bertaux n'advienne¹, il faut se convaincre qu'il n'y a pas de situation désespérée et que toute situation sociale a ses portes d'entrée, qu'il « suffit » de découvrir. Il m'a aussi fallu trouver comment restituer mes résultats. Bernard Lahire recommande de rédiger des petits focus qui constitueront des sous parties, comme par exemple montrer « à quel point au sein d'une même catégorie [socioprofessionnelle] les différences entre familles peuvent être significatives ». Me

¹ Daniel Bertaux, *Op. cit.*

pencher davantage sur sa méthodologie m'a apporté des solutions pratiques, que je présenterai maintenant.

c. La quête de la genèse des dispositions des directeurs et directrices de théâtre de ville

Comment interroger les matériaux recueillis et restituer mes résultats ? Comme écrit dans la partie précédente, l'échantillonnage théorique réalisé au fil des entretiens a guidé le codage des parties portant sur la socialisation culturelle des directeurs et des directrices. Il a permis de délimiter quatre moments dont l'ordre de succession peut varier selon les individus : le premier souvenir de spectacle vivant, le temps de l'enfance et des études primaires et secondaires, le temps des études supérieures et le temps des premières expériences professionnelles. Le premier souvenir de spectacle vivant a été analysé de manière synchronique et n'intervient pas nécessairement au cours de l'enfance. Les trois autres ont pu être analysés de manière diachronique mais leur chronologie n'est pas non plus immuable.

Pour examiner ces périodes, je me suis inspirée de la méthodologie que Bernard Lahire emploie pour analyser la genèse des dispositions¹. Je me suis donc attachée à « décrire, de la façon la plus fine possible, les processus de socialisation par lesquels a été acquise la pluralité des dispositions (...) pliées dans un individu ²» et à montrer le rôle effectif qui revient à chaque acteur dans le processus de socialisation. Autrement dit, le rôle tenu par les différentes instances socialisatrices (famille, école, organisme extrascolaire, établissement d'études supérieures, établissement employeur...) mais aussi par tel ou tel membre de la famille, par l'enseignant, le collègue, etc.

Élaborons une grille d'analyse plus précise. Si je me réfère au dispositif méthodologique de Bernard Lahire, je retiens les axes suivants :

- 1) Il conviendra de recenser les différentes instances de socialisation (famille, école, association...) et chercher les cas négatifs,
- 2) De saisir les effets de ces différentes instances sur les enquêtés. Les effets seront établis par une analyse de la longueur des verbatim collectés pour chacune d'entre elles, par une analyse lexicale des relations de cause à effet faites par l'enquêté

¹ Bernard Lahire, *Portraits Sociologiques*, Armand Colin, 2005

² Danilo Martuccelli, François DE SINGLY, *L'individu et ses sociologies*, Armand Colin, 2018, pp. 69 – 73

(au travers de l'usage des conjonctions « parce que », « donc » et « car ») et enfin, par déduction issue de la comparaison,

- 3) Porter attention à toutes les personnes mentionnées qui ont réellement compté au sein des grandes instances de socialisation. Cela revient à distinguer certains individus plutôt que d'autres. Au sein de l'instance familiale par exemple, la personne qui compte peut-être indifféremment le père, la mère, un ou plusieurs frères ou sœurs. Selon les cas, il s'agira plutôt de la tante ou d'un cousin éloigné. Mon hypothèse est que la catégorie socioprofessionnelle de la famille ne présume pas des opportunités offertes en matière de culture et qu'elle peut varier selon que l'on considère la cellule familiale de base ou élargie,
- 4) Relever les différences d'attitude et de comportement de chacun d'entre eux quand elles sont données afin de déshomogénéiser ces divisions,
- 5) Analyser les phénomènes de cloisonnement/interpénétration entre les différentes instances et les différentes activités,
- 6) Le temps accordé/subi à chaque instance ou activité,
- 7) Prêter attention à l'expression de dichotomies dispositionnelles¹ :
 - L'apprentissage : mode pratiques VS mode scolaire-pédagogique : le but ici est d'analyser la présence des diverses institutions culturelles chez les générations successives de directeurs et dans leurs pratiques.
 - Leur rapport à l'organisation : dispositions planificatrices VS dispositions spontanéistes
 - Leur rapport aux normes et aux règles : rapport strict et tendu VS rapport de refus, de rejet ou de résistance
 - Les dispositions culturelles légitimes VS illégitimes
 - Dispositions à l'activité publique et collective VS retrait individualiste ou dans la sphère privée.
 - Remise de soi et passivité versus initiative ou leadership, qui seront objectivées notamment par l'analyse de leurs loisirs et de leur relation à l'art par la pratique artistique plutôt que par la sortie culturelle.
- 8) Les contextes d'activation, de mise en œuvre et de mise en veille des dispositions.

¹ Bernard Lahire, *Op. Cit.*, page 37 et 38

Je me suis inspirée du dispositif méthodologique pensé par Bernard Lahire pour construire une grille d'analyse de mes données. Pour résumer, il s'agira d'une part de comparer l'effet qu'ont pu avoir les instances socialisatrices sur les directeurs à chaque « période » retenue, de casser « [les] totalités homogènes afin de considérer [leurs] différences internes ¹ » et de montrer les phénomènes d'apparition et de mise en veille de dispositions chez les directeurs et les directrices rencontrés.

Toutefois mon terrain diffère de celui des *Portraits sociologiques* : la réalisation de portraits a amené le sociologue à définir un protocole d'enquête incluant 10 personnes pour 6 entretiens avec chacune d'entre elles. De mon côté, j'ai préféré multiplier les cas : j'ai rencontré en entretien long 37 enquêtés, une fois chacun². De ce fait, même si mes entretiens longs ont permis de récolter de nombreuses données autobiographiques, je suis dans l'incapacité de réaliser des portraits à la manière de Bernard Lahire. Mais j'ai pu dégager de mes entretiens les éléments saillants pour chacune des thématiques qui m'intéressaient jusqu'à atteindre le stade de la saturation des données³, j'ai pu comparer les cas et mettre en exergue les variations.

4. Profil sociodémographique des enquêtés

Mon échantillon de directeurs et de directrices de théâtre de ville ayant répondu aux entretiens semi directifs est composé de 37 directeurs et directrices répartis ainsi : 30 d'entre eux exercent au sein de la Métropole du Grand Paris et programment une saison de spectacle vivant dans un théâtre permanent, 1 directeur exerce au sein de la métropole mais sa programmation est hébergée dans la salle des fêtes de la mairie et 6 exercent en dehors de la métropole en Ile-de-France. Pour les raisons énoncées plus haut de saturation de l'enquête, les directeurs exerçant en dehors de la métropole ont été intégrés à l'enquête. Par souci de confidentialité, je n'indique pas les villes d'exercice des enquêtés.

¹ Bernard Lahire, *Op. Cit.*, page 36

² Je mets de côté la réalisation du focus groupes qui, même s'il intégrait certains des enquêtés rencontrés en entretien, n'avait pas les mêmes objectifs de recherche. L'entretien visait la collecte de récit de vie (entre autres) et le focus group centrait la conversation sur le sujet de l'action culturelle notamment.

³ Lorraine Savoie-Zajc, « Saturation », Dans Alex Mucchielli (Dir.) : *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Armand Colin, 1996a

Répartition des enquêtés dans la Métropole du Grand Paris

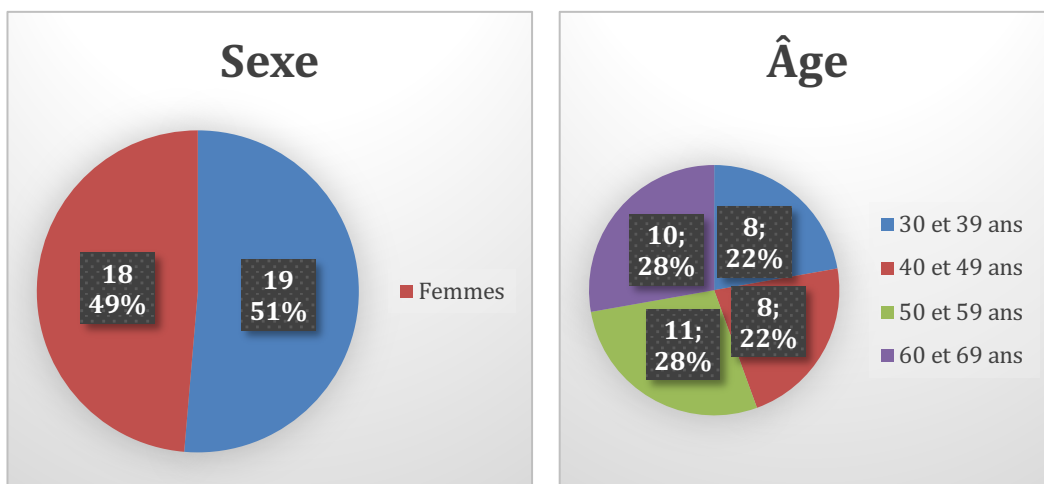
Nombre total d'enquêtés	37
Dont :	
Directeurs et directrices entrant strictement dans le cadre de la définition retenue pour l'enquête	30
Directeurs et directrices travaillant dans le périmètre de la MGP	31
Directeurs et directrices travaillant hors du périmètre de la MGP	6
Autres critères analysés pour la saturation de l'enquête	Saison culturelle en salle des fêtes, jeune directeur et jeune directrice (30-39 ans), statut juridique d'affermage et d'ESAT, directeur artiste, direction de théâtre de ville hors métropole

a. Sexe, âge et niveau de diplôme

Mon échantillon est composé de 19 hommes et 18 femmes. Le nombre de directeurs et de directrices rencontrés est quasiment équivalent sans que j'aie recherché la parité lors de ma prise de contact avec les enquêtés. Ce fait laisse penser qu'une féminisation de ce poste est en cours voire qu'elle est déjà avancée. Cette hypothèse est renforcée par le décompte du nombre de femmes et d'hommes inscrits dans mon recensement à l'échelle métropolitaine. En effet, parmi les 112 théâtres recensés, j'ai dénombré 61 femmes au poste de directrice de théâtre de ville et 51 hommes au poste de directeur. C'est pour souligner ce fait que j'ai désigné mes enquêtés « directeurs et directrices » plutôt que « directeurs », tout au long de la thèse.

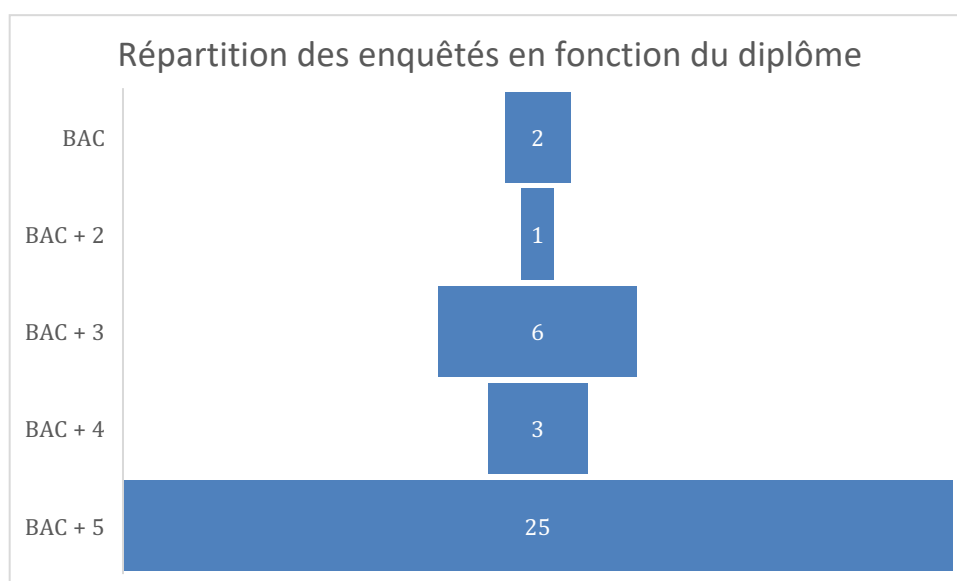
Les directeurs et directrices rencontrés relèvent de générations différentes : 8 d'entre eux ont entre 30 et 39 ans, 8 ont entre 40 et 49 ans, 11 ont entre 50 et 59 ans et 10 ont entre 60 et 69 ans¹.

¹ Un directeur a préféré ne pas renseigner son âge



La répartition des sexes et des générations des directeurs de l'échantillon est assez équilibrée, même si la majorité de mes enquêtés appartient aux générations les plus âgées (entre 50 et 69 ans). Ces chiffres, qui laissent penser qu'un renouvellement générationnel est en cours, marquent aussi l'attrait de ce type de poste et la possibilité d'y accéder assez jeune.

Enfin, 35 directeurs sur 37 ont suivi une formation supérieure et sont diplômés. La majorité (25 sur 37) possède un BAC + 5 en direction ou gestion de projet culturel. Les autres BAC + 5 sont issus des filières lettres, sciences humaines et sociales, commerce ou gestion. 4 directeurs ont une maîtrise en gestion culturelle ou en droit et 6 sont diplômés d'une licence de culture ou de lettres. Un directeur a fait ses études au sein d'une école de cinéma, ce qui lui a donné une équivalence BAC + 2. Les 2 directeurs non diplômés ont le BAC.



Même si, comme l'on pouvait s'y attendre, les probabilités d'être diplômé à ce poste sont élevées, ces résultats montrent que le métier de directeur de théâtre de ville n'est pas une profession réglementée au sens où son exercice serait soumis « à l'autorisation d'une autorité compétente et à la possession d'un diplôme ou d'une formation spécifique »¹. J'approfondirai dans la partie consacrée au parcours des directeurs et directrices l'agencement entre les études, le diplôme et l'expérience professionnelle : le diplôme prépare-t-il l'accès au poste ou valide-t-il une solide expérience personnelle et professionnelle ?

b. Origines sociales et géographiques

Pour mener à bien cette partie de l'enquête, il a fallu réaliser une étude des nomenclatures des professions et catégories socioprofessionnelles établies par l'INSEE en 2003, accessibles à tout moment sur le site internet de l'INSEE². Cela m'a permis de développer une plus grande acuité à déceler le « métier réel » des parents de l'enquêté en poussant au-delà des énoncés plus ou moins vagues donnés par les enquêtés. En effet, enquêter sur les origines sociales d'un enquêté par la récolte de la catégorie socioprofessionnelle de ses parents demande une certaine agilité³.

Un exemple typique de précaution à prendre concerne les métiers qui peuvent être exercés en tant que cadre ou non cadre : une connaissance imprécise des nomenclatures entraîne le sociologue inexpérimenté à faire fi de cette distinction, car dans le langage courant la précision du statut de « cadre » n'apparaît pas dans l'intitulé de la fonction. Or il est systématiquement précisé dans les nomenclatures. Et pour cause, il fait passer un même intitulé de poste d'une catégorie socioprofessionnelle à l'autre. Or comment déterminer *a posteriori* qu'un père « chef de chantier » est cadre ou non si ce n'est en reprenant contact avec l'enquêté ? D'autant plus que l'intitulé de poste donné peut relever du langage familier ce qui rend sa recherche plus ardue.

¹ <https://www.service-public.fr/particuliers/glossaire/R1029> consulté le 8 novembre 2020

² INSEE, « Nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles 2003 (PCS) », <https://www.insee.fr/fr/information/2016811>, consulté le 3 novembre 2020

³ L'article de Pierre Merle souligne bien les différents écueils que peut représenter le recueil de telles données. Cependant, il porte sur un public enfantin et soulève de ce fait des biais qui ne sont pas les miens ici. Voir Pierre Merle, « La Catégorie socio-professionnelle des parents dans les fiches administratives des élèves », *Socio-logos*, 8, 2013

Cela m'a conduit à peaufiner ma technique d'enquête pour mes rencontres en face-à-face. En effet, questionner l'enquêté sur la profession de ses parents au-delà du simple intitulé de poste peut s'avérer gênant. Poser ces questions en fin d'entretien semblait le moment le plus adéquat : l'enquêté m'ayant fait part de son cheminement personnel vis-à-vis de la culture, il/elle avait eu le temps de se décrire et était davantage disposé à prendre position socialement vis-à-vis de ses parents. Néanmoins, si cet ordre est bénéfique il ne lève pas toutes les gênes que la référence aux origines sociales peut soulever.

Pierre Merle montre toutefois que ces écueils ne doivent pas être surestimés parce que la qualité moyenne de ces données n'est « pas forcément préjudiciable à l'analyse¹ (...) [car] l'imprécision du libellé d'une profession revêt *a contrario* une signification sociale² ». En effet, elle peut traduire la tendance des enquêtés à « gommer l'effet jugé dévalorisant de certaines professions » et m'a conduit à considérer le principe selon lequel « la déclaration de [la] profession a pour objet de se grandir socialement et non l'inverse », sans toutefois renoncer à la mise en perspective critique de cette affirmation pour chaque enquêté puisqu'il ne s'agit pas de donner leur profession personnelle mais celle d'un de leurs parents.

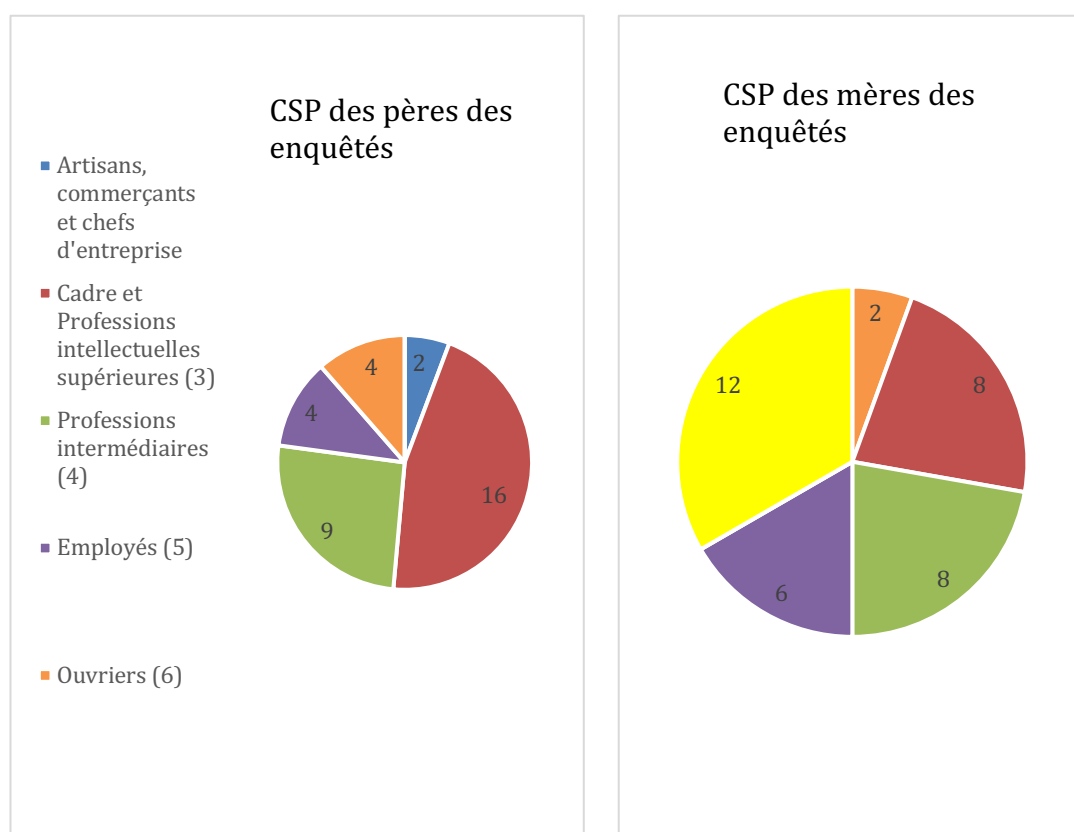
Les origines sociales des enquêtés sont diverses mais l'on peut noter que la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures est plutôt bien représentée chez les pères (16 sur 36³), et que celle des femmes au foyer est plutôt bien représentée chez les mères (12 sur 36).

¹ Pierre Merle, *Op. Cit.*

² *Ibid.*

³ Il manque un répondant à cette question.

CSP des pères et des mères des enquêtés



On peut noter cependant que parmi les cadres et professions intellectuelles supérieures, rares étaient les pères inscrits dans des professions culturelles et artistiques, seuls deux évoluaient dans le milieu culturel (un guitariste et un chanteur lyrique et professeur de chant). Les pères de cette catégorie socioprofessionnelle étaient ingénieurs, cadres d'entreprise ou chef de chantier cadre, expert auprès des tribunaux, inspecteurs des impôts, directeur administratif, ou encore publicitaire¹.

9 pères sur les 36 renseignés relèvent de la catégorie des professions intermédiaires. Ils exerçaient leur métier en tant que responsable d'équipements pétrolier, agent de maîtrise en entretien ou technique, instituteur, aide comptable, technicien commercial ou agricole ou encore éducateur socioculturel en lycée agricole.

3 pères relevaient de la catégorie « employés » en tant qu'agent électricien, aide-soignant, aide comptable, gérant salarié de station-service.

¹ J'utilise l'imparfait étant donné que la majorité des parents était à la retraite au moment de l'entretien

6 pères étaient ouvriers : deux électriciens¹, un maçon, un ouvrier imprimeur, un ouvrier peintre carrossier.

Enfin, seuls 2 d'entre eux relevaient de la catégorie des artisans, commerçants et chefs d'entreprise : un dirigeant d'un gros équipement automobile et un commerçant artisan en papeterie.

Dans l'autre versant du couple parental, les mères qui exerçaient une profession appartenaient à part égale aux cadres et professions intellectuelles supérieures (8 sur 36) ou aux professions intermédiaires (8 sur 36). Comme les pères, elles ne s'inscrivent que rarement dans une activité artistique : si une était illustratrice pour enfant, les cadres travaillaient en tant qu'avocate, responsable juridique ou financière, inspectrice des impôts, médecin ou attachée de communication. Celles qui œuvraient dans le champ des professions intermédiaires (8 sur 36) travaillaient dans le domaine de l'enseignement en tant qu'institutrices ou enseignantes de français dans le secondaire, ou dans le domaine de la santé en tant qu'infirmière ou orthophoniste. Une autre était assistante de direction en entreprise de bâtiment.

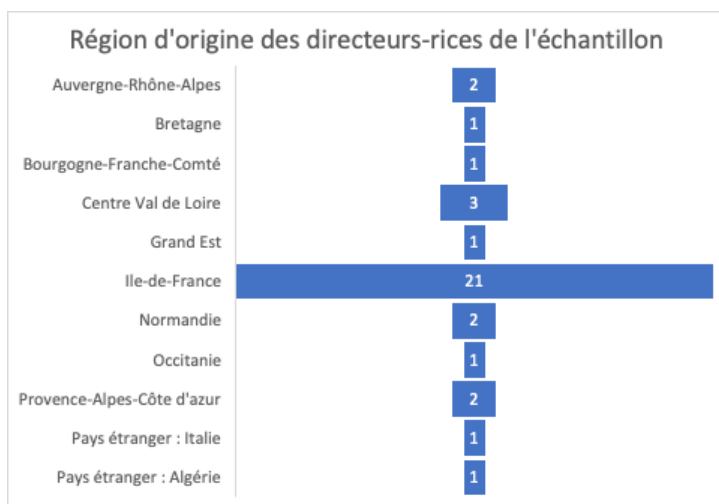
Les 6 employées travaillaient dans le secteur de la santé en tant qu'aides-soignantes ou secrétaires. L'une d'entre elles travaillait avec son mari dans une station-service.

Enfin, 2 étaient artisan et commerçante : l'une restauratrice, l'autre commerçante en papeterie.

Les origines géographiques des enquêtés sont majoritairement similaires à leur bassin d'emploi : plus de la moitié des directeurs et directrices de notre échantillon est originaires d'Ile-de-France. 21 des 35 répondants ont grandi en région parisienne². La provenance du reste de l'échantillon est assez éclatée entre les autres régions de France et un seul enquêté n'a pas répondu à cette question.

¹ L'un est devenu ingénieur d'affaires et l'autre est devenu cadre au sein de leur entreprise, l'un sans BAC

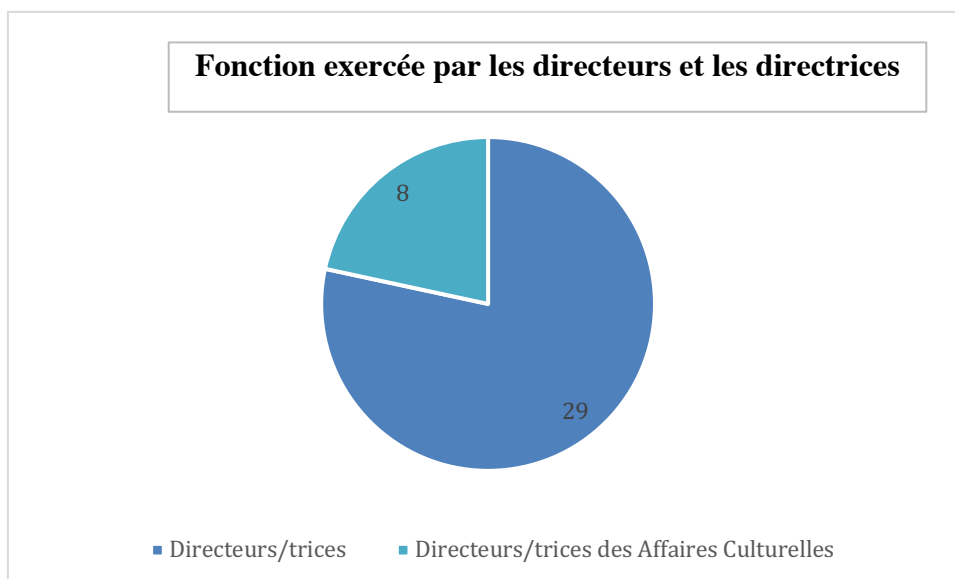
² 1 enquêté n'a pas répondu à cette question



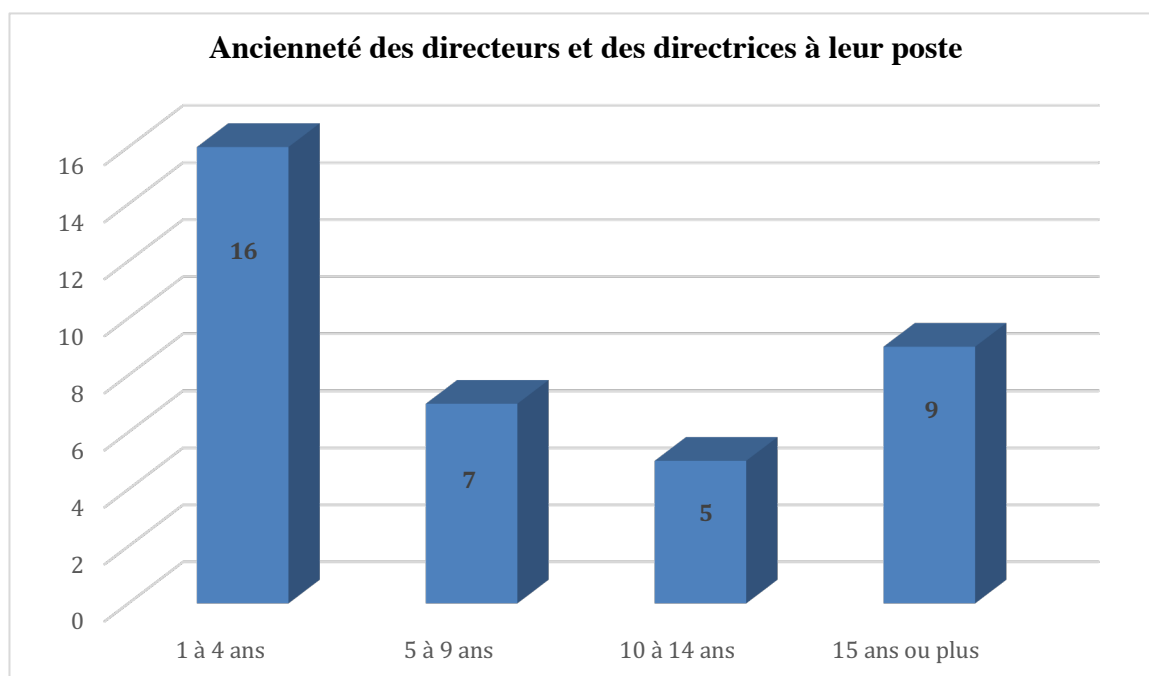
Cependant, la majorité d'entre eux ne travaille pas aujourd'hui dans leur ville de résidence. Sur 35 répondants, seuls 7 vivent dans la même ville que le théâtre qu'ils dirigent (dont 1 parisien) et 28 vivent dans une autre ville, voire dans un autre département. Les directeurs et directrices de théâtre de ville ne s'appuient donc *a priori* pas sur un vécu citoyen et quotidien similaire à celui des habitants.

c. Type de contrat et ancienneté

Tous les directeurs et directrices de l'échantillon dirigent un théâtre de ville. Cependant, l'enquête montre que certains d'entre eux (8) réalisent cette mission en tant que directeurs des affaires culturelles (DAC). Dans ces cas, la direction du théâtre et la programmation de spectacle vivant n'est qu'une partie d'une activité beaucoup plus large, puisqu'ils-elles ont dans ce cas la charge de l'ensemble des actions et des équipements à vocation culturelle de la ville. De plus, ces directeurs réalisent leur travail depuis les locaux de la mairie, à la différence des directeurs ou directrices non Directeurs des Affaires Culturelles qui, sauf exception, officient directement depuis le théâtre. Cette diversité de configuration me permettra d'analyser l'influence du cadre d'emploi sur les missions réalisées et le projet du théâtre, mais aussi sur les relations avec les élus et avec l'équipe du théâtre.



L'ancienneté des directeurs à leur poste est bien sûr variable mais l'on constate que la majorité des enquêtés est en poste depuis moins de 10 ans alors que l'échantillon comptabilise un peu plus de directeurs « seniors » que « juniors » (20 50-69 ans contre 16 30-49 ans). Sur les 36 répondants¹, 16 directeurs dirigent ainsi la scène depuis 1 à 4 ans, 7 depuis 5 à 9 ans, 5 depuis 10 à 14 ans et enfin 9 depuis 15 ans ou plus.



¹ La question faisait partie du questionnaire et était posée en fin d'entretien. Il s'agissait d'une question ouverte : « Depuis combien de temps occupez-vous le poste de directeur/de directrice de ce théâtre ? »

Pour comprendre leur mobilité professionnelle, il s'agira donc de comprendre comment est structuré le déroulement de la carrière des directeurs, tant du point de vue de leur statut professionnel et du type de contrat signé que du point de vue de leurs enjeux professionnels.

Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai décliné la méthodologie employée pour réaliser la sociographie des directeurs et directrices de théâtre de ville en tant que groupe professionnel et précisé la méthode par laquelle j'ai pensé la collecte de mes matériaux et l'analyse des données collectées.

La méthode inductive choisie visait à articuler des propriétés d'équipements culturels publics de spectacle vivant sans label avec l'expérience et les actions d'hommes et de femmes appelés à les diriger. Il a donc fallu préciser les propriétés de ces établissements, ce qui est passé par l'élaboration d'une définition des théâtres de ville adaptée à mon enquête et un recensement des équipements formant ma population parente ainsi que des établissements publics territoriaux créés dans le cadre de la Métropole du Grand Paris. Ce recensement m'a permis d'accéder à leurs directeurs et leurs directrices et de rassembler les premiers éléments liés à la diversité des configurations d'exercice. Quatre techniques ont été employées : le recensement, l'entretien, le focus group et la conférence de consensus.

Dans ce chapitre j'ai également précisé ma méthodologie d'échantillonnage théorique et de codage ainsi que l'évolution de ma grille d'entretien et d'analyse, qui, pas à pas, m'ont amenée à appréhender les directeurs et directrices en tant que groupe professionnel.

J'ai également présenté le profil sociodémographique de mes enquêtés. Il apparaît que ce groupe professionnel est paritaire, que leurs âges et leurs origines sociales et géographique sont diverses et qu'ils réalisent leur métier sous des contrats variés (CDD et CDI de droit privé et de droit public, fonctionnaires titulaires). De plus il ressort de cette enquête que les directeurs et directrices de théâtre de ville ont une mobilité professionnelle horizontale forte au regard de leur ancienneté à leur poste, toutes générations confondues.

Ces premiers éléments m'ont invitée à investiguer différents axes. J'explorerai l'hypothèse d'un renouvellement générationnel en cours et la possibilité d'accéder jeune à ce type de poste. J'analyserai l'agencement entre les études, le diplôme et l'expérience professionnelle : le diplôme prépare-t-il l'accès au poste ou valide-t-il une solide expérience personnelle et professionnelle ? Pour comprendre leur mobilité professionnelle, il s'agira de saisir comment est structuré le déroulement de la carrière des directeurs, tant du point de vue de leur statut professionnel et du type de contrat signé que du point de vue des enjeux professionnels poursuivis.

Le chapitre suivant aura pour objet la présentation et l'analyse de la diversité des situations géographiques et administratives rencontrées dans les théâtres de villes de la métropole du Grand Paris. Il s'agit de la première pierre apportée à l'édifice qui consiste à mettre en lumière ces acteurs culturels spécifiques sous l'angle de leur groupe professionnel.

PARTIE B

Chapitre 3 : Les théâtres de ville de la métropole du Grand Paris, des équipements et des professionnels hétérogènes

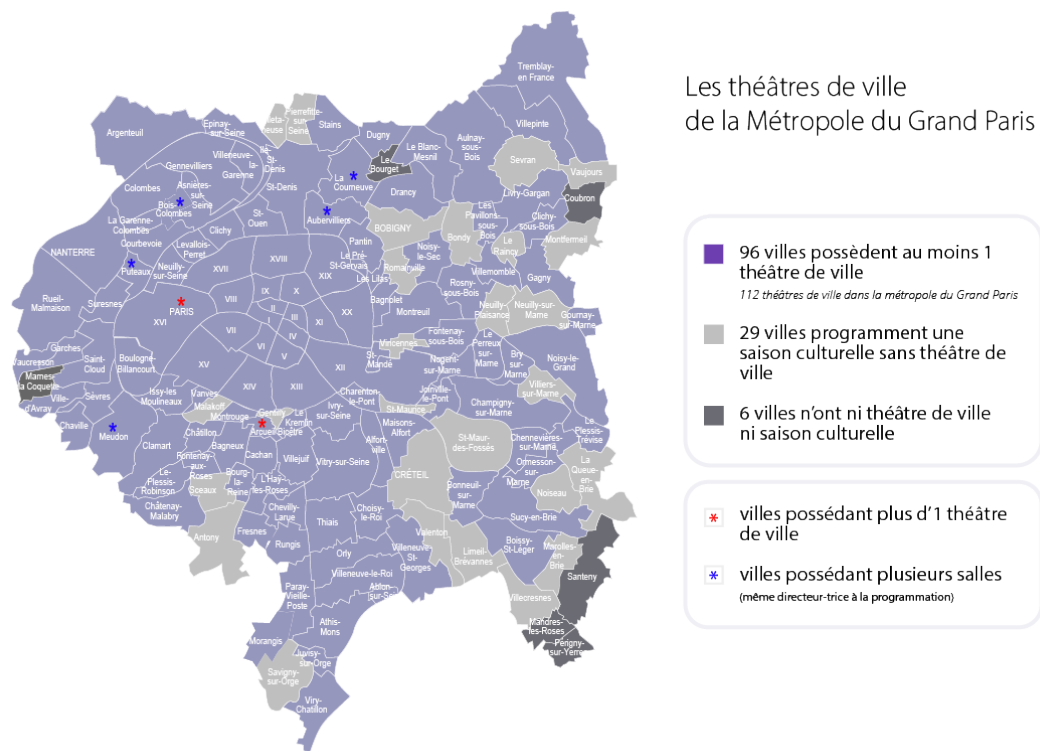
Dans ce chapitre j'exposerai donc les premiers éléments issus de mon enquête auprès des directeurs et directrices de théâtre de ville en présentant dans ses grandes lignes l'hétérogénéité de ce réseau en termes de scènes, de statuts et d'emplois. Ces analyses visent à éclairer les cadres techniques, géographiques, administratifs, politiques et professionnels dans lesquels s'opère le travail de direction et de programmation des théâtres de ville. Ces cadres constituent à la fois des contraintes et des opportunités à partir desquelles se construit l'identité du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville. Comme nous le verrons, les contraintes sont souvent dépassées ou contournées par les directeurs et les directrices, tout comme les opportunités sont saisies de manières diverses, car elles ne constituent pas le seul socle à partir duquel expliquer le groupe : en tant qu'acteurs culturels, les directeurs et directrices de théâtre de ville non seulement portent une histoire individuelle en lien avec l'art et la culture mais ils sont aussi les porte-paroles d'une rhétorique publique. Ils et elles tissent au quotidien des relations intimes et collectives avec leur activité qui dépassent, contredisent et influencent en retour la lecture que l'on peut avoir des cadres géographiques et administratifs qui seront décrits ici.

C'est l'entrelacement de ces deux identités, intime et publique, qui leur permet de donner du sens à leur activité et du poids à leur fonction. Nous reviendrons donc par la suite en détail sur la construction du groupe, son mandat, sa stratification et son identité professionnelle. Toutefois, ce chapitre doit être lu avant les autres : si la sociologie du groupe professionnel ne s'y résume pas, on ne peut la comprendre sans expliciter ces différents cadres d'exercice, que j'interpréterai comme autant de points de départ qui président au déploiement du groupe.

1. Des salles aux moyens techniques variables

La métropole du Grand Paris « regroupe Paris, les 123 communes des trois départements des Hauts-de-Seine, de la Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne et 7

communes des départements limitrophes de l'Essonne et du Val d'Oise ¹ » soit 131 villes au total. Ce recensement ville à ville a montré qu'existaient, en 2017, 15 théâtres de ville parisiens et 97 théâtres de ville hors Paris, soit 112 théâtres de villes sur les 131 villes de la Métropole du Grand Paris. Ce résultat a été cartographié pour montrer la répartition des scènes à l'échelle de la métropole (voir la cartographie ci-dessous, également en annexe 2, page 399).



La répartition des théâtres couvre donc l'ensemble du territoire métropolitain. On peut toutefois remarquer des situations plus variées à l'est de la métropole qu'à l'ouest. À l'est, les villes qui possèdent un théâtre de ville jouxtent des villes développant des saisons culturelles sans lieu dévolu et d'autres qui ne programment pas de culture. Notons que le territoire de la métropole, qui s'étend sur une superficie de 814,2 km², s'étend

¹ Xavier Desjardins « Ce Grand Paris qui advient. Leçons pour la planification métropolitaine », *L'Information géographique*, vol. 80, no. 4, 2016, pp. 96-114. Les quelques villes situées au-delà des quatre départements limitrophes de Paris sont Argenteuil en Seine-et-Marne, Athis-Mons, Juvisy-Sur-Orge et Morangis, Paray-Vieille-Poste, Viry-Châtillon et Savigny-Sur-Orge en Essonne.

² INSEE, Onglet Comparateur de territoire – Intercommunalité - Métropole du Grand Paris, <https://www.vie-publique.fr/eclairage/19461-grand-paris-projet-de-developpement-dune-metropole-de-rang-mondial#:~:text=En%20tout%2C%20le%20Grand%20Paris.de%20la%20Ville%20de%20Paris,> consulté le 18 février 2018

considérablement côtés nord-est et sud-est. L'est de la métropole compte un plus grand nombre de villes que l'ouest et mélange des zones urbaines et rurales, quand l'ouest de la métropole est principalement urbain.

Ce qui frappe en deuxième lieu sur cette carte est, somme toute, la densité de l'offre de spectacle vivant. Cette densité est d'autant plus forte qu'à ces 112 théâtres de ville de la métropole du Grand Paris s'ajoutent 12 scènes labellisées et 8 Établissements Publics Nationaux (voir tableau ci-dessous), ce qui - si l'on prend en compte le fait que certains équipements ont plusieurs salles de spectacle - revient à 26 salles sous tutelle du ministère, auxquelles il faut ajouter d'innombrables lieux privés ou semi-privés.

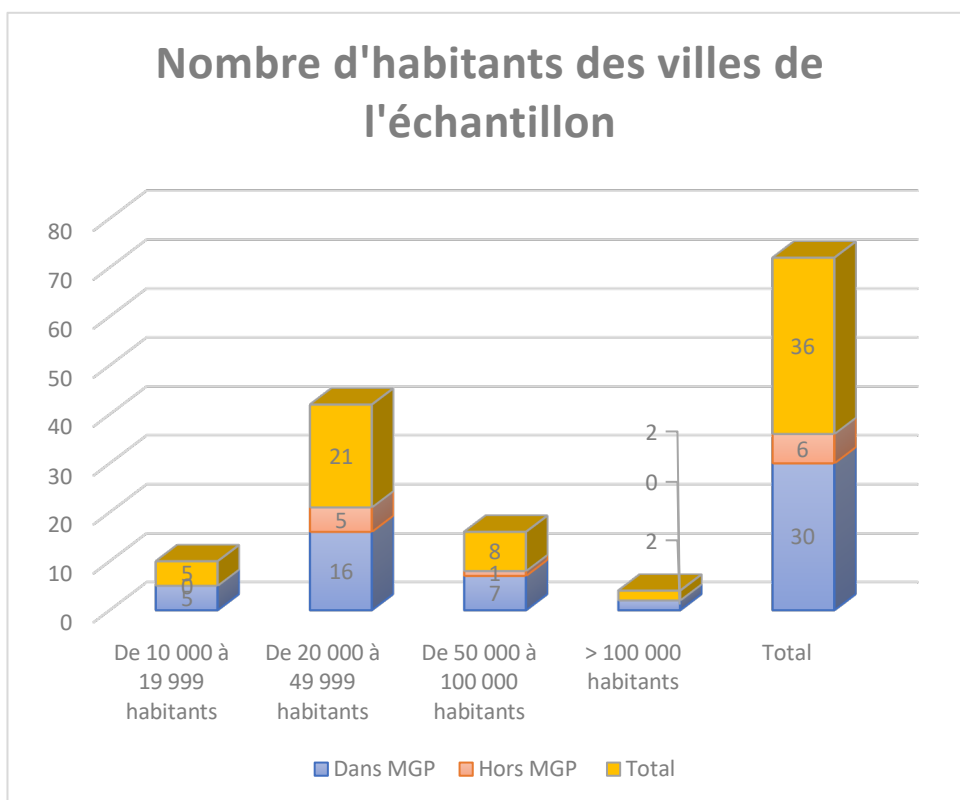
Les scènes de la MGP sous tutelle du ministère de la culture

12 Scènes labellisées (hors Paris)	8 Établissements Publics Nationaux (à Paris)
Théâtre Nanterre Amandiers à Nanterre	La Comédie française – Théâtre du Vieux Colombier – Studio Théâtre
Théâtre Gérard Philippe à Saint Denis	Théâtre national de Chaillot
Théâtre de Gennevilliers	Opéra national de Paris - Garnier et Bastille
Théâtre de la Commune à Aubervilliers	Théâtre national de la Colline
MC93 à Bobigny	Centre national de la Danse
Nouveau Théâtre de Montreuil	Théâtre national de l'Odéon – Ateliers Berthier
Théâtre 71 à Malakoff	Opéra-Comique
Théâtre des Quartiers d'Ivry à Ivry-Sur-Seine	Philharmonie de Paris - Cité de la Musique – Grande Halle de la Villette
La Briqueterie à Vitry-Sur-Seine	
Les Gémeaux à Sceaux	
Maison des Arts et de la Culture André Malraux et Centre chorégraphique national de Créteil à Créteil	

Le fait qu'une scène labellisée soit implantée dans une ville diminue de moitié la probabilité qu'un théâtre de ville y soit présent également, sans empêcher toutefois la cohabitation : sur 12 villes du Grand Paris hébergeant une scène labellisée, 6 ont

également un théâtre de ville. C'est tout d'abord le cas de la ville de Paris qui recense l'intégralité des 8 établissements publics nationaux précédemment cités, ce qui ne l'empêche pas de financer 15 théâtres de ville (voir la liste des théâtres de ville de la ville de Paris en annexe 10, page 408). C'est aussi le cas de Nanterre, Gennevilliers, Aubervilliers, Montreuil et Vitry-sur-Seine (voir la liste des villes ayant une Scène Labellisées sur leur territoire en annexe 11, page 409).

On peut donc parler d'une certaine profusion de théâtres sur la métropole, ce qui renvoie à la densité démographique de ce territoire. Si je me réfère aux seuls directeurs et directrices de théâtre de ville ayant participé à mon enquête, ceux-ci sont implantés dans 36 villes différentes réparties comme suit : 5 comprennent entre 10 000 et 20 000 habitants, 21 comptent entre 20 000 et 50 000 habitants, 8 comptent entre 50 000 et 100 000 habitants, et 2 en comptent plus de 100 000 (Paris et Montreuil).



Pour constituer ma population parente, j'ai tout d'abord procédé à l'élimination des scènes n'entrant pas dans mon objet d'étude. M'intéressant aux équipements culturels, j'ai donc mis de côté les festivals ou les saisons culturelles sans lieux de représentation dévolu (voir partie 1.c plus bas). Mon objet d'étude n'intègre pas non plus le réseau des théâtres privés ni les équipements sous tutelle du Ministère de la Culture

constitué des théâtres nationaux, des scènes nationales, des CDN, des Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN), des Centres de Développement Chorégraphique National (CDCN), des Centres Nationaux des Arts de la Rue et de l'espace public, les Pôles Nationaux du Cirque ; ni les organismes tels que les orchestres permanents, les maisons d'opéra ou certains établissements parisiens à rayonnement international (l'IRCAM, la Villette, le CNV...). Ces différentes structures du réseau national sont déjà observées avec une grande régularité et depuis des années par le ministère de la culture et de la communication. Enfin mon enquête est sectorielle : si elle inclut des salles de spectacle qui programment du cinéma, voire qui possèdent une salle de cinéma, elle ne cible pas les équipements dont la mission principale serait l'audiovisuel (les cinémas). Elle n'inclut pas non plus le patrimoine et la photographie (les musées), la lecture publique (les bibliothèques) et l'enseignement artistique (les conservatoires). Ces différentes missions et disciplines artistiques peuvent néanmoins faire partie du programme et des activités développées par les théâtres de ville mais elles ne constituent par leur objet principal.

Les typologies d'équipements décrits ci-dessus bénéficient déjà d'un grand volume de publications scientifiques. Grâce notamment aux différents labels qui les regroupent, il est assez aisé de trouver des cartographies permettant de les isoler dans l'offre existante sur l'espace francilien. L'enjeu était donc de récolter, au sein d'un territoire où l'activité culturelle est très dense, les lieux de service public restants, ayant le spectacle vivant pour mission principale.

Dans le guide intitulé *Concevoir une salle de spectacle* publié par la Direction de la Culture et des Sports du Conseil général d'Indre et Loire, les salles de spectacles sont déclinées en trois types : les « salles de spectacles » proprement dites, les « salles à usage festif et convivial » et les « salles mixtes ». Sur cette base, j'ai construit ma propre typologie des théâtres de ville en quatre catégories d'équipement : 1) des salles polyvalentes sans technique, 2) des théâtres avec 1 salle, 3) des théâtres possédant plusieurs salles pour moduler l'offre 4) des palais des congrès de 800 à 1000 places.

a. « Avoir son théâtre » : entre enjeu artistique et politique

Pour une ville, « avoir son théâtre » est un enjeu de marketing territorial, un enjeu artistique et un enjeu politique. Une ville qui souhaite maintenir et développer une vie

culturelle peine avec seulement une salle des fêtes et peut décider de construire un théâtre. Ce choix est alors valorisé sur le plan économique : « Avant il y avait une salle des fêtes où on faisait 3 à 4 représentations par an, mais on n'était absolument pas équipés donc ça nous coûtait très très très cher. » En créant sa propre salle de spectacle, la mairie recherche le confort des publics et des artistes « on recevait les gens sur des chaises d'écoles, on n'avait aucune loge, aucune technique. Ça n'était pas confortable, ni pour eux, ni pour nous, enfin pour personne ». Elle assoit aussi ses convictions politiques. Cette même directrice me disait : « J'ai un maire qui est très branché culture et on n'en a plus beaucoup des comme ça. Lui, ça faisait partie de ses convictions de monter un beau projet comme ça¹ ».

Les jauges des théâtres de ville vont d'une capacité de 70 à 990 places avec une moyenne de 375 places. Les jauges de 400 places permettent de maintenir un bon équilibre financier mais ne permettent pas toujours de développer l'activité : « 440 places, ce n'est pas un énorme challenge. Cela reste conséquent mais c'est gérable. 900 places, je n'en dormirais vraiment pas la nuit. Je peux remplir 440, on l'a déjà fait plein de fois donc il n'y a pas de soucis. En revanche, c'est un peu bâtard si on veut vraiment engranger des recettes. Une salle qui engrange vraiment des recettes fait plutôt 500, 550, 600 places² ».

Malgré la densité de scènes sur le territoire, certaines villes ont deux salles à des adresses distinctes. C'est le cas, entre autres, de Pantin, de Montreuil, de Bois Colombes ou d'Épinay-Sur-Seine. Plus nombreuses encore sont les villes dont l'équipement contient deux voire trois salles, situées à la même adresse. La plupart du temps ces salles ont des capacités variables, typiquement une salle de 200 places et une de 450 places. Ce cas de figure a le gros avantage de permettre de varier les formes de spectacles proposés en ciblant des publics spécifiques et d'accueillir deux équipes artistiques simultanément, notamment en organisant des résidences.

Un grand nombre de salles sont modulables, permettant de recevoir des publics assis ou debout ou encore de libérer les gradins pour laisser la place aux banquets ou autres festivités des associations locales. En effet, les théâtres de villes sont traditionnellement réquisitionnés par la mairie qui les met à disposition des associations à différents moments de l'année, notamment au mois de juin : « On reste aussi un lieu d'accueil de toutes les manifestations associatives sur la ville. Donc j'accueille les thés

¹ Samantha

² *Ibid.*

dansants, les lotos, les fest-noz... On a une quarantaine de manifestations associatives dans l'année ¹»,

Pour la plupart des directeurs cette pluralité d'usages n'est « pas simple » à gérer. Elle requiert une grande agilité organisationnelle et nuit souvent à la lisibilité de leur projet artistique professionnel : « Les résidences me permettent aussi de recentrer un petit peu le projet et de rappeler à la municipalité qu'un théâtre, sa première vocation c'est d'accueillir des artistes, et pas forcément de faire de grandes moules frites géantes. ²». Aussi, du fait de sa pluralité d'usages, il peut se passer du temps avant que la fonction artistique d'un théâtre permanent soit intégrée par les habitants :

« Je pense franchement qu'on a un problème d'identification parce que ... Moi je vois que les gens parlent du théâtre comme la salle des fêtes, la salle polyvalente, ça fait un peu mal parce qu'on a quand même un super lieu. Il est vraiment super beau, techniquement il est vraiment au point. Donc ça fait un peu mal quand on parle de la salle des fêtes. Mais je vois que c'est ancré encore. C'est resté dans la tête des gens³ ».

b. Un palais des congrès et autres lieux ERP pour théâtre de ville

Certaines villes possèdent un ou plusieurs équipements avec scène et gradins, habilités à recevoir du public pour accueillir la programmation professionnelle de spectacle vivant. Ces lieux n'ont pas pour fonction première d'être des lieux de diffusion artistique, mais ils diffèrent de la salle des fêtes par les moyens techniques conséquents dont ils disposent, qui permettent à la saison culturelle de bénéficier d'un certain rayonnement. Ils ont donc pour particularité d'avoir une fonction hybride (ce qui limite le nombre de représentations possible) et – dans le cas des Palais des Congrès – une très grande jauge (plus de 800 places). Les salles de très grande jauge peuvent amener la ville à déléguer la gestion de la programmation culturelle à une société privée.

C'est le cas de la ville où travaille Aliénor en tant que Directrice des Affaires Culturelles. Aliénor a la charge de la programmation de spectacles pour une ville qui dispose de deux équipements : l'auditorium du conservatoire composé de 400 places et un Palais des Congrès de 1000 places. Aliénor s'occupe du programme de l'auditorium et charge une société privée d'organiser la programmation de quelques spectacles dans la

¹ Géraldine

² *Ibid.*

³ Samantha

salle des congrès. Aliénor partage donc son outil de travail avec, d'une part, le directeur du conservatoire et, d'autre part, le programmateur de la société privée.

On constate que les conditions techniques influencent le projet : les propositions du prestataire de service sont pensées pour le Palais des Congrès dans l'objectif de remplir une jauge de 1000 places. Le jeune public et les spectacles « adultes » sont programmés dans l'auditorium. Le prestataire privé fait la prospection, gère tous les contrats et l'accueil technique des spectacles au Palais des Congrès, mais le choix final des spectacles qui seront programmés revient à l'équipe municipale : « On a donc un programmateur mais le choix de la programmation *in fine* relève véritablement de nous. De la direction de la culture et de l'élu. » La directrice fait elle aussi des propositions de spectacle : « Nous voulions Jérémy Ferrari en humoriste, donc on a dit au programmateur de le programmer si la tournée était disponible ». Dans ces conditions, l'expertise apportée par le prestataire privé est très différente de celle d'Aliénor pour l'auditorium et des directeurs et directrices que j'étudie : « La partie spectacle est vraiment anecdotique pour eux, elle a une importance pour nous, pour la ville et le service culture. Mais pour eux, c'est anecdotique. Ils font ça vraiment pour nous faire plaisir¹ ».

c. Une salle des fêtes pour tout théâtre

Les 112 théâtres de ville de la Métropole du Grand Paris n'ont pas le monopole des représentations municipales de la culture. Sur les 131 villes, 29 villes programment chaque année une saison culturelle sans qu'un lieu ne soit spécifiquement dévolu à la programmation spectacle vivant ou techniquement adapté. 6 de ces 29 villes ont une scène labellisée implantée sur leur territoire. C'est le cas de Bobigny, Créteil, Malakoff, Ivry-Sur-Seine, Saint-Denis et Sceaux.

Ces « saisons culturelles sans lieu dévolu » sont implantées en différents endroits du territoire métropolitain. 4 ont lieu dans des villes limitrophes de Paris, comme Malakoff, Gentilly, Saint Mandé et Saint-Denis. Elles font partie de la petite couronne parisienne et sont accessibles en métro. 6 sont situées en « grande couronne » de Paris, en 2^{ème} cercle vis-à-vis de la capitale, c'est-à-dire que depuis Paris, il faut traverser une ville de banlieue pour les atteindre. En 2017, elles étaient accessibles en RER. C'est le

¹ Aliénor

cas de Vincennes, Saint-Maurice, Romainville, Bobigny, Pierrefitte-Sur-Seine et Villetaneuse. Elles sont accessibles en métro, en bus ou RER. Les 19 autres saisons culturelles sans lieu dévolu sont situées dans des villes de 3^{ème} cercle, c'est-à-dire qu'il faut traverser au moins deux villes de banlieue pour les atteindre. C'est le cas de Sceaux, Anthony, Créteil, Saint-Maur des Fossés, etc.

Dans ce cas de figure, les spectacles programmés par la ville peuvent avoir lieu en extérieur ou dans une ou plusieurs salles municipales qui ne sont techniquement pas ou peu adaptées pour recevoir des spectacles dans de bonnes conditions de réception. J'ai rencontré un directeur de saison culturelle sans lieu dévolu pour comprendre l'incidence que pouvait avoir ce choix municipal sur l'activité du programmateur et sur le contenu de la saison. La programmation de ce directeur se déroule dans une salle des fêtes : « La salle des fêtes qui est ici, c'est une belle salle décorée datant de 1900, de six mètres d'ouverture, 5 mètres de profondeur et puis 3,50 mètres de hauteur sous grill avec les projecteurs. Elle est en long et à plat, elle n'est pas gradinée comme les salles de spectacle habituelles. Son plateau est un peu en hauteur, on déclame un petit peu. » Ces moyens techniques réduits posent plusieurs difficultés.

Tout d'abord, un manque d'autonomie. L'équipe culturelle n'est pas techniquement autonome. Elle doit compenser le manque de moyens techniques en faisant appel à un « prestataire extérieur » pour louer du matériel. En effet, accueillir des spectacles professionnels demande des moyens adaptés :

« Comme on n'a pas de salle de spectacle véritable mais une simple salle des fêtes, il faut l'équiper à chaque fois et parfois énormément. Quand je reçois un artiste comme François-Xavier Demaison ou Anne Roumanoff que j'ai reçus, il faut 60 projecteurs, on en a vingt, il faut un son énorme. Il faut une vidéo, il faut un micro, il faut plein de chose que je suis obligé de prévoir. Ici il n'y a qu'une seule personne référente pour tout ça. Dans les autres villes, il y a une direction de l'action culturelle, il y a un directeur technique, il y a une salle de spectacle ... »

Ces aménagements techniques reviennent « à 20 000 euros par an » en lieu et place du recrutement d'un personnel technique : la salle ayant un minimum de moyens techniques, cela n'invite pas à avoir un personnel adapté. La culture est envisagée au coup par coup.

En outre, cela réduit considérablement les disciplines artistiques pouvant être programmées et le nombre de spectacles de la saison culturelle : « ça va pour la musique mais pour le théâtre ou même pour les humoristes, au-delà de la moitié de la salle le public ne voit pas très bien, entend moyennement puisque c'est une salle tout en long et à plat.

Donc c'est compliqué. » La taille du plateau est aussi trop restreinte pour beaucoup de compagnies, sans parler des décors « qui ne rentrent pas ». Aussi doit-il limiter sa programmation de théâtre à une pièce par an, si possible avec un acteur ou une actrice connue, en petit format (généralement des « seul en scène » ou des petits formats) et plutôt du théâtre classique : « Je sais que *L'Avare*, Molière, avec une belle affiche, ça fera venir du monde. » La salle des fêtes influence donc directement la programmation qui peut être offerte à la ville en restreignant considérablement le champ des possibles, malgré la programmation de 12 spectacles par an dans le cas rencontré. Elle impose aussi de nombreuses contraintes au directeur-programmateur. Nicolas témoigne d'une situation très difficile à tenir, et ce pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, le programmateur se trouve très isolé et manque de collaborateurs au quotidien pour pouvoir imaginer sa saison et des solutions. Le peu de moyens induit l'absence d'équipe interne et comme les autres directeurs de théâtre ne travaillent pas dans cette configuration, les interactions sont biaisées. Cette solitude peut renvoyer une image négative de ces programmeurs, car leur exigence peut sembler n'avoir pour véritables alliés que leur courage, leur amour de l'art et leur ténacité. Et le programmateur en situation de salle des fêtes peut se retrouver surchargé de travail. Ne bénéficiant pas de l'aide d'un directeur technique, il doit amplifier considérablement son volume de travail et son champ de compétence : « Lumières, son, relais, relations publiques, je fais tout ». Ses partenaires de travail sont les techniciens des spectacles : « Je prépare les fiches techniques avec la régisseuse de chaque spectacle ». Bien sûr, ces conditions ne passent pas inaperçues du côté des équipes artistiques. Habituees aux tournées dans les salles équipées, elles jugent la situation « particulière ». Toutefois, certains s'adaptent : « Ils réduisent leurs plans de feu parce qu'on ne peut pas accueillir 60 projecteurs. On va en accueillir 40. »

Mais il y a une autre réalité. Autant les publics se déplacent pour « des noms très connus », notamment les comiques en revanche pour « la musique classique, musique de chambre, même de très haute qualité avec des gens connus dans ce milieu-là », la salle peine à se remplir et à atteindre une moitié de jauge. Aussi, ce ne sont plus les moyens techniques qui sont mis en cause mais l'expérience même de la sortie : « Les gens qui pourraient venir me disent : « nous venir à la mairie, sous les drapeaux de la mairie, là où on vient chercher notre passeport, on n'a pas envie d'aller au spectacle là » ». Autrement dit, la sortie au théâtre demande ... un théâtre : « Ils me disent : « nous on s'habille comme

on veut maintenant, mais quand on sort, on sort, donc on va dans une salle, donc on va à Paris » ... où il y a 300 salles en gros ... ».

Ces cas de figure permettent d'envisager l'effet que pourrait avoir le développement des réseaux de transports (notamment des transports en commun) sur ces saisons culturelles sans lieu dévolu. En effet, le choix de ne pas avoir de salle de spectacle en métropole du Grand Paris est politique dans le sens où les villes qui le décident limitent de ce fait leur budget culturel au profit d'autres types de service. Elles acceptent l'aspiration de leurs publics par les villes voisines qui possèdent un théâtre de ville et/ou une scène labellisée. Ces cas de salles des fêtes permettent avant tout de prendre la mesure du lien très fort qui existe entre les conditions techniques de la salle de spectacle et la nature du programme culturel¹. On peut aussi constater que la qualité artistique de ces saisons repose sur la volonté et la ténacité de directeurs-programmateurs capables de diffuser des spectacles de qualité professionnelle malgré des conditions dissuasives.

d. De la métropole du Grand Paris à l'espace francilien : raisons d'être et apports de quelques escapades

J'ai intégré à mon corpus quelques entretiens menés juste en dehors de la métropole (bien qu'en Île-de-France), parce qu'ils apportaient un éclairage sur la diversité des actions portées par les théâtres de ville ainsi que sur leur situation administrative et juridique. Je reviendrai en détail sur ces éléments dans la prochaine partie. Il apparaît que, bien que les situations métropolitaines soient hétérogènes, elles le sont aussi en dehors de la métropole. Ces rencontres m'ont permis de cerner la grande étendue des pratiques recouvertes par les théâtres de ville, qui font de ces professionnels des artisans de la culture dans les territoires.

Deux d'entre eux ont illustré la diversité des statuts en ajoutant à la liste des statuts de scènes rencontrés deux nouveaux cas : un affermage et un ESAT. La diversité des statuts d'établissement pluralise les enjeux portés par les théâtres de ville. Ils modulent le travail des directeurs et les amènent à développer un axe culturel en particulier. C'est

¹ Au sujet des variations entraînées par le type de cadres, de moyens et d'équipement donnés aux saisons culturelles, on peut notamment lire Aurélien Djakouane « Le territoire du spectateur. Changement d'échelle et décentralisation théâtrale », *Pôle Sud*, vol. 41, no. 2, 2014, pp. 101-115 ou Isabelle Gara « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale [1] », *Annales de géographie*, vol. 643, no. 3, 2005, pp. 265-284

ainsi, par exemple qu'un théâtre de ville en affermage, dirigé par l'équipe compétente pour cela, peut permettre, plus encore qu'une association ou tout autre statut, d'œuvrer à la réconciliation des réseaux de spectacle vivant public et privé. Nous verrons comment dans la prochaine partie.

J'ai aussi pu intégrer à mon analyse une salle dont l'identité se déclinait à partir du projet artistique de son directeur, ce qui n'était pas le cas des autres théâtres de ville que j'ai rencontrés dans la métropole. Cet exemple était intéressant au regard des scènes labellisées dont nombre d'entre elles fonctionnent sur ce principe. Les directeurs et directrices de théâtre de ville que j'avais rencontrés jusque-là n'ayant pas pour fonction d'être artistes, cela me donnait l'impression que la restriction à la direction-programmation était une spécificité des théâtres des ville de la métropole du Grand Paris. Il apparaît donc qu'il faut relativiser ce résultat, qui n'est peut-être en fait qu'une spécificité de banlieue parisienne ou une tendance, puisqu'il existe aussi des directeurs de théâtre de ville artistes à Paris.

J'ai enfin pu ajouter le cas d'un directeur de théâtre de ville provenant d'une scène nationale. Ce résultat est lui aussi venu remettre en cause l'idée selon laquelle diriger un théâtre de ville ne serait qu'une étape vers la direction d'une scène labellisée. Il apparaît plutôt que le théâtre de ville peut constituer – selon des modalités que je discuterai plus loin dans ce travail – le terrain de travail optimal pour les programmeurs relevant du service public.

Pour récapituler, ces entretiens aux frontières de la Métropole du Grand Paris m'ont permis d'élargir ma réflexion sur les carrières, la diversité des actions portées par les théâtres de ville et de leurs situations administratives et juridiques. Elles m'ont permis de rompre avec certaines prénotions et ont contribué à montrer la richesse de ces scènes, qui repose à la fois sur leur diversité et sur les moyens qu'elles offrent à leurs directeurs et leurs directrices pour bâtir des projets singuliers.

2. Un rayonnement préférentiellement local

La grande quantité de théâtres de ville dans l'espace métropolitain pose la question de leur concurrence : comment et que programmer dans un espace si dense ? Cette question renvoie aussi à la question de leur mission au regard des scènes labellisées : les théâtres de ville diffèrent-ils vraiment des scènes labellisées ? Diverses

stratégies existent selon l'emplacement de la ville par rapport à Paris. Pour les appréhender, il faut distinguer trois situations géographiques différentes : les théâtres de ville situés dans la ville de Paris, les théâtres de ville des communes limitrophes de la ville de Paris, et les théâtres de ville non limitrophes de la ville de Paris.

a. La proximité parisienne

À la différence des CDN et des scènes nationales qui ont un cadre commun fixé par l'État, la situation parisienne a longtemps connu une grande variété de projet d'une salle à une autre¹. La ville de Paris a conçu une à une ses salles de spectacle, si bien qu'il y a pu y avoir une différence très marquée entre chacune. La politique de la ville de Paris évolue toutefois aujourd'hui vers une mise en réseau de ses salles de spectacle : « Il y a un temps à la ville de Paris où les établissements étaient pensés comme des établissements d'arrondissement avec le Théâtre 13, le Théâtre 14, le 20^{ème} théâtre etc., et l'époque aujourd'hui est plus à penser comme un ensemble, un réseau de salles parisiennes. Et c'est un vrai changement. ²»

À Paris ou ailleurs, le théâtre de ville doit, en tant que service public, servir la population locale tout en se montrant capable de capter un public extérieur à la ville. Mais en dehors de Paris, maintenir un taux de public local dans les fréquentations de la salle occasionne des débats contradictoires entre élus et directeurs de théâtre.

Les théâtres des villes limitrophes accueillent un public mixte d'habitants locaux et de Parisiens. Un public parisien est tantôt le signe que la scène a une programmation de qualité tantôt le signe d'une scène étrangère aux préoccupations locales. Passés 30% de la jauge, les publics parisiens constituent soit un argument de prestige soit un argument pour mettre en cause le projet.

Alors qu'à Paris l'enjeu porte sur la nature du projet, celui des villes limitrophes concerne la composition des publics dans la salle. Or articuler la question sociale et la question artistique reste problématique. Les directeurs ou directrices des scènes font de la médiation scientifique auprès des élus. Les résultats des enquêtes sociologiques et les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français nourrissent leur rhétorique : « Je leur

¹ Bruno Racine, « La politique culturelle de Paris », *Commentaire*, vol. 49, no. 1, 1990, pp. 119-120

² Baptiste

dis que les gens qui sortent au théâtre c'est 1% de la population, et que parmi les gens qui sortent, les chiffres comprennent aussi les sorties au Zénith et compagnie. Donc, potentiellement, le pourcentage des gens qui vont voir de la création contemporaine est infime. Il ne faut donc pas s'attendre, avec la programmation que l'on a, que l'on puisse avoir 50% ou 60% d'habitants de la ville. Ça, il l'a parfaitement compris. »

Pour privilégier un rayonnement local de leur scène, certaines municipalités adoptent le principe de tarif préférentiel pour les habitants de la ville. Cette politique vise le renforcement de l'identité communale. Les villes limitrophes de Paris sont toutefois rares à l'appliquer. Pour l'empêcher, certains directeurs ou directrices ont eu recours à l'argument de la comparaison avec Paris, qui aurait fonctionné auprès de l' élu : « On lui a donné l'argument : « est-ce que quand ils vont à Paris, ils payent plus cher que les Parisiens ? Non. Donc voilà. Ça, ça tombe. ¹ »

Le débat autour de la composition locale / parisienne des publics débouche aussi sur le contenu des programmes. À ce sujet encore la rhétorique de la comparaison est utilisée par la directrice pour élargir le spectre de provenance des publics : « Après, il nous disait “ Les spectacles [que vous programmez] ce n'est pas pour nos habitants ”. Donc, on a dit au Maire : “En fait c'est quoi les habitants d'ici ? Qu'est-ce qu'ils ont comme particularité par rapport aux habitants des villes voisines, par rapport aux parisiens ? ”. Enfin, voilà c'était que des craintes qui en fait ne tenaient pas la route. »

Parce qu'un spectacle renvoie à la sensibilité des spectateurs, les élus et les directeurs doivent se mettre d'accord sur leur horizon d'attente vis-à-vis des spectacles et anticiper les émotions qu'ils sont susceptibles de générer. Les spectacles provocateurs, transgressifs, violents, posent question : « Maintenant c'est complètement retombé, mais il y a des moments, c'était horrible. Quand on a fait des spectacles assez provocateurs, enfin qui étaient considérés comme provocateurs, il y a eu des levées de boucliers dingues ! On a quand même été insultés par un blog de la ville parce qu'il y avait du nu. » Les directeurs expliquent alors aux élus que :

« La tendance du nu est nationale ce n'est pas un choix local. En fait quand on le pratique en danse contemporaine ici, c'est que ça se pratique en danse contemporaine partout en France, ce n'est pas propre à notre programmation. On ne choisit pas que des spectacles de nus quoi. C'est vrai qu'avant, en danse contemporaine, il y avait des nus. C'est vrai aussi que maintenant ils sont tous entrain de mettre des slips, c'est d'ailleurs super drôle. Maintenant on les habille. Voilà, ce sont des modes et puis ça ne porte pas à conséquence. »

¹ Candice

Face à la pression des maires, les directeurs reconnaissent que le conventionnement par l'État a du poids. Quand un théâtre de ville est conventionné, le projet du directeur se trouve conforté et légitimé : « Le maire sait que l'on est identifiés pour cela, il sait aussi qu'on est financés pour ça. Toutes les subventions que l'on a sont fléchées sur l'émergence, sur les résidences, sur la création et sur la recherche ».

Les cas de théâtres de ville et des villes limitrophes soulignent aussi l'importance des transports en commun. Certaines villes possèdent plusieurs salles situées en différents endroits de la ville : « Une différence peut s'observer entre les deux salles d'une même ville selon que celle-ci est près d'un transport en commun ou non. Sur le théâtre proche du métro, en fonction des propositions artistiques, on draine un public assez large, des publics de la ville mais aussi de Paris, des villes avoisinantes et sur toute l'Ile-de-France en fait. À l'inverse quand il n'y a pas les transports en commun on est beaucoup plus sur un rayonnement local, avec des spectateurs de la ville.¹»

Cette situation s'observe bien sûr *a fortiori* dans les villes de la grande couronne parisienne, qui n'ont pas encore le métro et qui font l'objet de larges plans de développement des transports dans le cadre du Grand Paris.

b. Des partenariats pour retenir les publics

La plupart des théâtres de ville qui sont plus distants de Paris n'ont pas pour objectif à court terme d'attirer le public parisien. En effet, leur ambition est avant tout locale : « On aimerait déjà toucher 100% des habitants de la ville. Peut-être pas qu'ils viennent tous mais qu'au moins ils sachent tous qu'on existe ²». Mon enquête met en lumière une certaine ambivalence des directeurs et des directrices de théâtre de ville à l'égard de la mobilité des publics. Bien sûr, accueillir le public parisien serait pour certains une preuve de réussite : « Après, les Parisiens, bah oui, on en rêve. Les gens qui vont faire l'effort de prendre un train un quart d'heure et de marcher 10 minutes, c'est une fierté, ça prouve qu'on a réussi. Venir ici quand on est Parisien c'est qu'on a vraiment

¹ Jérôme

² Samantha

envie de le faire, on n'est pas venu par hasard. ¹» Mais, d'une part, cette ambition passe après une réussite plus locale : « après je vous dis, si j'ai 100% de locaux je serai très contente. Parce qu'avant tout c'est chez eux, c'est à eux, voilà. » Et d'autre part, la mobilité des publics parisiens renvoie à la mobilité des publics locaux et celle-ci n'est pas toujours souhaitée.

Tout d'abord parce que, comme écrit précédemment, les programmes sont clairement conçus pour les habitants de la ville : « En clair la programmation doit pouvoir parler aux habitants de la ville, qui sont la cible vraiment. On s'adresse aux habitants du territoire. On n'est pas hostile à ce que des étrangers viennent de Paris mais ce n'est pas le cœur de cible par rapport à d'autres scènes² » ou encore : « Moi mon travail c'est de faire en sorte que les gens qui habitent en face, ici, ou ailleurs, viennent. On est donc dans une terre de proximité. Je n'ai pas l'ambition de faire venir les parisiens, ni de souhaiter les attirer. ³» Ensuite parce que la programmation s'envisage en complément de la programmation parisienne : « Ma grande satisfaction, c'est que le public accroche, il y a même des gens qui me disent « moi les vedettes je m'en moque, je vais les voir à Paris, avec mon mari ou avec ma femme etc. Mais chez vous on voit des trucs qu'on ne voit pas ailleurs ». ⁴» Le but est donc d'enrichir et d'étendre les connaissances et références culturelles des habitants.

Il apparaît donc en seconde analyse que l'enjeu de ces villes n'est pas tant de diversifier les publics que de conserver les publics locaux. En cela les théâtres de ville sont partiellement en contradiction avec la réforme territoriale. L'enjeu n'est pas la mobilité mais bien la vie locale. Les directeurs et directrices exercent à ce titre un certain contrôle sur la circulation des publics d'une ville à l'autre, pour limiter les phénomènes de volatilité de publics. Plusieurs stratégies sont développées pour à cette fin. Même si selon les directeurs et directrices la mobilité des publics est très faible d'une ville à l'autre (« ce n'est pas le même public d'une ville à l'autre : les gens qui habitent ici vont dans leur ville et idem pour la ville voisine »), ils font en sorte d'éviter qu'ils ne soient aspirés vers des pôles culturels importants et de contrecarrer la tendance monopolistique de Paris.

D'autant que les directeurs de théâtre sont conscients que les habitudes de sortie au théâtre ont évolué avec internet :

¹ Samantha

² Nathalie

³ Pierre

⁴ Jean-Michel

« Internet est arrivé par-là, on est moins abonnés, on achète davantage au coup par coup, la place des critiques est complètement différente. Il y a 30 ans, je me souviens que quand il y avait un article de Corneau dans Le Monde qui disait : « il faut aller à huit heures de RER de Paris pour voir le truc incroyable machin », le lendemain il y avait 300 personnes dans la salle. Aujourd'hui, ça, ça n'existe plus. Internet a complètement tout changé. Il y a encore les vieux abonnés du Figaro, les vieux abonnés du Monde, ceux qui suivent Télérama mais ce n'est plus la majorité du public. Le bouche à oreille sur un spectacle se fait complètement différemment et en même temps ce n'est pas forcément mal. ¹»

Aussi, la proximité de certaines scènes peut être problématique. Il faut souligner qu'elle est parfois très grande comme lorsqu'un quart d'heure à pied peut séparer deux scènes. Quand j'évoquais les scènes alentour il n'était pas rare que l'on me réponde « ce n'est pas loin du tout, c'est à 2 km » voire « ici il y a trois lieux quasiment dans un rayon de 800 mètres ».

En plus d'être proches géographiquement, les projets et les équipements peuvent également se ressembler. Par exemple, Jean-Michel et sa voisine qui sont « sur le même trottoir » ont une salle dont la jauge diffère (400 places pour l'un, 650 pour l'autre) mais qui s'accompagnent toutes deux d'un cinéma : « On pouvait être concurrents sur des spectacles, sur des dates et puis concurrents complètement au cinéma aussi ».

Les directeurs de mon échantillon dont les équipements sont dans cette situation d'extrême proximité coopèrent pour partager leurs publics en mutualisant une partie ou l'intégralité de leur programme de salle. Ce type de partenariat existe parfois depuis plusieurs dizaines d'années : « Quand je suis arrivé², j'avais le choix entre faire une concurrence effrénée au théâtre de ville d'à côté ou travailler avec eux. Je me suis dit que c'était idiot de se faire concurrence. ³» Par conséquent, ils ont créé ensemble « une carte vraiment commune pour le cinéma, avec partage des séances et des films », et font en sorte de n'avoir « jamais de date commune » sur la programmation de spectacle vivant : « Quand [l'autre théâtre] fait quelque chose, je ne le fais pas et inversement. Et s'il n'y a qu'une date possible on se débrouille, on s'appelle - avant la plaquette bien sûr car après c'est trop tard. Donc on ne se marche jamais sur les pieds. Et on fait la présentation de saison en commun. Ça crée un dynamisme, le public adore ça. »

Les partenariats mis en place par les directeurs qui se coordonnent entre eux permettent aussi de compenser le nombre relativement faible de spectacles programmés

¹ Maurice

² Ce directeur est entré en poste en 1995

³ Jean-Michel

dans les théâtres de ville au regard des scènes labellisées : « comme on ne fait pas énormément de spectacles - à nous deux on en fait une quarantaine - du coup le public a une offre de 40 spectacles avec la même carte, avec la même plaquette et avec le même abonnement. » La mutualisation de la communication permet ainsi de capter l'attention d'un public qui pourrait être sollicité par ailleurs.

Aussi la situation de grande proximité géographique amène les salles à partager leurs publics. La stratégie adoptée de communication commune ou d'abonnement commun a pour objectif de « permettre au public de ne pas se disperser et de rester avec [eux]. » Pierre me parlait de ces communications partagées comme de « règles de bonne conduite » :

« Dans chaque plaquette, on parle des théâtres voisins partenaires en dernière page et chacun annonce trois ou quatre spectacles qu'il souhaite défendre chez les autres d'une manière plus particulière pour que le public puisse les découvrir, avec un tarif réduit. Dans ce cas-là, les abonnés de la ville voisine ont des tarifs réduits sur les spectacles que l'on propose. C'est une entente. On évite aussi que les spectacles qui sont ici passent à côté.¹ »

Ainsi, les directeurs en situation de grande proximité se sont répartis « des niches ». Il m'expliquait :

« Moi par exemple, j'ai pris la danse et la musique, les musiques en général. Mon collègue voisin qui est juste à côté, c'est plutôt le théâtre et le jeune public, il ne fait pas de danse, un peu de musique mais pas trop, et il fait beaucoup beaucoup de théâtre et beaucoup de jeune public surtout, c'est une scène conventionnée « jeune public ». Moi je suis une scène conventionnée « Musique et danse » en grand format, et mon autre collègue voisine, elle fait plutôt tout ce qui est musiques actuelles, rock etc. que je ne peux pas faire ici car on ne peut pas tout faire ».

Il en résulte un travail de spécialisation progressive qui enrichit l'offre locale : « Ma mission est pluridisciplinaire, on m'a demandé de programmer du théâtre, de la danse et de la musique et moi, j'ai tiré de ça un projet plus précis où je mets en avant la musique et la danse plus que le théâtre.² »

Mais le but de ces partenariats est aussi de garder une certaine liberté de programmation : « les directeurs de lieux sont des loups solitaires. On est arc-boutés sur l'idée de liberté de programmation et de rencontre avec les artistes. Tout ce qui est contrainte me gêne » ; quand je dis « je », c'est « nous tous »³. En dépassant la concurrence dans laquelle ils se trouvent, les directeurs et directrices rompent avec un sentiment de solitude :

¹ Pierre

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

« Diriger un théâtre c'est un métier de solitude. Vous êtes très seul. Et l'intérêt de cette collaboration c'est qu'on est tout le temps... on s'appelle tous les jours. Pas pour se raconter notre vie mais pour parler de notre métier, pour dire « je fais ci, je fais ça, comment vous avez fait en com là-dessus ? Est-ce que vous avez diffusé ça ? Qu'est-ce que tu penses de ça ? il y a telle loi qui a changé, attention etc. On a besoin d'échanger nos points de vue, nos façons de travailler et de se passer des messages, de se donner des informations ¹ »

Le choix d'un projet se définit donc aussi en fonction des théâtres alentour. Toutefois il est bien sûr aussi fonction de la sociologie des habitants : « Je ne fais pas la même programmation que je faisais quand j'étais à Sarcelles parce que ce ne sont pas du tout les mêmes enjeux à traiter et à travailler. C'est une population à 99,9% plutôt bourgeoise et blanche, il n'y a pas de communauté implantée, il n'y a pas de population venant d'Afrique et d'Asie. Ils sont très peu nombreux. Il n'y a pas de quartiers difficiles. Il n'y a pas de ghettos. La population est plutôt aisée, en tout cas pas dans l'embarras. Donc je ne peux pas faire la même proposition² ».

Les publics des théâtres de ville sont aussi beaucoup fréquentés par les écoles élémentaires. « Dans la commande politique on me demande de faire une proposition a minima aux jeunes publics pour les écoles élémentaires et maternelles³ ». Une analyse des partenariats que les théâtres de ville entretiennent avec les établissements scolaires permet de constater qu'une hiérarchisation des partenariats entre écoles et salles de spectacle s'est progressivement établie dans la métropole. En effet, à mesure que l'enfant grandit, l'horizon des salles fréquentées s'élargit. Mes entretiens ont montré que les théâtres de ville qui, comme je viens de le montrer, visent un rayonnement prioritairement municipal, captent le public des écoles élémentaires avec lesquelles ils sont systématiquement en partenariat. Mais les collèges et les lycées généralistes, sous gestion départementale et régionale, sont plus difficiles à capter. Les élèves sont dirigés vers des scènes au rayonnement plus large, notamment les scènes labellisées ou encore les théâtres parisiens :

« Le jeune public en élémentaire est le public le plus captif, le plus demandeur actuellement. On les perd au collège, c'est beaucoup plus difficile d'avoir des publics de collégiens parce que les profs ne sont pas les profs principaux, ils n'ont pas les élèves tout le temps, ils ne sont pas soutenus par la hiérarchie pour les sorties. Quant aux lycéens c'est encore plus complexe. J'ai l'impression que c'est encore plus difficile au lycée de les

¹ Jean-Michel

² Pierre

³ Nathalie

intéresser sur les salles de spectacle ici. Il y a des partenariats historiques avec le Rond-Point à Paris. Le lycée est juste derrière en bas et je ne l'ai pas ici dans notre salle, alors que l'on avait des artistes en commun avec le Rond-Point ! Ça raconte plein de choses. Après on a besoin aussi de prestige par moment dans des projets, d'emmener les enfants également à Paris, sur l'avenue des Champs-Élysées. Ce n'est pas idiot, mais je pense que ce sont des projets qui peuvent être complémentaires. »

Le parcours du jeune spectateur semble correspondre à la répartition des compétences à l'échelle des collectivités territoriales : les écoles maternelles et élémentaires sont à la charge des villes, les collèges sont gérés par les départements et les lycées par les régions. Or mon observation montre que les salles municipales captent les publics de la petite enfance et de l'enfance et que les scènes labellisées les récupèrent à la préadolescence et à l'adolescence. Autrement dit, les salles d'intérêt municipal cèdent la place, auprès des publics captifs grandissants, aux salles d'intérêt territorial, régional ou national.

Les élèves des lycées techniques sont cependant plus facilement captés par les théâtres de ville que les élèves des lycées généralistes. Les villes se heurtent toutefois aux difficultés sociales qui traversent ces lycées techniques : « L'autre lycée est un lycée technique. Mais c'est très compliqué de travailler avec eux parce que la réalité est dure au sein du lycée.¹ »

c. Le rayonnement international

Certaines villes coproduisent des créations qui connaissent parfois une renommée internationale, résultant notamment de l'accueil d'artistes étrangers. Par exemple, un des directeurs de théâtre de ville que j'ai rencontré a intégré à la programmation de son théâtre un festival de Blues créé en partenariat avec le directeur de la scène de musiques actuelles de la ville, à la suite de la rencontre d'un guitariste de blues américain originaire de Chicago, Larry Skoller. Souhaitant tous les trois « faire quelque chose autour du blues » sans avoir recours aux artistes traditionnellement diffusés en Europe, ils se sont appuyés sur ce guitariste américain pour inviter « de vieux *zicos* super bons, super respectés dans le métier, mais qui n'avaient pas la notoriété d'autres, pour créer un festival dans l'esprit du Buena Vista Social Club et produire des CD ²».

¹ *Ibid.*

² Alan

Ayant commencé « contre l'avis de la municipalité en place », plutôt frileuse face à cette initiative, l'équipe a tout d'abord produit le festival avec peu de moyens, puis un premier CD deux ans plus tard. Ce CD a rencontré un immense succès outre Atlantique : « ô surprise, on apprend, boom ! que l'on est nominés aux Grammy Awards. Génial. Mais bon, c'était un super niveau, un très très très bel album. » Cette reconnaissance a fait connaître la ville, qui a connu une forte médiatisation : « France Info interviewait le maire... C'était génial. Les gens n'en revenaient pas que des Français de banlieue parisienne aillent sur le blues. La banlieue parisienne, en plus, qu'ils ne connaissaient que par les émeutes, donc c'était vraiment bien¹ ». L'équipe se rend alors à Los Angeles, au Staples Center² « à côté de Beyoncé, Black Eyed Peas », puis la diffusion internationale du spectacle et de l'album a continué sur plusieurs années, occasionnant d'autres tournées : « On a été nominé deux fois. Avec le suivant on a gagné un Blues Award à Memphis. L'année d'après on était conviés pour un concert sur la grande scène du Chicago Blues Festival, dans le grand parc où Barak Obama avait fait son discours lors de sa première élection. » Cette marque de reconnaissance américaine est d'autant plus importante que le concert avait lieu le samedi soir, jour et horaire de programmation qui rassemble le plus de public.

Mais comment la ville s'y retrouve-t-elle dans un projet qui se délocalise ? Comment concilier tournée internationale et action culturelle locale ? Faire profiter la ville d'une reconnaissance étrangère n'est pas évident : « Après, ça s'est compliqué, la municipalité de l'époque a commencé à réduire un peu son soutien au festival, puis la nouvelle a directement coupé les vivres du festival. Donc là on a une semaine du blues, on a continué, on continue. Mais c'est juste un évènement dont l'ambition n'est plus du tout la même. ».

Il apparaît que les théâtres de ville circonscrivent leur mission à l'éveil et au maintien du goût artistique en organisant des rencontres créatives entre des publics amateurs et des artistes professionnels. Aujourd'hui le projet est de nouveau local et passe par l'action culturelle : « On réalise un travail de terrain vraiment chouette, dont un travail avec un collège situé dans une cité complètement excentrée de la ville où on a mis en place une classe blues avec des mômes qui ont découvert le blues et qui tripent tellement ... ! On a monté des groupes, ils jouent, donc bref ce n'est pas inintéressant, bien au

¹ Alan

² Le Staples Center de Los Angeles est une salle de sport et de spectacle de 19 000 places.

contraire ! Mais artistiquement et d'un point de vue créatif, on n'est plus dans les mêmes choses. »

Cet exemple montre l'ambiguïté de la gestion culturelle municipale. Le positionnement des théâtres de ville est de préparer et d'ouvrir les publics à la vie culturelle et artistique sans toutefois traiter la question de la professionnalisation artistique :

« L'idée c'est plutôt de donner à des jeunes des alternatives, des mondes différents. C'est de faire des individus curieux, ouverts, qui ont des pratiques artistiques ... après ceux qui ont de vraies envies professionnelles vont dans d'autres endroits où c'est fait pour ça. Moi je considère que je suis vraiment un lieu transitoire, une passerelle et après ils ont tout ce qu'il faut pour aller ailleurs. »

Ainsi, la diffusion, la création, la pratique et l'enseignement artistique sont organisés dans les villes par le biais de différents équipements communaux (théâtre de ville, bibliothèque, conservatoire) dans une perspective non professionnalisante. Parmi ces équipements, les théâtres de ville ont pour délicate mission de proposer une synthèse ou un panorama de la création artistique contemporaine professionnelle. Ils développent une « culture de la sortie », mais ils ne constituent qu'à la marge des tremplins vers la pratique artistique et, *a fortiori*, vers la professionnalisation, et se heurtent parfois à la nécessité de rester consensuels.

Aussi en revendiquant la démocratisation locale de programmes culturels de qualité professionnelle, les théâtres de ville se trouvent dans une posture paradoxale : s'ils veulent continuer leur carrière de spectateurs ou de praticiens, les publics locaux doivent souvent s'émanciper de leur ville.

3. Des statuts juridiques entre droit public et privé

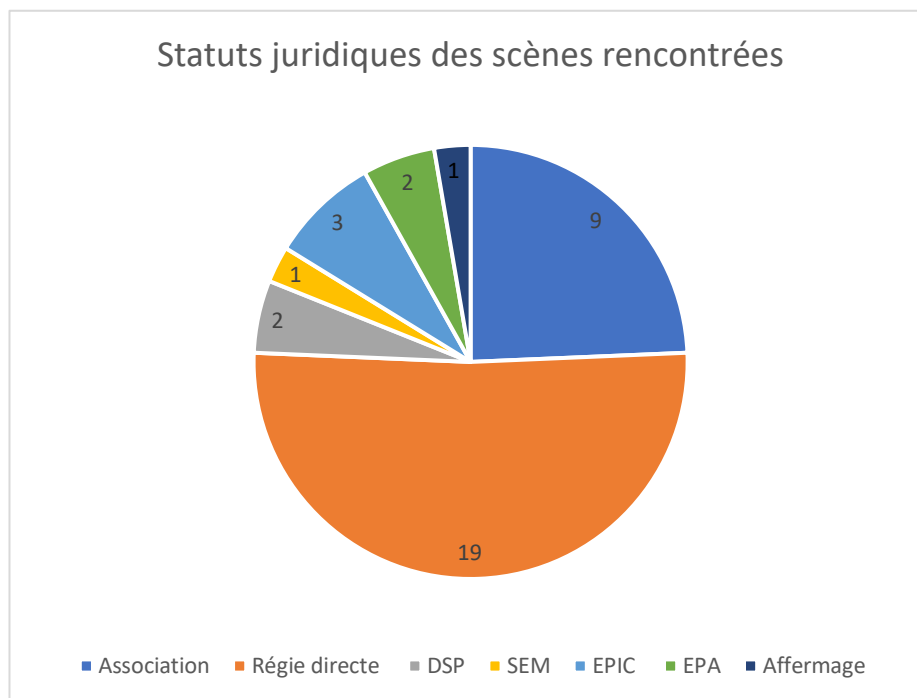
Diviser l'ensemble des scènes de spectacle vivant en deux grandes catégories de structures où l'on trouverait d'un côté les structures publiques et de l'autre les structures privées serait trop schématique. En réalité, la diversité des régimes juridiques applicables constitue la norme en matière de spectacle vivant¹. Plusieurs typologies des salles de spectacles ont été élaborées². Celle proposée par Frédéric Rey par exemple, fondée sur la

¹ Frédéric Rey, *Op. Cit.*, 2001, p.85

² Voir entre autres Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, PUF, 1999, 7ème édition 2016 ; le numéro spécial de La Scène consacré aux salles de spectacles : La Scène, n°8, mars 1998,

variable juridique du droit public et du droit privé, permet de mettre en exergue une troisième catégorie qu'il qualifie "d'établissements intermédiaires" parce qu'ils dépendent des deux régimes à la fois¹.

Aussi, en construisant mon recensement puis lors des entretiens, j'ai porté une attention particulière au statut juridique des théâtres de ville et au droit dont relevaient leurs équipes. J'ai pu observer que les statuts dont relèvent les théâtres de ville sont très variés : 6 statuts différents ont été collectés dans mon enquête.



Deux statuts prédominent cependant : les associations et les régies directes. Quelle influence ont ces statuts sur le travail des directeurs et directrices programmeurs-rices ?

a. Les associations

« Les collectivités locales disposent d'une liberté de choix quant au mode de gestion des services publics », autrement dit, « celles-ci ont la faculté soit d'en conserver

p.27 et Myrtille Picaud, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, 2015, p. 68-89

¹ Cela concerne les CDN, les Scènes nationales et certaines scènes conventionnées. Frédéric Rey, *Op. Cit.*, 2001, p. 93

la gestion, soit de l'attribuer à une autre personne privée ou publique »¹. Une étude récente montre qu'en France, le secteur marchand participe à l'offre culturelle, mais ce sont les associations qui sont les plus impliquées dans le domaine culturel. En retour, la culture est un pilier de la vie associative : une association culturelle sur trois œuvre dans le domaine du spectacle vivant². Ces associations peuvent être des compagnies, des associations de diffusion ou des salles de spectacles. Parmi elles, la part qui a recours au salariat est de 16%. Leur source de revenus provient très majoritairement des subventions publiques, ces associations se caractérisant par une quantité plutôt faible d'adhérents et de bénévoles contrairement aux associations du secteur de l'animation et de l'éducation artistique et culturelle qui rassemblent de nombreux adhérents. Ainsi, les cotisations ne représentant que 8% des ressources des associations employeuses. Enfin, l'étude montre que le rayonnement géographique des associations culturelles est majoritairement communal.

Sur les 37 directeurs de théâtre de ville que j'ai rencontré dans le cadre de mon enquête, 9 étaient à la tête d'un théâtre de ville sous statut associatif. Par ce statut juridique, ces scènes publiques relèvent du droit privé. Cela signifie qu'elles appliquent la convention collective des entreprises du secteur privé du spectacle vivant, tout en maintenant des perspectives d'intérêt général. La gouvernance de ces scènes repose sur leur conseil d'administration et l'assemblée générale. Le conseil d'administration est généralement composé des élus de la ville ainsi que de membres extérieurs. Il se réunit régulièrement (tous les trois ou quatre mois en général). Mais c'est l'assemblée générale qui est chargée « de prendre les décisions les plus importantes ³ ». Elle « comprend, en principe, tous les membres du groupement à quelque titre qu'ils y soient affiliés. ⁴ » Par la diversité de ses membres décisionnaires, les associations « évitent un face-à-face entre l'individu et le pouvoir politique et médiatisent les rapports entre les citoyens et les gouvernants. ⁵ ». En cela elles opèrent le contrepoids nécessaire à la démocratie.

¹ David Carassus et Pierre Morin, « Modes de gestion des services publics », Nicolas Kada (dir.), *Dictionnaire d'administration publique*. Presses universitaires de Grenoble, 2014, pp. 330-332.

² Jean-Philippe Rathle, « Les associations culturelles : état des lieux et typologie », *Culture chiffres*, vol. 2, no. 2, 2019, pp. 1-20

³ Charles Debbasch et Jacques Bourdon, « Les structures de l'association », Charles Debbasch (dir.), *Les associations*. Presses Universitaires de France, 2006, pp. 61-67

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Les associations bénéficient donc d'une certaine autonomie vis-à-vis de la tutelle publique mais celle-ci n'est pas totale : « Pour nos conseils d'administration on a toujours quelqu'un de la DAC. Ils voient le projet, on est obligé de monter un budget, c'est eux qui l'examinent puisqu'ils vont nous accorder la subvention.¹» Les élus sont donc intégrés aux décisions prises collégialement par l'association. Les décisions n'émanent pas des élus directement et encore moins exclusivement. C'est l'association qui embauche le ou la directrice et non le maire directement. En retour les directeurs doivent suivre une logique d'intérêt général.

La distance qui existe entre la tutelle et le directeur convient à beaucoup d'entre eux pour deux raisons principales. Premièrement elle semble amoindrir les lourdeurs administratives : « Sous forme associative on est beaucoup plus libres, a priori, par rapport à l'administration. C'est moi qui fais les chèques des salaires, ce n'est pas quelqu'un d'autre. ²». Cette forme associative n'empêche pas d'être contrôlé : « Ce n'est pas trop administratif. En revanche on doit rendre des comptes, on doit passer par un commissaire aux comptes. Mais ça, c'est justifié, c'est de l'argent public. »

Deuxièmement, elle permet une plus grande indépendance de programmation : « C'est bien mieux quand les théâtres de ville sont en association parce qu'être en régie directe, c'est courir le risque qu'il y ait un élu qui se prenne pour le programmeur. ³»

Aussi j'ai observé qu'il existe une distinction entre les scènes dont la logique d'intérêt général se définit politiquement (par un rattachement direct à la puissance publique comme c'est le cas en régie directe) et celles dont la logique d'intérêt général se définit sectoriellement (comme c'est le cas pour les associations). Les associations ont tendance à privilégier les codes de programmation qui prévalent dans le secteur du spectacle vivant public sur les codes qui prévalent dans cette puissance publique, changeante, qu'est une municipalité.

b. Les régies directes

Sur les 37 directeurs de théâtre de ville que j'ai rencontrés dans le cadre de mon enquête, 19 étaient à la tête d'un théâtre de ville en régie directe. Ce statut apparaît comme

¹ Françoise

² François

³ Françoise

le statut le plus répandu pour les théâtres de ville de la métropole du Grand Paris. Dans ce cas elles appliquent la « convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelle » (CCNEAC) et leur gouvernance repose sur les décisions prises en conseil municipal.

Comme le définit Léo Vannier dans le *Dictionnaire d'Administration Publique* « en tant que mode de gestion, la régie désigne l'implication directe d'une personne publique dans l'exploitation d'un service public (cette dernière assurant la maîtrise, la gestion et la prestation elle-même)¹ ». Toutefois « cette absence d'autonomie entre maître et gestionnaire du service » connaît « d'amples variations ». Il existe par exemple des régies autonomes ou personnalisées : « On est moins inféodés à la ville qu'une régie directe. Mais on est assez inféodés au Trésor public » m'explique Jean-Michel qui dirige une scène passée en régie personnalisée, « On perd beaucoup de temps, d'énergie avec le trésor public ... on n'a plus du tout de souplesse et c'est un vrai problème ». Une régie directe est ainsi souvent décrite par les directeurs à travers le poids de son « formalisme administratif² » : « En régie directe c'est vrai que c'est compliqué parce que c'est un délai de 45 jours de paiement pour les artistes³ » ; « Dans les villes, pour prendre une décision, il faut un mois et demie » ; « il faut passer un marché et vu les délais de publicité, d'impression, de temps de réponse, d'ouverture des enveloppes, au bout de six mois vous n'avez pas encore choisi votre matériel⁴ ». Le problème de la régie serait donc son inertie.

Toutefois comme l'explique François qui dirige une scène en régie directe, l'avantage du statut de la régie directe est la clarté budgétaire :

« Depuis 2002, on me promet 1 euro j'aurai un euro. Je n'aurai pas 1,10€ mais je n'aurai pas 50 centimes non plus. Alors que sous forme associative, moi j'ai vécu le fait où, les promesses étaient à un euro et puis je me retrouvais avec 50 centimes. C'est peut-être pour ça que j'ai accepté ici d'ailleurs - et je me suis régalé également – c'est qu'en association, il faut prendre son bâton de pèlerin pour négocier ses découverts... Allez gérer ça. C'est autre chose. »

¹ Léo Vanier. « Régie », Nicolas Kada éd., *Dictionnaire d'administration publique*. Presses universitaires de Grenoble, 2014, pp. 420-421

² Vickie

³ Sophie

⁴ Vickie

C'est aussi l'avis de Grégoire : « Finalement, mieux vaut diriger une régie municipale directe où l'on offre une grande liberté artistique, qu'une association où il faut faire valider spectacles à spectacles par une tutelle juridiquement extérieure. »

Aussi ne faut-il pas confondre « formalisme administratif » et « dépendance vis-à-vis des élus dans les choix de programmation ». Cette problématique souvent redoutée par les salariés d'association est remise en cause par certains directeurs et directrices en régie directe, pour qui, sur ce point, les statuts d'association ou de régie directe reviennent au même : « Quel que soit le statut juridique d'un théâtre, quand on veut l'embêter politiquement ou financièrement, il n'y a aucune protection. Si vous êtes une association, c'est fini si la ville vous coupe les subventions, si vous êtes une régie directe et que votre élu refuse de signer, c'est pareil. ¹»

Toutefois, mon enquête auprès des directeurs de régie directe fait apparaître une troisième problématique, qui s'ajoute à celles de l'inscription des projets dans le long terme et à l'autonomie de programmation. À la différence des deux premières problématiques qui concernent les relations de gouvernance de la scène, cette troisième problématique concerne les ressources humaines, autrement dit les relations internes à l'équipe. Marie m'expliquait : « Je n'ai pas carte blanche pour structurer mon équipe car je suis en régie directe. C'est un vrai problème. C'est vrai qu'en régie directe vous n'avez pas le choix de votre équipe. ²» Mais, visiblement attachée à ne pas mettre en cause le statut des scènes, elle minimise encore l'impact du statut sur cette configuration : « ... Mais tout le monde a ces problématiques. Dans les associations, il y a du personnel de l'association et du personnel municipal mis à disposition, ce qui implique des conflits de grille de salaire. » Selon elle donc, tous les directeurs doivent gérer des différends au sein de l'équipe et doivent relever des défis de management. Ce point sera approfondi dans la partie suivante consacrée aux acteurs des théâtres de ville et aux relations des directeurs avec leurs équipes. Avant cela, voyons les problématiques des autres types de statuts rencontrés.

¹ Marie

² *Ibid.*

c. Les autres statuts

Les statuts des théâtres de ville ne se limitent pas à l'association et la régie directe. Mon enquête a permis de renseigner l'existence d'au moins quatre autres statuts. Ceux-ci sont néanmoins plus rarement utilisés.

Sur les 37 directeurs de théâtre de ville que j'ai rencontrés dans le cadre de mon enquête, 2 directeurs et 1 directrice étaient à la tête d'un Établissement Public à caractère Industriel et Commercial (EPIC). Pourquoi choisir ce statut ? Pour Gérald il s'agit d'un outil dynamique qui se prête parfaitement à l'activité de spectacle : « un EPIC peut fonctionner dans le cadre de la convention collective nationale des Entreprises Artistiques et Culturelle et l'ensemble du personnel ou une bonne partie du personnel reste de droit privé. » Cela permet donc une « facilité de gestion des personnels » puisque ce statut permet la conversion de tous les salariés qui sont en statut de droit privé donc une harmonisation des grilles salariales et la référence à une même convention collective de référence, dont le paiement des artistes comme dans une association « les artistes demandent très souvent un acompte à la signature du contrat et à l'issue de la représentation ¹ ». En effet, l'EPIC nécessite qu'une partie de l'activité soit considérée comme une activité commerciale, ce qui est notamment le cas des scènes qui ont un cinéma (j'en dénombre 9 dans mon échantillon).

Cependant ce statut est un mixte de droit privé et de droit public : les directeurs en EPIC sont responsables du contenu mais pas du contenant, leur équipement appartient à la ville. Ce sont donc les services techniques de la ville qui suivent tous les travaux programmés sur ou dans le bâtiment, auxquels d'ailleurs ils ne sont « pas forcément associés », ce qui peut être très contraignant pour un établissement habilité à recevoir du public et des artistes. Par ailleurs, comme dans une association, c'est un conseil d'administration qui valide le projet et les subventions, mais le directeur relève en revanche obligatoirement du droit public ainsi que le comptable de la structure, qui émane du Trésor Public. Aussi, retrouve-t-on certains inconvénients déjà exposés dans les régies directes, liées à la lourdeur de gestion. Toutefois, les directeurs en EPIC insistent sur leur « autonomie sur le projet artistique » et leur « capacité d'embaucher et de débaucher du personnel », ce qui justifie selon eux l'intérêt du statut.

¹ Sophie

Les choses sont sensiblement différentes dans les Établissement Public Administratif (EPA), qui concernent 2 directeurs parmi les 37 directeurs de théâtre de ville que j'ai rencontrés dans le cadre de mon enquête. Dans les EPA tous les salariés relèvent du droit public et sont sous la responsabilité d'un service et d'une direction : « Dès que les salariés font des heures, il faut qu'ils récupèrent double etc., donc il y a des problèmes de statuts [car] on n'est pas du tout dans les cases du droit public quand on travaille dans un théâtre et un cinéma. » Ce statut pose question pour un théâtre de ville, qui, dans ces conditions, se voit particulièrement limité dans sa capacité d'ouverture au public. Pour Sylvie, il faudrait « réouvrir des lieux conviviaux à des horaires où les gens ne travaillent pas. La médiathèque à côté est ouverte de 9h le matin jusqu'à 18h, mais ça n'a pas de sens. Pour ceux qui, effectivement, travaillent en horaires décalés ça va mais il y a aussi des gens qui travaillent la journée. Ça fait un peu des cités dortoirs. » Il faudrait donc un statut « qui permettent aux élus de quand même garder une gouvernance, parce que c'est normal » dit-elle, « et en même temps que l'on puisse avoir une grande liberté sur le droit du travail ».

Est-ce le cas des Délégations de Service Public (DSP) ? 3 directeurs étaient dans ce cas de figure. Selon l'article L 1411-1 à 18 du Code Général des Collectivités Territoriales, « une délégation de service public (DSP) est un contrat par lequel une personne publique (le délégant) confie la gestion d'un service public dont elle a la responsabilité, à un délégataire public ou privé, dont la rémunération est substantiellement liée aux résultats de l'exploitation ¹ ». Aussi à la différence d'un marché public, la rémunération prévue par la DSP n'est pas fixe ni déterminée à l'avance, mais en fonction des résultats. La durée de la délégation est toujours limitée dans le temps : « la DSP dure 6 ans donc on se projette pour cette durée-là. On fait des projets à 3 ans pour les grandes lignes, mais je fais la programmation 1 an à l'avance. C'est bien déjà de construire des projets 1 an et demi à l'avance. »

Comme l'EPIC, les théâtres en DSP doivent donc aussi générer une activité commerciale. Léna dirige un théâtre en DSP qui possède un cinéma et Aliénor dirige une

¹ Article L 1411-1 à 18 du Code Général des Collectivités Territoriale, en ligne sur Légifrance, https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006070633/2022-01-12/, consulté le 12 août 2021

programmation théâtrale dont une partie a lieu dans un Palais des Congrès. Cependant, le projet de DSP varie beaucoup d'une ville à une autre, comme le dit Marie :

« Il y a beaucoup de villes qui se passent d'une direction artistique et c'est un des gros problèmes des théâtres de ville. C'est-à-dire qu'il y a soit des DSP à l'égard de marchands, donc qui vendent des spectacles à vocation essentiellement commerciale, style one man show et humour. Il y a 20-30 spectacles dans l'année, le maire est content, les spectateurs sont contents. Le maire fait un chèque en début d'année, les spectateurs prennent leurs abonnements et c'est terminé, tout va bien, pourquoi s'embêter ? Il y a aussi des DSP avec des gens qui ont une image plus culturelle et qui font très bien leur travail. Mais là aussi c'est une forme de désengagement des villes puisque ces gens ont des contrats de trois ans renouvelables et ça permet de les changer si ça ne va pas, d'avoir une vraie présence dans le théâtre, un vrai pouvoir. Et c'est vrai que de plus en plus d'élus s'arrogent la programmation. »

Aussi, elle conclut « Certains disent qu'avec la délégation de service public c'est la fin du service public, mais là encore c'est une question de personne ¹ ». On voit dans cet exemple l'importance, une fois de plus, des perspectives ouvertes par le maire.

L'un des directeurs de théâtre de ville que j'ai rencontré en DSP était à la tête d'un théâtre de ville en Société d'Économie Mixte (SEM). Une SEM est une société anonyme dont les capitaux sont détenus majoritairement par la collectivité. Dans ce cadre, la société et ses salariés dépendent du droit privé, et l'équipe ne compte aucun fonctionnaire. La convention de DSP prévoit dans son cas un « cahier des charges qui est très simple : une activité d'au moins 100 représentations, qualité artistique, production, rayonnement, diffusion. » Cette scène bénéficie d'un budget très important au regard d'autres : « Quand vous avez 3 millions et demi d'euros de budget ressources propre et subvention publique comprise, vous êtes dans le cadre du budget d'une scène nationale. »

Enfin, une directrice en codirection était à la tête d'un affermage. Un théâtre en affermage est une entreprise privée dont les directeurs portent le risque financier de la gestion. Le théâtre appartient à la mairie qui attribue ce service public aux « fermiers » pour une durée de cinq ans, à la suite « d'un appel d'offre ouvert », moyennant « une subvention de compensation de contrainte de service public », et « un investissement de première installation », avec une mise à disposition de matériel. Il revient ensuite au fermier(s) de compléter cette subvention et cette mise à disposition en fonction du projet.

Bien qu'étant de service public, le projet relève du droit privé et doit être pensé dans le but de faire rentrer des recettes. Les directeurs peuvent s'appuyer pour cela sur

¹ Marie

l'utilisation des trois licences, la location d'espace, la création d'actions extérieures et intérieures, la mise en place de « droit de suite » qui permet une rétribution lors des tournées de spectacles coproduits... Deux stratégies sont déployées, qui touchent directement l'activité du théâtre : premièrement, selon ces directeurs, un théâtre en affermage repose sur un nombre très important de représentations : « ça coûte moins cher de jouer que de ne pas jouer », ce qui les invite à ce que « le plateau soit occupé plutôt qu'il ne soit pas occupé. » Ils créent et coproduisent bien plus de spectacles que la moyenne des autres directeurs de théâtre de ville : en 2017, leur programme de saison comptabilisait 18 créations dont 14 coproductions, quand la moyenne des théâtres de ville rencontrés comptabilisait une moyenne de 4 créations et 3 coproductions dans la saison. Deuxièmement, à l'inverse, un théâtre en affermage repose selon eux sur une équipe plus réduite qu'ailleurs afin d'éviter une masse salariale trop importante.

Ce statut est un cadre d'exercice unique pour les théâtres. Ses directeurs l'ont jugé pertinent pour développer un projet très singulier, qui consiste à « établir des liaisons entre le théâtre public et théâtre le privé ». Leurs coproductions se font donc au sein du secteur public et du secteur privé et à des montants beaucoup plus importants que leurs collègues en théâtre de ville. Je reviendrai dans le chapitre 4 sur leur approche de la création théâtrale.

Aussi, je conclurai en soulignant l'importance, pour les directeurs de théâtres de ville, qu'un temps long soit accordé à leurs projets par le biais notamment d'un conventionnement triennal qui peut être signé avec la ville, le département ou l'état. C'est le cas, bien sûr, des scènes dites « conventionnées » (au nombre de 5 dans mon échantillon), qui sont conventionnées par l'État mais d'autres bénéficient aussi également d'un engagement triennal de la part d'une collectivité plus locale, sans porter ce sigle. Par exemple, la scène de Joseph, Gérald et Irène bénéficie d'un conventionnement triennal de la communauté d'agglomérations. Grâce au conventionnement, la gestion du projet est « plus souple » car il est moins précaire. Durant ce laps de temps, les cartes ne peuvent pas être rebattues d'une année sur l'autre, le directeur ou la directrice ne spéculent pas chaque année pour la saison suivante.

Certains statuts garantissent l'accompagnement de la puissance publique sur un temps long (bien que ce temps soit toujours limité), c'est le cas des DSP, des EPA, des EPIC et de l'affermage, qui sont cependant des statuts rencontrés plus rarement et qui comportent leur lot de risques.

Selon les directeurs, cette souplesse est nécessaire car le travail de programmation se construit dans la durée : « On doit expliquer aux élus comment fonctionne un théâtre et l'anticipation d'une programmation... On va de l'avant en permanence. Moi je travaille déjà sur 2018-19 et même 20-21.¹ ». Pourtant, aujourd'hui « l'engagement est très difficile » sur ces conventions longues. « Il faut donc voir comment un tiers public, que ce soit une ville, un département ou un territoire, ou l'État, puisse s'engager sur un plus long terme.² »

Cela pose la question du contrôle du contenu de la programmation par les maires et de leur envie de faire appel à un directeur ayant une approche culturelle de la programmation. Aujourd'hui le groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville est mis en concurrence avec des prestataires privés qui se voient délégué le service public culturel.

En outre, l'idéal de programmation des directeurs semble d'autant plus délicat à approcher que la gouvernance de la scène par les élus peut lourdement peser sur leurs décisions.

4. Les acteurs des théâtres de ville

a. Les élus

En contrepartie des subventions, les pouvoirs publics évaluent les scènes. Cette évaluation a lieu tout au long de l'exercice mais surtout au moment où se décide le budget qui sera alloué à la culture pour la saison suivante. Voté au conseil municipal vers les mois de mars-avril, le budget *peut* dépendre du bilan de la saison. Celui-ci repose sur des résultats comptables et le retour des publics, recueilli soit de façon informelle, en les croisant dans la rue, au théâtre ou dans des instances collectives, soit de façon formelle par des enquêtes de public - la première modalité étant la plus répandue.

Quelles formes peut prendre une évaluation négative de la part des élus et quels effets peut-elle avoir sur l'exercice des directeurs ? Une évaluation négative peut entraîner

¹ Irène

² François

une modification des critères d'attribution de la subvention, la demande que soit mis en place des partenariats spécifiques ou des modalités de partenariats spécifiques, une reformulation des attentes, de nouvelles lignes aux contrats, un suivi de projet plus précis, voire la mise en place d'une procédure de licenciement.

Souvent, la liberté de programmation du directeur ou de la directrice est le premier effet relayé par les enquêtés. Quatre idéaux types se dessinent concernant leur liberté de programmation. Dans le premier cas, le directeur ou la directrice doit composer son programme avec l'élus culture et considère alors ne pas avoir d'autonomie de programmation. Dans le deuxième cas, le directeur a la liberté de construire sa saison culturelle mais il reçoit régulièrement des demandes ou des « coups de pression » pour orienter par endroits sa programmation. Dans le troisième cas de figure, les directeurs ont une pleine liberté de programmation, les élus leur font totalement confiance quant aux choix de programmation et les directeurs ou directrices ressentent une totale liberté de programmation. Enfin, dans le quatrième cas, le directeur ou la directrice ressentent un excès de liberté de programmation qui se manifeste par un manque d'interaction, ce qui peut aller jusqu'à l'absence d'élus dans sa salle - signe manifeste d'un désintérêt politique.

Les directeurs et directrices de théâtre de ville sont nombreux à souffrir de ce qu'ils désignent comme un manque d'expertise technique des élus en matière de spectacle vivant. Cela se traduit en termes organisationnels, quand l'élus oublie ou ignore la nécessité d'anticiper le calendrier ou qu'il le ponctue de commandes spécifiques à certaines dates¹. Le programmeur doit alors composer sa programmation avec des disponibilités d'artistes et de plateau très éclatées.

Certains déplorent également le manque d'exigence artistique de leurs élus, par exemple quand l'élus privilégie les qualités commerciales et fédératrices d'un concert grand public au détriment de créations moins consensuelles, ou qu'il concède une large

¹ L'exemple type est celui du 8 mai pour la commémoration de la fin des combats de la Seconde Guerre mondiale

place aux demandes associatives¹ qui entrent en contradiction avec la saison pensée par le directeur.

b. L'équipe du théâtre

En 2014, 75% des scènes publiques disposent d'une équipe permanente composée de 6 à 20 membres et 15% seulement comprenaient plus de 20 salariés². Le recensement que j'ai réalisé montre que contrairement aux usages dans les scènes labellisées, les équipes de théâtre de ville n'ont pas toujours un site internet dédié et que parfois, le nom du directeur n'est même pas mentionné dans le programme de saison.

Par ailleurs les entretiens avec les directeurs et directrices de théâtre de ville ont montré que dans les théâtres de droit public, les équipes sont constituées de personnes aux qualifications et aux statuts hétérogènes, souvent issus de domaines non culturels, comme le sport, et mis à disposition par la mairie. Toutefois une variation s'observe selon les postes techniques, administratifs et artistiques. Aux postes administratifs, on trouve une majorité de contractuels en CDD ou CDI et des fonctionnaires de catégorie B ou de catégorie A. Ces derniers n'ont pas été formés en études théâtrales ou en études culturelles et cela a des effets sur le travail de programmation.

Aux postes logistiques tels que la gestion du bar, l'installation d'une galerie d'art, les renforts sur un lancement de festival, des vacataires sont recrutés en CDD courts. Aux postes techniques sont recrutés des fonctionnaires et des intermittents. Les montages des spectacles subissent d'importantes contraintes temporelles parmi lesquelles les 35 heures, les récupérations et les contraintes liées aux normes de sécurité. L'existence d'un personnel technique pérenne n'empêche cependant pas que des embauches ponctuelles de personnels intermittents soient réalisées hors du cadre territorial pour compléter ponctuellement l'équipe technique du lieu et prendre en charge les aléas de la création.

Et que veut dire ce directeur quand il me dit qu'il choisit d'embaucher des personnels techniques « intermittents » en ajoutant : « Nous, on embauche des vrais pros du spectacle » ? Quelle revendication se cache derrière ce jugement de valeur ? Quelle différence marque le statut du CDI, du fonctionnaire et celui de l'intermittent ?

¹ Notamment quand leurs représentants sont des électeurs du maire et/ou des leaders d'opinion

² Bénédicte Dumeige, *Op. Cit.*

c. Les directeurs et directrices de théâtre de ville entre droit privé et droit public

Nous avons vu que, bien qu'étant tous majoritairement subventionnés par leur ville d'implantation, les théâtres de ville relèvent de statuts variés qui amènent leurs personnels à dépendre tantôt du droit privé, tantôt du droit public. Parmi les cas de directeurs et de directrices relevant du droit public, certains sont Directeurs des Affaires Culturelles (DAC). Dans ces cas, ils gèrent la saison théâtrale depuis la mairie et s'occupent aussi des autres équipements culturels de la ville. Ceci a une incidence sur leur emploi du temps en leur laissant notamment moins de temps disponible pour se rendre dans les théâtres et découvrir de nouveaux projets. Mon échantillon compte 9 directeurs et directrices des affaires culturelles et 28 directeurs et directrices dévolus à la direction du théâtre et sa programmation de spectacle vivant.

La filière culturelle de la fonction publique territoriale ne produit de personnel via les concours que pour les secteurs du patrimoine, de la bibliothèque et de l'enseignement artistique supérieur. Elle pourvoit donc les musées, les bibliothèques et les conservatoires municipaux, mais pas les théâtres. Ce sont les filières administratives et techniques qui vont pourvoir des personnels aux régies directes. Il s'agit de personnels administratifs de catégorie A et B qui correspondent aux intitulés de poste d'« attaché.e.s territorial.e.s » ou « rédacteurs.rices territoriaux » et de personnels techniques. Parmi eux il y a donc des gardiens, des personnels d'entretiens, des régisseurs de spectacles, sous les intitulés de poste « techniciens territoriaux ».

Que leur statut soit celui de directeur des affaires culturelles ou de directeur, la fonction de programmation dans les théâtres de ville s'enchâsse dans 3 types de contrats de travail : des contrats de fonctionnaires¹, des CDD ou CDI de droit privé en tant que cadres, ou des CDD ou CDI de droit public, en tant que contractuels. Dans mon échantillon, j'ai comptabilisé 9 fonctionnaires, 22 CDI et 6 CDD dont 9 CDI de droit

¹ Le terme de fonctionnaire variant selon les périodes¹, j'utilise ici ce terme dans le sens extensif adopté par Pierre Karila-Cohen et Jean Le Bihan, « d'individus exerçant une mission de service public, sens qui englobe, outre les agents directs et permanents de l'État, les agents des collectivités, en particulier des municipalités », Pierre Karila-Cohen et Jean Le Bihan, « La valeur du fonctionnaire », *Genèses*, vol. 113, no. 4, 2018, pp. 3-10

public et 13 CDI de droit privé et 6 CDD de droit public. Ce qui est intéressant c'est que bien qu'une majorité de théâtres soit de droit public la plupart des directeurs sont en CDI contractuels et non fonctionnaires. Malgré la loi Sauvadet qui a facilité l'accès à la titularisation des contractuels de 2012 à 2018¹, la majorité des directeurs et des directrices a préféré un statut de contractuel en CDI quand cela leur était possible. En effet, l'enjeu de la titularisation prête à débat chez ces salariés. Beaucoup de directeurs de théâtre de ville m'ont témoigné leur difficulté à se projeter dans leur métier avec le statut de fonctionnaire. Pourquoi un tel refus alors que tous s'inscrivent dans une activité culturelle de service public et sur des perspectives au long cours ? Quelles sont les conséquences de ce statut professionnel sur l'exercice du métier ?

J'ai recensé deux raisons pour lesquelles les directeurs et directrices refusent de devenir fonctionnaire était problématique. La première est une raison de mobilité : être fonctionnaire peut être défavorable au directeur s'il souhaite changer de collectivité parce qu'une titularisation l'attache davantage à la collectivité qu'une contractualisation. À l'inverse, le contractuel peut être remercié plus facilement. La deuxième c'est qu'étant titulaire d'un grade est non d'un poste, un fonctionnaire territorial jouit de la pérennité de son emploi mais pas nécessairement de son métier de programmeur. Or c'est bien ce métier qui est cher à ces directeurs et dont les contours peuvent être renégociés dès lors qu'une nouvelle équipe municipale intervient. Celle-ci peut en effet considérer le directeur en poste trop lié à l'équipe précédente. Certains m'ont dit redouter cette situation : « quand on est fonctionnaire, on peut être muté aux affaires générales ou autres ». C'est donc la capacité pour le directeur ou la directrice de négocier un départ qui varie entre les deux statuts. Mais d'autres m'ont clairement dit : « je ne souhaitais pas être fonctionnaire puisque mon métier c'est d'abord de faire de la direction théâtre, faire de la programmation ». D'autres m'ont dit que le concours n'est pas du tout adapté à leur pratique :

« On est beaucoup soit à refuser de les passer, soit à ne pas les réussir car on n'aborde jamais la plupart des questions, donc on patauge un peu. Par exemple, pour les postes de programmeurs ou de DAC il faut passer par le concours d'Administration générale, ce qui veut dire « droit des collectivités territoriales ». Donc évidemment qu'en tant que

¹ La loi Sauvadet donnait accès à la titularisation au grade auquel l'agent contractuel avait été engagé en CDD, (dans le cas présent au grade d'attaché territorial) sans avoir à passer le concours dès lors que l'employé cumulait 6 ans d'ancienneté et réussissait une épreuve. L'épreuve consistait en la réalisation d'un dossier et le passage un oral.

DAC on aborde beaucoup de choses en lien avec ça mais en tant que programmeur, directeur de théâtre très peu.¹»

Deuxièmement, l'articulation entre les logiques du monde du spectacle et les logiques des collectivités sont problématiques pour les contraintes qu'elles imposent dans l'organisation du travail. En effet, dans les régies directes, dans certains cas une petite partie de l'équipe vient du spectacle mais la majorité a fait l'ensemble de sa carrière dans la fonction publique territoriale. Or, de nombreux directeurs en régie directe se heurtent aux limites liées à l'articulation de ces deux logiques qui peinent à se rencontrer. Ce problème s'est renforcé depuis que la loi limite à 2 fois le renouvellement d'un CDD. Les contractuels se voit contraints de s'inscrire au concours interne d'attaché territorial pour conserver leur poste si leur élu ne leur propose pas de CDI.

Pour donner la priorité aux fonctionnaires sur le peu d'emplois restant disponible dans les collectivités, les préfetures jouent sur la durée des contrats qui peuvent être d'1 an ou 3 ans selon le choix des préfetures, ce qui mène les directeurs contractuels plus ou moins rapidement à échéance. Aussi, rester contractuel constitue de plus en plus un obstacle à l'emploi alors même que la difficulté du concours augmente.

La notion d'aisance discursive proposée par François Ribac et Catherine Dutheil-Pessin me semble pertinente à mobiliser pour mettre en lumière les effets du statut d'une scène sur la structuration de son équipe. Selon les auteurs, l'aisance discursive est « l'usage d'un vocabulaire qui participe d'un lexique endogène fait de mots clés, que l'immersion dans le milieu culturel en l'occurrence permet de maîtriser ² ». Cette aisance discursive contribue à la division du travail.

En effet, dans les CDN le directeur peut s'appuyer sur les idées et les ressources professionnelles de sa chargée de relation publique pour développer de façon autonome des actions pédagogiques. À l'inverse, les directeurs en régie directe m'ont souvent dit :

« C'est moi qui parle aux professeurs ou aux autres interlocuteurs. Puis, une fois qu'ils sont convaincus, mon responsable pédagogique fait le travail pratique. Il est contractuel de catégorie B, il n'est pas lecteur, ça fait un an qu'il a pris son poste, il est bien par certains côtés, il vient du sport, il a dirigé l'équipe de foot, il a bossé dans la bijouterie, c'est un commercial donc il est très bien sur la partie contact, relais avec les écoles mais ce n'est pas le même personnel que celui auquel on a accès en tant que directeur de CDN ou autre théâtre de droit privé ».

¹ Ariane

² Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *La Fabrique de la programmation culturelle*, La Dispute, 2017, page 123

Les conséquences sont, d'une part, le poids du management que doit produire le directeur pour former ses collègues. D'autre part, une certaine solitude et un retranchement vers les réseaux plus institutionnels pour créer leur programmation :

« Diriger un théâtre c'est un métier de solitude. Vous êtes très seul. Et l'intérêt de cette collaboration c'est qu'on est tout le temps... on s'appelle tous les jours. Pas pour se raconter notre vie mais pour parler de notre métier, pour dire « je fais ci, je fais ça, comment vous avez fait en com là-dessus ? Est-ce que vous avez diffusé ça ? Qu'est-ce que tu penses de ça ? il y a telle loi qui a changé, attention etc. On a besoin d'échanger nos points de vue, nos façons de travailler et de se passer des messages, de se donner des informations ¹ »

Le statut des scènes de théâtre semble une variable grâce à laquelle il est possible d'analyser les modalités de collaboration au sein des équipements culturels et de construction d'un projet artistique. En analysant les statuts hétérogènes des théâtres de ville, j'ai pu montrer que les modes de gestion peuvent susciter des contraintes qui se muent chez les directeurs en stratégie de contournement, et qui se lisent dans les programmes sous la forme d'une transcendance des particularismes locaux.

D'autre part, du fait de l'inscription de leurs personnels dans les cadres d'emplois de la fonction publique territoriale, des cultures professionnelles disparates coexistent à l'intérieur des équipes des théâtres en régie. Les entretiens ont permis de dégager une forte division du travail qui tient au rapport hétérogène que les salariés des théâtres de ville entretiennent avec l'objet culturel, auquel s'ajoute la hiérarchisation verticale de la fonction publique en catégories et cadres d'emploi. De leur côté les scènes structurées en association bénéficient de davantage d'autonomie et d'indépendance du fait de leur gouvernance et leur rattachement au droit privé.

Toutefois, malgré leurs différences de configurations d'exercice, tous les directeurs et directrices rencontrés témoignent d'une implication dans les réseaux professionnels publics de la culture. Or, comme nous allons le voir dans le prochain chapitre, les codes esthétiques qui prévalent dans les réseaux professionnels publics de la culture contredisent les attentes de certains élus locaux, inquiets de ne pas déstabiliser ou de ne pas choquer les goûts des habitants de leur commune.

¹ Jean-Michel

Conclusion

En analysant les configurations territoriales, techniques et professionnelles hétérogènes des théâtres de ville, j'ai pu montrer les contraintes et les opportunités qu'elles génèrent. Les variations observées concernent avant tout le droit du travail qui relève tantôt du droit public, tantôt du droit privé, ce qui a un impact sur la gouvernance et les ressources humaines. Les entretiens ont permis de dégager une forte division horizontale du travail dans le cas des régies directes et la coexistence de cultures professionnelles disparates à l'intérieur des équipes due à l'inscription des personnels dans les cadres d'emplois de la fonction publique territoriale. Les rapports hétérogènes que les salariés de ces théâtres entretiennent vis-à-vis de l'objet culturel croise la division verticale de la fonction publique en catégories et cadres d'emploi.

De leur côté, les directeurs et directrices des scènes structurées en association bénéficient de davantage d'autonomie et d'indépendance dans leur choix de programmation, que l'on peut imputer à leur cadre de gouvernance par conseil d'administration et leur rattachement au droit privé.

Toutefois, les contraintes évoquées par les directeurs et les directrices les amènent dans les deux cas à construire leur projet artistique et culturel dans un dépassement ou une transcendance des particularismes locaux. Les directeurs et directrices des deux configurations témoignent d'une implication forte dans les réseaux professionnels de la culture, et les codes de programmation des réseaux institutionnalisés contredisent les attentes de certains élus locaux, inquiets de la correspondance entre le programme culturel de la scène et le goût des habitants de leur commune. Cela n'empêche toutefois pas certains directeurs de revendiquer leur lien étroit au territoire ou à leur tutelle municipale ou encore ne pas concevoir la subordination de la scène à la municipalité comme une trop lourde contrainte. Il est donc nécessaire de préciser la façon dont s'incorporent les valeurs et les principes des réseaux institutionnels et de mieux comprendre la façon dont les directeurs et directrices peuvent concevoir leur lien avec leur tutelle.

Chapitre 4 : Professionnalisation et mandat des directeurs et directrices de théâtres de ville

Je chercherai maintenant à préciser les principes communs autour desquels se réunit le groupe professionnel. Cela m'amènera dans un premier temps à préciser la singularité des directeurs et des directrices de théâtre de ville au sein du secteur, plus large, du spectacle vivant de service public. Ce chapitre aura donc deux questions de recherche pour fil rouge : comment les directeurs et directrices des théâtres de ville se sont-ils positionnés au cours du temps dans les débats relatifs à la démocratisation culturelle ? Comment contribuent-ils aujourd'hui publiquement à l'évolution des politiques publiques de spectacle vivant ? Je montrerai donc comment le groupe s'est constitué en étudiant les rapports que ses membres ont entretenus avec les directeurs et directrices de scènes publiques labellisées et en analysant leurs revendications publiques.

Pour cela, j'ai observé spécifiquement trois éléments. D'une part, l'évolution de leur identité professionnelle, en dressant l'état des lieux chronologique de la façon dont ils-elles sont décrits dans la littérature scientifique puis dont ils ont tenté de s'inscrire dans l'histoire de la décentralisation. D'autre part, en étudiant le mandat qu'ils s'attribuent par l'analyse de leur représentation publique et des actions collectives qu'ils portent.

J'ai pour cela ajouté aux matériaux issus des entretiens réalisés avec les directeurs et les directrices de théâtre de ville, les données d'un entretien semi directif avec le deuxième président de leur syndicat, le Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP), créé en 1995, et les documents officiels qu'il produit pour représenter ses membres. Ces nouveaux outils d'analyse m'ont permis de mieux connaître le contexte, les enjeux et les modalités de la création de leur syndicat, de comprendre le mandat que s'attribuent ces directeurs programmeurs et de préciser leur identité professionnelle. Je me suis également appuyée sur la littérature sociologique existante sur les syndicats artistiques, notamment sur le travail de Marjorie Glas sur le SYNDEAC.

J'analyserai dans une première partie la quête de reconnaissance des directeurs et directrices de théâtres de ville en procédant à une étude longitudinale. Je montrerai la façon dont ils sont perçus par la littérature scientifique entre 1970 et 2020, je retracerai l'historique de la création de leur syndicat en comparant sa genèse avec celle du Syndicat

des Entreprises Artistiques et Culturelles (Syndec) dont Marjorie Glas a étudié l'évolution¹ (I). J'analyserai ensuite leurs rhétoriques publiques par l'analyse de deux chartes créées par le SNSP, La Charte « Convictions et engagements » approuvée à l'unanimité de ses membres en 2007, et la Charte cosignée en 2013 avec la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture (FNCC) et France Festivals, intitulée « Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques hors label » (II).

I. La quête de reconnaissance des directeurs et directrices de théâtre de ville

S'intéresser à l'action collective et individuelle des directeurs de théâtre de ville nécessite de la replacer dans le temps. Aussi, je questionnerai dans une première partie l'évolution de l'identité professionnelle du groupe dans le temps. Nous verrons que celle-ci s'est construite au fil de l'évolution des politiques culturelles et d'une professionnalisation progressive des théâtres de ville.

Je questionnerai ensuite les raisons et les conséquences de cette professionnalisation. Nous verrons que les directeurs et directrices de théâtre de ville ont créé leur propre syndicat suite à une marginalisation des théâtres de ville par le Syndec. Nous verrons dans une troisième partie que leur professionnalisation progressive repose sur trois éléments : une quête de reconnaissance des directeurs et directrices de la part de l'État qui les amène à se normaliser, une recherche d'autonomie vis-à-vis de leur tutelle territoriale et la valorisation publique d'enjeux de territoire au travers desquels ils se singularisent progressivement.

1. Le poids d'une image péjorative et floue

Dans le chapitre 2, nous avons vu que les théâtres de mon échantillon sont des théâtres publics non labellisés et financés majoritairement par leur ville d'implantation. Celle-ci reste leur principal financeur, même dans les cas où ils bénéficient d'un financement croisé de l'État ou d'un conventionnement d'autres collectivités

¹ Marjorie Glas, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré : socio-histoire du théâtre public français 1945-1990*, Thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2016

territoriales¹. À la différence des scènes labellisées, la majorité des théâtres de ville ne possède pas de cahier des charges. Les scènes conventionnées ont des prérogatives à respecter sur la partie de leur programme relative à la convention mais son périmètre ne couvre pas l'ensemble de leur activité. L'absence d'unification des fonctions et des missions des théâtres de ville a des conséquences que je retracerai ici de façon chronologique.

a. Les années 1970-1990 : l'impasse des théâtres « garages »

Pour Pierre Moulinier, au début des années 80, la « décentralisation culturelle est une réalité » au point que les lois de décentralisation des années 1982 et 83 « ont presque ignoré le domaine culturel² ». Selon lui, celles-ci ont eu peu d'impact dans le domaine du spectacle vivant, apportant finalement peu de nouveauté. Elles n'ont qu'acté le fait que les communes, les départements et les associations géraient déjà bon nombre d'institutions subventionnées par l'État et que le "financement croisé" était le système le plus couramment exploité par le champ culturel.

En réalité, les premières contractualisations entre les édiles du ministère et les villes datent de la décennie précédente. En 1974, un partenariat culturel avait été inauguré par le biais des Chartes culturelles signées par Michel Guy, alors secrétaire d'État. De nouvelles chartes sont ensuite signées en 1976-1978 avec les « chartes de politique sectorielle³ », accompagnées par la création de l'ONDA et des DRAC⁴.

Ces chartes ont commencé d'atténuer les coopérations verticales qui avaient lieu jusqu'alors. En effet, dans les années 60, c'est l'État qui encourageait les maires à s'impliquer dans la création des Maisons de la Culture et des CDN. Les chartes ont instauré davantage de coopération : avec elles, les collectivités ont recours à la concertation pour aboutir aux conventions. Un des témoignages les plus visibles de l'usage de ces conventions est la forte augmentation du nombre de construction de salles dans les années 1970-1980⁵. On peut donc dire qu'au travers du volet culturel des lois de

¹ À ce titre, on comptait en France, en 2019, 125 théâtres de villes conventionnés par l'État, dont 13 dans la Métropole du Grand Paris.

² Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, PUF, 1999, 7ème édition 2016 p.33

³ Frédéric Rey, *Op. Cit.*, 2001, p. 65-68

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.163

décentralisation, l'État a pris la mesure du fort engagement des villes et des départements vis à vis de la culture, et a souhaité le pérenniser.

Toutefois, la démultiplication de l'engagement matériel des villes en faveur de la culture entraîne des désaccords entre les tutelles et une dissociation entre troupes de la décentralisation et maisons de la culture, qui tendent « de plus en plus à devenir une sorte de garage ou (...) un supermarché culturel ¹ ». Cette évaluation, reprise ici à Bernard Dort, se retrouve dans les propos de certains directeurs de théâtre de ville aujourd'hui, comme Alan, pour souligner le chemin parcouru par les théâtres de ville depuis les années 80 :

« Diriger un théâtre municipal dans les années 80, ce n'était pas très glorieux. Ça correspond aussi à la montée en force des collectivités locales sur les lieux culturels. Qui avaient affaire à des structures qu'ils ne connaissaient pas du tout. Dans les années 80, il y avait beaucoup plus d'artistes bidons, quoi. »

Dans les années 80, l'étude sociologique des contraintes de l'action culturelle dans les villes a notamment mené Philippe Urfalino et Erhard Friedberg à mettre en évidence trois phénomènes délétères de la politique culturelle publique municipale, à savoir, des échanges entre acteurs culturels réduits aux aspects utilitaires, des relations bilatérales entre élus et artistes qui marginalisent les intermédiaires culturels et des modes de régulation qui conduisent les villes à composer un catalogue d'activités juxtaposées les unes aux autres². Le « jeu du catalogue » ainsi produit aurait donc un « effet pervers », qui consiste en un déséquilibre des programmes en faveur des artistes, qui découle de politiques culturelles municipales non-discriminantes, non exclusives. Elles « laissent le champ libre à une gamme très large de concrétisations possibles, dans les choix desquelles la structure de l'offre culturelle (...) intervient de façon déterminante et conditionnera dans le détail la composition des politiques culturelles.³ » Aussi, c'est d'une part la capacité des villes à avoir une politique culturelle claire et forte qui est critiquée mais aussi leur capacité à se faire ferment de cohésion sociale. En effet, cette critique s'appuie sur le manque d'unité des propositions municipale, qui diffracte la notion même de culture dans un maelstrom délétère qui, comparé à l'objectif de l'État semble déconstruire son projet unificateur plutôt que de le renforcer.

¹ Bernard Dort (dir.), « Le théâtre public en France », *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Le Seuil, 1979, pp. 42-63.

² Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, France, la Documentation française, 1984, p. 22

³ Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Op. Cit.*, p. 62

b. Les années 1990-2000 : en voie vers la structuration

Au tout début des années 1990, l'État clarifie les principes du réseau de scènes qu'il subventionne. Les Maisons de la Culture (MC), les Centres d'Actions Culturelles (CAC) et les Centres de Développement Culturel (CDC) sont unifiés en un même réseau par l'apparition d'un label : les Scènes Nationales¹. Par sa lettre du 16 décembre 1991, Bernard Faivre d'Arcier, alors directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture, institue ce nouveau label², qui est assorti d'un cahier des charges³. Les objectifs et les missions poursuivis par les théâtres désignés sous le label de Scène Nationale sont ainsi clairement définis. Selon ce cahier des charges, les Scènes Nationales doivent réaliser « des missions de diffusion artistique pluridisciplinaire, d'appui à la création contemporaine ainsi que d'action culturelle » mais aussi « apporter durablement une égalité d'accès du plus grand nombre à une offre artistique pluridisciplinaire sur un territoire élargi aux bassins de vie les plus éloignés des centres-villes », coopérer et s'inscrire « dans les réseaux de diffusion et de production nationaux, voire européens et internationaux », porter « une attention particulière à la diversité, notamment au travers des œuvres présentées, des artistes accompagnés et des publics, au respect des objectifs de parité ainsi qu'à la prise en compte des droits culturels, de l'équité territoriale, pour le développement de l'accès et de la participation du plus grand nombre à la vie culturelle⁴».

Les théâtres subventionnés qui n'ont pas été labellisés (certains CAC et centres culturels notamment) se retrouvent symboliquement en marge de la dynamique nationale. Pour pallier ce soudain déficit de reconnaissance, l'État met en place en 1999 un

¹ Alice Blondel « Sociologie de la décentralisation théâtrale ». Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001

² Voir l'extrait lettre de Bernard Faivre d'Arcier du 16 décembre 1991 dans Fabienne Loir, *71 scènes nationales : un réseau*, Association des Scènes Nationales, 2015, page 7, consultable en ligne <https://www.lux-valence.com/media/2015-16/scenes-nationales.pdf>

³ Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatives au label « Scène nationale », <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034679438>. Pour plus d'information sur le label de scène nationale voir le Cahier des missions et des charges des Scènes Nationales du 31 août 2010, accessible en ligne : <http://www.scenes-nationales.fr/wp-content/uploads/2015/09/Cahier-des-charges-et-missions-SN-310810.pdf> mais aussi, la circulaire du 30 avril 1997 relative aux scènes nationales et aux contrats d'objectifs, la circulaire du 8 janvier 1998 sur les contrats d'objectifs, l'analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005, l'étude de la DMDTS diffusée en octobre 2006 ; « Les scènes nationales » *Du Théâtre*, Hors-série n°2, février 1995.

⁴ Ibid.

programme de « scènes conventionnées ¹ » qui a pour but de « soutenir des équipes animant des lieux non labellisés qui développent une action exemplaire ou innovante en faveur d'une discipline artistique particulière ou mènent un travail remarquable pour la constitution de nouveaux publics ² ». La convention est donc une reconnaissance du travail effectué par l'équipe d'une scène. Elle donne lieu à un investissement de la part de l'État pour l'aider à maintenir son exigence.

À l'aube des années 2000 donc, les théâtres de ville sont donc des établissements qui ne sont pas labellisés mais qui comptent parmi eux des scènes « remarquables », qui sont conventionnées par l'État. Il existait en 2019 en France 125 scènes conventionnées et 13 d'entre elles œuvraient sur le territoire de la métropole du Grand Paris³ (voir tableau des scènes conventionnées en annexe 12, page 410 et tableau des scènes conventionnées de la métropole du Grand Paris, en annexe 13, page 414).

Si le conventionnement n'est pas un label⁴, il participe fortement au rayonnement des objectifs et de l'exigence du ministère de la culture en matière de création artistique de spectacle vivant. En effet, les objectifs artistiques et culturels que se donnent les scènes conventionnées sont, certes, fixés « en accord avec leur équipe de direction et leurs principaux financeurs », autrement dit, localement par le directeur ou la directrice du théâtre et la ou les tutelles territoriales, mais ils se pensent et se construisent « à l'appui des priorités du ministère de la culture et de la communication ⁵ ». Les principes du ministère de la Culture sont donc en mesure d'irriguer les territoires et d'influencer le reste des théâtres de ville par le biais des scènes conventionnées.

En 2000, Philippe Henry consacre une partie de ses travaux aux théâtres de ville. La définition qu'il en donne témoigne d'une évolution de la structuration de ces scènes : les théâtres de ville sont alors assimilés à des équipements culturels municipaux de spectacle vivant, qui sont pluridisciplinaires, et « dont l'activité repose sur les missions

¹ Voir la circulaire n° 168110 du 5 mai 1999 du ministère de la culture et de la communication d'orientation pour la politique en faveur du spectacle vivant (dite « circulaire Trautmann »)

² <https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120700926.html>

³ JO Sénat du 05/04/2012 sur le devenir des scènes conventionnées, page 815, consultable en ligne <https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120423267.html>

⁴ Les labels et les conventionnements restent distincts dans la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (article 5) et dans le décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques, consultables en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032854341/> et <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000034307944/2021-09-10/>

⁵ Journal Officiel du Sénat du 31/01/2013, page 336. Extrait consultable en ligne : <https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120700926.html> consulté le 10 septembre 2021

de diffusion, de création et d'action culturelle¹». De plus, leur rattachement institutionnel territorialisé devient une spécificité avantageuse quand Philippe Urfalino et Erhard Friedberg déploraient son effet plutôt néfaste. En effet Philippe Henry écrit alors que les théâtres de ville « semblent être plus exposés que les autres scènes publiques à la nécessité de concilier deux lois distinctes, inhérentes aux mondes qui les structurent : d'une part celle des mondes de l'art (...), et d'autre part celle de la société civile (...) ». Selon lui, cette configuration leur confère une fonction spécifique - je cite - « ce serait l'organisation locale d'un vécu et d'un parler ensemble, à partir de formes et processus qui en appellent toujours (...) à nos perceptions sensibles, (...) qui pourraient constituer aujourd'hui l'horizon le plus incontournable de ces établissements² ».

Au tournant des années 2000, le théâtre public faisait le bilan de 40 années de démocratisation culturelle. Ce bilan, construit à la lumière des sciences sociales, articule des analyses qui dénoncent son échec et d'autres qui réorientent ses enjeux. Il invite ses agents à infléchir leurs modalités d'actions et à réorienter leurs objectifs. Ne soutenant pas la thèse de l'échec de la démocratisation culturelle, Jean Caune analysait en 2006 son « évolution » à travers les époques³. Il a montré que c'est l'un de ses principes fondateurs, le principe d'accès direct à l'œuvre, qui est dépassé. Selon son analyse, la démocratisation culturelle ne doit plus se mesurer aujourd'hui à l'aune de la quantité des spectateurs qu'à l'aune « des occasions de relations intersubjectives qu'elle engage et [de] l'expérience esthétique qu'elle suscite⁴ ». Les équipements culturels sont en ce sens vecteurs de processus de « médiation pédagogique »⁵ et les expériences interpersonnelles et esthétiques qu'ils donnent à vivre sont ce qu'il convient d'analyser par des enquêtes qualitatives.

Dans ce contexte d'évolution de l'évaluation de la démocratisation culturelle, les théâtres de ville avaient pour Philippe Henry un rôle à prendre et à jouer. Leur configuration singulière, territorialisée, les met tout particulièrement en capacité d'organiser « la diversité des conceptions et des rapports [des] populations vis-à-vis de

¹ Philippe Henry, « Les théâtres de ville, au cœur des enjeux de la médiation artistique contemporaine », *Théâtre / Public* n° 153, mai – juin 2000, pp. 58 – 67

² *Ibid.*, page 12

³ Jean Caune et David Lescot, *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Presses universitaires de Grenoble, 2006.

⁴ Adeline Clerc, « Jean Caune, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle* », *Questions de communication*, 15, 2009, pp. 411-412.

⁵ Jean Caune et David Lescot, *Op. Cit.*, p.104

l'art, de la culture ou des loisirs¹». C'est dans cette perspective que s'inscrivait aussi Daniel Urrutiaguer en 2008 pour dépasser ce qu'il appelait le « désenchantement des mondes du spectacle vivant » face à la démocratisation culturelle². Selon lui, la volonté initiale de mettre en relation artistes et spectateurs continue de justifier un soutien public dès lors qu'elle contribue à élargir « le champ des possibles des individus ». Pour rendre compte de cette action, il ne suffit plus de quantifier les publics concernés par les programmes de services publics. Il faut analyser qualitativement les échanges interindividuels qui sont favorisés par les équipements et les programmes culturels publics et étudier la capacité des individus à reconfigurer le monde qui les entoure.

c. Les années 2010-2020 : les théâtres de ville face à la réforme territoriale

Pour plusieurs auteurs, la décennie 2010-2020 marque un « tournant » des politiques culturelles. Tournant « instrumental » pour Emmanuel Négrier³, « métropolitain » pour Guy Saez, ou encore « participatif », comme l'espèrent publiquement plusieurs acteurs culturels comme l'unité de recherche du Centre d'Études Politiques d'Europe Latine⁴, les réseaux européens de la culture⁵ et certains maires comme Olivier Bianchi, maire de Clermont Ferrand⁶. L'enjeu des théâtres de villes pourrait consister à se définir au carrefour de ces trois notions.

Mais la réforme territoriale, dont la vocation initiale consistait à améliorer la qualité du service public par une rationalisation des compétences, une meilleure coordination des acteurs et l'affirmation des métropoles⁷, confronte en réalité les acteurs culturels à la difficile réconciliation des dynamiques extra locales et locales, comme nous

¹ *Ibid.*

² Daniel Urrutiaguer, « Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art, Summary ». *Communications*, n° 83 (2008): 13-23

³ Philippe Teillet et Emmanuel Négrier, « Le tournant instrumental des politiques culturelles » *Congrès de la Société Québécoise de Science Politique Université d'Ottawa*, 23-25 mai 2012

⁴ Centre d'Études Politiques d'Europe Latine, <https://cepel.edu.umontpellier.fr/pole-thematique-n3-territoires-politiques/> consulté en août 2021

⁵ Creative Europe Programme of the European Union et Be SpectACTive! ... pour n'en citer que deux.

⁶ Hélène Girard, « Les politiques culturelles sont à un tournant », *La Gazette des Communes*, le 4 avril 2017

⁷ Voir les différents titres de la LOI n° 2014-58 du 27 janvier 2014 de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles, consultable en ligne à <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000028526298/>, consulté le 21 octobre 2021

l'avons vu dans le chapitre 2. En effet, le principe de légitimité artistique intrinsèque qui circule au sein du réseau public de coopération artistique professionnelle, qui n'est pas territorialisé, se heurte à la logique de certaines collectivités pour qui la création artistique se doit d'être utile pour être légitime¹.

À mesure que les collectivités territoriales ont pris un rôle prépondérant dans l'évaluation des projets culturels, la création artistique est bien souvent reléguée au rôle d'outil de développement : « à mesure que l'État n'a plus le monopole de l'évaluation, la dimension artistique, portée surtout par ses agents, semble submergée par les nouvelles exigences des collectivités territoriales. Autrement dit, l'intervention dans la culture ne trouve plus de légitimité intrinsèque.² » Pour Chloé Langeard, la part prise par les collectivités dans le financement des projets culturels, associée à l'impératif d'évaluation de tout projet public font bouger les lignes de la démocratisation culturelle.

Dès que les artistes se sont mis à infiltrer les territoires par les résidences et les dialogues et occasions de création qu'ils ont développé avec les habitants, de nouveaux liens sociaux et de nouveaux rapports de proximité se sont développés avec les publics. Aux interventions artistiques « pensées « pour » un public » sont désormais préférées des interventions artistiques pensées « avec » les habitants³. Chloé Langeard souligne que l'accent mis sur la dimension participative des publics décale la définition qui peut être donnée à la qualité d'une œuvre. La qualité ne se mesure désormais plus au travers de critères strictement esthétiques mais à l'aune de l'interaction entre les divers acteurs impliqués. Ce pivot change le statut de l'artiste qui devient médiateur de multiples partenaires. Il n'échange plus seulement avec le programmateur du théâtre, mais aussi avec l'enseignant de la classe dans laquelle il intervient, avec le responsable de l'association de musique locale, avec le maire, avec le conseiller DRAC, avec les habitants etc. Son travail de médiation va jusqu'à devoir créer un climat de « confiance réciproque ⁴ » et transmettre voire co-crée un processus artistique.

Aussi, l'évaluation qui correspondait auparavant à un système d'aide financière délimitée, fléchée et additionnables relatives aux « catégories instituées de création,

¹ Pour être légitime l'art et la culture doivent revêtir un caractère d'utilité sociale, notamment de cohésion sociale.

² Chloé Langeard, « Des scènes artistiques à l'épreuve de l'évaluation. Ce que révèle l'impératif évaluatif dans le secteur artistique et culturel », *L'Observatoire*, vol. 47, no. 1, 2016, pp. 87-89

³ *Ibid.*, page 88

⁴ *Ibid.*, page 89

production, diffusion, médiation et réception ¹» se confronte à un cadre d'exercice plus dilué.

L'absence de cahier des charges dans les théâtres de villes tranche avec la dynamique des labels apportée par le ministère de la culture. Elle entraîne par endroits une territorialisation des projets culturels et une définition plus anthropologique de la culture qui paraît dissonante par rapport à la définition artistique plus traditionnellement portée par les scènes labellisées. De ce fait, elle contrarie la possibilité, pour les directeurs et directrices de ces théâtres, d'élaborer une identité collective et de se rattacher au reste du théâtre public, malgré leur mission de service public.

Pour ces différentes raisons, la filiation des théâtres de ville au sein du théâtre public est loin d'être évidente. Une autre raison tient à l'absence de représentation de ces scènes par le Syndeac, le Syndicat National Des Entreprise Artistiques et Culturelles.

2. L'affirmation d'une identité professionnelle par l'action syndicale

La chambre professionnelle des directeurs de théâtre de ville intitulée aujourd'hui le Syndicat National des Scènes Publiques, a fêté ses 20 ans en 2015. Créé en 1995 sous le nom de Syndicat National des Directeurs des Théâtres Publics (SNDTP)², ce syndicat s'est construit en marge d'un autre syndicat, le Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles (SYNDEAC), qui, depuis 1972, représente officiellement, et souvent médiatiquement, les initiatives des artistes de spectacle vivant labellisées par l'État. L'étape que constitue la création d'un syndicat distinct du Syndeac paraît charnière et décisive non seulement pour comprendre le groupe professionnel qui nous intéresse mais aussi pour traduire sa structuration en tant que groupe professionnel. En effet, c'est au travers de l'aventure du SNSP que l'on peut lire, pour ce cheptel de scènes, la construction d'une identité professionnelle à part entière. Ce syndicat a non seulement pleinement participé à la construction d'une identité de groupe, mais aussi à son renouvellement et à sa diffusion publique. Il mérite donc une attention toute particulière

¹ *Ibid.*, page 89

² Ce syndicat existe toujours actuellement bien qu'il ait changé de nom. Il s'appelle désormais le Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP)

que je lui porterai tout d’abord en m’attachant à décrire le contexte et les conditions qui ont présidé à sa création.

Je croiserai pour cela les données issues des entretiens menés avec le deuxième président du SNDTP, Jean-Paul Burle, les données issues de quelques directeurs et directrices de théâtres de ville membres du SNSP, et les recherches réalisées sur le Syndeac par Marjorie Glas¹.

a. Le besoin de syndicat

Lors d’un entretien mené en 2021 avec Jean-Paul Burle, deuxième président du SNDTP, j’ai pu revenir sur le contexte de création de ce syndicat. Il est apparu que celle-ci est à l’initiative d’une vingtaine de directeurs de théâtre de ville de périphérie parisienne, réunis au sein de l’association UNDTA, l’Union Nationale des Directeurs et Théâtres d’Action artistique².

Les raisons qui ont présidé à la création du SNDTP découlent d’une réforme législative, « l’extension de la Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles », entrée en vigueur par arrêté du 4 janvier 1994. Cette convention collective, qui date du 1^{er} janvier 1984, déclinait les droits et obligations légales des professionnels travaillant dans les théâtres subventionnés par l’État.

Négociée par les membres du SYNDEAC auprès des pouvoirs publics au début des années 70, cette convention collective est la première action forte de ce syndicat créé en 1971 pour regrouper les directeurs de structures œuvrant dans le secteur dramatique subventionné³. Marjorie Glas montre que l’ambition des créateurs du SYNDEAC était en effet « d’imaginer un organisme capable de négocier les conventions collectives et les paiements des droits d’auteur *tout en prenant en compte* les spécificités du projet de décentralisation dramatique ([autrement dit le] manque de rentabilité, [et la] volatilité de publics moins captifs) (...) ⁴ ».

¹ Marjorie Glas a analysé la façon dont le SYNDEAC s’est fait le miroir des évolutions du théâtre public en France et a réalisé une sociohistoire du théâtre public labellisé. Son approche a inspiré la mienne dans ce chapitre.

² Jean-Paul Burle décrit l’UNDTA comme « une association de directeurs de théâtre de ville de la périphérie parisienne qui avait pour vocation la concertation, l’échange d’expérience, l’organisation de tournées et la formation ».

³ À ce sujet, voir Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013, pp. 67-77.

⁴ *Ibid.*, l’italique est de l’auteur.

Le SYNDEAC s'est alors créé en contradiction avec un autre syndicat existant alors, le Syndicat National des Directeurs de Tournées Théâtrales de France (l'actuel SNES) dont il jugeait les membres trop perméables aux logiques du théâtre privé¹. L'autrice montre que deux motivations centrales sont à l'origine de la création du SYNDEAC en 1971 : l'incompatibilité des membres du SYNDEAC avec les logiques du théâtre privé et la recherche d'autonomie vis-à-vis de l'État. En effet, à la différence des théâtres et maisons de production parisiennes qui employaient des vedettes et répondaient aux demandes d'un public déjà initié, les théâtres de la décentralisation ne bénéficiaient pas dans les mêmes proportions de la convention collective qui précédait celle de 1984, et qui était issue du travail des disciples de Jacques Copeau². Cette convention, qui avait été établie en 1945 dans le but de protéger les metteurs en scène, leur reconnaissait le titre de « collaborateurs de création » et leur permettait de percevoir un pourcentage sur les recettes. Or, bien que les membres créateurs du SYNDEAC soient tous metteurs en scène, leur défense d'un théâtre accessible à tous par la mise en œuvre de tarifs bas donnait lieu à des recettes considérablement plus faibles que celles des théâtres privés. La rémunération de ces metteurs en scène était, de ce fait, bien moindre en comparaison de ceux qui œuvraient dans les théâtres privés. L'une des premières réussites du SYNDEAC a donc été d'obtenir la mise en place d'un taux permettant que le calcul des droits d'auteur soit proportionnel aux tarifs appliqués dans chaque théâtre. En bataillant pour cette clause, ils ont opposé la nature commerciale des spectacles privés à la fonction sociale des spectacles publics et ont donc « contribué à différencier le monde théâtral privé du théâtre public » et « participé à l'invention des normes spécifiques au secteur ³».

Cette convention collective a connu sa deuxième modification en 1994, par arrêté ministériel. Cette fois-ci, l'apport ne repose pas sur l'ajout d'un taux au texte conventionnel mais sur l'extension de l'ensemble des termes de la convention « à tous les lieux culturels publics, y compris ceux gérés par les collectivités locales et territoriales, excepté les régies ⁴». Autrement dit, les conditions de travail prévues par la convention

¹ *Ibid.*

² Cette convention était entrée en vigueur au début des années 70. Pour en savoir plus voir la chronologie développée par le SNMS, le Syndicat National des Metteurs en Scènes : https://www.snms.info/page/breve_chronologie_du_snms.htm, consulté le 23 juin 2021.

³ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013

⁴ Jean-Paul Burle, en référence à l'article 1 de la Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1^{er} janvier 1984. Étendue par arrêté du 4 janvier 1994 JORF 26 janvier 1994

collective négociée par le SYNDEAC pour les lieux labellisés devenaient soudain applicables aux théâtres de villes sous statut associatif¹.

Ces conditions de travail étaient certes favorables aux acteurs du secteur, mais difficiles à appliquer aux théâtres de ville. En effet, Jean-Paul Burle explique : « cette convention collective créait finalement une sorte de mise à niveau puisque toutes les conditions, aussi bien de travail, de salaire ou autres étaient, dans les lieux directement gérés par les collectivités, souvent inférieures à ce qu'elles étaient dans les scènes nationales. » Par conséquent, cela créait « de vrais problèmes budgétaires » pour les théâtres de ville sous statut relevant du droit privé car les salaires et les conditions de travail de la convention collective n'avaient rien à voir avec ce qui se pratiquait dans le secteur culturel porté par les collectivités locales. Par conséquent, les critères étaient trop élevés pour que les théâtres de ville puissent se mettre réellement à niveau :

« Déjà ça faisait une explosion budgétaire importante puisqu'il n'y avait pas de grille de salaire. Certains lieux de grandes villes pouvaient arriver à s'aligner sur la convention mais les lieux de petites villes pas du tout. Les conditions de travail également n'étaient pas du tout les mêmes. A l'époque les théâtres en régie dépendaient uniquement de la collectivité elle-même. Donc la collectivité imposait le même régime de travail aux agents du théâtre, qu'aux agents, quels qu'il soit, agents administratifs du cimetière, de l'État civil etc. Et en ce qui concerne tout ce qui était associatif, les salaires n'étaient pas du tout à niveau et les conditions de travail non plus ».

Soulignant qu'ils se trouvaient « obligés d'appliquer une convention collective qu'[ils] n'avaient pas négociée », les directeurs de l'UNDTA se sont donc tournés vers le SYNDEAC pour l'intégrer et se tenir « aux côtés du SYNDEAC pour négocier la Convention » et défendre les intérêts des théâtres de ville. En effet, un syndicat a un rôle de concertation et de négociation auprès des pouvoirs publics qui le rend sensible aux différentes modalités d'exercice de la profession². Dans ce cadre, la démarche des directeurs de l'UNDTA suivait une logique de participation à la représentation d'un secteur protéiforme, rassemblé autour de valeurs et d'actions communes ayant trait au spectacle vivant de service public. En tant que directeurs de théâtre, il s'agissait de pouvoir « rester dans les clous » au cours de la mise en œuvre de leur activité et d'être accompagnés sur cette hausse d'exigences.

¹ Concernant les statuts Jean-Paul Burle ajoute : « c'était à l'époque à peu près 50 % de régies et 50 % d'associations puisque à l'époque, la SEM, la Société d'Économie Mixte n'existait pas. Les sociétés publiques locales n'ont plus. Il n'y avait pas encore tous les statuts qui ont été créés par la suite. »

² Nadège Vezinat, *Op. Cit.*, 2016

C'est donc dès 1994 que l'UNDTA se tourne vers le SYNDEAC, inquiète de l'extension de la convention collective et de sa difficile application dans les théâtres de ville. Toutefois, sa demande d'intégration s'est vue refusée par le SYNDEAC. Les directeurs de l'UNDTA ont alors pris l'initiative de créer un syndicat de théâtres publics alternatif, le Syndicat National des Directeurs de Théâtres Publics (aujourd'hui SNSP) qui vit le jour le 8 mai 1995, au théâtre de l'Athénée, à Paris. Avant d'analyser l'action de ce syndicat et surtout la façon dont il a pu contribuer à créer le groupe professionnel et son identité collective, appliquons-nous à comprendre le refus du SYNDEAC.

b. Le refus du SYNDEAC

Pour comprendre le refus du SYNDEAC d'inclure les directeurs de théâtre de ville de l'UNDTA parmi ses membres, tournons-nous à nouveau vers l'entretien mené avec Jean-Paul Burle qui relaye le point de vue des directeurs de théâtres de ville dans les années 90 et confrontons ce point de vue avec celui des directeurs de scènes labellisées décrit par Marjorie Glas dans son travail sociohistorique sur le SYNDEAC.

Deux de ces idées sont à mettre en perspective : d'une part le fait qu'au cours des années 70, le SYNDEAC a contribué à différencier le monde théâtral public du théâtre privé¹ et d'autre part qu'il a facilité « la consécration de certains types de carrière au détriment d'autres ² ». L'analyse de l'entretien avec Jean-Paul Burle révèle que les directeurs de théâtre de ville ne pouvaient pas se fondre dans cette dualité car les spectacles qu'ils programmaient alors (comme aujourd'hui) étaient issus de productions publiques comme privées. Il n'y avait pas pour eux « de distinction entre un spectacle privé et un spectacle public, il n'y avait que de bons ou de mauvais spectacles ».

Aujourd'hui encore, pour composer leurs saisons, les directeurs de théâtre de ville participent aux rendez-vous incontournables du festival d'Avignon en visitant le festival « IN » comme le festival « OFF ». Ils travaillent en lien avec des réseaux publics comme l'ONDA ou le G20 et avec les tourneurs et les producteurs de spectacles privés comme Atelier Théâtre Actuel, Arts Live ou Land Martinez. En 1994, date à laquelle les directeurs et directrices de l'UNDTA ont souhaité intégrer le SYNDEAC, les théâtres de

¹ *Ibid.*, page 71

² Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013, page 68

ville panachaient déjà leurs programmes de ces contrastes avec lesquels les membres du SYNDEAC ne souhaitaient pas réellement composer.

À cette époque, le théâtre labellisé, enfant de la décentralisation culturelle, venait de traverser deux décennies de profondes mutations qui avaient creusé les lignes de partage façonnées par le SYNDEAC. À la suite de la déclaration de Villeurbanne de 1968¹, les artistes de la décentralisation ont prôné plus de démocratie culturelle et déployé des initiatives visant un réel accès à la culture pour tous². À l'accès géographique et matériel conçu par le premier acte de la démocratisation, ils se sont attachés à additionner, au cours des années 70, des démarches visant l'accès symbolique à la culture, en s'adressant au « non public » et en concevant des actions culturelles spécialement pensées pour des publics dits « empêchés » ou encore « éloignés » de la culture. Toutefois ces scènes sont confrontées à un certain échec de leurs entreprises³ puis font face à une mutation radicale du phénomène culturel dans les années 80. De nouveaux postulats esthétiques conduisent alors à une « vision englobante de la création artistique » et une certaine « sublimation de la création artistique ⁴».

Face à la marchandisation culturelle qui caractérise ces années-là mais aussi face à une démocratie culturelle rendue utopique depuis que les objectifs d'émancipation citoyenne et de partage du raisonnement critique des années 70 n'ont pas été atteints, les scènes labellisées cherchent à se démarquer en privilégiant un rapport cultivé plutôt qu'un rapport spectaculaire⁵. Rejetant toute marchandisation culturelle, les membres du SYNDEAC s'opposent aux spectacles privés. Toutefois, cette opposition ne suffit pas à comprendre que les membres du SYNDEAC se soient privés d'une typologie entière de directeurs de théâtre publics. Non seulement les théâtres de ville partageaient avec les théâtres labellisés un rattachement au service public mais loin de ne diffuser que des spectacles issus de théâtres privés, ils participaient aussi à la démocratisation de spectacles subventionnés :

¹ Francis Jeanson, « Déclaration de Villeurbanne », in *L'action culturelle dans la cité*, Éditions du Seuil, 1972, p. 119-120

² Jean Caune, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, PUF, 2006, page 105.

³ *Ibid.* page 119

⁴ Céline Romainville, *Démocratie culturelle et démocratisation de la culture, premier panorama de leurs usages dans la littérature francophone relative aux politiques culturelles (1960/2010)*, Repères n°4-5, Juin 2014

⁵ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2016

« Au moment de la décentralisation en banlieue, à la fin des années soixante (...) les municipalités communistes - Gennevilliers, Villejuif, Saint-Denis, Nanterre, Sartrouville, Aubervilliers... - ont offert à une génération de metteurs en scène « prétendants », des lieux, une partie de leur financement, un circuit de consécration et un public, et travaillé ainsi à leur reconnaissance ¹»

On peut aussi supposer que le maillage étroit de ces théâtres sur le territoire national participait déjà à la longévité de certains spectacles. En effet, parmi les 37 directeurs et directrices que j'ai rencontrés (un tiers des théâtres de ville existants dans la métropole), $\frac{3}{4}$ des théâtres existaient déjà dans les années 90, dont deux avec deux salles. La conséquence la plus visible du volet culturel des lois de décentralisation a été la multiplication de la création de salles de spectacle municipales sur l'ensemble du territoire dans les années 70 et 80².

Aussi, pour expliquer le refus du SYNDEAC, il faut donc également prendre en compte l'ambivalence de certains de ses membres à l'égard de la tutelle politique et leur volonté d'autonomie artistique. Au sein du SYNDEAC, cet objectif d'autonomisation des artistes vis-à-vis du pouvoir a été plus ou moins marqué au fil du temps et de ses divers présidents, mais il prévaut au cours des années 80, notamment lorsque Jean-Pierre Vincent, alors président du SYNDEAC postule que « la décentralisation dramatique est un concept dépassé parce qu'elle ne propose pas un rapport suffisamment critique à l'État (...) ³». En réalité, le SYNDEAC rassemble des directeurs de théâtre qui, par leur appartenance à des générations distinctes, ont des regards divergents sur la décentralisation dramatique. La déclaration de Villeurbanne en 1968 revendiquait déjà « un art plus autonome et plus critique par rapport à l'État » mais la génération suivante se démarque « des problématiques portées par les pionniers : tandis que le théâtre de la décentralisation se voulait rassembleur, le théâtre qu'[elle] défend veut diviser et politiser⁴».

Cette direction prise par le SYNDEAC cadre mal avec l'idée de réunir nécessairement les diverses scènes publiques sous une même bannière. Et elle correspond encore moins à la configuration des théâtres de ville qui, par leur tutelle locale, ont parfois une interprétation bien différente de la politique culturelle comme des moyens à mettre en œuvre pour atteindre leurs objectifs. En effet, la « politique de la ville » mise en place

¹ Benoît Lambert et Frédérique Matonti, « Un théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, no. 1, 2001, pp. 379-406.

² Frédéric Rey, *Op. Cit.*, 2001, page 163

³ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013

⁴ *Ibid.*

par l'État dans les années 80 pour pallier les inégalités sociales et urbaines conduisent « les hommes de théâtre » à ne « plus seulement se préoccuper de la venue du plus grand nombre dans leur théâtre » mais également à « contribuer à renforcer la cohésion sociale ¹», selon le principe que « l'action culturelle et artistique offre l'occasion de participer à une activité sociale » et peut favoriser « la restauration de la communication sociale dans la ville ²». Mais alors qu'Alice Blondel montre que dans les établissements de la décentralisation théâtrale, les « artistes et responsables culturels détournent ces projets pour les mettre au service de leur démarche propre et les rapatrient de la sphère sociale ou politique à la sphère artistique ³ », le peu de poids des intermédiaires culturels évoqué plus haut au travers du « jeu du catalogue » (voir partie I.1.a) laisse penser que les théâtres de ville se complaisent davantage dans le « socioculturel ».

Ces divergences entraînent les membres du SYNDEAC à refuser l'adhésion des directeurs de théâtres de ville, dont la posture spécifique amènerait trop d'hétérogénéité. Qu'est-ce que la création du SNDTP permet de dépasser et de penser du débat alors en cours sur la démocratisation culturelle ?

c. La création du SNDTP (actuel SNSP)

Dans ces conditions, le choix de créer un syndicat alternatif au SYNDEAC et de le nommer « Syndicat National des Directeurs de Théâtres Publics » apparaît comme un pied de nez à la génération de collègues investie alors au SYNDEAC et dirigeant des théâtres labellisés. En effet les directeurs et directrices des Maisons de la culture et autres théâtres de la décentralisation ne sont-ils pas les (réels) représentants directs du théâtre populaire ? En réalité, il semble qu'en choisissant cette appellation, les directeurs de théâtre de ville souhaitent affirmer la filiation de leurs institutions avec l'idéal de démocratisation culturelle, notamment celle de la première génération qui fondait son action et sa légitimité sur l'implantation locale et durable des troupes de théâtre⁴.

¹ Alice Blondel, « Poser du Tricostérel sur la fracture sociale ». L'inscription des établissements de la décentralisation théâtrale dans des projets relevant de la politique de la ville », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, no. 1, 2001, pp. 287-310

² Présentation des projets culturels de quartier par Philippe Douste-Blazy, cité par Catherine Bédarida in « Philippe Douste-Blazy lance vingt-neuf "projets culturels de quartier" », *Le Monde*, 10 avril 1996.

³ Alice Blondel, *Op. Cit.*, 2001

⁴ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013, page 72

La création du SNDTP permet surtout à ses directeurs et ses directrices de s'émanciper d'une double tutelle, celle des élus locaux d'une part, en permettant aux directeurs de négocier collectivement leur statut et leurs prérogatives auprès des pouvoirs publics, notamment l'État ; et celle des scènes labellisées d'autre part, qui jouissent d'une certaine notoriété, de cahiers des charges et qui bénéficient du soutien direct d'un ministère dont l'engagement, à cette époque, est solide. Il permet enfin aux directeurs et directrices de théâtre de ville de se réunir autour de valeurs et d'objectifs communs pour former une communauté.

En cela, les directeurs de théâtres de ville confirment la prédiction de Hughes selon lequel « ceux qui disposent [d'une] licence, s'ils ont le sens de la solidarité et de leur propre position, revendiqueront un mandat pour définir les comportements que devraient adopter les autres personnes à l'égard de tout ce qui touche à leur travail.¹ » C'est effectivement ce qui s'est passé pour les directeurs de théâtre de ville.

Aujourd'hui, le SNSP (anciennement SNDTP), rassemble les directeurs et directrices de « structure[s] de spectacle vivant, subventionnée[s] principalement par une (ou plusieurs) collectivité(s) territoriale(s) et proposant à l'échelle d'un territoire une programmation artistique.² ». Il se distingue du SYNDEAC en ce qu'il rassemble des directeurs et directrices qui réalisent une programmation de service public « hors label », c'est-à-dire qui dirigent des théâtres qui ne sont ni des scènes labellisées ni des théâtres nationaux, bien qu'ils puissent être conventionnés par l'État. Autre particularité, les directeurs et directrices membres du SNSP assurent leurs « missions de service public (...) aussi bien sous statut privé (association, SEM ...) que sous statut public (régies, EPCC ...).³ ».

Ainsi, l'analyse du contexte de création de l'actuel SNSP permet de déconstruire deux visions antagonistes et partielles des théâtres de ville. L'une qui les confine à être des lieux « fourre-tout » ou « garage », qui proposent une programmation hétéroclite sans véritable ligne directrice, héritée de l'analyse d'Urfalino et Friedberg dans le *Jeu du catalogue* ; et l'autre, qui les confinerait à être les agents « de trop » d'une démocratisation culturelle à bout de souffle, selon Jean Caune.

¹ Everett Hughes, *Op. Cit.*, 1996, page 99-100

² SNSP, Onglet Scènes Publiques, <https://www.snsps.fr/category/scenes-publiques/>, consultée le 15 juin 2021

³ *Ibid.*

Émettons l'hypothèse qu'au contraire, parallèlement au secteur public décentralisé qui s'est construit à partir de la Libération sous l'égide de l'État, un secteur public décentralisé édifié peu à peu sous l'égide des villes. Et que par l'intermédiaire d'un syndicat qui leur est propre, les directeurs et directrices des théâtres de ville contribuent publiquement à défendre la nécessité du soutien public de la culture, à valoriser la création artistique sous toutes ses formes en suscitant des relations d'échanges dans la proximité, relations qui prolongent et renforcent les enjeux des scènes labellisées. Avant de décrire davantage leur spécificité, précisons le mandat des scènes labellisées et la façon dont il a été explicité par le SYNDEAC.

3. Le mandat des directeurs de théâtre public : l'influence des scènes labellisées

La notion de « mandat » désigne pour Hughes un acte de revendication porté par les professionnels, réunis en collectifs, pour témoigner et communiquer au reste de la société leur expertise et les valeurs auxquelles ils se réfèrent pour justifier la division du travail. Dans cette partie, je vais m'attacher à étudier le mandat que se sont donné les théâtres publics par le biais du SYNDEAC en analysant les actions que celui-ci a portées entre 1970 et 1990 avant d'analyser le mandat que les théâtres de ville se sont donné par le biais du SNSP.

a. La différenciation de la fonction de démocratisation

Depuis 1959 et la création du ministère de la culture, le théâtre devient une initiative politique et relève du service public. Très vite toutefois, dès 1968, « une opposition de points de vues entre les différents directeurs d'établissements et de troupes » se fait jour concernant l'« idéal d'un théâtre populaire émancipateur ¹ ». La Déclaration de Villeurbanne réunit plusieurs dizaines de directeurs de Maison de la Culture déplorant l'hypocrisie d'une politique qui se prétend d'intérêt général mais qui

¹ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013, page 70

produit la désertion d'une partie de la population de leur salle. Ils nommeront « non public » ces publics manquant, composés principalement des jeunes et des ouvriers¹.

La première période de politique publique du spectacle vivant, désignée à rebours de « démocratisation culturelle »² et à travers laquelle André Malraux déclinait des principes d'accès matériel et géographique à l'art pour tous les Français, est alors déniée par une partie des artistes au motif qu'elle serait insuffisante et inopérante. Certains cherchant à mettre en œuvre davantage de démocratie culturelle vont promouvoir des principes d'émancipation citoyenne et individuelle par l'art. Les années 70 sont ainsi marquées par des oppositions idéologiques sur le rôle et la place que tiennent les artistes dans la société et par des tentatives, parfois vaines, pour compenser les écueils de la politique culturelle d'accès direct aux œuvres.

C'est à travers l'ouverture du champ de la culture sur le champ du social que va s'opérer une première différenciation touchant la fonction même de la démocratisation. Des artistes mettent en question leur fonction classique de « passeurs de culture » et la relation verticale qu'elle suppose vis-à-vis des publics. Ils s'ouvrent à la participation culturelle, en considérant le fait « qu'il n'y a pas qu'une seule grande culture » mais que les publics sont aussi détenteurs d'une culture qui leur est propre et qui peut « s'inscrire dans l'écosystème ³ ». Cela passe par l'intégration de stratégies de participation et d'engagement de la population dont la création d'une multitude de dispositifs allant des « bords plateaux » aux projets participatifs, envisagés comme des clefs permettant aux publics de « mieux apprécier l'expérience (...) offerte par les artistes ⁴ ». Ces considérations et ces pratiques sont constitutives de la notion de médiation culturelle⁵.

Les divergences qui animent les artistes reposent sur une dichotomie entre le théâtre conçu comme ontologiquement politique et le théâtre conçu comme politique à la condition qu'il organise un combat révolutionnaire. La première position, soutenue notamment par Jean Vilar, est critiquée par les partisans de la seconde approche, dont

¹ Voir Francis Jeanson, *Op. Cit.*, 1972, p. 119-120

² Céline Romainville, « Démocratie culturelle & démocratisation de la culture ». *Repères*, n° 4-5, juin 2014 en ligne sur : <https://docplayer.fr/15291811-4-5-democratie-culturelle-democratisation-de-la-culture-celine-romainville-postface-de-roland-de-bodt-politiques-culturelles.html>

³ Eva Quintas, directrice de projets à Culture pour tous, colloque sur la médiation culturelle, Fredericton, novembre 2011

⁴ *Ibid.*

⁵ Bruno Nassim Abouddrar et François Mairesse, Chapitre 1.II.3, « De l'animation culturelle à l'inclusion sociale », *La médiation culturelle*. Presses Universitaires de France, 2018 et Jean Caune, *La médiation culturelle : expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*, Presses universitaires de Grenoble, 2017.

Jean-Paul Sartre fut l'une des figures emblématiques¹. Pour mettre plus finement à jour les lignes de partage du « théâtre politique » et les pratiques dominantes et dominées au sein du champ théâtral, Bérénice Hamidi-Kim décline cette catégorie en quatre manières distinctes d'envisager l'émancipation par l'art². Elle construit ces quatre idéaux-types - qu'elle nomme « cités » en référence au travail de Luc Boltanski et Georges Banu³ - à partir des justifications apportées par les artistes et les acteurs culturels pour prouver le bien-fondé de leur activité. Ainsi, les artistes de la « cité du théâtre œcuménique » s'adressent à une communauté de citoyens égaux par le biais d' « œuvre universellement belle et une représentation du monde en adéquation avec les valeurs humanistes et républicaines » pour penser le monde ; les acteurs de « la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique » prennent acte d'une société en perte de repères communs et partagés, ils conçoivent « des projets pour des populations ciblées territorialement et socialement ⁴ », « qui opèrent comme espace-temps de rassemblement » pour « panser » un monde désuni ; les artistes de la « cité du théâtre de lutte politique » font « coexister défense du « vivre ensemble » républicain et promotion de la « diversité culturelle » et du développement durable ⁵ ». Faisant coexister les valeurs altermondialistes et antimondialistes, cette cité est très critiquée⁶. Enfin, à l'inverse, les artistes de la « cité du théâtre postpolitique » rompent avec « la conception de la culture et avec le registre de la justification du financement public de la culture qui avait présidé à l'institutionnalisation du théâtre public en tant qu'art politique, civilisateur et/ou émancipateur ⁷ » pour y substituer « un pessimisme anthropologique et politique radical, fondé sur la récusation tant de l'ordre actuel de la société que de toutes les entreprises qui, prétendant les transformer, se muent toujours, nécessairement, en « tyrannies du

¹ Emmanuelle Loyer, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) ». In *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°57, janvier-mars 1998. pp. 89-103

² Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*. Champ théâtral, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2013

³ Voir Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification, les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991 mais aussi Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strelher*, Éditions théâtrales, 2000.

Je précise que l'analyse de Bérénice Hamidi-Kim porte sur le théâtre politique en France « depuis 1989 ». La période de référence de ces cités n'est donc pas exactement la même que celle que j'étudie dans ce chapitre mais la suit directement.

⁴ Bérénice Hamidi-Kim, *Op. Cit.*, page 317

⁵ *Ibid.*, page 385

⁶ *Ibid.*, page 387

⁷ *Ibid.*, page 69

bien¹ » pires que le monde qu'elles dénonçaient.²» Ils tiennent une position dominante au sein du champ.

Comme le feront plus tard Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac³, Bérénice Hamidi-Kim démontre par son analyse que la voix des publics de théâtre « ne compte que de façon très marginale dans le monde théâtral ⁴» ou, plus précisément que « le public n'est pas une instance normative directe », bien qu'il soit très présent dans les discours des artistes, des programmateurs et des critiques en tant que « spectateur virtuel », un terme qu'elle emprunte à Hans Robert Jauss⁵.

Si le secteur théâtral public apparaît donc comme un monde relativement hétérogène du point de vue idéologique, Marjorie Glas montre l'importance du SYNDEAC dans l'accompagnement et la structuration de ces lignes de partage. Plus exactement, ce syndicat a mis en œuvre des dispositifs de reconnaissance qui ont produit des effets de hiérarchisation. En effet, les artistes avaient initialement besoin d'un organisme corporatif propre au théâtre subventionné afin de pouvoir affirmer de manière indépendante et autonome leur relation, toujours singulière, à la création, au public et à l'œuvre : « La fondation du SYNDEAC est à la fois le résultat de revendications des salariés du secteur théâtral et d'une opposition de points de vue entre les différents directeurs d'établissements et de troupes⁶». Que leur préférence aille vers une politique de démocratisation ou vers une politique de démocratie culturelle, les artistes membres du SYNDEAC éprouaient le besoin, pour défendre leur liberté de création individuelle, d'« affranchir symboliquement le champ théâtral [dans son entier] de la tutelle de l'État à travers l'affirmation, par les directeurs, de leur posture d'artiste ⁷».

Le SYNDEAC a donc orchestré cette polyphonie de points de vue dès les années 70. S'il a réussi à donner une apparence de consensus interne, il a aussi progressivement euphémisé les divergences voire les oppositions et hiérarchisé les professionnels et les pratiques du secteur. Une marque forte de cette union des artistes pour la reconnaissance et l'autonomie en dépit des invisibilisations s'observe dans le glissement sémantique de

¹ Jean-Claude Michéa, *L'empire du moindre mal, essai sur la civilisation libérale*, Climats, Flammarion, Paris, 2007

² Bérénice Hamidi-Kim, *Op. Cit.*, page 69

³ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *Op. Cit.* Voir notamment le dernier chapitre de l'ouvrage.

⁴ Bérénice Hamidi-Kim, *Op. Cit.*, page 54

⁵ Elle explique que, de ce fait, elle n'analyse pas le public théâtral et sa réception dans son ouvrage.

⁶ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013, Page 70

⁷ *Ibid.*

l'intitulé de la convention collective négociée par le SYNDEAC en 1984. En faisant disparaître la mention d'« action culturelle », le SYNDEAC évacue d'une certaine manière l'absence de consensus autour de cette notion. L'ancien nom, « convention collective des entreprises d'action culturelle » donné en 1973, devient « convention collective des entreprises artistiques et culturelles » en 1984. À cette date donc, la mention d'action culturelle a disparu. La déclinaison professionnelle des entreprises de spectacle vivant publiques ne s'opère plus sur la base d'un ralliement au concept d'action culturelle (celui-ci n'étant plus partagé) mais sur la propension des entreprises à se définir comme étant « artistiques » et/ou « culturelles ».

Malgré une volonté d'être un « lieu de défense de ces entreprises et des intérêts de la profession¹», ce corporatisme des metteurs en scène n'a pas empêché la mise en place de rapports de domination au sein du champ. Bérénice Hamidi-Kim souligne les clivages entre cités, par exemple le fait que « la règle aujourd'hui dominante de l'autonomie artistique (...) désavantage par principe les formes et pratiques théâtrales qui ne la visent pas²». C'est pourquoi la cité du théâtre de lutte politique, qui porte une conception hétéronome de l'art est la moins légitime au sein du champ³.

De plus, alors même que les premiers membres du SYNDEAC étaient mûs, en 1971, par « le besoin de se grouper en dehors de la tutelle de l'État et d'affirmer un objectif d'indépendance », deux décennies plus tard, autonomie artistique rime avec soutien de l'État. Marjorie Glas montre que « les convergences fortes observées entre les pouvoirs publics et le SYNDEAC soulignent que, paradoxalement, l'autonomie de la fonction de directeur au sein de l'univers théâtral a pour corollaire une hétéronomie croissante vis-à-vis de l'État, qui offre des possibilités de carrière au directeur comme entrepreneur artistique individuel.⁴»

b. La différenciation de la fonction de directeur

Si, au cours des décennies 70 et 80, la différenciation des fonctions de la démocratisation débouche sur une hiérarchisation de certains profils au détriment d'autres, c'est que la reconnaissance des artistes s'accompagne d'un travail minutieux qui

¹ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013, page 71

² Bérénice Hamidi-Kim, *Op. Cit.*, Page 486

³ *Ibid.*, Page 387

⁴ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013, page 77

précise les contours de la figure de porteur de projet. Les relations du metteur en scène avec les autres membres de la troupe sont précisées et la fonction de « directeur de théâtre » se forge par strates de différenciation successives.

Avec l'accompagnement du SYNDEAC, l'État valorise le metteur en scène en le distinguant tout d'abord des autres membres de la troupe. La mise en lumière du rôle du metteur en scène vient modifier les rapports de production au sein de la cellule de base de la création qu'est la troupe :

« Dans ce nouveau cadre et sous l'impulsion des pouvoirs publics, les carrières de responsables de troupes ou d'établissements culturels se transforment peu à peu. À partir de 1974, l'État, qui privilégiait jusque-là des trajectoires de chefs de troupes polyvalents, à la fois comédiens, régisseurs et patrons, substitue à ce modèle un profil de directeur mobile, indépendant, passant d'un établissement à l'autre et assurant sa carrière au sein du dispositif institutionnel public. Ce choix entraîne la disparition progressive des troupes au profit de compagnies indépendantes, dirigées par un metteur en scène qui s'affirme comme « directeur artistique » et comme acteur majeur du système de production et de création de spectacles, alors qu'il jouait jusque-là un rôle plus « dilué » au sein des troupes du fait des multiples fonctions qu'il y exerçait. Dès sa fondation, le SYNDEAC accompagne ces transformations, contribue à structurer le secteur et facilite la consécration de certains types de carrière au détriment d'autres.¹»

Marjorie Glas montre comment, en tant que chambre patronale représentant les intérêts des patrons des entreprises artistiques et culturelles, le SYNDEAC a contribué à renforcer les contours de la fonction du créateur et à la distinguer du reste des membres la troupe. Ce syndicat va imposer des grilles salariales aux métiers techniques, artistiques et administratifs et préciser la division du travail : « La différenciation des activités va s'accroissant au sein de l'univers théâtral ; elle entraîne une hiérarchisation de fonctions et de statuts jusqu'alors confondus et donne du relief à la figure du directeur de théâtre public²». Cette différenciation va avoir un effet ambivalent au sein des troupes et « un écart croissant » va se creuser entre personnels et directeurs, jusqu'à la disparition du modèle même de la troupe. C'est alors que les compagnies prennent leur essor : les théâtres accueillent désormais des équipes artistiques de passage, qui de théâtre en théâtre, diffusent leurs spectacles afin de le rentabiliser.

Si le syndicat joue un rôle important dans les « négociations salariales³ », pour la gestion des droits d'auteur et leur paiement, il contribue à professionnaliser le secteur culturel en créant un organisme de formation tout au long de la carrière (l'AFDAS) et de solidarité (la FNAS), qui, en tant qu'organismes paritaires, réunissent patrons et salariés

¹ Marjorie Glas, *Op. Cit.*, 2013, Page 68

² *Ibid.*, Page 67

³ *Ibid.*, page 71

dans une logique commune de développement et de partage de compétences qui va structurer l'ensemble du secteur. Finalement la mise en valeur du rôle de directeur de troupe « contribue à accompagner et renforcer l'hégémonie du directeur de théâtre public dans les processus de production des oeuvres et de reconnaissance au sein du champ théâtral. ¹» Cette mise en exergue de la fonction de directeur après celle de metteur en scène confère à ce dernier encore davantage de reconnaissance et continue de hiérarchiser les rapports artistiques.

Ainsi, la différenciation des directeurs de théâtres vis-à-vis des autres membres de la troupe se prolonge en une différenciation des directeurs eux-mêmes² et aboutit à l'avènement de la figure du programmateur non artiste, dont l'idéal-type est Claude Malric ou encore Jacques Blanc. Ces deux directeurs ont ceci de particulier que leur fonction de directeurs de scènes nationales, qui s'assortit d'une fonction de programmateur, est déconnectée d'une production artistique personnelle³. Ils ne signent pas de spectacles (en tant que metteurs en scène) mais des « saisons », en passant commande auprès d'artistes qu'ils accompagnent souvent durant de longues années.

c. La professionnalisation des directeurs-programmateurs de théâtre

Au regard des entretiens que j'ai réalisés, une évolution conséquente de l'identité professionnelle des théâtres de ville semble avoir eu lieu depuis l'époque de la création du Syndicat national des Directeurs de Théâtres de Ville, en 1995. Cette évolution touche tous les aspects de la politique culturelle publique municipale décrits par Philippe Urfalino et Erhard Friedberg. Que ce soit les relations des acteurs culturels dans les villes, leur hiérarchie ou encore les programmes développés, l'activité de spectacle vivant menée par les villes recouvrent aujourd'hui des propriétés bien différentes aujourd'hui. Si ces modalités restent problématiques comme nous le verrons plus loin, elles caractérisent bien différemment le travail quotidien des directeurs et directrices de théâtre de ville.

¹ *Ibid.*, page 68

² Les directeurs sont alors rarement des directrices

³ Le Quartz à Brest pour Jacques Blanc et le Carré Saint-Vincent pour Claude Malric qui avait successivement dirigé le Centre d'art contemporain d'Orléans, le Centre de production chorégraphique d'Orléans puis le Carré Saint-Vincent, Scène Nationale d'Orléans.

Analysons les changements concernant les relations entre artistes, directeurs de théâtre de ville et élus dans les villes. Dans les années 80, Philippe Urfalino et Erhard Friedberg qualifient ces relations d'« absentes¹ » à cause de la « prépondérance des élus » qui « [court-circuitaient] les instances intermédiaires pour se distinguer² ». Selon eux, à cette époque, « l'artiste [tendait] à éviter le service culturel municipal et les offices, (...) car non seulement ces instances ne [décidaient] pas en dernier lieu, mais [risquaient], en outre, par leur fonction d'animation globale et de coordination, de lui imposer des contraintes qu'il cherche à éviter.³ » Cette absence de dialogue semble peu s'observer aujourd'hui. Les résultats de cette enquête montrent que la gestion quotidienne de l'équipement et du déroulement de la saison repose en grande partie sur les épaules du directeur ou de la directrice et également sur sa capacité à concilier des relations approfondies et directes avec les artistes et des compétences d'ingénierie culturelle.

Quant aux contraintes que les directeurs risquaient d'imposer aux artistes, il apparaît qu'étant plus particulièrement tournés vers la diffusion, les directeurs de théâtre de ville réalisent des choix de spectacles qui sont au plus près des caractéristiques techniques et budgétaires de leurs salles. Dans ce cadre, les spectacles programmés ne subissent donc pas ou peu de contraintes techniques lors des représentations en théâtre de ville car ils sont retenus notamment pour leur correspondance technique avec la salle : « Je voudrais programmer une pièce, le cirque Leroux *The Elephant in The Room* pour l'auditorium, malheureusement il semble que mon régisseur me dit que ce n'est pas possible. Ça nécessiterait un mât avec une grande perche pour que les acrobates puissent se mettre dans tous les sens et cela nécessiterait de pouvoir fixer la barre. Malheureusement, je crains que ça me passe sous le nez⁴ » ou encore « moi la première chose que je vais regarder pour programmer dans ma boîte mail quand je reçois de la communication sur un spectacle, c'est le nombre de comédiens sur scène. Dès qu'ils sont plus de trois quatre je ne regarde pas plus avant, c'est horrible, mais je suis obligée.⁵ »

Comme nous l'avons vu au chapitre 2, quand les théâtres de ville sont des salles de fêtes, les directeurs ou directrices assument eux-mêmes le travail découlant des contraintes techniques. Une grande partie de leur travail revient alors à adapter la salle

¹ Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Op. Cit.*, p.30

² *Ibid.*

³ Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Op. Cit.*, p. 59

⁴ Aliénor

⁵ Géraldine

aux contraintes techniques du spectacle, et non l'inverse. Cela passe souvent par le recrutement d'un personnel technique intermittent. Le directeur et le technicien usent alors le champ des possibles de la salle dite « polyvalente ». Pour les metteurs en scène, cela ne nécessite donc pas (ou peu) de modifications de mise en scène pour les « reprises » de leurs spectacles. Le travail de diffusion de spectacles consiste plutôt à trouver « chaussure à leur pied », tant au niveau technique qu'artistique. Il faut noter toutefois que le revers de cette situation que je qualifierais de « rationalisation des choix » des programmateurs et programmatrices de théâtre de ville, c'est la diminution importante des capacités de tournée des spectacles. En effet, le planning d'accueil est très restreint car il faut considérer qu'une représentation nécessite au minimum trois journées de disponibilité du plateau, une journée pour le montage, une pour la représentation et une journée pour le démontage du spectacle. À cela s'ajoute que les choix de spectacle sont contraints par l'accueil d'autres types de manifestations au cours de l'année (notamment associatives).

Qu'en est-il des contraintes liées aux actions culturelles ? Les entretiens et les focus groupes que j'ai réalisés montre que ces contraintes sont faibles. En effet, beaucoup considèrent « qu'il est très important que l'initiative vienne de l'équipe artistique », d'autant plus que « ce travail reste extrêmement difficile à évaluer en termes de résultats ¹ » et que beaucoup n'ont « pas de ligne budgétaire dédiée à l'action culturelle² ». Le plus souvent, le fait d'accompagner la représentation d'une action culturelle est laissé « au choix de l'équipe artistique », tout en sachant que « ça devient incontournable dans un système de financement public où dès qu'il y a une subvention pour une création, on attend une part d'action culturelle pour aller à la rencontre des publics. ³ » Mais pour Stéphane, il ne faut pas mélanger le « socio-culturel » et l'artistique :

« Évidemment les pratiques amateurs m'importent. Mais ce n'est pas mon métier. Mon métier c'est de diriger un établissement à vocation culturelle, dévolu au spectacle vivant, qui développe une programmation, défend cette programmation et la présente à un public. C'est mon métier. À un moment je pense que nous sommes dans une dimension fourre-tout lorsque l'on essaie d'organiser dans des théâtres, des structures du spectacle vivant, à la fois l'animation socio-culturelle des quartiers, dans les écoles etc., le développement pédagogique et la formation - enfin la formation, le volet des pratiques artistiques amateurs et bien d'autres choses - là je pense qu'on se trompe et qu'il est important de reconnaître à chacun sa vocation et son métier. (...) Je ne suis pas, moi, un animateur socioculturel et les artistes ne sont pas des animateurs socioculturels. »

¹ Sylvie

² *Ibid.*

³ Léna

Dans les années 80, Philippe Urfalino et Erhard Friedberg soulignent également une certaine réduction des relations entre acteurs culturels aux seuls « aspects utilitaires ». Les artistes auraient été en position de force dans les années 80¹. La composition précise des politiques culturelles municipales dépendait de l'offre culturelle (c'est-à-dire des artistes) et des distinctions et instances de consécration nationales voire internationales.

Autrement dit, prise dans le jeu du catalogue, la politique culturelle des villes reposait « sur une régulation extérieure des rapports entre les joueurs² » à laquelle elle ne prenait pas réellement part, hormis de l'accueillir sur un plan pratique. Aujourd'hui il apparaît que le travail des directeurs et directrices de théâtre de ville ne peut pas être réduit uniquement à la gestion d'« aspects utilitaires ». Il en est de même de leur fonction, qui dépasse la simple « animation et coordination ». En effet, les relations qui lient directeurs et artistes relèvent aussi du compagnonnage.

Ainsi, Stéphane m'a affirmé : « Si ce que je propose n'est pas à même de générer du compagnonnage, une relation entre une communauté de spectateurs, des individus et nous, c'est que moi je n'aurais pas bien fait mon métier » ; de même, Jean-Michel me disait : « J'aime bien qu'il y ait une espèce de compagnonnage avec des artistes d'année en année. Mais pas tous les ans, faut échelonner. Moi j'aime bien ce compagnonnage. Et on a confiance dans certains artistes. » Ce sont donc des relations fortes et proches qui unissent les programmeurs et les artistes dès lors qu'ils se retrouvent sur le plan artistique : « L'artistique doit être coupé de l'aspect administratif. Il ne faut pas qu'on sente cette pesanteur. Il faut détendre, détendre, détendre. Il faut qu'on soit d'accord d'abord sur le projet artistique », ajoute Jean-Michel. Cela est particulièrement visible dans les cas d'apports en création. Léna explique : « Pour les créations, ce seront des artistes dont j'ai déjà vu quelque chose ne serait-ce qu'une maquette, pour avoir une perception de plateau ».

Finalement, aujourd'hui les relations qui lient un directeur et un artiste reposent bien souvent sur leur capacité à intégrer (et moins souvent à transcender) conjointement les contraintes budgétaires, temporelles et politiques pour que puisse être diffusé, voire créé, un nouveau spectacle. Les programmeurs de théâtre de ville sont aussi créateurs

¹ Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Op. Cit.*, p. 61

² *Ibid.*, p. 68

de saisons « sur-mesure ». Parfois à l'initiative de nouvelles productions et reconnus pour cela (« j'ai été prolongé car à l'époque j'étais le producteur dont tout le monde parlait avec un spectacle qui faisait un buzz gigantesque » dit par exemple Édouard), ils passent commande auprès des artistes qu'ils apprécient : « J'ai mélangé tout de suite des chorégraphes contemporains avec des danseurs de hip hop et j'ai organisé des auditions. J'avais 80-100 mails, toute la banlieue débarquait et c'était Chorus Line, le chorégraphe choisissait ses danseurs ¹».

Ils travaillent à la cohérence de leur saison pluridisciplinaire en créant également des « fils rouges, une thématique dans la saison² ». Géraldine, par exemple, sélectionne des spectacles « qui traitent de sujets de société, donc des sujets pas forcément très drôles, mais où le rire en tout cas est au cœur du projet. Quel que soit le rire, de l'humour noir, du burlesque, du clown, de l'ironie ou de l'absurde ». Loin de se succéder de façon anarchique, les saisons suivent un cadre qui est celui de leur projet culturel³. Cela peut être de présenter des créations qui « actualisent le répertoire » ; pour Pierre : « Moi ce qui m'intéresse c'est comment des jeunes artistes d'aujourd'hui questionnent des répertoires, des oeuvres d'hier et d'avant-hier, et disent simplement : « Voilà, on montrait ça à l'époque, voilà comment on peut le montrer maintenant parce qu'il y a une distance et que l'on n'est plus en 1880 ⁴».

Il y a donc un avant et un après 1995. Car c'est aussi la relation que les élus et les programmeurs et programmatrices entretiennent avec les petites compagnies qui semble inversée par rapport aux modalités en vigueur dans les années 80. Les auteurs soulignent qu'alors, les petites compagnies sans renom étaient le pis-aller des programmeurs : « Comme les instances [représentatives] acceptent d'intervenir aux dépens des "instances intermédiaires", ces dernières deviennent l'interlocuteur privilégié des acteurs culturels dont le prestige ou l'ambition est trop faible pour permettre ou exiger l'accès aux élus⁵ ».

À l'inverse, aujourd'hui les programmeurs s'appuient sur le prestige et l'ambition d'artistes qui leur ont déjà donné des gages de solidité, de professionnalisme et de fidélité : « Il y a des mails de certaines compagnies que je vais lire parce que ce sont des gens dont je suis le travail. Des productions aussi, parce que je sais que ce qu'il

¹ Édouard

² Nathalie

³ Voir aussi Catherine Dutheil-Pessin, et François Ribac, *Op. Cit.*, page 188

⁴ Pierre

⁵ Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Op. Cit.*, p. 59

propose est de qualité et peut marcher chez nous ¹». C'est aussi le cas par exemple de deux artistes qui proposent à Jean-Michel de coproduire une création : « Je n'en connais pas grand-chose mais je leur fais confiance parce qu'elles ont une complicité artistique extraordinaire. Elles pétillent d'intelligence. J'ai vu de très belles choses d'elles à Avignon, j'avais reçu un de leur spectacle. À Avignon, j'ai vu trois quatre spectacles qu'elles avaient écrits et mis en scène, que j'ai adorés. Donc je me dis « allons-y, on se lance » et le sujet du spectacle (le cerveau) est extrêmement intéressant. »

Les programmeurs de théâtre de ville travaillent aujourd'hui l'implantation territoriale de leur projet culturel en toute liberté vis-à-vis des critères d'autochtonie (la sélection d'artistes « est ouverte nationalement parce que sur le département il n'y a pas assez de compagnies chorégraphiques, en tout cas de la qualité et de l'exigence que l'on peut avoir artistiquement.² ») et sans forcément participer à l'émergence des talents (« On n'est pas non plus absolument dans le côté « laboratoire permanent où il y aurait des prises de risque » ... on est rarement sur des tout premiers projets. On est plutôt sur des deuxièmes ou troisièmes projets d'équipe ³»). La récurrence des artistes programmés, « suivis » d'années en année, leur professionnalisme, la signature des projets culturels et, quoiqu'il en soit, la recherche de cohérence au sein d'une même saison, rend difficile la qualification des programmes des théâtres de ville en tant que « catalogues d'activités juxtaposées les unes aux autres ⁴». Les directeurs et directrices revendiquent au contraire une cohérence de leurs programmes. Celle-ci est plus ou moins grande, mais ils la justifient par les liens construits entre artistes et publics qui s'appuient sur des critères de fidélité (« Tous les trois-quatre ans, des artistes reviennent avec des nouvelles propositions parce que le public attend ça. Il y a un échange avec le public et le public adore rencontrer les artistes. Aussi bien au théâtre qu'en danse et qu'en musique⁵ »), ou à l'inverse, par la volonté d'espacer certains choix de spectacles ou d'artistes pour entretenir la curiosité des publics : « Parmi les mails de diffusion que je reçois il y a des pièces d'auteurs que j'ai eus l'an dernier, donc je laisse tomber directement ⁶».

Il apparaît donc que les programmeurs de théâtres de ville ont su tirer leur épingle du « jeu du catalogue » qui prévalait dans les années 80. Sur quelles ressources

¹ Samantha

² Mélanie

³ Christophe

⁴ Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Op. Cit.*, p. 22

⁵ Jean-Michel

⁶ *Ibid.*

se sont-ils appuyés ? Et peut-on dire qu'ils ont pris l'ascendant dans la mise en œuvre d'une saison culturelle de ville ?

II. Le mandat des directeurs de théâtre de ville

C'est maintenant la rhétorique de justification des directeurs et directrices portée par le SNSP (anciennement SNDTP) qu'il s'agit d'étudier pour saisir la capacité et la volonté du groupe professionnel à définir son emploi. Les rhétoriques publiques sont les discours officiels, écrits ou oraux, que les groupes professionnels produisent sur leur activité et sur leurs membres¹.

J'analyserai deux outils de dialogue créés par le SNSP, la Charte *Convictions et engagement du SNSP*, approuvée par ses membres en juillet 2007 à Avignon et la *Charte des missions artistiques et territoriales des Scènes Publiques non labellisées* cosignée par le SNSP avec la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture et France Festivals² (voir annexes 18 et 19 pages 425 et 427). Ces chartes, et principalement la seconde, servent « d'outil de référence pour conduire le dialogue entre professionnels de la culture et élus » et contribuent à « la clarté et à la rigueur des engagements qui les lient³ ».

En produisant un discours public relatif aux limites et aux frontières de leur activité et à la division du travail à laquelle ils consentent, les directeurs et directrices de théâtre de ville ont dessiné les contours de leur mandat. Je m'intéresserai ici à en dégager les principaux axes.

1. Négocier le territoire et la politique de référence

Les chartes rédigées et publiées par le SNSP affirment tout d'abord la volonté des directeurs et directrices de théâtres de ville de renouer avec une délicate participation de leurs équipements à la vie du spectacle vivant de service public. Celle-ci, nous l'avons vu, repose tout d'abord sur la validation juridique de "l'existence d'une intervention

¹ Nadège Vezinat, *Op. Cit.*

² La Fédération Nationale des collectivités pour la Culture est une fédération d'élus de collectivités territoriales, <https://www.fncc.fr/>

³ FNCC, France Festival, SNSP, *Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label)*, 2013, page 3

propre des communes, des départements et des régions en faveur de la culture et de l'art dramatique"¹. Bien que les élus des villes soient impliqués juridiquement dans la politique culturelle depuis longtemps² ce n'est que tardivement, dans les lois de 1982 et 1983, que leur capacité d'action a été inscrite dans la loi au travers la notion de « compétence culturelle partagée »³. Leur participation à la vie culturelle a ainsi souffert d'un manque de reconnaissance : comme nous l'avons vu précédemment⁴ la capacité juridique de développer et porter des projets culturels des villes a causé beaucoup de défiance. Elle repose enfin sur un stigmate : l'impossibilité des directeurs de théâtre de ville d'intégrer le SYNDEAC en 1994, qui vient confirmer le manque de reconnaissance dont ils faisaient l'objet de la part des acteurs culturels symboliquement les plus reconnus. En leur refusant l'accès au SYNDEAC, les directeurs de scènes publiques labellisées ont marginalisé les directeurs de scènes publiques de ville concernant leur capacité à façonner et à défendre un projet artistique et culturel à la fois autonome politiquement et ambitieux artistiquement.

La première action du Syndicat National des Scènes Publiques va donc consister à montrer que ses membres sont tout à fait capables de négocier les termes d'un projet culturel. Il va le faire de trois manières : en revendiquant sa place au sein du service public de spectacle vivant, en affirmant des valeurs démocratiques et enfin, en insistant sur la nécessité de préserver la diversité des acteurs culturels comme des choix esthétiques.

¹ Frédéric Rey, *Les collectivités territoriales et l'art dramatique*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2001. p.159

² Comme le rappelle Emmanuel Wallon dans l'entretien organisé par Artcena le 14 février 2022 ou ce dossier d'Études théâtrales intitulé « Textes réglementaires et classification des arts de la scène. France, Communauté française de Belgique », *Études théâtrales*, vol. 41-42, no. 1-2, 2008, pp. 275-292, « la loi des 6-18 janvier 1864, promulguée par l'Empereur sur le rapport du maréchal Vaillant, concernant la liberté des théâtres, indique que « les théâtres qui paraîtront plus particulièrement dignes d'encouragement pourront être subventionnés soit par l'État, soit par les communes ».

³ Les dotations viennent de l'État et la politique culturelle repose sur une coconstruction des politiques culturelles. Voir la loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État, consultable en ligne sur le site de Légifrance, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000320197/> : « Les communes, les départements et les régions règlent par leurs délibérations les affaires de leur compétence. Ils concourent avec l'État à l'administration et à l'aménagement du territoire, au développement économique, social, sanitaire, culturel et scientifique, ainsi qu'à la protection de l'environnement et à l'amélioration du cadre de vie. Les communes, les départements et les régions constituent le cadre institutionnel de la participation des citoyens à la vie locale et garantissent l'expression de sa diversité. »

⁴ Voir la partie 1.a de ce chapitre

a. Revendication d'appartenance à la famille du spectacle vivant de service public

La première partie de la charte de 2007 est consacrée à rallier les théâtres de ville au secteur du spectacle vivant public. Elle passe pour cela par des précisions concernant la place que leurs directeurs et leurs directrices confèrent aux « Arts et de la Culture¹ » au sein de la société. Par le registre lexical employé (fréquentation, ferment d'humanité, décentralisation, service public, pacte républicain ...etc.), les directeurs et directrices de théâtre de ville démontrent leur affiliation au théâtre pensé en tant que service public : « Le SNSP se reconnaît parfaitement dans l'histoire de la décentralisation théâtrale et de ses pères fondateurs. ²» La charte va même plus loin. Plus qu'un partage idéologique, la charte inscrit les scènes de ville dans cette lignée et revendique leur part dans sa généalogie : « Le syndicat s'inscrit dans le réseau institutionnel élaboré au cours de l'histoire et souhaite participer à son évolution ³».

Certains grands noms sont cités (Firmin Gémier, Jean Vilar⁴) et les leçons de l'histoire (comme l'attention particulière portée à l'égard de certains publics notamment⁵) sont incorporées au récit. Il en résulte un effet de grande unité idéologique. Celle-ci caractériserait la politique culturelle nationale. Nous retrouvons là le phénomène d'unification du groupe professionnel qui lisse et gomme les divergences pour se montrer plus fort. En effet, « L'institutionnalisation du groupe professionnel constitue une phase de structuration qui vise à asseoir sa légitimité et son autonomie par la reconnaissance de son expertise, de son utilité sociale et d'une certaine unité en son sein (même si des divergences entre cultures professionnelles, manières de faire ou de penser le groupe professionnel peuvent être constatées). ⁶»

La charte reprend également à son compte un couple de critiques qui a présidé à la création du SYNDEAC : l'opposition à la marchandisation de la culture et la critique du néolibéralisme. Dans cette même perspective, les programmes des scènes de ville

¹ La première lettre d'« Arts » et de « Culture » sont en majuscule dans le texte de la charte

² FNCC, France Festival, SNSP, *Op.Cit.*, 2013, Page 2

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Concernant la distinction entre la politique marxiste de Jean-Paul Sartre qui a mené à la déclaration de Villeurbanne en 68 et la politique républicaine menée par Jean Vilar au TNP jusqu'en 1953, voir Emmanuelle Loyer, *Op. Cit.*

⁶ Nadège Vezinat, François de Singly (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, 128, Armand Colin, 2016, page 79

proposeraient donc « le contraire de la consommation marchande » et lutteraient contre « les dangers d'une pratique culturelle entièrement reléguée à la sphère privée ¹ ». Leur définition du spectacle vivant est classique. Elle vise « l'identité originelle du Spectacle Vivant » conçue comme « une assemblée d'hommes et de femmes unis par la seule volonté de recevoir la parole ou le geste des poètes. » On retrouve également la valeur de rareté sous-jacente à la critique artiste du capitalisme ² : « Les scènes publiques sont des espaces *uniques* d'échanges et de rencontres³ ».

Au cours du temps, la primauté de l'artiste semble être devenue centrale dans la rhétorique des directeurs et directrices de théâtre de ville. Si la première charte place la liberté des artistes en troisième position de leurs engagements après leur attachement au théâtre de service public et à leurs territoires d'implantation, la seconde charte insiste d'emblée sur la liberté de création. L'ensemble des acteurs des scènes s'engagent à veiller à la « liberté de création » des artistes, qu'ils considèrent comme des gages d'« éveil et de vie » et « à tout mettre en œuvre, dans le cadre de [leurs] prérogatives, pour la consolider et la protéger en particulier contre les tentations du clientélisme politique. »

Cette suprématie de l'artiste et de sa création sur tout autre acteur de la relation et sur tout autre prérogative (considérant que « le Spectacle Vivant comme service public n'existe [tout simplement] pas sans cette liberté⁴ ») décline une éthique des directeurs et directrices de théâtre de ville qui se donnent pour *devoir* d'aimer et respecter leur liberté de création : « Les directeurs et les directrices de ces scènes (...) doivent respecter et aimer cette liberté en accompagnant et soutenant les trajets de la création⁵ ». Cette promotion de la création en tant que vertu inaliénable s'appuie sur une hiérarchie des places accordées aux créateurs, à laquelle les scènes publiques non labellisées semblent participer. Leur défense de la création passe en effet par une régulation entre amateurs et professionnels. Dans leur enceinte, les « pratiques » des premiers sont distinguées du « travail » des deuxièmes. Ainsi « la mise en valeur des pratiques en amateur » qui s'opère dans leur enceinte ne doit pas interférer sur le respect du « travail des

¹ SNSP, *Charte du SNSP*, Avignon, 17 juillet 2007, page 1

² Boltanski et Thévenot. Voir Boltanski, Luc, et Laurent Thévenot. *De la justification : les économies de la grandeur*, Gallimard, 2008. Cette référence rattache les scènes publiques hors label à la cité de l'inspiration décrite par les auteurs.

³ SNSP, *Charte du SNSP*, Avignon, 17 juillet 2007, page 1, l'italique est dans le texte

⁴ *Ibid.*, page 3

⁵ *Ibid.*, page 3

professionnels ¹». Les directeurs et directrices proclament ainsi leur « attachement au régime de l'intermittence » qu'elles considèrent comme « l'un des moyens nécessaires à la préservation de [cette] liberté artistique ²».

b. La démocratie par les liens de proximité

La prévalence de plus en plus forte du rôle des artistes professionnels est toutefois en tension avec les missions territoriales des théâtres de ville. Le syndicat définit le cadre d'exercice des scènes au carrefour des missions artistiques et des missions territoriales.

Dans la première charte, les directeurs et directrices de théâtres de ville définissaient notamment leur action à travers leurs publics cibles « pleinement responsables à l'égard des habitants qui l'entourent » leur « mission principale, première, vitale, est l'accueil d'un public de proximité. » L'ambition d'« ouverture » qu'ils affichent alors n'est pas conçue en termes de rayonnement géographique. Ils ne cherchent pas à capter des spectateurs au-delà (voire bien au-delà) du périmètre municipal mais cherchent à dépasser les frontières sociales de la réception des œuvres, ce qui n'est pas sans rappeler la préoccupation pour les « non-publics » soulignée par les signataires de la déclaration de Villeurbanne. L'ambition des directeurs et directrices de théâtre de ville consiste à « élargir [leur] public sans relâche » dans un souci d'inclure « celles et ceux qui sont éloignés de la Culture ³ », les « jeunes » et les « populations socialement défavorisées ». Leur vocation est donc éminemment sociale plus que géopolitique.

Mais la spécificité des théâtres de ville est aussi décrite dans la charte à travers leur capacité à diffuser la politique culturelle nationale par leur implantation locale : « Équipements de proximité, ils ressemblent en cela aux écoles publiques, chargées d'un territoire et de l'accueil de sa population », est-il écrit dans la première charte. En comparant leurs équipements aux écoles, les directeurs et directrices de théâtres de ville mettent l'accent sur les contenus de leurs programmes et soulignent que leur implantation locale est mise au service d'une politique nationale. Plus encore, leur inscription dans la ville contribue à son efficience : d'un côté ils captent et génèrent, animent et développent

¹ FNCC, France Festival, SNSP, *Op. Cit.*, page 5

² *Ibid.*, page 3

³ *Ibid.*

les liens de proximité, de l'autre ils convertissent ces liens de proximité en une culture commune.

On retrouve dans leur référentiel les notions clefs de la démocratie culturelle. La culture est perçue comme vecteur d'« émancipation individuelle et collective », « comme élément constituant du pacte républicain », elle « est au fondement de la démocratie ¹ ». Le recours au principe de démocratie leur permet d'affirmer leur spécificité et leur force vis-à-vis du ministère de la Culture : l'action des scènes de ville repose sur une implantation mise au service de la politique culturelle nationale. C'est leur implantation territoriale et l'« implication », la « proximité » et la « connaissance du terrain » qu'elles offrent qui leur permet d'affirmer qu' « [elles] sont à même de définir et de mettre en œuvre des éléments originaux et pertinents de politique culturelle et artistique ² ». En effet, si la charte de 2007 définit les directeurs et directrices de théâtre de ville comme « des passeurs qui organisent et stimulent ces rencontres ³ », en 2013, les scènes affirment une vocation plus géopolitique en montrant qu'elles articulent la rencontre entre des types d'usagers et des échelles différentes : les scènes disent se montrer « attentives aux habitants qui les entourent comme au dynamisme national et international de la création artistique et de ses professionnels. ⁴ »

c. Nécessaire diversité

La première charte définit donc la culture comme nécessaire au régime politique de la démocratie et les théâtres de ville comme nécessaires à la mise en œuvre et à la compétitivité de la politique culturelle nationale. Autrement dit, l'État ne peut pas se passer de culture s'il souhaite s'inscrire dans un régime démocratique ouvert sur le monde. Mais la charte affirme aussi que « lorsqu'une minorité s'approprie pour elle seule cette vitalité artistique, [elle se met dans une] situation qui aboutit de fait à sa ghettoïsation, donc à sa sclérose ». Si la culture est nécessaire à la démocratie, la culture est aussi nécessairement partagée : « Si [le but du syndicat] n'est pas la remise en cause systématique de l'existant, il entend néanmoins lutter contre les dangers d'un réseau

¹ SNSP, *Charte du SNSP*, Avignon, 17 juillet 2007, page 1

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, page 3

⁴ FNCC, France Festival, SNSP, *Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label)*, 2013, page 5

replié sur lui-même ou enfermé dans ses habitudes. Il souhaite porter une vision dynamique des politiques culturelles, constamment ouvertes aux aventures artistiques et travaillant sans relâche, par de nouveaux moyens, à l'élargissement des publics ¹».

En d'autres termes si la culture, en tant qu'elle est nécessaire à la démocratie, est nécessairement partagée, peut-on dire qu'elle est aussi plurielle ? Les chartes ne répondent pas directement à cette question. En revanche, la seconde charte fait référence aux droits culturels dans le sens où les théâtres de ville y sont définis comme les garants d'une vie artistique qui sert à la fois les œuvres et les personnes. Mais là où la première charte accolait les arguments de la démocratie culturelle à sa mission de démocratisation culturelle, la charte suivante présente les bénéfices de la démocratisation comme avérés : « Les arts et la culture irriguent l'ensemble de la vie collective et participent pleinement de l'émancipation individuelle et collective. ²»

De plus, bien qu'elle reconnaisse un « besoin d'expression » de la part des citoyens, la seconde charte s'attache aussi (voire surtout ?) à développer leur capacité à réceptionner un contenu artistique et culturel. En effet, la charte parle d'« accompagner le besoin d'expression » et non de recueillir l'expression des citoyens par exemple, elle prévoit d'organiser « un besoin d'accès aux pratiques » plutôt que de répondre à un besoin de pratique ou encore elle envisage une action artistique et engagée « pour » les personnes et non « par » les personnes. En cela les méthodes déclinées relèvent davantage d'une démocratisation culturelle par l'exemple encourageant l'imitation plutôt qu'une démocratie culturelle. La seconde charte revendique toutefois de donner une place à l'expression des personnes. C'est le cas lorsque la charte mentionne l'exigence de « parité », de « diversité culturelle », de « rencontre et de partage » ou encore de « promotion et [de] rayonnement des cultures minoritaires et du dialogue interculturel ³». La question de la méthode relative au traitement du besoin d'expression des publics est donc laissée ouverte.

Enfin, la charte de 2013 souligne que les organismes qu'elle recouvre sont les « scènes » qui sont « publiques » mais « sans label ». Le recours au vocable de scène s'appuie ici sur la polysémie de ce terme : entendu au sens large d'« espace de diffusion », la « scène » fait ici référence autant aux équipements théâtraux qu'aux festivals sans lieux fixes ou permanents, autrement dit des cultures professionnelles assez différentes. Prise

¹ *Ibid.*, page 2

² *Ibid.*, page 3

³ FNCC, France Festival, SNSP, *Op. Cit.*, 2013, page 3

ici dans sa dimension spatiale et temporelle, elle inclut des pratiques qui s'étendent au-delà des murs du théâtre et du temps de la représentation.

Bien que la charte rassemble les théâtres et les festivals sous un même vocable avec des principes et des enjeux partagés, elle contribue cependant à les distinguer. Cette distinction repose en premier lieu sur leur durée. Les théâtres sont décrits comme des scènes « permanentes » quand l'offre des festivals est « concentrée sur une période de l'année ¹ ». Elle repose ensuite sur une certaine subordination des festivals aux théâtres puisque les festivals sont envisagés en « complément ² » de l'activité des scènes qui nécessitent, en dépit de leur permanence, un « relais [de leurs] engagements durant la période estivale ». Bien que leur existence soit ponctuelle, les festivals contribuent donc, aux côtés des théâtres, à assurer une permanence culturelle dans les territoires « au bénéfice de la création et des droits culturels des personnes ³ ».

d. Travailler ensemble

La deuxième charte insiste sur le fait que cette permanence culturelle nécessite une dynamique conjointe entre élus et directeurs, qu'ils doivent travailler « ensemble ». Elle formule par écrit un véritable contrat moral, en parlant notamment de « responsabilités artistiques et politiques partagées » entre les scènes de ville et les collectivités territoriales qui les soutiennent.

Le dialogue doit se nouer entre élus et directeurs dès l'élaboration du projet et ce, jusqu'à sa fin. C'est ce dialogue qui assure la temporalité de la permanence : il sous-tend la phase de recrutement qui est la phase d'élaboration du projet, il scande l'exercice pluriannuel par la mise en œuvre d'« espaces » dévolus dont les « modalités de fonctionnement » sont pensés par les deux parties et il accompagne le renouvellement, l'évolution ou la fin d'un projet. Mais étant donné qu'une même charte définit la division du travail entre élus et directeurs, on comprend que les zones de dialogues sont en réalité recentrées plus particulièrement sur trois thématiques : le projet lui-même (et notamment son cadre puisque la dimension artistique est exclue) sa communication et son évaluation.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, Page 7

³ *Ibid.*

Le dialogue récurrent sur ces trois points vise à cimenter la relation et l'entente entre les parties.

Dans cette perspective, le projet n'est ni totalement le fait de l' élu ni totalement celui du ou de la directrice. Par exemple, s'il appartient aux élus de « définir » des orientations pluriannuelles, des objectifs, des moyens, des critères et des modalités d'évaluation, ils doivent cependant générer un « dialogue ouvert avec les responsables des scènes permanentes » sur l'ensemble de ces points. Pour y arriver les deux interlocuteurs préconisent la création d'« un espace de dialogue » (type comité de suivi...) « régulier et pérenne et l'archivage des observations « par écrit ». Cela passe notamment par la rédaction d'une « évaluation annuelle de l'action conduite par la scène permanente qui prend en compte non seulement des critères chiffrés et économiques mais également une approche qualitative, artistique et sociale. »

Ce qui en fait est commun, c'est la possibilité d'avoir une influence sur les prérogatives de l'autre. La préférence pour l'« autonomie juridique » et la « souplesse de gestion » énoncée dans la première charte n'est pas contradictoire avec ce besoin de dialogue, celui-ci peut même s'y substituer si l'on ne considère que les conséquences liées à la gouvernance. En revanche, les conséquences techniques du statut persistent. Le statut de régie repose sur une « gestion intégrée » qui est jugée « peu adaptée au domaine du Spectacle Vivant ¹».

La qualité du dialogue dépend aussi de la façon dont les différents acteurs communiquent sur le projet. À ce propos, les directeurs et les élus se sont mis d'accord sur la nécessité d'assumer leur engagement sur le projet et leur « coresponsabilité » vis-à-vis du public et de la population.

Toutefois, l'« élaboration commune d'un projet artistique et culturel ²» s'assortit d'une revendication d'autonomie artistique de la part des directeurs et des directrices, qui demandent à réaliser les choix artistiques en toute liberté et à pouvoir s'inscrire dans les politiques partenariales qu'ils jugent pertinentes pour mener à bien leur projet. Dans cet objectif, la charte précise néanmoins la division de leur travail, en déterminant les zones de responsabilité des élus et celle des directeurs et des directrices.

¹ SNSP, *Op. Cit.*, 2007, page 4

² FNCC, France Festival, SNSP, *Op. Cit.*, 2013, page 5

2. La répartition de la responsabilité du projet politique, artistique et culturel

Comme nous l'avons vu, la réponse du SNSP face à la délicate participation de ses équipements à la vie du spectacle vivant de service public a tout d'abord été de montrer que leurs directeurs et leurs directrices sont bien résolus à négocier avec les élus locaux et territoriaux les termes d'un projet culturel. Le Syndicat National des Scènes Publiques va même plus loin en affirmant que ses membres sont en capacité d'en partager la responsabilité avec l'élu. Si l'on schématise la façon dont la charte détermine les responsabilités de chacun, on peut dire que les directeurs et directrices des scènes s'arrogent la maîtrise du cadre de référence de leur action quand les élus s'arrogent la maîtrise de son cadre temporel.

a. La responsabilité des directeurs et des directrices

Je commencerai par préciser les éléments permettant de définir la responsabilité que s'arrogent les directeurs et directrices de théâtres de ville. Celle-ci concerne l'ensemble des choix artistiques ainsi que la gestion des moyens budgétaires et humains.

La charte précise qu'il revient tout d'abord au directeur ou à la directrice du théâtre de ville d'« élaborer (...) un projet d'orientation artistique et culturel ». Le projet est donc « conçu par lui ou elle-même » et il lui « incombe » de « mener à bien » le projet « sur la base duquel il/elle a été nommé(e). ¹» Le directeur/la directrice est donc le concepteur du projet et il est rendu « pleinement responsable de la conduite et de la réalisation de son projet² ». Deux contraintes bordent son élaboration. Il/elle doit d'une part analyser, en dialogue avec les élus, ce que sont « les priorités culturelles sur le territoire » et d'autre part « articuler [le projet] aux orientations des politiques culturelles territoriales ³ ». Pour pouvoir exercer cette responsabilité par la suite, les directeurs et directrices revendiquent une autonomie de choix artistiques. À ce titre, le SNSP, qui « considère la liberté artistique du directeur ou de la directrice comme un élément indispensable au

¹ *Ibid.*, page 4

² SNSP, *Op. Cit.*, 2007, page 4

³ *Ibid.*

fonctionnement des scènes publiques ¹» est un organe qui participe activement à la défense de cette priorité.

Le directeur ou la directrice est aussi responsable du budget alloué au projet. Plus exactement sa responsabilité consiste à le gérer « de manière « transparente », « raisonnée » et « en accord avec les orientations prédéfinies ». Pour cela, il lui revient notamment de « surveiller la bonne application des règles de droit fiscal et social ²», de contribuer à l'obtention de « recettes stables » et à maîtriser leurs dépenses « dans le cadre d'un financement pluriannuel ³».

Enfin, la responsabilité des directeurs et des directrices vis-à-vis de leur équipe est très peu développée hormis le fait de se faire « animateur d'équipes de professionnels de la culture au service de la population ⁴». On comprend donc que la responsabilité du projet englobe les responsabilités budgétaires et la gestion de l'équipe et que ces dernières sont indissociables pour que l'évaluation soit positive.

b. La responsabilité des élus

De leur côté, les collectivités territoriales reconnaissent la nécessité et la légitimité d'un soutien public de la culture et s'engagent donc à soutenir les scènes dans la durée.

La charte confère aux élus un rôle d'initiateur, de présence et d'arbitre. Un rôle d'initiateur tout d'abord car c'est eux qui posent les jalons du projet, en définissant ses modalités pratiques, plus exactement « les objectifs, les moyens, les critères et les modalités d'évaluation ». Les élus posent en quelque sorte les règles du jeu et il revient au programmeur de le mettre en musique de façon singulière en faisant preuve des qualités nécessaires pour ne pas faire glisser la partie vers le « jeu du catalogue » décrit en I.1.a.

Pour cela, les élus doivent organiser et faire preuve de présence aux étapes clefs du projet que sont le recrutement du directeur ou de la directrice, la mise en œuvre et le bilan du projet (qui peut donner lieu à un renouvellement, des évolutions ou son arrêt). Ils doivent donc tout d'abord organiser le recrutement du ou de la directrice avec le

¹ FNCC, France Festival, SNSP, *Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label)*, 2013

² *Ibid.* page 5

³ *Ibid.*, page 6

⁴ *Ibid.*, page 5

sérieux correspondant à sa mission. Pour cela le recrutement doit être rendu public : il doit faire l'objet d'un « appel à projet » et suivre une procédure ouverte et concertée ». L'appel à projet rédigé doit définir « des modalités précises » pour permettre aux candidats de connaître les principales prérogatives du projet « à l'avance ». Les élus sont donc appelés à ne pas estimer seuls la bonne concordance entre les modalités du projet naissant et les candidatures reçues. Ils doivent au contraire réunir un jury constitué « de personnalités qualifiées ».

Une fois le candidat en poste et la mise en œuvre du projet retenu en cours, les élus doivent tenir un rôle de présence non invasive mais active. En effet, ils doivent se tenir en retrait des choix artistiques tout en assurant une présence discrète. Cette présence discrète s'incarne par le fait de donner de la souplesse au directeur et à la directrice en accordant du temps pour la réalisation du projet (celui-ci doit être « pluriannuelle ») et des moyens. Le temps accordé par l'élu ne place pas l'élu dans une position passive : pour qu'il soit plein, efficient et fécond, l'élu doit assurer la « régularité » des versements des moyens accordés et assurer le « contrôle » de « l'utilisation des fonds publics ».

Cet arbitrage financier s'ajoute à l'arbitrage du projet dans son ensemble, lequel doit rythmer la mise en œuvre du projet par le directeur. Nous avons vu plus haut que les directeurs et les élus se sont mis d'accord sur la nécessité d'assumer leur engagement et leur « coresponsabilité » vis-à-vis du public et de la population. Dans ce sens, les élus sont appelés à communiquer leur solidarité avec le directeur ou la directrice concernant le projet. Cette affirmation de solidarité repose d'une part sur le fait de montrer leur respect des choix artistiques du directeur ou de la directrice et, d'autre part, sur le fait de marquer la distinction, que ce soit dans la brochure ou dans les échanges, entre ce qui concerne « la mise en valeur des pratiques en amateur » et ce qui concerne « le travail des professionnels ». Parallèlement à ce ciment des instances dirigeantes du projet, ce sont les élus qui « réalisent ou font réaliser l'évaluation de l'action de la scène permanente » pour maintenir leur dialogue avec les directeurs et les directrices. Cette prérogative des élus semble être prévue pour permettre que le directeur ou la directrice ne se retrouve pas trop en décalage avec la réception qu'en font les élus, et éviter que ne lui soit révélée trop tardivement une situation d'impasse qui justifierait son licenciement. En effet l'évaluation doit permettre d'« envisager dans le dialogue » trois cas de figure : soit « le renouvellement » du projet, soit son « renforcement » soit l'« évolution de [son]

orientation ». Cette précaution permet ainsi de « garantir un délai de prévenance convenable et un accompagnement de fin de projet ¹ » dans le cas où un élu souhaiterait mettre fin au contrat du directeur ou de la directrice.

3. Revendiquer les moyens adéquats pour mettre en œuvre le projet artistique

Nous avons vu qu'en réponse au manque de reconnaissance des théâtres de ville, le SNSP a tout d'abord montré que leurs directeurs et leurs directrices sont bien capables de négocier les termes d'un projet culturel et d'en partager la responsabilité avec l' élu. Mais les chartes qu'il produit montrent également qu'ils sont en capacité de participer aux revendications visant les moyens adéquats nécessaires à la mise en œuvre d'un projet artistique et culturel de qualité, ce qui souligne tout l'intérêt de constituer, avec les scènes labellisées, un réseau solidaire et diversifié.

a. Demande d'État

Analyser les chartes dans le détail permet de comprendre les revendications du SNSP à l'égard des tutelles territoriales mais cela permet aussi de comprendre ses revendications vis-à-vis du ministère de la culture. Le lecteur attentif y reconnaît l'énoncé d'une promesse mais aussi d'une demande faites à l'État.

Les membres du SNSP ne se contentent pas de leur(s) tutelle(s) territoriale(s), ils ne se retranchent pas dans leurs territoires. La première charte souligne à cet égard que « l'État occupe une place privilégiée dans la définition d'une politique nationale en faveur du Spectacle Vivant ² ». Ils considèrent que le ministère est « irremplaçable » dans son rôle d'entraîneur et de fédérateur et qu'il est seul en mesure de pouvoir tenir : « il est le seul à pouvoir fixer de nouvelles ambitions nationales et mobiliser l'ensemble des acteurs autour d'initiatives nouvelles et audacieuses³ ».

¹ FNCC, France Festival, SNSP, *Ibid.*, 2013, page 5

² SNSP, *Op. Cit.*, 17 juillet 2007, page 1

³ *Ibid.*

Par les mentions d'ambition, de nouveauté et d'audace, les directeurs et directrices de théâtre de ville affirment leur dynamisme et leur volontarisme, ce qui renforce encore leur rhétorique de filiation idéologique avec le théâtre de service public. En effet ils mettent ce dynamisme et ce volontarisme au profit de la défense des artistes : en appelant le ministère à favoriser « le *maintien* d'une réelle diversité artistique en France ¹», et non le *développement* d'une réelle diversité artistique en France, ils-elles font référence à sa capacité à soutenir des formes et des propositions esthétiques qui ne verraient pas le jour si elles dépendaient des lois du marché. C'est « pour lutter contre les tentations d'uniformisation des pensées et des cultures, pour lutter contre les dangers d'une pratique culturelle entièrement reléguée à la sphère privée, [qu'] il faut porter haut et fort la vitalité des scènes publiques en France, [et] tout faire pour la préserver et la consolider. ²» Cet appel n'est pas une critique de l'action de l'État, il n'est pas une tentative de privilégier, par exemple, des réseaux artistiques et culturels plus locaux pour s'émanciper des réseaux de diffusion nationaux. Une fois de plus, cette promesse témoigne d'une forte volonté de participer à la défense mais aussi à la sélection et à la promotion des artistes professionnels et de leur créativité.

En retour, les cosignataires rappellent à l'État dès les premières lignes de la seconde charte, que « l'observation des scènes publiques constitue également un enjeu essentiel dans le cadre des politiques publiques en faveur du spectacle vivant » et ils demandent « la mesure de leurs valeurs qualitatives, sociales et artistiques et leur poids économique sur le territoire national, ainsi que la complémentarité entre scènes permanentes et festivals. ³ »

b. Les moyens matériels et humains

Une fois cette demande d'État formulée, la charte revendique aussi des moyens pour que les projets culturels puissent être menés à bien.

Elle précise en premier lieu que « la réussite du projet global de la collectivité de tutelle est étroitement liée (...) à l'adéquation des financements au projet et leurs stabilités ⁴». Un bon projet nécessite donc la revendication de subventions et de budget

¹ L'italique est de l'auteur

² *Ibid.*, page 3

³ FNCC, France Festival, SNSP, *Op. Cit.*, 2013, page 1

⁴ Et « à l'engagement concerté de la scène permanente à ses côtés » comme nous l'avons vu plus haut.

« cohérent[s] en adéquation avec le projet », qui soient « lisibles » ; « un budget artistique garanti » ; des moyens dévolus aux « déplacements » pour voir les spectacles ainsi que « des comptes d'exploitation certifiés ¹».

Par ailleurs, leur équipe doit être « professionnelle » et « structurée selon les grands métiers propres à [leur] profession : emplois artistiques / emplois non-artistiques ». L'emploi du terme de « profession » ici montre la volonté d'institutionnaliser le groupe professionnel en continuité avec la direction prévue en 1984 par le SYNDEAC. En effet, cette revendication renvoie ici à une confrontation sous-jacente entre deux modèles d'emplois, d'un côté celui de la convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles (étendue, comme nous l'avons vu, au 1^{er} janvier 1994), de l'autre, celui de la fonction publique territoriale qui est en vigueur dans les services municipaux et dont les trois secteurs (patrimoine, bibliothèque et enseignement artistique) sont déclinés en cadres d'emploi². Il s'agit donc de faire concorder l'activité professionnelle des théâtres de ville en régie directe et plus exactement les métiers que cette activité recouvre avec les responsabilités prévues par la convention collective et non celles prévues par les cadres d'emploi de la fonction publique. En effet, comme nous l'avons vu dans le second chapitre, la filière culturelle de la fonction publique territoriale est divisée en neuf cadres d'emploi, dont les modalités de recrutement, de carrière et les fonctions diffèrent par rapport à ceux qui sont prévus dans la convention collective. Aussi, dans la charte « Conviction et engagement », c'est la nomenclature de la convention collective qui est revendiquée. L'équipe d'un théâtre de ville doit être composée par des professionnels s'inscrivant dans trois filières : « administration – production / relations publiques – communication – action culturelle / technique ³». Les élus, en tant qu'employeurs, sont aussi appelés à « garantir le niveau de compétences et de formation dans le cadre des recrutements comme dans celui de la formation continue » et doivent accorder au directeur ou à la directrice de la scène une « autonomie de recrutement » lui permettant de choisir lui-même l'équipe qu'il ou elle estime être en mesure de mener à bien le projet à ses côtés. Un dernier point important relatif cette fois non pas à l'équipe mais plus largement à l'inscription professionnelle de la scène concerne la mise en réseau du projet. La charte revendique le fait que « la

Voir FNCC, France Festival, SNSP, *Op. Cit.*, page 6

¹ *Ibid.*, page 6

² Notons que la filière culturelle n'inclue pas le secteur du spectacle vivant.

³ SNSP, *Op. Cit.*, 2007, page 4

direction et le projet [soient placés] au cœur des réseaux ». En indiquant cela, elle souligne l'existence de réseaux professionnels et l'importance, pour le directeur ou la directrice, d'y avoir recours pour côtoyer d'autres acteurs culturels issus d'une famille professionnelle ou, du moins, d'un environnement professionnel plus large que la seule collectivité locale. Mais cela suppose également que la bonne réussite du projet repose sur sa mise en perspective avec d'autres offerte par des canaux de diffusion plus large que la seule collectivité de tutelle. Ne précisant pas à quels réseaux elle fait référence, la charte permet enfin une certaine latitude de choix aux directeurs et aux directrices.

Les moyens techniques nécessaires au bon déroulement du projet de la scène s'inscrivent tout d'abord dans le prolongement des ressources liées à l'équipe du projet. Les cosignataires s'accordent sur le fait de « garantir (...) la compétence des techniciens » et « leur formation ». Mais la tutelle doit également veiller à l'équipement lui-même car celui-ci engage « la sécurité des personnels et des publics » et permet « de placer l'équipement à son juste niveau ». Pour tout cela, la tutelle doit prévoir « les investissements nécessaires ». La charte revendique ensuite que le projet puisse prévoir son propre « mode » et ses propres « échéances d'évaluation. » Une souplesse voire une créativité des critères d'évaluation est donc de mise pour ne pas plaquer des protocoles ou des recettes toutes faites qui nuiraient, par leur inadéquation, à la santé et au dynamisme du projet. En effet, comme je l'ai montré précédemment, le directeur et le projet comptent beaucoup sur l'évaluation pour maintenir leur relation avec la tutelle et, plus largement, avec leur territoire d'implantation et pour pouvoir le moduler de façon pertinente et réactive.

Conclusion

L'analyse des prémisses de la syndicalisation a permis de mettre en exergue deux axes de différenciation de l'activité des théâtres publics au cours des années 70-80 : tout d'abord la différenciation de la fonction de démocratisation culturelle puis la différenciation de la fonction de directeur de théâtre. La première entraîne un nouveau rapport à la création artistique par la distinction progressive du metteur en scène qui s'écarte de la troupe permanente jusqu'à la faire disparaître et lui préférer le modèle, plus éclaté, de la compagnie. La seconde, la différenciation de la fonction de directeur de théâtre, voit les directeurs de théâtre assumer leur nouveau statut de patrons et

s'affranchir, pour certains, de la fonction d'artiste. Ils développent leur légitimité par la mise en programme des créations des autres.

Cette double différenciation a été accompagnée et encouragée par le SYNDEAC qui, par ses actions de représentation de ses adhérents et de défense de leurs droits et de leurs intérêts matériels et moraux, a participé de façon sensible à structurer le modèle public du spectacle vivant.

Toutefois, mon enquête montre que, dans les années 1990, le SYNDEAC n'a pas inclut les directeurs et directrices de théâtres de ville à la liste de ses membres. Ce refus met à jour l'existence d'une distinction, forte alors, entre scènes labellisées par l'État et scènes majoritairement subventionnées par les villes. Les directeurs et les directrices éconduits par le SYNDEAC ont créé le Syndicat National des Directeurs de Théâtres Publics (le SNDTP devenu aujourd'hui SNSP) en 1995.

Aussi, puisque l'institution théâtrale s'est notamment transformée au gré de la représentation par le SYNDEAC, de ses équipements et de leurs directeurs et directrices, je me suis demandé quelle(s) nouvelle(s) différenciation(s) avait pu engendrer la création du SNDTP. Comprendre la pluralité et l'organisation des espaces de négociation existant entre pouvoirs publics et professionnels du spectacle vivant public a contribué à penser le groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville.

Le Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP) porte diverses actions de représentation du groupe et produit notamment des discours normatifs par le biais de chartes, dont l'une d'entre elle est cosignée par une fédération d'élus, la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture (FNCC) et par France Festivals.

L'analyse de ces chartes m'a permis de dégager les principaux principes et enjeux qui constituent le mandat du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville. Nous avons vu que la rhétorique déployée vise à les inscrire dans la généalogie du théâtre de service public et à montrer ses membres pleinement responsables vis-à-vis des enjeux de la décentralisation théâtrale précédemment définis et structurés par le SYNDEAC, tout en leur ménageant une grande possibilité de variations internes au groupe dans la déclinaison de leurs projets culturels et artistiques.

De plus, les directeurs et directrices de théâtre de ville affirment également la spécificité de leur groupe professionnel dans les chartes. J'ai analysé cette spécificité comme une capacité à capter et dynamiser les liens de proximité au profit d'une politique culturelle envisagée au niveau national. Les directeurs et directrices de théâtre de ville

démontrent en effet leur contribution active aux principes d'exigence et d'ouverture d'un secteur théâtral de service public pensé à l'échelon national en revendiquant une répartition claire des tâches et des responsabilités entre élus et directeurs. Ainsi, les enjeux politiques qui lient les directeurs de théâtre de ville à leur territoire sont contrebalancés, dans les chartes, par leur vocation à élaborer eux-mêmes le projet artistique de la scène qu'ils ou elles dirigent, à en négocier le territoire et la politique de référence, mais aussi à en porter la coresponsabilité aux côtés des élus territoriaux et à revendiquer, auprès de l'État, les moyens nécessaires à son bon déroulement.

Chapitre 5 : La gouvernance des théâtres de ville face à la création de la métropole du Grand Paris

Nous avons vu dans la partie précédente que les directeurs de théâtre de ville étaient liés à des enjeux de politique locale par leur tutelle municipale mais qu'ils contrebalançaient cette subordination au territoire en revendiquant d'élaborer eux-mêmes le projet artistique de la scène qu'ils ou elles dirigent, d'en négocier le territoire et la politique de référence, d'en porter la coresponsabilité et de revendiquer les moyens nécessaires à son bon déroulement auprès de l'État. Ces différents éléments d'analyse dessinent un groupe professionnel pris en tension entre des références locales et des références nationales.

Pour étudier la gouvernance des théâtres de ville, je commencerai par faire un point sur les ressources des villes et sur les budgets des directeurs et directrices rencontrés. Dans un deuxième temps, je m'attacherai à clarifier les principes de communauté qui prévalent dans le groupe et sa gouvernance. En effet, bien qu'étant majoritairement sous tutelle de la ville, l'activité de directeur de théâtre de ville est enchâssée dans une série de strates territoriales. Les intercommunalités jouent un rôle considérable dans la mise en œuvre de programmes culturels. Une étude du DEPS montrait qu'en 2006, la moitié des EPCI comptaient « au moins une ville de 10 000 habitants intervenant dans le domaine culturel ¹ » et que celles-ci avaient augmenté leur dépense culturelle de 6% en moyenne entre 2006 et 2010. Ce poids de l'intercommunalité n'a cessé d'augmenter au cours de la décennie suivante.

Aussi, analyser l'extension géographique des principes de communauté qui a eu lieu lors de la création de la métropole du Grand Paris en 2016 peut nous renseigner en retour sur la façon dont les directeurs et les directrices conçoivent la communauté de référence de leur théâtre de ville. Cela nécessitera une étude plus poussée du contexte institutionnel et territorial dans lequel s'élaborent leurs projets artistiques et culturels.

¹ Jean-Cédric Delvainquière et Bruno Dietsch, *Les dépenses culturelles des collectivités locales en 2006 : près de 7 milliards d'euros pour la culture*, mars 2009

1. Les budgets des théâtres de ville

a. D'où vient l'argent des communes ?

Les recettes des collectivités ont quatre origines, que j'ai classé selon leur importance dans le budget global. En tant que collectivités publiques, les villes perçoivent tout d'abord des impôts des contribuables. Ces recettes constituaient, en 2017, 60% des recettes des villes¹ et continuaient de représenter en 2020 « plus de la moitié des ressources totales² » des collectivités. Ces collectes s'effectuent sous la forme de taxes. Quatre d'entre elles sont prélevées directement auprès des personnes imposables, ce qui instaure une relation directe entre la collectivité et le citoyen, et d'autres constituent ce qu'on appelle des « revenus indirects », c'est-à-dire qu'ils ne sont pas acquittés directement par le contribuable bien qu'il soit assujéti au paiement mais qu'ils passent par des tierces personnes, dès lors considérés comme les redevables effectifs.

Ce sont les communes qui décident du taux d'imposition qu'elles veulent appliquer en fonction de leurs besoins et si elles prévoient ou non des modalités d'exonération ou d'abattement³. Cette liberté de décision leur permet de conserver leur autonomie financière. Les quatre taxes sont applicables aux ménages et aux entreprises. Je les détaillerai brièvement ci-dessous.

La « taxe d'habitation » est une taxe spécifiquement perçue par la commune. Elle est due par toute personne occupant une habitation dans la commune au 1er janvier de l'année d'imposition.

La « taxe sur le foncier non bâti » concerne quant à elle toute personne propriétaire de terres et terrains non recouverts de constructions sur le territoire de la commune.

La « taxe sur le foncier bâti » se partage entre communes et départements. Elle est due par toute personne propriétaire d'immeubles bâtis sur le territoire de la commune.

¹ Margaux Lacroux, « Quelles sont les ressources des communes ? », *Libération*, 19 juillet 2017, https://www.liberation.fr/france/2017/07/19/quelles-sont-les-ressources-des-communes_1584434, consulté le 16 juin 2020

² *Les ressources des communes*, <http://www.electionsmunicipales2014.fr/comprendre-les-ressources-des-communes>, consulté le 16 juin 2020

³ Les règles relatives aux taxes directes sont déterminées par le Parlement

Enfin, la « contribution économique territoriale » est la quatrième taxe qui amende le budget de la ville bien que sa collecte soit désormais souvent orientée vers la communauté urbaine ou d'agglomération. Due par les entreprises et les professions libérales, elle est issue de la réforme de la taxe professionnelle de 2010 et elle se décompose en plusieurs taxes : la « cotisation foncière des entreprises », la « cotisation sur la valeur ajoutée des entreprises », les « impositions forfaitaires sur les entreprises de réseaux » et enfin, la « taxe sur les surfaces commerciales ».

Les taxes indirectes, constituent une recette moins importante et dépendent de la taille, de la localisation et de l'attractivité de la commune. On compte parmi elles la « taxe locale d'équipement pour les transports en commun », la « taxe d'enlèvement des ordures ménagères » (TEOM), les « droits de mutation à titre onéreux » (DMTO), la « taxe sur les certificats d'immatriculation », la « taxe d'apprentissage », la « taxe intérieure sur les produits pétroliers » (TIPP), les « taxes sur la publicité », les « taxes de séjour » et les « taxes sur les casinos ¹».

La deuxième source de financement des collectivités provient de l'État. Prévues à l'article 72 de la Constitution, ces dotations ont pour but, d'une part, de compenser le transfert de compétence de l'État vers les collectivités et de contrebalancer, d'autre part, les exonérations et dégrèvements d'impôts locaux décidés par le gouvernement². Tout comme les taxes, les collectivités les utilisent comme elles le souhaitent et peuvent donc les affecter en fonctionnement ou en investissement. Ces dotations sont au nombre de quatre. La dotation la plus importante est la « dotation globale de fonctionnement » (DGF) qui est versée à toutes les collectivités dans des proportions qui varient en fonction de leurs ressources propres. Cette visée égalitaire s'appelle la péréquation. Une seconde dotation est un fond de compensation appelé « taxe sur la valeur ajoutée » (FCTVA). Viennent enfin la « compensation d'exonérations relatives à la fiscalité locale » et la « compensation de la réforme de la taxe professionnelle » (DCRTP).

¹ À cela s'ajoute « une myriade de prélèvements, directs ou indirects, obligatoires ou facultatifs, figurant dans le Code général des impôts (CGI), le Code général des collectivités territoriales (CGCT), le Code de l'Urbanisme ou encore celui du Patrimoine » : Cédric Meurant, « Le contentieux de la fiscalité locale entre personnes publiques », *Gestion & Finances Publiques*, vol. 2, no. 2, 2020, pp. 22-28.

² Paul-Maxence Murgue-Varochier, « Réforme de la taxe d'habitation et autonomie financière du bloc communal », *Gestion & Finances Publiques*, vol. 4, no. 4, 2018, pp. 53-62.

Les collectivités territoriales peuvent également emprunter aux banques sans autorisation préalable. En revanche, à la différence des autres sources de financement citées plus haut et contrairement à l'État, les prêts consentis aux municipalités ne peuvent couvrir que des frais d'investissement durables. Le recours à l'emprunt doit aussi faire l'objet de vigilance puisqu'il suppose un remboursement de la commune. Il représente pourtant le troisième plus gros apport des villes en moyenne et précède les recettes liées aux services publics dont bénéficie la communauté.

Les deux dernières recettes sont, d'une part, les recettes dites « tarifaires » autrement dit les prix que les administrés paient pour la vente de biens ou de services publics. Il s'agit par exemple des inscriptions à l'école de musique ou des rémunérations issues d'une convention d'occupation du domaine public. Il s'agit par ailleurs de la cantine scolaire mais bien d'autres recettes tarifaires existent.

Enfin, les dernières recettes d'une collectivité sont les « aides européennes » issues des fonds structurels européens dédiés.

Étant donné que les recettes issues des taxes et de l'impôt constituent la majorité des ressources des villes, celles-ci varient beaucoup selon leur taille et la richesse de leur tissu fiscal. La possibilité de modifier leurs recettes à la hausse par une réévaluation du taux d'imposition est offerte chaque année aux conseils municipaux par le biais d'un vote précédant le 15 avril. Mais l'impact négatif d'une telle mesure sur la relation directe que les citoyens locaux entretiennent avec leur collectivité tournent les espoirs municipaux principalement vers les dotations de l'État, pour compenser leur première source de financement. C'est pourquoi les dotations de l'État sont ainsi scrutées par les collectivités et que les craintes et les méfiances vis-à-vis de leurs fluctuations sont vives. D'autant plus qu'« au total, les ressources fiscales des communes (...) représentent moins que le produit de l'impôt sur les sociétés (IS) et moins de deux tiers du produit de l'impôt sur le revenu, qui sont les principaux impôts directs perçus par l'État¹ ». Nous prenons ainsi la mesure de l'importance, même symbolique, du soutien de l'État : son concours est un liant qui favorise ou maintient une certaine cohésion sociale pour les communes. Sans son soutien, certaines villes sont contraintes d'exercer des arbitrages susceptibles de créer un climat social local délétère.

¹ Les ressources des communes, <http://www.electionsmunicipales2014.fr/comprendre-les-ressources-des-communes>, consulté le 16 juin 2020

On peut analyser l'importance que les acteurs culturels prêtent au financement de l'État au regard de cet exemple : dans un contexte de décentralisation, les arbitrages adoptés par l'État révèlent, secteur par secteur, sa sympathie ou sa négligence vis-à-vis des acteurs de terrain. Selon que le taux de dotations de l'État vers les collectivités est faible ou élevé, la culture peut apparaître comme le parent pauvre des politiques locales ou comme le nécessaire allié de la cohésion sociale et de la créativité dans les territoires.

b. Les budgets des directeurs et directrices de théâtre de ville

Pour savoir si le budget des théâtres de ville représentait une contrainte dans l'activité des directeurs et directrices rencontrés, j'ai intégré à ma grille d'entretien la question ouverte « quelles sont vos principales contraintes, défis et enjeux ? ». Je complétais cette collecte en fin d'entretien par une question fermée plus directe : « quel est votre budget pour la saison 2017-2018 ? ».

Je souhaite tout d'abord justifier mon choix de récolter les informations budgétaires de manière orale et déclarative car celle-ci entraîne une certaine approximation des données. En effet, des données plus tangibles et plus fiables auraient pu être générées en demandant aux directeurs de cocher des tranches budgétaires précises par questionnaire par exemple, ou de me communiquer des documents financiers. Mais là n'était pas l'objectif que je me suis donné. Plus que les budgets eux-mêmes, j'ai souhaité étudier la relation des directeurs et directrices de théâtres de ville vis-à-vis de leur budget. J'ai pour cela articulé une approche exploratoire et une approche plus directive. Il s'agissait dans un premier temps de laisser les directeurs libres de placer l'aspect financier de leur activité au cœur ou en périphérie de leurs problématiques quotidiennes. Dans un deuxième temps, je les interpellais pour obtenir des données chiffrées alors même que nous venions d'aborder des problématiques contextuelles (liées à leur parcours) et des problématiques d'enjeux (liées à leur projet). Je souhaitais ainsi leur laisser la possibilité d'articuler et de mettre en perspective ces données avec les problématiques précédentes. Plusieurs questions sous-tendaient ce dispositif : évoquer le budget d'un théâtre de ville relève-t-il de l'évidence ou du tabou pour les directeurs ? Quelles masses soulignent-ils ? Enfin et surtout, de quels équilibres et déséquilibres allaient-ils me faire part à l'évocation des chiffres ?

D'après mon enquête, sur les 37 directeurs et directrices rencontrés, seule une minorité d'entre eux est parvenue ces dernières années à stabiliser son budget culturel, dont ils évaluent la baisse annuelle moyenne à 10%. Les réponses données par les DAC différaient naturellement de celles des directeurs en ce qu'elles étaient élargies à l'ensemble des équipements culturels, ce qui invite à qualifier l'activité de spectacle vivant en tant que fraction d'une activité plus large de programmation et de gestion culturelle. Les directeurs et les directrices traduisaient leur budget par grandes masses et distinguaient systématiquement le budget artistique du budget global de la scène. Au fur et à mesure des entretiens j'ai pu ainsi entrer dans le détail du budget artistique et du budget de fonctionnement. Ils évoquaient souvent leur budget hors ressources humaines, soulignant que celles-ci représentaient une part très importante (souvent 60% du budget).

Si l'on ne peut pas affirmer que l'évocation de leur budget soit un tabou, il apparaît toutefois clairement qu'il leur est plus difficile de donner spontanément le montant de leur budget artistique. La quantité non négligeable de directeurs et de directrices qui ne se sont pas prononcés, notamment sur le budget artistique, relève quelque fois de mon fait mais il relève le plus souvent de la recherche du chiffre exact, qui, n'étant pas présent à leur esprit, les obligeaient à retourner dans leurs archives. Dans ces cas pourtant, ils répugnaient autant à interrompre l'entretien qu'à me donner un chiffre flou.

Aussi le budget était surtout mentionné comme un outil de preuve : quand des chiffres étaient donnés, ceux-ci venaient toujours corroborer leur propos. Objet de fierté quand la somme est élevée, de lutte ou de résignation quand la somme est faible, la répartition budgétaire suivait le propos descriptif ou revendicatif du directeur ou de la directrice.

Budget global	Nombre de scène	Budget artistique	Nombre de scène
< 300 000 €	5	< 300 000 €	7
De 300 à 700 000 €	5	De 300 000 à 600 000 d'€	7
De 700 à 1 million d'€	6	De 601 000 à 1 million d'€	2
Plus de 1 million d'€	1	Ne se prononce pas	12
Ne se prononce pas	8		
Effectif total	25	Effectif total	28

À la question « quelle est selon vous la première contrainte dans l'exercice de votre métier ? », le budget et les élus sont cités à part égale. Ces deux éléments semblent en réalité intriqués et centraux pour appréhender la réalité socioprofessionnelle des directeurs et des directrices de théâtre de ville.

En effet, ceux-ci considèrent l'importance du budget comme une condition favorable mais non suffisante à la bonne réalisation de leur activité. Bien sûr l'enveloppe qui leur est allouée leur donne une idée de la valeur que la municipalité confère à leur mission. Mais beaucoup sont capables de relativiser leur baisse budgétaire au regard de celle des autres services de la mairie (« certains services ont perdu -70% » m'a-t-on dit par exemple ¹), à condition que celle-ci ne s'accompagne pas d'une perte d'autonomie dans la programmation.

En réalité, ce que souhaitent les directeurs et les directrices rencontrés c'est d'avoir la capacité de répartir librement leur budget sur les différents postes de dépense, et de pouvoir fixer eux-mêmes la part qu'il peuvent accorder aux dépenses artistiques. La majorité des directeurs se dit de plus en plus contrainte de limiter ou justifier cette partie du budget auprès de leurs élus, et notamment leurs choix de spectacles entraînant un apport en création.

Certains directeurs et directrices déclarent se plier régulièrement à un exercice de justification pour prouver le bien-fondé de leur action et le montant de leur budget. Les arguments qu'ils ou elles donnent sont relayés par l'élue culture en conseil municipal pour défendre le budget culturel lui-même. Certains directeurs et directrices déplorent cette inversion des rôles qu'ils vivent comme un décalage de leur fonction de directeur-programmateur vers celui de directeur des affaires culturelles². Pour beaucoup de directeurs et de directrices, cette tendance est la marque d'une perte de conviction culturelle des élus, qu'il s'agisse du maire ou de l'élue culture.

Pourtant, dans ce contexte, les élus sont contraints de mener une réflexion sur la compétence culturelle dont ils ont la responsabilité, notamment concernant son bon échelon territorial d'administration. Certaines villes peinent à sauvegarder leur patrimoine d'équipement de spectacle vivant, alors même qu'elles doivent démontrer leur capacité à administrer la culture et proposer une politique culturelle pertinente face aux

¹ Directrice – Territoire Grand Paris Seine Ouest

² Le directeur des affaires culturelles a pour rôle de conseiller l'élue culture dans ses choix politiques

nouvelles collectivités (métropoles, EPCI et régions). En effet, les intercommunalités jouent un rôle considérable dans la mise en œuvre de programmes culturels. Bien que la compétence culturelle ne soit pas une compétence obligatoire dans la plupart des EPCI¹, une étude du DEPS montrait qu'en 2006, la moitié des EPCI comptaient « au moins une ville de 10 000 habitants intervenant dans le domaine culturel ²» et que celles-ci avaient augmenté leur dépense culturelle de 6% en moyenne entre 2006 et 2010. Ce poids de l'intercommunalité n'a cessé d'augmenter au cours de la décennie suivante.

Je continuerai donc sur la problématique de l'intercommunalité. En effet, une question subsiste : la gestion des théâtres de villes est-elle passée aux différents territoires créés lors de la création du Grand Paris³ ?

2. 2010-2015 : la compétence culturelle en question durant la stabilisation des réformes territoriales

Pour comprendre la place et le rôle des directeurs de théâtres de ville dans la mise en œuvre d'un programme culturel, je prendrai du recul vis-à-vis de l'échelle locale pour élaborer dans cette partie une analyse élargie de leur environnement institutionnel. En effet, nous l'avons vu, l'activité du programmeur sous tutelle principale de la ville est aussi enchâssée dans une série de strates territoriales.

Au-delà des contingences strictement financières, il faut désormais déterminer dans quelles mesures les cadres législatifs et administratifs des théâtres de ville peuvent peser sur leur activité. En 2016, la création de la métropole du Grand Paris, prévue par la loi Maptam, a été accompagnée par sa division en « territoires » appelés aussi « établissements publics territoriaux » (EPT) tels que le précisait la loi NOTRe. La création de ces établissements publics territoriaux a nécessité le démantèlement des communautés de communes et des communautés d'agglomération existantes jusqu'alors pour leur substituer ces nouveaux périmètres de coopération. La loi NOTRe n'ayant pas précisé la façon dont la compétence culturelle devait être répartie entre la ville et

¹ Sauf pour les Communautés Urbaines, voir Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*. 8e éd. Que sais-je ? Presses Universitaires de France, 2020.

² Jean-Cédric Delvainquière et Bruno Dietsch, *Op. Cit.*

³ Ces territoires, au nombre de 11 ont absorbé les différentes communautés de communes et d'agglomération préexistantes.

l'établissement public territorial nouvelle strate territoriale qui lui est supérieure, une concertation visant à déterminer le transfert ou non des équipements culturels municipaux à l'échelon supérieur a été organisée entre 2016 et 2017 par les directeurs et directrices culture des 11 nouveaux territoires. Mon enquête permettra d'analyser les négociations qui ont été menées lors de ces concertations afin, d'une part, de mieux connaître le contexte territorial et politique dans lequel évolue le groupe professionnel que j'étudie et, d'autre part, afin de questionner la dimension territoriale de leurs projets artistiques et culturels.

La restitution de mes recherches débutera par une présentation de mon deuxième terrain d'enquête relatif à la compétence culturelle dans la métropole du Grand Paris et une synthèse de quatre lois territoriales qui ont animé la vie parlementaire de 1999 à 2015 : la loi relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale du 12 juillet 1999, la loi du 16 décembre 2010 de réforme des collectivités territoriales, la loi du 27 janvier 2014 dite MAPTAM de « Modernisation de l'Action Publique Territoriale et Affirmation des Métropoles » ; la loi du 7 août 2015 dite NOTRe de « Nouvelle Organisation Territoriale de la République » (1). Je continuerai en clarifiant les nouveaux découpages territoriaux et administratifs (2) et je terminerai par l'analyse de l'impact de ces lois sur la gouvernance des équipements culturels, dont les théâtres de ville (3).

a. Présentation du deuxième terrain de recherche

Mes entretiens avec les directeurs de théâtre ont eu lieu en 2017, pendant la mise en place de la métropole du Grand Paris. À la question « Diriez-vous que la loi NOTRe a un impact dans votre travail ? Si oui lequel ? », les réponses témoignaient d'un engagement très divers vis-à-vis des problématiques liées à la réforme territoriale.

Les réponses à ma question expriment parfois une absence de dialogue à ce sujet entre les élus et le directeur ou la directrice : « je n'en entends pas du tout parler. Pourtant je suis responsable du service. Et bien, rien !¹ » parfois une attente : « on ne sait pas si on passe au territoire ou pas et à quelles conditions. Ils attendent de connaître l'intérêt territorial mais personne ne sait ce que ça veut dire.² » Beaucoup restent réservés,

¹ Samantha

² Marie

notamment pour des raisons budgétaires : « la grande interrogation de la réforme territoriale, c'est « que restera-t-il des possibilités pour les villes de développer des politiques en dehors de leurs compétences obligatoires ? » Pour moi c'est tout l'enjeu de cette réforme territoriale ¹ ». Leur réserve peut aussi porter sur la nécessité de la réforme « quand je lis que « la culture constitue l'identité des communes », je me dis que ça va à l'encontre de ce qui est mis en place avec cette réforme et avec le territoire. En fait, chaque ville a déjà développé ses établissements culturels, donc on dispose tous du même équipement et en plus, vous vous imaginez bien que les habitants ne se déplacent pas de leur ville vers une autre, enfin très peu, c'est assez étanche.² »

D'autres, à l'inverse semblent favorables à la réforme et déploraient déjà la situation : « une fois de plus on n'est pas allé au bout d'un truc ³ » ; « c'est un challenge à relever sur notre territoire hyper intéressant ⁴ ». Les raisons invoquées portent sur la transversalité : pour Pauline « l'intérêt de travailler dans une collectivité c'est que du coup on travaille en transversalité avec tous les collègues. On peut commencer à réfléchir dans une démarche que l'on espère participative sur à la fois la politique culturelle, l'aménagement du territoire, une requalification urbaine... » ; il en va de même pour Gérald : « si une politique culturelle aide au développement des territoires aux côtés des autres politiques publiques, ça veut dire qu'il faut travailler avec l'urbanisme, l'économie, le social, etc. Je m'intéresse à la vie de la cité. C'est ce qui fait l'intérêt du travail. ... quand on est mandaté pour ça.⁵ ».

En élargissant l'analyse, on s'aperçoit que si l'occurrence de la notion de territoire est très fréquente dans le discours des directeurs et des directrices, ils ne l'emploient pas tous en faisant référence à la même échelle. Dans les entretiens, le territoire renvoie chez certains à un périmètre tantôt strictement municipal, tantôt légèrement extralocal et tantôt « territorial », au sens beaucoup plus extensif prévu par la loi NOTRe. Les directeurs et directrices suivraient donc des objectifs ou des perspectives de rayonnement très différents.

Pour analyser cela, je me concentrerai dans un premier temps sur leur relative implication dans les concertations liées à cette loi, pourtant susceptible d'influencer leur

¹ Jérôme

² Sophie

³ Stéphane

⁴ André

⁵ Gérald

activité. Cet aspect m'a interpellé car les observateurs de la vie culturelle diffusent plutôt une image des acteurs culturels qui seraient actifs pour la défense de leur secteur. Par exemple, Emmanuel Négrier et Philippe Teillet relayaient leurs inquiétudes en 2019 : « les financements culturels des collectivités territoriales étant largement dominants dans l'ensemble des dépenses publiques, on comprend l'extrême sensibilité du secteur culturel à tout ce qui concerne l'évolution des compétences territoriales et de leur cadre d'exercice. ¹ » À quels personnels font-ils donc référence en parlant de « secteur culturel » ? Les réponses des directeurs et directrices de théâtre de ville seraient-elles la manifestation de leur marginalisation dans l'élaboration des politiques culturelles, ou reflèteraient-elles au contraire une certaine prise de distance avisée vis-à-vis de ce qu'ils considéreraient comme d'éternelles « valse-hésitations ² » sans réelle prise sur leur pratique de terrain ?

Leurs retours m'invitent donc à questionner la place qu'on leur attribue effectivement dans les instances de décision des villes. En effet, loin de considérer que ces réformes soient sans effet pour la culture, Emmanuel Négrier et Philippe Teillet estiment que « le premier bilan de la réforme territoriale pour la culture est donc la réaffirmation d'une intervention libre mais – sauf rares exceptions – facultative ³ ». Les auteurs doutent de la capacité des maires à pérenniser leur engagement vis-à-vis de la culture et à conserver la nature de cet engagement. On comprend que plus les collectivités sont responsabilisées sur des compétences obligatoires et exclusives plus elles risquent, soit de se défaire de cette responsabilité facultative, soit de négocier âprement leur concours. Il a donc été utile de mieux comprendre la façon dont s'organise la gouvernance culturelle locale.

J'ai réalisé un deuxième terrain en janvier 2018 pour faire le bilan des deux années de concertations portant sur le transfert de la compétence culturelle des villes au territoire⁴. En effet, la loi NOTRe prévoit que le Grand Paris soit découpé en 12 « territoires » composés de Paris, qui, au centre de la métropole, conserve son statut à part de ville-département et de 11 « établissements publics territoriaux » qui l'entourent. Ce statut d'établissement public territorial a été créé pour administrer des intercommunalités

¹ Emmanuel Négrier et Philippe Teillet (dir.), « Chapitre 2. Les nouvelles échelles territoriales de la culture », *Les projets culturels de territoire*, Presses universitaires de Grenoble, 2019, pp. 29-40

² *Ibid.*, page 31

³ *Ibid.*, page 32

⁴ Comme le prévoit l'article L5219-5 du Code Général des Collectivités Territoriales

inédites jusqu'alors : de leur statut à leur périmètre en passant par la délimitation de leurs compétences, tout est nouveau et c'est ce cadre d'exercice que je m'attacherai à clarifier dans cette nouvelle partie.

L'enjeu de ce deuxième terrain d'enquête était donc de savoir, pour chaque nouvel établissement public territorial de la métropole (hors Paris qui n'est pas un établissement public territorial), quels équipements avaient été transférés ou non au territoire, pour quelles raisons, selon quelles modalités et quelle politique. Une équipe constituée d'élus et de responsables administratifs avait été créée par entité territoriale lors de la création de la métropole. Aussi, les « directeurs culture » de ces organigrammes m'ont paru les plus susceptibles de répondre à mes questions. Je supposais, à raison, qu'ils auraient une vision d'ensemble opérationnelle fondée non seulement sur le suivi des concertations ayant porté sur leur établissement public territorial tout au long de la période de référence, soit du 1^{er} janvier 2016 au 1^{er} janvier 2018, mais également qu'ils les auraient organisés, jouant un rôle de coordination et d'animation des débats auprès des divers acteurs culturels de l'établissement public territorial. Puisqu'ils avaient contribué à établir les contours et les modes opératoires de ces rencontres, je leur ai demandé de restituer les arguments de chacun, pour comprendre les logiques sous-jacentes à l'élaboration d'un intérêt culturel territorial. Je cherchais à comprendre, d'une part, quelles étaient les contraintes et les enjeux d'une compétence culturelle placée à l'échelle de l'établissement public territorial et, d'autre part, à appréhender les stratégies des maires et des acteurs culturels vis-à-vis de la compétence culturelle. Après avoir fait le recensement des équipes territoriales, j'ai réalisé des entretiens qualitatifs d'une heure environ avec les directeurs culture des établissements publics territoriaux de la Métropole du Grand Paris. Je suis entrée en contact avec eux par mail en leur proposant la trame d'entretien suivante :

« Je vous propose donc un entretien centré sur la compétence culturelle au sein de l'établissement public territorial et vous propose le fil d'échange suivant : nous parlons de la création de la métropole, de votre prise de poste, des concertations 2016-2017 concernant le transfert ou non de la compétence culturelle des villes au territoire, du fruit de ces échanges, puis plus globalement, des défis et actions engagés par la réforme territoriale et la construction d'une identité culturelle de territoire. Dans ce cadre, les thèmes sont libres : vous pouvez aborder ce qui vous semble important, c'est votre expérience personnelle qui compte. »

Mon hypothèse est que ces nouvelles régulations révèlent et raffermissent les pratiques locales, tout en créant de nouvelles méthodologies de travail entre des acteurs

locaux poussés à coopérer. J'ai donc questionné les directeurs culture pour connaître les équipements culturels qui avaient été transférés à l'établissement public territorial et sur le contenu de leur mission envers ces équipements (mise en réseau, schémas partagés etc.).

Il s'agissait d'une part de savoir comment ces équipements, historiquement ancrés à l'échelon des villes, envisagent une programmation culturelle à l'aune de la reterritorialisation. Dans ce sens, ces entretiens ont cherché à mettre à jour les dynamiques vertueuses de démocratie et de démocratisation portés par ces établissements. La réforme territoriale induit-elle plus d'attention portée au niveau local ou au contraire une ouverture incitant les usagers à la mobilité géographique ?

D'autre part, j'ai voulu connaître les raisons pour lesquelles un équipement est transféré ou non en portant une attention plus spécifique à la situation des théâtres de ville. Enfin, mon enquête s'intéresse aussi aux effets de la réforme territoriale sur l'équipe du théâtre : en quoi la création de territoires élargis vient-elle bousculer ou mettre en perspective leur activité ? Ces travaux m'ont indéniablement permis de mieux connaître la gouvernance des structures culturelles locales et j'ai accordé un intérêt particulier aux différentes manières dont les maires envisagent leur rôle vis-à-vis de la culture.

La préparation et l'analyse de ces entretiens ont nécessité la consultation d'archives et de documents officiels. En effet, on ne peut comprendre la portée de leurs résultats sans prendre en compte le contexte législatif dans lequel ils s'inscrivent. Pour cela, je restituerai tout d'abord les principaux éléments des lois promulguées entre 1999 et 2015.

b. Les lois de réforme territoriale

La situation territoriale contemporaine des théâtres de ville est le résultat de strates de réformes successives. Selon Jean-Philippe Bujadoux « depuis l'aube du XX^e siècle, le débat sur l'organisation territoriale française porte principalement sur la nécessité

d'adapter les structures locales existantes aux conditions de la vie moderne.¹» De 1999 à 2015 une série de lois se sont succédé impliquant chaque fois le périmètre de la compétence culturelle, laquelle a été le fil rouge de mes recherches, sous-tendues par deux questions :

- Quelles différentes modalités ont été envisagées pour la compétence culturelle pendant ces cinq années et comment s'exerce-t-elle au 1^{er} janvier 2018 ?
- Que peut nous apprendre cet épisode de réforme territoriale sur les théâtres de ville ?

Je m'intéresserai donc aux objectifs poursuivis par les lois et aux modalités liées à la compétence culturelle. La première loi qui compose mon corpus est la loi relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale du 12 juillet 1999. Ce texte de loi est souvent cité comme point de départ d'un fort accroissement de la création d'intercommunalité en France. De nombreuses villes y ont notamment eu recours pour la gestion de leurs équipements culturels². Pourquoi cette loi a-t-elle eu tant d'impact ?

La raison peut être imputée en grande partie aux dispositions codifiées aux articles L. 5211-28 à L.5211-33 du Code Général des Collectivités Territoriales, qui précisent que cinq catégories d'établissements publics de coopération intercommunale à fiscalité propre peuvent percevoir la Dotation Globale de Fonctionnement (DGF)³. Cette dotation par l'État représente un « boni » pour les communautés, qui peuvent dès lors investir, notamment pour la culture⁴ :

¹ Jean-Félix Bujadoux, « Les réformes territoriales de 1940 à 2015 », *Revue politique et parlementaire*, N°1078, 1^{er} mars 2016

² Jean-Cédric Delvainquière, Buno Dietsch, « L'intercommunalité culturelle : un état des lieux [*] », *Culture études*, vol. 5, no. 5, 2008, pp. 1-11 ; Emmanuel Duru, *Le nouveau visage de l'intercommunalité culturelle*, AdCF, CN° 119, janvier 2008, Emmanuel Négrier, Philippe Teillet, Julien Préau, *Intercommunalités : le temps de la culture*, Observatoire des politiques culturelles, 2008

L'AdCF est l'Assemblée des Communautés de France. Elle promeut « la coopération intercommunale et le dialogue territorial. » <https://www.adcf.org/association>

³ Code Général des Collectivités Territoriales, https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006070633/LEGISCTA000006181194/#LEGISCTA000006181194, consulté le 8 août 2021

⁴ Cette dotation est composée de deux volets, la dotation d'intercommunalité et la dotation de compensation. MINISTÈRE DES COLLECTIVITÉS LOCALES, Onglet « Finances locales », <https://www.collectivites-locales.gouv.fr/finances-locales/dgf-des-epci> consulté le 8 août 2021 : « Les montants de dotation par habitant est fixé pour chaque catégorie d'EPCI à fiscalité propre à l'article L.

« C'était quand même le grand syndrome des intercommunalités pendant la première période où il y avait un boni à leur mise en place, qui faisait qu'il y avait un budget conséquent à dépenser. Chaque commune voulait bien intégrer une intercommunalité mais en négociant sa bibliothèque, sa mairie, son centre social, etc. selon les compétences prises en charge ¹».

En 2008, c'est « près de 90% des communes et de la population française qui relèv[aient] d'un EPCI à fiscalité propre. ²» Dix ans plus tard, la loi du 16 décembre 2010 de réforme des collectivités territoriales (RCT) ³ porte une ambition très forte de rationalisation du « millefeuille territorial ». Sa disposition principale est de créer le statut de métropole. La métropole est ainsi une nouvelle catégorie d'établissement public de coopération intercommunale (EPCI) à fiscalité propre. Cette loi pose aussi les conditions de sa création : une métropole doit représenter une aire urbaine d'au moins 500 000 habitants, un engagement volontaire des municipalités et la disparition des échelons de la commune, de la communauté et du département. Elle prévoit également de diviser par deux le nombre de conseillers en instaurant « le remplacement des conseillers généraux et des conseillers régionaux par un nouveau type d'élu local : le conseiller territorial. ⁴»

Cette loi trouve très peu d'écho : seule Nice Côte d'Azur y souscrit⁵. Sa démarche globale de renforcement et de simplification de l'intercommunalité émanait d'une impulsion trop ambitieuse. Elle visait que « l'ensemble du territoire [soit] couvert par des structures intercommunales à l'horizon de juin 2013 ⁶» et déléguait au périmètre des métropoles créées « les compétences communales, intercommunales et départementales » allant jusqu'à prévoir que l'ensemble des « communes-membres [des

5211-29 du code général des collectivités territoriales (CGCT). En 2012, les montants moyens de dotation s'élèvent à 20,05 € par habitant pour les communautés de communes à fiscalité additionnelle, à 24,48 € par habitant pour les communautés de communes à fiscalité professionnelle unique (FPU) et à DGF non bonifiée, à 34,06 € par habitant pour les communautés de communes à FPU et à DGF bonifiée, à 45,40 € par habitant pour les communautés d'agglomération, à 48,42 € par habitant pour les syndicats d'agglomération nouvelle et à 60,00 € par habitant pour les communautés urbaines et métropoles. Ces montants permettent de déterminer le montant de l'enveloppe à répartir entre les groupements d'une catégorie d'EPCI au titre de la dotation d'intercommunalité. »

¹ Grand Paris Est Marne et Bois

² Jean-Cédric Delvainquière, Buno Dietsch, « L'intercommunalité culturelle : un état des lieux [*] », *Culture études*, vol. 5, no. 5, 2008, pp. 1-11

³ Loi du 16 décembre 2010 de réforme des collectivités territoriales, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000023239624/> consulté le 21 juillet 2021

⁴ VIE PUBLIQUE, Onglet « Lois », <https://www.vie-publique.fr/loi/20580-reforme-collectivites-territoriales-projet-loi-conseiller-territorial> , consulté le 4 août 2020

⁵ Michel-Clupot, Muriel et Serge Rouot, *Loi MAPTAM et pratiques managériales de communication financière : quelles valeurs publiques pour l'action territoriale de demain ?*, 2018

⁶ VIE PUBLIQUE, Onglet « Lois », <https://www.vie-publique.fr/loi/20580-reforme-collectivites-territoriales-projet-loi-conseiller-territorial> , consulté le 4 août 2020

métropoles] perdraient leur statut de collectivité de plein exercice » - sans que cela ne dépasse le stade des premières versions rédigées par la commission Balladur¹.

Toutefois, aujourd'hui, c'est en tant qu'EPCI que la métropole du Grand Paris « exerce de plein droit, en lieu et place des communes membres, les compétences [de] (...) construction, aménagement, entretien et fonctionnement d'équipements culturels, socio-culturels, socio-éducatifs et sportifs d'intérêt métropolitain² ». Soulignons ici l'apparition d'une nouvelle notion qui est celle « d'équipements culturels d'intérêt métropolitain », dont la définition n'est pas donnée par la loi et qui nécessite donc une décision de terrain. Ce que la loi RCT prévoit c'est qu'une série d'équipements puisse être confiée à la métropole ; il ne s'agit pas de l'ensemble des équipements culturels mais de ceux qui portent un « intérêt métropolitain ». La loi s'appuie donc sur ce critère sans le définir clairement. Nous verrons que définir ce critère est une partie des enjeux de mise en œuvre de la loi.

Quatre ans plus tard, la loi MAPTAM du 27 janvier 2014 a été produite pour rendre le statut de la métropole plus attrayant et, comme son nom l'indique, pour « affirmer les métropoles ». Elle annule la disparition des régions et des départements qui était programmée pour 2015 et rétablit la clause générale de compétence. Dès lors une métropole est juridiquement un EPCI à fiscalité propre « regroupant plusieurs communes d'un seul tenant et sans enclave au sein d'un espace de solidarité pour élaborer et conduire ensemble un projet d'aménagement et de développement économique, écologique, éducatif, culturel et social de leur territoire afin d'en améliorer la cohésion et la compétitivité et la cohésion à l'échelle nationale et européenne³ ».

Associer cohésion et compétitivité n'étant pas évident, des statuts spécifiques sont donnés à la Métropole du Grand Paris, la métropole de Lyon et la métropole d'Aix-Marseille-Provence, du fait de la densité de leur population : ils prévoient que « des conseils de territoires prennent en charge les services de proximité⁴ ».

Passons désormais à la dernière loi de mon corpus, la loi NOTRe du 7 août 2015 portant une Nouvelle Organisation Territoriale de la République. Au premier mois

¹ Jean-Luc Pissaloux et Didier Supplisson, « La réforme inachevée des collectivités territoriales », *Revue française d'administration publique*, vol. 137-138, no. 1-2, 2011, pp. 229-237.

² Code général des collectivités territoriales, article L5217-2, en ligne sur https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000041430276/, consulté le 4 août 2021

³ SENAT <http://www.senat.fr/dossier-legislatif/pj112-495.html> consulté le 11 août 2021

⁴ *Ibid.*

d'application de la loi NOTRe, Chantal Jourdan, députée de l'Orne¹, décrit cette dernière comme une loi de rattachement communal, d'élargissement des contours collectifs et de spécialisation des collectivités.

Une loi de rattachement communal tout d'abord, car elle supprime les « enclaves et discontinuités territoriales » en instituant l'obligation, pour chaque commune de rejoindre une communauté, laquelle devra nécessairement adopter le statut d'EPCI à fiscalité propre.

Cette « couverture intégrale du territoire national par des EPCI à fiscalité propre » entraîne la fin « des syndicats intercommunaux et des syndicats mixtes » qui avaient pour particularité de laisser les décisions fiscales au niveau communal, quand celles-ci sont prises à l'échelon supérieur en EPCI. Ce qui est intéressant dans le cadre de mon enquête c'est que la loi NOTRe prévoit cependant un régime spécifique pour la métropole du Grand Paris.

Les communautés d'agglomération qui se trouvent dans son périmètre doivent fusionner pour former des Établissements Publics Territoriaux qui n'ont pas le statut d'EPCI. Cela entraîne donc non seulement l'abandon des anciennes communautés d'agglomération et aussi l'abandon de leur statut d'EPCI. Dès lors les établissements publics territoriaux n'auront plus la fiscalité propre et celle-ci ira à la métropole qui gèrera un arbitrage d'ensemble. Cette réforme apporte donc, pour les villes de mon échantillon, un changement des périmètres initiaux de leurs relations intercommunales et de nouvelles coopérations à bâtir entre des communautés distinctes jusque-là.

Le 1^{er} janvier 2016 à minuit donc, les anciennes communautés d'agglomération ont disparu en tant qu'entités administratives, absorbées par ces 11 Établissements Publics Territoriaux ayant pour plancher minimum 300 000 habitants.

Les personnels des anciennes agglomérations sont passés directement à l'établissement public territorial. Outre le critère de bassin de population, le découpage a suivi deux particularités : le regroupement de plusieurs anciennes communautés d'agglomération au sein d'un seul et même territoire et dans la majorité des cas, l'incorporation de quelques villes supplémentaires n'existant pas dans le découpage précédent.

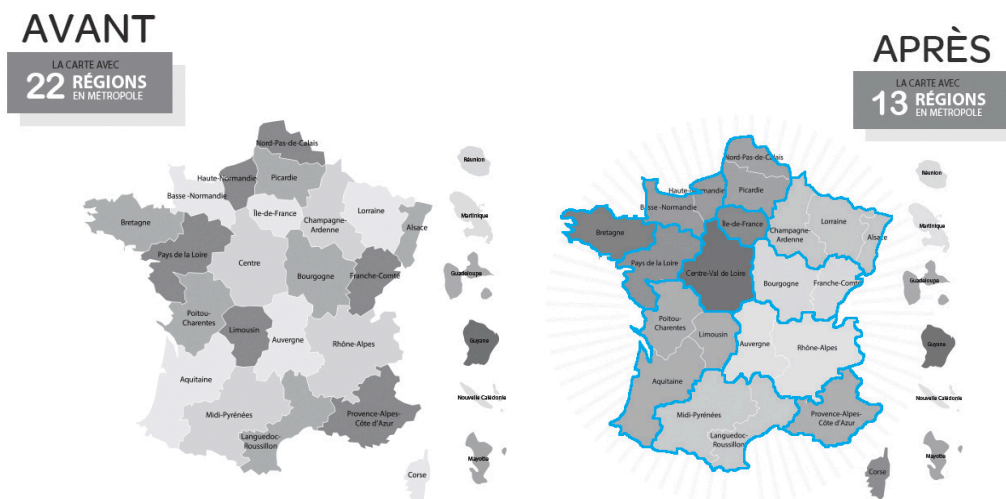
¹ Chantal Jourdan, « Nouvelle organisation territoriale de la France, un paysage institutionnel local redéfini. (Loi NOTRe du 7 août 2015) », *Après-demain*, vol. 37,nf, no. 1, 2016, pp. 51-53.

Ainsi « des territoires vécus », traversés par les populations, et d'autres ignorés de la population se retrouvent sous une gestion partagée ; des historiques étrangers les uns aux autres se rencontrent ; des politiques culturelles opposées sont amenées à dialoguer.

La loi NOTRe est une loi d'élargissement des contours collectifs d'autre part. Les régions et les intercommunalités s'agrandissent : les régions passent de 22 à 13, et les intercommunalités de 2611 à 1266. Ces dernières, pour être créées, doivent réunir un minimum de 15 000 habitants et être déclarées avant le 31 mars 2016 sauf en Métropole du Grand Paris (ainsi qu'en métropole lyonnaise et marseillaise) où les 12 sous-ensembles administratifs (les EPT) doivent réunir un minimum de 300 000 habitants.

Évolution du nombre de régions en France métropolitaine

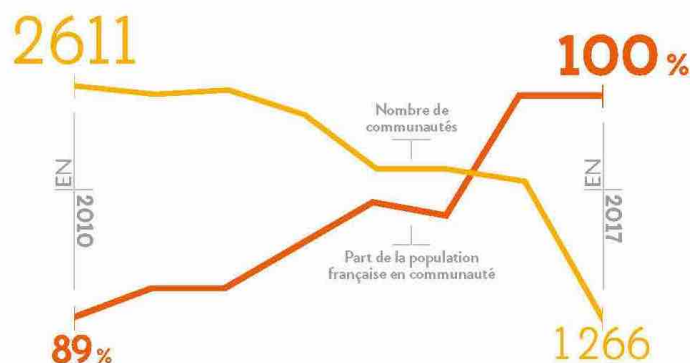
Source : Fabrice Renault <https://www.mieux-vivre-autrement.com/>



Évolution du nombre d'intercommunalité entre 2010 et 2017 sous l'effet des lois

source : adCF <https://www.adcf.org/cartographie>

Les intercommunalités sont organisées à travers des catégories juridiques différentes, en fonction notamment de seuils démographiques mais aussi de leurs domaines de compétences. On recense les communautés de communes, les communautés d'agglomération, les communautés urbaines et les métropoles (ainsi que les établissements publics territoriaux de la métropole du Grand Paris). Ont en revanche disparu les communautés de villes, les districts, les syndicats d'agglomération nouvelle (SAN). De nouvelles simplifications des statuts sont en réflexion.



Enfin, la loi NOTRe est une loi de spécialisation des collectivités. Les intercommunalités structurées en EPCI récupèrent certaines compétences obligatoires des communes¹, dont, potentiellement, la compétence culturelle. De plus, pour « améliorer l'efficacité des politiques publiques ² », la loi supprime les « clauses générales de compétence » dans les régions et les départements. Une « clause générale de compétence » est une prérogative prévue dans le Code Général des Collectivités Territoriales, qui « accorde aux collectivités une capacité étendue pour justifier leurs décisions et leurs domaines d'intervention sans que ceux-ci soient limités dans une énumération de compétences ³ ». En leur permettant d'« intervenir dans toutes les matières qui présent[aient] un intérêt public local dès lors qu'elle n'empiét[aient] pas sur les compétences attribuées par la loi à l'État ou à une autre collectivité territoriale. » Cette clause privilégiait la transversalité.

¹ « L'eau et l'assainissement (à l'échéance du 1er janvier 2020), la collecte et le traitement des déchets, la promotion du tourisme, l'accueil des gens du voyage (à l'échéance du 1er janvier 2017) » voir Chantal Jourdan « Nouvelle organisation territoriale de la France, un paysage institutionnel local redéfini. (Loi NOTRe du 7 août 2015) », *Après-demain*, vol. 37, nf, no. 1, 2016, pp. 51-53

² *Ibid.*

³ <https://www.vie-publique.fr/fiches/20105-quest-ce-que-la-clause-generale-de-compete>

Désormais, les collectivités ont une série de compétences clairement définies¹. Seules les communes gardent une clause de compétence générale, toutefois celles-ci ne devant pas « empiéter sur les compétences spécifiques des autres collectivités », son usage est restreint d'autant.

À ce titre, la culture fait exception² car elle continue d'être une compétence partagée. Cela montre la spécificité du secteur culturel qui, si l'on en croit la dynamique de la loi NOTRe, fonctionne à contre-courant des autres secteurs. En effet, si elle supprime la clause de compétence générale c'est dans le but « de limiter les saupoudrages, les projets concurrents sur un périmètre rapproché » et de « réduire les « financements croisés » jugés « source de complexités procédurales et de lenteurs opérationnelles très pénalisantes tant au plan de la gestion des deniers publics qu'au plan de la réalisation effective des projets ³ ». Il apparaît donc que ce que le principe qui prévaut dans le secteur culturel et sur lequel semble reposer son bon fonctionnement en tant que service public est jugé, à l'inverse, contreproductif dans les autres secteurs.

Je ferai maintenant un rapide tour d'horizon des équipements culturels gérés par les villes.

c. Les équipements culturels des villes

Comme je viens de l'écrire, la compétence culturelle est une compétence partagée par l'ensemble des collectivités territoriales. Les études réalisées sur les budgets culturels des collectivités territoriales montrent combien celles-ci participent largement à la culture en finançant des missions très diverses. Elles montrent aussi que les missions culturelles

¹ Dans cet objectif, la loi NOTRe entérine donc un processus de « spécialisation » des deux strates territoriales les plus grandes, la région et le département. La région s'illustre donc désormais surtout dans les domaines de l'économie, de l'aménagement, de l'environnement et du transport. Le département se distingue avant tout dans le secteur social et de la solidarité territoriale « pour faciliter l'accès aux droits et services des publics dont il a la charge » c'est-à-dire notamment les publics en situation de fragilité, de manque ou de perte d'autonomie. Dans les deux cas, ils réalisent leurs compétences au travers de « l'élaboration « concertée avec l'État » de « schémas » qui sont autant de défis lancés à ces collectivités pour inventer des solutions adaptées à chaque territoire, avec les moyens contemporains (dématérialisation, itinérance, mutualisation).

² C'est également le cas du sport, du tourisme, de la culture, de la promotion des langues régionales et de l'éducation populaire.

³ Chantal Jourdan, « Nouvelle organisation territoriale de la France, un paysage institutionnel local redéfini. (loi NOTRe du 7 août 2015) », *Après-demain*, vol. 37, nf, no. 1, 2016, pp. 51-53.

varient selon les établissements publics territoriaux mais aussi selon les échelons. Aussi, que précisent les textes qui cadrent l'action publique en matière culturelle ?

C'est depuis les lois du 2 mars 1982 et plus encore celle du 7 janvier 1983 que les compétences culturelles sont transférées à l'ensemble des collectivités territoriales : « les communes, les départements et les régions règlent par leurs délibérations les affaires de leur compétence. Ils concourent avec l'État à l'administration et l'aménagement du territoire, au développement économique, social, sanitaire, culturel et scientifique, ainsi qu'à la protection de l'environnement et à l'amélioration du cadre de vie. ¹ » Si la compétence culturelle est partagée, il n'y a pas non plus d'obligation en matière culturelle.

Néanmoins, la loi du 22 Juillet 1983 confie une catégorie de la lecture publique aux villes. Celles-ci peuvent organiser et financer des bibliothèques municipales et la responsabilité des bibliothèques centrales de prêt est donnée aux départements².

De plus, « les collectivités territoriales peuvent créer, entretenir et gérer les musées ainsi que les personnels rattachés ». Comme pour les bibliothèques, le choix est laissé à leurs agents d'appartenir à la fonction publique d'État ou à la fonction publique territoriale.

Quant à l'enseignement artistique, il relève « des établissements d'enseignements spécialisés que sont les *conservatoires et écoles de musique*, danse ou théâtre » et « ces enseignements sont à l'initiative des collectivités et plus particulièrement des communes ³ ». Les articles 101 et 102 de la loi du 13 août 2004²² stipulent que « les établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique dispensent un enseignement initial, sanctionné par des certificats d'études, qui assure l'éveil, l'initiation, puis l'acquisition des savoirs fondamentaux nécessaires à une pratique artistique autonome. Ils participent également à l'éducation artistique des enfants d'âge scolaire. Ils peuvent proposer un cycle d'enseignement professionnel initial, sanctionné par un diplôme national » et que « les communes et leurs groupements organisent et

¹ Loi n°83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État, consultable en ligne sur Légifrance, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000320197/>, consulté le 13 août 2021

² Code du Patrimoine, article L310-1, consultable en ligne sur Légifrance : <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGISCTA000006144107/2004-02-24/>, consulté le 13 août 2021

³ Rapport législatif du Projet de loi portant nouvelle organisation territoriale de la République, <https://www.senat.fr/rap/a14-150/a14-1501.html>, consulté le 13 août 2021

financent les missions d'enseignement initial et d'éducation artistique de ces établissements ¹»

Enfin, de même qu'il existe des bibliothèques municipales, la loi prévoit la possibilité de créer des musées municipaux : « les collectivités territoriales peuvent, à leur initiative, créer des musées. Les musées municipaux sont organisés et financés par les communes dont ils relèvent. ²»

Aussi, l'engagement des villes en faveur de la culture est tel qu'au fil des années 80-90, « la culture est devenue pour une bonne part un produit ou un service comme un autre, que les villes doivent offrir à leurs habitants ³».

On peut donc en conclure que les équipements culturels des villes sont les bibliothèques, les conservatoires et les théâtres de ville. Cependant ces trois équipements ne jouissent pas du même statut. Les deux premiers sont des « figures imposées », qui relèvent d'une compétence fléchée vers les villes. Le théâtre de la ville, lui, relève d'une décision plus libre du maire. En effet, « au titre de la clause de compétence générale, la commune peut intervenir librement dans les autres domaines du spectacle vivant et pour toutes les actions culturelles d'initiative non formellement attribuées par la loi ⁴».

Cette précision portant sur les équipements culturels des villes était utile pour entrer maintenant plus avant dans l'analyse de l'impact des réformes territoriales sur les villes du Grand Paris. La prochaine partie a pour objectif de montrer comment le tissu culturel s'est recomposé au cours de la période 2016-2018.

¹ Loi n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales, https://circulaires.legifrance.gouv.fr/jorf/article_jo/JORFARTI000002456713, consulté le 11 août 2021

² *Ibid.*

³ Françoise Lucchini, « Les équipements culturels au service de la population des villes », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Dossiers, document 352, mis en ligne le 20 avril 1999

⁴ Collectivités locales, Onglet « compétences », <https://www.collectivites-locales.gouv.fr/competences/la-culture> consulté le 11 août 2021. Voir l'article 2 de la loi n° 99-198 du 18 mars 1999 portant modification de l'ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000576196/>, consulté le 11 août 2021

3. Cartographie de la Métropole du Grand Paris avant et après la réforme

Pour rendre compte de l'effet de la construction de la métropole sur la culture et comprendre le fonctionnement de la gouvernance culturelle territoriale, il a d'abord fallu mieux connaître la configuration du territoire avant la réforme. Pour cela, j'ai croisé les résultats de mes entretiens menés avec les directeurs et directrices culture des établissements publics territoriaux, l'étude réalisée par l'IAU et ARCADI sur « l'intercommunalité culturelle en petite couronne ¹ » et l'étude d'ARCADI sur « La culture au tournant métropolitain », toutes deux publiées en février 2014.

a. Les strates administratives avant et après la création du Grand Paris

Avant le 1^{er} janvier 2016, le périmètre du Grand Paris comptait des villes indépendantes et des villes réunies en communautés d'agglomération qui avaient bénéficié des lois de 2003² puis de 2010³ pour gérer conjointement une communauté d'intérêt relative à leur patrimoine culturel. Cette mise en commun des ressources au sein d'un EPCI permettait de dégager des dotations qui favorisaient l'effort culturel des villes⁴.

La petite couronne comptait alors 38 communes indépendantes dont Paris (voir le tableau des villes indépendantes en annexe 14, page 415) et 20 intercommunalités (1 Communauté de commune, 18 Communautés d'Agglomérations et 1 Syndicat Mixte) dont 13 étaient compétentes dans le domaine culturel ⁵ (voir le tableau des intercommunalités avant la création du Grand Paris en annexe 15, page 417). Ces

¹ Séverine Albe-Tersiguel, Stéphanie Molinero et Agnès Parnaix, *L'intercommunalité culturelle en petite couronne. Éléments pour un prédiagnostic en vue de l'instauration de la métropole du Grand Paris*, IAU-ARCADI, Mars 2014

² Réforme constitutionnelle du 28 mars 2003 consacrant dans la Constitution le principe d'une « organisation décentralisée » de la France, en ligne sur Légifrance, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000601882/>, consulté le 7 janvier 2022

³ Loi du 13 août 2004 relative aux libertés et aux responsabilités locales, en ligne sur Légifrance, <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000804607/> consulté le 13 août 2021

⁴ Voir partie 1.b

⁵ Séverine Albe-Tersiguel, Stéphanie Molinero et Agnès Parnaix, *Op. Cit.*

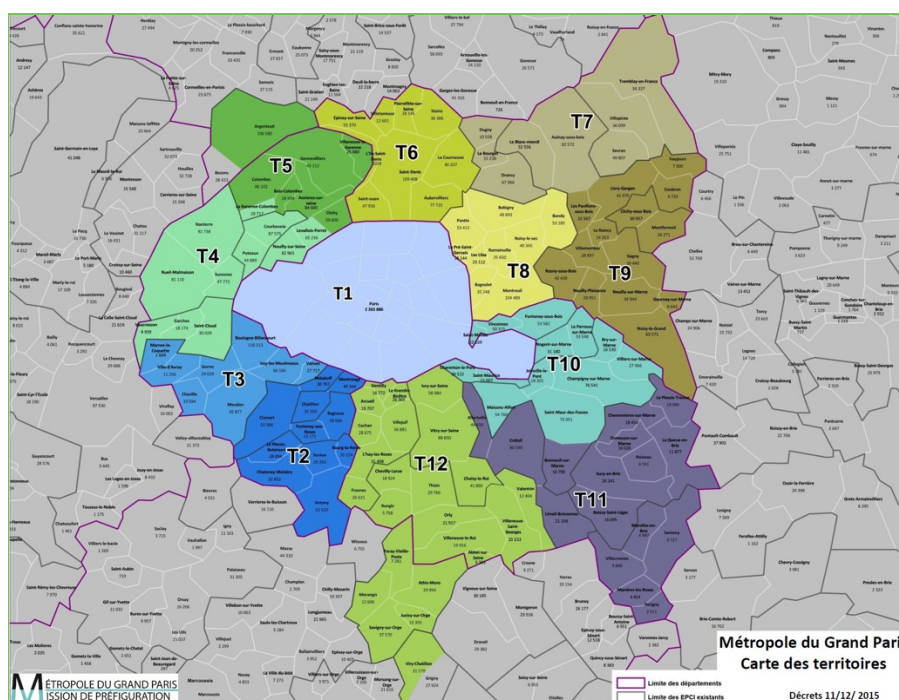
intercommunalités sont urbaines (plus de 150 000 habitants en moyenne) et regroupent en moyenne 4,3 communes.

Trois intercommunalités atteignaient déjà le seuil démographique des 300 000 habitants avant la création de la Métropole du Grand Paris. La Communauté d'agglomération Plaine Commune tout d'abord, qui, fondée en 2010 comptabilisait déjà 435 310 habitants pour 9 villes. Ce territoire n'a donc pas connu de modification au 1^{er} janvier 2016. Quasiment dans la même situation, l'établissement public territorial Grand Paris Seine Ouest n'a vu le périmètre de sa communauté d'agglomération augmenter que de l'ajout d'une ville (Marnes-la-Coquette). En effet, les communautés d'agglomération internes à son périmètre - Val de Seine créé en 2004 et Arc de Seine créé en 2003 - avaient déjà fusionné en 2010. Enfin, l'établissement public territorial Est Ensemble était auparavant une communauté d'agglomération du même nom. Il contient les 9 communes qui s'étaient réunies en communauté en 2010.

Hormis ces trois territoires aux délimitations préalablement dessinées, les villes indépendantes et les communautés d'agglomérations contenues dans le périmètre du Grand Paris ont dû créer de nouvelles alliances, parfois en scindant des communautés d'agglomération (voir tableau des communautés scindées en annexe 16, page 423), parfois en incorporant des villes indépendantes (voir le tableau des villes indépendantes en annexe 14, page 415). Ainsi la loi création du Grand Paris a généré des remises en question différenciées selon les établissements publics territoriaux, que je vais développer.

Ceux-ci ont été assez peu visibles pour les citoyens et les publics. Même les nouveaux contours des territoires peinaient à s'imposer. Au 1^{er} janvier 2016, la métropole était créée sans que les contours des villes, des départements et de la région ne changent. En revanche 12 territoires étaient formés, dont 11 établissements publics territoriaux et la

diffusion de la carte ci-dessous a pu capter l'attention de quelques-uns sans que les tenants et aboutissements de cette nouvelle carte n'apparaissent très clairement¹.



T1 : Paris	T7 : Paris Terre d'Envol
T2 : Vallée Sud Grand Paris	T8 : Est Ensemble
T3 : Grand Paris Seine Ouest	T9 : Grand Paris-Grand Est
T4 : Paris Ouest La Défense	T10 : Paris-Est-Marne et Bois
T5 : Boucle Nord de Seine	T11 : Grand Paris Sud Est Avenir
T6 : Plaine Commune	T12 : Grand-Orly Seine-Bièvre

Toujours est-il qu'aujourd'hui, la métropole du Grand Paris réunit les 123 villes de la petite couronne, 7 villes de la région Ile-de-France qui se sont unis à certains établissements publics territoriaux pour atteindre le seuil minimal des 300 000 habitants par territoire et bénéficier des prérogatives du Grand Paris, et la ville de Paris. Aussi, la

¹ Manon Rescand, « Du Grand Paris à la Métropole du Grand Paris », *Le Monde*, 22 janvier 2016. Article en ligne : https://www.lemonde.fr/politique/article/2016/01/22/du-grand-paris-a-la-metropole-du-grand-paris_4851596_823448.html, Béatrice Jérôme, « Métropole du Grand Paris : des compétences limitées et des pouvoirs contestés », *Le Monde*, 29 décembre 2015 https://www.lemonde.fr/politique/article/2015/12/29/metropole-du-grand-paris-des-competences-limitees-et-des-pouvoirs-contestes_4839045_823448.html

Métropole du Grand Paris compte désormais 131 villes étendues sur les quatre départements limitrophes de Paris (voir la carte ci-dessus) et une toute petite partie de l'Essonne et de Seine-et-Marne. Les 11 établissements publics territoriaux contiennent 11 villes en moyenne, ce qui est trois fois plus que les communautés d'agglomérations précédentes, qui rassemblaient en moyenne 4 communes. Les effectifs des conseils territoriaux augmentent donc d'autant et les villes doivent apprendre à trouver des décisions collégiales. Toutefois, le nombre d'élus est relativement disparate, puisque le nombre de villes par établissement public territorial diffère sensiblement : le territoire Boucle Nord de Seine détient le plus petit nombre de villes avec 7 villes et le territoire Grand Orly Seine Bièvre comptabilise 24 villes. Enfin, comme nous l'avons vu plus haut, tous les établissements publics territoriaux ont le même statut, mais celui-ci est différent des communautés d'agglomération qui les précédaient : alors que les communautés étaient des EPIC à fiscalité propre, les Établissement Publics Territoriaux ne bénéficient pas de fiscalité propre. Leur budget est abondé par chaque ville ils mais ne peuvent pas percevoir de Dotation Globale de Fonctionnement.

b. La gouvernance culturelle des agglomérations du Grand Paris avant sa création

En 2014, avant la création du Grand Paris, l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Île-de-France et Arcadi ont étudié les politiques culturelles des Communautés d'Agglomération existantes dans le futur territoire de la Métropole du Grand Paris. Ils ont montré que l'intérêt communautaire ne s'établissait pas de la même manière selon les communautés d'agglomération. Un intérêt communautaire est à la fois la raison pour laquelle les villes font communauté et la façon dont ils assurent cette gouvernance. Quatre modes de gouvernance et de co-constructions culturelles différentes ont été mis à jour par cette étude.¹ Je commencerai à décrire les deux types les plus opposés et les plus répandus, qu'ils appellent l'« agglomération de simple transfert » et « l'agglomération de projet ».

Dans l'« agglomération de simple transfert » la coopération culturelle repose simplement sur une répartition budgétaire entre les villes, sans que ne soit élaboré de

¹ Séverine Albe-Tersiguel, Stéphanie Molinero et Agnès Parnaix, *Op. Cit.*

politique culturelle commune. Ce type de gouvernance s'observe notamment par l'absence, totale ou partielle, d'harmonisation de l'offre ou de la tarification entre les villes. Dans la communauté d'agglomération « Aéroport du Bourget » qui fait partie de l'établissement public territorial Paris Terre d'Envol, l'harmonisation était partielle : la grille tarifaire des 3 conservatoires était la même mais il n'y avait pas eu de travail sur les conditions de travail et les statuts des différents professeurs. Aussi, selon qu'un enfant prenait un cours de violon à Dugny ou au Bourget, il n'avait pas la même durée de cours.

À l'inverse, « l'agglomération de projet » quant à elle construisait une politique culturelle qui partageait les bonnes pratiques de certaines villes à l'ensemble des villes membres, et s'attachait à travailler « sur les interstices qui n'étaient pas couverts ¹ », c'est à dire à combler des lacunes pour à la fois harmoniser et améliorer la qualité l'offre sur l'ensemble de la communauté. Les améliorations pouvaient être de tout ordre : technique, pratique ou artistique. Technique, en rénovant ou en créant un équipement ; pratique, en mettant en place une navette qui donne accès à des disciplines artistiques comme le cirque qui requiert des moyens techniques spécifiques ne pouvant être rassemblés dans chacune des salles de la communauté ; esthétique, en diffusant certains spectacles sur l'ensemble de la communauté ou en étendant les programmes au-delà des cadres limités par le budget de chaque ville prise isolément.

Ce que je retiens de l'étude, c'est que malgré des statuts d'intercommunalité comparables (seule une communauté n'était pas un EPCI), les villes avaient développé des cultures de mutualisation et de partenariat différents à l'égard de la culture. La variation des modes de gouvernance choisie par la communauté d'agglomération rappelle aussi que la compétence culturelle n'était pas toujours la seule compétence justifiant la communauté et qu'en cela, elle pouvait représenter une ambition parmi d'autres. Enfin, cela montre que le principe de « boni » apporté par l'EPCI pouvait être plus ou moins dirigé vers la culture selon les communautés. Dans certains cas, il ne l'était pas du tout et servait à d'autres compétences.

Aussi, la gouvernance des maires et des équipes administratives de chaque ville est au cœur des enjeux du transfert de la compétence culturelle. « Faire territoire » revient à composer un ensemble avec des villes qui ont ou n'ont pas l'habitude de la coopération intercommunale et qui vont devoir penser leur coopération à un plus grand nombre, alors

¹ Paris Terre d'Envol

même qu'elles relèvent de cultures différentes, qu'elles ont des sensibilités culturelles parfois divergentes et qu'elles portent des projets culturels et une ambition pour la culture parfois opposée.

De ce fait, le travail de l'équipe territoriale variait beaucoup selon les établissements publics territoriaux. Certains devaient mettre en dialogue des villes qui n'avaient aucun antécédent commun avec d'autres qui n'avaient aucune culture de coopération ; d'autres devaient mettre en dialogue des villes qui avaient toutes des cultures de coopération mais qui s'avéraient différentes voire opposées.

Les établissements publics territoriaux ont dû passer aux débats du transfert de la compétence culturelle alors qu'ils étaient tout nouvellement associés. La construction d'un consensus était alors particulièrement difficile. Au début des débats il existait un clivage entre deux postures opposées : d'un côté une défiance vis-à-vis du projet territorial, fondée sur l'attachement au patrimoine accumulé et géré historiquement par la commune, de l'autre une idéalisation du projet territorial s'exprimant par le sentiment que le territoire réalisera de nouveaux équipements ou des travaux d'amélioration des équipements existants.

c. Une course contre la montre pour les équipes culturelles des établissements publics territoriaux

L'organisation démocratique de la Métropole du Grand Paris est partagée entre la métropole (1 EPCI) et chaque territoire (11 EPT plus Paris). Dans le cadre de l'article L.511-6-2 b du Code Général des Collectivités Territoriales, les équipes élues sont donc composées de conseillers métropolitains et de conseillers territoriaux qui sont tous maires, adjoints ou conseillers municipaux. Ceux-ci ont été désignés par les conseils municipaux l'année de création de la métropole mais le scrutin prévu pour les exercices suivants est une élection au suffrage universel direct. L'équipe se compose également d'un président par établissement public territorial, d'un vice-président culture (maire d'une commune du territoire). Ceux-là recrutent un directeur ou une directrice culture qui est un personnel administratif et un secrétaire. Certaines équipes ont aussi un ou deux chargés de mission.

Les directeurs et directrices culture des établissements publics territoriaux sont fonctionnaires de la fonction publique territoriale. Généralement, ils ou elles occupaient le même poste au niveau d'une communauté d'agglomération et étaient issus de la communauté d'agglomération la plus structurée du nouveau territoire créé. Pour les directeurs culture des EPT, la réforme territoriale est un moment susceptible de « réinterroger les us et coutumes des administrations publiques » qui « manquent par moment de transversalité et d'efficacité ¹ ». Leur métier requiert d'associer des activités fonctionnelles et opérationnelles pour dynamiser le service public.

Pendant les deux ans de concertation, ces directeurs avaient deux missions interdépendantes :

- D'une part, une mission de recensement : répertorier les équipements existants sur l'ensemble du territoire, lister les actions mis en place, dégager les bonnes pratiques, les dysfonctionnements, et sonder chaque commune pour savoir si elle souhaitait transférer dans les deux ans chacun de ses équipements.
- D'autre part, leur rôle était également d'émettre des propositions permettant de trouver des consensus et des compromis susceptibles d'enclencher la phase de transfert.

Les directeurs culture des établissements publics territoriaux se donnaient quatre grandes missions, mais nous verrons que celles-ci n'ont pas pu être réalisées de la même manière sur chaque territoire :

1) Mettre la proximité au cœur de la construction territoriale. Toutes les décisions prises « partent du bas », c'est-à-dire qu'elles relèvent du choix des maires. Ceux-ci ne souhaitaient pas se sentir dépossédés de leur compétence culturelle et avaient besoin de garanties pour croire que l'établissement public territorial avait pour seule ambition de les épauler voire les soulager (notamment de la charge RH) et non pas leur ôter leur faculté de décision.

2) Créer et animer des instances de gouvernance : celles-ci ont pris la forme de Conseils des Maires permettant que « sur toutes les grandes décisions qui ont dû être

¹ Directeur culture de Grand Paris Sud Est Avenir

prises durant ces deux ans, ils se voient tous pour discuter du projet global et de certaines compétences¹».

3) Harmoniser l'offre sur l'ensemble de l'établissement public territorial : étant porteurs de la notion d'intérêt territorial, les directeurs culture s'occupent de créer ou renforcer les portails communs, les réservations communes, les systèmes de navette pour les emprunts etc. de sorte que le service soit indifférencié d'une ville à une autre et que tous les habitants d'un même territoire bénéficient du même service sur les équipements transférés.

4) Coordonner la mise en réseau des différents équipements revient à établir une politique culturelle de territoire permettant d'harmoniser les problèmes de ressources humaines liés notamment à la diversité des statuts des agents, des budgets d'acquisition, etc. et d'assurer plus de transversalité dans les compétences.

Ces équipes avaient deux ans pour décider du transfert ou non des équipements culturels municipaux vers l'établissement public territorial. Elles devaient s'appuyer pour cela sur la notion d'intérêt territorial, donc les contours restaient à définir dans chaque territoire. Quoiqu'il en soit, ces choix relatifs au transfert et au périmètre accordé à la compétence culturelle devaient être actés avant l'échéance du 31 décembre 2017 : la loi prévoyait que si l'équipe territoriale n'avait pas explicité la tutelle choisie pour les équipements culturels à cette date, ceux-ci étaient automatiquement transférés à l'établissement public territorial au 1^{er} janvier 2018.

Les théâtres de ville, les bibliothèques, les médiathèques et les conservatoires étaient en suspend jusqu'à ce qu'une réponse soit apportée aux questions suivantes : à quelle échelle administrative les rattacher ? Pour quelle politique culturelle ? choisie par qui et pour qui ? et avec quels moyens ?

Sur les 11 Établissements Publics Territoriaux, seuls 5 comptabilisaient au 1^{er} janvier 2018 un directeur ou une directrice culture au sein de la direction territoriale (voir tableau ci-dessous). Leur présence dans l'organigramme territorial dépend en effet des équipements transférés à l'établissement public territorial : quand les débats n'ont abouti à aucun transfert d'équipement vers le territoire, les personnels culture quittaient leur fonction au 1^{er} janvier 2018. Ce premier résultat laissait donc supposer que peu

¹ *Ibid.*

d'équipements culturels avaient été transférés. Pour faire le bilan des échanges qui s'étaient tenus, j'ai rencontré 6 directeurs culture entre janvier et mars 2018 soit l'intégralité des directeurs culture des EPT en exercice sur la métropole (chacun d'entre eux avaient donc reçu la charge d'équipements culturels) plus un directeur qui n'étaient plus en exercice car aucun équipement n'avait été transféré dans son établissement public territorial.

Liste des établissements publics territoriaux s'étant vu transférer un à plusieurs équipements ¹

(En bleu les territoires dans lesquels j'ai réalisé un entretien)

Établissements publics territoriaux ayant reçu la gestion d'équipements culturels	Établissements publics territoriaux n'ayant pas transféré d'équipements culturels
T3 Grand Paris Seine Ouest	T2 Vallée Sud Grand Paris
T6 Plaine Commune	T4 Paris Ouest La Défense
T8 Est Ensemble	T5 Boucle Nord de Seine
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	T7 Paris Terre d'Envol
	T9 Grand Paris Grand Est
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	T10 Paris Est Marne et Bois

Passons maintenant au bilan de ces négociations sur deux ans.

4. Des équipements publics territoriaux diversement impliqués

Dans cette partie, j'analyserai la façon dont la gouvernance et l'offre de ces équipements historiquement ancrés « au plus près du territoire », a pu être déclinée et modifiée face à cette extension géographique des principes de communauté.

¹ Pour rappel, Paris n'est pas un établissement Public Territorial. Paris n'est donc pas concernée par les transferts.

a. Les théâtres de ville, « oubliés » des équipements transférés ?

Pour élaborer un modèle de transfert de la compétence culturelle, les directeurs culture devaient soit harmoniser à l'ensemble des villes réunies sur leur territoire les différentes manières de coopérer rassemblées, soit construire de toute pièce un nouveau mode de gestion.

La stratégie consistait à travailler par segments pour éviter les blocages et les rapports de force. Des rencontres par petits groupes ont permis de distinguer, parmi les équipements de chaque ville, ceux qui faisaient sens à l'échelle de l'établissement public territorial et ceux qui faisaient sens à l'échelle communale. Le mode opératoire utilisé était donc d'aller à la rencontre de chaque commune une à une pour éviter de se confronter frontalement à l'ensemble des acteurs et d'aborder les thématiques établissement par établissement :

« Je n'avais pas en face de moi l'ensemble des acteurs culturels d'une ville mais un coup les médiathèques, un coup les théâtres de ville, etc. du coup on était complètement segmentés, je n'avais pas un bloc en face de moi. C'est la stratégie que j'avais élaboré et qui a été validé par les élus, de travailler par segments. On a eu cette entrée « multicanal ». À un élu on parlait de « service à la population » et d'« investissement », avec les services on parlait d'efficacité de gestion, de personnel... on a joué sur ces différents registres selon les communes avec lesquelles on a été amené à travailler. ¹»

Très rares sont les théâtres de ville à avoir été transférés à l'établissement public territorial comparativement au nombre d'équipements culturels existants sur la métropole. Sur les 95 théâtres de ville que j'ai répertoriés dans la métropole du Grand Paris, seuls 8 ont été transférés.

Territoires ayant transféré des équipements culturels	Nb de Théâtres de ville Existants sur le territoire	Nb de théâtres Transférés
T3 Grand Paris Seine Ouest	7	0
T6 Plaine Commune	8	0
T8 Est Ensemble	7	0
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	7	0
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	22	8

¹ Directeur culture de Paris Terre d'Envol

En effet, d'après les directeurs culture, ce type d'équipement ne remplit pas pour les maires la même fonction que les autres. Selon le directeur culture du territoire Grand Paris Sud Est avenir, c'est tout d'abord leur caractère facultatif qui les a tenus à l'écart des discussions : « le panorama général nous a amené à travailler sur ce qui était le plus commun. La « figure imposée » quand on parle de culture dans les communes, ce sont les médiathèques d'abord, les écoles de musique et les conservatoires ensuite ¹».

Mais cet argument ne suffit pas puisque nous avons vu que même s'il existe un statut de conservatoire et de bibliothèque municipaux, ceux-ci sont facultatifs et restent de l'initiative des villes.

En fait, les maires des villes possédant un théâtre entretiennent par leur biais un rapport de marketing territorial et de communication avec leur population locale : « c'est quand même ce qui fait briller la commune, on est très content de faire venir tel artiste, le maire va au spectacle le soir de première de tel artiste, tel comédien ou chanteur. ²»

Mais c'est aussi parfois le territoire lui-même qui remet le transfert à plus tard :

« On a montré que le terrain n'était pas mûr pour aller sur ce transfert de compétence. De toutes les manières sur les centres socio-culturels, là on rentrait dans une strate de gestion de proximité très corrélée à la politique sociale pour le coup, les services sociaux des communes etc., on a très vite fermé la porte car vous rentrez dans le champ des MJC, des Maisons de Quartiers, des Centres Sociaux et là, selon les modes d'organisation, vous avez des structures de forme associatives, des régies directes et là on sentait qu'on allait pas avoir non plus d'unanimité, ne serait-ce que dans la réflexion, ou dans le temps imparti. Pour le territoire, pour arriver rapidement à une décision, on ne pouvait pas. On allait précipiter, mal faire et bloquer les rapports de force. ³»

Avant même qu'elle n'ait lieu, de nombreux Maires s'opposaient à la réforme territoriale. Certains y voyaient une perte de proximité et une menace sur les ressources publiques : « On est entrain de raboter les ressources des collectivités » disaient par exemple le maire d'une commune de Grand Paris Sud Est Avenir.

Plus précisément, les entretiens ont permis de dégager quatre principales réticences des maires concernant le transfert des équipements culturels. Ces réticences ne concernent bien sûr que les maires opposés au transfert et non pas l'ensemble des maires. Mais vu le peu de théâtres transférés on peut considérer le poids de leurs arguments.

¹ Directeur Culture du territoire Grand Paris Sud Est avenir

² Directeur Culture de Paris Est Marne et Bois

³ Directeur Culture de Paris Est Marne et Bois

Je commencerai par lister ces arguments en les thématissant avant de revenir plus en détail sur chacun d'entre eux avec des exemples :

1) la programmation des équipements culturels de la commune : les maires souhaitent garder un droit de regard sur les programmes des équipements culturels afin qu'ils ne soient pas « déconnectés des priorités communales ¹».

2) l'accès aux équipements : les maires revendiquent que la population locale soit prioritaire dans l'accès aux équipements implantés sur leur commune. Ils souhaitent donc que les établissements culturels restent des lieux de proximité susceptible d'animer la vie locale et refusent qu'ils puissent être investis prioritairement par les habitants des autres communes.

3) l'harmonisation des grilles tarifaires : les retombées sociales du tarif sont sensibles pour une ville. Une harmonisation à la hâte pouvant mettre certains maires en difficulté vis-à-vis des habitants de sa commune. Dans ces cas, ils refusaient de se voir imposer une politique tarifaire unique ou demandaient un délai d'application.

4) la perte de concertation : lors de la construction du territoire, les conseils des maires et diverses autres réunions d'échange ont permis aux professionnels et aux élus de se rencontrer, de mieux se connaître et d'assurer une gouvernance partagée de l'application des réformes. Les Maires souhaitent que celle-ci perdure et craignent que le transfert de compétence ne leur ôte la gouvernance.

Toutefois, retourner la compétence culturelle aux villes comporte un risque pour la culture, comme l'explique l'ex directeur culture de Grand Orly Seine Bièvre :

« Quand il y a retour aux villes d'un équipement, l'argent qui lui était dévolu n'est pas reversé aux villes. C'est la contribution des villes qui est diminuée d'autant. Cela change la donne car il n'y a pas de transfert d'argent. Dans les trois villes dont il était issu, le budget culturel n'a donc pas été rendu mais soustrait de leur contribution au territoire. Ce qui implique que politiquement, mis à part les conventions déjà signées, les villes ne sont plus engagées sur le reste du budget qui était à construire. Cet argent n'étant plus fléché, la ville peut tout à fait décider que, par exemple, les 40 000 euros de l'agglomération précédemment réservés à la culture ne soient plus dévolus à la culture. »

b. Améliorer le service au public et le service aux agents culturels

¹ Directeur Culture de Grand Paris Sud Est Avenir

Il est important de préciser tout d'abord que le transfert de la compétence culturelle à l'établissement public territorial n'a jamais été un transfert de la compétence culturelle dans son ensemble, au sens où les maires se seraient défaits de toutes leurs prérogatives culturelles pour ne plus avoir ni à en concevoir les contours, ni à en gérer le quotidien. Le dénominateur commun aux équipements transférés est donc l'intérêt territorial. Cette notion désigne l'étendue du rayonnement d'un équipement culturel. Selon qu'un conservatoire, une bibliothèque ou un théâtre rayonne à l'échelle locale ou communautaire, sa gestion revient préférentiellement au premier ou au deuxième.

Il ne faut pas confondre l'intérêt territorial avec l'intérêt d'une gestion territoriale. La compétence peut être répartie en trois axes. Le premier concernait le « service à la population » : il s'agissait d'opérer un choix entre une tarification différentielle entre les villes et une tarification unique, la généralisation de l'accès au fond territorial ou encore la consolidation du fond par de nouvelles acquisitions. Le second concernait la « gestion de patrimoine bâti » impliquant des mises aux normes pour le handicap, l'électricité etc. Le troisième concernait la « gestion de personnels » avec la prise en charge de la diversité des statuts des personnels culturels, administratifs et techniques, qui connaissaient des disparités en termes de nombre d'heures et de salaire. Il fallait expliciter l'amélioration du service à la population qui pouvait être espéré et « éviter de repartir dans la course à l'échalote qui prônait « une commune, un équipement ».

Les entretiens ont montré l'impact des partenariats qui unissaient précédemment certaines villes. Les expériences héritées des anciennes communautés d'agglomération ont été la base des réflexions. J'ai pu répertorier un certain nombre d'arguments en faveur du transfert. On constate que certains sont spécifiques aux directeurs culture, d'autres sont spécifiques aux maires.

1) Penser les usages selon les bassins de vie : cet argument est spécifique aux directeurs-culture mais n'est pas repris par les Maires. Cet argument consistait à dire qu'« en Ile de France, plus que partout ailleurs, on ne travaille pas forcément là où on habite et on n'a pas les pratiques culturelles de là où on habite¹ ». Aussi, pour certains, l'intérêt territorial devait être défini par bassin de vie, qui n'est pas le territoire

¹ Directeur Culture d'Est Ensemble

administratif et qui correspond au « territoire vécu » d'Henri Lefebvre¹. C'est notamment utile pour les habitants qui habitent plus près de la ville voisine que du conservatoire de leur propre ville, par exemple.

2) Accompagner la création ou la rénovation d'équipement : cet argument est plus spécifique aux élus : « certaines villes voulaient ou avaient lancé les opérations et elles ont vu là l'opportunité de se faire cofinancer une opération très coûteuse. » En effet, selon certains d'entre eux « les équipements qui avaient fait l'objet d'une rénovation assez récente n'ont pas été transférées² ».

3) Impulser une dynamique de transversalité : c'est l'argument qui réunit le plus élus et directeurs culture pour améliorer le service public. La transversalité passe par l'élaboration de projets pédagogiques et/ou partagés, par le subventionnement de quelques projets ou associations (quoique de façon très circonscrite), la rénovation d'un équipement, l'harmonisation des tarifications des offres culturelles, des statuts des professeurs de conservatoire, des horaires... Les directeurs culture récupérant l'ensemble du personnel des équipements transférés assurent une grande partie de ressources humaines. Ils se retrouvent particulièrement dans cet argument et se donnent pour enjeu de réussir à insuffler une politique de transversalité auprès des agents.

4) Profiter de la fiscalité propre enfin, était un argument qui réunissait aussi souvent, quoique pas systématiquement, directeurs culture et élus. L'attachement des acteurs culturels au statut d'EPCI, s'explique par la structuration juridique des territoires en EPT, qui ne donne pas accès à la fiscalité propre. Ne captant pas la DGF, les EPT n'ont donc pas de budget dynamique :

« Si vous voulez rénover la médiathèque d'une ville d'intérêt territorial, transférée, la ville doit donner de l'argent en plus au territoire pour pouvoir le faire, mais sur son budget propre, pas sur le budget du territoire. Ce qui n'était pas le cas des EPCI car ils percevaient des ressources propres qui leur permettaient de ne pas piquer de l'argent dans les villes, dans leur budget, parce qu'en fait la contribution était déjà perçue par l'agglo, ce qui n'est pas le cas dans l'EPT. Beaucoup d'élus ont tiqué sur ce point-là parce qu'en fait ça les prive d'un levier économique important. Avant, si vous vouliez rénover votre théâtre, développer des actions, vous aviez un levier économique puisqu'en fait vous aviez un budget qui n'était pas abondé par les villes mais via les ressources perçues par l'EPCI.³ »

¹ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, 1974

² Directeur Culture d'Est Ensemble

³ Directeur Culture Paris Terre d'Envol

Aujourd'hui seule la métropole est un EPCI. Les recettes qui étaient perçues par les communautés d'agglomération sont captées par la métropole, qui après redistribue « en fonction du nombre d'habitants et de critères sociaux.¹ »

Pourquoi la loi qui a mis en place des EPCI partout sur le territoire français en promouvant le dynamisme de ce statut l'a-t-elle enlevé aux intercommunalités de la métropole du Grand Paris ? Le Sénat a rédigé un rapport sur cette question qui indique :

« L'intercommunalité à fiscalité propre n'est pas une solution pour la petite couronne, dans la mesure où ce territoire est un territoire de forte densification où les communes ont toutes déjà atteint la taille démographique et économique critique qui leur permet de pourvoir aux besoins de leur population sans avoir à envisager de s'unir à d'autres communes pour ce faire. Quand elles le font, on constate la plupart du temps qu'il s'agit d'une intercommunalité artificielle sur un périmètre sans pertinence. Ce type d'intercommunalité relève souvent de la commodité politique ou de la simple aubaine en vue de percevoir davantage de DGF.² »

Le Sénat juge donc le recours à l'intercommunalité à fiscalité propre en petite couronne arbitraire et non pertinent dans ses périmètres (ce que les directeurs culture appellent « bassin de vie »). Le Sénat conclut donc que « certains EPCI ne sont que stratégiques (...) et se conçoivent comme des outils de promotion, de lobbying et de captation de la DGF et des subventions. On est très loin du souci d'une gestion rationalisée, plus loin encore de la perception d'un destin commun avec la métropole³ ». Le statut juridique des EPT saura-t-il bonifier les pratiques au point que les politiques culturelles qui en découlent profitent vraiment à tous ?

Ce n'est pas sûr car les recherches conduites ces dernières années montrent qu'entre EPCI ou syndicat de commune « la différence n'est pas si grande qu'il y paraît dans la manière dont sont gouvernées ces structures. Bien que l'unanimité décisionnelle ne soit pas requise au sein des EPCI à fiscalité propre, la plupart de leurs exécutifs regroupent des élus de droite et de gauche faisant primer la recherche permanente du « consensus ». » Aussi selon eux, « contrairement à l'image souvent véhiculée d'un « État gaulliste jacobin », imposant ses volontés à des élus locaux réfractaires, ces derniers pèsent sur l'élaboration et la mise en oeuvre des réformes et parviennent à en neutraliser

¹ Direction générale des collectivités territoriales, *La dotation globale de fonctionnement, guide pratique*, avril 2021, https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/sites/default/files/2021-04/guide_dgf_v2.pdf, consulté le 7 janvier 2022

² Sénat, Onglet « Rapports », <https://www.senat.fr/rap/r07-262/r07-26216.html>, consulté le 12 août 2021. La DGF est la « Dotation Générale de Fonctionnement ». Voir <https://www.collectivites-locales.gouv.fr/finances-locales/dgf-des-epci>

³ *Ibid.*

les attendus les plus menaçants ¹». L'idée peut paraître paradoxale : faut-il vraiment dénoncer un consensus ?

Selon Patrick Le Galès et Dominique Lorrain qui étudient les instances de gouvernement des métropoles européennes depuis les années 1980, les « procédures de décision à l'œuvre » dans les intercommunalités entraîneraient une « relative perte de monopole du personnel politique ² ». Cette perte repose surtout selon Fabien Desage sur « la faible publicité de leurs débats » qui garantit aux maires « une trêve partisane dans ces enceintes, au nom de la priorité qu'ils accordent à la défense de leurs intérêts municipaux ³ ». Aussi, le consensus donne lieu à des « compromis et trocs entre maires [qui] tiennent le plus souvent lieu d'arbitrage » ce qui revient à perdre « toute capacité planificatrice ».

C'est ce que j'ai observé dans mon enquête : les intercommunalités se caractérisent finalement par un « déficit démocratique » qui conduit « à la séparation des lieux de débat et des lieux de décision en matière d'action publique ⁴ » qui peut faire craindre au mieux une certaine inertie au pire la reproduction voire l'accentuation des inégalités.

Finalement, la plus-value des territoires se mesure davantage par le poids du service culture au sein de l'agence territoriale. Au territoire Est Ensemble, sur 1300 agents en tout, le service culture comptabilise 660 agents culture. Représentant plus de la moitié des effectifs, il est la compétence la plus importante du territoire. Cela permet de concentrer les efforts vers les agents culturels, qui bénéficient d'un meilleur accompagnement et des temps de réflexions partagées sur les pratiques professionnelles :

« Le plan de formation culture d'Est Ensemble va être par définition beaucoup plus ambitieux que ce qu'il aurait été dans une ville, parce qu'ici on est la principale direction. Par conséquent, les directions ressources travaillent aussi pour nous. Et ça, je crois que les agents commencent à en être conscients : le fait d'être dans une structure où la principale compétence est la culture valorise leur travail. Le président et le vice-président parlent tout le temps de la compétence culturelle et derrière on arrive à dégager des priorités qui ne pouvaient pas l'être par les villes lorsqu'elles géraient les équipements. »

¹ Fabien Desage et David Guéranger, *La politique confisquée. Sociologie des réformes et des institutions intercommunales*, Édition du Croquant, 2011

² Patrick Le Galès et Dominique Lorrain, « Gouverner les très grandes métropoles ? », *Revue française d'administration publique*, vol. n°107, no. 3, 2003, pp. 305-317

³ Fabien Desage et David Guéranger, *Op. Cit.*

⁴ *Ibid.*

Aussi, le fonctionnement sans fiscalité propre n'empêche pas de créer de la transversalité. Celle-ci permet d'élaborer des financements croisés qui abondent en retour le budget artistique. Par exemple, si le concert de l'orchestre des enseignants du conservatoire est programmé au théâtre (ce qui représente une somme de 25 000 euros), il est payé par le territoire qui a la gestion du conservatoire.

c. La transversalité invisible des théâtres de ville

Comme je l'ai écrit plus haut, les maires revendiquent un droit de regard sur les programmes culturels établis dans la ville afin qu'ils correspondent aux « priorités communales » et qu'ils accueillent prioritairement la population de la ville. Toutefois, l'accueil des théâtres représente justement un paradoxe :

« Les théâtres se dotent aussi de personnels qui ont des compétences en termes de médiation et de conquête des publics mais ils sont très peu ouverts, et notamment sur nos villes. Je pense qu'ils nouent des contacts avec les structures sociales de la ville, les écoles mais ça ne se passe pas dans le théâtre. C'est un peu la différence avec ce qui peut se passer avec le reste des équipements. C'est qu'effectivement, c'est toujours fermé ! moi j'habite à 50 mètres d'un de nos théâtres... qui est pourtant de très bonne qualité et qui fait un énorme travail d'éducation artistique et culturelle et de lien avec les écoles. C'est remarquable et c'est salué au niveau national donc je n'ai pas besoin de dire que ça l'est. Mais il est ouvert peut être dix fois dans l'année ! Donc on ne peut pas faire découvrir le lieu aux gens.¹»

Aussi tout le travail de médiation, de sensibilisation et d'action culturelle réalisé par l'équipe du théâtre semble invisible au public : « quand il y a de l'enseignement par exemple une résidence d'artiste qui va transmettre un geste de danse à des publics, peut être que ça se passe dans le lieu ... mais dans un lieu qui est fermé et dans lequel de toutes façons les enfants ne pourront pas revenir avec les parents pour leur montrer où ils sont allés, parce que c'est toujours fermé. ²»

Cette situation ne s'observe pas (ou du moins différemment) dans les théâtres labellisés, qui ont un rayonnement et un budget beaucoup plus important et qui, par conséquent, ont une programmation quasiment journalière. Mais mon étude montre bien que les théâtres de ville donnent en moyenne 55 représentations au cours d'une saison, ce

¹ Directeur Culture Paris Est Ensemble

² *Ibid.*

qui revient en moyenne à 6 représentations par mois, hors mois de juillet-août qui sont les mois d'inter saison culturelle au cours desquels le théâtre est de nouveau fermé.

Malgré leur manque de moyens qui les rend peu avenants, les théâtres jouissent aux yeux du maire d'une aura particulière au point que la question de savoir si les théâtres de ville représentaient ou non un intérêt territorial ne s'est que très rarement posée.

Les directeurs et directrices culture décrivent trois postures des maires vis-à-vis de leur théâtre :

- Celle qui consiste à faire de la politique, qui demande un esprit militant ;
- Celle qui consiste à faire de la programmation, qui demande de l'expertise ;
- Et celle qui confond les deux en considérant qu'avoir une politique culturelle c'est choisir des spectacles.

Opposés à cette tendance manifestement très répandue, à en croire les directeurs et directrices culture, ceux-ci considèrent que leur rôle est de donner des axes et des orientations aux équipes, sans entrer dans les contenus.

Sur certains territoires, quelques directeurs de théâtre ont résisté au transfert de leur équipement refusant de coopérer avec certaines villes réputées pour l'ingérence de leur maire ou pour avoir licencié un collègue dont les choix de programmation ne correspondaient pas à leurs attentes.

Ces contours flous de la division du travail de la programmation culturelle dans les villes empêchent bien souvent des collaborations : « il y a eu une nouvelle DAC qui avait la velléité d'intégrer le territoire et peut être aussi d'avoir son mot à dire sur la programmation. Par exemple quand elle trouvait un spectacle intéressant, elle avait tendance à vouloir le programmer, à dire « ça pourrait être intéressant ». Ça a été le conflit : ça n'était pas le fonctionnement pendant des années de travail. Donc tout ça s'est crispé et au moment même où le territoire se construisait, les choses se délitait.¹»

¹ Directeur Culture Paris Terre d'Envol

Aussi, plus qu'un vœu né de la création de la métropole, la coopération entre professionnels de la culture est en général une compétence déjà à l'œuvre et bien connue des directeurs d'équipement culturel. La transversalité ne demande qu'à y être encouragée, sollicitée et partagée.

Les directeurs culture indiquent aussi qu'à l'issue des huit mois de travail en commun, beaucoup d'acteurs culturels ont estimé qu'ils allaient quand même travailler ensemble quand ils le pouvaient, malgré les désaccords des élus, pour aller dans le sens de l'intérêt des populations. Figures emblématiques de cet élan, les directeurs culture s'en réjouissaient lors des entretiens : « c'est ça qui est intéressant. Bien qu'il y ait un blocage politique, il y a quand même des choses qui se font entre les gens de structure à structure. Pas sur de nouveaux budgets bien sûr, mais sur des budgets qu'ils ont déjà.¹ ».

Conclusion

Dans cette partie j'ai replacé les théâtres de ville dans un contexte plus large pour analyser leur gouvernance. J'ai notamment montré qu'ils étaient un équipement culturel municipal parmi d'autres, les villes gérant également des conservatoires et des bibliothèques (qui sont aussi parfois des médiathèques). J'ai également étudié comment la tutelle de ces équipements culturels a pu évoluer en réponse à l'extension géographique des principes de communauté.

En effet la loi NOTRe a entraîné le démantèlement des 20 intercommunalités qui existaient jusqu'alors dans la métropole du Grand Paris et le rattachement de l'ensemble des villes - dont 39 villes étaient restées indépendantes jusque-là - à de nouveaux territoires d'au moins 300 000 habitants, appelés administrativement « établissements publics territoriaux ». La loi ayant laissé la compétence culturelle en partage entre les villes, les départements, l'établissement public territorial et la région, les personnels des établissements publics territoriaux nouvellement créés ont organisé en 2016 et 2017 une concertation pour déterminer le transfert ou non des équipements culturels des villes vers leur nouveau territoire de rattachement. Les élus municipaux et territoriaux et leurs équipes administratives ont discuté à cette occasion des fondements de leur coopération,

¹ *Ibid.*

qui nécessitait de nouvelles décisions communes du fait des nouveaux regroupements opérés.

Cette étude de la gouvernance du réseau culturel municipal, qui s'inscrit en 2016 dans un tissu territorial recomposé, montre la place particulière des théâtres de ville. Les résultats montrent tout d'abord que le critère à partir duquel devait se justifier le passage d'un équipement culturel de la ville au territoire était celui de son « intérêt territorial », un terme flou inscrit dans la loi, dont les élus devaient s'emparer et que les échanges avaient pour vocation de définir. Les résultats montrent que l'« intérêt territorial » a finalement été interprété par les élus comme une mesure du rayonnement présent d'une scène, à savoir sa vocation à capter un public plutôt local ou territorial. La notion d'« intérêt territorial » a donc été utilisée pour décrire un état de fait et non pour dessiner une politique culturelle communautaire. Les maires se sont ainsi garanti leur capacité d'évaluer les programmes culturels du théâtre de leur ville, selon des critères locaux plutôt que territoriaux, si bien que le territoire a pu être considéré par certains comme une coquille vide, restreinte à un rôle strictement administratif.

Au terme des deux ans de concertations territoriales, on s'aperçoit que sur les 11 établissements publics territoriaux qui composent désormais la Métropole du Grand Paris, seulement 5 ont reçu une compétence culturelle. On s'aperçoit également que leur compétence porte sur les équipements culturels dont la gestion est passée des villes au territoire. Aussi, quand il y a eu transfert d'équipement culturel vers le territoire, ce n'est qu'une partie seulement des équipements culturels qui ont été transférés. Finalement, 6 établissements publics territoriaux n'ont reçu aucun équipement culturel en gestion, ceux-ci étant restés ou retournés à l'échelon de la ville.

Ainsi, sur les 97 théâtres de ville existants dans le périmètre des 11 établissements publics territoriaux (Paris n'étant pas un établissement public territorial), seuls 8 théâtres de ville ont été transférés. Autrement dit, 87 théâtres de ville de la métropole sont restés sous tutelle de leur ville d'implantation, n'étant pas reconnus comme étant d'« intérêt territorial ». Il ressort donc des concertations que les théâtres de ville sont considérés par leur tutelle comme des lieux dont le rayonnement doit rester prioritairement local.

De plus, les transferts concernent seulement la gestion des équipements et non la compétence culturelle dans son ensemble. Autrement dit, quand un territoire a reçu des équipements culturels à gérer, ses élus (son Président et son Vice-Président culture) ont très rarement reçu pour mandat de dessiner une politique culturelle commune. Au cours

de l'élaboration culturelle des territoires, les maires se sont donc réservés la garantie d'exercer ce droit à l'échelon local. Les élus municipaux souhaitent garder un droit de regard sur les programmes culturels de leur établissement local dans une visée d'intérêt municipal.

Deux explications peuvent être apportées à ces choix. La première est d'ordre budgétaire : plutôt que d'augmenter les ressources disponibles pour financer le fonctionnement de leurs équipements, le statut d'établissement public territorial amoindrit les ressources de la communauté par rapport à leur statut communautaire précédent. En effet, la Dotation Globale de Fonctionnement précédemment captée par les communautés de commune ou les communautés d'agglomération est désormais captée par la métropole du Grand Paris. Une autre raison, d'ordre démocratique cette fois, est que l'établissement public territorial triple les effectifs de concertation car il regroupe un nombre de villes supérieur aux communautés précédentes.

Toutefois, les élus culture des territoires attirent l'attention sur le fait que le transfert d'équipement permet de découpler le projet culturel de sa mise en œuvre, et qu'en cela, il détache les mairies d'un certain nombre de problématiques liées à leur gestion. Ils soulignent également que la part importante que prend la culture au sein de l'organe administratif de l'EPT en cas de transfert confère à celle-ci une place privilégiée, qui favorise ses personnels et leurs activités.

Selon les directeurs culture des territoires, il ressort de ces concertations que la fonction des théâtres de ville n'a pas été remise en cause malgré la métropolisation avérée et irrévocable des pratiques de leurs personnels et de leurs usagers. La création des nouveaux territoires de la métropole du Grand Paris met donc surtout en exergue la nécessité de clarifier la division du travail entre élus, personnels administratifs et acteurs culturels. En effet, les différents acteurs ne semblent pas encore coordonnés concernant l'objectif de démocratisation culturelle.

L'analyse de l'inscription territoriale des scènes et de leurs ressources a dégagé de nombreux éléments qui ont permis d'analyser la gouvernance du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville. Elle a complété mon étude du groupe précédemment étayée par l'analyse de ses différentes configurations d'exercice et de sa différenciation au sein du groupe, plus large, des scènes publiques. L'articulation de ces éléments ne suffit pas encore pour comprendre toutes les dynamiques de ce groupe

professionnel. Comme on a pu le voir, les directeurs et les directrices de théâtre de ville semblent élaborer le projet culturel de la scène qu'ils dirigent et revendiquer leur coresponsabilité vis-à-vis de ce projet et plus largement de la construction et de l'évolution des politiques culturelles territoriales. Il est important désormais de mieux les connaître pour comprendre leurs motivations. Qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? À quoi et à qui se réfèrent-ils pour penser leur projet et mener à bien leur activité ? Ces questions m'amènent à analyser leur identité professionnelle.

PARTIE C

Chapitre 6 : La socialisation culturelle et professionnelle des directeurs et directrices de théâtre de ville

I. La découverte de l'art pendant l'enfance : des évènements culturels vécus entre réception et prescription

Dans cette partie j'exposerai l'analyse de mes résultats relatifs au parcours culturel des directeurs et directrices de théâtre au cours de l'enfance. Je distinguerai les socialisations primaires réalisées au sein de la sphère familiale (1) des socialisations secondaires réalisées à l'école (2) puis j'analyserai leur croisement dans le récit que les directeurs et les directrices font de leur premier souvenir de spectacle vivant (3).

1. La socialisation familiale des directeurs et des directrices de théâtre de ville

a. Les pratiques culturelles familiales et leurs justifications

La grande majorité des directeurs et des directrices rencontrés estime avoir reçu une socialisation culturelle par le biais de leur famille. Six d'entre eux estiment pourtant le contraire. Les différentes justifications qu'ils apportent dessinent les contours d'une certaine définition de la culture. Aliénor invoque une culture parentale plutôt populaire au regard de son référentiel culturel actuel : « ça n'était pas dans leur culture, mes parents n'étaient pas du tout ... non, je ne venais pas du tout de là, ma mère bossait dans les assurances (...) enfin bref, ce n'était pas la suite logique. Les musées l'enquiquinent au plus haut point.¹ » ; Alan marque son adhésion à une définition légitime de la culture en disqualifiant les pratiques culturelles populaires de sa famille : « La télé, c'était Jacques

¹ Aliénor, 30-39 ans, Bac + 5 Culture, père inspecteur principal aux impôt et mère secrétaire

Martin. C'était pas du tout ce « truc-là »¹», comme Bernard : « le fait culturel majeur a été l'apparition de la télé dans le foyer. Les voisins venaient voir *La Piste aux Étoiles*, le cirque²». Jérôme, quant à lui, à une approche plus quantitative : « j'allais une fois par an au cinéma à Noël, voilà c'est à peu près tout, et jusqu'à l'âge de 13-14 ans, je n'ai jamais été au théâtre, je n'ai jamais lu un livre³ » ; Édouard valorise son parcours atypique : « Je ne suis pas issu de ce secteur. Rien ne me dirigeait vers ce secteur. Rien.⁴» Enfin, pour Sylvia qui vient « d'un milieu populaire avec des parents qui n'étaient pas du tout des abrutis », c'est le manque d'argent qui est en cause : « C'était comme plein de gens, il fallait qu'ils travaillent très jeunes parce qu'il n'y avait pas d'argent. En revanche, c'est des gens ouverts.⁵». Elle apporte donc une définition anthropologique de la culture, où « faire preuve d'ouverture d'esprit » est davantage valorisé que le fait de « consommer de la culture ». Elle conçoit la culture comme une certaine façon d'être au monde qui implique raison (« pas du tout des abrutis »), et curiosité (« des gens ouverts »).

À part ces cas qui considèrent n'avoir pas reçu de socialisation culturelle par le biais de leur famille, les enquêtés témoignent d'une transmission culturelle familiale. Les disciplines artistiques pratiquées en famille tout comme la façon de les pratiquer varient selon la catégorie socio-professionnelles de leurs parents. Je déclinerai donc la transmission culturelle familiale reçue par les directeurs et directrices selon leurs origines sociales, en adaptant un peu les indices de position sociale utilisées par le ministère de l'Éducation nationale : "Favorisée A", "Favorisée B", "Moyenne", "Défavorisée"⁶. J'ai opté pour une désignation en trois catégories : « modeste », « intermédiaire » et « favorisée » dont les critères sont précisés dans le tableau ci-dessous.

¹ Alan, 50-59 ans, Bac + 3 Sciences Humaines, père responsable d'entretien et mère au foyer. Ce « truc-là » désigne la culture de son groupe professionnel actuel.

² Bernard, 60-69 ans, Bac + 5 Culture, parents aides-soignants

³ Jérôme, 50-59 ans, Bac + 4 Culture, pas de repères sociodémographiques, originaire de Saint-Ouen

⁴ Édouard, 60-69 ans, Bac + 5 Commerce, père directeur administratif et mère au foyer, originaire de Paris 17ème

⁵ Sylvia, 50-59 ans, BAC, père agent Gaz de France et mère au foyer, originaire de Champigny-sur-Marne

⁶ Thierry Rocher, « Construction d'un indice de position sociale des élèves », *Éducation & Formations* n°90, Avril 2016, consultable en ligne sur le site internet de l'Éducation Nationale, <https://www.education.gouv.fr/media/17207/download>

Classification adoptée pour rendre compte des différentes catégories sociales¹

Désignation	Critères	Total
Catégories socioprofessionnelles modestes	Les deux parents relèvent des CSP « ouvriers » ou « employés » Ou un parent relève de ces catégories et l'autre est « au foyer »	8 enquêtés
Catégories socioprofessionnelles intermédiaires	Les deux parents relèvent des CSP « professions intermédiaires » ou « artisans, commerçants et chef d'entreprise » Ou un parent relève de ces catégories et l'autre parent relève des catégories « ouvrier », « employé » ou « au foyer »	10 enquêtés
Catégories socioprofessionnelles favorisées	Au moins un parent relève de la CSP « Cadre et Profession intellectuelle supérieure »	19 enquêtés

Commençons par les enquêtés issus des catégories modestes. Les parents de François² « adoraient le cinéma ». Ils semblent avoir été un modèle pour le directeur qui, quand je lui demande ce qui a compté pour lui, me répond : « Le cinéma d'une manière générale je crois. Oui, quand j'étais adolescent par exemple, il y avait un cinéclub pas très loin de chez moi. Bon ben, je prenais mon vélo et j'allais voir ce qui était à l'affiche ». De même Sophie dit avoir « toujours été baignée dans cet amour de l'art, (...) dans une culture culturelle ambiante. (...) Mes parents avaient beaucoup de livres et aussi beaucoup d'ouvrages sur l'art. Après, comme en fait on n'était pas très riche, c'est le moins qu'on puisse dire, les sorties étaient limitées³ ». Ici encore, ce que met Sophie en avant,

¹ Lecture du tableau : pour désigner les catégories socio-professionnelles d'origine des directeurs et directrices j'ai opté pour la classification suivante. Les enquêtés inscrits comme issus des « catégories modestes » ont deux parents relevant des CSP « ouvriers » ou « employés » ou un parent relevant de ces catégories et l'autre « au foyer » ; les enquêtés issus des « catégories intermédiaires » ont deux parents relevant des CSP « professions intermédiaires » et « artisans, commerçants et chef d'entreprise » ou un parent relevant de ces catégories et un parent « ouvrier », « employé » ou « au foyer » ; enfin, les enquêtés inscrits comme issus des « catégories favorisées » ont au moins un parent relevant de la CSP « Cadre et Profession intellectuelle supérieure ».

² François, 60-69 ans, Bac + 5 Gestion, père maçon, mère au foyer, originaire de Sardaigne

³ Sophie, 40-49 ans, Bac + 5 Sciences Humaines, père employé comptable, mère aide-soignante, originaire de Macon

c'est le fait d'avoir incorporé les pratiques culturelles légitimes de ses parents en les prenant pour modèles.

Quand un goût pour l'art existait au sein de la famille mais que la pratique ou la sortie culturelle était faible, les enquêtés se justifient par leur territoire d'origine. C'est le cas de François qui vient d'un village italien : « Si vous voulez, c'étaient des villages où l'art, bon... c'était assez pauvre au niveau des canaux de diffusion à un moment donné.¹ ».

L'incorporation d'un habitus culturel légitime s'est parfois construite sur une opposition de goûts entre les deux parents. Ainsi Pierre m'explique : « Il y avait des oppositions. Ma mère était amatrice de musique classique et mon père de musique musette, hyper populaire. Le problème c'est qu'André Verchuren a gagné sur Chopin. Ça m'a toujours un peu ennuyé. Dans le combat Verchuren-Chopin, c'est Verchuren² qui a gagné. ³ » Cet exemple est intéressant en ce qu'il montre une valorisation, de la part du directeur, de la culture légitime portée par la figure maternelle contre la culture populaire portée par le père.

L'analyse des récits des enquêtés montre aussi que le goût culturel des parents les plus modestes est focalisé sur une discipline artistique en particulier (littérature, beaux-arts, musique) voire un registre ou genre en particulier (par exemple musical), et que le spectacle vivant, dont le théâtre, n'est pas pratiqué.

Les pratiques culturelles sont plutôt semblables dans les classes intermédiaires, comme dans la famille de Sylvie où l'« on n'écoutait pas de la musique, on n'allait pas au théâtre. On était plutôt littérature mais plutôt la littérature du XIX-XXème siècles, donc moi j'ai lu tous les bouquins normands c'est à dire *Madame Bovary*, Maupassant, tout ça, voilà, c'étaient les livres qui traînaient chez nous. ⁴ ». Pour Ariane aussi la sortie au théâtre n'était pas une habitude : « très très peu dans la famille, très peu ⁵ ». Aussi, la profession actuelle des enquêtés peut être mise en lien avec une pratique culturelle familiale au cours de l'enfance mais elle témoigne néanmoins d'une originalité : la discipline de spécialisation, le spectacle vivant, n'était pas pratiqué en famille.

¹ François, 60-69 ans, Bac + 5 Gestion, Père ouvrier, mère au foyer, originaire de Sardara Romagna en Italie

² André Verchuren est un célèbre accordéoniste, surnommé « Verchu » ou encore « Le roi de la musette ». Il a vendu plus de 80 millions d'albums.

³ Pierre, 60-69 ans, père BAC + 5 Sciences Humaines, père agent de maître et mère au foyer, originaire d'Osny dans le Val d'Oise

⁴ Sylvie, 50-59 ans, BAC + 5 Culture, Parents commerçants, originaire de Caen

⁵ Ariane, 30-39 ans, BAC + 5 Culture, Père Chanteur lyrique, professeur de chant et mère Secrétaire

Les rares cas issus des catégories socioprofessionnelles intermédiaires ayant témoigné d'une socialisation familiale au spectacle vivant, l'ont vécu sur le mode du partage en famille : Géraldine¹ dit avoir « toujours aimé le spectacle » et y être allée « depuis » qu'elle est toute petite « avec » ses parents ; Grégoire, dit avoir commencé le théâtre « de manière spontanée » avec ses cousins, « l'été on faisait des pièces de théâtre quand on se retrouvait dans la maison familiale² ». La sortie culturelle est toutefois présentée comme une habitude qui se conçoit surtout en contexte urbain. En cela, leurs discours ne font pas la promotion d'une dynamique culturelle en milieu rural³ : toutes les générations de directeurs et de directrices rencontrés regrettent le manque d'équipements culturels alentour quand ils ou elles ont grandi loin des villes. Ainsi, Charlie qui a vécu « en pleine campagne » dit n'avoir eu qu'une seule idée en tête : « Fuir ! Se barrer d'un bled de 200 habitants avec que des fermes⁴ » et dépeint une adolescence dénuée d'opportunités artistiques et culturelles : « Au lycée j'avais une chambre dans une petite ville de province, pas très grande, et puis à l'époque il n'y avait pas grand-chose, il y avait un cinéma mais pas de théâtre, rien de tout ça⁵ » ; Sophie alimente aussi le constat du désert culturel en y aillant recours sous la forme de l'évidence « Mais voilà, je suis née en province, donc pas du tout⁶ ». Face à ce désert culturel, la partie de la famille habitant Paris offre des perspectives : « J'habitais vraiment dans un petit village et ce n'était pas leur truc. Un peu de musées car j'avais de la famille à Paris donc on venait au musée enfant⁷ ». La vie en province n'est pas la seule incriminée, la banlieue parisienne est aussi intégrée au désert culturel, ce qui, venant d'un directeur de théâtre de ville non limitrophe de Paris, souligne le caractère historiquement situé de ces propos : « On habitait à Pantin. Il fallait prendre le métro. Il n'y avait rien localement. Donc non, je suis allé très peu au théâtre. ⁸ »

¹ Géraldine, 30-39 ans, Bac + 5 Culture, père éducateur socioculturel et mère professeur de français, originaire de Toulouse

² Grégoire, 40-49 ans, Bac + 5 Culture, père enseignant, mère orthophoniste, originaire de Saint-Malo

³ Claire Delfosse, « Patrimoine-culture en milieu rural : désert culturel ou foisonnement ? », *Pour*, vol. 226, no. 2, 2015, pp. 29-38

⁴ Charlie, 50-59 ans, Bac + 5 Culture, père instituteur, mère institutrice, originaire de Normandie

⁵ *Ibid.*

⁶ Sophie, 40-49 ans, Bac + 5 Sciences Humaines, père employé comptable, mère aide-soignante, originaire de Macon

⁷ Pauline, 30-39 ans, Bac + 5 Culture, père guitariste et mère inspectrice des impôts, originaire de Centre Val de Loire

⁸ Jean-Michel, 50-59 ans, Bac + 2 artistique, Père Cadre d'entreprise et mère infirmière, originaire de Pantin

Dans les catégories socioprofessionnelles supérieures, on retrouve la préférence pour les arts issus des industries culturelles observée dans les autres catégories, à la différence que la pratique artistique et la sortie culturelle sont davantage présentes : « j'ai d'abord aimé la musique, le cinéma, la littérature tout en faisant des sketches et le clown¹ », ou encore « j'ai eu la chance d'avoir des parents qui m'ont amené au spectacle enfant.² » Dans cette catégorie, ce n'est pas tant la quantité de pratique qui est valorisée mais sa récurrence. Christophe ne sortait « pas chaque semaine, pas chaque mois, mais en tout cas régulièrement », Maurice pratiquait des sorties ritualisées en famille élargie : « J'allais un peu avec les parents, une fois par an, à la Comédie Française, avec mes parents, grand-tante³ ».

Certains directeurs issus des catégories socioprofessionnelles supérieures ont des parents pratiquants amateurs comme les parents d'Irène, pour qui le bagage culturel familial « c'est plutôt la musique parce qu'[elle est] d'une famille de musiciens » et [qu'elle est] venue au théâtre, à la langue, tard⁴ ». Seuls 4 directeurs et directrices avaient un parent professionnel de la culture, comme Pauline, dont le père était guitariste : « On chantait, on jouait, il n'y avait pas une fête sans musique live, il y avait beaucoup de fêtes, beaucoup de musique⁵ » ou Vickie : « Maman écrivait des livres pour enfants, mon père était dans l'édition et, oui, je suis née dans une famille littéraire vraiment assumée, on a été abreuvés. Pas spécialement de théâtre mais de culture, de livre etc. On était assez littéraires⁶ ». D'autres avaient des parents pratiquant énormément sans être professionnels. Chez ces deux types d'enquêtés, le récit de la socialisation culturelle familiale valide la transmission d'un habitus culturel. Les parents sont tournés en modèles. Ariane reconnaît avoir « appris » le chant avec son père⁷, Irène dit avoir été « passionnée » par la pratique de la chorale avec son père et avoir « du coup » assisté aux répétitions de l'orchestre et des solistes et fait « huit heures de musique par semaine »,

¹ Maurice, 50-59 ans, BAC, Père ingénieur des travaux publics, mère au foyer, originaire de Clichy-Sur-Seine

² Christophe, 40-49 ans, BAC + 5 Sciences Politiques, Père responsable d'équipement et mère attachée de communication

³ Maurice, 50-59 ans, BAC, Père ingénieur des travaux publics, mère au foyer, originaire de Clichy-Sur-Seine

⁴ Irène, 60-69 ans, BAC + 4 Culture, Père expert auprès des tribunaux et mère femme au foyer

⁵ Pauline, 30-39 ans, Bac + 5 Culture, père guitariste et mère inspectrice des impôts, originaire de Centre Val de Loire

⁶ Vickie, 50-59 ans, M2 Organisation culturelle, père éditeur et mère auteur pour enfants, originaire de Paris

⁷ Ariane, 30-39 ans, BAC + 5 Culture, père Chanteur lyrique, professeur de chant et mère Secrétaire

et Françoise affirme avoir « pris goût aux textes *parce que* [son] père aimait beaucoup la poésie » et avoir « adoré *ensuite* dire les Fables de La Fontaine à l'école ¹».

Tournons-nous maintenant plus précisément vers ceux qui ont compté dans la transmission culturelle.

b. Les autrui significatifs

Le couple parental est souvent cité. Il amène Jean-Michel à affirmer la transmission d'un habitus culturel : « Mes parents lisaient beaucoup le soir et lisaient en vacances mais je les revois encore lisant le soir (...) Puis moi qui me suis mis à lire, à lire, à lire tout le temps.² ». Les goûts culturels communs du couple parental peuvent être si prononcés qu'ils rendent caduc le clivage entre amateurs et professionnels :

« Je suis d'une famille de musiciens.

Elise : Vos parents étaient musiciens ?

Irène : Oui, amateurs. Ils jouaient tout le temps. Ma maman a fait du piano, mon papa du violon, mon papa chantait dans une chorale.³»

Il en va de même pour Nadine qui était la spectatrice de l'activité culturelle intense, diversifiée et pas toujours légitime de ses parents :

« C'étaient des lecteurs, ça c'est sûr, et qui aimaient le cinéma. Ils allaient aussi au théâtre. Je ne peux pas dire qu'ils nous aient beaucoup, nous, emmenés enfants au théâtre mais eux-mêmes y allaient. Pas forcément voir des oeuvres majeures. C'était un théâtre basique. Ce n'étaient pas forcément des metteurs en scène. Enfin, aujourd'hui il y a une grande différence entre un théâtre populaire et un théâtre un peu ... bon, eux, je ne sais pas ce qu'ils allaient voir mais voilà, j'imagine qu'ils étaient plutôt dans un théâtre populaire. Ils voyageaient beaucoup aussi. Donc l'ouverture culturelle, elle existait sans être d'un milieu ni littéraire ni culturel.⁴ »

Notre enquête montre toutefois que si l'éveil à l'art et à la culture au sein de la famille tient parfois aux goûts et aux pratiques des deux parents, il est la plupart du temps associé à un seul individu du cercle familial élargi. Cet individu sort de l'ordinaire en apportant une touche artistique au quotidien de l'enfant. Aussi, bien que beaucoup de directeurs ou directrices rencontrés aient reçu une socialisation culturelle par le biais de

¹ L'italique est de l'auteur

² Jean-Michel, 50-59 ans, Bac + 2 artistique, Père Cadre d'entreprise et mère infirmière, originaire de Pantin

³ Irène, 60-69 ans, BAC + 4 Culture, Père expert auprès des tribunaux et mère femme au foyer

⁴ Nadine, 50-59 ans, Bac + 5 Sciences Humaines, Père cadre et mère responsable financier, originaire de Bobigny

leur famille, ils ne l'ont pas tous reçue des mêmes personnes. C'est le plus souvent le père qui joue un rôle central dans la socialisation culturelle, la plupart du temps par la musique : le récit de Pauline qui est cité plus haut, dont le père était guitariste professionnel jazz manouche, montre son influence au quotidien¹. Ariane, qui avait un père chanteur lyrique et professeur de chant, dit : « Il ne m'a pas transmis plus que ça la culture de la musique mais en tout cas j'étais baignée dedans et dans ses récits de scène.² ». Gérard souligne la pratique musicale de son père, malgré leurs divergences de goûts :

« Mon père aimait bien l'opéra, il aurait voulu être chanteur d'opéra. Ils ont fait deux autres enfants et mon père a abandonné tous ses rêves. Mais il avait un petit côté saltimbanque. **Il chantait bien ?** Oui, très très bien. Tous les dimanche midi on avait le droit aux chansons de Félix Leclerc. (Il chante) « Moi mes souliers ont beaucoup voyagé ... » il adorait Jean Ferrat, Georges Brassens, Philippe Leclerc. Il n'aimait pas le rock, on a eu un peu ce conflit générationnel. Il n'aimait pas Léo Ferré, moi j'avais une passion pour Léo Ferré, il n'aimait pas Jacques Brel moi j'avais une passion pour Jacques Brel. ³ ».

Si le père tient souvent le rôle central dans les récits de transmission culturelle, les femmes ne sont pas absentes. La mère se distingue tout d'abord, bien qu'elle soit moins souvent citée seule. C'est sa mère que Nicolas cite quand il raconte la genèse de sa passion pour le piano. Elle lui a fait découvrir des pianistes de musique classique (« Cziffra, Richter... ») par l'écoute de disques et de nombreuses sorties au concert. C'est à partir de cette base que son goût s'est élargi ensuite à la musique de variétés après la découverte du premier disque de Julien Clerc⁴.

D'autres personnalités liées au matrimoine culturel sont intervenues de façon marquante chez les directeurs et directrices rencontrés. La grand-mère, à plusieurs reprises, que ce soit de son vivant ou en tant que réminiscence familiale : « Ma grand-mère maternelle était dessinatrice et a baigné dans le milieu de l'art. Elle a été amenée à rencontrer beaucoup d'artistes etc. Je ne l'ai jamais connue. Mais moi, je crois beaucoup à la transmission, aux liens transgénérationnels. ⁵ ».

Cela peut être aussi une tante :

¹ Pauline, 30-39 ans, Bac + 5 Culture, père guitariste et mère inspectrice des impôts, originaire de Centre Val de Loire

² Ariane, 30-39 ans, BAC + 5 Culture, Père Chanteur lyrique, professeur de chant et mère Secrétaire

³ Gérard, 60-69 ans, Bac + 3 artistique, père ouvrier, mère au foyer, originaire de Drancy

⁴ Nicolas, 60-69 ans, Bac + 3 Culture, Parents Artisans, commerçants et chefs d'entreprise (2), Orléans :

⁵ Sophie, 40-49 ans, Bac + 5 Sciences Humaines, père employé comptable, mère aide-soignante, originaire de Macon

« J'ai une tante qui, elle, est une grande passionnée de musique classique. Toujours d'ailleurs. Et comme c'est elle qui m'a pas mal élevée parce que mes parents étaient commerçants, il y avait toujours chez elle, quand elle me ramenait, de la musique classique, elle était toujours branchée sur France Culture, France Classique, enfin je ne sais plus ce que c'était comme radio, mais de la musique classique. Et à chaque fois, elle me disait ce que c'était donc j'ai une connaissance en musique classique assez surprenante parce que je sais qui est Chostakovitch, je sais reconnaître les instruments, c'est quelque chose qui m'a toujours passionnée la musique classique. J'en écoute toujours autant et j'ai toujours fait écouter de la musique classique à mes enfants. ¹ »

Jean-Michel, lui, a fait des rencontres privilégiées grâce à sa tante :

« J'allais chez ma tante Catherine. Et ma tante Catherine louait son hôtel particulier pour les tournages. Et là, j'ai vu des tournages formidables avec des très grands qui étaient là, j'ai rencontré Jean d'Ormesson, j'ai rencontré Jacques Dutronc, j'ai rencontré Mireille Darc, j'ai rencontré des gens complètement différents. Et elle avait la gentillesse, cette tante, de me présenter à tout ce monde-là. ² »

c. Les façons de pratiquer l'art en famille

Comment ces diverses personnalités familiales ont-elles transmis le goût de l'art ? Comme je l'ai décrit plus haut, les pratiques culturelles familiales des enquêtés issus des catégories modestes et intermédiaires se transmettent majoritairement dans le cadre intime du foyer. La transmission culturelle peut concerner une discipline en particulier (la littérature, les beaux-arts ou la musique par exemple). Dans la grande majorité des cas, il s'agit d'œuvres reproductibles, que l'on peut trouver chez soi, à domicile : les disques, la radio, les livres.

Au cours de la socialisation culturelle, les parents ont occupé différents rôles : celui de modèle, comme le raconte par exemple Françoise qui se souvient de son père lui lisant « *La Mort du loup*³ », celui d'incitateur, comme lorsque le père d'Irène « [l'] avait incitée à aller chanter avec lui dans une chorale religieuse⁴ ». Chez ces directrices, la culture suit la logique du don et du contre don : « c'est comme ça que je lui ai fait plaisir » raconte Irène ; la pratique du piano « était un peu obligatoire ⁵ » chez Nathalie. Elle peut aussi entraîner des effets de loyauté : Françoise « ne supportait pas » de ne pas remporter la meilleure note en récitation et les savoir-faire inculqués à Nathalie par sa famille sont

¹ Sylvie, 50-59 ans, BAC + 5 Culture, Parents commerçants, originaire de Caen

² Jean-Michel, 50-59 ans, Bac + 2 artistique, Père Cadre d'entreprise et mère infirmière, originaire de Pantin

³ Françoise, 60-69 ans, BAC + 3 artistique, père instituteur et mère au foyer

⁴ Irène, 60-69 ans, BAC + 4 Culture, père expert auprès des tribunaux et mère femme au foyer

⁵ Nathalie, 40-49 ans, Bac + 5 Culture, père ingénieur d'affaires et mère Institutrice, Lyon

restés pour elle des maîtres étalons auxquels elle ne souhaite pas déroger. Me parlant de la façon dont elle sélectionne des artistes aujourd'hui, elle me dit : « Je suis fille d'institut et les fautes d'orthographe, quatre par phrase quand on défend du théâtre, ce n'est pas possible. On en fait tous, mais voilà. C'est idiot, je le sais ¹ ». Certains directeurs et directrices relient ainsi (du moins en partie) leur degré élevé d'exigence culturelle à la transmission culturelle qu'ils ont reçue au sein de la famille.

Certains parents ont été des camarades de pratique occupant un rôle d'accompagnateur, c'est le cas d'Ariane, qui a « fait du chant avec [son] père ² ». Charlie a interprété Guillaume Tell dans la mise en scène de son père et participait pleinement à son aventure associative : « *On* débarrassait l'école de toutes ses tables et *on* mettait des bancs. Et puis les gens venaient. ³ »

Ces exemples montrent une relation à la pratique artistique très diversifiée. Elle combine expérience esthétique, expérience artistique et aussi expérience réflexive et critique comme à travers les « récits de scène ⁴ » du père d'Ariane, ou les débats cinématographiques organisés par le père de Charlie : « Tous les ans ils allaient une semaine dans une villa avec des gens comme eux, et on visionnait des films toute la journée (...) on voyait plein, plein, plein de films, ils choisissaient, ça faisait des débats derrière. Je dis ça parce que ce sont des choses qui... ça trace. ⁵ »

2. La socialisation scolaire des directeurs et des directrices de théâtre de ville

Le foyer familial est souvent entendu comme un lieu important de la transmission culturelle et de la reproduction de ses inégalités. On peut cependant apporter des nuances à ce propos grâce au travail d'Aurélien Djakouane qui démontre que si le rôle de la famille continue d'avoir son importance, c'est l'école qui est désormais le prescripteur majeur en termes de théâtre : l'école « offre aux jeunes générations des occasions plus nombreuses d'entrer en contact avec les arts, et le théâtre en particulier ¹ » et c'est en ayant accès à ces

¹ Nathalie, 40-49 ans, Bac + 5 Culture, père ingénieur d'affaires et mère Institutrice

² Ariane, 30-39 ans, BAC + 5 Culture, père Chanteur lyrique, professeur de chant et mère Secrétaire

³ L'italique est de l'auteur

⁴ Ariane, 30-39 ans, BAC + 5 Culture, père Chanteur lyrique, professeur de chant et mère Secrétaire

⁵ Charlie, 50-59 ans, Bac + 5 Culture, père instituteur, mère institutrice

expériences multiples et diversifiées que les enfants peuvent ensuite naviguer entre des univers et des pratiques extrêmement différentes. L'acquisition d'une pratique culturelle à l'âge adulte résulterait donc de l'accumulation de différents foyers de transmission, dont l'école et la famille font partie : l'essentiel ne serait pas tant l'identité du prescripteur que le fait d'avoir eu une ou plusieurs expériences marquantes au cours de sa jeunesse.

Qu'elle initie le rapport du jeune à l'art ou qu'elle intensifie un goût déjà développé dans le cadre familial, l'importance de la socialisation scolaire se perçoit dans les entretiens par le nombre d'enquêtés mentionnant des souvenirs culturels marquant vécus à l'école (19 sur 37) et par la durée des récits qui y sont consacrés.

a. L'enseignant, un partenaire central de la socialisation culturelle des directeurs de théâtre de ville

« J'ai fait ce métier grâce à ce professeur »

Jean-Michel

L'évocation du professeur en tant qu'autrui significatif a été suffisamment forte pour que je divise la catégorie « socialisation culturelle primaire » en une sous-catégorie « socialisation culturelle familiale » d'une part, et « socialisation culturelle scolaire » de l'autre. Cela n'empêche pas que l'enseignement culturel scolaire opère aussi en tant que socialisation secondaire. La socialisation culturelle scolaire est parfois le lieu de la découverte de la culture au sens large : « Juste, la culture n'était absolument pas notre objet. On allait une fois par an au cinéma à Noël et voilà c'est à peu près tout, et jusqu'à l'âge de 13-14 ans, je n'ai jamais été au théâtre, j'ai jamais lu un livre, à part ceux de l'école mais sinon la culture n'est pas vraiment notre objet¹ », mais elle est le plus souvent celui de la découverte du spectacle vivant en particulier, comme le déclare Samantha : « Moi s'il faut revenir vraiment très loin je n'ai pas d'énormes souvenirs d'avoir passé mon temps dans les théâtres jeune à part ce que l'école devait nous faire faire² » ou Aliénor : « C'était plutôt des spectacles organisés par l'école parce que mes parents ne m'emmenaient pas beaucoup au théâtre, ça n'était pas dans leur culture ».

¹ Jérôme

² Samantha

Les programmeurs et programmeuses saluent l'élargissement des possibles culturels grâce à l'institution scolaire : « Moi je dis toujours que je dois beaucoup à mes parents, à mes amis et tout mais je dois beaucoup à l'école publique. L'école c'est l'ouverture. Entre la famille et l'école quand on est petits il n'y a pas tellement d'autres alternatives¹ ». En tant que service public, l'institution scolaire atténue les inégalités sociales, notamment économiques :

« Après, comme en fait on n'était pas très riches, c'est le moins qu'on puisse dire, en fait les sorties étaient limitées. Mais j'ai eu la chance de participer à beaucoup d'actions avec l'école. C'est pour ça que pour moi c'est très important, la démocratisation de la culture passe vraiment par l'école, j'y crois beaucoup. Je suis un pur produit de démocratisation culturelle, même si mes parents étaient des gens très cultivés, mais avec peu de moyens financiers. Donc j'ai eu la chance de voir des spectacles de grande qualité très jeune² ».

Et peut permettre de vivre des événements qui marquent le jeune enfant au point d'enclencher une pratique :

« En classe de 3^{ème} une prof de français nous amène au Théâtre de la Commune à Aubervilliers où je rencontre Gabriel Daran, le directeur du théâtre qui nous parle de la pièce et aussi qu'il a ouvert des ateliers de théâtre, et je rencontre l'adjoint au maire de l'époque, Jack Ralite, qui nous parle de l'importance de la culture pour les quartiers populaires etc. Donc avec un copain du collège on s'inscrit à cet atelier Firmin Gémier pour faire du théâtre, on ne savait absolument pas ce que c'était et pour nous ça a été un grand choc parce qu'on va découvrir que par le théâtre on peut exprimer à la fois des sentiments, des points de vue et des pensées. On a commencé à vouloir tout découvrir, tout lire, tout comprendre. Donc moi mon entrée dans la culture c'est par le biais d'atelier de pratique artistique.³ »

Dans les années 70, des courants d'éducation populaire et les méthodes de pédagogie active se croisent et de nombreux professeurs engagés ont recours à l'art et à la culture. De leur côté, certains artistes considèrent l'art comme facteur de changement social et ont envie de partager leur mode d'expression. Il y a donc dans ces années-là des ponts qui se créent entre artistes, professeurs et instituteurs.

En 1983, le ministère de l'Éducation et le ministère de la Culture signent un premier protocole d'accord⁴. Dans tous les textes officiels depuis cette date, les enjeux de l'EAC sont la rencontre avec les œuvres, la pratique et la réflexivité. À la suite de ce

¹ Sylvia

² Sophie

³ Jérôme

⁴ MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Protocole d'accord du 25 avril 1983 Éducation artistique, consultable en ligne <https://www.culture.gouv.fr/textedereference>, consulté le 8 avril 2021

premier protocole d'accord, l'on observe bien une hausse du nombre de classes et de projets dans les années 90, mais le rôle des artistes diminue dans le pilotage et la gouvernance des projets¹. En 2000, le plan Lang-Tasca crée le dispositif des classes à PAC ou Projet Artistique et Culturel qui est « un projet dit « de sensibilisation » qui s'adresse à une classe entière, donc principalement sur temps scolaire, pour une durée de 8 à 20 heures d'intervention artistique²» par des artistes et ce, en partenariat avec l'école et des structures culturelles. Il est prévu que ce partenariat « participe de la progression pédagogique de l'enseignant ou de l'équipe enseignante ³». Toutefois les études dégagent certaines externalités négatives : « Chacun cherche à accomplir ses objectifs propres grâce à l'institutionnalisation du partenariat ⁴».

L'année 2013 marque un changement notable. La loi de refondation de l'école inclut le parcours d'EAC au sein du parcours scolaire. L'EAC devient alors un droit, ce qui n'était garanti jusqu'alors ni par le protocole, ni par le plan. Les projets étaient auparavant portés par des enseignants et des acteurs culturels volontaires, souvent engagés. Pour Marie-Christine Bordeaux, l'année 2013 ouvre une porte vers l'inconnu : les valeurs qui insufflaient jusqu'alors les projets étaient celles de la « cité inspirée » : originalité, singularité, avant-garde, mais aussi créativité, passion, imagination ... La généralisation de l'EAC peut selon elle renverser cet équilibre, les valeurs de la « cité civique » pouvant prendre le dessus en privilégiant le nombre de bénéficiaires sur la qualité des projets ou encore l'égalité et la solidarité avec les moins dotés sur l'exigence de la proposition.

Qu'ils soient plus ou moins jeunes, il apparaît que les directeurs et directrices rencontrés ont largement profité de ces enseignements volontaires au carrefour entre « expérience esthétique (vécue dans le contact avec les œuvres), expérience artistique (vécue dans la création d'une forme, avec son langage spécifique), expérience réflexive et critique (vécue dans la prise de distance critique, le retour sur expérience, la mise en relation avec d'autres champs de la culture et des savoirs)⁵». Chez certains directeurs, une

¹ Marie-Christine Bordeaux, « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles ». *Quaderni* n° 92, n° 1, 24 avril 2017, pp. 27-35.

² ACADÉMIE DE PARIS, Onglet Arts et Culture, https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p2_1656530/classes-a-p-a-c-ateliers-artistiques-residences, consulté le 8 avril 2021

³ *Ibid.*

⁴ Marie-Christine Bordeaux, *Op. Cit.*, page 29

⁵ *Ibid.*

expérience est préférée aux autres : « Je me souviens que les premiers spectacles que j'ai vus ne m'ont pas émerveillé. Ils m'ont ennuyé. Je me souviens que mon goût du théâtre m'est venu... Je devais avoir 15 ans ou 16 ans et il m'est venu accidentellement. Il m'est venu parce qu'un professeur de français a proposé que nous montions un spectacle et que j'y ai pris goût tout de suite¹». La pratique artistique en milieu scolaire tient une place importante dans l'éveil d'un goût pour la discipline théâtrale. Comme un fil d'Ariane, elle a conduit certains directeurs vers des formations spécialisées : « Après j'ai continué au lycée, pareil, des ateliers, comme ça, et tout cela m'a amené à vouloir m'inscrire à l'Institut d'Études Théâtrales à Paris 3²».

Mais la sortie au théâtre tient une place toute particulière pour les directeurs et les directrices, toutes origines sociales et géographiques confondues. Cette expérience de sortie est parfois vécue comme un véritable bol d'air, un sas de décompression, un moyen de fuir un quotidien pauvre, routinier ou redondant comme le montre Léna qui s'est inscrite à l'option théâtre au lycée dans cet objectif : « J'ai choisi cette option pour m'échapper très concrètement de ma ville dans le Val d'Oise, [car] il y avait des sorties organisées. Après, du coup j'ai fait un BAC théâtre avec beaucoup de plaisir ». La sortie au théâtre est alors perçue comme quelque chose qui rompt avec le quotidien, voire une petite aventure : « Je ne saurais pas vous dire ce que j'ai vu mais j'allais souvent au théâtre avec l'école et c'est ça, c'est cette idée-là que j'ai gardé. C'est chouette d'aller au théâtre avec l'école. ³» Ou encore « ... un prof de français a semé peut-être quelques graines. Grâce à lui j'ai donc été pour la première fois au théâtre. Donc prendre le bus, aller à Caen, 50 bornes, c'est une expédition, il l'a fait, il nous a emmenés. ⁴»

Les sorties scolaires peuvent intervenir en complément d'un goût familial pour l'art mais les enseignants qui sont à l'origine de ces escapades apparaissent comme de véritables révélateurs : « Et puis après, il y a eu clairement l'école, par le collège, le lycée, beaucoup par le biais quand même d'un prof de lettres. Moi j'ai eu la chance d'avoir des profs de lettres qui m'ont assez fasciné et qui m'ont fait aimer la littérature, en tout cas l'écriture, et le théâtre ⁵». Chez ces jeunes plutôt bien dotés en capital culturel, les enseignants peuvent réellement faire la différence en transformant un goût en une passion

¹ Stéphane

² Grégoire

³ André

⁴ Charlie

⁵ Christophe

pour une discipline en particulier. C'est le cas pour Jean-Michel, cité plus haut, dont la tante lui a pourtant offert ses premiers contacts avec le cinéma :

« Et ensuite j'ai eu cette passion du cinéma qui est venue grâce à un professeur de français de seconde, qui s'appelle Jacques Guérif et dont le frère s'appelle François Guérif qui est un grand biographe de cinéma et Jacques Guérif, dès le premier cours de seconde nous a cité Philippe Noiret. Là j'ai 15 ans quoi. Il nous a dit « j'ai entendu une interview de Philippe Noiret qui disait qu'il faisait ce métier grâce à son professeur de français. J'espère que parmi vous il y aura, au moins un, qui fera un métier comme celui-là grâce à moi. » Alors, je ne sais pas ce que sont devenus mes copains mais, sans aucune notoriété de mon côté, j'ai fait ce métier grâce à ce professeur. Je sais qu'il est toujours de ce monde et je cherche à rentrer en contact avec lui. Je ne suis pas Philippe Noiret. Mais je fais ce métier grâce à lui ! »

Par leur personnalité et leur qualité de pédagogues, certains professeurs permettent un emballement du goût et du jugement esthétique qui n'aurait pas pu avoir lieu sans cela : « En seconde j'ai eu la chance d'avoir une remplaçante en prof de français - plutôt que la vieille professeure qui était là - qui nous a emmenés voir *L'Âge d'Or* de Mnouchkine. Donc j'ai eu cette chance-là. Effectivement, j'ai découvert d'autres formes de théâtre grâce à ça, clairement.¹ ». Comme en témoigne aussi Sylvia, « cela a été quand même fondateur d'un certain rapport au théâtre, à l'adolescence en fait. »

En réalité, dès lors que les récits de parcours culturel intègrent un enseignement artistique reçu dans le cadre scolaire, l'enseignant ou l'enseignante sont mentionnés et sont la plupart du temps fortement valorisés. Même si les caractéristiques comportementales de l'enseignant occupent une place plus ou moins grande dans les discours, les enquêtés positionnent clairement celui-ci comme un partenaire non seulement marquant mais aussi irremplaçable de leur indépendance culturelle : « D'ailleurs pour l'anecdote, si je suis là ici face à vous à vous parler de tout ça, c'est parce qu'en 4^{ème}, en 1964, j'avais une prof de français, Madame Planckaert, une femme magnifique, très pâle, maquillée, rouge à lèvres, grande, toujours habillée en noir, fumant des Gauloises en faisant ses cours (...), elle nous faisait des dictées. Et un jour, elle a organisé une soirée pour aller voir un spectacle...² ». À leur endroit, les qualificatifs élogieux ne manquent pas, « cette femme était brillantissime³ », « [c'était] une

¹ Nadine

² Gérard

³ Irène

remarquable prof ¹», ils réalisent « un boulot formidable ²», jusqu'à être confondus avec les artistes eux-mêmes :

« Pour la petite histoire (...), j'ai toujours été fasciné par les femmes habillées en noir. Mais je ne connaissais pas Barbara. Et un jour mon amie me dit : « tiens je vais te prêter un disque de ma chanteuse préférée ». Et elle m'apporte un vinyle de Barbara avec *Nantes* etc. Magnifique, j'étais fasciné ! Je l'ai vu sur scène Barbara, j'étais à trois mètres en backstage à Bourges, elle dégage des trucs fascinants. Magnifique. Et Madame Planckaert, elle ressemblait à Barbara. Alors je me suis dit : « mais c'est Madame Planckaert ! » J'ai compris alors que Madame Planckaert était aussi passionnée de Barbara. Ce sont un peu ces femmes comme Juliette Gréco, que j'ai eu la chance de rencontrer. Ce sont des femmes qui dégagent quelque chose de fascinant, au-delà de la chanteuse, même la femme en soi.³»

b. Les fonctions différentes de la socialisation scolaire et de la socialisation hors temps scolaire

Une précision s'impose alors que j'emploie les termes équivoques de « scolaire » et d'« école ». En effet, le codage des entretiens m'a conduit à distinguer deux types de socialisation culturelles « scolaires » : les socialisations culturelles ayant cours dans le cadre d'écoles relevant de l'Éducation nationale (tous niveaux confondus, de la primaire au lycée) d'une part, que j'ai appelées « l'enseignement culturel scolaire », et celles qui avaient lieu dans le cadre d'écoles associatives ou de conservatoires, que j'ai intitulées « la pratique artistique hors temps scolaire ». Au-delà du fait qu'ils ne relèvent pas de la même institution, deux différences les distinguent dans les discours des enquêtés : la mention faite de l'enseignant d'une part et la fonction donnée à l'enseignement d'autre part.

Les enquêtés font toujours mention de l'enseignant dans le cas des enseignements artistiques pratiqués dans le cadre de l'Éducation nationale⁴, tandis que ce n'est pas le cas quand ils évoquent les enseignements artistiques reçus au sein d'écoles de musique associatives, privées ou de conservatoires. Dans ces cas-là, l'enseignant ou l'animateur est soit invisibilisé soit ramené au second plan, derrière un parent. En effet, les directeurs et les directrices qui ont reçu un enseignement artistique au sein d'écoles de musique

¹ *Ibid.*

² Jean-Michel

³ Gérard

⁴ Qui contient indifféremment des scolarités en écoles publiques ou privées sous contrat. Aucun de nos enquêtés n'a mentionné avoir été scolarisé en école privée hors contrat

associatives, privées ou de conservatoires rattachent quasi systématiquement cette pratique à un parent, ce qui m'a conduit à intégrer ces pratiques à la socialisation familiale.

Les parents sont évoqués de différentes manières, par leur propre pratique artistique et leur désir de la transmettre à leur enfant : « Ils jouaient tout le temps. Ma maman a fait du piano, mon papa du violon, mon papa chantait dans une chorale. Ma maman aurait voulu que je fasse de la harpe, Dieu merci elle a changé son point de vue et j'ai fait du piano, parce qu'en plus il y avait un piano à la maison. C'est plus simple. ¹». Les parents peuvent aussi être évoqués pour leur capacité à satisfaire le désir de pratique de leur enfant : « Et [ma mère] avait vu qu'il y avait des cours d'art dramatique en allant m'inscrire aux cours de danse. Et elle est revenue en me disant qu'il y avait des cours d'art dramatique : « Toi qui adores ; tu ne veux pas que je t'inscrive ? » J'ai dit « ah oui, oui, inscris-moi ». Et voilà comment ça s'est fait ²». Souvent, l'inscription de l'enfant dans un atelier se fait dans la continuité du goût des parents pour les arts :

« Mon père était guitariste. On chantait, on jouait, il n'y avait pas une fête sans musique live, il y avait beaucoup de fêtes, beaucoup de musique.

Et votre mère ?

Elle chantait, elle était inspectrice des impôts donc c'était autre chose mais elle aimait ça aussi, elle chante d'ailleurs toujours, elle fait partie d'une chorale. (...)

Quand avez-vous commencé le hautbois ?

À six ans. J'avais eu une dérogation car j'étais dans les plus jeunes et je voulais vraiment jouer d'un instrument donc ils m'ont fait commencer un peu plus tôt. J'en ai fait jusqu'au bac. Ce n'était pas au conservatoire, [c'était] en école de musique car on vivait en Touraine dans un petit village donc du coup c'était en école de musique intercommunale. ³»

Cela confère aux pratiques artistiques hors temps scolaire une fonction de spécialisation qui diffère de l'enseignement culturel reçu dans le cadre scolaire, lequel semble être vécu davantage comme une ouverture voire une évasion au regard des autres disciplines scolaires. Soit l'enseignement hors temps scolaire fait peu l'objet de problèmes de consistance, comme pour Maurice qui, inscrit en camp scout s'est « instinctivement toujours occupé des veillées, à faire des sketches etc. à [se] mettre devant tout le monde, à faire le con, à faire des histoires ». Pour lui, c'étaient « des choses instinctives », « pas du tout réfléchies ». Soit des problèmes de consistance interviennent,

¹ Irène

² Françoise

³ Pauline

quand les parents ont eux-mêmes une pratique artistique et qu'ils planifient ou jugent les enseignements. Une directrice s'est vue poussée vers la pratique artistique à ses dépens : « J'apprenais des pièces de Molière toute seule dans ma chambre quand j'étais petite. Donc maman m'a mis dans un cours d'art dramatique, ça a été juste horrible. Ça été un souvenir atroce. Et comme quand on était inscrit à une activité fallait aller jusqu'au bout... j'ai tenu un an et après j'étais guérie à tout jamais de l'art dramatique.¹»

Les parents sont, dans ces cas, mentionnés en tant qu'autrui significatifs exclusifs : leur tentative de socialisation artistique par l'inscription dans une pratique extra-scolaire a conduit à l'élimination de la pratique. On voit combien la pratique artistique extra-scolaire repose sur une transmission ou une connivence familiale. La pratique peut s'éteindre dès lors que la dimension familiale rassurante disparaît et que le goût est converti en une exposition sociale trop difficile à assumer.

Mais cela peut aussi bien se passer sans mener à la professionnalisation. C'est ce qui s'est passé pour Irène, dont les parents « jouaient tout le temps [de la musique] », et dont la « maman aurait voulu qu'[elle] fasse de la harpe ». Ses parents ont finalement choisi le piano et l'ont inscrite tout d'abord « chez une prof qui avait pignon sur rue » mais elle s'y « ennue un petit peu », et n'avait « pas envie de travailler ». Elle raconte : « Ma mère qui était pianiste amateur trouvait qu'elle était trop cool avec moi et trouvait que je piétinais un peu - donc elle m'a trouvé un autre prof qui m'a révélé la vie et qui m'a donné envie de bosser mon piano, sauf que c'était quand même un peu tard déjà ». Cet exemple montre le caractère ambigu d'un engagement des parents en faveur de la pratique artistique hors temps scolaire. Les parents d'Irène offrent à leur fille une expérience suffisamment nouvelle pour que s'épanouisse son goût pour la pratique artistique. Pourtant ils ne réussissent pas à lui permettre de réaliser une carrière de pianiste, qui aurait nécessité, selon Irène, une inscription beaucoup plus jeune en conservatoire.

En effet, en évoquant leur pratique artistique hors temps scolaire, les directeurs et directrices relisent leur parcours à l'aune de leurs connaissances actuelles et diffusent l'idée que la professionnalisation artistique est très dépendante des institutions publiques et, selon les disciplines, d'un apprentissage précoce, et que cette réalité est peu connue des non professionnels : « Mes parents n'étaient pas du tout dans le théâtre. Je n'avais pas idée... par exemple tout ce qui était école nationale. Je ne me rendais pas compte que

¹ Vickie

c'était hyper important de passer par là ¹» ou encore « ils étaient un peu perdus. Mon père, c'était très simple, il disait : « Je ne connais personne dans ce milieu, je ne peux pas t'aider, il faut que tu te débrouilles ²» et enfin : « je suis rentrée au Conservatoire assez tard parce que ma mère n'ayant pas l'habitude des conservatoires m'avait fait donner des cours de piano particuliers pendant longtemps, donc après voilà, il me manquait... j'avais quand même un peu des lacunes. ³»

L'appartenance au groupe des professionnels de la culture ou, à l'inverse, la non-appartenance à ce groupe de référence joue donc un rôle au cours de la socialisation primaire et secondaire des directeurs et directrices de théâtre de ville et sur leur professionnalisation future. Toutefois, j'observe qu'en dépit d'une professionnalisation artistique, leur goût pour l'art et la culture s'est développé dès lors qu'un autre significatif favorisait la pratique et/ou qu'elle était réalisée dans un cadre collectif. Le récit de Pierre synthétise bien l'imbrication de ces éléments :

« Ma mère était dame catéchiste (...) et donc vers 7-8 ans, ma mère m'a poussé à devenir enfant de chœur. Je suis entré à l'Église. C'était très sympa, je faisais la messe, les enterrements, les mariages et c'était très bien. Mais un jour le curé de la paroisse – c'était un curé vraiment très très sympa – m'a dit qu'il avait classé des documents chez lui mais qu'il n'avait pas trouvé ma date de baptême. J'étais incapable de dire ma date de baptême et donc, à l'occasion, il voit ma mère et lui demande ma date de baptême. Mes parents cherchent et cherchent tellement bien qu'ils trouvent qu'ils ont oublié de me faire baptiser. J'avais 9-10 ans à ce moment-là. Alors le curé m'a dit : « bah écoute, désolé, je n'ai rien contre toi mais tu n'es pas baptisé donc tu ne peux pas être enfant de chœur, c'est impossible. Mais comme je t'aime bien, je vais te muter à la chorale ». Je n'étais pas trop enthousiaste. C'était bien d'être enfant de chœur, je gagnais de l'argent. Mais je vais à la chorale parce que j'avais droit à la chorale sans être baptisé. Là-bas tout simplement j'entre dans un univers que je ne connaissais absolument pas, l'univers de la musique notamment avec les autres, des adultes, des jeunes, des enfants comme moi et on apprend à chanter. »

Il apparaît enfin que la pratique hors temps scolaire n'engendre pas d'« omnivorisme ⁴ », du moins cet effet n'a pas été mentionné. La pratique de l'instrument ou du théâtre dans ce cadre permet tantôt d'approfondir un savoir-faire, tantôt de maintenir un plaisir culturel, mais l'enfant s'en tient à la pratique sans y adjoindre d'autres modalités telles que la sortie, la rencontre ou la documentation, ce qui

¹ Grégoire

² Maurice

³ Irène

⁴ Richard A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 36 (1), 2004, pp. 145–164

corrobores mon analyse d'un maintien d'un lien ancien, qui peut perdurer de ce fait, mais qui est peu questionné.

À l'inverse des récits hors temps scolaire où l'enseignant n'est pas ou peu mentionné en comparaison des parents, l'enseignement artistique pratiqué dans le cadre de l'Éducation nationale est quasi systématiquement dispensé à l'enfant par un nouvel autrui significatif (enseignant ou enseignante et/ou artiste rencontré par l'intermédiaire du cadre scolaire) qui offre à l'enfant une expérience culturelle nouvelle (primaire ou secondaire), ouverte sur le monde.

Ce constat m'a amené à considérer les cas où c'est une découverte enthousiasmante faite à l'école qui pousse l'enfant à prolonger son goût par la pratique d'un atelier extérieur. C'est le cas de Géraldine qui a été « recrutée » à l'école : « Moi j'ai commencé à faire de la pratique théâtrale quand j'étais toute petite à 7 ans dans une MJC à Toulouse. D'ailleurs même pas, c'était au CP, une intervenante théâtre était venue faire des interventions. Ça m'avait beaucoup plu. Du coup elle me dit qu'elle avait un cours de théâtre à la MJC de Toulouse. Je me suis inscrite en CE1. J'ai continué avec elle jusqu'à 15 ans ». Géraldine insiste alors davantage sur l'alliance entre pratique et sortie ajoutant qu'elle menait sa scolarité « tout en continuant [sa] pratique de théâtre en parallèle et en allant aussi beaucoup voir des spectacles depuis petite avec [ses] parents »

Ces entretiens montrent que les pratiques artistiques hors temps scolaire découlent d'une socialisation qui préexiste à l'enseignement dispensé et relèvent d'un choix personnel ou familial. L'enfant développe sa pratique en continuité directe de l'approche culturelle familiale. À l'inverse, l'enseignement artistique pratiqué dans le cadre de l'Éducation nationale est quasi systématiquement dispensé à l'enfant par un nouvel autrui significatif qui offre à l'enfant une expérience culturelle nouvelle ouverte sur le monde. Les fonctions distinctes de ces enseignements (spécialisation versus évocation) semblent liées à l'autrui significatif de référence (parent versus enseignant).

c. Une socialisation par l'enchâssement institutionnel

Les enquêtes sur les pratiques culturelles juvéniles, notamment celle de Dominique Pasquier, me conduisent à ne pas négliger la potentialité d'une socialisation

culturelle amicale au cours de la scolarisation, ce qui témoignerait d'une « socialisation avec les pairs ¹ ». Or, la « tyrannie de la majorité ² » ou la socialisation avec les pairs n'est pas facilement décelable dans les récits des directeurs et des directrices rencontrés. Rares en effet sont celles et ceux qui soulignent la présence d'un ou d'une amie accompagnant leur socialisation culturelle primaire ou secondaire. Pour Christophe toutefois, qui a participé à un atelier théâtral au lycée, la pratique théâtrale crée des amitiés et offre à qui s'y adonne des amis de longue durée : « C'est un des ciments, et ça a développé des amitiés derrière. Finalement le souvenir que j'ai aujourd'hui, le cercle des amis fidèles et intimes que je garde du lycée - on est toujours un petit groupe - ce sont des gens avec qui d'ailleurs je n'ai pas forcément été en classe, mais issus de l'atelier, ce sont des amitiés fortes qui restent. » Il montre que la pratique théâtrale génère une amitié durable, sincère et aveugle aux différences, mais qu'elle n'engendre pas nécessairement de professionnalisation dans le secteur culturel, chacun d'entre eux ayant « pris des chemins très différents sur le plan professionnel ». S'ils ont été les témoins et les camarades de la socialisation, on ne peut pas dire qu'ils aient été les personnes socialisatrices.

En réalité, l'analyse de la place des amis au cours de la socialisation culturelle secondaire complète les distinctions soulevées plus haut entre les pratiques issues d'un cadre familial ou privé et les pratiques réalisées dans le cadre scolaire. Nathalie, elle, a eu « une pratique amateur un peu plaisante » adolescente, en dehors de l'école : « J'étais dans un groupe de rock, je jouais du clavier avec quatre garçons. On s'est bien amusé avec tout cela.³ ». Les termes « plaisant », « amusant » et « tout cela » laissent supposer une pratique sans conséquence. Les quatre « garçons » ne sont en effet pas restés des amis comme le sont restés les élèves de l'atelier de théâtre de Christophe et la pratique, bien que plaisante, s'est étioyée au fil du temps. Dans ce même ordre d'idées, certains anciens amis d'un troisième directeur, Alan, ont accompagné une pratique artistique sans que celui-ci ne considère leur chemin commun comme étant significatif dans son parcours :

« Quand j'étais gamin je faisais de la musique avec des potes, on avait des groupes, mais bon voilà... ma pratique artistique était celle-là mais elle n'était pas du tout... certes, j'allais voire des concerts, mais le théâtre, la danse contemporaine, etc. était un univers inconnu.

Vous aviez des groupes ? Ce n'est pas rien.

¹ Dominique Pasquier, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Éd. Autrement, coll. Mutations, 235, 2005

² *Ibid.*

³ Irène, 60-69 ans, BAC + 4 Culture, Père expert auprès des tribunaux et mère femme au foyer

Ce n'est pas rien mais ça ne prédispose pas obligatoirement à diriger un théâtre quoi.
(Rires) »

C'est pourquoi le travail que réalisent Joëlle Le Marec et Ewa Maczek sur l'enchâssement institutionnel au cours des sorties culturelles des jeunes enfants au musée m'a paru intéressant pour analyser la socialisation artistique des directeurs et directrices de théâtre de ville. D'une part elles s'intéressent aux expériences d'éducation artistique et culturelle que nous venons de décrire, où les jeunes sont amenés à sortir de l'institution scolaire, accompagnés de son représentant (l'enseignant, le « prof ») et à entrer dans une institution culturelle pour y rencontrer (l'un.e de) ses professionnels (l'artiste, le directeur, la chargée de communication etc.).

D'autre part leur utilisation du concept d'enchâssement institutionnel¹ est intéressante surtout pour leurs analyses enthousiasmantes des transmissions faites en situation de polyphonies énonciatives. Lors du colloque *Enfance et Histoire*, Joëlle Le Marec montrait qu'il n'y a pas à proprement parler de « public enfant » dans la mesure où celui-ci est, dans l'institution culturelle, toujours encadré et placé sous l'autorité d'un ou plusieurs adultes². Aussi, le public enfant est un public captif, et cette captivité tranche avec la posture émancipée du spectateur adulte³. Selon elle, cette modalité particulière place l'enfant en situation d'« enchâssement institutionnel » dont elles s'attachent à cerner les effets⁴. Les chercheuses observent des enfants venus, dans un cadre scolaire, participer à une rencontre avec d'anciens résistants au Musée d'Histoire de la résistance et de la déportation à Lyon. Dans cette configuration, les enfants étaient confrontés à « trois types de discours institutionnel, trois types d'enjeux et de formes de savoir, trois formes d'autorité également⁵ ». Or la chercheuse montre que cet enchâssement institutionnel a des effets directs sur la façon de recevoir les contenus culturels et sur leurs apprentissages. Ces effets sont observables lors des restitutions des enfants qui ne

¹ Voir les thèses de Perrine Burnod, *L'enchâssement social et institutionnel des modes d'accès à la terre et au travail dans un contexte de migration : the case of agricultural sector in Mayotte*, Montpellier SupAgro, Thèse de doctorat en Economie du développement agricole, 2007 ou d'Emmanuelle Besançon. *Théories et pratiques du changement institutionnel en économie solidaire. Une approche institutionnaliste par l'innovation sociale*. Thèse de doctorat en Sciences Économiques, Université de Picardie Jules Verne, 2014, ou encore celle d'Alexis Pokrovsky. *L'entrepreneur institutionnel et la dimension spatiale du travail institutionnel*. Thèse en Sciences de Gestion et management. Université Paris Saclay (COmUE), 2016

² Intervention de Joëlle Le Marec « En guise d'introduction : retour sur enquête, l'enfant au carrefour des processus de transmission institutionnelle. », *Colloque Enfance et Histoire*, Organisé par Julien Tassel et Emmanuelle Fantin, le 8 avril 2021

³ Jacques Rancière, *La spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008

⁴ Joëlle Le Marec et Ewa Maczek (dir.), *Musées et recherche - Le souci du public*, OCIM université de Bourgogne, coll. « Les dossiers de l'OCIM », 2020. <https://ocim.fr/ouvrage/le-souci-du-public/>

⁵ Intervention de Joëlle Le Marec, *op.cit.*

contiennent pas tant des contenus que la trace d'une pratique de médiation, fondée sur le croisement des différentes instances socialisatrices en présence.

Joëlle Le Marec souligne que ces effets peuvent s'analyser de deux façons : soit en considérant l'effet négatif d'une telle juxtaposition de positions d'autorité. Dans ce type d'analyse, l'enchâssement institutionnel pose « la question du risque d'une surexposition des enfants à des récits formulés depuis des positions d'autorité institutionnelle » et est considéré comme surplombant, étouffant et aliénant pour l'enfant. L'institution y est vue comme un dispositif de contrôle des conduites, un lieu de domination symbolique où l'enfant se trouve en état de dépendance à autrui, voire d'aliénation puisqu' « elle peut aussi consister en un usage des enfants à des fins stratégiques, sans violence apparente » nous dit-elle. Ainsi, « les enfants sont très tôt des cibles convoitées, notamment dans l'espace marchand » et « les enfants sont au cœur de l'action institutionnelle, mais [ils constituent] aussi son point aveugle » entre une « responsabilité maximale » et « une convoitise maximale ».

Mais d'un point de vue inverse, l'institution peut être considérée comme un lieu fécond de refuge et d'apprentissage, « comme un lieu destiné à mettre en relation une communauté plurielle de chercheurs, témoins, parents, médiateurs, tous engagés à un titre ou un autre dans une responsabilité de transmission ». Dans ces conditions, réunies lors de l'enquête au Musée d'Histoire de la résistance et de la déportation à Lyon, les différents types de discours, de savoirs et d'attention en présence, portés par les différents encadrants (professeur, médiateurs, invités etc.), « se tiennent en respect les uns les autres¹ ». Ce respect latent se manifeste par des « formes de mise en respect » et « d'attention mutuelle » qui sont des marques de politesse et de déférence au cours desquels « témoins et enseignants font référence les uns aux autres » (en disant par exemple « comme l'a dit votre professeur... ») et qui marquent sans cesse la place de l'autre « par le retrait ou la mise en réserve de leur propre parole », en disant par exemple : « Je n'ai pas du tout la compétence des historiens qui travaillent ici ».

Ce qui m'intéresse surtout ici pour cette étude de la genèse des dispositions des programmeurs, c'est que ces « formes de mise en respect » et « d'attention mutuelle » observées dans le cadre d'« enchâssement institutionnels » se perçoivent dans les récits de ces directeurs et de ces directrices qui m'ont restitué des pratiques de médiation et qui

¹ *Ibid.*

« se mettent eux-mêmes dans une scène de transmission dont ils ont été bénéficiaires ¹». Ainsi Joëlle Le Marec et Ewa Maczek observent que ces formes de mise en respect et d'attention mutuelle développent un savoir de l'institution et de ses frontières très puissant. Le risque de domination et de violence symbolique est aboli par la « polyphonie énonciative ²» : le fait de se voir entre médiateurs et élèves dans un même espace active chez chacun une responsabilité. En d'autres termes les médiateurs se surveillent en tant que « relais pour autrui » et les enfants se sentent « sous la responsabilité de la génération aînée » ce qui donne toute son importance au moment et au lieu culturel en tant que « lieu destiné à mettre en relation une communauté plurielle ». Il en résulte « une expérience vécue d'un respect qui n'est pas celle d'une soumission » et une « extension des registres de la socialisation possible ». Ces expériences d'attention à autrui, particulièrement vives en milieu institutionnel conduisent à la « redécouverte de leur professeur » - ce dernier se trouvant lui aussi en posture d'élève - et à l'acquisition de savoirs « diplomatiques ».

Cette attention, ce respect sont typiquement ce que raconte Sylvia de son premier souvenir marquant de spectacle vivant :

« Je ne sais pas si ça a été décisif. Quand j'étais au lycée, on allait au théâtre avec nos professeurs en fait. Je ne suis pas issue d'une famille où on allait voir du théâtre ... Quand j'étais en première, j'avais été - à l'époque c'était encore le théâtre d'Orsay donc c'était Renaud Barrault. Je ne savais pas du tout ce que cela signifiait à l'époque. Et donc j'avais été voir plusieurs pièces au théâtre d'Orsay avec mon professeur de français, que je n'aimais pas d'ailleurs. Et je me rappelle d'avoir été voir *Oh les beaux jours* de Beckett, à 15 ans. C'est quand même un texte difficile pour des adolescents pas préparés de lycée, de seconde. Je m'entendais bien avec mes copains à l'école, j'aimais bien faire l'imbécile. Et quand j'ai vu cette pièce, je n'ai rien compris, mais j'ai senti que c'était important. J'ai trouvé ça ... important (...) je me rappelle que j'ai eu envie d'aimer ça. Et c'est ça que j'ai pu verbaliser dans mon travail après, cette question d'avoir envie d'aimer ça, pour les gens, en général »

Comme on peut le voir, Sylvia garde ce sentiment d'importance et de respect comme un fil rouge pour sa pratique ultérieure, et notamment dans sa pratique de directrice de théâtre.

¹ Joëlle Le Marec, *Op. Cit.*

² Joëlle Le Marec et Ewa Maczek, *Op.Cit.*

3. Le premier souvenir de spectacle vivant

Nous savons qu'un spectacle peut être marquant au point d'influencer le parcours spectatorial d'un individu sur le long terme¹. Dans le cas des professionnels de la programmation artistique, quel lien subsiste entre ce premier souvenir et leur pratique professionnelle ? Quelles traces ce premier souvenir contient-il ? Que peut-il nous apprendre ? Les directeurs et directrices de théâtre de ville étant tous et toutes programmeurs et programmatrices de spectacle, je me suis demandé ce que pouvait contenir leur premier souvenir de spectacle et la façon dont ce contenu pouvait résonner aujourd'hui dans leurs pratiques professionnelles.

C'est pourquoi dans cette partie, j'analyserai leur premier souvenir de spectacle vivant. Après avoir considéré la longueur de la réponse donnée à cette question, je me suis attachée au contenu du souvenir afin de dégager les catégories auxquelles il fait appel. Celles-ci sont de plusieurs ordres. Les récits du souvenir sont d'ordre émotionnel (peur, exaltation, joie, curiosité ...), d'ordre sensoriel (éléments visuels, auditifs...), esthétique (discipline, genre, ...) contextuel (lieu, date, prescripteur ...) et réflexif (les commentaires émis par le directeur ou la directrice depuis sa position présente). Ce codage visait d'une part à mettre en exergue dans le discours ce qui donne son caractère saillant au souvenir et d'autre part à pouvoir analyser comment l'enquêté le relie à sa pratique actuelle.

La question du premier souvenir de spectacle vivant a suscité des réponses de longueurs modestes (entre 15 mots et 546 mots avec une moyenne à 142 mots) qui sont très intéressantes à analyser.

Les éléments les plus récurrents sont des éléments d'ordre contextuel (sont relayés surtout l'âge et le prescripteur) et esthétiques (avec mention surtout de la discipline artistique du spectacle faisant l'objet de l'évocation, du répertoire et du genre).

Les éléments d'ordre contextuel sont très précis, comme le montre cet exemple significatif : « J'avais été voir *Le Lac des Cygnes* à l'espace Malraux à Joué-les-Tours,

¹ À ce sujet, voir la thèse très documentée d'Aurélien Djakouane, *Les carrières de spectateurs, vers une sociologie des formes de prescriptions théâtrales*, Thèse pour un doctorat de sociologie, 2007 qui analyse le parcours spectatorial d'amateurs de théâtre, depuis leur premier souvenir jusqu'à leur pratique actuelle et Aurélien Djakouane, « Du questionnaire à la biographie et vice et versa : regards croisés sur l'évolution des préférences esthétiques des spectateurs de théâtre ». *Sociologie de l'Art* OPuS 9 & 10, n° 2, 2006, pp. 107-23

j'avais 11 ans.¹» Cette façon de situer la première fois avec des points de repères temporels et spatiaux aussi concis que précis confirme le caractère marquant du moment : celui-ci semble marqué d'une pierre blanche dans l'agenda de leur vie. Il alimente aussi l'hypothèse d'une socialisation culturelle plus ou moins précoce et, en tous les cas, séquencée. Le premier souvenir intervient en général avant 12 ans, bien que certains situent leur premier spectacle un peu plus tard dans l'adolescence ou même au début de l'âge adulte. Enfin, le prescripteur est, comme je l'ai écrit précédemment, tantôt un membre de la famille, tantôt un enseignant.

Concernant les éléments d'ordre esthétique, il apparaît que le premier spectacle est indifféremment du théâtre, de la musique, de la marionnette ou encore de l'opéra. Au-delà du critère disciplinaire qui est plus disparate qu'unificateur, c'est la façon dont le directeur ou la directrice positionne son récit dans un contexte historique et esthétique qui est apparue la plus intéressante à analyser, et la réflexivité qui l'accompagne varie bien souvent selon le prescripteur.

a. La mise en scène « contemporaine » entre prescription scolaire et familiale

Quand elles sont citées, les œuvres appartiennent le plus souvent au répertoire classique (*Le Petit Chaperon Rouge*, *Madame Butterfly*, *Les Valses de Vienne*...) mais l'on s'aperçoit que les jeunes directeurs et les jeunes directrices ont découvert ces pièces classiques soit au travers d'une « mise en scène contemporaine », soit dans un cadre de représentation insolite ou monumental (« au Château de Loches en plein air ² » ; « la scène du Châtelet, avec cette scène qui monte comme un ascenseur³ »...).

La partie des enquêtés qui qualifie la mise en scène de l'œuvre classique de « contemporaine » intègre donc une évaluation esthétique au récit de leur souvenir. Je constate deux propriétés à cette catégorisation esthétique. D'une part, elle repose sur une reconstruction du souvenir à partir d'indices sensoriels : « Donc le premier spectacle c'était *Le Petit Chaperon Rouge* mais version extrêmement contemporaine parce que je me rappelle qu'il parlait des chewing-gums et du coca cola⁴ ». Son souvenir est fondé sur

¹ Mathilde

² Pauline

³ Jean-Michel

⁴ Sylvie

un antagonisme entre des références classiques et des références contemporaines. À vrai dire, cet antagonisme est une modalité à partir de laquelle nous pourrions interpréter la relation des directeurs de théâtre de ville vis-à-vis du spectacle, comme l'esquisse ce court extrait d'un directeur : « J'ai vu la *Cantatrice Chauve*, dans une version, de mémoire assez contemporaine, avec un décor contemporain. C'est la première rencontre. Avec le théâtre etc. ¹» Cette expression « Avec le théâtre etc. » fait ici référence à la « famille » du théâtre public dont (pour n'en citer que quelques-uns) Howard Becker a conceptualisé les pratiques de coopération à travers l'étude des conventions dans *Les Mondes de l'art*², dont Gérard Noiriel a analysé les effets sur la définition légitime de la création³ et dont Catherine Dutheil-Pessin ou François Ribac ont analysé les logiques de production sous le terme de « fabrique de la programmation culturelle ⁴».

La description du premier souvenir de spectacle vivant est complétée par d'autres éléments qui nous renseignent davantage sur les causes de l'intérêt du ou de la jeune spectateur-trice : « Il parlait des chewing-gums et du Coca-Cola et ça, ça m'avait complètement... je m'étais dit "oh vraiment ça c'est super", ce n'était pas *Le Petit Chaperon Rouge* de Walt Disney comme on nous le racontait habituellement ... Mais alors je ne sais pas qui l'avait mis en scène à l'époque. ⁵» La nature contemporaine du spectacle opérait donc une fascination car elle constituait une esthétique à contre-courant des propositions culturelles mainstream (Walt Disney) et de la tradition (*Le Petit Chaperon Rouge* étant un conte de Charles Perrault, datant du XVIIème siècle). Cherchant à en savoir plus sur les raisons de son attrait, j'ai compris que ce qui a plu à la directrice n'est pas tant la mise en exergue des codes et symboles du conte traditionnel par le recours à l'actualisation scénique que la nature subversive de l'actualisation. Le spectacle renversait la représentation qu'elle se faisait du conte.

« Elise : Qu'est ce qui t'avais plu dans le chewing-gum et le coca ?

Sylvie : Le fait que l'on monte un texte, un conte connu de tous avec une mise en scène extrêmement innovante. Il y avait de l'innovation. Pour moi, c'était « tu ne peux pas faire le Petit Chaperon rouge à part un petit chaperon rouge et une capuche », enfin dans mon imaginaire enfantin c'était ça. Et du coup pour moi c'était une révolution. Et ça m'avait vraiment... et je me souviens qu'après le metteur en scène, certainement un ancien hippy était venu faire un peu le cours dans la classe pour nous expliquer pourquoi on pouvait

¹ Charlie

² Parmi d'autres disciplines artistiques, voir Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, 1988

³ Gérard Noiriel « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création ». *Revue internationale de philosophie* n° 255, n° 1, 19 avril 2011, pp. 65-83.

⁴ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *La fabrique de la programmation culturelle*, La Dispute, 2017

⁵ Sylvie

monter des pièces anciennes, des contes, mais dans une forme contemporaine. Tu te rends compte ? Bah ça alors ! Ça, ça m'avait vraiment bien plu, c'était ça qui m'avait plu, plus que le Chaperon Rouge, ça je m'en fichais, c'était la façon dont ils ont mélangé les deux. Oui. C'est chouette comme première expérience. »

En utilisant le terme « d'innovation » plutôt que celui d'« actualisation » par exemple, la directrice décrit une représentation de l'art et des artistes fondée sur l'idée de rupture avec le sens commun. Cette relecture du conte de Perrault est perçue par Sylvie comme une innovation parce que la mise en scène s'affranchit des codes esthétiques traditionnels de la représentation du *Petit Chaperon rouge* pour en proposer d'autres, plus en phase avec l'imaginaire contemporain. Grâce à ces choix esthétiques, la petite fille qu'elle était a vécu une nouveauté et celle-ci ne concerne pas tant sa réception du conte que la représentation qu'elle se faisait de l'art et des artistes : les artistes ont été subversifs pour elle parce qu'ils se permettaient des choses sur scène qu'elle n'aurait pas cru possibles.

Cette contestation, par l'art, d'un ordre établi à l'école est bien connue des chercheurs qui étudient l'éducation artistique et culturelle. Comme le rappelle Marie-Christine Bordeaux notamment, « on prête à la seule figure de l'artiste, et à la singularité de sa démarche, des effets qui mériteraient d'être analysés dans un cadre plus large.¹ » En effet, la réception² décrite ici aurait-elle été la même si la représentation avait été donnée en dehors du cadre scolaire ? Il semble ici au contraire que l'impression de la future directrice dépend grandement du cadre scolaire de la sortie.

J'ai questionné cette hypothèse en analysant la réception des spectacles dont la découverte relève du cadre familial. Dans ce cadre, les éléments émotionnels qui composent le souvenir (sidération, étonnement, émerveillement ...) reposent plutôt sur des éléments d'ordre environnemental (typologie de la salle). Peut-être est-ce dû à l'écart entre le lieu du spectacle, monumental et ouvert, et le lieu de référence de la sphère familiale, la maison, qui, en tant que lieu domestique et familier, tranche avec ces cadres de représentation publics et « extra ordinaires ».

Mais ce qui a attiré davantage mon intérêt c'est que la description du premier souvenir de spectacle vivant montre que des visées éducatives encadrent leur réception et que ces visées varient selon que la sortie provient de la sphère familiale ou scolaire. En

¹ Marie-Christine. Bordeaux, « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles ». *Quaderni* n° 92, n° 1 24 avril 2017, pp. 27-35.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.58

effet, quand le souvenir découle de la sphère scolaire, les éléments du récit mettent davantage en perspective des éléments esthétiques. Alors que si les accompagnateurs sont les parents, on retrouve dans l'évocation du souvenir les valeurs de la cité domestique¹, telles que les décrivent Luc Boltanski et Laurent Thévenot. À travers la sortie, les parents visent l'acquisition d'un savoir être et d'un savoir-faire liés à la transmission d'une culture artistique mais aussi le fait de « bien se tenir » ou d'être sage, comme le montre cette proposition de sortie présentée comme un cadeau, voire un honneur : « Mon père m'a dit : "dimanche on va aller au Châtelet voir les Valses de Vienne. Est-ce que tu veux venir avec nous ? Et si tu viens avec nous il faut que tu sois sage."»². La proposition a un caractère de privilège car l'enfant est invité à pouvoir rejoindre le couple parental dans sa sortie, mais le caractère conditionnel de la récompense souligne sa dimension éducative. D'ailleurs, une négociation s'instaure entre l'enfant et le parent : « J'ai dit : "je suis d'accord, s'il y a des tambours et trompettes" Je me souviens encore le dire. C'est marrant hein ? » Les valeurs inculquées ici sont celles de la cité domestique : respect, hiérarchie et honneur, elles sous-tendent la reproduction d'une pratique sociale et la construction d'un goût culturel laissé ici subtilement sous silence³ : « Il m'a dit : "ce ne sont pas vraiment des tambours et des trompettes. Mais tu vas voir"»⁴.

L'évocation du premier souvenir de spectacle vivant est aussi l'occasion de déceler les cadres de la mémoire collective des directeurs et directrices de théâtre de ville. C'est le cas, par exemple, de cet extrait :

« Je faisais partie d'une classe en 4ème, à Caen, et c'était une classe expérimentale. C'était dans les années 75, 72, 73 je crois, on commençait ... voilà, on devait s'auto gérer. C'était une révolution à l'époque, c'est-à-dire que dans la classe on décidait si on faisait cours ou pas. D'ailleurs, après mai 68 il y a eu plein d'expériences comme ça dont j'ai pu bénéficier du coup. Et c'est drôle parce qu'autant tu me demanderais des profs au lycée en terminale je ne m'en souviendrais pas, autant cette période-là, je me rappelle tous mes enseignants. Donc, comme quoi ça avait quand même fonctionné. (...) Et du coup il y avait – c'était le tout début de la décentralisation donc il y a avait la Comédie du Gros Caillou à Caen - qui est aujourd'hui le Centre Dramatique National - où on emmenait les élèves au théâtre donc ça a été d'abord la Comédie de Caen et ensuite le Théâtre de Caen...⁵»

¹ Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification : les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991

² Jean-Michel

³ Pierre Bourdieu, *Op. Cit.*, 1994

⁴ Jean-Michel

⁵ Sylvie

La directrice fait ici deux mises en contexte : la première concerne les prémisses de l'éducation artistique et culturelle qui a eu lieu au tournant des années 60, dans la lignée du colloque d'Amiens et l'essor des éducations nouvelles. Ces dernières se distinguent des éducations traditionnelles par la valorisation de l'autonomie de l'élève inspirée de la pédagogie d'Anna Montessori ou de Célestin Freinet, et donnent naissance à des expériences esthétiques qui relient la classe et les mondes de l'art, par des programmes scolaires enrichis de sorties culturelles, de rencontres avec les artistes et de pratiques artistiques. La plus ancienne génération de directeurs a donc vécu l'intrusion des valeurs de la cité inspirée dans l'école¹. Elle est le reflet d'une dynamique sociétale perçue comme innovante, qui vise à reconsidérer la place de l'enfant et plus largement de l'individu au cœur de la société. La réunion de différents registres de légitimité y est favorisée. Les passerelles tendues entre les mondes de l'art et de l'école sont, de fait, problématiques : « Les institutions artistiques cherchent à socialiser les enfants à des manières de penser et de regarder, à une posture de spectateur ou de spectatrice, qui peut être en tension avec la posture d'élève requise à l'école.²» Quand la directrice dit que c'est « le mélange » du conte traditionnel, du coca-cola et du chewing-gum qui lui a plu, elle renvoie au mélange d'une référence légitime (le personnage du *Petit Chaperon Rouge*) et de références non légitimes - le coca-cola et le chewing-gum. Ce mélange de différents registres de légitimité renvoie à l'idée de Bernard Faivre, selon qui l'institution théâtrale devrait, pour rester populaire, accepter de « se commettre avec le peuple ³».

C'est donc un pan de l'histoire croisée des politiques culturelles et éducatives publiques que l'on peut percevoir au travers de l'évocation de ce premier souvenir de spectacle vivant, et qui m'a été raconté par certains directeurs ou directrices. Le bouleversement engendré dans les années 70 par les militants d'une éducation par l'art a été formalisé par la suite au sein du protocole d'accord du 25 avril 1983 relatif à l'enseignement artistique et culturel. Ce protocole prévoyait de « développer la collaboration entre le service public d'éducation et le secteur culturel » dans le but « d'affirmer la nécessaire cohérence entre le projet éducatif et le projet culturel du

¹ Alain Kerlan s'appuie sur l'image du cheval de Troie pour évoquer la façon dont l'art peut être dispensé à l'école. Alain Kerlan, « L'éducation artistique et culturelle, entre utopie et hétérotopie. Éléments de généalogie », *Quaderni*, 92, Hiver 2016-2017

² Marie-Christine Bordeaux, *Op. Cit.*

³ Bernard Faivre (dir), « Théâtre populaire : actualité d'une utopie », *Études théâtrales*, 40, 2007

gouvernement ¹». La sortie culturelle de Sylvie a été prolongée par une expérience réflexive et critique permise par la rencontre avec l'artiste en classe, que Sylvie m'a décrit ainsi : « Je me souviens qu'après le metteur en scène - certainement un ancien hippy - était venu faire un peu le cours dans la classe pour nous expliquer pourquoi on pouvait monter des pièces anciennes, des contes, mais dans une forme contemporaine ²». C'est donc le fait que l'institution scolaire ait monté le projet en complicité avec les artistes qui l'a marquée. C'est l'importance de la rencontre de ces deux instances qui est frappante dans son récit.

Ce récit et d'autres apportent une seconde mise en contexte qui est celle de la décentralisation culturelle avec la mise en place de la mission de démocratisation culturelle et sa difficile inscription dans les territoires. Ainsi, quand la directrice parle de la Comédie du Gros Caillou à Caen « qui est aujourd'hui le Centre Dramatique National - où on emmenait les élèves au théâtre³» on comprend que la sortie scolaire au théâtre est reliée aux projets artistiques de la compagnie Jo Tréhard, soutenus par le ministère de la culture. Dans les années 70, la compagnie Jo Tréhard a désigné Yves Graffey pour diriger le théâtre du Gros Caillou, pensé comme un théâtre professionnel dédié aux jeunes spectateurs. Jo Tréhard a lutté à Caen pour maintenir le principe de polyvalence et de permanence d'une programmation théâtrale ouverte à tous face à une municipalité qui lui préférait une programmation de variétés⁴.

Ce théâtre avait été labellisé par André Malraux et a contribué à établir le socle idéologique de ses Maisons de la Culture. La subvention du ministère s'est alors substituée à celle de la ville, ce qui a permis à la compagnie de pérenniser son activité en dépit de son manque de reconnaissance par les pouvoirs publics locaux. Cette anecdote donnée par la directrice n'en est pas une quand on considère l'actualité des problématiques de suppression de projets culturels territorialisés dans certaines mairies⁵.

¹ Protocole d'accord du 25 avril 1983 relatif à l'enseignement artistique et culturel, consultable en ligne <https://www.culture.gouv.fr/Textes-de-referance>

² Hans Robert Jauss *Op. Cit.*, décrit l'écart esthétique comme « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience. »

³ Sylvie

⁴ Alice Blondel, « Sociologie de la décentralisation théâtrale ». Thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2001 et Maryse Souchard et Marc Favier. « 34. Entre le théâtre engagé et le théâtre de l'absurde (1950-1968) », Alain Viala éd., *Le théâtre en France*. Presses Universitaires de France, 2009, pp. 437-450

⁵ Ève Beauvallet et Pascal Bastien, *Des maires en guerre contre une culture jugée élitiste*, Libération, 14 décembre 2020. <https://next.liberation.fr/arts/2020/12/14/des-maires-en-guerre-contre-une-culture-jugee->

À travers ces souvenirs, c'est une génération qui a vécu les grandes heures du théâtre populaire qui se raconte, la génération des pionniers. Ce théâtre populaire, c'est aussi de grandes institutions et des artistes engagés, comme le souligne Alan qui a découvert son premier spectacle au théâtre Nanterre Amandiers : « Il y avait aussi cette fameuse école des comédiens qui était animée par Pierre Romans où parmi les élèves on avait Agnès Jaoui, Bruno Tedeschi, Vincent Perez, Marianne Denicourt ¹ » : ces références accompagnent son premier souvenir, ils décrivent une institution théâtrale perçue comme un réservoir de créativité et de talents.

b. Un déclencheur d'omnivorisme

Dans d'autres cas, les directeurs et les directrices insistent sur le caractère tardif ou inopiné de leur premier spectacle pour montrer qu'ils n'étaient pas prédestinés à faire ce métier. Ils laissent alors dans l'ombre les données d'ordre émotionnel ou esthétique liées à leur souvenir et racontent le tournant qu'a engendré cette expérience.

J'ai placé dans cette catégorie les cas où ils-elles jugent que leur premier spectacle est apparu « tardivement », où ils-elles se justifient en disant « je viens d'un milieu plutôt ouvrier, pour qui le théâtre, le spectacle vivant n'existait pas ² », ou « n'était absolument pas de notre objet ³ » ou encore les cas où ils-elles expliquent que leur goût s'est développé dans une logique « de rébellion par rapport aux parents ⁴ ».

À l'inverse, certains directeurs et directrices s'appuient sur le premier souvenir de spectacle vivant pour se présenter en tant qu'héritiers, indiquant qu'ils ont « baigné dans la culture depuis toujours ⁵ » ou expliquant : « À six ans j'étais abonnée à l'auditorium avec mes parents ⁶ » ou encore : « Les concerts, j'en ai vu à la maison, dans les salles de concerts, dans les églises, à l'opéra... j'ai l'impression que je suis né là-dedans ».

Ainsi, l'évocation du premier souvenir n'entraînait pas nécessairement le récit d'un spectacle en particulier mais permettait de marquer temporellement l'amorce d'une

[elitiste_1808641](#)

¹ Alan

² Alan

³ Jérôme

⁴ Maurice

⁵ Irène

⁶ Nathalie

très forte curiosité culturelle, jugée précoce ou tardive¹. Chez ces enquêtés, la référence au premier souvenir conduit à l'idée qu'émerge, à partir de là, une pratique récurrente et plutôt très intense de la sortie culturelle, qui ne les a plus quittés. Ainsi, le premier spectacle est pour certains le point de départ de cette approche ouverte à la découverte :

« En classe de 3^{ème} une prof de français nous amène au Théâtre de la Commune à Aubervilliers où je rencontre Gabriel Garran, le directeur du théâtre qui nous parle de la pièce et aussi qu'il a ouvert des ateliers de théâtre, et je rencontre l'adjoint au maire de l'époque, Jack Ralite, qui nous parle de l'importance de la culture pour les quartiers populaires etc. Donc avec un copain du collège on s'inscrit à cet atelier Firmin Gémier pour faire du théâtre, on ne savait absolument pas ce que c'était et pour nous ça a été un grand choc parce qu'on va découvrir que par le théâtre on peut exprimer à la fois des sentiments, des points de vue et des pensées. On a commencé à vouloir tout découvrir, tout lire, tout comprendre.²»

Dans ce souvenir, aucune place n'est donnée à la dimension esthétique de la pièce présentée ou à l'expérience émotionnelle du jeune directeur, c'est la ramification entre les différentes dimensions de l'enseignement artistique qui est plus particulièrement valorisée. Il s'agit pourtant bien d'un spectacle qui, suivi d'une rencontre, est fondateur pour le jeune homme, qui va déployer, à partir de là, une très forte appétence culturelle.

D'abord très centrée sur un genre (la musique la plupart du temps, mais aussi le théâtre³) le reste de l'entretien montre que leur pratique devient très vite abondante et pluridisciplinaire. Aujourd'hui, l'éclectisme est une des valeurs qu'ils valorisent particulièrement : « Moi j'ai une philosophie assez simple c'est que la culture c'est justement un spectre très large de choses très différentes et que petit à petit ça se resserre.⁴»

c. Les conditions de la sortie théâtrale

Le premier souvenir de théâtre est enfin l'occasion pour les directeurs et les directrices de décliner leur intérêt pour les relations avec le public. Ils se sont appuyés sur ce souvenir pour me raconter leur métier et décliner un pan de leur projet comme si les

¹ Richard A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologies et Sociétés*, 2004, 36, n° 1, p. 145-164

² Denis

³ « Après c'est prendre goût au texte justement parce que j'avais un père qui aimait beaucoup la poésie et je me souviens de mon père me lisant « La Mort du loup ». Ensuite c'est l'école et les Fables de la Fontaine, j'adorais les lire. Voilà, j'étais toujours la première en récitation. » Françoise

⁴ Nathalie

spectacles d'une saison étaient, pour eux, autant de moments propices à la réactualisation de cet épisode originel. L'évocation du premier spectacle a donc permis de dégager une réflexion sur les publics et l'action culturelle. Je m'appuierai sur le cas de Geneviève dont le récit rassemble ces différents aspects.

Pour Geneviève, le spectacle vivant est doté d'un pouvoir spécifique qui marque nécessairement l'individu qui y est confronté. Le spectateur, loin d'être indifférent à la représentation théâtrale, vit au théâtre une expérience hors norme qui reste gravée dans sa mémoire : « Et vous c'est pareil. Si vous réfléchissez je suis sûre que vous êtes capable de dire "ce jour-là je suis allée au théâtre. Et je m'en souviens". Donc au théâtre il y a quelque chose. Je suis vraiment pour emmener les élèves, les enfants au théâtre. ¹ » Elle ne partage pas l'inquiétude des chercheurs pour qui la mort du théâtre populaire est imminente si l'on n'y remédie pas². Pour elle, le théâtre est populaire et immortel par essence, du fait de sa singularité par rapport aux autres pratiques culturelles, fondée sur la coprésence du spectateur et de l'acteur : « En réalité il y a un rapport presque charnel avec ce qui se passe sur scène que vous n'avez pas dans une offre d'écran, de télévision, de cinéma. Il y a un truc qui se crée. Donc ce rapport s'il est fait, s'il est établi petit, c'est sûr qu'il y a quelque chose qui reste. » Aussi il apparaît qu'en proposant des spectacles aux plus jeunes, les directeurs-trices ont clairement conscience de participer au cycle de la vie de leur activité. Ils contribuent à cette régénérescence perpétuelle par une très grande implication. Pour Geneviève comme pour nombre d'autres directeurs et directrices que j'ai rencontrés, la fabrication de la programmation culturelle, loin de s'arrêter à la sélection de spectacles et l'organisation d'une saison culturelle, implique une présence en journée et le soir au théâtre, pour jouer aussi le rôle de passeur :

« Ce rapport, s'il est fait, s'il est établi petit, c'est sûr qu'il y a quelque chose qui reste. L'autre fois il y avait une toute petite fille qui était là pour *Les Femmes Savantes*. Ce n'est pas une pièce très facile. Et à la fin elle est venue me voir. Donc je lui ai dit « Mais qu'as-tu préféré ? » Elle m'a dit : « ce que j'ai préféré c'est quand Belize a donné la fleur qu'elle avait dans les cheveux. » Donc je l'ai emmené voir Evelyne Buyle. Donc ça, c'est sûr que toute sa vie, elle se souviendra de ça. En plus il y avait un photographe, donc il l'a prise en photo etc. »

On s'imagine aisément le parcours de la petite fille jusqu'aux coulisses et l'émotion qu'elle a pu ressentir à pénétrer dans les loges et à y découvrir les artistes en

¹ Vickie. Les autres citations qui suivent dans ce paragraphe sont d'elle aussi.

² Bernard Faivre, *Op. Cit.*

bras de chemise, partiellement démaquillés. Le rapport direct et très personnalisé avec le public, cette façon d'enchanter le spectateur en lui donnant accès à l'artiste, en créant une rencontre aussi imprévue et spontanée qu'insolite fait partie du « plaisir du métier » de directeur et de directrice. Ils souhaitent transmettre aux spectateurs leur goût du partage avec les artistes. Mis au service des rêves d'enfance, ils font vivre aux petits et revivre aux grands des expériences esthétiques et intimes inoubliables qui créent du lien entre l'avant et l'arrière d'un décor. Cette posture de passeur, cet artisanat du rêve semble être l'écho direct de leur propre expérience. En effet, leur premier souvenir de théâtre se retrouve au fil de la vie des enquêtés sous des formes plus ou moins déguisées et spectaculaires. Cela va du premier souvenir de spectacle de Pauline, « Madame Butterfly au Château de Loches, en plein air » que l'on retrouve glissé dans son sujet de mémoire de Master 1 : « En M1 j'étais dans le département d'histoire sociale et culturelle des sociétés contemporaines, avec Pascal Ory en soutenance, et j'ai traité des festivals de théâtre en sites patrimoniaux. Ce qui m'intéressait c'était de faire du théâtre hors du théâtre ¹ » jusqu'à l'exemple emblématique de Geneviève qui dirige aujourd'hui le théâtre qui l'avait accueillie pour son tout premier spectacle :

« Moi je suis capable de dire la première fois que je suis allée au théâtre dans ma vie. C'est d'autant plus étonnant que ... c'était ici, avec ma grand-mère. Et je peux dire l'émotion que j'ai eue en entrant dans la salle et ce qu'il y avait sur scène, et le décor, et ce que j'ai vu etc. Et, ce jour-là, je me suis dit : "Le théâtre, c'est quelque chose d'exceptionnel". Venez, je vais vous montrer la salle. »

On comprend ici que la jeune spectatrice est devenue directrice du théâtre. En invitant des années plus tard une enfant à rencontrer Evelyne Buyle en coulisses à l'issue du spectacle, la directrice ne cherche pas à rompre l'illusion opérée par la représentation : en lui donnant accès à l'actrice, elle fait perdurer la magie au-delà de la représentation. La programmatrice approfondit le souvenir de l'enfant en prolongeant l'empreinte fictionnelle du spectacle par une rencontre effective avec l'actrice, dans sa loge, au moment où elle n'est plus vraiment Bélize, pas encore tout à fait Eveline, mais pleinement Eveline Buyle.

Mon enquête montre donc combien les directeurs et les directrices de théâtre de ville sont aussi d'anciens jeunes spectateurs devenus experts en l'art de sublimer l'expérience de la sortie théâtrale. Cela passe pour certains par une réflexion et un soin

¹ Pauline

porté vers les conditions de la venue au théâtre, notamment chez les jeunes : « Je suis vraiment pour emmener les élèves, les enfants au théâtre. Si possible, le soir. Nous accueillons beaucoup de classes le soir parce que le théâtre, ce n'est pas une salle de scolaires. C'est une salle avec des vieux, des jeunes, des gens... C'est une salle composite ». De même, Baptiste pose un regard critique sur les sorties scolaires et s'attache à développer ce qu'il appelle « l'autonomie du spectateur » chez les lycéens :

« On s'est rendu compte que plein de jeunes ne savent pas, par exemple, que l'on peut boire un verre dans un théâtre, que c'est aussi un lieu de vie, que l'on peut non seulement boire un verre mais aussi parfois, en restant au bar, croiser les comédiens. Une particularité que n'importe qui qui aime le théâtre connaît, qui fait partie de son goût et de son désir de théâtre. Mais ça c'est impossible à découvrir à travers les sorties scolaires en journée qui créent aussi des salles mono âge. » Donc on a créé un partenariat où le professeur leur dit «pour le 20 vous devez avoir vu [tel spectacle].» Ils ont une contremarque valable pour deux qui leur permet de réserver eux-mêmes leur place. Dès lors que c'est eux qui doivent réserver, ils doivent choisir quel jour ils viennent, avec qui ils viennent, s'ils souhaitent venir entre copains ou y aller seuls, s'ils souhaitent profiter de cette occasion pour draguer ou pour envoyer un autre copain à leur place parce qu'ils n'ont pas envie d'aller au théâtre et que ce copain leur racontera la pièce de la même façon qu'on a tous dit un jour : « Je n'ai pas lu le livre raconte-moi de quoi ça parle ». Tout ça est possible et la sortie n'est pas obligatoire, elle est très lourdement incitée mais il n'y a pas de notation. »

Mon analyse des premiers souvenirs de spectacle vivant des directeurs et directrices de théâtre de ville montre qu'ils-elles entretiennent avec lui un lien fort, qui permet d'éclairer leur expertise. Mais peut-on pour autant dire de ce premier souvenir qu'il a déterminé leur vie professionnelle ?

Pour le savoir, j'ai analysé le laps de temps qui sépare ces deux temporalités, à commencer par le temps des études. Une analyse diachronique permet de prendre en compte toutes les facettes du parcours vers le métier de directeur et directrice de théâtre de ville et d'ainsi mieux comprendre les ramifications de leur identité professionnelle.

II. Les parcours d'études supérieures des directeurs et des directrices de théâtre de ville

Selon Vincent Dubois, l'orientation professionnelle vers le secteur culturel répond à une logique vocationnelle¹. Dans cette partie, je souhaite mettre en perspective mes résultats en discutant cette thèse. Vincent Dubois définit la vocation comme « la combinaison de trois éléments » : « un rapport réflexif à ses propres déterminations » qui permet aux individus de « concevoir leur orientation, fût-ce de manière illusoire, comme résultant d'un choix délibéré », « un rapport particulier au travail » qui incite à « concevoir l'activité professionnelle comme le moyen ou au moins l'occasion d'une réalisation personnelle » et le fait de « définir les métiers concernés en référence à des valeurs ou des fonction sociales universelles² ». Mes questions sont les suivantes : Devenir programmateur faisait-il partie des ambitions des étudiants et étudiantes qu'ils et elles étaient alors ? Leur parcours d'études supérieures suit-il une logique vocationnelle ? Comment leur choix d'orientation leur est-il venu ? Et enfin, diriger et programmer un théâtre de ville s'apprend-il au cours d'une formation spécifique ?

Pour répondre à ces questions, je m'intéresserai donc désormais aux études supérieures suivies par les directeurs et directrices de scènes publiques non labellisées. Je continuerai mon analyse de leurs dispositions en étudiant plus spécifiquement leurs contextes d'activation, de mise en œuvre et de mise en veille. Je rendrai compte du caractère plus ou moins précoce de ce choix de carrière en apportant un éclairage lié aux variations générationnelles. Les directeurs-programmateurs de théâtres de ville n'étant pas pour la plupart artistes professionnels, je m'intéresserai dans un troisième temps à la façon dont se déroule l'arrêt de leur pratique artistique quand celui-ci intervient au cours des études.

1. Le métier de programmateur : une vocation ?

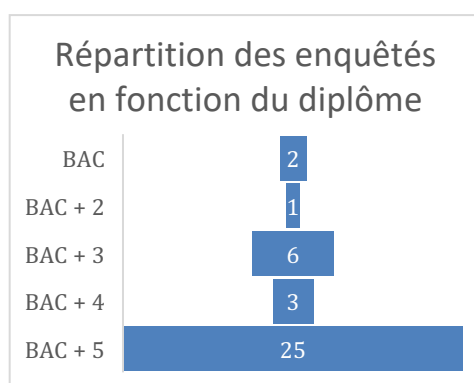
Choisir des études supérieures dans le but de réaliser un métier spécifique suppose d'opérer une discrimination entre diverses formations relevant d'un même secteur. Avoir

¹ Vincent Dubois, *La culture comme vocation*. Raisons d'agir, 2013

² *Ibid*, page 10

un plan de carrière n'est pas le fait de tous les jeunes. Le développement vocationnel peut intervenir à l'âge adulte et suivre plutôt un processus fait d'étapes ou de paliers comme l'illustre Danielle Riverin-Simard avec l'image de l'escalier¹. Il apparaît d'ailleurs dans mon enquête qu'aucun directeur ou directrice de mon échantillon ne visait le métier de programmateur de spectacle vivant au sortir du baccalauréat.

Dans cet échantillon de 37 directeurs et directrices, 35 d'entre eux ont suivi une formation supérieure et sont diplômés de l'enseignement supérieur.



Les niveaux de diplôme diffèrent : 25 possèdent un BAC + 5, 3 se sont arrêtés à une maîtrise (BAC + 4), 6 sont diplômés d'une licence (BAC + 3), 1 a une équivalence de niveau BAC + 2, et 1 directeur et 1 directrice n'ont pas obtenu de diplôme après leur baccalauréat. Cette relative disparité dans les niveaux de diplôme des directeurs et directrices rencontrés suggère que leur métier n'est pas une profession dont l'exercice serait soumis « à l'autorisation d'une autorité compétente et à la possession d'un diplôme ou d'une formation spécifique² ». Certaines compétences, nous le verrons, sont requises pour accéder à ce poste, mais il n'y a pas d'Ordre des programmateurs comme il existe un Ordre des experts comptables, des avocats ou des architectes par exemple. Il n'existe pas de *numerus clausus* qui limite le nombre d'étudiants pouvant accéder à la profession, comme c'est le cas pour les professions médicales. Enfin, devenir programmateur ne nécessite pas l'obtention d'un agrément pour valider la conformité des conditions d'exercice de la profession. On peut par conséquent déduire de mon échantillon que

¹ Danielle Riverin-Simard, « Développement vocationnel de l'adulte : vers un modèle en « escalier » », *Revue des sciences de l'éducation*, 6 (2), 325-349, 1980

² Définition de la profession réglementée, Glossaire, <https://www.service-public.fr/particuliers/glossaire/R1029> consulté le 8 novembre 2020

l'obtention d'un BAC + 5 et/ou d'un diplôme culturel augmente les probabilités d'accéder à ce poste sans que ces conditions soient pour autant requises.

Mieux connaître le contenu des parcours d'études supérieures des directeurs en poste devrait contribuer à l'analyse de la diversité de leurs profils. Pour rendre compte de mon analyse, j'ai distingué deux groupes : ceux qui, après le BAC, ont suivi une voie d'études supérieures non culturelle et ceux qui ont intégré une filière culturelle. J'entends par « filière culturelle » les filières d'études artistiques et culturelles et par « filière non culturelle » toutes les autres disciplines, à l'exclusion de l'art et de la culture.

a. La voie non culturelle

Si l'on comptabilise toutes les études réalisées, que ce soit directement après le BAC ou plus tard, il apparaît que certains directeurs ou directrices n'ont jamais entrepris d'études en lien direct avec les arts et la culture. Ces profils, qui concernent 11 cas sur 37 de mon échantillon, n'ont pas éprouvé le besoin de bifurquer vers une voie culturelle au cours de leurs études ni de reprendre des études avant d'accéder au métier de directeur de théâtre ou pour y accéder. Parmi les diplômés de filières non artistiques et culturelles, la filière la plus représentée est celle des Lettres modernes, choisie par Candice (40-49 ans) qui possède un DEA, et par Gérard et Joseph (60-69 ans) qui ont une licence. Viennent ensuite les études en Sciences politiques sans majeure culturelle spécifique, suivies par Christophe (40-49 ans) et André (30-39 ans) qui ont tous deux un BAC + 5. Enfin, viennent quelques cas isolés : un début d'études de commerce vite interrompues pour Maurice, un master en sciences du jeu pour Nadine (50-59 ans), 5 ans de gestion pour François (60 – 69 ans) et cinq années d'école de commerce pour Édouard (60-69 ans). Le cas de Baptiste (40-49 ans) est singulier puisqu'il a fait une maîtrise de droit en parallèle d'une école de théâtre¹. Que peut-on déduire de ces parcours d'études supérieurs clairement en marge de l'art et de la culture ?

De ces résultats je déduis un premier constat : toutes les générations de directeurs sont représentées ici de façon plutôt proportionnée, bien que la multiplication des diplômes culturels qui a cours lors des années 80, années de naissance de la jeune

¹ Je n'ai pas considéré l'école de théâtre en tant qu'études supérieures car elle n'est pas diplômante

génération, a entraîné une certaine normalisation de ce choix d'études en structurant les apprentissages et les débouchés¹.

Complétons par un second constat : selon la façon dont leur famille les a socialisés à la culture, les baby-boomers² se sont plus ou moins saisis de l'éclosion des formations culturelles dans les années 70. Ce sont les plus représentés dans cette catégorie. Pour François, né en 1951, « ça n'existait pas toutes vos formations qui existent à l'heure actuelle. On est dans les années 70, cela n'existait absolument pas ». Il a donc fait de l'économie appliquée à l'entreprise et a obtenu quatre ans plus tard un diplôme intitulé « Aptitude de gestion en entreprise ». Pourtant, Irène, née un an après François, en 1952, et qui a toujours « baigné dans la culture », s'est spécialisée très tôt, en passant un Bac option musique et en poursuivant ses études « très naturellement » dans cette voie au département musique de la faculté d'Aix en Provence : « La peinture n'était pas sèche encore donc on a un peu essuyé les plâtres. C'était un peu rocambolesque mais voilà j'ai été parmi les premiers DEUG-Licence-Maîtrise Musique. » C'est dans son mémoire de fin d'études portant sur les foyers de jeunes travailleurs, que François laisse une petite place à son inclination pour la culture³. Son mémoire « démontrait qu'à l'époque, les jeunes ne venaient pas simplement [en foyer de jeunes travailleurs] parce qu'il y avait des prix bas et une cantine, mais également parce qu'il y avait des animations culturelles, une vie sociale et culturelle à l'intérieur du bâtiment ». Il avait « travaillé là-dessus pour démontrer ça » et passait pour « un farfelu », parce que la plupart de [ses] camarades avaient fait leur stage plutôt dans des entreprises, « chez Casino, ou autres...⁴ ». On voit bien ici que les termes « farfelu » et « rocambolesque » traduisent une même connotation péjorative d'une activité jugée peu sérieuse : « Nous étions des bateleurs quand on voulait faire de la culture ou du spectacle, des saltimbanques » ajoutera François. Nous verrons plus bas combien l'augmentation du nombre de filières culturelles et du nombre de diplômés n'est pas venu à bout de ce préjugé. Les entretiens montrent que ce préjugé circulait encore dans certaines familles d'enquêtés plus jeunes et même que certains futurs directeurs et directrices le relayaient au cours de leurs études.

¹ À ce sujet, voir mon développement en partie 2.a et 2.b

² Jean-François Sirinelli, *Les Baby-boomers. Une génération (1945-1969)*, Paris, Fayard, 2003

³ Nous avons vu en première partie de ce chapitre que François était féru de cinéma par l'intermédiaire de ses parents cinéphiles

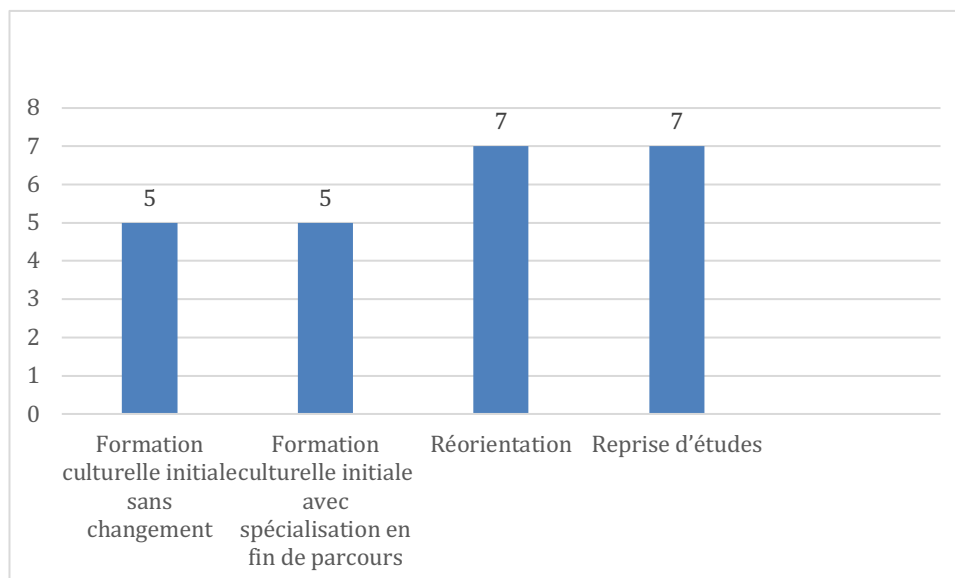
⁴ François

b. La voie culturelle

À l'inverse des directeurs et des directrices que je viens de citer, 24 ont suivi tôt ou tard des études dans la filière culturelle. L'inscription dans un cursus culturel se fait toutefois selon des temporalités diverses : si 5 sur 24 ont d'emblée choisi une filière culturelle ou artistique sans la quitter, 5 ont initialement choisi une voie artistique avant de se spécialiser en culture, 7 ont réalisé un parcours non culturel et n'ont bifurqué vers une filière culturelle qu'en dernière année d'études, et 7 n'ont fait des études culturelles qu'après être entrés dans le monde du travail, soit en reprise d'études¹. Pour chacune de ces catégories, j'analyserai les motivations qui les ont poussés à rejoindre la voie culturelle et à se spécialiser.

Je constate en tout cas dès à présent qu'alors que nous avons vu plus haut que les directeurs et les directrices ont tous reçu une socialisation culturelle primaire marquante, leur inscription dans une formation culturelle d'enseignement supérieur ne va pas de soi puisque 26 sur 37 n'ont soit pas suivi d'études culturelles soit s'y sont inscrits tardivement, en se réorientant ou en reprenant des études, comme l'illustre le graphique ci-dessous.

Modalités d'entrée en filière culturelle au cours des études et au-delà (en nombre d'enquêtés)



¹ Je laisse pour un temps de côté l'analyse de ces cas qui sera faite dans la partie suivante consacrée aux expériences professionnelles passées

Commençons par les cas où l'inscription dans une voie culturelle se fait très tôt et n'est pas remise en question jusqu'à la fin du cycle d'études (5 sur 24). Ces enquêtés ont choisi une filière artistique en Conservatoire national, dans une école ou se sont arrêtés à l'issue du premier cycle universitaire. Françoise avait 20 ans à son arrivée à Paris, quand elle a intégré le Conservatoire : « J'avais eu une fois le premier tour à 16 ans. Mon père m'avait amenée, je voulais voir ce que c'était. J'ai passé Agnès de *L'École des Femmes*, j'étais toute jeune... Bon. Moi, j'ai été admise au Conservatoire de Paris la cinquième fois. ». C'est le cas également de Stéphane admis au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Bruxelles et de Jean-Michel qui a intégré une école de cinéma à 18 ans où il a appris « des choses extrêmement pratiques (...), des tournages, beaucoup » et où il a rencontré des professeurs et des camarades avec qui il est toujours en contact. Irène s'est contentée d'une licence de musique à Aix-en-Provence et Gérald a suivi la formation de directeur de MJC¹. Une fois ces cycles d'étude terminés, leurs études se sont arrêtées là et leur vie professionnelle a démarré. Je décrirai dans la partie consacrée à l'analyse des expériences professionnelles les diverses trajectoires que la vie professionnelle des enquêtés a pu emprunter, mais je peux souligner à ce stade une déconnexion entre des études portant sur la création (Stéphane, Françoise, Jean-Michel) et leur fonction de directeur-programmateur, car la grande majorité d'entre eux ne se déclare pas artiste actuellement.

Par ailleurs, 5 directeurs et directrices se sont inscrits d'emblée dans une filière culturelle universitaire et ont précisé au fil du temps leur orientation vers la gestion culturelle, la plupart du temps en changeant d'université. Ce sont les cas que j'ai intitulés « spécialisation culturelle en fin de parcours d'études ». C'est le cas de Mélanie qui, ne sachant « pas forcément quelle profession [elle] voulait faire » à l'issue du Baccalauréat s'est initialement inscrite en histoire de l'art pour choisir finalement un DESS en « Métiers du développement culturel ». Dans ces cas, les secteurs artistiques étudiés ne diffèrent pas vraiment entre le début et la fin des études (la gestion des institutions culturelles n'excluant pas, par exemple, le spectacle vivant). Les étudiants cherchent à se professionnaliser (il s'agit dans tous les cas de DESS et non de DEA). L'analyse esthétique et la pratique artistique qui constituent une bonne partie du bagage des

¹ Voir le développement plus bas

premières années laissent place à l'acquisition de compétences en production artistique (qu'ils distinguent de la création artistique) et la production de cadres de réception des œuvres. « Diriger », « conseiller », « gérer », « administrer » sont les fonctions auxquelles ces jeunes étudiants se destinent alors.

Sur quoi donc reposent ces choix de spécialisation ? Le propos de Samantha est intéressant à cet égard. Il montre comment la distance critique vis-à-vis des œuvres, apprise au cours des premières années, est repoussée lors du choix de spécialisation au niveau de la licence. Samantha n'abandonne pas l'idée d'accroître ses capacités réflexives mais abandonne l'idée de se spécialiser en cinéma. Elle choisit le spectacle vivant, car elle aime « trop le cinéma pour le décortiquer » : « Je ne passais plus de bons moments devant les films. J'avais toujours cette espèce de truc “ le plan machin, le plan bidule, il a voulu dire ça... ”, ce n'était plus possible ».

Cet exemple est emblématique du fait que le travail d'objectivation des contenus culturels réalisé pendant leurs premières années les a amenés à déporter leurs efforts vers des compétences liées au plaisir esthétique sans qu'il en soit l'épicentre. Ils pensent ainsi protéger leur plaisir originel et se préserver des déceptions. S'intéresser à la production des œuvres plutôt que de participer à l'élaboration esthétique ou artistique d'une œuvre, se tenir à mi-chemin entre la réception et la production : tels sont les choix rationnels qu'opèrent les futurs directeurs de cette catégorie de la spécialisation progressive. Ces choix ne s'accompagnent pas d'une « mise à distance des rétributions monétaires » et du « travail aliéné » observé par Vincent Dubois dans *La Culture comme vocation*¹. Au contraire, Grégoire raconte qu'il a « un peu paniqué » arrivé au terme d'une licence d'Arts du spectacle, se demandant : « Mais je vais vivre de quoi ? », ce qui l'a fait opter pour le DESS « Gestion des institutions culturelles » à Dauphine.

Se rendre utile, tel semble être en revanche les investissements consentis par les futurs directeurs et directrices de cette catégorie au cours de leurs études. Par exemple, Sophie commence ses études en faculté d'Histoire des arts. Faisant le point à la fin de sa licence, Sophie décrit son parcours universitaire comme une promenade très agréable (« j'aurais pu faire ça pendant des années ») mais trop abstraite, ce qui l'amène à opter pour un master en école des arts et de la culture. Elle s'inquiète, elle a « besoin de voir le but » de ses études, se disant « mes études c'est bien mais ça va où ? ». Elle quitte donc l'Histoire et l'université à la fois, et fait le choix de la culture comme on choisit la

¹ Vincent Dubois, *Op. Cit.*, 2013, page 10

voie de la raison : « Il fallait bien manger » ; « il faut que je travaille » se dit-elle alors pour justifier son choix. Une nouvelle fois, la « peur de [ne] pas avoir d'emploi derrière » la pousse à une deuxième réorientation : « C'était génial, tout ce que j'aimais, mais pareil je me demandais "mais ça va où ?" ». Elle ressent un manque de formation : « Tout ce qui est relations publiques, le concret, ils l'avaient appris pendant les deux premières années et comme j'étais entrée par équivalence en troisième année, je n'avais pas étudié tout ça. Donc moi je ne voyais pas où ça nous menait. » Sophie ressentait le besoin d'agir concrètement et que ses enseignements soient traduits en missions. Elle décide donc « de ne pas continuer en dernière année », pour faire « une école de communication-relations publiques. C'était plus concret parce que là, on savait comment faire un communiqué de presse quand c'est un événement. » Bien que focalisée sur sa quête de concrétude, Sophie omet de valider son diplôme : « En dernière année, il fallait soutenir un mémoire (...) que je n'ai jamais soutenu, puisque j'ai trouvé un travail tout de suite après. Une grosse bêtise, parce que je n'ai pas pu valider la finalité ».

Il faut toutefois prendre en compte la différence des contextes dans lesquels la spécialisation a lieu. Ceux-ci varient selon les générations : les directeurs qui avaient entre 50 et 69 ans lors de mon enquête bénéficiaient d'un contexte socioéconomique bien différent au cours de leurs études par rapport à la génération des 30 à 49 ans. L'insouciance due au plein emploi des années 1946 à 1975 observable chez les directeurs et directrices de 50 à 69 ans s'oppose aux incertitudes des années 80 que l'on peut constater chez les directeurs et les directrices de 30-49 ans qui ont fait leurs études après le choc pétrolier. C'est pourquoi les raisons évoquées pour expliquer les changements de filière diffèrent nettement : chez les plus jeunes, les choix en fin d'études sont liés à la crainte du chômage et de la précarité, qui est accentuée par la longueur croissante des études : « Je ne suis pas allé au bout du DEA parce qu'à ce moment-là je me suis dit « Ouh la la, je ne sais pas sur quoi ça va déboucher. Et du coup j'ai voulu un peu me réorienter et je suis entré en DESS Gestion des institutions culturelles, à Dauphine¹ ». Cette crainte du lendemain se traduit par un changement d'établissement ou de filière pour optimiser les chances d'embauche.

Pour la génération du baby-boom en revanche, que l'un des directeurs décrivait ainsi : « Une époque où du jour au lendemain tu pouvais dire : " j'ai besoin d'argent, je

¹ Grégoire. Voir aussi Sophie : « Mes études c'est bien mais ça va où ? J'avais besoin de voir le but en tout cas, même si j'aurais pu faire ça pendant des années mais... il fallait bien manger ! »

travaille demain », et où tu te présentais n'importe où et tu avais du boulot¹ », la réorientation découle plutôt de la nécessité de construire son identité sociale :

« J'avais deux carrières et donc deux vecteurs possibles : soit je continuais dans la musique où pourtant j'avais pris des coups et j'en faisais ma profession. C'était mon point de départ. Je voulais faire ça. Je voulais être percussionniste classique dans un orchestre. Soit, je développais une autre chose, type filière universitaire. Et puisque j'étais intéressé par le social, de fait, évidemment, très rapidement, je me suis mis en condition de travailler et de suivre des études de type social. Puis après, je ne savais pas trop. Là j'ai pris un an de battement. ²»

On voit dans ces deux exemples un rapport au temps tout à fait opposé et qui reflète ces contextes sociétaux très différents : le plus jeune interrompt son cycle d'études pour changer directement de filière quand le plus âgé prend un an d'arrêt pour réfléchir. Cela ne veut pas dire que la jeune génération ne fait pas de pause, mais quand une année de césure est prise pour voyager et/ou prendre du recul, cette année est prise à la fin du parcours d'études, une fois le diplôme acquis.

Passons à présent à l'analyse du parcours d'études des 7 directeurs et directrices qui ont commencé leur formation en filière non-culturelle pour ne rejoindre une filière ou spécialisation culturelle qu'en fin d'études. Ce sont les cas que je nomme « réorientation ». Il s'agit par exemple d'Aliénor, qui entame ses études par un BTS tourisme sur les recommandations de son père et qui va bifurquer vers l'Histoire de l'Art à Paris 1 puis l'École du Louvre, d'Ariane qui, après quatre ans de droit, changera d'université pour un master de Droit et Politique des activités et des professions artistiques, ou d'Alan qui passe d'une licence de Psychologie à une formation en Gestion culturelle à Dauphine. Comment ce choix de réorientation leur vient-il et quelle est leur motivation ?

Un certain nombre d'entre eux ont choisi des études par défaut, parfois pour correspondre au désir des parents. Certains puisent néanmoins dans leurs cours matière pour se réorienter. C'est le cas d'Aliénor : « Mon père m'a inscrite en BTS Tourisme, j'ai détesté mais j'ai suivi la branche pour former les guides conférenciers. Et là j'ai découvert par hasard les cours d'histoire de l'art parce que je n'avais même pas pensé à ça, je savais à peine que ça existait. » L'on retrouve aussi ces cas de réorientation par le biais des

¹ Pierre

² *Ibid.*

options chez Ariane et Frédéric. En cours d'études, ils choisissent de quitter une filière qui ne leur offre de réussite (quand elle en offre) qu'« à force de travail mais pas d'envie¹ » et prennent leur plaisir pour guide en s'inscrivant en Management de la culture, Développement culturel ou encore en école de théâtre. Comment retrouvent-ils leur plaisir pour la culture ? On retrouve dans l'exemple d'Aliénor l'importance du professeur qui fait écho avec mon analyse de la socialisation culturelle scolaire :

« Je suis tombée raide dingue amoureuse de ma professeure d'Histoire de l'art qui était fabuleuse, qui nous a sortis au musée, qui m'a fait découvrir les choses de manière très agréable. Et je me suis dit : " je ne vais pas m'enliser dans des études de tourisme qui ne m'intéressent absolument pas. Je vais poursuivre au-delà du BTS et je vais m'inscrire en cours d'Histoire de l'Art ". Là j'ai poursuivi jusqu'au DEA à l'Université Paris 1. Puis j'ai eu une super opportunité grâce à mon maître de mémoire : j'ai pu suivre le double cursus Paris 1 – ENS rue d'ULM et puis c'est toujours une histoire de wagons qui s'accrochent. Par ce biais, j'ai découvert le métier de conservateur du patrimoine et je me suis dit : " je vais préparer ce concours-là parce que c'est vraiment ce qui m'intéresse ". Pour cela, je suis entrée à l'École du Louvre. »

À deux reprises ici, c'est un enseignant qui ouvre le champ des possibles, « sauvant » ainsi l'étudiante de l'ennui qu'elle éprouvait dans sa filière initiale.

Pour Nathalie, initialement inscrite en licence d'Information et Communication, les horizons se sont ouverts grâce à un livre de sociologie : « Je demandais tout autour de moi, à mon réseau, au conseiller d'orientation de l'époque etc. quel métier je pourrais faire dans la culture. Ils me répondaient qu'il n'y avait rien. ». C'est finalement « par accident », en faisant des recherches à la bibliothèque de l'Université, qu'elle trouve sa voie :

« J'ai fait tomber un bouquin en sociologie qui s'est ouvert sur la page ENSATT, l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre - ça fait vraiment très romancé, mais c'est la vérité. Et donc j'ai regardé ce truc : " mais qu'est-ce que c'est l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre ? Ça m'intéresse !". J'ai appelé mon ancien prof de théâtre, je lui ai dit : " Pourquoi tu ne m'en as pas parlé ? Pourquoi tu ne m'en parles pas quand je te dis que c'est ce genre de métier que je veux faire ? " ».

La réorientation peut aussi découler d'un travail alimentaire, réalisé en parallèle des études. Alan trouve un *job* d'appoint au sein d'un théâtre qui lui ouvre les portes d'« un univers qui [lui] est très vite apparu comme celui dans lequel [il] souhaitai[t] évoluer ». Inscrit en Psychologie, il va clore sa licence puis suivre une formation qualifiante en gestion culturelle à Dauphine.

¹ Ariane

Enfin, 7 directeurs et directrices ont obtenu un diplôme culturel après avoir travaillé, à l'occasion d'une reprise d'études. Je réserverai leur analyse dans la partie consacrée aux expériences professionnelles pour me centrer ici sur le cycle de vie des études réalisées immédiatement après le BAC. Je noterai donc simplement que seuls deux directrices n'ont pas fait d'études à l'issue du baccalauréat pour s'engager d'emblée dans la vie active : Marie et Sylvia. Elles ne souhaitaient notamment pas prolonger un cycle scolaire qu'elles avaient davantage subi qu'apprécié : « J'étais un peu perdue dans tous les trucs et je m'ennuyais beaucoup au lycée, à l'école, en cours, je n'étais pas très scolaire.¹» Ces deux « cas négatifs ²» sont issus des générations doyennes qui ont connu le plein emploi, avant que ne mutent les effectifs de l'enseignement supérieur, « multipliés par 8 en 50 ans ³». Les auteurs de *l'État de l'Enseignement supérieur et de la Recherche en France* expliquent cette explosion du nombre d'étudiants par « le dynamisme démographique des années 1950 et 1960 et l'accès élargi au baccalauréat (77 % d'une génération contre 10 % au début des années 1960) » d'une part, et par « l'allongement de la durée des études et l'attractivité renforcée du système d'enseignement supérieur ⁴» d'autre part. L'engagement de tous les autres enquêtés dans un parcours d'enseignement supérieur post-bac va dans ce sens.

c. Les études supérieures entre « disposition spontanéiste » et « remise de soi »

Qu'ils aient choisi ou non une voie culturelle, les enquêtés ne se projetaient pas dans le métier de programmeur au moment de leurs études. Ils manifestaient deux dispositions antagonistes. Soit une absence de calculs, que Bernard Lahire appelle une « disposition spontanéiste ⁵» : « En fait je ne m'étais posé absolument aucune question sur mon avenir professionnel en m'inscrivant à la fac. Je suis allé là où j'avais envie d'aller

¹ Sylvia

² Ces cas sont négatifs dans la mesure où tous les autres membres de l'échantillon ont réalisé des études supérieures juste après leur baccalauréat, même si celles-ci ont été plus ou moins longues.

³ MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR, DE LA RECHERCHE ET DE L'INNOVATION, *L'état de l'Enseignement supérieur et de la Recherche en France, 49 indicateurs*, n°10 - Avril 2017

⁴ *Ibid.*

⁵ Bernard Lahire, *Portraits Sociologiques, dispositions et variations individuelles*, Armand Colin, 2005

puisque cela me plaisait ¹», ce qui a mené à des réorientations ou des reprises d'études plus tard ; soit une disposition à la « remise de soi ²» qui revient à se laisser guider par le conseil ou l'avis d'un proche.

L'absence de « plan de carrière » des directeurs et directrices spontanéistes n'est pas incompatible avec une disposition à l'initiative car elle s'accompagne d'une volonté de sortir des cadres sociaux connus, qui peuvent être leur ville d'origine (« j'ai choisi cette option pour m'échapper très concrètement de ma ville dans le Val d'Oise car il y avait des sorties organisées³») ou des lieux culturels jugés trop traditionnels (« je me suis constitué un réseau de lieux, notamment en banlieue parce que c'est ce qui m'intéressait : à la fois dans Paris mais aussi en banlieue⁴»). La spontanéité des directeurs et directrices s'assortit également d'une disposition au leadership comme en témoigne les associations de médiation que certains créent au cours de leurs études⁵. Christophe, qui réalise des études à Sciences Po Strasbourg pour devenir diplomate, commence par profiter de sa « carte culture » d'étudiant. Celle-ci lui permet dans un premier temps de faire de nombreuses sorties culturelles (« j'ai fait ma culture de spectateur grâce à ça » me dira-t-il). Ces sorties lui rappellent l'expérience qu'il avait eue de la pratique artistique au lycée ainsi que son expérience de la médiation. L'entretien montre que ces dispositions passées rejaillissent. Il monte alors son propre atelier-théâtre au sein de l'école et recrée la triade d'expériences vécues au lycée. À travers la création d'une association, il organise « des conférences avec les artistes sur le croisement entre culture et politique » et fédère un groupe de « 40 à 50 membres » pour aller voir des spectacles. Les dispositions à la culture acquises lors de sa socialisation scolaire s'activent en cascade : les sorties culturelles ramènent Christophe à la pratique du théâtre puis à la mise en perspective critique et collective des spectacles et œuvres découvertes. Bien que la socialisation culturelle que Christophe avait reçue lors de sa socialisation culturelle scolaire ne s'est pas tout de suite traduite par le choix d'une filière culturelle à la sortie du baccalauréat, cette façon de recréer cette triple modalité peut être interprétée comme un renouvellement des dispositions acquises précédemment. Sa participation active à la création d'une

¹ Grégoire

² Bernard Lahire, *Op. Cit.*

³ Lena

⁴ Mélanie

⁵ Voir les cas de Baptiste, Christophe, Mélanie...

association culturelle au sein de Sciences Po constitue sa première expérience culturelle professionnelle et celle-ci a lieu au cours de ses études.

Un autre cas de mise en veille et de réactivation de disposition peut être mis en lumière à travers l'analyse du cas de Pauline. Pauline avait souhaité prendre de la distance avec ses origines rurales en s'inscrivant en hypokhâgne à Paris. Mais elle met rapidement en veille la disposition de retrait individualiste¹ qu'entraîne l'ascétisme typique des études en hypokhâgne. Dès l'année suivante, elle choisit de changer de voie et de s'inscrire en faculté d'Histoire.

« J'ai fait un an d'hypokhâgne, j'ai compris que j'ai aimé ça mais je n'étais pas masochiste non plus, donc je me suis inscrite à la fac en Histoire en expliquant à mes parents que c'était bien hypokhâgne, mais qu'il y en avait pour qui c'était mieux que pour d'autres. Et là, à partir de ce moment-là, je me suis engagée associativement et professionnellement. »

Cette rupture est une façon de renouer avec une disposition inverse, que Bernard Lahire appelle « disposition à l'activité publique et collective », qu'elle avait développée lors de sa socialisation familiale, et notamment au contact de son père artiste guitariste². À partir de cette réorientation, les traces de sa socialisation primaire refont surface. Elles s'observent dans son choix de s'engager au sein d'une association de médiation culturelle ou dans le sujet qu'elle choisit pour son mémoire de M1 d'Histoire Culturelle. Celui-ci traite des festivals de théâtre en sites patrimoniaux, ce qui évoque son premier souvenir de spectacle vivant, *Madame Butterfly*, découvert dans la cour d'un château : « Ce qui m'intéressait c'était de faire du théâtre hors du théâtre » m'a-t-elle dit.

À l'inverse, la disposition à la « remise de soi³ » des autres membres de mon échantillon se traduit par la confiance qu'ils accordent à certaines personnes. Par exemple, Pierre, qui était investi depuis plusieurs années dans une Maison des Jeunes et de la Culture en parallèle de ses études de sociologie, va suivre les recommandations de son directeur des équipements socio-culturels : « [II] m'encourageait dans cette voie et donc je voulais le faire » dit-il. Il passera le concours pour devenir directeur de MJC, l'obtiendra et deviendra ainsi directeur de théâtre dans une MJC qui se trouvait être

¹ Voir Bernard Lahire, *Portraits Sociologiques, dispositions et variations individuelles*, Armand Colin, 2005

² Pauline a un père guitariste professionnel de jazz manouche et une mère amatrice de chant. Son enfance a été rythmée par des fêtes avec beaucoup de musique « live ».

³ Bernard Lahire, *La Culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004

convertie en théâtre de ville. Pour Gérard, c'est son père qui envisageait les études comme vecteur d'ascension sociale pour son fils : « J'ai fait ma licence pour mon père. Il était très fier de ça. Il m'a dit : « je ne veux jamais que tu travailles à l'usine. » La remise de soi peut parfois s'apparenter à de la passivité. C'est la posture qu'adopte Aliénor : « Tout dans mon parcours est une question d'opportunité et d'occasions qui se sont présentées. J'ai l'impression d'avoir plus subi que d'avoir engagé, mais voilà. »

En écoutant les directeurs et directrices de théâtre de ville, il est frappant de constater qu'à cette période de leur vie, aucun ne semblait avoir une représentation claire du métier qu'ils allaient exercer plus tard, et aucun ne semblait l'envisager. En réalité, la capacité à se donner un objectif et à l'anticiper en planifiant sa réalisation en amont, c'est-à-dire la disposition planificatrice¹, appliquée ici à l'obtention du métier de directeur-programmateur de théâtre, semble s'activer plus tard. Cela traduit surtout le travail d'élagage que mènent les enquêtés au cours des études, un travail qui est d'autant plus nécessaire que leurs motivations profondes tardent à se faire jour.

Une absence de plan de carrière s'observe dans toutes les générations de l'échantillon et la perspective de diriger un théâtre ou de programmer des spectacles était absente de leurs projections estudiantines. Que le choix des études culturelles soit précoce (11) ou non (15), les récits racontent une façon d'entrer en études et de les poursuivre que je distingue de la vocation pour leur caractère irrésolu, le peu de place qu'ils laissent au mythe du « choix délibéré », ou encore la faible « mise à distance des rétributions monétaires ²» dont ils témoignent.

En cela, les résultats de mon enquête diffèrent des résultats de l'enquête de Vincent Dubois sur *la Culture comme vocation*. Les directeurs et directrices rencontrés n'avaient pas forcément projeté de travailler dans le secteur culturel ni n'avaient d'idée arrêtée sur ce que devrait être leur futur métier ; leur choix d'orientation reposait sur des choix économiques rationnels ou sur les conseils d'autres personnes. La mise en veille de la disposition planificatrice contraste avec leur futur métier de programmateur qui y a tout particulièrement recours, chaque saison culturelle étant prévue avec deux à trois années d'avance³. Nous avons vu que cette disposition s'active néanmoins chez certains

¹ Bernard Lahire, *Op. Cit.*

² Vincent Dubois, *Op. Cit.*, 2013, page 10

³ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *Op. Cit.*

directeurs et directrices au début ou au cours des dernières années d'études supérieures, pour des raisons qui varient selon les générations.

De l'ensemble de ces résultats, je tire trois conclusions. D'une part, qu'une étude longitudinale des parcours des directeurs et directrices de scènes non labellisées est nécessaire si l'on veut avoir une compréhension fine de ce métier.

Ensuite, que devenir programmateur ou programmatrice de scène publique de ville relève d'une construction longue, qui non seulement n'est pas planifiée à l'avance mais qui n'est pas non plus finalisée à l'issue des études supérieures¹.

Enfin, que le métier de programmateur est invisible au regard d'autres métiers de la culture, comme le métier d'artiste, qui est plus médiatisé, ou le métier de chargé.e des relations avec le public, qui se pratique au contact des spectateurs. Les directeurs et directrices questionnés ne semblaient pas penser au métier de programmateur au début de leurs études, d'autant plus que leurs perspectives professionnelles en fin d'études se rattachent à des branches professionnelles telles que la médiation, la production, la gestion et l'administration mais que la programmation n'est pas explicitement visée.

Pour finir soulignons que l'analyse des récits des parcours d'enseignement supérieur des directeurs et directrices récuse l'hypothèse selon laquelle ce métier reposerait nécessairement sur une passion ancienne et sur une culture approfondie du spectacle vivant.

2. La triple évolution des formations culturelles et artistiques

Les récits des études supérieures des directeurs et des directrices de théâtre de ville renvoient à l'évolution des politiques culturelles et des offres de formation dans le domaine des arts et de la culture entre 1960 et 1990. Notamment, l'explosion des moyens de professionnalisation offerts dans le domaine de la musique après mai 68 reflète de profonds changements à l'œuvre, qu'il me paraît important de décortiquer.

¹ Il existe cependant deux exceptions à ces observations. Pierre et Gérald, tous deux appartenant à la génération des 60-69 ans ont passé au cours de leurs études le concours de directeurs de MJC organisé alors par l'INFED, l'institut national de formation de directeurs de MJC, entre 1972 à 2004, et c'est à l'issue de ce concours qu'ils ont tous deux commencé leur carrière de directeur-programmateur de théâtre de ville. La disparition de cette formation spécifique à la direction de MJC et l'absence d'autres cas dans les générations suivantes m'invite à approfondir la piste d'une généalogie perdue entre les Maisons des Jeunes et de la Culture et les scènes publiques de ville.

a. L'évolution des diplômes

Au début des années 70, les lycées commencent à proposer le « BAC A4 » qui est un baccalauréat option musique. Dans le même temps, ils assistent à la disparition en leur sein de la classe préparatoire au concours de professeur de musique, appelée « propédeutique musique », qui se prépare dès lors à l'université, au sein de nouvelles filières musicales. Cette époque précède la naissance des dix « Pôles Sup » existant aujourd'hui, ces établissements d'enseignement supérieur artistique accrédités par le Ministère en charge de la Culture, qui assurent à la fois la formation supérieure des musiciens interprètes et celle des enseignants en conservatoires et écoles de musique. Elle favorise leur accès à la profession par la délivrance du « Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien » et du « Diplôme d'État de professeur de musique », accessible en formation initiale, en formation continue ou en VAE.

En plus de ce décalage des formations vers les établissements supérieurs, les années soixante-dix sont aussi définies par les historiens de la culture comme celles des partenariats : elle donne lieu à de nombreuses actions culturelles entre collectivités, festivals et réseaux scolaires¹. Peu à peu, les pratiques culturelles se professionnalisent et l'État cherche à faire gagner en compétence les praticiens amateurs et à structurer les initiatives spontanées. Dans cet objectif, des associations cofinancées par l'État et les collectivités voient le jour, comme les ARIAM, les Associations régionales d'information et d'action musicale. Par exemple, l'ARIAM d'Ile de France assurait alors « des missions de conseil aux structures, de formation professionnelle continue des agents artistiques et professeurs de conservatoires, de préparation aux concours de la fonction publique territoriale, et d'accompagnement à la VAE² ». Ces dernières années, ces associations sont progressivement dissoutes, certaines estimant que le financement d'activités musicales n'est pas prioritaire³ et d'autres y voyant une déconstruction de ces politiques volontaristes en faveur de la culture⁴.

¹ On peut lire à ce sujet les ouvrages de Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 2012 ou encore de Frédéric Rey, *Op. Cit.*, 2001.

² *Ibid.*

³ Mariette Kammerer, « La fin de l'Ariam Ile de France », *La Gazette des communes*, 26 janvier 2017, consultable en ligne, <https://www.lagazettedescommunes.com/483961/la-fin-programmee-de-lariam-ile-de-france/>, consulté le 12 février 2019

⁴ Communiqué des salariés de l'Ariam Ile-de-France, en ligne sur

Toujours est-il que ces démarches professionnalisantes concomitantes se sont développées à partir d'un débat pédagogique. Les « méthodes actives » telles que les méthodes Dalcroze, Martenot, Willems ont commencé à être étudiées dans certains conservatoires pour rompre avec une approche jugée trop progressive de l'enseignement de la musique, où l'élève apprenait exclusivement le solfège pendant trois ans, puis l'instrument¹. Les vertus des méthodes actives, plus libres, se médiatisent alors et les enseignements se démocratisent. Des centres de formation des musiciens intervenants (CFMI) sont créés dans les années 80, selon un schéma de répartition régional. Les élèves de cette formation passent un concours appelé Diplôme d'État universitaire de Musicien Intervenant (DUMI) pour intervenir à l'école maternelle et élémentaire². Ces différents changements concourent à l'institutionnalisation de l'éducation artistique et culturelle que nous avons évoqué dans la partie précédente.

b. Les craintes liées à la multiplication des diplômes culturels

À mesure que les enseignements s'approfondissent et que les enseignants se multiplient se pose la question du devenir professionnel de ces écoliers « éveillés » à la culture. Pour Bernard, l'un des doyens de mon échantillon, il en résulte une crainte de chômage massif pour les jeunes inscrits dans la voie culturelle, qui risquent de ne pas trouver de débouchés : « moi j'ai fait un DESS en 2000 à Grenoble. Il y avait 4 ou 5 Master un peu conséquent en France dans ce domaine-là. Aujourd'hui il y en a 40-50. On a produit du rêve, des exemples et des contre exemples (...) L'inflation, les fenêtres ouvertes par Lang ont produit ça (...). Les budgets par ailleurs ont continué à stagner³ ». Aussi, rationaliser les débouchés et mieux cadrer les compétences requises à la réalisation d'un métier donné devient une nécessité au tournant des années 2000. C'est ce que prévoit, entre autres, le décret n° 2007-1678 du 27 novembre 2007 relatif aux

<https://www.musicologie.org/17/contre-la-suppression-de-l-ariam-ile-de-france.html>, 13 janvier 2017, consulté le 13 janvier 2022

¹ Claude Dauphin, *Pourquoi enseigner la musique ? Propos sur l'éducation musicale à la lumière de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique*, Presses de l'Université de Montréal, 2011, Nouvelle édition [en ligne]

² MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Diplôme d'État Universitaire de Musicien Intervenant (DUMI), <https://www.culture.gouv.fr/Regions/DRAC-Nouvelle-Aquitaine/Creation-Industries-culturelles/Musique-Danse/Enseignement-specialise/Enseigner-la-musique/Diplome-d-Etat-Universitaire-de-Musicien-Intervenant-DUMI>, consulté le 19 mars 2021

³ Bernard

diplômes nationaux supérieurs professionnels délivrés par les établissements d'enseignement supérieur dans les domaines du spectacle vivant, qui crée le « diplôme national supérieur professionnel », ou DNSP, qui « constitue une réforme sans précédent de l'enseignement supérieur artistique en France et s'inscrit dans le schéma européen Licence-Master-Doctorat (LMD) »¹. Ces nouveaux diplômes dans les domaines du spectacle vivant « valident l'acquisition des connaissances et compétences générales et professionnelles correspondant à l'exercice de ces métiers ». Ils sont dispensés dans des établissements d'enseignement supérieur prévus par l'article L759-1 du code de l'éducation².

Mais la crainte exprimée par Bernard n'est pas la seule. La démultiplication des formations culturelles crée selon Jean-Michel un phénomène d'uniformisation des profils de directeurs-programmateurs de théâtre de ville : « Nous sommes la dernière génération des autodidactes. Il y a des gens qui viennent de partout chez nous. Il y en a qui viennent du milieu enseignant, il y en a qui ont été comédiens. Il y en a qui ont été techniciens. Je connaissais même un ancien curé. Les gens viennent de partout. Parce qu'il n'y avait pas de filières universitaires. Maintenant il y en a une. Donc le grand risque c'est l'uniformisation. Ça c'est un vrai risque. Moi j'aime beaucoup le mélange des genres ».

Après le chômage et l'uniformisation, la troisième crainte des programmeurs face à la démultiplication et l'évolution des diplômes culturels est celle de la frustration des jeunes diplômés, qui ne se verraient pas attribuer des fonctions dignes de leurs espérances à la fin d'un long parcours d'études. Ainsi Gérard craint que l'on fasse « croire à des étudiants qui sont à l'université et qui sortent avec un Master 2 qu'ils vont demain diriger un équipement culturel ». Il ajoute « on a formé plein de gens pour les métiers de la culture, et un master 2, Bac + 5, ce n'est quand même pas rien. Sauf que pour prendre la direction d'un théâtre, pour faire ce métier-là, les formations ne sont pas suffisantes. Elles sont insuffisantes parce que c'est un métier qui a tellement de facettes à maîtriser. Il y a aussi une part d'expérience à avoir. » Pour Pierre :

« Depuis quelques années, on a le circuit universitaire type « Métiers et savoir ingénierie culturelle », « master 2 en communication », des trucs comme ça. Là les gens arrivent avec une technicité. Mais, c'est peut-être là où le bât blesse : à mon avis, pour l'instant,

¹ POLE SUP <https://polesup93.fr/presentation>

² Code de l'éducation, Article L759-1,

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006071191/LEGISCTA000006166701/#LEGISCTA000032859926, consulté le 19 mars 2021

ils n'arrivent peut-être pas avec l'amour de ce métier comme on a pu l'avoir de notre temps et surtout, pas forcément la pratique d'aller voir des pièces¹ ».

Selon certains directeurs en poste, ce qui compte donc pour être *à sa place* dans ce métier, est une certaine ingénierie couplée à la transversalité des expériences artistiques, esthétiques, réflexives et critiques. C'est dans la capacité à mettre en lien et en œuvre ces activités plurielles que se distinguent les compétences des programmeurs.

Au-delà des trois craintes exprimées par les directeurs et les directrices face à la multiplication des diplômés culturels – la crainte de chômage, d'uniformisation et de frustration – un fil rouge se dessine pour caractériser leur groupe : celui des motivations et du sens donné à la culture.

c. L'évolution de la place de l'amateur

Dans les années 70, les ARIAM et les ADIAM sont « conçus comme le médiateur entre la pratique amateur départementale et l'enseignement spécialisé. ²». Pour Irène (60-69 ans), ces établissements sont conçus selon les modalités d'« une époque où les gens vivaient en groupe et se retrouvaient ³». Irène a été le témoin et bénéficiaire de ces pratiques amateurs envisagées en tant que pratiques collectives. C'est le cas aussi de Pierre, pour qui la pratique de la chorale en amateur a été décisive dans la construction de sa relation à l'art :

« À partir du moment où j'ai été transporté dans un groupe de jeunes et d'adultes, où il y avait tout le monde, où on m'a appris à chanter, ça m'a ouvert des voies. J'ai trouvé ça génial. Je veux dire, aujourd'hui encore, j'en ai bien conscience. Et lors d'anniversaires, etc. j'adore faire ce qu'on appelle la « troisième voie », chanter à la tierce, à la quinte. J'adore ça. Je le fais naturellement parce que je l'ai appris quand j'étais tout, tout petit. Et puis après j'ai fait des cours etc. (...) Moi mon parcours, et c'est important, ça vient vraiment de là. Et c'est cela qui m'a ouvert les portes, et moi mes parents non, non. »

Ces pratiques amateurs collectives, notamment les pratiques musicales, étaient non seulement un vecteur de socialisation très fort : « c'était le lieu de la socialisation, les chorales, les harmonies. Les départs pour aller en bus, pour aller donner des concerts,

¹ Pierre

² Les ARIAM, Association Régionales d'Information et d'Action Musicale sont aussi conçus dans un format départemental appelé ADIAM (Association Départementales d'Information et d'Action Musicale). Voir aussi : <https://crmtl.fr/les-associations-departementales-pour-linformation-et-lanimation-musicales/>

³ Irène

c'était, c'était, oui, une autre époque. ¹» mais c'était aussi l'occasion de s'unir au sein d'un projet commun porté par une personnalité charismatique : « j'ai l'impression qu'aujourd'hui il y a beaucoup de gens qui font de la musique, seul ou en petit groupe, et ils n'ont pas forcément besoin d'avoir un chef de chœur, d'harmonie, un chef d'orchestre. ²». Cette personnalité charismatique, « chef de file », fait écho avec la façon dont le ministère de la Culture et de la Communication, en tant que personne morale, se fait à la fois « gardien des lois », « gestionnaire », « redistributeur », et « animateur ³ ». Ainsi, dans les années 70, plus les pratiques amateurs sont collectives, plus elles sont accompagnées par l'État qui cherche à baliser le perfectionnement de la pratique⁴. Les directeurs et directrices de la génération doyenne m'expliquent que c'était pour perfectionner les pratiques en amateur que les associations départementales d'information musicale (ADIAM) ont été mises en place à cette époque « par Marcel Landowski, musicien compositeur qui a été chargé, par Jack Lang, d'une organisation pyramidale de la France ⁵ ». Afin d'augmenter le nombre de conservatoires nationaux supérieurs, le CNSM de Paris a été complété par celui de Lyon : « ensuite des conservatoires de région allant jusqu'à la formation professionnelle, et ensuite un conservatoire référent dans chaque département. Et dans chaque département il voulait qu'il y ait des ADIAM chargés d'être un peu le *go between* entre la formation, la création et les pratiques amateurs. ⁶ » Cette structuration, à laquelle s'ajoute la multiplication des diplômes, a conduit selon elle à une certaine invisibilisation des pratiques amateurs, au profit des pratiques professionnelles :

« Quand même, force est de constater qu'on voit moins d'affiches « la chorale machin donne un concert du Requiem de Mozart » ça se voit moins. Ou alors ça reste quand même très confiné. Maintenant, pour la pratique chorale, il y a beaucoup de chœurs professionnels, à l'époque ça n'existait pas. La chorale Elisabeth Brasseur par exemple, qui a fait des disques à Radio France etc., c'était une chorale amateur. ⁷ »

¹ Irène

² Irène

³ Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*. Vol. 8e éd. Que sais-je ? Presses Universitaires de France, 2020, <https://www.cairn.info/les-politiques-publiques-de-la-culture-en-france--9782130579038.htm>.

⁴ PHILHARMONIE DE PARIS, De 800 à nos jours Brève histoire de l'enseignement musical, <https://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/02Metiers03/Histoireenseignement.pdf>, consulté le 23 avril 2021

⁵ Irène

⁶ Irène

⁷ Irène

Dans son ouvrage *Entre travail éducatif et citoyenneté : l'animation et l'éducation populaire*, Francis Lebon montre qu'au sortir de la seconde guerre mondiale, l'État a encouragé une série d'actions associatives qui ont créé partout en France des espaces d'apprentissage et de socialisation intermédiaire à mi-chemin entre l'école et la famille. Dans ces espaces dévolus aux enfants et aux jeunes, les codes de la vie en société sont diffusés, relayés et repensés à l'aune de l'éducation nouvelle. Diverses associations d'animation et d'éducation populaire s'emploient ainsi à offrir un encadrement favorable au développement des jeunes, en renfort de leur famille et de l'institution scolaire¹. Pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, ce secteur se structure, se professionnalise et s'institutionnalise au travers des actions du ministère de la Jeunesse et des Sports.

Toutefois Francis Lebon souligne l'engagement tout particulier des municipalités et des structures associatives dans ce domaine. Les diverses associations créées sur l'ensemble du territoire (CEMEA, CMJCF, patronage, FOL, Ligue de l'Enseignement...) – dont un grand nombre sont encore en activité aujourd'hui – et leurs animateurs travaillent pour partie en lien avec l'institution scolaire et les enseignants. Les CEMEA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active), qui ont vu le jour en 1937, sont porteurs des idéaux et des réformes sociales du Front Populaire. Le patronage, créé au XIX^{ème} siècle et renforcé encore après la guerre de 1945, est une « organisation laïque ou religieuse veillant à l'éducation morale des enfants, spécialement en organisant leurs loisirs ² ». Tous deux font figure de proue dans l'éclosion de « préoccupations pédagogiques » au sein des colonies de vacances d'alors, encore rattachées au ministère de la santé : « La recherche d'une méthode de formation s'est faite en coopération avec le milieu du scoutisme laïque, aboutissant à l'idée de stage pour désigner une période de formation collective ».

Plusieurs des enquêtés de la première génération de directeurs et directrices ont pratiqué ces associations au cours de leur jeunesse, de leurs études et/ou de leurs premières expériences professionnelles. Leurs récits permettent de comprendre l'importance, à cette époque et dans ces institutions, de la dimension intergénérationnelle

¹ Francis Lebon, *Entre travail éducatif et citoyenneté : l'animation et l'éducation populaire*. Champ social, 2020

² Henri Jamoneau, « Tout « le patro » de 1897 à 1997 » en ligne sur le site Patronage laïque du parthenay, « Histoire du patro », Les pionniers, <https://patronage-laique.cc-parthenay-gatine.fr/les-pionniers/>, consulté le 23 avril 2021. Voir aussi Laurent Besse, Emmanuel de Lescure, Emmanuel Porte, *La Fabrique de l'éducation populaire*, Injep, 2021/08

des activités et de la circularité des fonctions tenues en leur sein. En effet, les jeunes participants sont tôt ou tard encadrants, comme Sylvia me le raconte :

« Moi j'ai commencé à être formatrice là-bas je devais avoir 20 ans et je me suis retrouvée à encadrer des stages avec des gens qui avaient 60 ans donc il y avait cette chose qui est pour moi vraiment essentielle c'est, autour d'une idée commune, travailler avec des gens qui n'ont pas notre âge, qui ne sont pas comme nous. J'ai toujours aimé ça. J'avais un penchant naturel pour être avec des gens qui ne me ressemblent pas. Et puis on apprend beaucoup. ¹»

L'apprentissage dont ils font part dépasse celui de l'empathie et de la réciprocité. En réalité, « rentrer dans un mouvement d'éducation populaire, c'était aussi accéder à une histoire, à l'histoire de l'après-guerre ²» dit Sylvia. Pierre ajoute :

« L'embrigadement de la jeunesse, comme les Jeunesses hitlériennes avec les nazis, s'était évidemment la grande peur des dirigeants de l'armée française. Donc il fallait s'occuper de la jeunesse, (...) les encadrer en les occupant pour ne pas qu'ils partent dans tous les sens. (...) Donc en fait il y a eu deux grands corps de métier qui se sont occupés des jeunes. Les curés et les instits. Les curés faisaient du patronage catholique et les instits ont lancé tous les mouvements Francs et Franches Camarades, les centres de loisirs, la Fédération des Œuvres Laïques... ³»

Le récit de Pierre m'amène à considérer le patronage comme un temps fort permettant de remonter le fil des pratiques et des valeurs de certains directeurs de théâtres de ville. Ce directeur qui, n'étant pas baptisé ne pouvait continuer d'être enfant de chœur (voir chapitre 6.I.2.b), a trouvé dans la chorale du patronage catholique de la paroisse un lieu d'accueil et un groupe d'appartenance fondamental pour sa socialisation culturelle :

« Mais ça vient aussi des instituteurs. En fait des instits ont donné du temps et travaillaient 22 heures par semaine pour des camps de vacances ou des colos. Le mouvement des colos, le mouvement des centres de loisirs, les centres aérés, des camps de jeunesse des camps de montagne, les comités de la montagne envoyaient des jeunes un mois complet dans les Pyrénées ou ailleurs. Et voilà on partait trois semaines dans des tentes, coucher dehors etc. avec des équipes de jeunes de 15-16-17 ans. On leur faisait faire de l'alpinisme ou traverser des glaciers ou encore un ensemble de choses, c'était une époque géniale de ce point de vue-là. Au départ ça traînait des pieds, et après c'était génial évidemment. (...) Moi j'ai fait ça jusqu'à l'âge de 20 ans. »

L'éducation populaire combine des activités physiques, artistiques et sociales. L'atmosphère culturelle enrichissante qu'elle prévoit s'accompagne d'un réseau

¹ Sylvia

² *Ibid.*

³ Pierre

relationnel fort qui amène Pierre à s'investir à l'adolescence en tant que bénévole au sein d'une Maison des Jeunes et de la Culture.

Le parcours des directeurs de cette génération qui ont bénéficié des mouvements d'éducation populaire est intéressant à observer : que ce soit Pierre, Sylvia ou Gérard, leur insertion professionnelle découle directement de la pratique d'ateliers au cours de l'enfance et de la préadolescence, puis de leur engagement bénévole au sein de ces mêmes structures socioculturelles. Autrement dit, leur parcours socioculturel extrascolaire peut se lire rétrospectivement comme une trajectoire professionnalisante.

De ce fait, nous pouvons postuler que ces trajectoires ont influencé, au moins en partie, leur façon de diriger un théâtre. Nous verrons dans le prolongement de ce travail comment se manifeste cette influence, que Michel Lefeivre, directeur du CDBM à Le Perreux-sur-Marne et Président du SNSP appelle « l'ADN » des scènes publiques non labellisées¹.

3. Agir depuis la scène ou en dehors, l'heure du choix

Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, la plupart des directeurs et directrices ont pratiqué un art au cours de leur enfance (30 sur 37) mais seulement 9 d'entre eux ont opté pour un cursus dévolu à la pratique artistique pour leurs études². Quand ils continuent leur pratique artistique, celle-ci est plutôt réalisée en parallèle des études supérieures. Aussi le goût pour l'art acquis dans l'enfance ne se traduit pas directement par la tentation de devenir artiste, comme le montre bien l'exemple de Jérôme, qui met en veille cette disposition à la pratique artistique sitôt son bac en poche, alors même que c'est elle qui lui a donné le goût des études : « on a fait des ateliers de théâtre à haute dose, du coup on s'est accroché aux études. J'ai passé le bac 3 fois mais j'ai fini par l'avoir avec mention. À la suite de cela, je suis rentré à l'école normale et je

¹ Dans un article de La Terrasse daté du 16 juillet 2016, Michel Lefeivre, directeur du CDBM à Le Perreux-sur-Marne, indique que « Les scènes publiques mettent en œuvre un théâtre de proximité fortifié par un travail régulier d'action culturelle auprès des scolaires, associations, conservatoires... Ce travail est un peu dans notre ADN », Agnès Santi, « Focus Syndicat National des Scènes Publiques », *La Terrasse*, N° 245, 26 juin 2016, en ligne sur <https://www.journal-laterrasse.fr/oeuvrer-pour-un-meilleur-service-public-de-la-culture/>

² C'est le cas de Françoise, Marie, Jean-Michel, Frédéric, Maurice, Jérôme, François, Grégoire, Baptiste et de Nicolas

suis devenu instituteur ». Il peut paraître paradoxal qu'il n'ait pas cherché à transformer une passion en profession alors que des filières diplômantes existent (comme nous l'avons vu, les formations culturelles et artistiques se multiplient dès les années 70) et que les dispositions spontanéistes et la remise de soi prévalent chez ces étudiants. Je me tournerai donc tout d'abord vers ceux qui ont suivi un cursus artistique. J'analyserai ensuite pourquoi mes enquêtés n'ont que peu cherché à professionnaliser leur goût pour l'art par la recherche d'une carrière d'artiste afin de dégager les objectifs visés et les compétences acquises alors par les futurs directeurs et directrices.

a. La place de la pratique artistique

Les parcours d'études supérieures artistiques des 9 enquêtés qui ont opté pour un cursus dévolu à la pratique artistique montrent que les établissements publics n'ont pas le monopole de la formation culturelle et artistique. Concernant le théâtre notamment, certains cours privés d'art dramatique offrent un cursus parallèle ou alternatif aux parcours universitaires d'études supérieures, comme c'est le cas pour Baptiste par exemple, qui suit des cours de théâtre en parallèle de ses études de droit¹. En effet, la liberté de l'enseignement prévue à l'article L 151-1 du Code de l'Éducation « garantit l'exercice aux établissements privés régulièrement ouverts », qui sont « fondés et entretenus par des particuliers ou des associations ² ». De ce fait, sur le marché de la formation au métier d'acteur, des établissements d'enseignement privés qui ne nécessitent pas d'agrément existent aux côtés d'établissements supérieurs publics³. Leurs objectifs diffèrent : les établissements publics concourent « à la réalisation des objectifs et des missions du service public de l'enseignement supérieur, pour ce qui concerne la création dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques » et « aux stratégies nationales de l'enseignement supérieur et de la recherche ⁴ ». Ils ont pour objectifs « le développement de la culture et la diffusion des connaissances et des résultats de la

¹ Voir aussi Daniel Urrutiaguer, *Guide des études théâtrales*, Armand Colin, 2012, page 46

² Code de l'Éducation, Article L731-1, consultable en ligne sur Légifrance : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006071191/LEGISCTA000006151375/#LEGISCTA000006151375, consulté le 19 mars 2021

³ *Ibid.* Livre VII, Titre 3

⁴ *Ibid.*

recherche ¹». Les établissements privés, ont, eux, pour seule obligation de déclarer « l'objet ou les divers objets de l'enseignement qui y sera donné² » et sont libres de choisir leurs objectifs. Si toutes les formations disent vouloir proposer un apprentissage de qualité, la professionnalisation de l'élève varie selon que l'apprentissage est réalisé en conservatoire ou en école car chacune ne permet pas d'intégrer les mêmes réseaux, tout comme les probabilités de débouchés fluctuent selon les structures et dans le temps.

Il existe ainsi un certain antagonisme dans la représentation que les directrices et les directeurs de théâtre de ville ont des cursus de formation artistique publics et privés. Elle repose sur la discrimination par le tarif bien sûr mais aussi le prestige et les objectifs des cours ainsi que les débouchés. Certaines écoles privées jouent sur cette ambiguïté en intégrant le mot « conservatoire » à leur titre, comme l'école de cinéma de Jean-Michel appelée le « Conservatoire Libre du Cinéma Français » qui, loin d'être un conservatoire public est en réalité une école privée.

Les programmeurs ont vite appris à distinguer ces deux types de structures et à les hiérarchiser : « Je ne suis pas resté très longtemps. Je leur ai dit : "je n'ai pas l'impression que vous ferez de moi un comédien professionnel ³" », et « Ce n'était pas un cursus chargé comme le Conservatoire, certainement pas un cours très brillant ⁴». Pour eux, si souhaitant devenir comédien ils n'intègrent pas le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, leur carrière en pâtira directement. Maurice qualifie le CNSAD de « voie royale » : « en tout cas moi je me suis fixé très vite comme ligne de passer le Conservatoire national en me disant « Si je le rate je réfléchis autrement. » J'ai passé le Conservatoire. J'ai râté le conservatoire. Ça m'a rendu très malheureux ». Frédéric aussi a tenté sa chance : « j'ai passé les concours de théâtre à Paris, j'ai échoué à tous ces concours nationaux et j'ai commencé à avoir une carrière de comédien un peu en *free lance* ⁵». Aussi, les directeurs et directrices de théâtre de ville relaye l'idée d'un incontournable apprentissage de l'art dramatique par les réseaux du service public, pour qui veut faire du théâtre : « Aujourd'hui, si mes enfants voulaient faire ça, je serais un peu inquiet mais je saurais un peu les aiguiller, leur expliquer ce par quoi il faut passer. Mes

¹ Article L123-7 du Code de l'éducation, https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000027747782, consulté le 19 mars 2021

² Article L731-3 du Code de l'éducation, https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000038902733, consulté le 20 mars 2021

³ Grégoire

⁴ Maurice

⁵ Frédéric

parents n'étaient pas du tout dans le théâtre. Je n'avais pas idée... par exemple tout ce qui était école nationale. Je ne me rendais pas compte que c'était hyper important de passer par là quoi. »

Aussi, ces directeurs-trices apparaissent comme des agents culturels formés à une certaine approche du théâtre. Charlie (50-59 ans) raconte sa rencontre avec l'institution théâtrale dans les années 70 et la mise en valeur d'une approche théâtrale au détriment d'une autre : « j'ai vraiment rencontré la famille théâtrale, le milieu professionnel à la Comédie de Caen. Pierre-Étienne Heymann, Jean-Pierre Sarrazac, Daniel Lemahieu, Gilone Brun ... des gens qui étaient quand même dans l'institution, pas des Grotowski. Des gens du texte, des gens qui travaillent sur les textes, des dramaturges. » Les (belles) lettres semblent caractériser le théâtre institutionnel des années 70. Charlie a appris à faire sien ce lien entre une reconnaissance institutionnelle et une approche textuelle du théâtre. Il rattache les metteurs en scènes « dramaturges » à l'institution et les décrit comme les cousins des « hussards noirs » de l'École de la République de Jules Ferry, ces élèves-maîtres appelés ainsi par Charles Péguy pour souligner la rigueur émanant de leur mission et évoquer leur uniforme sombre. Le concours de l'école normale a d'ailleurs attiré certains programmeurs de cette génération, qui ont mené une carrière d'instituteurs avant de rejoindre celle de programmeurs de théâtre de ville. C'est le cas de Charlie, Denis, Claude, Véronique ... Leurs témoignages montrent le lien presque consubstantiel entre école et théâtre dans ces années du « théâtre populaire ». Charlie oppose les grotowskiens aux metteurs en scènes dramaturges, il les affranchit de l'institution :

« Grotowski c'est quelqu'un qui s'est rebellé contre Stanislavski, qui a fait sécession. En 68, le Living Theater a fait la guerre à Jean Vilar. Les Grotowski et ses descendants, c'est l'art pour l'art, c'est la révolution, il y a le personnage, mais le personnage n'est pas si important, pas psychologiquement. La psychologie on s'en fout. L'important c'est la transcendance. C'est quelque chose qui brûle.¹ »

Il faut aussi prendre en considération que « la population des artistes est concernée par le mouvement massif de prolongation des études parmi les jeunes générations, destiné en grande partie à s'éloigner des professions peu qualifiées et se préserver du risque de chômage.² » Aussi, certains directeurs ont renoué avec une partie d'eux-mêmes en reprenant une pratique artistique, après des études non culturelles. C'est ce que montre

¹ Charlie

² Daniel Urrutiaguer, *Guide des Études théâtrales*, Armand Colin, 2012, page 49

l'exemple de Frédéric, Maurice, Jérôme et François qui ont été apprentis comédiens. Cinéphile, Maurice quitte son école de commerce en deuxième année pour intégrer une école de théâtre, en bravant différents remparts : le CIDJ l'oriente dans un premier temps vers une association ressource qui cherche à le dissuader de suivre la voie artistique : « en levant les yeux au ciel elle m'a dit « Vous êtes sûr ? Vous êtes sûr ? ». Et elle m'a orienté vers un petit cours. ¹ ». Jusque-là, ses liens avec le spectacle vivant étaient faibles : « à la limite, à 20 ans j'ai commencé à aller au théâtre. Quand j'ai commencé à prendre des cours de théâtre je suis allé au théâtre, vraiment. Et là comme un stakhanoviste, tout voir, tout répertoire, tout connaître ».

Mais même si certains directeurs et certaines directrices ont envisagé puis vécu la voie artistique en étant comédien, musicien ou réalisateur, le métier d'artiste est rarement une activité pérenne pour les directeurs et les directrices de théâtre de ville que j'ai rencontré. En effet, ces professionnels ne s'y généralement pas retrouvés.

b. L'arrêt de la pratique

Un certain nombre, comme Samantha (30-39 ans) ou Vickie (50-59 ans) ont tout simplement appris au cours de leurs premières expériences qu'elles ne prenaient pas spécialement de plaisir, voire « aucun plaisir ² » à la pratique artistique. Vickie m'expliquait qu'elle avait « horreur » de jouer au théâtre : « J'en avais fait un an quand j'étais petite et j'en garde un souvenir cuisant. Prendre la parole ça ne me gêne absolument pas, mais pas du tout pour jouer. ³ »

D'autres se détournent de l'art dramatique préférant clairement d'autres matières ou activités : « je laissais ça aux autres et moi j'étais franchement branchée administratif. Donc tout ce qui était l'histoire du théâtre, l'économie des institutions, ça complètement ⁴ ».

D'autres, malgré un goût pour le jeu, considèrent qu'ils manquent de talent (« alors je ne suis pas du tout comédienne, je suis complètement nulle ⁵ »), ou qu'ils n'ont pas reçu la reconnaissance dont ils auraient eu besoin pour leur donner confiance d'aller plus avant

¹ Maurice

² Samatha

³ Vickie

⁴ Samantha

⁵ *Ibid.*

dans cette voie : « donc je me suis dit que je n'avais pas de talent particulier qui pouvait prédéterminer chez moi que je serai un musicien génial, même si je me débrouillais. Mes professeurs n'avaient pas détecté en moi un génie quelconque, c'était plutôt bien mais sans plus.¹ »

Pour plusieurs autres, comme Stéphane ou Grégoire, il s'agissait de trouver « des voies plus rassurantes ² » : « j'avais une nature relativement angoissée par rapport à tout ça. Je me suis demandé comment c'était possible de s'en sortir. Comment trouver du boulot en tant que comédien ou en tant que metteur en scène.³ » Comme Grégoire, Stéphane s'interrogeait « sur la place du comédien dans la société, par rapport à tous [ses] amis qui s'engageaient sur d'autres voies plus rassurantes. ⁴ »

L'arrêt de la pratique repose donc aussi sur un choix rationnel et renvoient aux « motivations profondes » des directeurs et directrices de théâtre. Stéphane raconte :

« J'avais envie de devenir comédien professionnel au moment où je faisais cette école, mais profondément je n'avais pas envie d'être acteur. Pour de multiples raisons. J'avais d'autres motivations profondes, j'étais en proie à différents conflits et, peut-être le tout premier, savoir qui j'étais et où je voulais aller ».

c. Le sens donné à l'arrêt de la pratique

Une fois en exercice, le chiffre est significatif : 23 directeurs et directrices sur 37 ont arrêté toute pratique artistique. Le manque de temps est souvent invoqué pour l'expliquer, l'activité de programmation couplée à celle de direction impliquant beaucoup de travail : « J'ai peu d'équipe. Je n'ai pas trouvé le temps ⁵ », impliquant aussi de nombreuses sorties : « j'assiste à quasiment tous les vernissages de la ville, donc là il y en a quasiment un par semaine donc c'est énorme déjà⁶ », sans oublier les obligations liées à la vie de famille « et puis quand on a deux enfants ... alors là j'ai plus le temps ⁷ ».

Pourtant, le manque de temps n'explique pas pourquoi certains réussissent à maintenir une activité artistique en parallèle. Il y a les pratiques de transmission suivies en famille comme Sylvia (50-59 ans) qui suit un atelier d'écriture hebdomadaire avec son fils, et

¹ Pierre

² Stéphane

³ Grégoire

⁴ Joël

⁵ François

⁶ Sophie

⁷ *Ibid.*

Bernard (60-69 ans) qui pratique la méthode Suzuki au piano avec sa fille. Cependant, continuer une pratique instrumentale individuelle peut s'avérer un peu frustrant. En effet, la pratique musicale, notamment, est exigeante : Irène (60-69 ans) et Nicolas (60-69 ans) continuent de pratiquer le piano mais cela demande une régularité difficile à maintenir. Nicolas sent qu'il « joue sur de vieux restes et ce n'est pas très agréable » pour lui : « quand je me mets à jouer au piano, ça ne marche pas bien parce que les doigts sont lourds. Il me faudrait travailler une heure par jour mon piano, ce que je ne fais plus depuis très longtemps. »

Certains directeurs participent à des projets professionnels de façon sporadique, « quand c'est intéressant¹ » : c'est le cas d'Alan et Baptiste, qui sont à l'occasion « un peu comédien, un peu acteur », Alan était d'ailleurs à l'affiche d'un film lors de notre rencontre. Comme eux, François, bientôt en retraite, envisage de reprendre des lectures-spectacles grâce à l'aide d'une collègue bibliothécaire qui en programme.

Enfin, il y a les apprentis, comme André (30-39 ans) qui prend des cours de théâtre depuis quatre ans dans un théâtre proche de son domicile et Océane (30-39 ans) qui a pris des cours de clown dans un théâtre partenaire. Mais cette position qui consiste à allier la fonction de directeur-programmateur avec une pratique artistique s'avère délicate. Océane explique :

« C'est important je trouve d'avoir une pratique personnelle et en même temps parfois ça nous met en porte à faux. (...) Je faisais attention à choisir mes profs parce que (...) si après ils veulent se faire programmer alors que moi je suis élève du cours ... on ne s'en sort pas en fait. Du coup j'essaye aussi que mon endroit de pratique artistique soit le plus en décalage possible. Ce n'est pas toujours le cas avec ce que je fais ici, parce que c'est dur. Si jamais je n'aime pas le projet de mon prof, qu'est-ce que je lui dis ? alors qu'en tant que prof je trouve que c'est un bon prof. Donc c'est toujours un peu délicat. Du coup je fais un jogging ! Je trouve que c'est hyper important en tant que responsable de théâtre d'être nourri par une pratique soi-même. Mais ce n'est pas toujours si facile que ça. »

Aussi, pratiquer un art en tant qu'apprenti - mais cela semble valable pour ceux qui ont une pratique professionnelle sporadique - revient à se confronter à la difficulté de trouver « la bonne distance » entre le partage d'expérience et l'évaluation : « ce n'est pas facile parce qu'on passe quand même plus notre temps à dire « non » à des projets que « oui ». Et j'essaie de le faire avec un certain sens de la justice, au moins de la transparence, et du coup avoir soi-même une pratique...² ».

¹ Baptiste

² Océane

Comme on peut le voir, les directeurs et les directrices de théâtre de ville de mon échantillon ont abandonné la pratique artistique pour la plupart, et quand ils en maintiennent une, c'est en tant qu'amateur et non en tant que professionnels¹. À la différence des directeurs de Centres Dramatiques Nationaux qui sont recrutés en tant qu'artistes et directeurs-programmateurs, les directeurs et directrices de théâtre de ville sont recrutés en tant que directeurs-programmateurs et non en tant qu'artistes. Cela leur semble cohérent :

« Très souvent j'ai le sentiment qu'on aliène la capacité de création des artistes en leur confiant des structures de la façon dont on leur confie aujourd'hui. On leur demande de façon concrète d'être aussi les administrateurs de leur structure, même s'ils sont accompagnés par des administrateurs. Tout le monde les sollicite et ils sont débordés par les ressources humaines, par le budget, par la relation politique, les relations aux publics, aux dépens de ce qui doit être normalement l'essentiel de leurs actes – sans être extraits de toute relation sociale parce qu'une fois de plus, le théâtre qui n'est pas nourri de l'extérieur s'appauvrit – mais, en tout cas, il faut leur permettre de se concentrer sur la création, simplement. ²»

Comme l'a explicité Océane, la question du jugement des projets artistiques est centrale dans l'activité des directeurs et directrices de théâtre de ville. Ils veillent à préserver leur distance critique en optant pour une pratique qui ne peut pas créer d'interférence avec leur autonomie de programmation. Le témoignage de Vickie (50-59 ans) ouvre de nouvelles pistes à explorer pour saisir le positionnement spécifique de ces acteurs culturels au sein d'un écosystème dominé par les scènes labellisées : « aujourd'hui en France il y a des artistes qui sont à la tête de CDN qui ont donc leur carrière tracée et leurs projets financés et puis il y a les autres, qui doivent aller chercher des financements et des projets. » Les programmeurs-rices de théâtre de ville sont avant tout des « sélectionneurs de spectacle » comme le démontre Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac³. Ils opèrent des choix aux frontières de ces deux typologies d'artistes et,

¹ Même si mes entretiens ont montré que les directeurs et directrices de théâtre de ville n'étaient pas artistes au sein de leur scène, ce propos peut être nuancé si l'on prend l'exemple de Paris et que l'on observe les théâtres de ville situés en dehors du périmètre de la Métropole du Grand Paris. En effet, à Paris comme dans certaines villes extérieures à la métropole, il existe des directeurs-artistes. Je peux citer l'exemple d'Emmanuel Demarcy-Mota à la direction du théâtre de la ville de Paris ou de Jean-Louis Sagot-Duvaurox à la direction du Théâtre de l'Arlequin, théâtre de la ville de Morsang-Sur-Orge, qui sont tous deux metteurs en scène et qui programment leurs créations dans la salle qu'ils dirigent. Toutefois, mon enquête montre une différence entre les directeurs programmeurs de CDN, qui cumulent nécessairement les deux fonctions, si bien que quand on pense « directeur de théâtre public » on pense souvent « metteur en scène ». Les directeurs programmeurs de théâtre de ville ne rentrent pas ou peu dans cette catégorie.

² Vickie

³ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *Op. Cit.*

ce faisant, ils participent à leur trajectoire et à la définition de leurs projets. Leur autonomie de programmation s'appuie en partie sur cette fonction de directeur, distincte de celle des artistes. Certains comme Vickie en ont pris leur parti :

« On a beaucoup défendu ça, c'est à dire le métier de directeur de théâtre¹. (...) Et nous on pense que le métier de directeur de théâtre exige évidemment une objectivité, une impartialité et une capacité de jugement pour déterminer les projets qui sont le plus adaptés au lieu et à la population à laquelle on s'adresse. Nous on choisit et on retient ce qui nous semble le plus adapté et le plus qualitatif. On ne s'interroge pas sur nos propres projets [en tant qu'artistes]. »

III. Les expériences professionnelles passées et l'arrivée au poste de directeur ou directrice

Nous avons vu au cours de la partie précédente que devenir programmateur n'était pas une projection précise pour les membres de mon échantillon au commencement de leurs études, ni même, d'ailleurs, en cours d'études. Quand ils ont réalisé des études culturelles, ce qui n'est pas le cas de tous, les directeurs ont cherché avant tout à intégrer un milieu, un environnement souhaitable plus qu'à y tenir une fonction déterminée². Le choix du débouché professionnel se fait plutôt tard et relève le plus souvent de choix rationnels déterminés par les circonstances et liés aux opportunités. Nous avons vu aussi que les formations initiales des directeurs et des directrices sont assez hétérogènes bien que les jeunes générations optent plus que les précédentes pour un diplôme culturel. Le fait que le dernier diplôme de mes enquêtés soit souvent artistique et culturel (pour 24 d'entre eux) et de niveau élevé (17 ont un Bac + 5 artistique et culturel) masque en réalité un nombre important de réorientations en cours d'études et de reprises d'études tardives. Aussi, comment les directeurs et directrices ont-ils approché ce métier non espéré, qui n'a fait ni l'objet de projection ni l'objet d'une formation vraiment spécifique ? À ce stade de mon enquête, j'observe que les dispositions culturelles acquises lors de la prime socialisation ont souvent été mises en veille puis réactivées dans certains contextes institutionnels ou sociaux. Ce constat m'invite à maintenir l'hypothèse d'une construction socio-professionnelle du métier de programmateur, qui s'observe à la fois au niveau

¹ Vickie fait ici référence aux membres du Syndicat National des Scènes Publiques dont les actions et les revendications ont fait l'objet du chapitre 4 de cette thèse

² Vincent Dubois, *Op. Cit.*, 2013

intergénérationnel par l'analyse de l'évolution des contextes sociopolitiques de la culture et ses institutions, et au niveau intra générationnel au fil des expériences de chaque directeur ou directrice. Je propose donc d'explorer maintenant la façon dont les enquêtés ont accédé à la fonction de directeur ou de directrice, en analysant leurs expériences professionnelles passées, depuis leur entrée dans le monde du travail jusqu'à leur poste actuel.

1. La mobilité professionnelle des directeurs et directrices

M'intéresser ainsi à la trajectoire qu'ils ont traversé jusqu'à leur fonction actuelle de directeurs et directrices revient à analyser leur mobilité professionnelle. Selon Richard Duhautois, Héloïse Petit, et Delphine Remillon, on peut « distinguer assez nettement la mobilité professionnelle de la mobilité sociale et de la mobilité géographique, même si les trois notions ne sont pas exclusives ¹ ». À la différence de la mobilité sociale fondée sur la mesure de l'écart entre la position socioprofessionnelle des parents et celle des enfants et de la mobilité géographique fondée sur la mesure des changements de lieux de résidence d'un même individu², la mobilité professionnelle se distingue des deux autres mobilités par l'intérêt porté à l'individu et « sa situation vis-à-vis de l'emploi ³ ». Elle recoupe une pluralité de dimensions liées au parcours d'emploi, à savoir les différentes fonctions tenues, la diversité de statuts et de secteurs d'activité, les différents établissements employeurs. Elle prend aussi en compte les raisons du changement d'emploi et les moments de transitions. Pour ces raisons, cette notion participe à la mise en lumière de dispositions acquises au fil du temps, qui, selon mon hypothèse, se trouvent ensuite réactivées dans l'activité de programmation.

a. Le nombre d'emplois passés, leur temporalité et leur durée

La vie professionnelle des enquêtés commence pour nombre d'entre eux dès les premières années d'études. Certains ont même substitué le travail aux études, se trouvant trop peu scolaires⁴. Sur quelle socialisation s'appuient-ils donc ? Observer la pluralité des premières expériences montre combien le métier de programmeur est le fruit de différents contextes de départ. Avant d'occuper leur poste actuel, les directeurs et directrices de théâtre de ville ont eu en moyenne cinq emplois différents et réalisé quatre fonctions différentes, dans des organismes divers voire des secteurs d'activité hétérogènes. Il convient tout d'abord de préciser mon utilisation du terme d'« emploi ». J'utilise cette notion en tant qu'elle est distincte de celle de « travail ». Selon Nicolas

¹ Richard Duhautois, Héloïse Petit et Delphine Remillon, *La Mobilité professionnelle*. La Découverte, 2012, page 8

² J'analyse brièvement celles-ci dans le chapitre 2.2. « Origine sociales et géographiques »

³ Richard Duhautois, Héloïse Petit, et Delphine Remillon, *Op. Cit.*

⁴ Voir Sylvia, 50-59 ans dans la partie 2.1.a. « La voie non culturelle »

Duvoux, « l'emploi renvoie au statut social lié au fait d'accomplir une activité au sein de la division sociale du travail et à la protection sociale qui stabilise l'individu à une place dans la société¹ ». Si le travail est une activité concrète qui peut être réalisée « de manière informelle », l'emploi, lui, « renvoie au statut social et à la régulation formelle du travail² ». J'ai donc pris en compte en tant qu'emploi toutes les activités conférant à l'individu une place dans la division du travail sans distinction de statut : du bénévole au salarié et de l'assistant au directeur³.

Dans la jeune génération (30-49 ans), le nombre d'emplois culturels qui précède le premier poste en tant que directeur de théâtre de ville est plus important que dans la génération doyenne (50-69 ans). Ce chiffre s'explique par un contexte économique plus défavorable à la jeune génération et par la multiplication des emplois jeunes, qui répondent à la demande des jeunes diplômés de débouchés professionnels immédiats, bien qu'ils soient peu rémunérateurs⁴ :

« Le DESS m'a permis de trouver du boulot. Là c'était une époque où on trouvait facilement du boulot dans le milieu culturel, parce que Lionel Jospin était passé par là, et il avait créé les emplois jeunes. Et les emplois jeunes, ça a été pile quand je sortais de la fac. Et les emplois jeunes ça a été une espèce d'appel d'air dans le milieu culturel et associatif qui a permis beaucoup d'embauches finalement. Puisque c'était au départ réservé au secteur non concurrentiel, non marchand. Donc plein de petites associations qui étaient pourtant bien fragiles ont recruté. »

Pourtant la temporalité du premier emploi est plutôt précoce dans toutes les générations : souvent avant la maîtrise ou le master (14) ou au moment de la maîtrise ou le master (12). Nous avons vu dans la partie précédente que, souvent, l'« envie de travailler » des étudiants se manifeste par une certaine impatience à rejoindre la catégorie des actifs quoiqu'il en coûte, négligeant parfois l'acquisition du diplôme (voir l'exemple de Sophie plus haut) et laissant leur évolution professionnelle et salariale au bon vouloir du terrain : « dans mon cas c'était un peu décalé, de bosser au SMIC en sortant de Dauphine, mais moi je m'en foutais, ce n'était pas ... moi je voulais bosser dans un théâtre donc Dauphine ou pas Dauphine, SMIC ou pas SMIC, voilà, pour moi c'était important de trouver un boulot et de commencer à travailler.⁵ ». Pour pouvoir analyser la trajectoire

¹ Nicolas Duvoux « Emploi », in Serge Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*. P.U.F, 2010.

² *Ibid.*

³ J'analyse toutefois les différents statuts traversés par les directeurs et directrices plus bas

⁴ Marie-Christine Bureau et al. *Les emplois-jeunes dans la culture. Usages et enjeux d'une politique de l'emploi*. Ministère de la Culture - DEPS, 2001

⁵ Grégoire 40-49 ans

professionnelle des directeurs et directrices, j'ai donc découpé la temporalité de l'emploi en fonction du moment où l'emploi intervient dans la vie des enquêtés. J'ai déterminé cinq temps distincts permettant de mettre en relation les emplois occupés avec la formation suivie par le directeur ou la directrice :

- 1) Les emplois occupés « avant les études » : cette temporalité ne concerne que ceux qui se sont investis très tôt dans un domaine ou qui ont fait des études plus tardivement, soit 5 membres de l'échantillon,
- 2) Les emplois occupés « pendant les études jusqu'à la maîtrise » : qui concerne 9 membres de mon échantillon,
- 3) Les emplois occupés « pendant les études à partir de la maîtrise » : qui ne concerne pas forcément les membres ayant eu un emploi plus tôt car certains ont par conséquent arrêtés leurs études avant la maîtrise, quitte à les reprendre plus tard
- 4) Les emplois occupés « directement à l'issue des études »
- 5) Les emplois occupés « après les études » qui interviennent après une première expérience professionnelle réalisée sans être en formation.

La durée des emplois est plutôt courte : sur les 91 emplois dénombrés dans les entretiens, 30 sont occupés pendant moins d'un an, 37 ont une durée d'1 an à 4 ans et 24 sont occupés plus de 5 ans.

b. Les différents secteurs d'activité

Tout comme leurs parcours d'études sont parfois déconnectés des filières culturelles et traversés de choix d'orientations successifs voire tardifs, les premiers métiers occupés précédemment par les directeurs-programmateurs rencontrés relèvent de secteurs très variés¹. J'ai ainsi distingué leurs expériences passées en 4 groupes d'activités relevant de secteurs différents : le secteur culturel, le secteur de l'enseignement et de la petite enfance, le secteur de la comptabilité et du commerce et d'autres secteurs peu

¹ Un seul cas de retour vers un secteur non culturel après un poste dans la culture m'a été raconté. Le directeur a ensuite de nouveau cherché un poste dans la culture.

représentés comme celui de l'agroalimentaire, de la métallurgie, de la santé, de la justice et de la politique des organisations.

Le secteur culturel reste le secteur d'emploi passé principal, avec un découpage disciplinaire très marqué. Les programmeurs ont souvent œuvré pour une discipline en particulier, (la lecture, l'écriture, le théâtre, la danse, la musique ou, plus spécifiquement encore, la chanson, et ils sont moins nombreux à s'être investis dans une approche pluridisciplinaire que je nommerai ici « la culture ». La pluridisciplinarité apparaît donc plutôt à rebours, au moment de la prise de fonction en tant que programmeur d'une scène publique non labellisée puisque celle-ci, bien que dédiée au spectacle vivant, est toujours inscrite dans une perspective pluridisciplinaire¹. Cependant l'existence de cas qui s'inscrivent dans une perspective pluridisciplinaire dès leur première activité relativise cette analyse. C'est le cas de Mélanie (38 ans) qui, en parallèle de ses études, a « monté une association dans [sa] ville pour emmener des gens, des habitants à des spectacles, à des expositions, à des concerts » ou encore de Pauline (31 ans), qui travaillait « en tant que surveillante dans un collège » et qui s'est « mise en réseau avec les profs du collège pour participer en tant que surveillante au projet artistique des classes à PAC. ² ». De même, Vickie et Maurice (50-59 ans) ont tout de suite travaillé dans une perspective transversale et l'on peut imaginer que les ateliers que Sylvia (50-59 ans) et Pierre (60-69 ans) donnaient dans le cadre de CEMEA ou de MJC avaient une vocation transdisciplinaire, bien qu'ils ne l'aient pas précisé. Le retranchement sectoriel des autres directeurs au cours de leur première expérience professionnelle découle donc davantage des offres d'emploi existantes et de l'organisation du spectacle vivant encore très centrée sur une approche disciplinaire³, que d'une nécessité de spécialisation. L'hypothèse d'une grande transférabilité des compétences culturelles est plausible, d'autant plus que les expériences passées des directeurs et directrices de théâtres de ville ne relèvent pas forcément du spectacle vivant. Plusieurs d'entre eux ont eu une ou plusieurs expériences en cinéma, à la télé ou à la radio, en édition ou encore dans le secteur du patrimoine et de l'art contemporain. Les frontières ne sont donc pas étanches entre industries culturelles

¹ Sauf deux cas particuliers de scènes publiques non labellisées rencontrées qui sont spécialisées : l'une sur la chanson, l'autre sur les marionnettes, des spécialisations directement liées à celle de leur directeur ou de leur directrice.

² Pauline

³ Voir le rapport de Fabien Jannelle et Bernard Latarjet, *Pour une politique du spectacle vivant : chroniques aller-retour, 1997-2014*, Les Solitaires intempestifs, 2016

et spectacle vivant, tant du côté de l'employeur que du professionnel comme le montre le cas de Jean-Michel (50-59 ans), qui vient du cinéma ou de l'audiovisuel et qui a accepté son poste actuel de directeur proposé par le maire parce qu'il n'était « pas un théâtréux ».

La sectorisation des postes occupés précédemment n'est donc pas restrictive à en croire aussi l'exemple de Nadine, qui est partie d'ateliers de lecture et d'écriture à destination des enfants pour devenir spécialiste de la marionnette contemporaine, un art vivant, qui s'affirme du côté du public adulte. Aussi, que les compétences acquises soient transférables d'une discipline à l'autre ne dépend pas de la génération, comme me l'ont montré les cas de Samantha, 37 ans au moment de notre entretien, qui avait été recrutée initialement dans sa ville d'exercice actuelle pour s'occuper d'un centre d'art contemporain ; de Léna (40 ans) qui a travaillé chez « France 3 Ile de France » et des autres membres de cette catégorie relevant des deux générations les plus âgées.

De même, avant de devenir directeur de scènes publiques, certains directeurs et directrices se sont aussi investis du côté de l'enseignement et de la petite enfance. C'est le cas notamment d'André (30-39 ans) qui a ensuite été recruté en mairie « comme chargé de mission sur les rythmes scolaires (...) avec un profil de consultant en organisation », de Pauline (31 ans), qui accompagnait les enfants des classes à PAC, de Sylvia (50-59 ans) qui a été « animatrice des œuvres laïques » puis institutrice pendant 17 ans, de Joseph (60-69 ans) « prof à 21 ans avec des élèves qui avaient 20 ans, à Bamako », de Jérôme (50-59 ans) instituteur aussi pendant 5 ans, d'Irène (60-69 ans), d'abord animatrice musique nomade en école maternelle et primaire puis professeur de musique en collège pendant un an ; ou encore de Nadine (50-59 ans), évoquée au-dessus, qui a eu « la chance de travailler dans une ville où il y avait un très gros engagement sur la culture en direction de l'enfance » et pour qui le service de l'enfance dépassait largement le service culturel en compétence et en initiative, au point de lui faire découvrir l'animation culturelle.

Certains ont aussi travaillé dans le secteur de la comptabilité et du commerce comme François (60-69 ans), Maurice (50-59 ans) ou Édouard (60-69ans) : « je suis allé vendre du prêt à porter féminin Ted Lapidus à NY pendant 1 an et ensuite dans une autre boîte américaine » ou encore Marie (40-49 ans), qui était « consultante en communication dans le domaine financier le matin, directrice d'une compagnie de théâtre professionnelle l'après-midi ».

Enfin, des secteurs divers ont été traversés : Charlie (50-59 ans) a d'abord occupé quatre postes différents sur des durées inférieures à un an dans le secteur de l'agroalimentaire, puis le secteur de la santé où il est resté 8 ans ; Sylvie (50-59 ans) a

travaillé 12 ans dans le secteur de la métallurgie, Sophie (40-49 ans) a travaillé au ministère de la Justice pendant 3 ans et André (30-39 ans) était consultant dans le secteur de la politique des organisations.

Des effets générationnels semblent se dessiner dans cette hétérogénéité de secteurs traversés : certains métiers n'ont été mentionnés que par les générations les plus âgées. C'est notamment le cas des métiers relatifs au secteur du commerce, et au métier d'instituteur¹. En effet, même si Marie et Ariane ont travaillé dans le secteur commercial ce n'est pas en tant que commerciales mais en tant que consultante en communication et assistante de programmation. Cette rareté des métiers commerciaux dans le parcours précédent des jeunes directeurs ou directrices de mon échantillon coïncide avec la multiplication des filières culturelles et l'essor de ce secteur non marchand dans les années 80, décrits par Vincent Dubois². Elle est la marque d'une dichotomie entre le secteur public qui poursuit des finalités de démocratisation culturelle et d'intérêt général et de l'autre, le secteur privé qui poursuit des finalités marchandes et d'intérêt privé, qu'Ariane (30-39 ans) décrit au travers de son expérience en tant qu'assistante de programmation au sein des Casinos Barrière :

« Et à un moment donné j'ai eu l'opportunité de travailler dans le privé dans les Casino Barrière, à la Madeleine, et à l'époque c'était la direction artistique qui gérait, car chaque Casino est obligé d'avoir un théâtre. Ils géraient le Théâtre d'Enghien et de Deauville directement et ensuite ils faisaient la programmation des autres, voilà. Je suis tombée sur deux nanas absolument géniales avec qui je suis allée voir plein de spectacles, mais du coup, toujours dans le privé. Et j'ai compris la différence entre le privé et le public qui était « je choisis sur catalogue, je vais voir quelques spectacles et tout ça n'a aucun sens. » Julien Clerc sort un CD alors on va le programmer. Et après, c'étaient des personnes qui avaient les moyens qui venaient dans la salle, qui payaient très cher et je me disais « mais pourquoi faire ? »
Elise : il n'y avait pas de réflexion autour du contenu ?
Ariane : Non. Aucun. »

Par ailleurs, l'enseignement est présent et plutôt valorisé dans les générations plus âgées mais absent et dévalorisé dans l'échantillon de programmeurs plus jeunes³. Seule Mélanie (30-39 ans) a envisagé un temps la voie de l'enseignement pour « travailler sur

¹ Ainsi Édouard était-il « préparé pour être directeur financier, directeur de marketing, directeur d'entreprise ». De son côté, Maurice a « appris le métier de producteur artistique sur le tas » en montant « une SARL à 4 copains (...) plutôt dans une veine d'évènement (...) pas dans une finalité de théâtre public mais privé, c'est-à-dire qui peut être dans le divertissement, qui peut être dans la révolution politique etc. ».

² Vincent Dubois, *Op. Cit.*, 2013

³ Cela n'empêche pas bien sûr que ce parcours puisse exister.

de la transmission »¹, mais elle bifurque vite vers une autre voie trouvant l'enseignement dans le secondaire trop « cloisonné », elle qui souhaite transmettre « à une diversité de publics plutôt que juste à des collégiens une heure par semaine »². Cet abandon rapide de toute projection dans le métier d'enseignant, comme l'exemple précédemment cité de Pauline (30-39 ans également), libère sa disposition à l'action publique et collective : « Et de là, parallèlement, j'étais assez jeune mais j'ai monté une association dans ma ville pour emmener des gens, des habitants à des spectacles, à des expositions, à des concerts. »

J'observe donc que les secteurs traversés par les directeurs et les directrices sont d'autant plus hétérogènes qu'ils appartiennent à une génération plus âgée. Chez les jeunes, seuls les profils de consultant en politique des organisations (André, 30-39 ans) et de communicant (Sophie 40-49 ans) passent la première partie de leur trajectoire dans un secteur alternatif à celui de la culture.

c. Les établissements employeurs et les fonctions occupées

Les directeurs et directrices ont précédemment œuvré dans des organismes variés qui peuvent être classés en sept catégories : les équipements culturels, les collectivités territoriales, les établissements d'enseignement, les associations et fédérations d'éducation populaire³, les compagnies de spectacle vivant et associations de médiation culturelle, les industries culturelles et les entreprises non culturelles (voir tableau en annexe 17, page 424).

Dans la catégorie des équipements culturels (Catégorie 1) se trouvent différents types de scènes publiques (un théâtre national, des Centres Dramatiques Nationaux, une scène nationale, des théâtres de ville - distincts ou non de l'établissement d'exercice du directeur ou de la directrice rencontrés) mais aussi quelques théâtres associatifs peu subventionnés, un théâtre privé, un musée et une galerie d'art. Les enquêtés y ont occupé des fonctions de renfort, d'administration (Grégoire, 40-49 ans, emploi 2 et Stéphane, 50-59 ans, emploi 2 également) ou de direction visant la production et la mise en public de

¹ Au sein de mon échantillon, c'est d'ailleurs la seule directrice de cette génération à avoir évoqué cette hypothèse.

² Mélanie

³ J'ai rassemblé ces structures sous le dénominateur commun d'éducation populaire comme le suggère le séminaire « action culturelle, création et territoires » qui s'est tenu en 2009, voir <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-creation-territoires/ENS-creation-territoires-presentation.html>

manifestations de spectacle vivant ou d'arts plastiques, même si le théâtre reste la discipline dominante. Les fonctions de renfort occupées dans cette catégorie sont fondées soit sur une mission définie (assistant relations publiques, agent de billetterie, assistant d'administration, assistant de programmation, chargée de communication, chargée des relations publiques et de la médiation) soit sur la polyvalence comme Lena (40-49 ans, emploi 3) qui, à la Cartoucherie s'est occupée « de la prod, de la com et de la presse », Samantha (30-39 ans, emploi 1) qui lors de son premier stage au sein d'un théâtre peu subventionné s'occupait de "tout" (billetterie, communication, accueil du public...), Bernard (60-69 ans, emploi 1) qui a été « roadys » dans une association d'art contemporain ou Sophie (40-49 ans, emploi 2) qui a été assistante d'un marchand d'art.

Certains directeurs n'en sont pas à leur premier poste en tant que directeurs de théâtre. Certains ont déjà dirigé plusieurs théâtres de ville comme Pierre qui est devenu directeur à 25 ans (60-69 ans, emploi 5), Charlie (50-59 ans, emploi 6), Gérard (60-69 ans, emploi 2), Marie (50-59 ans, emploi 4 et 5), Baptiste (40-49 ans, emploi 3). La direction d'un théâtre de ville pouvant se réaliser sous des statuts différents, certains d'entre eux passent d'un poste de Directeur des Affaires Culturelles au sein d'une collectivité territoriale, qui inclut la direction et la programmation du théâtre de la ville parmi d'autres missions et qui se réalise depuis le service culturel de la mairie, à un poste de directeur-programmateur dévolu au spectacle vivant et qui se réalise au sein de l'équipement. C'est le cas notamment de Jérôme 50-59 ans (emploi 4 et 7) et de Vickie (50-59 ans, emploi 2) qui a été directrice d'un théâtre de ville à 23 ans puis DAC. Je note deux cas particuliers : Stéphane (50-59 ans) qui a d'abord été administrateur de théâtre (emploi 2), puis directeur d'un théâtre de ville (emploi 3), avant de diriger deux scènes nationales consécutivement (emploi 4, 5) et Édouard, qui a dirigé pendant 10 ans un deuxième théâtre en parallèle de la scène qu'il dirige actuellement.

Quand ils ont travaillé au sein de collectivités territoriales, les directeurs et les directrices ont majoritairement œuvré à l'échelon d'une ville, que ce soit au sein du service culturel, du service communication ou du service petite enfance. Les postes varient de stagiaire à directeur de théâtre en tant que DAC, en passant par celui de chargé de mission et de directeur adjoint. Ainsi, Aliénor et Samantha, (30-39 ans) ont respectivement été chargée de mission liée à la mise en œuvre d'expositions et chargée de mission pour assurer le suivi de la construction d'un nouveau centre d'exposition et

assurer des fonctions de relations publiques (emplois 1 et 3) ; André (30-39 ans) a été chargé de mission sur les rythmes scolaire (emploi 3). Les autres postes occupés sont des postes de chargée de communication puis directrice adjointe pour Sophie (40-49 ans, emploi 4 et 5), stagiaire puis contractuelle pour Pauline, (30-39 ans, emploi 4 et 5) et Mélanie (30-39 ans, emploi 3 et 4). Certains ont tenu des postes de direction comme Vickie en tant « responsable culturelle » vacataire (60-69 ans, emploi 2) puis DAC (emplois 3, 4 et 5). François a « lancé » deux centres culturels (60-69 ans, emploi 1 et 3), Jérôme a été DAC (50-59 ans, Emploi 5) ...

Il est intéressant de constater la fusion qui existait, dans les années 80, entre les services culturels des départements et les associations ou fédérations culturelles tels que les ARIAM ou La ligue de l'Enseignement. Jérôme (50-59 ans, emploi 2) a ainsi été « responsable du service culturel de la Fédération des œuvres laïques de Seine-Saint-Denis ». Il agissait au niveau départemental :

« en lien avec les villes, [et] apportai[t] du cinéma de plein air, des spectacles dans les villes où il n'y avait pas de structures culturelles. Donc aux Bosquets à Montfermeil, ou aux Tilleuls à Blanc Mesnil. Ensuite, les municipalités, donc toute la mouvance des années 80, ont racheté les anciens cinémas, où elles ont construit des centres culturels, où il y a eu après une forme de Blanc Mesnil, mais au départ tout cela n'existait pas, et la Fédération des œuvres laïques avait pour mission d'aller dans les quartiers pour offrir de la culture. Donc voilà, moi j'y ai travaillé comme responsable du service culturel départemental ».

De même Mélanie (30-39 ans, emploi 4) a été assistante des relations publiques à l'ADIAM des Yvelines « qui n'existent plus mais qui étaient rattaché au conseil départemental », souhaitant « voir aussi à l'échelle d'un département comment on pouvait créer un maillage sur un territoire ». Enfin, dans les années 70, la DRAC employait aussi des animateurs-formateurs en musique¹, comme Irène (60-69 ans, emploi 1). Un seul ministère, le ministère de la justice, est cité par Sophie, qui y a tenu une fonction d'adjointe en communication interne (40-49 ans, emploi 3).

Ceux qui ont travaillé au sein d'un établissement d'enseignement (3^{ème} catégorie) ont enseigné ou animé au sein de l'éducation nationale au niveau primaire et secondaire. C'est le cas de Pauline (30-39 ans, emploi 1) qui, à partir d'un poste de surveillante s'est « mise en réseau avec les profs du collège pour participer en tant que surveillante au projet

¹ Aujourd'hui, cette fonction appelée « dumiste » nécessite l'obtention du DUMI (Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant). Elle est gérée par les CFMI (Centre de Formation des Musiciens intervenants) sous la tutelle du ministère de la culture et de la communication et du ministère de l'éducation nationale.

artistique des classes » ; d'Irène qui, après son poste d'animatrice-formatrice musique a été professeur de musique au collège (60-69 ans, emplois 1 et 2), mais aussi de Jérôme (50-59 ans, emploi 1) et de Sylvia (60-69 ans, emploi 2), instituteurs. Certains ont enseigné la pratique artistique comme Nicolas (60-69 ans) qui a été professeur de musique en École Nationale de Musique (emploi 2) et Colette, professeur de théâtre (60-69 ans, emploi 2). Joseph (60-69 ans, emploi 1) a été enseignant à Bamako et Maurice a organisé des événements festifs dans des écoles d'enseignement supérieur (50-59 ans, emploi 1).

Les associations ou fédérations culturelles d'envergure traversées (4^{ème} catégorie) sont nationales (MJC, Cemea) régionales (ARIAM ou Culture et Musique) ou départementale (ADIAM, Fédération des Oeuvres Laïques), et je note la part importante de la spécialisation en musique. Dans ces cadres, Irène a été médiatrice (60-69 ans, emploi 3) et directrice (emploi 4 et 5) de deux ADIAM, Mélanie a été chargée de mission au sein d'un ADIAM (30-39 ans, emploi 4), Candice (40-49 ans, emploi 1) programmatrice et coordinatrice de festivals au sein d'un ADIAM, Jérôme directeur du service départemental de la Fédération des Œuvres Laïques (50-59 ans), Sylvia animatrice dans les CEMEA (60-69 ans, emploi 1 et 2), Pierre animateur puis élu dans une MJC (60-69 ans, emploi 1 et 2).

Les enquêtés qui ont transité dans la 5^{ème} catégorie ont créé leur propre association pour générer leur emploi. Cela a pu être dans une perspective de médiation du spectacle vivant en cours d'études, comme l'ont fait Mélanie (30-39 ans, emploi 1) ou Christian (40-49 ans, emploi 1), ou pour administrer leur compagnie artistique comme Marie (40-49 ans, emploi 2), Baptiste (40-49 ans, emploi 1), Frédéric (50-59 ans, emploi 1), Jérôme (40-49 ans, emploi 2) ou Françoise (60-69 ans, emploi 3).

D'autres ont travaillé dans le secteur marchand (6^{ème} catégorie) : cela peut avoir été en créant une SARL de production d'évènement artistique comme Édouard (60-69 ans, emploi 5) ou Maurice (50-59 ans, emploi 4 et 6). Cela peut aussi être en travaillant dans l'industrie culturelle pour des sociétés de production de cinéma, de publicité, de télé, de radio, de musique ou de concerts comme Jean-Michel (50-59 ans, emplois 1, 2, 3, 4, 5, 6), François, (60-69 ans), Édouard (60-69 ans), Gérard (60-69 ans), Ariane (30-39 ans, emploi 1) et Léna (40-49 ans), ou un théâtre privé pour Édouard (60-69 ans).

Enfin certains ont travaillé dans des entreprises non culturelles (7^{ème} catégorie) : une ferme, une industrie agro-alimentaire, une clinique pour Charlie (50-59 ans), chez Ted Lapidus et une autre « boîte américaine » pour Édouard (60-69 ans), dans une

boutique de T-shirt puis un cabinet d'expert-comptable pour François (60-69 ans, emploi 2 et 4), les casinos Barrière pour Ariane (30-39 ans, emploi 5), une usine de métallurgie (Sylvie, 50-59 ans, emploi 1), un cabinet d'avocat spécialisé pour Ariane (30-39 ans, emploi 3).

Nous avons vu que selon les choix d'études supérieures, les premiers emplois des directeurs et directrices de scène publique non labellisée pouvaient ne pas relever du secteur culturel. Il est intéressant de remarquer que le premier poste en tant que directeur peut intervenir très tôt, comme cela s'observe notamment dans l'ancienne génération. Cela est notamment le cas quand le directeur ou la directrice participe directement à la création d'une scène publique. Mon analyse des emplois, de leurs secteurs d'activité et des établissements employeurs des premières expériences des enquêtés doit être complétée par celle des compétences acquises. Je souhaite ainsi mieux comprendre dans quelles mesures les compétences développées et les réseaux intégrés ont pu contribuer à les mener à leur poste actuel et comment les étudiants des filières non culturelle ont rejoint un emploi culturel. Mon hypothèse est en effet que l'insertion professionnelle au poste de directeur ou directrice dépend des compétences développées préalablement, ce qui comprend les études mais aussi l'expérience professionnelle antérieure à la prise de poste.

2. Commencer et arrêter une activité culturelle professionnelle

Au sein de ces établissements, les enquêtés ont réalisé leurs fonctions avec différents types de contrats : en tant que stagiaires, bénévoles, salariés, indépendants, contractuels, titulaires ou encore intermittents. Si ces contrats coexistent à chaque génération, chaque enquêté ne passe pas nécessairement, bien sûr, par chacune de ces situations. Ces différents contrats, associés aux fonctions occupées entraînent des niveaux de responsabilité variables, et donnent la priorité à la mise en œuvre ou à l'activation d'un panel de compétences données.

a. Une diversité de statut et compétences

Au-delà des hétérogénéités de secteurs et d'établissements traversés, le parcours professionnel des futurs directeurs est composé d'emploi réalisés sous des statuts divers.

L'analyse des curriculum vitae des directeurs et directrices montre notamment la coexistence d'emplois organisés selon des conventions collectives différentes, les unes relevant du droit privé, les autres relevant du droit public, qui entraînent la sédimentation de postures et de finalités variées vis-à-vis de la collectivité. Mon analyse des expériences professionnelles montre que, par les différents cadres d'emploi qu'ils traversent au cours de leur vie professionnelle, les futurs directeurs sont sensibilisés à discerner deux logiques en tension : la logique d'intérêt général opposée à la logique d'intérêt marchand d'une part et, d'autre part, la distinction entre une logique « sectorielle » visant la création dans une discipline donnée (théâtrale, musicale, cinématographique ...) et une logique « culturelle » définie selon des critères politiques plus généraux, qui font référence aux valeurs d'éducation, et qui sont souvent liés à un rattachement plus explicite à la puissance publique.

Les métiers de la culture étant parcourus par le droit public et le droit privé, on peut se demander s'il existe une hiérarchie entre eux. Pour Didier Truchet, professeur de droit public, « la réponse est négative en termes de hiérarchie des normes : aucun droit n'est supérieur à l'autre. Chacun d'eux utilise dans sa sphère les mêmes instruments normatifs ¹ ». Il ajoute néanmoins que le droit privé « n'existe que par une sorte de permission du droit public (ou du moins, du droit constitutionnel) même si ce sont des personnes privées qui le mettent en œuvre en usant de la liberté qu'il leur donne ² ». Cette liberté se traduit, dans le cas des directeurs et directrices de théâtre de ville, en liberté de programmation ³. J'ai cherché à savoir comment cette liberté de programmation se construit ou s'acquiert, en posant comme hypothèse que des éléments explicatifs peuvent être trouvés dans le parcours professionnel des directeurs.

L'expérience de Maurice (50-59 ans) met en lumière ces deux logiques en tensions de façon explicite. Après avoir quitté une école de commerce pour une école de théâtre, il a monté, en parallèle de ses activités de comédiens, « une SARL à 4 copains » où il avait « le rôle du directeur artistique ». Grâce à cet outil, il a « appris le métier de producteur artistique sur le tas (...), [c'est-à-dire] à trouver des artistes, les engager, trouver des spectacles, programmer. » Or Maurice met en perspective sa pratique d'alors

¹ Didier Truchet, « Chapitre II. Droit public et droit privé », Didier Truchet éd., *Le droit public*. Presses Universitaires de France, 2018, pp. 19-28.

² *Ibid.*

³ La liberté de programmation est une des revendications principales du Syndicat National des Scènes Publiques

avec son expérience ultérieure de codirecteur de CDN, aussi structuré en SARL. Il indique que, dans le cas du CDN comme dans son entreprise d'évènementiel artistique, « vous dirigez l'entreprise, vous êtes seul maître à bord (...) le directeur a tout pouvoir, et à la fin de l'année vous rendez des comptes ou deux fois par an », mais il oppose deux manières différentes de programmer avec un même outil (une SARL). Alors que la logique marchande, inhérente au statut de société, guidait ses choix d'évènements lorsqu'il était jeune (sa programmation était alors « plutôt dans une veine d'évènement privé, qui peut être dans le divertissement, pas avec une finalité de théâtre public »), elle n'interférerait plus dans ses choix lors de son expérience au CDN : « C'est vrai qu'un Centre Dramatique National, c'est un projet, c'est de la décentralisation, c'est de l'argent public, il faut comprendre ce que c'est, c'est autre chose que le théâtre privé. » Décrivant son profil de directeur de CDN comme « atypique » car provenant du privé, il ajoute :

« C'est vrai que ça m'a permis de voir ce qu'il faut créer comme services pour un théâtre qui tourne. Les relations publiques, l'accueil, la billetterie, les relations avec les financeurs, les relations avec le public, tout le programme d'action culturelle. Il y avait un très gros programme d'action culturelle. Donc j'ai vu les créations de petits spectacles en décentralisation, le travail avec les écoles, le travail d'éducation artistique... tout ça je ne connaissais pas. Et ça, c'est génial. Et puis d'une certaine manière, je me suis constitué mon réseau aussi, pour acheter des spectacles. »

Cet exemple suggère, d'une part, que le statut juridique de l'organisme n'interfère qu'en partie dans la faculté du dirigeant à décider de la finalité de l'action qu'il mène. Il montre d'autre part que le directeur a incorporé une logique de théâtre public entre sa première expérience professionnelle dans l'évènementiel et sa septième au CDN. En effet, lors de sa prise de poste au CDN, bien qu'il dise qu'il avait « complètement les capacités pour le poste », il ne semblait pas avoir encore vraiment intégré la logique d'un CDN. Que s'est-il passé entre ses deux expériences professionnelles ? Quelles pratiques ou quels prescripteurs ont été décisifs ? Et comment définir plus précisément la finalité de service public évoquée par ce directeur ?

Selon les profils, les statuts d'emploi endossés au fil du parcours sont plus ou moins hétérogènes. Certains (7) ont un parcours qui relève essentiellement du droit privé, d'autres (5), du droit public ; mais les autres (25) sont à cheval entre les deux. Ces différents types de structuration amènent ces professionnels à mettre leur pratique en perspective pour se projeter ou non sur le long terme : accéder ou conserver certains postes de droit public, comme celui de Directeur ou Directrice des Affaires Culturelles,

nécessite de passer un concours de la fonction publique et de devenir fonctionnaire - même si certains ont pu bénéficier de la loi Sauvadet ¹. Aujourd'hui 12 directeurs et directrices réalisent leur activité avec un contrat de droit privé et 25 avec un contrat de droit public. Tous ne sont pas fonctionnaires pour autant : 6 réalisent leur activité en CDD en tant que contractuel, 7 en CDI de droit public et 12 sont fonctionnaires.

Continuons en rendant compte des compétences acquises par les membres de mon échantillon au cours de leur trajectoire en explorant les logiques qui les sous-tendent. Nadine, qui a réalisé des études non culturelles, n'est pas devenue programmatrice de façon autodidacte : c'est à l'issue d'un long processus de formation sur le terrain menée en parallèle de ses études que son employeur, le service enfance de la ville, lui a confié la programmation de spectacles jeunes publics. Elle a été formée par quelqu'un qui coordonnait et qui formait les animateurs et a « animé pendant des années une bibliothèque, des ateliers d'écriture, des ateliers de lecture (...) avec aussi quelqu'un qui coordonnait et qui formait les animateurs. » Puis elle a à son tour « animé des stages de formation pour différents organismes en parallèle de [sa] pratique de terrain » et fait la rencontre d'une femme, Rolande Causse « qui avait mis en place dans tous les centres de loisirs des bibliothèques énormes et qui a créé le premier festival du livre à Montreuil ».

C'est ainsi que le fil du récit des directeurs et directrices précisait ce que leurs expériences passées leur avaient permis de développer comme compétences. J'ai réparti ces compétences en 4 types. La première compétence que j'ai retenue concerne la construction d'un engagement professionnel. Autrement dit, leurs premières expériences ont convaincu les enquêtés de choisir le secteur culturel comme secteur professionnel. Cette conviction découle souvent de leurs relations d'émulation avec leurs partenaires de travail. Tous en font mention. Citons Édouard (60-69 ans) qui se rappelle son premier poste culturel (4^{ème} emploi). Il était alors devenu administrateur de tournée par l'intermédiaire de son beau-père : « je me suis dit : « c'est quelque chose qui me plaît parce que je suis avec des fous, il y a tout ce qui est amusant, il y a des personnalités, des

¹ La loi "Sauvadet" de 2012 « permet[tait] aux agents contractuels de la fonction publique de devenir titulaires de leur grade, c'est-à-dire fonctionnaires, sous condition, par des recrutements réservés (avec ou sans concours) ou des sélections professionnelles. Ce dispositif devait s'éteindre le 13 mars 2016. Il a été reconduit jusqu'en [mars] 2018 pour un certain nombre d'agents contractuels. Sont concernés les agents en CDD de droit public, ceux en CDI de droit public et ceux dont l'ancienneté en CDD justifiait le passage en CDI en 2012. » Laure Martin, « Loi Sauvadet, titularisation pour les uns, CDI ou CDD mieux encadrés pour les autres », *Emploipublic.fr*, 19 octobre 2017, en ligne <https://infos.emploipublic.fr/article/loi-sauvadet-titularisations-pour-les-uns-cdi-ou-cdd-mieux-encadres-pour-les-autres-eea-4640> . Voir l'article de loi sur Légifrance : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000025489865/>

musiciens, des comédiennes. On n'est pas enfermé dans un bureau » ». Pauline (30-39 ans, emploi 1) évoque aussi ses collègues de l'association culturelle au sein de laquelle elle s'est engagée lors de ses études :

« Ils étaient tous en arts du spectacle et moi j'étais en histoire à Paris 1 à la Sorbonne. Avec eux j'ai découvert le monde du spectacle, de la danse. On a commencé à faire du théâtre d'improvisation, on jouait dans les films des étudiants qui étaient en cinéma, on allait au théâtre ... et c'est ça qui m'a donné envie de faire mon mémoire de M2 recherche en histoire culturelle ».

Souvent, ces rencontres professionnelles marquantes les entraînent vers un poste en particulier : « j'ai rencontré des chargés de relations avec le public et j'ai découvert finalement ce métier en me disant, tiens, c'est ça que je veux faire » (Mélanie, 30-39 ans, emploi 1). Pierre s'implique de plus en plus dans sa MJC : « Comme j'aimais l'éducation populaire en tant que bénévole, j'ai été élu » ; Sylvia se retrouve dans les valeurs intergénérationnelles des CEMEA :

" J'ai commencé à être formatrice là-bas je devais avoir 20 ans et je me suis retrouvée à encadrer des stages avec des gens qui avaient 60 ans donc il y avait cette chose qui est pour moi vraiment essentielle c'est, autour d'une idée commune, travailler avec des gens qui n'ont pas notre âge, qui ne sont pas comme nous. J'ai toujours aimé ça. J'avais un penchant naturel pour être avec des gens qui ne me ressemblent pas. Et puis on apprend beaucoup, on apprend beaucoup. Voilà, ça compté en termes de convictions. Ça compté quand moi j'ai pris la direction d'un théâtre en fait. Parce qu'il y a une manière de faire avec les gens. Il y a des convictions comme ça, ça m'a beaucoup aidé."

Aussi, par l'intermédiaire de leurs collègues, les directeurs et directrices ont le sentiment de « se retrouver » dans ce secteur. J'ai traduit la formation de leur conviction comme une compétence car elle entraîne chez certains une reprise d'étude ou la passation de qualifications et de concours de la fonction publique qui aboutissent à la réussite de leur entreprise. Ainsi, une fois convaincu qu'il souhaite travailler dans un théâtre, Alan passe une qualification en gestion culturelle, Sylvie un DESS en développement culturel, Nicolas une VAE en Conception de projet culturel et Vickie passe le concours d'Attaché territorial, ce qui lui a permis de devenir directrice de théâtre à 23 ans :

« À ce moment-là quand on rentrait dans la fonction publique, il fallait passer les concours, donc j'ai passé le concours d'attachée. Aujourd'hui les contrats dans la fonction publique c'est très répandu mais à cette époque c'était un an et si on n'avait pas le concours on était viré. Donc j'ai passé le concours d'Attaché, je l'ai eu et donc je suis restée DAC de cette ville de 84 à 92. ».

Une fois positionnés sur un poste culturel, quelles autres compétences les directeurs et directrices ont-ils développé ? Les trois autres types de compétences que j'ai distingué sont souvent très reliées : l'administration culturelle, l'animation territoriale et la relation aux publics.

On retrouve donc tout d'abord des compétences liées à l'administration : Irène a ainsi « organisé les diplômes d'état, les certificats d'aptitude pour les enseignants, des biennales, des colloques et des concerts ». Quand ils travaillent dans une perspective administrative, les futurs directeurs et directrices apprennent à structurer un projet, à doter un équipement d'une certification ERP, mais ils assument aussi des activités comptables telles que gérer les payes et la fiscalité. Lors de sa première expérience en tant qu'administrateur de théâtre, Grégoire (40-49 ans, emploi 2) dit avoir « appris sur le tas », se disant « oh là là ... mais c'est quoi ce truc la déclaration de TVA ? (...) J'ai pris rendez-vous avec le centre des impôts, j'ai discuté avec l'inspecteur des impôts et puis j'ai mis en place les choses comme ça ». Ils apprennent ainsi à développer des projets parfois balbutiants et à structurer des équipements :

" Le théâtre n'avait pas d'existence administrative réelle. C'est à dire qu'on n'avait jamais fait passer une commission de sécurité pour faire valider le lieu en tant que théâtre. Donc c'était drôle parce que, c'était quand même ce qu'on appelait « les lieux intermédiaires », (...) c'était un lieu subventionné par la Ville, le Département, la Région, le ministère de la culture mais sans existence légale !"¹

Ils comprennent combien l'activité culturelle demande d'investissement :

« C'est très bizarre mais j'ai commencé à faire les payes sur Excel, et quand un moment donné la Drac a dit : « il nous faut le bilan comptable », il n'y avait pas de compta ! Donc la compta c'était un registre en fait des paiements sur Excel. Donc ce que j'ai fait c'est que j'ai cherché un prestataire, un formateur quoi. Enfin quelqu'un qui est venu et puis on a fait les choses ensemble. Du coup j'ai appris en faisant, mais en partant de tellement loin que finalement ... du coup j'ai bien appris quoi. Parce que faire les payes sur Excel c'est quand même assez formateur, par rapport à un logiciel où on a juste à marquer un truc et tout. Et du coup j'avais acquis une bonne maîtrise de tous ces trucs-là." ; "j'ai drôlement fait évoluer administrativement les choses, notamment sur le point de vue fiscal »

Jérôme, dans son poste à la Fédération des Œuvres laïques « apportait du cinéma de plein air, des spectacles dans les villes où il n'y avait pas de structures culturelles » et François a œuvré à la « mise en place d'un cinéma, d'une salle d'exposition » et à la « programmation de concept d'expo ». Cette catégorie met en lumière leur capacité à

¹ Grégoire (40-49 ans), poste 2

porter l'initiative et le développement d'un projet, si bien qu'Irène passe de dumiste, à médiatrice, à la création d'ADIAM ce qui lui permet de « travailler à une autre échelle territoriale » et qu'Édouard dirige deux théâtres à la fois pendant dix ans.

Ils tirent aussi de leurs expériences des compétences en animation territoriale (catégorie 2), qui se traduit par une capacité à distinguer des typologies d'acteurs culturels et à comprendre les liens qui les unissent. En l'occurrence, Grégoire retient l'importance du trinôme composé par l'administrateur, l'artiste et le secrétaire général : « en gros, un bon artiste ne s'en sort pas tout seul, mais un bon administrateur n'est rien sans le bon artiste non plus qui l'accompagne. C'est même plus qu'un binôme parce qu'on était... on n'était pas deux, on était trois à jouer à jouer un rôle très déterminant (...) [le] secrétaire général a joué un rôle très déterminant aussi. » Dans cette catégorie de compétence, les directeurs de théâtres de ville ont également appris à « gérer les soucis de plannings », à « intégrer et accueillir les réceptions de la mairie ¹ ». Ils ont multiplié leur « contacts avec des collectivités, avec des maires adjoints en charge de la culture, avec des partenaires, avec des théâtres, des conservatoires etc. » comme en témoignent Irène, Mélanie ou Pauline. Ces compétences peuvent être mises en œuvre et se développer à des postes et dans des établissements différents. Dans le cas de Pauline, c'est en travaillant au sein d'un théâtre de ville (en tant qu'Assistante de la Responsable d'équipements socio-culturel) pour Mélanie, c'est en travaillant dans son association (en tant que fondatrice médiatrice) et pour Irène, c'est dans une Association Départementale d'Information Musicale (directrice, en charge de la création de l'ADIM). Ces trois directrices ont multiplié leurs contacts avec des collectivités (notamment des maires adjoints en charge de la culture) et avec des partenaires culturels tels que des théâtres et des conservatoires. Leur relation avec les amateurs et les bénévoles est également importante : Pauline souligne l'importance donnée au tissu associatif de la ville dans son précédent poste : « C'était une ville où il y a énormément de porteurs de projets privés [et] de très beaux équipements culturels publics ». C'est d'ailleurs de cette manière qu'elles animent le territoire : dans son emploi suivant, Irène doit « faire en sorte que tout cela cohabite », Nadine parvient à « obtenir de faire un petit festival et de programmer pendant les vacances, et [à] faire venir d'autres centres de loisirs d'autres villes ».

¹ François (60-69 ans), poste 1

Enfin, les directeurs et directrices développent aussi des compétences liées aux relations avec le public pour sensibiliser, développer et fidéliser les publics (catégorie 3). Nadine (50-59 ans) se souvient que dans sa formation à l'animation au sein du service petite enfance, « il y avait aussi toute une éducation des animateurs au spectacle vivant pour que les enfants n'arrivent pas sans savoir ce qu'ils venaient voir, qu'il y ait vraiment de la préparation. Tout ça c'était très important. » dans une perspective de démocratisation culturelle, pour « faire connaître des ouvrages, engagés, différents. ». De même Léna a appris poste après poste à « refaire différemment et à tisser des nouveaux liens avec les associations, les scolaires etc. », Maurice à « concilier des clients de type agences, annonceurs, entreprises et un projet artistique ». C'est ce qui l'a amené à monter une deuxième SARL, qu'il a orientée différemment :

" J'étais un prestataire pour des agences ou pour des annonceurs, pour des entreprises mais vraiment sur la partie artistique, spectacle vivant, concept etc. Donc des projets qui avaient toujours une finalité de communication, mais qui pouvaient avoir une très forte valeur ajoutée artistique. Quand on a monté les 150 ans d'un joaillier, le principe c'était de faire une grande expo d'art contemporain avec la collection de François Pinault, donc il y a un vrai projet artistique, des oeuvres d'art contemporain, etc. Il y avait plein de projets où il y avait une vraie dimension artistique, intellectuelle, etc. et d'autres plus marketing, tout ça. Moi je me débrouillais pour garder ce qui m'intéressait le plus mais c'était exactement la continuité oui".

Il comprend peu à peu « ce qui marche et ce qui ne marche pas » et comment « fonctionne » la valorisation d'un contenu artistique.

Avant d'être en poste, les directeurs et directrices ont donc bénéficié de nombreux contacts et interactions avec des artistes et des acteurs culturels qui les amènent à incorporer une approche populaire du théâtre issue de l'éducation populaire. Pauline (30-39 ans), me racontait : « j'étais avec des DAC qui avaient une vraie expérience, qui étaient vraiment issus des premières générations de DAC, et qui avaient beaucoup œuvré dans la culture ». Ceux-ci étaient à la fois « porteurs de projets transversaux pour travailler avec les lieux » mais aussi « de beaux projets transversaux dans les quartiers avec les habitants ». Tel est le bagage qu'elle a engrangé lors de cette expérience et qui l'« arme », selon ses mots, pour son poste de directrice. À ces compétences s'ajoutent la connaissance des procédures nécessaire à cette transversalité : « ça m'a permis d'arriver ici sans avoir l'expérience d'un lieu mais en ayant énormément programmé en rue et en ayant une bonne expérience des collectivités territoriales, des procédures, quelque chose

de très formel ». On voit que les postes sont tous vecteurs tôt ou tard d'une approche populaire du théâtre, car cette professionnalisation, Alan y a goûté en étant agent de billetterie dans un CDN.

b. Modalités de recrutement et raisons de l'arrêt

Les modalités de recrutement aux différents postes culturels sont très variées. Cela peut-être par le biais d'un intermédiaire comme pour Charlie qui a intégré la clinique grâce « à une copine qui avait fait des remplacements dans un foyer pour adultes psychotiques ». Cela peut se faire aussi, bien que plus rarement, en direct, comme Alan qui est devenu administrateur d'une compagnie rencontrée dans le CDN. Plus souvent, les professionnels sont appelés et se voient proposer une mission. C'est le cas de Gérard, alors musicien, à qui l'on a proposé la direction d'un centre culturel qui se créait alors (emploi 2) puis un poste d'animateur sur Radio TSF (emploi 3) ; de Sylvia (50-59 ans) qui ayant passé son BAFA était « cooptée » pour devenir formatrice » ; de Maurice qui, travaillant en binôme avec un artiste soudainement nommé à la tête du CDN, s'est retrouvé « numéro deux », autrement dit administrateur du CDN ; ou de Jean-Michel, de Christophe et de Baptiste qui, tandis qu'ils étaient comédiens se sont vus proposer la direction d'un lieu, alors qu'ils n'avaient jamais été directeurs.

Le plus souvent toutefois, le recrutement se fait par candidature à une annonce repérée par le directeur, la directrice ou son entourage. Les cas de promotion interne ne sont pas rares comme le montrent les exemples de Christophe, Léna, Sophie, Pauline, Alan ou Nadine. Celle-ci peut passer par le biais de concours de la fonction publique, comme directeur de MJC ou Attaché territorial, la plupart du temps obtenu pendant le poste, en interne ou par dossier, comme ça a été le cas notamment pour Nathalie, Candice, Sophie et Aliénor. J'observe aussi des cas de recrutement après une candidature spontanée, comme les montre les cas de Samantha, Sophie, Alan, Maurice ou encore Sylvia. Comme écrit précédemment, les directeurs et directrices ont aussi commencé ou continué leurs expériences professionnelles culturelles en créant leur propre association, une compagnie ou une entreprise¹ et un seul, Jean-Michel, a obtenu son premier poste par le biais de son service militaire.

¹ C'est le cas de Baptiste, Pauline, Mélanie, Françoise, François, Jérôme, Vickie, Maurice, Édouard, Joseph et Gérard

Le métier de directeur-programmateur peut aussi s'aborder par l'angle de la mission. Certains employeurs donnent leur chance aux jeunes diplômés culturels mais il existe souvent des décalages de filière qui demande une spécialisation en cours de poste. Samantha, spécialisée en médiation du spectacle vivant, dit s'être retrouvée « bombardée » dans un musée d'art contemporain à la suite d'une candidature au sein d'un service culturel :

« On m'a dit :

- « Vous connaissez Jean-Pierre Raynaud ?
- Non.
- Vous connaissez l'art contemporain ?
- Non. En plus je n'y suis pas très... »
... Maintenant j'ai appris, ça y est, je commence un peu à maîtriser mais... on m'a bombardé dans un truc que je ne connaissais absolument pas ».

Ils apprennent donc une partie de leur travail sur le tas, changeant totalement leurs habitudes. Comme Stéphane : « quand je suis devenu directeur je n'allais pas beaucoup au théâtre. Mais à partir du jour où j'ai été directeur, je suis allé beaucoup au théâtre » ou de Baptiste, jeune comédien metteur en scène, pour qui, devenir directeur a été « une première occasion » de s'intéresser « au travail des autres » : « ça a été un glissement, une première occasion de me dire que du coup il faut que j'accueille d'autres projets, d'autres metteurs en scène, m'intéresser à la production, m'intéresser à ces choses-là. » Ici l'on voit que l'emploi proposé diffère du parcours initial soit par la discipline (art contemporain versus théâtre) soit par les compétences à mettre en oeuvre (pratique de spectateur versus pratique de créateur et production plurielle versus production d'un projet unique). Ces exemples concernent des enquêtés déjà inscrits dans un parcours culturel.

Comment les directeurs et directrices qui ne viennent pas d'une voie culturelle intègrent-ils un premier emploi dans la culture ? Pour Alan c'est en cherchant un travail pour payer ses études que la compagne d'un ami de fac, chargée des relations publiques dans un CDN, l'a orienté sur un poste d'agent de billetterie dans sa structure. Sitôt en poste, il sent avoir trouvé sa place : « dans un tel lieu, il y avait une telle activité, j'ai découvert un univers qui m'est très vite apparu comme celui dans lequel je souhaitais évoluer. » C'est aussi par son travail d'animatrice pour la petite enfance qu'elle réalise en dehors de ses études que Nadine découvre un intérêt pour un poste culturel : « finalement c'est ça qui a tout déclenché. Mon choix de travailler dans ce secteur culturel. » En effet, pour réaliser son travail d'animatrice de centre de loisirs, une formation lui est dispensée

par le coordinateur des projets lecture et arts plastiques du service petite enfance : « on avait des vraies compétences. Et c'était la ville qui finançait les formations, on était payé le jour où on venait se former et puis tout cet encadrement et tout ce suivi. C'est pour ça que je parle de vraiment quelque chose de très très intéressant, qui est oublié mais qui était essentiel (...) Donc voilà où je me suis formée et ce qui a déclenché cette vraie volonté. » Cet exemple est intéressant car il montre explicitement la dimension formatrice des premiers emplois. De même, Vickie (50-59 ans, en études de droit, emploi 1) qui était « assez férue de théâtre comme spectatrice » voulait néanmoins « être avocate au pénal ». Elle a fait un mi-temps au CROUS qui lui a plu et à partir duquel s'est dessinée toute sa carrière.

Les premiers emplois sont pour ces jeunes l'occasion de découvrir le fonctionnement d'un théâtre. En étant agent de billetterie Alan a fait évoluer son contrat : « Très vite j'ai migré aussi un peu dans l'administration. Parce que c'est là que je voulais travailler, dans un théâtre ». Il est donc allé voir l'administrateur pour faire évoluer son contrat vers ce type de poste : « il m'a dit « voici ce qu'il y a à faire » et j'ai dit « je prends ! » ».

Mais sans formation initiale ni diplômes, les directeurs de cette génération, (50-59 ans) se retrouvent vite « un peu bloqué quand même¹ ». Dans ces cas-là, le salarié s'accroche aux contacts artistiques qu'il s'est fait au sein de l'équipement pour rebondir et décrocher un nouveau poste culturel ailleurs tout en reprenant des études. La stratégie d'Alan par exemple a été d'administrer des compagnies rencontrées au théâtre tout en faisant une formation qualifiante en gestion culturelle pour se mettre à niveau. Ils trouvent de nouvelles instances socialisatrices pour maintenir leur lien avec le spectacle vivant.

Passons aux cas de directeurs et de directrices qui avaient reçu une socialisation culturelle primaire et qui n'avaient pas continué dans cette voie. C'est le cas, par exemple de Charlie dont le père lui avait fait découvrir le cinéma et l'avait fait jouer Guillaume Tell étant enfant². Pourtant Charlie dit avoir « découvert le théâtre » lors de son expérience professionnelle au sein d'une clinique psychiatrique :

« C'est à dire que ça a été un choc. (...) Là, je suis rentré dans un endroit, je ne savais pas qui étaient les soignants, qui étaient des fous, voilà. J'étais dans un monde totalement ... dont les valeurs et les codes étaient complètement renversés ». Et j'ai découvert le théâtre

¹ Alan

² Voir son récit dans la partie « I. La découverte de l'art pendant l'enfance. Des événements culturels vécus entre réception et prescription » de ce chapitre

là puisqu'il y avait des ateliers, des ateliers... poterie, machin et théâtre. J'étais référent de l'atelier théâtre à un moment donné de mon parcours. Et ça m'a branché. »

La première instance de socialisation culturelle de ce directeur (sa famille par le biais de son père) a joué un rôle d'initiateur pour le jeune, mais l'on voit dans cet exemple que la clinique a joué un rôle décisif : Charlie a soudain « l'impression d'avoir fait une synthèse de 10-12 ans ... je ne veux pas dire d'errance, parce que je ne le considère pas comme une errance. Comme une balade. » Pour lui, la synthèse est un carrefour entre « politique, psychanalyse, théâtre. Politique pour le monde et son organisation, psychanalyse c'est soi dans le monde et son organisation, et le théâtre c'est la religion qui me manquait. La transcendance. ».

Très peu d'enquêtés m'ont fait part de moments de transitions lentes entre deux emplois et, bien que je ne les aie pas poussés à développer davantage la thématique du chômage et de la recherche d'emploi, certains témoignages laissent entendre que la voie des métiers de la culture comporte des aléas. C'est le cas de François (60-69 ans) qui précise : « Je vous parle des postes culturels. Parce qu'évidemment, j'ai aussi fait du porte-à-porte pour vendre des journaux, voilà. Vous avez des périodes difficiles dans ce métier. ¹»

c. La place de la pratique artistique au cours des expériences professionnelles

Concernant les métiers relatifs au secteur culturel, les fonctions artistiques, techniques et administratives sont représentées. Certains directeurs ont été musicien, DJ, réalisateur, metteur en scène ou comédien. C'est le cas de Baptiste (40-49 ans, Bac + 4 de droit) qui après ses études de droit menées en parallèle de son école de comédien a préféré le jeu d'acteur au métier d'avocat. Lors de notre entretien il se décrit d'ailleurs comme issu de la scène : « Moi au départ je suis d'abord comédien, j'ai une vie longue de comédien comme premier point d'entrée ». C'est aussi le cas de Gérard (60-69 ans) : « J'ai chanté moi-même dans ma jeunesse, j'en ai vécu pendant quatre ans dans les années 70 ». Bien que l'activité artistique soit menée la plupart du temps seule requérant un

¹ François

investissement total, elle se concrétise pour certains directeurs dans la réalisation d'une double activité. C'est le cas de Maurice, François ou de Marie, qui compartimentent ses journées entre une activité de consultante le matin et de directrice de compagnie l'après-midi.¹

Plutôt qu'interprète, les futurs directeurs choisissent rapidement des fonctions de mise en scène ou de réalisation, reprochant au métier de comédien sa position subalterne :

« C'est-à-dire que je n'étais pas tellement fait je crois pour l'état passif dans lequel on se retrouve souvent comme acteur à attendre du travail, à être peu moteur du projet qui se met en place et décisionnaire sur les gens avec qui on travaille. J'avais de temps en temps besoin de choisir sur quoi j'allais travailler, choisir avec qui j'allais travailler² »

Les directeurs et directrices qui ont eu une pratique artistique professionnelle n'étaient pas tous comédiens ou metteurs en scène. Jean-Michel (60-69 ans) a continué dans le cinéma après son école. Il a tout d'abord réalisé des métiers techniques en occupant des fonctions d'assistant opérateur puis d'opérateur, de régisseur adjoint puis de régisseur général, qu'il a rapidement associé à des postes de réalisateur. D'où vient que les directeurs arrêtent leur pratique artistique professionnelle ? Qu'en gardent-ils ?

En général pourtant pour eux « ça se passait plutôt bien ». Ils estiment souvent avoir fait « des trucs pas inintéressants, mais pas au niveau [qu'ils] souhaitaient atteindre ». Un épisode les décide à bifurquer, comme pour Jérôme qui se souvient de son stage au Théâtre du Soleil chez Ariane Mnouchkine : « ça a été une expérience formidable mais extrêmement difficile, et là j'ai compris que je pouvais être un compagnon de route du théâtre sans être sur les planches. ». D'autres se voient proposer un poste de directeur et se saisissent de l'opportunité.

3. Devenir directeur

Comme on l'a vu, le recrutement n'est pas un système de jointure en tout point qui reviendrait à embaucher une personne ayant déjà toutes les compétences requises pour le poste et qui aurait déjà fourni par le passé un travail strictement équivalent à celui qu'on attend de lui. De plus, mon enquête montre qu'il existe une grande diversité dans les modalités de recrutement des directeurs de théâtre de ville : celle-ci va de la publication

¹ Charlie, Stéphane, Nicolas, Frédéric, Françoise, François, Maurice et Grégoire ont eux aussi été artistes.

² Baptiste

d'une annonce au recrutement en interne en passant par la proposition directe ou l'appel à projet.

a. Le recrutement au poste de directeur et de directrice

À l'origine de la prise de poste de directeur, il y a l'envie de pouvoir choisir ce sur quoi l'on va travailler, avec qui l'on va travailler et un certain ennui dans des postes de moindre responsabilité comme l'illustre cet exemple type : « je m'ennuyais beaucoup et donc j'ai commencé à postuler pour diriger des théâtres ¹ ». Toutefois, les directeurs et les directrices n'ont pas tous et toutes mené de démarches volontaristes en vue de diriger un théâtre, et même, un certain nombre de directeurs de théâtre n'ont pas été à l'initiative de leur prise de poste. Mon enquête montre qu'il existe trois façons de devenir directeur de théâtre de ville : la candidature (spontanée, suite à une annonce ou un appel à projet), la proposition et la promotion. La modalité de recrutement peut varier à chaque changement de poste et il n'y a pas de modalité qui soit réservée aux débuts ou aux fins de carrière : un directeur peut s'être vu proposé son premier poste de direction et avoir répondu à une annonce pour un poste ultérieur, à l'inverse la première embauche peut passer par une candidature et les suivantes peuvent résulter d'une proposition directe.

L'accès au métier de directeur de scène publique peut se faire par un processus de promotion interne. Dans mon échantillon, 13 enquêtés sont ainsi devenus directeurs ou directrices au sein du théâtre dans lequel ils travaillaient à un autre poste. Cette mobilité professionnelle verticale au sein d'une même structure est plus ou moins rapide selon les cas, allant de 6 mois à 10 ans. Ces cas montrent le lien que la fonction de direction entretient avec les autres fonctions existantes au sein de l'équipe, notamment celle de chargée de relation avec les publics et de communication qui semble fonctionner comme l'antichambre de la direction et de la programmation : « j'ai travaillé sur la communication aussi et puis la directrice petit à petit m'a confié d'autres missions, notamment de conseiller artistique en musique d'abord, parce que j'avais une appétence pour la musique aussi, je faisais des propositions de programmation. » ou encore le poste d'administrateur-riche « Je suis arrivée en 2008 en tant qu'administratrice, on a mis en

¹ Grégoire (40-49 ans)

place l'administration avec le directeur en poste, il a créé le poste, Il était là depuis 2 ans, il avait tout défriché (...) puis codirectrice avec lui à partir de 2011 puis directrice en 2013. » Au sein d'une mairie aussi la promotion interne mène au métier de Directeur des Affaires Culturelles, c'est le cas par exemple d'André :

« Je suis rentré au titre de chargé de mission pour mettre en place la réforme des temps scolaires. Après j'ai été directeur adjoint de l'enfance puis de nouveau chargé de mission sur des questions d'organisation. On travaillait un petit peu sur l'optimisation de certains services municipaux, et il s'est avéré qu'il y avait un service qui n'avait plus de directeur depuis maintenant quatre ans, qui était la direction de l'action culturelle. Comme c'est un domaine qui me touche particulièrement, qu'il n'y avait pas de DAC et qu'il y avait des enjeux de territoires nouveaux dans le cadre de la construction de la métropole, j'ai pris la direction de l'action culturelle parce qu'il fallait un interlocuteur aussi à ce niveau-là, capable de réfléchir l'évolution de la culture, travailler sur une certaine forme de prospective pour savoir si effectivement il était pertinent de faire remonter la compétence culture à l'échelle du territoire ou de la rebasculer en communale, sachant qu'il était impossible de le garder dans le périmètre actuel. »

Par ailleurs, 24 enquêtés sur 37, ont été recrutés dans une nouvelle structure directement au poste de directeur ou directrice. Certains directeurs accèdent à leur poste en répondant à une annonce. On trouve dans ce cas de figure tous les stades de professionnalisation. Certains novices décrochent ainsi un poste de direction. C'est le cas de Vicky qui, répondant à une annonce à l'issue de ses études dit avoir été embauchée par un maire qui « voulait une femme, juriste, qui n'y connaissait rien. Donc j'avais toutes les cases, et je me suis retrouvée à 23 ans directrice d'un théâtre ce qui était assez surréaliste parce qu'en l'occurrence je n'y connaissais effectivement rien ! mais il avait eu un artiste à la tête de son lieu qui avait été manifestement assez malhonnête et je pense qu'il se disait qu'avoir un juriste ça lui arrangerait les choses ¹.

D'autres ont besoin de plus de temps avant de se sentir légitimes à postuler sur ce type de poste. C'est le cas de Grégoire, qui n'a postulé « pour diriger des théâtres » qu'après avoir été administrateur. « C'est marrant parce qu'en fait, j'en avais envie mais je ne me rendais pas forcément... Je ne pensais pas forcément pouvoir accéder comme ça à ce genre de poste. Enfin, je n'avais pas trop idée de comment on y arrivait. Mais j'avais en tête le fait que mon précédent directeur n'avait pas voulu me recruter au départ parce qu'il disait que j'avais plus le profil d'être directeur qu'administrateur... Donc ça a fait son chemin. Je me suis dit « peut-être que s'il dit ça, c'est que je peux l'être finalement ». Et

¹ Vickie, 50-59 ans, Études de droit

je me suis rendu compte effectivement que je pouvais aussi être directeur. Ce n'était pas impensable, ce n'était pas hors de portée ».

Quand le directeur n'en est pas à sa première direction, il a une certaine marge de manœuvre dans le choix du poste qui lui est confié. Prenons l'exemple de François : « dans le journal Le Monde, je vois qu'un Centre d'Action Culturelle cherche un directeur. Je me dis : « CAC ! formidable. Je vais faire acte de candidature. » Mais en rencontrant l'adjoint à la culture il s'aperçoit que le poste ne lui convient pas : « il y avait des activités (...) du bridge, des échecs, des trucs socio-culturels. Il y avait une programmation culturelle mais ça me semblait un peu insuffisant. » Montrant son désarroi, il obtient un autre poste sur un autre lieu. « Deux mois plus tard le secrétaire général de mairie¹ me téléphone en me disant « vous ne voulez pas venir voir notre centre d'information et d'animation municipale ? vous pourriez être la personne qui pourrait lever les réserves ».

La réponse à un appel à projet semble assez similaire du recrutement de directeur expérimenté. Elle correspond à la rencontre entre un projet politique et un besoin de changement de poste la part d'un directeur qui a les compétences nécessaires pour mettre en œuvre le projet de la ville, tout en lui apportant son expertise et sa patte. Baptiste, qui avait déjà dirigé un théâtre a répondu à l'appel à projet de la ville de Paris car le lieu correspondait à ce qu'il avait envie de faire. Ainsi, la prise de poste repose sur un dialogue prolongé entre le futur directeur et la ville. L'appel à projet nécessite de formaliser un projet pour le théâtre qui réponde aux axes fixés par la politique culturelle de la ville. L'organisation de la sélection en plusieurs tours fait jouer la concurrence et oblige à faire une proposition forte qui persuade très vite la ville. En cela l'appel à projet suppose une bonne connaissance et compréhension préalable de la politique culturelle de la ville et de ses enjeux, qui s'acquiert souvent sur le temps long et qui passe souvent par des échanges répétés avec les personnels du service culturel. En effet, dans l'appel à projet, la ville demande au directeur d'explicitier le cadre dans lequel va se développer son travail, les objectifs qu'il se donne et les enjeux qu'il va suivre.

Le cas de la ville de Paris est intéressant pour saisir la façon dont un projet vient consacrer une politique culturelle à un moment donné de son évolution. Baptiste qui y a remporté un appel à projet centré sur l'enfance raconte : « à l'époque [où je dirigeais une autre scène] j'avais eu des discussions avec la ville sur la question du travail en direction

¹ Aujourd'hui, le poste de secrétaire général de Mairie correspond au directeur général des services (DGS).

de la jeunesse. Il y avait alors une sorte de culture qui était de dire « il ne faut surtout pas qu'un établissement se spécialise dans cette direction parce que sinon les autres ne le feront plus ». Et aussi « il faut de la proximité pour la jeunesse parce que les gens avec des enfants ne vont pas loin ». Précédemment donc, chacun des théâtres d'arrondissement portait un large éventail d'offre et « la spécialisation était problématique. » Il a remporté, plus tard, l'appel à projet car l'évolution du projet culturel de la ville de Paris tendait alors vers une spécialisation, de plus en plus grande, qui a rencontré son projet artistique.

Enfin, certains directeurs et certaines directrices se sont vu proposer la direction d'un théâtre. À l'époque où Baptiste était metteur en scène il avait noué des contacts avec un directeur : « je cherchais un lieu pour répéter un spectacle que j'allais monter, voilà, et j'avais su qu'il y avait une salle, une belle salle qui servait assez peu et donc j'avais d'abord commencé à discuter avec l'équipe pour savoir si c'était possible qu'on me la prête, sur un mois pour répéter etc. Ça n'avait pas été possible mais le dialogue s'était fait et quand le directeur en est parti, ils m'ont demandé si ça pouvait m'intéresser. »

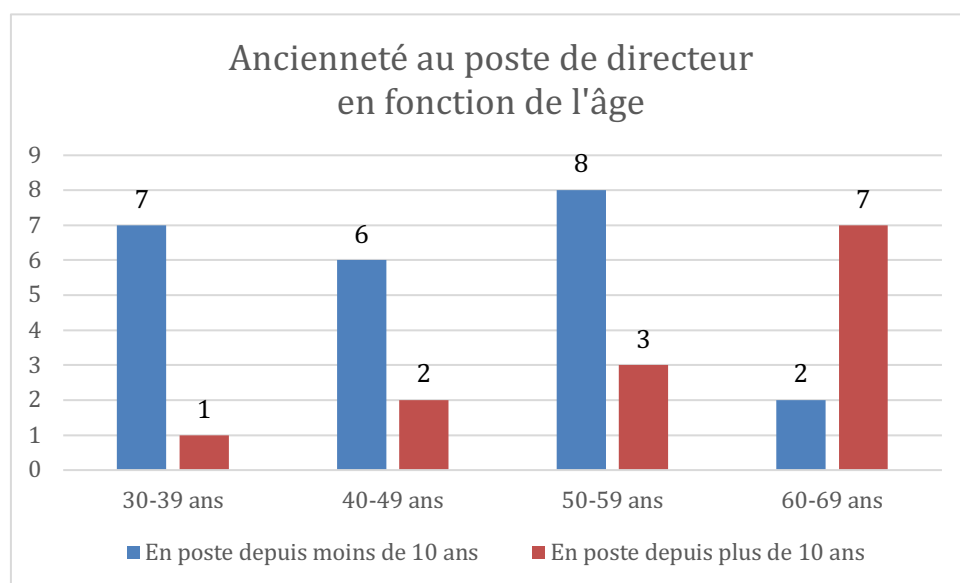
Ainsi Pierre me raconte : « [dans] le cadre du travail bénévole que je faisais à la MJC il y avait des gens qui disaient : « Écoute, (...) dans ce métier, on cherche des professionnels qui viennent de situations très diverses et variées. Tu as un parcours qui nous intéresse. Ce serait bien que tu puisses te présenter au concours de la Fédération Française des MJC ».

Ou encore Jean-Michel : « En 95, le nouveau maire de la ville est élu (...), je l'avais rencontré trois ans avant, comme ça ... on avait parlé un peu et puis voilà. Il s'est souvenu de moi et m'a dit « moi je n'ai pas envie d'un théâtréux. Vous venez du milieu de la production et du cinéma, ça m'intéresserait. Est-ce que cela vous plairait de diriger le théâtre ? »

Ces différentes situations débouchent sur des parcours différents au sein de la scène. Si l'on considère l'ancienneté des directeurs au sein de leur poste, on se rend compte que parmi les directeurs rencontrés, 16 directeurs sur les 36 rencontrés dirigent la scène depuis 1 à 4 ans, 7 depuis 5 à 9 ans, 5 depuis 10 à 14 ans et enfin 9 depuis 15 ans ou plus. Cette tendance à un faible nombre d'années d'ancienneté suggère que l'exercice de la programmation dans les scènes publiques non labellisées suscite un renouvellement fréquent du lieu d'exercice. Il semble que les directeurs aient plutôt tendance à changer

de scène au bout de quelques années que de développer un projet sur du long terme. Pour comprendre la raison de ce changement, une première piste serait d'observer ce résultat à la lumière de la génération : la faible ancienneté concerne-t-elle davantage les plus jeunes ou s'observe-t-elle toutes générations confondues ?

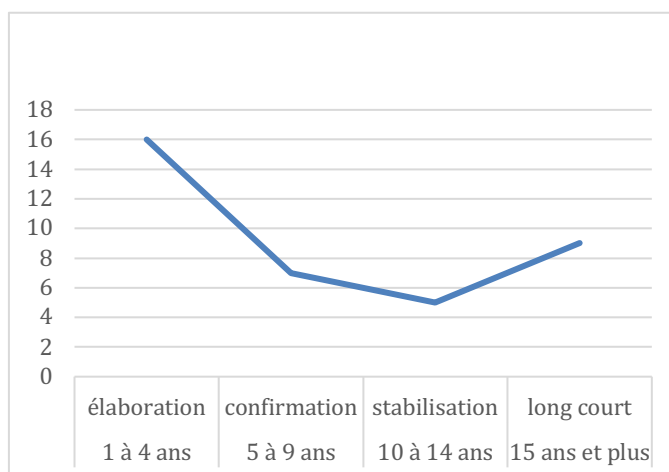
Sur les 23 directeurs et directrices qui dirigent une scène depuis moins de 10 ans, on retrouve toutes les générations de directeurs à peu près à part égale sauf la génération doyenne qui n'est représentée que par 2 directeurs (voir schéma ci-dessous). Aussi la mobilité semble plutôt liée au cycle de vie.



À l'inverse, les directeurs en poste depuis plus de 10 ans (14 sur 36) ont principalement entre 60 et 69 ans (8 sur 14). Les effectifs décroissent avec l'âge : 3 ont entre 50-59 ans, 2 entre 40-49 ans et une directrice de 30 à 39 ans.

L'ancienneté du directeur au sein de la structure joue un rôle non négligeable. En effet les cas de promotion interne reposent sur un cumul d'expérience, de confiance et de légitimité acquis au sein de la même structure. Ils concernent les jeunes directeurs. Aussi la raison de la mobilité est plutôt à chercher du côté de la pratique : on ne fait pas le même métier en fonction du stade d'avancement du projet. Autrement dit, l'ancienneté du directeur à son poste révèle son implication sur un stade donné du projet culturel. Mon analyse m'a amené à déterminer quatre phases dans les projets culturels des scènes publiques non labellisées : l'élaboration, la confirmation, la stabilisation et le long court.

Stade de projet porté par le directeur en fonction de son ancienneté



b. Les fonctions du directeur-programmateur

Les directeurs et directrices de théâtre de ville, *a fortiori* ceux qui ont été artistes par le passé, soulignent la différence entre le métier d'artiste et le métier de directeur de théâtre : le métier d'artiste exige d'être centré sur soi pour développer une création singulière, le second trouve sa singularité « en passant par le travail des autres ». La création est remplacée par la sélection de plusieurs formes de singularité et d'originalité et leur accompagnement dans le cadre de contrats de diffusion et/ou de coproduction. Pour Baptiste, passer du métier d'artiste à celui de directeur-programmateur repose donc sur un décentrement, « un glissement ». Son premier poste de directeur de théâtre l'a amené à s'« intéresser au travail des autres », à accueillir « d'autres projets, d'autres metteurs en scène », à s'intéresser « à la production, à ces choses-là ».

Dans ce même ordre d'idée, Stéphane estime lui que l'administration représente 100% de son travail : « quand je vous dis 100%, cela veut dire que mon temps de travail tel que le prévoit le Code du travail, c'est globalement 100% d'administration ». Les compétences consistent à « coordonner, monter une programmation ¹ ». Il faut parfois tout mettre en œuvre et « lancer une structure ² ». Dans ce cas, le directeur crée des postes (relation publiques, direction technique, administration) ; il doit trouver des financements auprès du département ou de la région, mais aussi « faire en sorte que la mairie double

¹ Irène (60-69 ans)

² François (60-69 ans)

son apport financier ¹ », mettre en place des résidences d'artistes, des séries de représentation, une programmation.

Si les compétences administratives sont importantes au point qu'un maire puisse embaucher un directeur *parce qu'il* n'est pas « théâtral », certains insistent davantage sur la polyvalence requise par leur fonction. Nous l'avons vu, la diversité des niveaux de compétences réellement mobilisables à l'arrivée dans le poste suppose avant tout que les directeurs soient "ouvert à l'univers qui [les] entoure" et prêts à apprendre. La curiosité est donc une aptitude clef.

Diriger une équipe constitue une deuxième fonction essentielle. Bien souvent, il faut « travailler avec des gens qui ne nous ressemblent pas », ce qui requiert d'être très disponible : "c'est quand même [le directeur] qui tire le bateau (...) ça ne peut se faire qu'en étant présent à plein temps".

Enfin, gérer le budget de la scène est la troisième fonction essentielle. Les enquêtés m'ont témoigné de beaucoup de situation de crise fondées sur des problèmes de déficit. Dans ces cas-là, il faut « regagner la confiance d'élus » qui hésitent souvent à municipaliser le théâtre et qui peuvent douter de l'intérêt d'un conventionnement sur une discipline en particulier.

c. Le sens du métier de programmateur

Pour certains, leur métier de programmateur repose sur une exigence artistique et sociale : les spectacles doivent être de qualité et être adressés « à tout le monde ». Le « vrai boulot » du directeur de théâtre de ville est repérable notamment quand les programmeurs disqualifient d'autres salles de spectacle : « la salle de spectacles qui est sur la commune que j'habite, je l'ai toujours considérée comme une salle type comité des fêtes. Moi je n'y vais pas en tout cas ² ». Ici, ce ne sont pas les caractéristiques techniques de la salle qui sont en cause mais bien la programmation : « ça ne fait pas bouger l'ensemble de la ville, ça ne fait pas une programmation pour monsieur Tout le monde que je prétends que nous sommes ici. »

¹ Léna, à propos de son prédécesseur.

² François 60-69 ans

En plus de chercher à ce que les « gens se mélangent ¹», les directeurs de théâtre de ville cherchent à ouvrir les esprits :

« Je fais ce métier, parce que je crois en l'homme et, par conséquent, l'un de mes défis c'est que mon métier et la façon dont je le réalise contribuent à ouvrir les esprits de tous ceux qui participent à la structure que j'anime. Renforcer la culture de chacun et somme toute, même si c'est un grand mot, avec l'espoir de bâtir un monde meilleur. Mais non pas au sens « peace and love on est tous frères, on s'aime tous », c'est pas du tout ce qui m'intéresse, c'est simplement que des enfants, des adultes, des vieillards ressortent d'ici en ayant vécu une émotion qui peut être de l'ordre parfois de la colère, de l'ordre du bouleversement, de l'ordre du bonheur profond mais dont ils se souviendront et qui changeront leur façon, à un moment, de percevoir le spectacle ou de percevoir la vie et leurs voisins. ²»

Leur rôle passe par « un accompagnement de projets artistiques et de compagnies » et « la rencontre de publics, de territoire et notamment de quartiers populaires », « sans être sur le plateau ³ ». Cette posture repose sur des convictions auxquelles beaucoup font référence : « j'étais assez militante dans l'âme, j'ai envie que le monde soit meilleur. J'ai vite eu envie de jouer un rôle très constructif dans la société. ⁴». Tout en étant partagée par les directeurs et directrices de théâtre de ville, la revendication d'un engagement artistique, social et politique, trouve une spécificité dans le projet singulier qu'ils développent. Ainsi Géraldine me parlait de sa prédécesseure en ces termes :

"Je pense qu'elle était aussi sur une programmation très engagée politiquement, socialement. On était vraiment sur les mêmes enjeux culturels mais pas forcément avec la même idée dans la manière d'aborder ces sujets-là.⁵".

Pour eux, un théâtre public, « c'est un projet, c'est de la décentralisation, c'est de l'argent public, il faut comprendre ce que c'est, c'est autre chose que le théâtre privé. ⁶» Pour finir, je soulignerai le principe de liberté d'action, de programmation et de conception du projet culturel, dont le besoin est fortement exprimé par les directeurs et les directrices et sur lequel beaucoup souhaitent ne pas transiger malgré les nombreuses menaces qui semblent exister. La liberté de programmation semble être un principe de classement interne au groupe professionnel. L'extrait suivant décrit un idéal de réussite : « J'ai toujours été le directeur libre et responsable, j'ai choisi ce que je voulais faire. J'ai

¹ Mélanie 30-39 ans

² Stéphane, 50-59 ans

³ Irène 60-69 ans

⁴ Sylvia, 60-69 ans

⁵ Géraldine 30-39 ans

⁶ Maurice 50-59 ans

choisi les artistes avec qui je voulais travailler et j'ai exercé mon métier de producteur très librement¹».

Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai commencé par collecter les pratiques culturelles familiales des directeurs et directrices de théâtres de ville au cours de leur enfance et je les ai analysées sous le prisme des catégories socioprofessionnelles. J'ai ainsi pu relever que la plupart des directeurs et des directrices (31 sur 37) ont reçu une socialisation culturelle par le biais de leur famille mais que le spectacle vivant n'était pas pour autant toujours représenté. C'est le cas notamment chez les directeurs et les directrices issus des catégories sociales les plus modestes, dont on a vu que le goût culturel familial était focalisé sur une discipline artistique voire un registre ou un genre en particulier parmi les industries culturelles (littérature, beaux-arts, musique). De plus, à l'inverse de la sortie au théâtre, les consommations culturelles familiales de cette catégorie d'enquêtés se partageaient dans le cadre intime du foyer. Les consommations sont assez semblables dans les classes intermédiaires bien que la sortie au spectacle apparaisse dans certains cas. Dans les catégories socioprofessionnelles supérieures, on retrouve la même préférence pour les arts issus des industries culturelles, à la différence que certains parents sont eux-mêmes pratiquants voire, pour certains, professionnels de la culture. La pratique de la sortie culturelle est aussi beaucoup plus présente, non seulement pratiquée par les parents, mais aussi enseignée aux enfants.

Il y a donc une différence de socialisation culturelle familiale entre les différents directeurs et directrices, et je retiens comme indice d'intensité de relation à l'art les pratiques les plus diversifiées qui combinent expérience esthétique, artistique mais aussi réflexive et critique. Dans les familles aux pratiques culturelles moins exacerbées, la transmission peut s'être faite en privilégiant la sortie sur la pratique ou vice-versa.

Ce constat m'a ensuite amené à questionner la socialisation scolaire des directeurs et directrices. La pratique de la sortie au théâtre et l'ensemble des pratiques en milieu scolaire liées au spectacle vivant apparaissent significative dans les discours des enquêtés par la quantité de termes mélioratifs employés et la longueur des discours s'y rapportant.

¹ Édouard

Par les expériences esthétiques, réflexives et critiques et la pratique artistique qu'elle offre aux élèves, l'institutionnalisation progressive de l'éducation artistique et culturelle semble avoir démultiplié les souvenirs artistiques rattachés au milieu scolaire, si bien que dix ans de pratique d'un instrument au conservatoire prennent moins de « place » dans les discours qu'une seule sortie réalisée à l'école. Aussi peut-on dire que l'éducation artistique et culturelle reçue par le biais de l'institution scolaire et par l'intermédiaire d'un enseignant tient une place fondatrice dans la socialisation culturelle des directeurs et des directrices, même si elle n'est pas chronologiquement la première instance de socialisation culturelle.

Une troisième étape a consisté à investiguer les récits de premier souvenir de spectacle vivant. Cette recherche a montré que les directeurs et les directrices sélectionnent aussi des spectacles vécus par l'intermédiaire d'un enseignant. La plupart des enquêtés garde un souvenir indélébile de certains professeurs, soit qu'ils aient accompagné le premier souvenir soit qu'ils aient décuplé une disposition culturelle initiée dans le cercle familial.

Ainsi, à travers les directeurs et directrices de théâtre de ville, une valeur importante est donnée aux dispositifs d'enseignement artistique à l'école. Cela est saisissant car ces discours s'observent dans toutes les catégories sociales et toutes les générations. Pourtant, le parcours d'enseignement artistique et culturel au sein de l'école n'est généralisé à l'ensemble de la population scolaire française que depuis la loi de refondation de l'école promulguée en 2013. Une telle généralisation de l'éducation artistique et culturelle n'existait pas dans les années 60-70. Aussi, ce résultat fait notamment apparaître l'impact des initiatives artistiques portées par certains enseignants depuis les années 60 et met en lumière toute la valeur de leur militantisme et la force de leur action qui a légitimé l'institutionnalisation de l'éducation artistique et culturelle à partir des années 80. La généralisation juridique du principe de parcours artistique et culturel, bien qu'actée en 2013, témoigne de la valeur de ces transmissions menées en contrebande du programme scolaire. Elle accompagne aussi la constitution de ce groupe professionnel qui se caractérise notamment par l'organisation régulière et systématique de ces situations de polyphonie énonciatrice et d'enchâssement institutionnel¹ auprès des jeunes scolarisés. J'ai donc posé pour hypothèse que l'impact qu'a pu avoir ces modules d'enseignement

¹ Frédérique Giraud, « L'enfance des adultes prime socialisation et mémoire sociale », Séminaire *Approches contemporaines de la mémoire*, proposé par Thibault Ducloux, janvier 2021

sur les jeunes élèves est d'autant plus présent à l'esprit des directeurs et directrices en poste qu'ils-elles les organisent aujourd'hui. En effet les théâtres de ville sont les partenaires directs de ces enseignements d'éducation artistiques et culturels en accueillant des élèves sur chaque spectacle ou presque.

Cette caractéristique m'a ensuite amenée à considérer la nature professionnelle de l'activité de direction de théâtre de ville et la formation professionnelle des directeurs et des directrices rencontrés. Si la place de l'éducation artistique et culturelle semble fondatrice au cours de leur socialisation culturelle, paradoxalement, celle-ci ne se traduit pas par le choix précoce d'études supérieures artistiques et culturelles. Leur inscription dans une formation culturelle d'enseignement supérieure est non systématique (11 n'ont jamais suivi de filière culturelle) et plutôt tardive (juste après leur baccalauréat, seuls 10 directeurs et directrices ont choisi une filière artistique et culturelle et 25 se sont d'abord inscrits dans une filière non artistique et culturelle).

Qu'ils soient inscrits dans une filière culturelle ou non, devenir programmateur ne faisait pas non plus partie de leurs ambitions d'étudiants. Les récits racontent une façon d'entrer puis de mener des études artistique et culturelle qui ne suit pas l'idéal type de la logique vocationnelle décrite par Vincent Dubois. Leur caractère irrésolu, leur lucidité face à certains déterminismes, ou encore la faible « mise à distance des rétributions monétaires ¹ » dont ils témoignent les écartent d'une quête mue par la vocation.

Une particularité du groupe se dessine enfin et se renforce au sein des deux générations les plus jeunes (30-39 ans et 40-49 ans). Les trois expériences complémentaires qui font le socle de l'institutionnalisation de l'Éducation Artistique et Culturelle dès les années 80 (l'expérience esthétique, l'expérience artistique et l'expérience réflexive et critique²) et qui ont été transmises au sein de l'école primaire et secondaire sont remobilisées au cours des études. Les plus jeunes de mes enquêtés développent progressivement une activité combinée de sortie culturelle, de pratique artistique et de médiation autour des spectacles. La mobilisation de cette triade relève parfois de leur initiative personnelle (par la création d'une association notamment), parfois elle est au programme de leur formation supérieure.

¹ Vincent Dubois, *Op. Cit.*, 2013, page 10

² Marie-Christine Bordeaux, « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles », *Quaderni* 92, Hiver 2016-2017

Conclusion Générale

Nous voici parvenu au terme de ce travail de recherche qui avait pour vocation initiale de mieux connaître les directeurs et directrices de scènes publiques non labellisées. Avant de récapituler ce que cette thèse a pu montrer et d'envisager les perspectives qu'elle ouvre, je rappelle qu'elle posait les questions suivantes : quelle fonction les directeurs et directrices de théâtres de ville occupent-ils dans le secteur du spectacle vivant ? Quelle est leur expertise ?

Préciser la voie de mon questionnement par la lecture des enquêtes déjà menées par d'autres chercheurs a été la vocation du premier chapitre de cette thèse. J'ai cherché à circonscrire un cadre théorique me permettant de résoudre ma question de recherche et de mener à bien mon enquête. Le premier chapitre propose ainsi un état de l'art des recherches portant sur les théâtres de ville, le spectacle vivant de service public et ses formes territorialisées. Il développe une réflexion sur les effets de la décentralisation culturelle qui a été portée par le ministère de la Culture lors de sa création et renforcée dans les années 80 par l'inscription dans la loi du partage de la compétence culturelle entre l'État et les collectivités territoriales.

Nous avons vu tout d'abord que la notion de « théâtre populaire » faisait les frais d'une pluralité de problématiques. Elle porte les « ambiguïtés » d'une aventure esthétique qui, dès lors qu'elle est mise au service d'un projet social, appelle à préciser les publics visés au détriment d'une approche universalisante de la culture (Jeanson 1972, Loyer 1998, Denizot, 2009). Elle se heurte également au caractère socialement déterminé du goût pour l'art (Bourdieu, 1979), au « tournant économique » des enjeux de la démocratisation culturelle (Dubois, 2012) et à la mise en question des formes d'évaluation traditionnelles engendrée par la territorialisation des actions culturelles (Langeard, 2016), qui conduisent le secteur théâtral public à devoir sans cesse se justifier.

Au tout début des années 2000, les théâtres de ville s'affirmaient en appuyant leur activité sur la triade « diffusion, création, action culturelle » (Henry, 2001). En 2015 et 2016, deux études publiées sur les théâtres de ville permettaient d'affirmer qu'ils sont particulièrement nombreux sur le territoire national, qu'ils relèvent d'une grande diversité de statut juridique, et qu'ils possèdent des budgets et des moyens humains variables mais

souvent conséquents pouvant s'approcher de ceux des scènes nationales (ARCADI 2015 et Dumeige 2016). Bien qu'informatives et déterminantes pour ma recherche, ces deux études quantitatives ne suffisaient pas pour rendre compte des objectifs portés par ces scènes. Pour comprendre leurs objectifs, il convenait de mener une enquête qualitative susceptible de recueillir les points de vue des directeurs et directrices en charge de ces établissements et de croiser leurs observations. Il fallait également creuser davantage la question des conditions de réalisation des actions qui y sont menées. J'ai émis l'hypothèse que le service public des théâtres de ville est hétérogène, d'autant plus que ces théâtres relèvent d'une grande diversité de statut juridique (Dumeige, 2016). Toutefois, une enquête qualitative est rapidement prolifique et il fallait trouver le moyen d'intégrer la diversité collectée sur le terrain. Il découlait de ce constat que ma compréhension sociologique du service public rendu par les théâtres de ville devait se centrer sur les pratiques des acteurs impliqués et leurs transformations. Dans ce cadre, ma thèse prend acte de la période de réforme territoriale que l'ensemble de ces scènes traversaient au début de ma thèse. En effet, la création politique et administrative de la Métropole du Grand Paris en janvier 2016 a entraîné la disparition des communautés de communes et d'agglomération et la création de nouveaux territoires de substitution, plus étendus. Ces modifications administratives posaient la question du transfert de la compétence culturelle des villes vers cet échelon supérieur. L'année 2016-2017 était donc une année charnière pour les théâtres de ville, car la problématique de leur gouvernance croisait celle de leur reconnaissance par le ministère de la Culture et de la Communication.

Je me suis intéressée à la sociologie de l'intermédiation qui permet de « prendre acte de la complexité de la division concrète du travail de création et de valorisation sociale des œuvres » (Jeanpierre et Roueff, 2014). Les sociologues de l'intermédiation montrent que les intermédiaires ne se contentent pas d'apprécier la valeur des artistes à partir de cadres d'évaluation préétablis mais qu'ils participent à les construire, par leur coopération et leur implication dans l'émergence de nouvelles catégories ou de mouvements artistiques (Howard Becker, 1988). Cette sociologie permet aussi de nuancer deux visions caricaturales de l'intermédiaire : la première, qui reviendrait à considérer l'intermédiaire « tout puissant », « faiseur de rois » ou « gardien du temple », la seconde qui ferait de lui un opportuniste s'interposant entre publics et artistes à ses propres fins.

Certains chercheurs se sont intéressés à la façon dont les programmeurs et les programmatrices convertissent des spectacles subventionnés par l'État et/ou les collectivités territoriales en intérêt public (Catherine Dutheil Pessin et François Ribac, 2017). Leur projet artistique et culturel apparaît central : à la fois outil de création, de régulation, de singularisation, il leur permet de suivre un cap mais aussi de « forger l'environnement ». J'ai retenu tout particulièrement leur idée selon laquelle les programmeurs de théâtre public constitueraient un groupe social et la typologie qu'ils proposent de leur trajectoire, fondée sur la variable générationnelle. Ces éléments m'ont ouvert une voie vers l'étude de la socialisation des directeurs et directrices de théâtre de ville et l'analyse de la construction de leur identité sociale et professionnelle (Dubar, 2015). Dans ce cadre, je me suis intéressée à la sociologie des groupes professionnels (Dubar et Lucas, 1998 ; Demazière et Gadéa, 2009). Cette sociologie se heurte tout d'abord à une certaine rigidité des notions de « profession » et de « corporation ». Toutefois, des interstices existent au travers de la notion de « travail », très tôt analysée comme un espace de médiation vecteur d'intégration, qui autonomise l'individu en le rendant acteur de la société et qui augmente sa dépendance au groupe social en lui faisant intérioriser des normes (Durkheim, 1895). Le courant interactionniste a ensuite démultiplié les recherches dans cette voie (Veziat, 2016). J'y ai trouvé les outils théoriques susceptibles d'accompagner la résolution de ma question de recherche. En effet, la sociologie des groupes professionnels permet de rendre compte d'une pluralité de cas qui s'articulent pour créer un ensemble, le groupe professionnel. L'analyse d'un groupe professionnel se diffracte en concepts et notions clefs qui permettent de remonter le fil de cette articulation. J'ai organisé ces concepts et notions en trois axes : la *différenciation du groupe*, autrement dit son émergence, avec l'étude des notions de licence, de mandat et de rhétorique publique ; la *gouvernance du groupe* en mobilisant les notions d'instances de régulation, de professionnalisation, d'espace professionnel et d'autonomie au sein de cet espace ; et enfin, la *stratification du groupe* avec les notions d'identité professionnelle, de segmentation, de mobilité verticale et horizontale et de division morale et sociale du travail, qui impliquent la prise en compte des parcours des professionnels du groupe. Dès lors la collecte et l'analyse de mes données de terrain devenaient plus limpide.

Enfin, l'étude du parcours culturel des directeurs et directrices a nécessité un travail spécifique pour mettre en lumière l'identité professionnelle du groupe. Selon

Claude Dubar, les expériences de socialisation des directeurs et des directrices constituent un point de référence personnel leur permettant de mesurer l'écart qui les sépare des pratiques de leur groupe de référence (Dubar, 2015). Cette mesure est un point de départ pour *comprendre* d'autres pratiques, au sens étymologique de « prendre avec soi ». Elle permet à la fois d'adopter ces pratiques et aussi de les enrichir de prises de positions différentes.

Cette analyse m'a permis de clarifier ma démarche de traitement des matériaux collectés en m'invitant à m'attacher aux motivations et aux buts poursuivis par les directeurs et directrices de théâtres de ville au cours de leur socialisation et à faire émerger ces mesures subjectives entre groupe d'appartenance et groupe de référence. Mon analyse a aussi considéré les divers éléments de parcours collectés tantôt en tant que cadres collectifs de la mémoire (Halbwachs, 1925) tantôt comme des blocs de socialisation intériorisés ou pliés dans l'individu (Bernard Lahire, 1998). Plutôt que de les considérer comme des faits qui mènent nécessairement et inexorablement vers un métier et une pratique donnée, j'ai aussi admis que ces dispositions sont tantôt mises en veille, tantôt mobilisées selon les moments de leur vie et qu'elles étaient réinterprétées au présent par les directeurs et directrices. Qu'ils ou elles se positionnent aujourd'hui en continuité, en contradiction ou dans le prolongement des goûts de leur milieu social d'origine, ce qui a focalisé mon attention a été avant tout la façon dont ils interprétaient leurs expériences, ce qu'ils en pensaient et disaient, et les objectifs qu'ils se donnaient. C'est en cela que les expériences passées des membres du groupe professionnel ont contribué à clarifier ma compréhension diachronique de la division morale et sociale de leur travail, de leur segmentation et de leur mandat.

L'hypothèse qui sous-tend ce travail n'est donc pas que l'activité professionnelle des directeurs et directrices de théâtre de ville est réductible à l'enfant qu'ils ont été, l'enfance qu'ils ont menée et leur milieu d'origine. L'approche compréhensive que j'ai adoptée (Weber, 1922) m'a amenée à faire l'hypothèse que certaines expériences répétées et / ou marquantes de leur socialisation primaire, secondaire et professionnelle donnent lieu à des dispositions que le directeur ou la directrice a mobilisées ou mises en veille à différentes étapes de sa vie tout comme aujourd'hui en tant que programmateur (Lahire, 1998) et que ses expériences constituent un mètre-étalon (Dubar, 2015) lui permettant de s'inscrire dans un groupe professionnel, de l'enrichir de prise de positions différentes et, plus largement, d'en élaborer et communiquer une description.

Dans le chapitre 2, j'ai décliné la méthodologie que j'ai employée pour réaliser cette sociographie des directeurs et directrices de théâtres de ville en tant que groupe professionnel. Il est tout d'abord apparu qu'il fallait articuler l'expérience et les actions des directeurs et directrices avec les propriétés des équipements de spectacle vivant publics sans label qu'ils étaient appelés à diriger. Cela posait la question de la définition des scènes publiques hors label et soulevait les problématiques de leur permanence, de leur territorialisation, de la pluralité de leurs rattachements institutionnels, de leur spécialisation disciplinaire et de leurs missions. Je me suis référée à la définition que donne le Syndicat National des Scènes Publiques d'une scène publique, qui ouvre sur une grande diversité de cas. Le syndicat définit une scène publique comme « une structure de spectacle vivant, subventionnée principalement par une (ou plusieurs) collectivité(s) territoriale(s) et proposant à l'échelle d'un territoire une programmation artistique [, qui assure] des missions de service public [et qui] est gérée aussi bien sous statut privé (association, SEM ...) que sous statut public (régies, EPCC ...) ¹ ». À partir de cette base, j'ai créé ma propre définition pour circonscrire ma recherche aux délais d'une thèse. Cette recherche analyse donc le groupe professionnel des directrices et directeurs dirigeant un équipement *permanent* de service public *dévolu au spectacle vivant*, financé *majoritairement par sa ville d'implantation* et situé *en Métropole du Grand Paris*.

J'ai réalisé le recensement et la cartographie des scènes répondant à cette définition pour réunir la population parente à partir de laquelle organiser mon enquête. Le recensement a montré qu'en 2017 existaient dans la métropole 15 théâtres de ville parisiens et 97 théâtres de ville hors Paris. Les villes de la Métropole du Grand Paris témoignaient donc d'une franche implication en faveur de la culture avec, pour 131 villes, 112 théâtres de villes au total et 96 villes gérant au moins un théâtre.

Pour pouvoir étudier la gouvernance de ces scènes, je me suis intéressée à la problématique du possible transfert de compétence culturelle des villes vers les « établissements publics territoriaux » nouvellement créés dans le cadre de l'apparition de la Métropole du Grand Paris. J'ai donc également réalisé un référencement, une base de données et une cartographie de ce nouvel échelon territorial. Ce recensement a montré que sur les 11 établissements publics territoriaux créés avec la Métropole du Grand Paris,

¹ SNSP, Onglet « Scènes Publiques », <https://www.snsf.fr/category/scenes-publiques/>, consulté le 7 juillet 2021

les villes de 6 d'entre eux avaient opté pour un transfert, ce qui rendait particulièrement vive la question de l'échelon territorial de référence des scènes.

Aussi, en prolongement de ces différents recensements, j'ai réalisé trois séries d'entretiens d'1 à 3 heures : la première avec 37 directeurs et directrices de théâtres de ville, la seconde, avec 6 directeurs et directrices du service culture d'établissements publics territoriaux de la Métropole du Grand Paris et la troisième avec 2 présidents du Syndicat National des Scènes Publiques. Trois focus groupes et deux conférences de consensus complètent également ma collecte de matériaux.

J'ai ensuite présenté le profil sociodémographique des directeurs et directrices de théâtre de ville ayant réalisé l'entretien semi directif. Mon échantillon se compose de 37 directeurs dont 19 hommes et 18 femmes ayant entre 30 et 69 ans. 35 d'entre eux ont suivi une formation supérieure et sont diplômés. Si la majorité (25 sur 37) possèdent un BAC + 5 en direction ou gestion de projet culturel, lettres, sciences humaines et sociales, commerce ou gestion, il apparaît que le grade de master n'est pas pour autant un prérequis pour accéder au poste. Ce résultat invitait à développer par la suite les critères d'entrée dans le groupe professionnel. Les origines sociales des enquêtés sont diverses et la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures n'est pas majoritaire. Bien que plutôt bien représentée chez les pères des enquêtés (16 sur 36), elle ne concerne que 8 mères sur 36. De plus, seuls 2 pères et 1 mère avaient une profession artistique ou culturelle. Ces éléments qui invitaient à s'écarter d'une théorie explicative déterministe, ont été prolongés plus tard par l'étude de la socialisation culturelle des directeurs et directrices.

Mon enquête s'intéresse aussi à l'autochtonie des directeurs et directrices de théâtre de ville : si plus de la moitié des directeurs et directrices de mon échantillon sont originaires d'Ile-de-France, seuls 7 vivent dans la ville du théâtre qu'ils dirigent. Le fait que les directeurs et directrices de théâtre de ville ne s'appuient pas sur un vécu citoyen et citoyen qu'ils partagent avec les habitants est un élément qui a également suscité des développements ultérieurs. Concernant leur contrat de travail, il apparaît que seuls 8 d'entre eux réalisent leurs missions en tant que Directeurs des Affaires Culturelles : les postes consacrés à la seule direction de la scène sont donc préférés à une approche plus généraliste. De plus, bien que l'échantillon comptabilise un peu plus de directeurs « seniors » (21 ont entre 50 et 69 ans) que « juniors » (16 ont entre 30 et 49 ans), les

premiers éléments d'enquête permettent d'observer une assez forte mobilité professionnelle horizontale puisque la majorité des enquêtés sont en poste depuis moins de 10 ans.

J'ai ensuite explicité mon usage de la technique de l'échantillonnage théorique, qui m'a permis d'analyser et de comparer la grande diversité des profils de mon échantillon, tant sur le plan générationnel que social et professionnel en m'appuyant sur l'utilisation du logiciel QDA Miner pour le codage intégral de mes entretiens.

J'ai donc décliné ma méthodologie de codage qui a consisté à centrer mon analyse vers les éléments relatifs au vécu et aux buts poursuivis par l'enquêté : je me suis demandé ce que disait l'acteur de lui-même en parlant des autres, j'ai prêté une attention particulière aux distinctions, aux oppositions et aux comparaisons qu'il-elle développait, en utilisant ces éléments comme des indicateurs de son expérience vécue et des buts qu'il ou elle poursuivait (Lejeune, 2019). J'ai également orienté l'analyse des entretiens vers l'investigation des blocs de socialisation intériorisés, décelables dans leur relation à l'art et à la culture au cours de l'enfance, leur premier souvenir de théâtre, leurs choix d'études, leurs expériences professionnelles passées, leur recrutement, leur projet et sa mise en œuvre et enfin les enjeux, défis et contraintes du poste. J'ai distingué, dès que cela était possible, ce qui tenait de l'évaluation passée et de l'évaluation actuelle pour analyser comment l'expert et le novice dialoguent et pour comparer les deux réceptions. Toutefois quand ces éléments ne m'étaient pas donnés, j'étudiais les justifications et les éléments de contexte que l'enquêté apportait.

J'ai emprunté quelques axes du dispositif méthodologique de Bernard Lahire à savoir l'analyse de la place des différentes instances de socialisation (famille, école, association...), leurs effets sur les enquêtés, les personnes qui ont réellement compté au sein de ces instances de socialisation, leurs différences d'attitudes et de comportements, les phénomènes de cloisonnement ou d'interpénétration entre les différentes instances, les différentes activités, le temps accordé à chaque instance ou activité, la mise en exergue de « dichotomies dispositionnelles » et des contextes d'activation, de mise en œuvre et de mise en veille des dispositions (Lahire, 2005).

Dans le chapitre 3, j'ai présenté la diversité des situations techniques, géographiques, administratives et professionnelles rencontrées dans les théâtres de villes de la métropole du Grand Paris. J'ai analysé celle-ci au regard de la grande densité

d'équipements de spectacles vivants : un recensement élargi aux scènes labellisées montrait qu'aux 112 théâtres de ville comptabilisés s'ajoutent 12 scènes labellisées, 8 Établissements Publics Nationaux et d'innombrables lieux privés ou semi-privés. Il apparaissait donc qu'une forte cohabitation de salle existe ce qui posait la question de leur spécificité et de leur identité : Les théâtres de ville ont-ils une spécificité qui les distingue clairement des scènes labellisées ? Mais aussi, comment et que programmer dans un espace si dense ? J'ai commencé par questionner les moyens techniques dont disposaient les directeurs et directrices rencontrés. Les propriétés techniques de leur salle se sont révélées diverses avec des jauges variant de 50 places à 1000 places pour une moyenne de 350 places. J'ai construit une typologie des théâtres de ville en quatre catégories recoupant 1) les salles polyvalentes sans technique (qui bien que très rares dans mon échantillon sont davantage représentées par ailleurs en France) ; 2) les théâtres de ville possédant 1 salle ; 3) les théâtres de ville possédant plusieurs salles ; et 4) les théâtres de ville-palais des congrès de 800 à 1000 places. Les théâtres avec 1 ou plusieurs salles sont les plus répandus. Les moyens réduits des salles polyvalentes posent plusieurs difficultés : un manque d'autonomie technique qui réduit considérablement les disciplines artistiques, le nombre de spectacles pouvant être programmés et l'absence d'équipe interne. Cette configuration tranche avec les conditions de travail des autres directeurs de théâtre, ce qui isole le programmateur, qui manque de collaborateurs au quotidien pour pouvoir imaginer sa saison et trouver des solutions.

La grande quantité de théâtre dans l'espace métropolitain pose la question de leur concurrence et de leur mission spécifique. Pour appréhender ces questionnements, j'ai distingué trois situations géographiques différentes : les théâtres de ville situés dans la ville de Paris, les théâtres de ville des communes limitrophes de la ville de Paris, et les théâtres de ville non limitrophes de la ville de Paris. Alors qu'à Paris l'enjeu du directeur ou de la directrice porte sur la nature du projet, celui des villes limitrophes concerne davantage la composition des publics, que le maire souhaite majoritairement locale. Les théâtres de ville qui sont plus distants de Paris n'ont pas de problématique liée à une surabondance de public parisien. Même si accueillir le public parisien serait pour certain une preuve de réussite, leur ambition est plus résolument locale et les programmes sont envisagés en complément de la programmation parisienne. Il apparaît donc que l'enjeu des théâtres de ville n'est pas tant de diversifier les publics que de fidéliser les publics locaux. Les directeurs et directrices exercent à ce titre un certain contrôle sur la circulation des publics d'une ville à l'autre, pour limiter les phénomènes de volatilité de publics. Le

choix d'un projet se définit donc en fonction des théâtres alentours et de la sociologie des habitants.

Il est apparu aussi que si tous les théâtres de ville encouragent et renforcent la pratique de sortie culturelle des habitants, ils n'ont pas tous la même capacité à soutenir la création artistique et à participer à l'émergence des jeunes artistes. En effet, la liberté de création « passe souvent par des processus de rupture voire de radicalité qui peuvent déstabiliser le public ¹ » et à ce titre, la recherche de spectacles plus consensuels s'observe davantage par rapport aux scènes labellisées. Par ailleurs, la programmation des jeunes artistes entre plutôt dans le cadre des événements de fin d'année et est liée à l'activité des associations locales ou du conservatoire, qui est un autre équipement culturel de la ville. Il apparaît donc que la gestion culturelle municipale amène parfois les directeurs et les directrices du théâtre à négocier leur liberté de programmation et leur positionnement vis-à-vis de la création, et que malgré les programmes culturels de qualité professionnelle qu'ils proposent, certains spectateurs éclairés et certains artistes locaux se tournent vers d'autres scènes pour continuer leur carrière de spectateurs ou de praticiens. Les entretiens ont montré que l'action culturelle réalisée par les théâtres de ville, notamment au travers des partenariats systématiques qu'ils nouent avec les écoles élémentaires, implique moins les collégiens et les lycéens, qui sont plutôt dirigés vers d'autres scènes, notamment les scènes labellisées et les théâtres parisiens.

La diversité des configurations d'exercice rencontrées dans les théâtres de ville concerne également leurs statuts juridiques qui relèvent d'une grande variété : j'ai ainsi rencontré des directeurs ou des directrices de régies directes, d'associations, de société d'économie mixte, de délégations de service public, d'Établissements Publics à caractère Industriel et Commercial, d'Établissements Publics Administratifs ou encore d'affermage. Les variations observées entre ces différents statuts concernent avant tout le droit du travail qui relève tantôt du droit public, tantôt du droit privé, ce qui a un impact sur la gouvernance de la scène et ses ressources humaines. Le statut de la régie directe apparaît comme le plus répandu en métropole du Grand Paris. Dans ce cas, le directeur fait appliquer la « convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelle » (CCNEAC) et sa gouvernance repose sur les décisions prises en conseil municipal.

¹ Hélène Girard, « Pas de liberté de création sans liberté de programmation – entretien avec Michel Lefeuvre », *La Gazette des communes*, 20 janvier 2015

J'ai observé qu'il existe une distinction entre les scènes dont la logique d'intérêt général se définit politiquement (par un rattachement direct à la puissance publique comme c'est le cas en régie directe) et celles dont la logique d'intérêt général se définit sectoriellement (comme c'est le cas pour les associations). En effet, les associations ont tendance à privilégier les codes de programmation qui prévalent dans le secteur du spectacle vivant public sur les codes qui prévalent dans la puissance publique, changeante, qu'est la municipalité. Les associations bénéficient d'une certaine autonomie vis-à-vis de la tutelle publique : les élus sont intégrés aux décisions prises collégialement par l'association mais elles n'émanent pas des élus directement et encore moins exclusivement. De même, c'est l'association qui embauche le ou la directrice et non le maire directement. Mon enquête montre que ce statut convient à beaucoup de directeurs et de directrices de théâtre de ville car il semble amoindrir les lourdeurs administratives, et permettre une plus grande indépendance de programmation.

Concernant les équipes, les entretiens ont permis de dégager une forte division horizontale du travail dans le cas des régies directes avec la coexistence de cultures professionnelles disparates à l'intérieur des équipes qui est due à l'inscription des personnels dans les cadres d'emplois de la fonction publique territoriale. Les rapports hétérogènes que les salariés de ces théâtres entretiennent vis-à-vis de l'objet culturel croise la division verticale de la fonction publique en catégories et cadres d'emploi.

Malgré les différentes contraintes qu'ils évoquent, les directeurs et les directrices construisent dans tous les cas leur projet artistique et culturel dans un dépassement des particularismes locaux grâce à leur implication forte dans les réseaux professionnels de la culture. Les codes de programmation des réseaux institutionnalisés contredisent les attentes de certains élus locaux qui cherchent une correspondance entre le programme culturel de la scène et le goût des habitants de leur commune. Les directeurs de théâtre de ville ne diffusent que des artistes extérieurs à leur ville d'implantation et ne restreignent pas leurs publics aux habitants de la commune. Cela n'empêche toutefois pas certains directeurs de revendiquer leur lien étroit au territoire et de préférer le cadre de la tutelle municipale aux contraintes des cahiers des charges des scènes labellisées.

Faire la sociologie du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville est aussi passé par l'analyse des espaces de négociation existants entre pouvoirs publics et professionnels du spectacle vivant public (Chapitre 4). Si au cours des années

70-80 le SYNDEAC a participé de façon sensible à structurer le modèle public du spectacle vivant par les actions de représentation qu'il a mené pour ses adhérents (Glas, 2017), mon enquête montre que, dans les années 1990, ce syndicat n'a pas inclus les directeurs et directrices de théâtres de ville à la liste de ses membres. Une double différenciation, encouragée par le SYNDEAC avait pourtant été relayée par ces théâtres : la disparition du modèle de la troupe permanente au profit de la compagnie et de la figure du metteur en scène et l'apparition de directeurs de théâtre affranchis de la fonction d'artiste fondant leur légitimité sur la mise en programme des créations des autres. De nombreux directeurs ou directrices de théâtre de ville, bien qu'en phase avec ces mutations, ne pouvaient pas s'aligner sur les modalités négociées dans le cadre de la convention collective.

Aussi en 1995, les directeurs et directrices de théâtres de ville éconduits par le SYNDEAC ont créé leur propre syndicat, le Syndicat National des Directeurs de Théâtres Publics (le SNDTP devenu aujourd'hui SNSP) en 1995. Ce refus met à jour l'existence d'une distinction, forte alors, entre scènes labellisées par l'État et scènes majoritairement subventionnées par les villes, les secondes souffrant d'une image péjorative et floue vis-à-vis des scènes labellisées.

Aussi, puisque la représentation syndicale des équipements labellisés et de ses directeurs et directrices par le SYNDEAC avait participé à la transformation de l'institution théâtrale, je me suis demandé quelles différenciations avait pu engendrer à son tour la création du SNSP. J'ai montré que le Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP) porte diverses actions de représentation du groupe et produit notamment des discours normatifs par le biais de chartes, dont l'une d'entre elles est cosignée par une fédération d'élus, la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture (FNCC) et par France Festivals.

L'analyse de ces chartes m'a permis de dégager les principes et enjeux qui constituent le mandat du groupe professionnel des directeurs et directrices de théâtre de ville. La rhétorique qu'ils déploient vise à les inscrire dans la généalogie du théâtre de service public et à montrer ses membres pleinement responsables vis-à-vis des enjeux de la décentralisation théâtrale précédemment définis et structurés par le SYNDEAC, tout en leur ménageant une grande possibilité de variations internes au groupe dans la déclinaison de leurs projets culturels et artistiques. Les directeurs et directrices de théâtre de ville affirment également en creux leur spécificité par rapport aux scènes labellisées.

J'ai analysé celle-ci comme une capacité à capter et dynamiser les liens de proximité au profit d'une politique culturelle envisagée au niveau national. Les directeurs et les directrices de théâtre de ville démontrent en effet leur contribution active aux principes d'exigence et d'ouverture culturelle pensée à l'échelon national en revendiquant une répartition des tâches et des responsabilités entre élus et directeurs ou directrices. Ainsi, les enjeux de politique locale qui lient les directeurs de théâtre de ville à leur territoire d'implantation sont contrebalancés, dans les chartes, par leur vocation à élaborer eux-mêmes le projet artistique de la scène qu'ils-elles dirigent, à en négocier le territoire et la politique de référence, à en assumer la responsabilité aux côtés des élus territoriaux et à revendiquer, auprès de l'État, les moyens nécessaires à son bon déroulement.

Il devenait dès lors pertinent d'étudier la façon dont la réforme territoriale de 2016 avait pu mettre à l'épreuve ce lien entre tutelle et directeurs (chapitre 5). Ayant précédemment décliné les propriétés des équipements municipaux j'ai souhaité observer l'éventuelle évolution de leur utilisation face à l'extension géographique des principes de communauté. En effet, le démantèlement des intercommunalités de la métropole du Grand Paris et leur remplacement par de nouvelles strates territoriales plus grandes a été l'occasion d'une réflexion sur le transfert de la compétence culturelle à l'établissement public territorial ou le maintien à la municipalité.

Au terme des deux ans de concertations territoriales (2016-2018), on s'aperçoit que les théâtres ont été exclus de la plupart des transferts vers les EPT : sur les 95 théâtres de ville existants, seuls 8 ont été transférés. Autrement dit, 87 théâtres de ville de la métropole sont restés sous tutelle de leur ville d'implantation, n'étant pas considérés d'« intérêt territorial » mais comme des lieux dont le rayonnement doit rester prioritairement local. Les bibliothèques et les conservatoires municipaux ont été davantage transférés même si les villes de 6 établissements publics territoriaux sur 11 ont gardé l'ensemble de leurs équipements culturels à l'échelon de la ville. Outre l'assez faible taux de transfert, les maires n'ont que rarement donné mandat au territoire de dessiner une politique culturelle, si bien que les transferts se sont restreints à la gestion des équipements. Il apparaît donc que les maires se sont garanti la possibilité d'exercer un droit de regard sur les programmes. De ce fait, le territoire a pu être considéré par certains comme une coquille vide restreinte à un rôle strictement administratif.

Finalement, la fonction des théâtres de ville n'a pas été réinterrogée malgré une métropolisation avérée et irrévocable des pratiques. Aussi, la création des établissements publics territoriaux met surtout en exergue le renforcement de la division du travail entre élus, personnels administratifs et directeurs et les directrices telle qu'elle est décrite dans la charte. Nous avons vu que dans cette division, les élus sont les initiateurs et les arbitres de l'activité du théâtre de ville et que les directeurs ou les directrices sont les concepteurs de son projet artistique culturel. Il semblait donc important de mieux les connaître et de répondre aux questions : Qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? À quoi et à qui se réfèrent-ils pour mener à bien leur activité et penser leur projet ? Quelles normes ont-ils intériorisé ?

Pour répondre à ces questions, je me suis donc intéressée à la socialisation culturelle des directeurs et directrices de scène publique non labellisée, et à leur identité professionnelle (chapitre 6). J'ai commencé par collecter les pratiques culturelles familiales des directeurs et directrices de théâtres de ville au cours de leur enfance. J'ai ainsi pu relever que la plupart des directeurs et directrices (31 sur 37) ont reçu une socialisation culturelle par le biais de leur famille mais que la sortie au spectacle n'était pas toujours pratiquée. Le goût culturel familial des directeurs et directrices, souvent issus de catégories sociales moyennes voire modestes était focalisé sur une discipline artistique, un registre ou un genre en particulier, plutôt lié aux industries culturelles (littérature, beaux-arts, musique). De plus, les consommations culturelles familiales de cette catégorie d'enquêtés se partageaient dans le cadre intime du foyer. Les consommations sont assez semblables dans les classes intermédiaires bien que la sortie au spectacle apparaisse dans certains cas. Dans les catégories socioprofessionnelles supérieures, on retrouve la même préférence pour les arts issus des industries culturelles, à la différence que certains parents sont eux-mêmes pratiquants voire, pour certains, professionnels de la culture. La pratique de la sortie culturelle est aussi beaucoup plus présente, non seulement pratiquée par les parents, mais aussi enseignée aux enfants.

Ce constat d'une inégale répartition de la pratique de la sortie théâtrale m'a ensuite amenée à questionner la socialisation culturelle scolaire des directeurs et directrices. Il apparaît, par la quantité de termes mélioratifs employés et la longueur des discours s'y rapportant, que la pratique de la sortie au théâtre et l'ensemble des pratiques artistiques en milieu scolaire ont été significatives dans la socialisation des futurs directeurs et

directrices. L'institutionnalisation progressive de l'Éducation Artistique et Culturelle semble avoir démultiplié les souvenirs artistiques rattachés au milieu scolaire. En effet, la pratique artistique qu'elle offre aux élèves et sa déclinaison en expériences esthétiques, réflexives et critiques prenaient plus de « place » dans les discours que dix ans de pratique d'un instrument au conservatoire. C'est ce qui m'amène à affirmer que l'éducation artistique et culturelle reçue par le biais de l'institution scolaire et par l'intermédiaire d'un enseignant tient une place fondatrice dans la socialisation culturelle des directeurs et des directrices, même si elle n'est pas chronologiquement la première instance de socialisation culturelle. L'investigation de leur premier souvenir de spectacle vivant montre que les directeurs et les directrices sélectionnent souvent des spectacles vécus par l'intermédiaire d'un enseignant. La plupart des enquêtés garde un souvenir indélébile de certains professeurs, soit que ceux-ci aient accompagné le premier souvenir soit qu'ils aient encouragé une disposition culturelle initiée dans le cercle familial.

Ainsi, à travers les directeurs et directrices de théâtre de ville, une valeur importante est donnée aux dispositifs d'enseignement artistique à l'école. Cela est saisissant car ces discours s'observent dans toutes les catégories sociales et toutes les générations. Pourtant, le parcours d'enseignement artistique et culturel au sein de l'école n'est généralisé à l'ensemble de la population scolaire française que depuis la loi de refondation de l'école promulguée en 2013. Une telle généralisation de l'éducation artistique et culturelle n'existait pas dans les années 1960-70. Aussi, ce résultat fait, selon moi, apparaître deux éléments : d'une part le fort impact des initiatives artistiques portées par certains enseignants depuis les années 60. La généralisation juridique du principe de parcours artistique et culturel, bien qu'actée qu'en 2013, témoigne d'ailleurs déjà de la valeur de ces transmissions menées en contrebande du programme scolaire. Mon enquête montre d'autre part combien ce militantisme qui accompagne aussi la socialisation des générations plus âgées au sein des réseaux d'éducation populaire et qui se prolonge à l'école par le biais d'enseignants engagés facilitant l'interpénétration des formes artistiques et scolaires, a forgé la construction du groupe professionnel des directeurs et directrices de scènes publiques hors label. Ce bagage semble avoir donné des ressources aux membres du groupe pour pouvoir décorrélérer l'organisation d'un « partage du sensible » d'une création artistique personnelle qu'ils quittent progressivement (les directeurs de théâtre de ville, même s'ils ont été artistes auparavant, ne sont pas eux même artistes). En effet, leur activité se caractérise, entre autres, par l'organisation systématique

de situations de polyphonie énonciatrice et d'enchâssement institutionnel¹ auprès des jeunes scolarisés. Les théâtres de ville sont les partenaires directs de ces enseignements d'éducation artistiques et culturels car ils accueillent des élèves sur chaque spectacle ou presque.

Mon hypothèse était que l'impact de ces modules d'enseignement sur les jeunes élèves est d'autant plus présent à l'esprit des directeurs et directrices en poste qu'ils et elles les organisent aujourd'hui. En effet, paradoxalement, si la place de l'éducation artistique et culturelle semble fondatrice au cours de leur socialisation culturelle, elle ne se traduit paradoxalement pas par le choix précoce d'études supérieures artistiques et culturelles ou d'une profession culturelle (seuls 10 ont d'emblée choisi une filière d'études supérieures artistique et culturelle et 11 n'ont jamais fait d'études supérieures en lien avec la culture). Devenir programmateur ne faisait pas partie de leurs ambitions d'étudiants. En cela, les récits racontent une façon d'entrer puis de mener des études artistique et culturelle qui ne suit pas la logique vocationnelle (Vincent Dubois, 2013).

Toutefois une particularité du groupe se dessine et se renforce au sein des deux générations les plus jeunes (30-39 ans et 40-49 ans), également la plus tôt diplômée : les trois expériences complémentaires qui font le socle de l'institutionnalisation de l'Éducation Artistique et Culturelle dès les années 1980 et qui ont été transmises au cours de la scolarité primaire et secondaire, à savoir l'expérience esthétique, l'expérience artistique et l'expérience réflexive et critique², sont remobilisées au cours des études, que ce soit de leur initiative personnelle (par la création d'une association notamment), ou par le biais du programme de leur formation supérieure. Il apparaît que les plus jeunes de mes enquêtés mobilisent cette triade à un moment ou un autre de leurs études, en développant progressivement une activité combinée de sortie culturelle, de pratique artistique et de médiation autour des spectacles.

Mon analyse des expériences professionnelles montre que les secteurs traversés par les directeurs et les directrices sont d'autant plus hétérogènes qu'ils appartiennent à une génération plus âgée. Pour les plus jeunes, l'accès aux fonctions de responsabilité dépend essentiellement des expériences professionnelles antérieures à un niveau de moindre responsabilité. Avant d'occuper leur poste actuel, les directeurs et directrices de

¹ Frédérique Giraud, « L'enfance des adultes prime socialisation et mémoire sociale », Séminaire *Approches contemporaines de la mémoire*, proposé par Thibault Ducloux, janvier 2021

² Marie-Christine Bordeaux, « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles », *Quaderni* 92, Hiver 2016-2017

théâtre de ville ont eu en moyenne cinq emplois différents et réalisé quatre fonctions différentes, dans des organismes divers voire des secteurs d'activité hétérogènes.

Toutefois, par les différents cadres d'emploi qu'ils traversent au cours de leur vie professionnelle toutes générations confondues, les futurs directeurs sont sensibilisés à discerner deux logiques en tension : la logique d'intérêt général opposée à la logique d'intérêt marchand d'une part et, d'autre part, la distinction entre une logique « sectorielle » visant la création dans une discipline donnée (théâtrale, musicale, cinématographique ...) et une logique « culturelle » définie selon des critères politiques plus généraux qui font référence aux valeurs d'éducation et qui sont souvent liés à un rattachement plus explicite à la puissance publique.

Pour conclure, je dirais qu'en créant leur propre syndicat en 1995, les directeurs de théâtre de ville ont fortement contribué à professionnaliser leur activité et leurs personnels. Ils ont ainsi conforté leur place au sein du service public du spectacle vivant dans un subtil mélange d'identification et de différenciation avec les scènes labellisées, avec qui ils entretenaient à cette date des rapports de domination dans l'espace professionnel du spectacle vivant public français.

Aussi la formation du groupe professionnel des directeurs et directrices de scènes publiques non labellisées repose-t-elle sur la professionnalisation progressive des théâtres de ville entre les années 1995 et 2020. L'extension de la convention collective à l'ensemble du secteur du spectacle vivant en 1994 est le point de départ de cette professionnalisation, marquée par deux éléments structurants : une quête de reconnaissance des directeurs et directrices de la part de l'État qui les amène à se normaliser et une recherche d'autonomie vis-à-vis de leur tutelle territoriale qui les poussent à clarifier leur mandat, à diviser leur travail et à valoriser publiquement des enjeux de territoire au travers desquels ils se différencient progressivement.

Au terme de ce parcours, il me semble que la segmentation professionnelle des directeurs et directrices de scènes publiques hors label peut s'analyser à l'aune du paradigme de la différenciation qu'Hervé Glévarec propose en remplacement du paradigme de la distinction de Pierre Bourdieu. En effet, selon Hervé Glévarec, « la différenciation n'a pas la propriété spécifique d'être une domination et d'être réservée aux

catégories supérieures¹ ». Hervé Glévarec définit la différenciation comme « un univers socio-historique structuré par les savoirs possédés et l'histoire culturelle des arts ² ». Cette définition correspond finalement assez bien aux théâtres de ville. La différenciation avec les autres scènes publiques relayée par le SNSP ne repose pas tant sur une redistribution des rapports hiérarchiques³ que sur la nécessité que soit mieux représenté un univers socio-historique (le spectacle vivant de service public) qui est marqué par une grande diversité de « savoirs possédés⁴ » par les différentes générations culturelles en poste à la fonction de directeurs ou directrices de théâtre. En effet, « les goûts [des directeurs et directrices] n'expriment pas tant les positions sur un axe de la distinction et de la légitimité sociale que des univers autonomes articulant des choix plus ou moins affirmés et des refus plus ou moins revendiqués, univers articulés selon des logiques de différenciation culturelle, entre milieux sociaux, entre génération, entre sexes, entre territoires.⁵ ».

L'appartenance sociale qui est le principe fondateur du paradigme de la légitimité à travers les concepts de « capital culturel » et de « légitimité culturelle » est remplacée dans le paradigme de la différenciation par le principe d'« appartenance générationnelle » à travers les concepts de « génération culturelle » et de « savoir(s) » (désigné aussi « attachement aux biens et aux valeurs »). Hervé Glévarec décrit « les savoirs » comme n'ayant pas « la nature relationnelle du “ capital culturel ” du modèle de la distinction de Pierre Bourdieu, mais la nature cognitive d'une compétence adéquate à son objet (un savoir-faire et un savoir que) ». Autrement dit, dans ce paradigme, les savoirs des acteurs culturels ne sont pas des données de base ou de départ de la théorisation, ils ne sont pas non plus des variables de distinction, des capitaux monnayables mais ils sont les conséquences de « la socialisation (l'apprentissage scolaire notamment)⁶ » et de « *la fréquentation* (la pratique).⁷ » Je fais un parallèle entre ce paradigme et la sociologie de

¹ Hervé Glévarec, *La différenciation. Goûts, savoirs et expériences culturelles*, Le Bord de l'eau, 2019, page 355

² Hervé Glévarec, *Op. Cit.*, page 355

³ Les théâtres de ville ne pourraient ni ne voudraient formuler collectivement ce vœu. Ils ne le pourraient pas puisque le modèle administratif et législatif français en vigueur prévoit que ce soit l'État qui verse les dotations aux collectivités territoriales. Ils ne le voudraient pas non plus, comme le montre la « demande d'état » formulée par les directeurs et directrices et soutenue par le syndicat. Voir la préface de Michel Lefeuvre, Président du SNSP, à l'enquête de Bénédicte Dumeige, « Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP ». Bénédicte Dumeige Conseil, janvier 2016

⁴ Hervé Glévarec, *Op. Cit.*, page 356

⁵ *Ibid.*, page 357

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

ce groupe professionnel car c'est par l'analyse de leurs socialisations culturelles et de leurs différentes configurations d'exercice que la segmentation du groupe des directeurs et directrices de théâtre de ville s'est progressivement dessinée et affinée dans mon travail.

Ce paradigme est cohérent aussi avec ma thèse selon laquelle ces directeurs et directrices constituent un groupe professionnel. Car « la différenciation a une face affirmative, une dimension d'identité revendiquée, d'identité sociale appuyée sur la culture. L'expression de soi est la dimension contemporaine de la différenciation, la signification subjective d'existences individualistes, et elle est articulée aux savoirs acquis et aux appartenances historiques.¹ » C'est sur cette analyse que je souhaite conclure ce travail sur ces hommes et ces femmes de scène plus que de théâtre qui mettent en œuvre un dispositif, le service public du spectacle vivant, en revisitant toute la palette des frontières disciplinaires, esthétiques ou économiques. L'institutionnalisation de la culture a mis en place des modes opératoires de plus en plus explicites et c'est à partir de cette base que ce sont progressivement développés des projets artistiques de territoire. Notamment, ils convoquent et croisent des publics qui ont des motivations diverses ou antagonistes, comme celles de voir sur scène des vedettes issues de productions privées ou des esthétiques artistiques emblématiques du spectacle vivant public.

Pour mettre en perspective ce travail, rappelons pour commencer qu'il visait à mieux connaître les scènes publiques non labellisées et leurs directeurs et directrices. Pour ce faire, il a trouvé sa colonne vertébrale en utilisant les outils de la sociologie des groupes professionnels. La mise en lumière des contours de ce groupe professionnel permet de montrer l'importance de son rôle sur un plan tant culturel que politique en France. Cet éclairage serait cependant renforcé par l'application et la transposition de la grille d'analyse théorique bâtie à d'autres métropoles ainsi qu'à d'autres échelles territoriales (métropole ou non, zone urbaine ou rurale, plus ou moins grande ville etc.). Une enquête nationale permettrait de préciser les différences de profils de directeurs et directrices et de projets et réaliser des études comparatives permettrait de tester à plus large échelle l'influence de ce groupe professionnel sur les esthétiques et les pratiques des artistes.

Développer la connaissance du groupe professionnel des directeurs et directrices

¹ *Ibid.*

de théâtres de ville pourrait aussi passer par une étude plus poussée de l'influence des cas d'alternance politique sur le projet et les relations de travail. Ils permettraient d'analyser davantage les binômes que les directeurs et directrices peuvent former avec leur administrateur, la chargée des relations publiques ou encore d'autres collègues ou, à l'inverse, les tensions qui peuvent opposer un directeur ou une directrice et certains membres de son équipe municipale.

La question des rapports que les directeurs et directrices de théâtre de ville entretiennent avec les artistes ouvre aussi des pistes de recherche relatives au rôle que peuvent jouer ces directeurs dans la création des spectacles. Elle gagnerait à se traduire par une analyse fine de leurs coproductions. Pour ce qui est du cas de la métropole du Grand Paris, nous pourrions ainsi envisager de mesurer la contribution des théâtres de ville à l'émergence des jeunes compagnies franciliennes.

Par ailleurs une analyse plus poussée des relations de coopération que cette typologie de directeurs et directrices entretient avec les réseaux du spectacle vivant public et privé continuerait de mettre en lumière leur spécificité. Il s'agirait de mettre en perspective par des études de cas d'une part leur engagement au sein des réseaux du spectacle vivant public, comme le réseau de l'ONDA ou le réseau ACTIF, et d'autre part leur coopération avec les tourneurs privés comme Land Martinez, JMD Productions, Atelier Théâtre Actuel, Arts Live ou encore Blue Line.

D'autres approches sociologiques peuvent aussi d'être investiguées comme une sociologie des œuvres ou une sociologie de la réception. La connaissance du groupe professionnel et notamment sa segmentation s'enrichirait d'une analyse minutieuse des spectacles produits par ses membres, pour mieux saisir la dynamique artistique, économique et territoriale des projets qu'ils développent. De même, mieux comprendre la façon dont les habitants des villes perçoivent leur théâtre et ce qu'ils en attendent pourrait préciser davantage la fonction de ces scènes au sein de l'environnement plus large des scènes publiques.

Ainsi, l'étude des théâtres de ville me semble tout particulièrement féconde et nécessaire parce qu'elle permet d'interroger non seulement les modalités de production et de création du spectacle vivant en France, mais aussi les modalités de partage des œuvres avec tous les publics. Les temps que nous traversons, rythmés par la Covid-19 et par les protocoles sanitaires, ne font que renforcer cette nécessité.

Bibliographie

Ouvrages et articles

Robert Abirached, *Le théâtre et le Prince*, Plon 1992, Actes Sud, 2005

« Le théâtre dans la cité : dernières remarques avant une rupture annoncée », *Communications*, n° 83, 2008, pp. 25-36

Séverine Albe-Tersiguel, Stéphanie Molinero et Agnès Parnaix, *L'intercommunalité culturelle en Petite couronne : éléments pour un prédiagnostic en vue de l'instauration de la métropole du Grand Paris*, IAU Île-de-France, mars 2014

Charles Ambrosino, « Le cluster culturel, un artefact conceptuel pour mieux comprendre la ville contemporaine. », 1 mars 2007.

Mario d'Angelo, Erhard Friedberg, Philippe Urfalino, Marie-Annick Mazoyer, *Les politiques culturelles des villes et leurs administrateurs*, La Documentation française, 1989

Hortense Archambault et Baptiste Fuchs, « Les droits culturels à la MC93 : conforter la visée universelle et populaire du théâtre public ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 49, 22 mars 2017, pp. 49-52

Anne-Marie Arborio, Didier Demazière, Charles Gadea, (dir.). *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*. Découverte, 2009.

Lionel Arnaud, « Action culturelle et émancipation par la culture. Un éclairage sociohistorique », *Informations sociales*, n° 190, 15 avril 2016, pp. 46-56

Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strelher*, Editions théâtrales, 2000

Ève Beauvallet et Pascal Bastien, « Des maires en guerre contre une culture jugée élitiste », *Libération*, 14 décembre 2020

Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, 1988

« The career of Chicago public school teacher », *The American Journal of Sociology*, vol. 57, 1952, page 470

Catherine Bédarida in « Philippe Douste-Blazy lance vingt-neuf “projets culturels de quartier” », *Le Monde*, 10 avril 1996

Célia Bense Ferreira Alves, Karim Hammou, « Les mondes de l'art au-delà des artistes » dans Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff, *La culture et ses intermédiaires : dans*

- les arts, le numérique et les industries créatives*, Éditions des Archives Contemporaines, pp.3-13, 2014
- Peter Berger et Thomas Luckmann, *La Construction sociale de la réalité*. Armand Colin, 2018, page 215
- Daniel Bertaux, *Le récit de vie*, Armand Colin, (4^{ème} édition), 2016
- Emmanuelle Besançon. *Théories et pratiques du changement institutionnel en économie solidaire. Une approche institutionnaliste par l'innovation sociale*. Thèse de doctorat en Sciences Économiques, Université de Picardie Jules Verne, 2014
- Laurent Besse, « L'action des maisons des Jeunes et de la Culture », *Informations sociales*, n° 190, 15 avril 2016, pp. 26-35
- Laurent Besse, Emmanuel de Lescure, Emmanuel Porte, *La Fabrique de l'éducation populaire*, Injep, 2021/08
- Jean-Louis Biard, « Les villes et l'administration de la culture », *L'Observatoire*, vol. 32, no. 2, 2007, pp. 14-17
- Jean-Louis Biard, Christophe Paym, Rafael Morales, et Jean-Louis Bonnin, « Directeur des affaires culturelles : un métier en évolution, une profession qui s'organise ». *L'Observatoire* Hors-série 4, n° 3, 2011, pp. 44-52
- Alexandra Bidet, « *L'engagement dans le travail, qu'est-ce que le vrai boulot ?* », Paris, PUF, 2011
- Émilie Biland, *La fonction publique territoriale*, La Découverte, 2019
- Alice Blondel « Sociologie de la décentralisation théâtrale ». Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001
- « Poser du Tricostérial sur la fracture sociale ». L'inscription des établissements de la décentralisation théâtrale dans des projets relevant de la politique de la ville », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, no. 1, 2001, pp. 287-310
- Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification : les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991
- Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999
- Marie-Christine Bordeaux et Jean-Pierre Daniel, « La pédagogie de la création », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 32, 1 janvier 2017, pp. 56-59
- Marie-Christine Bordeaux, « Pour la généralisation de l'éducation artistique et culturelle... par les territoires », *Nectart*, n° 4, 22 avril 2017, pp. 57-65
- « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles ». *Quaderni* n° 92, n° 1, 24 avril 2017, pp. 27-35.

- Pierre Bourdieu, « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] », *Actes de la recherche en sciences sociales* 13, n° 1, 1977, pp. 3-43
- Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, 2002
- Pierre Bourdieu, Alain Darbel, et Dominique Schnapper, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Les Éditions de Minuit, 1969
- Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers : les étudiants et la culture*. Les Éditions de Minuit, 1994
- Bertolt Brecht, *L'achat du cuivre ; Petit organon : écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1999
- Gérald Bronner et Étienne Géhin, *Le danger sociologique*, PUF, 2017
- Jean-Félix Bujadoux, « Les réformes territoriales de 1940 à 2015 », *Revue politique et parlementaire*, N°1078, 1^{er} mars 2016
- Marie-Christine Bureau et al., *Les emplois-jeunes dans la culture. Usages et enjeux d'une politique de l'emploi*. Ministère de la Culture - DEPS, 2001
- Perrine Burnod, *L'enchâssement social et institutionnel des modes d'accès à la terre et au travail dans un contexte de migration : the case of agricultural sector in Mayotte*, Montpellier SupAgro, Thèse de doctorat en Economie du développement agricole, 2007
- David Carassus et Pierre Morin, « Modes de gestion des services publics », Nicolas Kada (dir.), *Dictionnaire d'administration publique*. Presses universitaires de Grenoble, 2014, pp. 330-332
- Jean Caune, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, PUF, 2006, page 105
- La médiation culturelle : expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*, Presses universitaires de Grenoble, 2017.
- Jean Caune et David Lescot, *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- Florent Champy et Liora Israël, « Professions et engagement public », *Sociétés contemporaines*, n°73, vol.1, 2009, page 13
- Claude Chaline, *Les politiques de la ville*, Presses universitaires de France, 2010
- Isabelle Chardonner, « De la concertation entre acteurs professionnels à l'élaboration des politiques culturelles ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 62-64

- Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles ». *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* 39, n° 1, 1992, pp. 73-85
- Paris, fin de siècle. Culture et politique*. Le Seuil, 2016.
- « Paris métropole culturelle. Essai de comparaison avec Berlin (1880-1920) ». *Mélanges de l'école française de Rome* 111, n° 1, 1999, pp. 455-76
- « Situation spatiale et position sociale. Essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIX^{ème} siècle », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 13, février 1977
- Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Albin Michel, 2008
- Daniel Cirera, « « L'exception française » face au libéralisme », *Nouvelles Fondations*, n° 3-4, pp. 8-13.
- Adeline Clerc, « Jean Caune, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle* », *Questions de communication*, 15, 2009, pp. 411-412.
- Jean-François Collin, « Une compétence partagée » *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, 2013/2 (N° 43)
- Juliet Corbin et Anselm Strauss, *Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing grounded theory*, Thousand Oaks, CA : Sage, 2008 (3^e éd.)
- Lucile Commeaux, « À quoi sert un directeur de théâtre ? » *Émission Le Petit Salon, France Culture*, 14/11/2016, Consulté le 17 juin 2017
- Marco Consolini, « La nostalgie d'un certain spectateur populaire. Récit d'une expérience pédagogique », *Études théâtrales*, vol. 40, no. 3, 2007, pp. 92-102
- Jean-Claude Combessie éd., *La méthode en sociologie*. La Découverte, 2007, pp. 24-32
- Claude Dauphin, *Pourquoi enseigner la musique ? Propos sur l'éducation musicale à la lumière de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique*, Presses de l'Université de Montréal, 2011
- Charles Debbasch et Jacques Bourdon, « Les structures de l'association », Charles Debbasch (dir.), *Les associations*. Presses Universitaires de France, 2006, pp. 61-67
- Claire Delfosse, « Patrimoine-culture en milieu rural : désert culturel ou foisonnement ? », *Pour*, vol. 226, no. 2, 2015, pp. 29-38
- Jean-Cédric Delvainquière, Buno Dietsch, « L'intercommunalité culturelle : un état des lieux [Synthèse] », *Culture études*, vol. 5, no. 5, 2008, pp. 1-11

Les dépenses culturelles des collectivités locales en 2006 : près de 7 milliards d'euros pour la culture, mars 2009

Jean-Cédric Delvainquière et François Tugores, « Dépenses culturelles des collectivités territoriales : 9,3 milliards d'euros en 2014 », *Culture chiffres*, 2017/3 (n° 3), p. 1-32

Richard Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Union Générale d'Éditions, 1973

Didier Demazière, *Dire la recherche d'emploi. Confrontations de questionnaires fermés et d'entretiens-récits*, UTINAM, 4, 2001

Le chômage. Comment peut-on être chômeur ? Belin, 2003

« Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques rétrospectifs ? », *Bulletin de méthodologie sociologique*, 93, 2007

Didier Demazière et Charles Gadéa, *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009

Marion Denizot, « une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne. » *L'Annuaire théâtral*, numéro 45, printemps 2009

Fabien Desage et David Guéranger, *La politique confisquée. Sociologie des réformes et des institutions intercommunales*, Édition du Croquant, 2011

Fabien Desage, Romain Pasquier (dir.), « Intercommunalité », *Dictionnaire des politiques territoriales*. Presses de Sciences Po, 2020, pp. 293-300.

Xavier Desjardins « Ce Grand Paris qui advient. Leçons pour la planification métropolitaine », *L'Information géographique*, vol. 80, no. 4, 2016, pp. 96-114.

Christine Détrez, *Sociologie de la culture*, Armand Colin, 2020 (2^{ème} édition)

Louise Devaine, « Genèse des théâtres de banlieue rouge et paradoxes du communisme municipal. Le cas de Malakoff, le tournant des années 1960-1970 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 133, no. 1, 2017, pp. 55-69

Aurélien Djakouane, « Du questionnaire à la biographie et vice et versa : regards croisés sur l'évolution des préférences esthétiques des spectateurs de théâtre », *Sociologie de l'Art* OPuS 9 & 10, n° 2, 2006, 107-23

Les carrières de spectateurs, vers une sociologie des formes de prescriptions théâtrales, Thèse pour un doctorat de sociologie, 2007

« Le territoire du spectateur. Changement d'échelle et décentralisation théâtrale », *Pôle Sud*, vol. 41, no. 2, 2014, pp. 101-115.

Bernard Dort, « Pour une sociologie du théâtre », *Théâtre Populaire*, janvier 1954

« La Vocation politique », in revue esprit, numéro spécial, mars 1965, repris dans *Théâtres, essais*, Point, 1986, pp. 233-248

Bernard Dort (dir.), « Le théâtre public en France », *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Le Seuil, 1979, pp. 42-63

Olivier Donnat et Paul Tolila, *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Presses de Sciences Po, 2003

Olivier Donnat et Florence Lévy, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », *Culture prospective*, n° 3, 1 février 2011, pp. 1-31

Anne-Cécile Douillet et Rémi Lefebvre, *Sociologie politique du pouvoir local*, Armand Colin, 2017

Claude Dubar, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1995

Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion, Presse de l'Université de Laval, 2004

Claude Dubar, Pierre Tripier et Valérie Boussard, *Sociologie des professions*, Armand Colin, 2015

Vincent Dubois et Philippe Poirrier (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels : les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècles*, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, la Documentation française, 1998

Vincent Dubois et Augustin Girard, *Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIXe-XXe siècles*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Fondation des sciences de l'homme, la Documentation française, 2002

Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 2012

La culture comme vocation. Raisons d'agir, 2013

Richard Duhautois, Héloïse Petit et Delphine Remillon, *La Mobilité professionnelle*. La Découverte, 2012, page 8

Bénédicte Dumeige, *Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP*, Bénédicte Dumeige Conseil, janvier 2016.

Michèle Durand, Sandrine Sartori, *Analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005*, DMDTS, octobre 2006

Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1893

- Emmanuel Duru, *Le nouveau visage de l'intercommunalité culturelle*, AdCF, CN° 119, janvier 2008
- Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *La Fabrique de la programmation culturelle*, La Dispute, Paris, 2017
- Jérôme Dupuis, *Guide de l'élu délégué à la culture*, Territorial éditions, 2013
- Émile Durkheim, « Qu'est-ce qu'un fait social ? », *Les règles de la méthode sociologique*, P.U.F, (1895) 1937, p.5
- De la division du travail*, P.U.F, (1893), 2004
- Nicolas Duvoux « Emploi », in Serge Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*. P.U.F, 2010.
- Jacques Eloy, « L'apport du socioculturel à la cohésion sociale au regard de la longue histoire des centres sociaux ». *Informations sociales*, n° 190, 15 avril 2016, pp. 37-45
- Emmanuel Ethis, « Distances esthétiques, proximités sociales, Summary ». *Communications*, n° 83, 2008, pp. 47-64
- Jean-Louis Fabiani et Jean Caune, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*. « Art, culture, publics », Presses universitaires de Grenoble, 2008
- Jean-Pierre Faguer « A propos de L'amour de l'art de Pierre Bourdieu et Alain Darbel », *Revue française de sociologie*, 9-3, 1968, pp. 413-417.
- Bernard Faivre « Théâtre populaire : actualité d'une utopie », *Études théâtrales*, vol. 40, no. 3, 2007, pp. 7-14
- Bernard Faivre d'Arcier, « Lettre du 16 décembre 1991 » dans Fabienne Loir, *71 scènes nationales : un réseau*, Association des Scènes Nationales, 2015, page 7, consultable en ligne <https://www.lux-valence.com/media/2015-16/scenes-nationales.pdf>
- Josette Féral, *La culture contre l'art*, Presses de l'Université du Québec, 1990
- Yankel Fijalkow, *Sociologie des villes*, Vol. 3e éd. Repères, La Découverte, 2007
- Laurent Fleury, « Le TNP de Jean Vilar, héritier d'une tradition séculaire » dans *Le TNP de Jean Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Presses Universitaires de Rennes, 2007
- Max Weber*, P.U.F, 2016
- Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2016

- Abraham Flexner, « Is social work a profession ? », *School and Society*, vol.1, n°26, 1915
- Quentin Fondu et Margaux Vermerie, « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales* n° 190, n° 4, 2015, pp. 57-63
- Pierre François « La vocation des musiciens : de l'illumination individuelle au processus collectif », Didier Demazière dir., *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, pp. 165-174
- Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, La Documentation française, 1984
- Nicolas Frize et Julie De Muer, « De la résidence à la permanence ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 32, 1 janvier 2017, pp. 51-52
- Stéphane Füzesséry et Philippe Simay (dir.). *Le choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin*, Éditions de l'Éclat, 2008
- Isabelle Gara « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale [1] », *Annales de géographie*, vol. 643, no. 3, 2005, pp. 265-284
- Marie-Carmen Garcia, « La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles « populaires » ». *Informations sociales*, n° 190, 15 avril 2016, pp. 92-99
- Flore Garcin-Marrou, François Mairesse et Aurélie Mouton-Rezzouk, *Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres : matériaux pour une discussion*, 2018
- Patrick Germain-Thomas, « La coopération culturelle intercommunale : un espace de négociation aménagé ». *Négociations* 7, n° 1, 2007, pp. 37
- Hélène Girard, « Les politiques culturelles sont à un tournant », *La Gazette des Communes*, le 4 avril 2017
- « Pas de liberté de création sans liberté de programmation – entretien avec Michel Lefeuvre », *La Gazette des communes*, 20 janvier 2015
- Frédérique Giraud, *Émile Zola, le déclassement et la lutte des places. Les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion, coll « Romantisme et modernités », 2016
- Marjorie Glas, « Le Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC), miroir et moteur des transformations de l'univers théâtral », *Le Mouvement Social* 2013/2 (n° 243), p. 67-77
- « De l'animateur au créateur, du profane au sacré : socio-histoire du théâtre public français 1945-1990 ». Thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2016

- Barney Glaser et Anselm Strauss, *The Discovery of Grounded Theory*, 1967
- Hervé Glevarec, *La différenciation. Goûts, savoirs et expériences culturelles*, Le Bord de l'eau, 2019
- Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, Presses universitaires de France, 2004
- Denis Gontard, *La décentralisation théâtrale en France 1895 – 1952*, Sedes, 1973
- Jean-François Gravier, *Paris et le désert français : illustré de 43 cartes et graphiques*, Flammarion, 1958
- Robert Grégoire, *Vers une Europe de la culture : du théâtre à l'action communautaire*, L'Harmattan, 2000
- André Grelon, « 9. Est-ce ainsi que les professions meurent ? », Didier Demazière (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, pp. 118-128
- Michel Grossetti, « Les narrations quantifiées ». *Terrains & travaux*, n° 19, 6 février 2012, pp. 161-82
- « L'espace à trois dimensions des phénomènes sociaux », 2007
- « L'imprévisibilité dans les parcours sociaux », *Cahiers internationaux de sociologie* 120, n° 1, 2006, 5
- Grzeszczak, Elsa, Lazare Herson Macarel, Frédéric Jessua, Julien Romelard et Christian Mousseau-Fernandez, « Le nouveau théâtre populaire : une utopie ? » *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47, 28 février 2017, 80-83
- Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ? Penser le théâtre*, Circé, 1997
- Bernard Guesnier, « Décentralisation et innovation : le rôle central du « territoire » ». *Marché et organisations*, n° 25, 1 février 2016, pp. 29-43
- Gérôme Guibert, « La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47, 28 février 2017, pp. 17-20
- « Scènes locales, scène globale : contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France ». Thèse de doctorat, Université de Nantes, 2004
- Vincent Guillon, « Ces dilemmes qui nous égarent : pour une conception « en commun » du travail culturel ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 49, 22 mars 2017, pp. 42-44

- Vincent Guillon et Charles Ambrosino, « Penser la métropole à « l'âge du faire » : création numérique, éthique hacker et scène culturelle », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47, 28 février 2017, pp. 31-36
- Pauline Guinard et Barbara Morovich, « Villes, cultures et engagements », *Journal des anthropologues*, 162-163, 2020, pp. 21-28
- Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, P.U.F., [1925], 1994
- Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Éditions l'Entretemps, 2013
- Karim Hammou, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat de sociologie dirigée par Emmanuel Pedler, EHESS Marseille, 2009.
- Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Éditions de Minuit, 1998
- Philippe Henry, *Économie et management du théâtre*, 2 volumes, Université Paris VIII-Département théâtre, 1996
- L'organisation du théâtre professionnel en France (du milieu du 12ème à la fin du 20ème siècles) : repères chronologiques, politiques institutionnelles, organisations civiles, événements esthétiques*. Saint-Denis, France, 1996
- Monde social du théâtre contemporain et irréductibilité de la question esthétique*, Université Paris 8-Saint-Denis, 1998
- « Les théâtres de ville, au cœur des enjeux de la médiation artistique contemporaine », *Théâtre / Public* n° 153, mai – juin 2000, pp. 58 – 67
- Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éditions de l'Attribut, 2014
- Pierre Heumel, *Intercommunalités culturelles : de nouveaux territoires en action*. Assemblée des communautés de France et Ministère de la culture et de la communication, Pratiques de l'intercommunalité, 2002
- Everett Huges, *Le regard sociologique : Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996
- Herbert Hyman, « The psychology of status » *Archives of psychology*, n°249, 1942
- Fabien Jannelle et Bernard Latarjet, *Pour une politique du spectacle vivant : chroniques aller-retour, 1997-2014*, Les Solitaires intempestifs, 2016
- Ludovic Jamet, « La discordance des temporalités dans la justice des mineurs », *La nouvelle revue du travail*, 1, 2012, mis en ligne le 10 décembre 2012

- Daniel Janicot, Philippe Laurent, Charles Ambrosino et Vincent Guillon, « Le Grand Paris à l'épreuve de la métropolisation culturelle ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 35-38
- Henri Jamoneau, « Tout « le patro » de 1897 à 1997 » en ligne sur le site Patronage laïque du parthenay, « Histoire du patro », Les pionniers, <https://patronage-laique.cc-parthenay-gatine.fr/les-pionniers/>
- Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978
- Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff, *La culture et ses intermédiaires, dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Éditions des Archives contemporaines, 2014
- Francis Jeanson, « Déclaration de Villeurbanne », in *L'action culturelle dans la cité*, Éditions du Seuil, 1972, p. 119-120
- Béatrice Jérôme, « Métropole du Grand Paris : des compétences limitées et des pouvoirs contestés », *Le Monde*, 29 décembre 2015 https://www.lemonde.fr/politique/article/2015/12/29/metropole-du-grand-paris-des-competences-limitees-et-des-pouvoirs-contestes_4839045_823448.html
- Romain Jobez *Des comédiens aux acteurs. Genèse du champ théâtral dans l'Allemagne du XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, 2021
- Frédérique Joly, « Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio, (dirs) Les Stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques. Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2014, 233 pages ». *Questions de communication* 29, n° 1, 2016, pp. 428-30
- Stéphane Jonas et Francis Weidmann, *Simmel et l'espace : de la ville d'art à la métropole*, L'Harmattan, 2006
- Chantal Jourdan, « Nouvelle organisation territoriale de la France, un paysage institutionnel local redéfini. (loi NOTRe du 7 août 2015) », *Après-demain*, vol. 37, nf, n°1, 2016, pp. 51-53
- Mariette Kammerer, « La fin de l'Ariam Ile de France », *La Gazette des communes*, 26 janvier 2017, consultable en ligne, <https://www.lagazettedescommunes.com/483961/la-fin-programmee-de-lariam-ile-de-france/>
- Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Gallimard, 2007
- Pierre Karila-Cohen et Jean Le Bihan, « La valeur du fonctionnaire », *Genèses*, vol. 113, no. 4, 2018, pp. 3-10
- Emmanuelle Kpomton. *Conception et mise en oeuvre d'une saison culturelle*, Voiron, 2017

- Sabine Lacerenza, « De l'ère du public à « l'ère des gens » ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 32, 1 janvier 2017, pp. 66-66
- Justine Lacroix et Jean-Yves Pranchère, *Le procès des droits de l'homme : généalogie du scepticisme démocratique*, Éditions du Seuil, 2016
- Margaux Lacroux, « Quelles sont les ressources des communes ? », *Libération*, 19 juillet 2017, https://www.liberation.fr/france/2017/07/19/quelles-sont-les-ressources-des-communes_1584434, consulté le 16 juin 2020
- Miren Lafourcade, « Paris et le désert français : une légende urbaine ? » *Idées économiques et sociales*, n° 167, 15 novembre 2012, pp. 7-13
- Bernard Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, « Essais et recherches », Nathan, 1998
- La Culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004
- Portraits Sociologiques, dispositions et variations individuelles*, Armand Colin, 2005
- Dans les plis singuliers du social. Individus, institutions, socialisations*. La Découverte, « Laboratoire des sciences sociales », 2013
- Bernard Lahire (dir.), *Enfances de classe : de l'inégalité parmi les enfants*, Éditions du Seuil, 2019
- Marine Lamare, *Le droit à la ville : justifications, apports, manifestations et portées*, L'Harmattan, 2015
- Benoît Lambert, « Les programmeurs face aux artistes, ou la parabole des pingouins », *Du Théâtre*, n° 18, 1997
- Benoît Lambert et Frédérique Matonti, « Un théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, no. 1, 2001, pp. 379-406
- Chloé Langeard, Françoise Liot et Sandrine Rui, « Ce que le théâtre fait au territoire. Reconfiguration du public et évaluation », *Espaces et sociétés*, vol. 163, no. 4, 2015, pp. 107-123
- Chloé Langeard, « Des scènes artistiques à l'épreuve de l'évaluation. Ce que révèle l'impératif évaluatif dans le secteur artistique et culturel », *L'Observatoire*, vol. 47, no. 1, 2016, pp. 87-89
- « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique ». *Informations sociales*, n° 190, 15 avril 2016, pp. 64-72

Bernard Latarjet, *L'Aménagement culturel du territoire*, La documentation française, 1992

Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Ministère de la Culture et de la Communication, 2004

Claudy Lebreton et Jean-Pierre Saez, « Il faut inventer un pacte de confiance pour la Culture ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 47-49

Francis Lebon, *Les animateurs socioculturels*, Repères, La Découverte, 2009

Entre travail éducatif et citoyenneté : l'animation et l'éducation populaire, Champ social, 2020

Francis Lebon, Emmanuel de Lescure (dir.), *L'éducation populaire au tournant du XXI^e siècle*, Éditions du Croquant, 2016

Guillaume Lechevin, « Les droits culturels : une évidence à défendre ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 49, 22 mars 2017, pp. 78-79

Olivier Leclerc (dir.), *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?*, Éditions Science et Bien Commun, 2017

Henri Lefebvre, « Le droit à la ville », *L'Homme et la société* 6, n° 1, 1967, pp. 29-35

La production de l'espace, Anthropos, 1974

« La production de l'espace », *L'Homme et la société*, N. 31-32, 1974, Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie, pp. 15-32

Henri Lefebvre Rémi Hess, Sandrine Deulceux, et Gabriele Weigand, *Le droit à la ville*. Economica, Anthropos, 2009

Michel Lefeuvre, « Préface » de Bénédicte Dumeige, *Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP*, Bénédicte Dumeige Conseil, janvier 2016

Patrick Le Galès et Dominique Lorrain, « Gouverner les très grandes métropoles ? », *Revue française d'administration publique*, vol. n°107, no. 3, 2003, pp. 305-317

Christophe Lejeune, *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014

Joëlle Le Marec, « Penser et agir dans un monde complexe ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 98-99

Joëlle Le Marec et Ewa Maczek (dir.), *Musées et recherche - Le souci du public*, OCIM université de Bourgogne, coll. « Les dossiers de l'OCIM », 2020

Didier Lesèche, « La construction sociale de la réalité », *Fiches de lecture de la chair*

D.S.O, Cnam, 2000/2001 disponible en ligne sur https://lirsa.cnam.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FIC_HIER=1295877017861, consulté le 18 avril 2020

Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, La Dispute, 2000

« Le théâtre du peuple de Bussang, histoire et sociologie d'une innovation », *Vingtième siècle*, 83, juillet-septembre 2004, p.5-19

Françoise Liot (dir.), *Projets culturels et participation citoyenne, le rôle de la médiation et de l'animation en question*, L'Harmattan, 2010

Françoise Liot, « Spectacle vivant et politiques culturelles : enjeux et perspectives territoriales ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 32, 1 janvier 2017, pp. 75-79

« Quel rôle les institutions culturelles peuvent-elles jouer dans la démocratisation ? » *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 49, 2 mars 2017, pp. 96-97

Claude Liscia, « Les dérives du service public dans le théâtre contemporain ». *L'Année sociologique* 51, n° 1, 1 février 2008, pp. 205-31

Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique : à la frontière de l'art et du commerce*, Ministère de la culture et de la communication, Secrétariat général, Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation, Département des études, de la prospective et des statistiques, DL 2011, 2011

Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, et Séverine Sofio, éd. *Les stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Éditions des Archives Contemporaines, 2014

Emmanuelle Loyer, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) ». In *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°57, janvier-mars 1998. pp. 89-103

Jason Luckerhoff et François Guillemette, *Méthodologie de la théorisation enracinée, Fondements, procédures et usage*, Presses de l'Université du Québec, 2012

Françoise Lucchini, « Les équipements culturels au service de la population des villes », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Dossiers, document 352, mis en ligne le 20 avril 1999

Madeleine Louarn, « Reparler ensemble d'art, loin des anciennes postures ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 82-82

Madeleine Louarn et Vincent Guillon, « L'art en régime démocratique : divergences d'interprétation ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 49, 22 mars 2017, pp. 76-77

Laure Machu et Catherine Omnès, *Les conventions collectives du Front populaire : construction et pratiques du système français de relations professionnelles*. Nanterre, France, 2011

Gérard Marcou, « Clause générale de compétence », in Pasquier, Romain *et al.* (dir.), *Dictionnaire des politiques territoriales*, Presses de Sciences-Po, 2011, p. 5

Jean-Yves Martin, « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo, Journal of Urban Research*, 2, 2006

Laure Martin, « Loi Sauvadet, titularisation pour les uns, CDI ou CDD mieux encadrés pour les autres », *Emploipublic.fr*, 19 octobre 2017, en ligne <https://infos.emploipublic.fr/article/loi-sauvadet-titularisations-pour-les-uns-cdi-ou-cdd-mieux-encadres-pour-les-autres-eea-4640>

Danilo Martuccelli, *La société singulariste*, Armand Colin, 2010

Danilo Martuccelli, François de Singly (dir.), *Les sociologies de l'individu*, Armand Colin, coll. « 128 », 2009

L'individu et ses sociologies, Armand Colin, 2018

Marie Masclet de Barbarin, « Le double visage du financement public de la culture en France », HAL-00879601, 2012

Céline Melin et Bertrand Calenge, *Intercommunalité et lecture publique : réseau structurel vs réseau fonctionnel*, Enssib, 2014

Pierre-Michel Menger « Temporalité et différences interindividuelles : l'analyse de l'action en sociologie et en économie », *Revue française de sociologie*, 1997, 38-3, pp. 587-633

« Art, politisation et action publique ». *Sociétés & Représentations*, n° 11 (s. d.), 167-204

L'emploi dans les spectacles et les paradoxes de sa croissance : flexibilité des relations contractuelles et des protections assurantielles, Seuil, 2008.

« L'État providence et la culture : socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique ». In *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, édité par François Chazel, PUB, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1990

« L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 48, n° 6, 1993, pp. 1565-1600

Pierre Merle, « La Catégorie socio-professionnelle des parents dans les fiches

- administratives des élèves », *Socio-logos* [En ligne], 8, 2013
- Robert Merton « Contributions to the Theory of Reference Group Behavior » (avec A. Kitt), trad. Par H. Mendras, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Plon, 1965, p. 202-236.
- « Type d'influence : local ou cosmopolite », *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Gérard Monfort, 1965
- Cédric Meurant, « Le contentieux de la fiscalité locale entre personnes publiques », *Gestion & Finances Publiques*, vol. 2, no. 2, 2020, pp. 22-28
- Yves Michaud, *Citoyenneté et loyauté*. Kero., 2017
- Qu'est-ce que la culture ?* Odile Jacob, 2006
- Jean-Claude Michéa, *L'empire du moindre mal, essai sur la civilisation libérale*, Climats, Flammarion, Paris, 2007
- Muriel Michel-Clupot et Serge Rouot, *Loi MAPTAM et pratiques managériales de communication financière : quelles valeurs publiques pour l'action territoriale de demain ?*, 2018
- Sébastien Michon, « La culture pour tous les étudiants ? Les usages sociaux et scolaires d'un instrument de démocratisation culturelle ». *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, n° 190, 31 mars 2015, pp. 89-102.
- Pierre Miglioretti, *Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain : une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart*, Thèse pour le doctorat de Sciences politiques, Université Grenoble Alpes, 2015
- Christopher Miles, « Un nouvel horizon pour nos politiques culturelles », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 49, 22 mars 2017, pp. 89-91
- Philippe Moati, « Rationalité et marché des biens culturels », *Problèmes économiques* 2239, 1993, pp. 29-32
- Olivier Mongin, « Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans, Summary ». *Communications*, n° 83 (2008): 229-36
- Arnaud Montas, « Le juge et la liberté de création artistique », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 4, no. 4, 2018, pp. 735-751
- Hélène Morteau, « Dynamiques des clusters culturels métropolitains, une perspective évolutionniste. Analyse comparée de Québec (Quartier Saint-Roch), Barcelone (22@) et Nantes (Quartier de la Création) ». Thèse de géographie, Université d'Angers, 2016.
- Hélène Morteau et Jérémie Molho, « Du cluster culturel à la scène ? Glissements sémantiques dans le cas nantais ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47, 28 février 2017, pp. 57-61

- Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992
- Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*. Presses Universitaires de France, 2016 et 2020 (8^{ème} édition)
- Paul-Maxence Murgue-Varoquier, « Réforme de la taxe d'habitation et autonomie financière du bloc communal », *Gestion & Finances Publiques*, vol. 4, no. 4, 2018, pp. 53-62.
- Emmanuel Négrier, Philippe Teillet, Julien Préau, « Intercommunalités : le temps de la culture », *Observatoire des politiques culturelles*, 2008
- Emmanuel Négrier et Philippe Teillet (dir.), « Chapitre 2. Les nouvelles échelles territoriales de la culture », *Les projets culturels de territoire*, Presses universitaires de Grenoble, 2019, pp. 29-40.
- « Politiques culturelles : le niveau monte-t-il ? » *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 29-34
- Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, La Fabrique, 2019
- Héloïse Nez et Julien Talpin, « Généalogies de la démocratie participative en banlieue rouge : un renouvellement du communisme municipal en trompe-l'œil ? Genealogies of Participatory Democracy in "Red" Suburbs : a Illusory Renewal of Muni-cipal Communism?Abstract ». *Genèses*, n° 79, 15 juillet 2010, pp. 97-115
- Yann Nicolas et Olivier Gergaud, *Evaluer les politiques publiques de la culture*, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospectives et des statistiques, 2016
- Yves Nicolas, « Les premiers principes de l'analyse d'impact économique local d'une activité culturelle ». *Culture méthodes*, n° n°1, 2007
- Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre & politique*, Contre-feux Agone, 2009
- « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », *Revue internationale de philosophie* n° 255, n° 1, 19 avril 2011, pp. 65-83
- Isabelle Pailliart, « Communication et Territoires », sous la direction de Philippe Viallon, *Communication et Médias en France et en Allemagne*, L'Harmattan, 2006, p.37-44
- Emilie Pamart, *Territorialisation culturelle et poïétique d'un espace intercommunal. Le cas d'Ouest Provence et la régie culturelle Scènes et Cinés*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, université d'Avignon, 2011, page 49

- Valérie Painthiaux, « Vers une territorialisation des politiques culturelles départementales ? » *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 76-81
- Catherine Paradeise, « Rhétorique professionnelle et expertise », *Sociologie du travail* volume 27, n°1, page 18
- Dominique Pasquier, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Éd. Autrement, coll. Mutations, 235, 2005
- Jean-Claude Passeron, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires » dans *Revue française de sociologie*, 1990, 31-1. pp. 3-22.
- Bruno Péquignot, *Maurice Halbwachs, le temps, la mémoire et l'émotion*, L'Harmattan, 2007, p.190
- « Sociologie et médiation culturelle », *L'Observatoire*, vol. 32, no. 2, 2007, pp. 3-7
- « Daniel Vander Gucht, Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé », *Sociologie de l'Art*, OPuS 8, n° 1, 15 novembre 2012, pp. 181-86
- Richard A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologies et Sociétés*, 2004, 36, n° 1, p. 145-164
- Myrtille Picaud, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, 2015, p. 68-89.
- Jean-Luc Pissaloux et Didier Supplisson, « La réforme inachevée des collectivités territoriales », *Revue française d'administration publique*, vol. 137-138, no. 1-2, 2011, pp. 229-237.
- Philippe Poirrier, « L'histoire des politiques culturelles des villes ». *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°53, janvier-mars 1997. pp. 129-146
- Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles, France, XIXe-XXe siècles.* Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1999
- « Le développement du partenariat entre l'État et les villes. 1959-1999 », *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, La Documentation française, 2000.
- Les politiques culturelles en France, Paris.* La Documentation française, 2002
- La naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon : 1964-1970,* La Documentation française, 2012
- Philippe Poirrier et René Rizzardo, *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la culture et les collectivités locales (1959-2009)*, La Documentation Française, 2009

- Alexis Pokrovsky, *L'entrepreneur institutionnel et la dimension spatiale du travail institutionnel*. Thèse en Sciences de Gestion et management. Université Paris Saclay (COmUE), 2016
- Gilles Pronovost, *Loisir et société : traité de sociologie empirique*, Presses de l'Université du Québec, 2017
- Serge Proust, « La communauté théâtrale : Entreprises théâtrales et idéal de la troupe ». *Revue française de sociologie* 44, n° 1, 2003
- « Les formes de coopération dans le théâtre public ». *Réseaux* 111, n° 1, 2002, p. 236
- « Une Nouvelle Figure de l'artiste : Le Metteur En Scène de Théâtre ». *Sociologie Du Travail* vol 43, n° 4, 1 septembre 2001, p. 471-89.
- Alain Quemin et Alexandre Mathieu-Fritz, « 8. Les officiers ministériels face à l'État et à l'Europe. Commissaires-priseurs, huissiers de justice et notaires », Didier Demazière (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, pp. 108-117
- Bruno Racine, « La politique culturelle de Paris », *Commentaire*, vol. 49, no. 1, 1990, pp. 119-120
- Antonio Rafele, *La métropole : Benjamin et Simmel*, CNRS, 2010
- Jacques Rancière, *Le Maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, 1987
- Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000
- Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008
- Jean-Philippe Rathle, « Les associations culturelles : état des lieux et typologie », *Culture chiffres*, vol. 2, no. 2, 2019, pp. 1-20
- Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968 : crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Édition de l'Amandier, 2008
- Serge Regourd, « Pour une critique du modèle français d'intervention culturelle », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 32, 1 janvier 2017, pp. 67-68.
- Manon Rescand, « Du Grand Paris à la Métropole du Grand Paris », *Le Monde*, 22 janvier 2016. Article en ligne : https://www.lemonde.fr/politique/article/2016/01/22/du-grand-paris-a-la-metropole-du-grand-paris_4851596_823448.html
- Frédéric Rey, *Les collectivités territoriales et l'art dramatique*. Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2001

- Jacques Rigaud, *L'exception culturelle : culture et pouvoirs sous la Ve République*, Bernard Grasset, 1995
- Jacques Rigaud, Philippe Douste-Blazy et Ministère de la culture, *Pour une refondation de la politique culturelle*, La Documentation Française, 1996
- Danielle Riverin-Simard, « Développement vocationnel de l'adulte : vers un modèle en « escalier » », *Revue des sciences de l'éducation*, 6 (2), 325–349, 1980
- René Rizzardo, « Populisme et politique culturelle ». *Vingtième Siècle, revue d'histoire* 56, n° 1, 1997, pp. 99-104
- « La Décentralisation Culturelle ». *La documentation française*, janvier 1990
- Chiffres clés statistiques de la culture, *Repères*, 12 mai 2016, pp. 9-29
- Sylvie Robert et Jean-Pierre Saez, « Réinterroger la valeur ajoutée du partenariat État-Collectivités », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 22-24.
- Thierry Rocher, « Construction d'un indice de position sociale des élèves », *Éducation & Formations* n°90, Avril 2016
- Diane Rodet, « Les définitions de l'utilité sociale », *Économie et solidarité*, vol.39, n°1, p. 164-173
- Céline Romainville, *Démocratie culturelle et démocratisation de la culture, premier panorama de leurs usages dans la littérature francophone relative aux politiques culturelles (1960/2010)*, Repères n°4-5, Juin 2014
- Alice Rouffineau et Jérémy Sinigaglia, *L'entrée en carrière des intermédiaires avec les publics actifs dans les scènes conventionnées du réseau primaire de diffusion du spectacle vivant en Rhône-Alpes*, Mémoire de Master 2014-2015, Institut d'études politiques, 2015
- Guy Saez, « La métropolisation de la culture ». *Cahiers français* 382, 2014, pp. 10-15.
- « Le roman de la décentralisation ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 11-15
- « *Le tournant métropolitain des politiques culturelles* » dans Michel Hollard et Guy Saez, *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, La Découverte, pp.23-71, 2012
- Jean-Pierre Saez « Les grandes villes et la culture : des enjeux croisés », *L'Observatoire*, vol. 34, no. 2, 2008, pp. 16-20
- Jean-Pierre Saez, Jean-Louis Biard, Helga Sobota, Jacques Charlot, et Jérôme Bouët. « Directeur des affaires culturelles ». *L'Observatoire Hors-série* 1, n° 3, 2008, pp. 13-22

Jean-Pierre Saez, Emmanuel Wallon, Catherine Colombani, et Cécile Martin, *L'évaluation mise en œuvre dans les collectivités territoriales : enjeux et exemples*. Ministère de la Culture - DEPS, 2017

Dominique Sagot-Duvaurox, « Du cluster à la scène : l'encastrement des activités artistiques dans le territoire ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47, 28 février 2017, pp. 9-13.

Les clusters ou districts industriels du domaine culturel et médiatique. Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.

Mahmoud Sami-Ali, « Quel horizon interterritorial pour les politiques culturelles ? » *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 43, 28 février 2017, pp. 42-43

Maria Elena Santagati, « Culture, territoires et développement : des implications hétérogènes ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 47, 28 février 2017, pp. 96-97

Jean-Paul Sartre, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre populaire*, 15, septembre-octobre 1955

Agnès Santi, « Focus Syndicat National des Scènes Publiques », *La Terrasse*, N° 245, 26 juin 2016

Alfred Schütz, *The Phenomenology of the Social World*. Northwestern University Press, 1967

Le chercheur et le quotidien, Meridiens-Klincksieck, 1984

Michel Serres, *Le Contrat naturel*, 1990,

Ali Sedjari, *Les politiques de la ville : intégration urbaine et cohésion sociale*, L'Harmattan, 2006.

Mariette Sibertin-Blanc, « La culture dans l'action publique des petites villes. Un révélateur des politiques urbaines et recompositions territoriales ». *Géocarrefour* 83, n° Vol. 83/1, 31 mars 2008, pp. 5-13

« Territorialisation et décloisonnement de l'action culturelle en faveur du développement sensible des territoires », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, 2021, pp. 451-471

Michel Simonot et Luce Faber, *La langue retournée de la culture*, Excès, 2017

Jérémy Sinigaglia « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme », *Sociétés contemporaines*, vol. 91, no. 3, 2013, pp. 17-42

- Jean-François Sirinelli, *Les Baby-boomers. Une génération (1945-1969)*, Paris, Fayard, 2003
- Maryse Souchard et Marc Favier, « 34. Entre le théâtre engagé et le théâtre de l'absurde (1950-1968) », Alain Viala éd., *Le théâtre en France*. Presses Universitaires de France, 2009, pp. 437-450
- Michel Souchon, « Les programmeurs et leurs représentations du public ». *Réseaux. Communication - Technologie - Société* 8, n° 39, 1990, pp. 93-108
- Sonia Soulas et Marie Glon, « La programmation comme travail du regard ». *Repères, cahier de danse* n° 26, n° 2, 2010, pp. 21-22
- Roger Sue, *La contre société*, Les Liens qui Libèrent, 2016
- Anselm Strauss, *La trame de la négociation. Sociologie quantitative et interactionniste*, Paris, L'Harmattan, 1961
- Philippe Subra, « Île-de-France : la fin de la banlieue rouge », *Hérodote*, n° 113,1 septembre 2005, pp. 14-27
- Lennardt Svensson, « Professions, organizations, collegiality and accountability », in Julia Evetts, Lennardt Svensson, *Sociology of professions. Continental and Anglo-Saxon Traditions*, Daidalos, p. 145-166
- Françoise Taliano-des-Garets, *Les métropoles régionales et la culture (1945-2000)*. La Documentation Française, 2007
- Philippe Teillet et Emmanuel Négrier, « Le tournant instrumental des politiques culturelles » *Congrès de la Société Québécoise de Science Politique Université d'Ottawa*, 23-25 mai 2012
- Philippe Teillet, « Ce que les droits culturels f(er)ont aux politiques culturelles ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n° 49, 22 mars 2017, pp. 20-24
- « Financements publics de la culture et réforme territoriale », *Agence pour le développement du spectacle vivant en Rhône-Alpes*, novembre 2013, p3
- Jean-Pierre Terrail, *La dynamique des générations, activité individuelle et changement social (1968-1993)*, L'Harmattan, 1995
- Catherine Trautmann, « Charte des missions de service public pour le spectacle vivant ». *Bulletin Officiel*, n° 110, mars 1999
- Jean-Yves Trépos, *La sociologie de l'expertise*. PUF, 1996
- Didier Truchet, « Chapitre II. Droit public et droit privé », Didier Truchet éd., *Le droit public*. Presses Universitaires de France, 2018, pp. 19-28

Olivier Thévenin et Olivier Moeschler, *Les territoires de la démocratisation culturelle*, Harmattan, 2009

« Vers des politiques culturelles d'agglomération. Réflexions à partir d'une comparaison de trois cas européens », *Les nouveaux enjeux des Politiques culturelles*, G. et J-P. Saez (dir.), La Découverte, 2012, pp. 119-132

Olivier Thévenin « Mesurer l'activité des équipements du spectacle vivant : sources disponibles et indicateurs face à l'évaluation », in *Misura la cultura*, A. Ghiringhelli, E. Venturelli, (dir.), *Quaderni del Bollettino Storico della Svizzera Italiana* N° 11, Bellinzona, Salvioni Edizioni, 2011, pp. 101-112

Philippe Urfalino, « La municipalisation de la culture », in François Chazel, *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, p. 53-74

Daniel Urrutiaguer, « Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art, Summary ». *Communications*, n° 83, 2008, pp. 13-23

Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry, et al. « Territoires et ressources des compagnies en France », *Culture études*, vol. 1, no. 1, 2012, pp. 1-16

Daniel Urrutiaguer, *Guide des études théâtrales*, Armand Colin, 2012

Léo Vanier, « Régie », Nicolas Kada éd., *Dictionnaire d'administration publique*. Presses universitaires de Grenoble, 2014, pp. 420-421

Nadège Vezinat, « Une nouvelle étape dans la sociologie des professions en France. Bilan critique autour des ouvrages de Didier Demazière, Charles Gadéa (2009) et Florent Champy (2009) », *Sociologie*, vol. 1, no. 3, 2010, pp. 413-420

Sociologie des groupes professionnels, 128, Armand Colin, 2016

Sybille Vincendon, « Grand Paris : Macron à la recherche de la bonne clé ». *Libération.fr*, 14 janvier 2018

« Grand Paris : Macron prêt à tuer la métropole... et à faire renaître les baronnies ». *Libération.fr*, 14 janvier 2018

Jean Vilar, *Le théâtre service public*, Paris, Gallimard, 1975

« *Petit manifeste de Suresnes* » (1951), *Le Théâtre, service public et autres textes*, Gallimard, [1975] 1986, p. 145-147

Elsa Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?* PUF, Paris, 2009

Emmanuel Wallon, « La mobilité du spectateur », *Études théâtrales*, vol. 41-42, no. 1-2, 2008, pp. 192-221

« *Avis de turbulences pour les politiques culturelles territoriales* », *Nectart*, vol. 1, no. 1, 2015, pp. 68-77

Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Plon, 1965

Henry Wilenski, « The Professionalization of everyone », *American Journal of Sociology*, vol. 70, p. 137-158

Textes institutionnels

ARCADI, *Approche de l'activité des Théâtres de Ville Franciliens (2012-2013)*, un portrait économique des scènes publiques permanentes, #5, Décembre 2015

ARCADI-IAU, *L'intercommunalité culturelle en petite couronne. Éléments pour un prédiagnostic en vue de l'instauration de la métropole du Grand Paris*, Mars 2014

INSEE, « *Nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles 2003 (PCS)* » , <https://www.insee.fr/fr/information/2016811> , consulté le 3 novembre 2020

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Protocole d'accord du 25 avril 1983 Éducation artistique, consultable en ligne <https://www.culture.gouv.fr/textedereference>

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Protocole d'accord du 25 avril 1983 relatif à l'enseignement artistique et culturel, consultable en ligne <https://www.culture.gouv.fr/Textes-de-reference>

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR, DE LA RECHERCHE ET DE L'INNOVATION, *L'état de l'Enseignement supérieur et de la Recherche en France, 49 indicateurs*, n°10 - Avril 2017

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, *Note de conjoncture sur les dépenses culturelles des collectivités territoriales et leurs groupements (2015-2017)*, février 2017

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, *Note de conjoncture sur les dépenses culturelles des collectivités territoriales et leurs groupements (2016-2018)*, février 2018

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES, *Note de conjoncture sur les dépenses culturelles des collectivités territoriales et leurs groupements (2017-2019)*, février 2019

SNSP, *Charte du SNSP*, Avignon, 17 juillet 2007

SNSP, FNCC, France Festival, *Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label)*, 2013

Dossiers thématiques

« Les scènes nationales » *Du Théâtre*, Hors-série n°2, février 1995

« Les salles de spectacles », *La Scène*, n°8, mars 1998

« Encadré : Déclaration de Bologne 1999 - l'espace européen de l'enseignement supérieur », *Reflets et perspectives de la vie économique*, vol. tome xlv, no. 2, 2006, pp. 11-13

« Décentralisation et Culture : vers un grand chambardement ? », *L'Observatoire* 2013/2 (N° 43)

Colloques, Séminaires, Actes de colloque

Saphia Doumenc et Thibault Ducloux, Séminaire « Approches contemporaines de la mémoire », Laboratoire Rize 2020-2021

Frédérique Giraud, « L'enfance des adultes prime socialisation et mémoire sociale », Séminaire *Approches contemporaines de la mémoire*, proposé par Thibault Ducloux, janvier 2021

Jacques Léger, *Les services publics culturels : Journée d'Étude CRA-CAA (Centre de Recherches Administratives - Cour Administrative d'Appel), Marseille, le 19 mai 2011*, Centre de Recherches Administratives, Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2012

Joëlle Le Marec « En guise d'introduction : retour sur enquête, l'enfant au carrefour des processus de transmission institutionnelle. », *Colloque Enfance et Histoire*, Organisé par Julien Tassel et Emmanuelle Fantin, le 8 avril 2021

Eva Quintas, directrice de projets à Culture pour tous, colloque sur la médiation culturelle, Fredericton, novembre 2011, en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=y7PDb-FnvVw>

Centre Pompidou, Injep, Séminaire « action culturelle, création et territoires », 2009, présentation en ligne, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-creation-territoires/ENS-creation-territoires-presentation.html>

Forum pour la Gestion des Villes et des Collectivités, Ministère de la Culture et de la Communication, *Dépenses culturelles des collectivités territoriales : 7,6 milliards d'euros pour la culture en 2010. Quelles perspectives pour les politiques culturelles locales ?*, actes de la rencontre au Palais du Luxembourg, 27 juin 2014, page 35

Ministère de la Culture et de la Communication et Forum pour la gestion des villes et des collectivités territoriales, *Compte-rendu de la journée organisée sur le thème « Dépenses culturelles des collectivités territoriales : 7,6 milliards d'euros pour la culture en 2010 quelles perspectives pour les politiques culturelles locales ? »*, 2014

Lois, Décrets, Arrêtés, Codes, Circulaires

Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatives au label « Scène nationale »,
<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034679438>.

Circulaire du 30 avril 1997 relative aux scènes nationales et aux contrats d'objectifs, BO n°100, (mars-avril 1997), en ligne sur
<https://www.culture.gouv.fr/content/download/19606/file/BO%20n%C2%B0%20100%20%28mars-avril%201997%29.pdf?inLanguage=fre-FR>

Circulaire du 8 janvier 1998 sur les contrats d'objectifs, BO n°105, (janvier-février 1998), en ligne sur
<https://www.culture.gouv.fr/content/download/19612/file/BO%20n%C2%B0%20105%20%28janvier-f%C3%A9vrier%201998%29.pdf>

Circulaire n° 168110 du 5 mai 1999 du ministère de la culture et de la communication d'orientation pour la politique en faveur du spectacle vivant (dite « circulaire Trautmann »)

Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1^{er} janvier 1984. Étendue par arrêté du 4 janvier 1994 JORF 26 janvier 1994
https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALIARTI000037814017/?idConteneur=KALICONT000005635964&origin=list

Loi n° 82-213 du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions, consultable en ligne sur le site de Légifrance :
<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000880039/>

Loi n° 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État, consultable en ligne sur le site de Légifrance :
<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000320197/>

Loi n°83-663 du 22 juillet 1983 complétant la première loi *relative à la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État*

Loi n° 99-198 du 18 mars 1999 portant modification de l'ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles,
<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000576196/>

Article 2 de la loi n° 99-198 du 18 mars 1999 :
<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000576196>

Loi n°2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et aux responsabilités locales, en ligne sur Légifrance,
<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000804607/>

Loi n°2010-1563 du 16 décembre 2010 de réforme des collectivités territoriales,
<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000023239624/>

Loi n° 2012-347 du 12 mars 2012 relative à l'accès à l'emploi titulaire et à l'amélioration des conditions d'emploi des agents contractuels dans la fonction publique, à la lutte contre les discriminations et portant diverses dispositions relatives à la fonction publique, en ligne sur Légifrance, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000025489865/>

Loi n° 2014-58 du 27 janvier 2014 de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles, consultable en ligne à <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000028526298/>

Article 12 de la LOI n° 2014-58 du 27 janvier 2014, https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/article_jo/JORFARTI000028526984

Loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République, en ligne sur <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000030985460/>

Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (article 5), consultable en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032854341/#:~:text=La%20ocr%C3%A9ation%20artistique%20est%20libre.&text=L.code%20de%20la%20propri%C3%A9t%C3%A9%20intellectuelle>.

Code de l'éducation

Article L123-7 : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000027747782

Article L731-3 : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000038902733

Article L759-1 : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006071191/LEGISCTA000006166701/#LEGISCTA000032859926

Article L731-1 : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006071191/LEGISCTA000006151375/#LEGISCTA000006151375

Code Général des Collectivités Territoriales

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006070633/LEGISCTA000006181194/#LEGISCTA000006181194

Article L5217-2 : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000041430276/

Article L5219-5 du Code Général des Collectivités Territoriales https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000042916185

Article L 1411-1 à 18 :

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006070633/2022-01-12/

Article L1111-4 :

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000033975553/

Code du Patrimoine

Article L310-1 :

<https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGISCTA000006144107/2004-02-24/>

Réforme constitutionnelle du 28 mars 2003 consacrant dans la Constitution le principe d'une « organisation décentralisée » de la France, en ligne sur Légifrance, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000601882/>

Ministère de la culture et de la communication, Décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques, JORF n°0076 du 30 mars 2017, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000034307944/2021-09-10/>

Sites internet

Académie de paris, Onglet Arts et Culture, https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p2_1656530/classes-a-p-a-c-ateliers-artistiques-residences

Artcena, « Service public / intérêts privés. La longue querelle de la scène française, XVIIIe -XXIe siècle », entretien mené par Gwenola David, avec Emmanuel Wallon, Anne Kuntz et Jean-Claude Yon, Artcena, 14 février 2022

Assemblée des Communautés de France, <https://www.adcf.org/association>

Centre d'Études Politiques d'Europe Latine, <https://cepel.edu.umontpellier.fr/pole-thematique-n3-territoires-politiques/>

Collectivités locales, Onglet « compétences », <https://www.collectivites-locales.gouv.fr/competences/la-culture>

Collectivités locales, « Les conséquences de l'intercommunalité sur la fiscalité des communes », <https://www.collectivites-locales.gouv.fr/consequences-lintercommunalite-sur-fiscalite-des-communes#:~:text=Dans%20le%20cadre%20de%20la%20fiscalit%C3%A9%20additionnelle%2C%20l'EPCI%20vote,IFER%20et%20de%20la%20TASCOM.,> consulté le 23 juin 2020

CRMTL, <https://crmtl.fr/les-associations-departementales-pour-linformation-et-lanimation-musicales/>

Dictionnaire Le Robert, Définition « (se) professionnaliser », <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/professionnaliser>

Direction générale des collectivités territoriales, *La dotation globale de fonctionnement, guide pratique*, avril 2021, https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/sites/default/files/2021-04/guide_dgf_v2.pdf

Élections municipales 2014, « *Comprendre les ressources des communes* », <http://www.electionsmunicipales2014.fr/comprendre-les-ressources-des-communes>

Fédération Nationale des collectivités pour la Culture, <https://www.fncc.fr/>

INSEE, Onglet Comparateur de territoire – Intercommunalité - Métropole du Grand Paris, <https://www.vie-publique.fr/eclairage/19461-grand-paris-projet-de-developpement-dune-metropole-de-rang-mondial#:~:text=En%20tout%2C%20le%20Grand%20Paris,de%20la%20Ville%20de%20Paris>

L'Express, « Le Grand Paris va-t-il absorber les départements du 92, 93 et 94 ? », L'Express, 23/12/2017, Consulté le 13 février 2018

Ministère de la culture et de la communication, Diplôme d'État Universitaire de Musicien Intervenant (DUMI), <https://www.culture.gouv.fr/Regions/DRAC-Nouvelle-Aquitaine/Creation-Industries-culturelles/Musique-Danse/Enseignement-specialise/Enseigner-la-musique/Diplome-d-Etat-Universitaire-de-Musicien-Intervenant-DUMI>

Ministère de la culture et de la communication, Onglet Études et Statistiques, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques>

Ministère de la culture et de la communication, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2021/Cinquante-ans-de-pratiques-culturelles-en-France-CE-2020-2>

Ministère des collectivités locales, Onglet « Finances locales », <https://www.collectivites-locales.gouv.fr/finances-locales/dgf-des-epci>

Philharmonie de Paris, *De 800 à nos jours Brève histoire de l'enseignement musical*, <https://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/02Metiers03/Histoireenseignement.pdf>

Pôle sup, <https://polesup93.fr/presentation>

Scènes Nationales, Cahier des missions et des charges des Scènes Nationales du 31 août 2010, accessible en ligne : <http://www.scenes-nationales.fr/wp-content/uploads/2015/09/Cahier-des-charges-et-missions-SN-310810.pdf> Sénat, onglet “Travaux parlementaires”, <http://www.senat.fr/dossier-legislatif/pjl12-495.html>

Sénat, onglet « Rapports », Rapport législatif du Projet de loi portant nouvelle organisation territoriale de la République, <https://www.senat.fr/rap/a14-150/a14-1501.html>

Sénat, Onglet « Rapports », <https://www.senat.fr/rap/r07-262/r07-26216.html>, consulté le 12 août 2021. La DGF est la « Dotation Générale de Fonctionnement ». Voir <https://www.collectivites-locales.gouv.fr/finances-locales/dgf-des-epci>

Sénat, Onglet « Rapports », Étude menée sur la réforme de l'ordonnance organique n°59-2 du 2 janvier 1959 portant loi organique relative aux lois de finances <https://www.senat.fr/rap/r00-037/r00-03765.html>

Sénat, onglet « Journal Officiel du Sénat du 05/04/2012 », Devenir des scènes conventionnées, consultable en ligne <https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120423267.html>

Sénat, onglet « Journal Officiel du Sénat du 19/07/2012, « Devenir des scènes conventionnées », consultable en ligne, <https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120700926.html>

Sénat, onglet « Journal Officiel du Sénat du 31/01/2013 », Devenir des scènes conventionnées, extrait consultable en ligne : <https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120700926.html>

SNMS, le Syndicat National des Metteurs en Scènes : <https://www.snms.info/page/breve-chronologie-du-snms.htm>

SNSP, Onglet Scènes Publiques, <https://www.snsf.fr/category/scenes-publiques/>

Vie publique, Onglet « Lois », <https://www.vie-publique.fr/loi/20580-reforme-collectivites-territoriales-projet-loi-conseiller-territorial>

Onglet « Fiches », <https://www.vie-publique.fr/fiches/20105-quest-ce-que-la-clause-generale-de-competence>

Service-Public.fr, onglet Glossaire, <https://www.service-public.fr/particuliers/glossaire/R1029>

Annexes

Annexe 1 : Base de données des théâtres de ville de la Métropole du Grand Paris

(Cette base de données a été réalisée dans le cadre de cette enquête. Par souci de confidentialité et de mise en page le tableau est ici réduit aux données principales)

Intercommunalité	Département	Ville	Nb habitants (Insee 2015) (*Insee 2016)	maire en 2017	Conventionnement du MCC	Nom du théâtre de ville
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	oui Art et Création pour la danse	L'ETOILE DU NORD
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	non	THEATRE PARIS 14
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	non	THEATRE 13
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	non	LES PLATEAUX SAUVAGES
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	non	Théâtre Mouffetard
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	non	THEATRE PARIS VILLETTE
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	non	THEATRE MONFORT
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo		THEATRE DUNOIS
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo		MAISON DES METALLOS
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo		MAISON DE LA POESIE
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo		L'ATELIER DU PLATEAU
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo		THEATRE DE L'OPPRIME
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo		LE GRAND PARQUET
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	non	CENTQUATRE
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	non	THEATRE DE LA VILLE
T1 Paris	Paris	PARIS	2 206 488	Anne Hidalgo	1	15 TDV / 1 ville
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	ANTONY	61624	Jean-Yves SENANT	oui Cirque	non - THEATRE FIRMIN GEMIER / LA PISCINE - Pôle
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	BAGNEUX	38 398	Marie-Hélène Amiable	non	THEATRE VICTOR HUGO
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	BOURG-LA-REINE	19872	Patrick DONATH	non	L'AGOREINE
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	CHATENAY-MALABRY	32198	Georges SIFFREDI	non	THEATRE FIRMIN GEMIER / LA PISCINE
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	CHATILLON	34960	Jean-Pierre SCHOSTECK	non	THEATRE A CHATILLON
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	CLAMART	52408	Jean-Didier Berger	non	THEATRE JEAN ARP
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	FONTENAY AUX ROSES	22866	Laurent Vastel	non	THEATRE DES SOURCES
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	MALAKOFF	30420	Catherine Belhomme	non	non - scène nationale
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	MONTROUGE	48909	Etienne Lengereau	non	THEATRE DU BEFFROI
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	LE PLESSIS-ROBINSON	28673	Eric Plemezec	non	THEATRE DE L'ALLEGRIA
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	SCEAUX	19986	Philippe Laurent - VP Vallée sud - G	non	non - le plus proche en terme d'activité est le Centre
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	SCEAUX	19986	Philippe Laurent - VP Vallée sud - G	non	8 TDV / 11 villes
T2 Vallée Sud Grand Paris	Hauts-de-Seine	SCEAUX	19986	Philippe Laurent - VP Vallée sud - G	1	1
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	VANVES	27314	Bernard Gauducheau (UDI)	oui Art et création danse et écriture	THEATRE DE VANVES
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	CHAVILLE	19997	Jean-Jacques Guillet	non	ATRIUM DE CHAVILLE
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	BOULOGNE-BILLANCOURT	117282	Pierre-Christophe Baguet	non	CARRÉ BELLEUILLE
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	ISSY-LES-MOULINEAUX*	6231	André Santini	non	L'AUDITORIUM du Conservatoire, le PACI en location
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	MARNE-LA-COQUETTE	1743	Christiane BARODY-WEISS	-	pas de théâtre de ville, pas de saison culturelle
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	MEUDON	45043	Hervé Marseille	non	Centre culturel Robert Doisneau - CENTRE D'ART ET DE
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	SEVRES*	24090	Grogière de La Roncière	non	Le Sel
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	VILLE D'AVRAY	11266	Denis Badré	non	Centre Culturel Le Colombier
T3 Grand Paris Seine Ouest	Hauts-de-Seine	VILLE D'AVRAY	11266	Denis Badré	1	6 TDV / 8 villes
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	COURBEVOIE*	82351	Jacques KOSSOWSKI	non	CENTRE CULTUREL DE COURBEVOIE
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	GARCHES	18026	Jacques Gautier	non	CENTRE CULTUREL SIDNEY BECHET DE GARCHES
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	LA GARENNE-COLOMBES	28498	Philippe Juvin	non	THEATRE DE LA GARENNE
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	LEVALLOIS-PERRET	65264	Patrick BALKANY	non	SALLE RAVEL
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	NANTERRE	94193	Patrick Jarry	oui Musique	MAISON DE LA MUSIQUE
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	NEUILLY-SUR-SEINE	63356	Jean-Christophe FROMANTIN	non	THEATRE DES SABLONS
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	Puteaux	44218	Joëlle Ceccaldi-Raynaud	non	THEATRE DES HAUTS DE SEINE / PALAIS DE LA
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	RUEIL MALMAISON	81357	Patrick Ollier, Président de la	non	THEATRE ANDRE MALRAUX
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	SAINT-CLOUD	23678	Eric BERDOATI	non	LES 3 PIERROTS
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	SURESNES	48573	Christian DUPUY, VP Conseil	oui danse	THEATRE DE SURESNES JEAN VILAR
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	VAUCRESSON	9153	Virginie MICHEL-PAULSEN, maire	non	CENTRE CULTUREL LA MONTGOLFIERE
T4 Paris Ouest La Défense	Hauts-de-Seine	VILLENEUVE-LEZ-LAURENCE	564667		2	11 TDV / 11 villes
T5 Boucle Nord de Seine	Seine et Marne	ARGENTEUIL	108414	Georges Mothron, Vice-Président	non	LE FIGUIER BLANC
T5 Boucle Nord de Seine	Hauts-de-Seine	ASNIERES-SUR-SEINE	86848	Manuel Aeschlimann	non	THEATRE ARMANDE BEJART
T5 Boucle Nord de Seine	Hauts-de-Seine	BOIS-COLOMBES	28869	Ives REVILLON, Vice-président du	non	SCENE MERMOZ et SALLE JEAN RENOIR , dirigé par
T5 Boucle Nord de Seine	Hauts-de-Seine	CLICHY-LA-GARENNE	59639	Rémi MUZEAU, Conseiller	non	THEATRE RUTEBEUF
T5 Boucle Nord de Seine	Hauts-de-Seine	COLOMBES	85338	Nicole GOUETA	non	L'AVANT SEINE
T5 Boucle Nord de Seine	Hauts-de-Seine	GENNEVILLIERS	43516	Patrice LECLERC	non	Maison du Développement Culturel
T5 Boucle Nord de Seine	Hauts-de-Seine	VILLENEUVE-LEZ-LAURENCE	25607	Alain Bernard Boulanger - VP	non	Espace 89/Centre culturel Max Juclier/MJC
T5 Boucle Nord de Seine	Hauts-de-Seine	VILLENEUVE-LEZ-LAURENCE	438231	Alain Bernard Boulanger - VP	0	7 TDV / 7 villes

Suite de l'annexe 1 : Base de données des théâtres de ville de la Métropole du Grand Paris

(Par souci de confidentialité et de mise en page le tableau est ici réduit aux données principales)

Intercommunalité	Département	Ville	Nb habitants (Insee 2015) (*Insee 2016)	maire en 2017	Conventionnement du MCC	Nom du théâtre de ville
			438231		0	7 TDV / 7 villes
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	AUBERVILLIERS	84327	Mériem DERKAOUJ, Conseillère	non	2 TDV - L'ESPACE RENAUDIE et L'EMBARCADÈRE
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	EPINAY-SUR-SEINE	55008	Hervé Chevreau	non	MAISON DU THEATRE ET DE LA DANSE
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	L'ILE-SAINT-DENIS	7575	Mohamed Gnabaly	non	Théâtre JEAN VILAR (à l'intérieur de la maison des
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	LA COURNELUVE	41956	Gille Poux	oui jonglage	CENTRE CULTUREL JEAN HOUDREMONT + ESPACE
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	PIERREFITTE-SUR-SEINE	29 785	Michel Fourcade, Conseiller	non	LA MAISON DU PEUPLE
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	ST DENIS	112113	Didier Paillard, Vice Président de	non	LA BELLE ETOILE
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	SAINT OUEN	48763	William Delannoy, Vice Président de	non	ESPACE 1789 - SAINT OUEN
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	STAINS	39722	Azzédine Taïb, Conseiller	non	ESPACE PAUL ELIARD
T6 Plaine Commune	Seine-Saint-Denis	VILLETANEUSE	12761	Carinne Juste, 1ère VP de Plaine	non	Saison culturelle - Lieu de programmation spectacle
			432010		1	8 TDV / 9 villes
T7 Paris Terre d'Envol	Seine-Saint-denis	AULNAY-SOUS-BOIS	83302	Bruno Beschizza	non	ESPACE JACQUES PREVERT
T7 Paris Terre d'Envol	Seine-Saint-Denis	DRANCY	69040	Jean-Christophe Lagarde, député	non	CENTRE CULTUREL DU PARC
T7 Paris Terre d'Envol	Seine-Saint-Denis	DUGNY	10279	André Veyssière	non	OUI
T7 Paris Terre d'Envol	Seine-Saint-Denis	LE BLANC-MESNIL	53188	Thierry Meignan	non	THEATRE DU BLANC MESNIL
T7 Paris Terre d'Envol	Seine-Saint-Denis	LE BOURGET*	16558	Vincent Capo-Canellas	-	Ni théâtre de ville ni saison culturelle
T7 Paris Terre d'Envol	Seine-Saint-Denis	SEVRAN*	50888	Stéphane Gatignon	-	Saison Culturelle
T7 Paris Terre d'Envol	Seine-Saint-Denis	TREMBLAY-EN-FRANCE*	35866	François Asensi	oui Art et création danse	Centre Culturel Aragon
T7 Paris Terre d'Envol	Seine-Saint-Denis	VILLEPINTÉ*	36809	Martine Valletton	non	Espace V Roger LEFORT
			355930		1	6 TDV / 8 villes
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	ROMAINVILLE	26173	Corinne Vallis	non	saison culturelle
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	BAGNOLET	36 080	Tomy Di Martino	non	SALLE DES MALASSIS
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	BOBIGNY	52020	Stephane de Paoli	non	saison culturelle - Salle Pablo Néruda
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	BONDY	53 686	Sylvine Thomassin	non	Saison culturelle
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	LES LILAS	23110	Daniel Guiraud	non	THEATRE CINEMA DU GARDE-CHASSE
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	MONTREUIL	107564	Dominique Voynet	non	THÉÂTRE MUNICIPAL BERTHELOT
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	NOISY LE SEC	43557	Roland Rivoire	non	THÉÂTRE DES BERGERIES
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	LE PRÉ-SAINT-GERVAIS	17779	Gerard Cosme	non	Saison culturelle
T8 Est Ensemble	Seine-Saint-Denis	PANTIN	55469	Bertrand Kern	non	SALLES JACQUES BREL ET THÉÂTRE AU FIL DE L'EAU
			415438		0	5 TDV / 9 villes
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	NOISY-LE-GRAND*	67086	Michel Pajon	non	ESPACE MICHEL SIMON
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	CLICHY-SOUS-BOIS*	29978	Olivier Klein	non	Espace 93
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	COUBRON*	4852	Ludovic Toro	non	Saison culturelle associative
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	GAGNY*	39391	Michel Teulet	non	THÉÂTRE ANDRÉ MALRAUX
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	GOURNAY-SUR-MARNE*	6924	Eric Schleger	non	Espace Culturel Alain Vanzo
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	LIVRY-GARGAN*	44721	Pierre Yves Martin	non	Centre culturel Yves Montand
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	MONTFERMEIL*	26164	Xavier Lemoine	non	Saison culturelle hors les murs
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	NEUILLY-PLAISANCE*	21027	Christian DEMUYNCK	non	Saison culturelle - salle des fêtes
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	NEUILLY-SUR-MARNE*	34859	Jacques Mahéas	non	Saison culturelle
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	LES-PAVILLONS-SOUS-BOIS	23836	Philippe Dallier	non	ESPACE DES ARTS
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	LE RAINYC*	14806	Jean Michel Genestier	non	Saison Culturelle
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	ROSNY-SOUS-BOIS*	45663	Claude Capillon	non	ESPACE GEORGES SIMÉON
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	VAUJOURS*	7082	Dominique Bailly	non	Saison Culturelle
T9 Grand Paris-Grand Est	Seine-Saint-Denis	VILLEMOMBLE*	30227	Patrice Calmeiane	non	THEATRE GEORGES BRASSENS
			396616		0	8 TDV/14
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	CHAMPIGNY S/ MARNE	77006	Dominique ADENOT	non	THEATRE GERARD PHILIPPE
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	BRY-SUR-MARNE	16774	Jean-Pierre SPILBAUER	non	CENTRE ARTISTIQUE DE MALESTROIT
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	CHARENTON-LE-PONT	31050	Hervé GIQUEL	non	LES THEATRES
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	FONTENAY-SOUS-BOIS	54249	Jean-Philippe GAUTRAIS	non	FONTENAY-EN-SCENES
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	JOINVILLE-LE-PONT	19002	Olivier DOSNE	non	SCENE PREVERT
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	LE PERREUX SUR MARNE	34264	Christel Royer	oui écritures musicales grands for	CENTRE DES BORDS DE MARNE
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	MAISONS ALFORT	55445	Olivier CAPITANIO	non	LES THEATRES DE MAISONS ALFORT
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	NOGENT-SUR-MARNE	31845	Jacques J.P. Martin	non	LA SCENE WATTEAU
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	SAINT-MANDÉ	22665	Patrick BEAUDOIN	non	saison culturelle - plusieurs lieux
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	SAINT-MAUR-DES-FOSSES	76076	Sylvain Berrios	non	THEATRE DE SAINT MAUR
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	SAINT-MAURICE	14662	Christian CAMBON	non	Saison culturelle - THEATRE DU VAL D'OSNE
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	VILLIERS-SUR-MARNE	28695	Jacques Alain Bénisti	non	saison culturelle - plusieurs lieux
T10 Paris-Est-Marne et Bois	Val-de-Marne	VINCENNES	49908	Laurent LAFON	non	saison culturelle - plusieurs lieux
			511641		1	9 TDV / 13 villes

Suite de l'annexe 1 : Base de données des théâtres de ville de la Métropole du Grand Paris

(Par souci de confidentialité et de mise en page le tableau est ici réduit aux données principales)

Intercommunalité	Département	Ville	Nb habitants (Insee 2015) (*Insee 2016)	maire en 2017	Conventionnement du MCC	Nom du théâtre de ville
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	CRETEIL	91451	Laurent CATHALA, Député-Maire	non	saison culturelle - CCN et SN (MAC de Créteil)
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	ALFORTVILLE	44634	Luc CARVOUNAS	non	POLE CULTUREL D'ALFORTVILLE
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	BOISSY-SAINT-LEGER	16075	Régis CHARBONNIER	non	CENTRE CULTUREL LE FORUM
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	BONNEUIL-SUR-MARNE	17250	Patrick Douet	non	SALLE GÉRARD PHILIPPE
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	CHENNEVIÈRES-SUR-MARNE	18365	Jean-Pierre BARNAUD, VP Grand P	non	THEATRE ROGER LAFAILLE
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	LA QUEUE-EN-BRIE	12054	Jean-Paul Faure-Soulet	non	Saison culturelle
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	LE PLESSIS-TRÉVISE	20231	Didier DOUSSET, Conseiller région	non	ESPACE PAUL VALÉRY
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	LIMEIL-BRÉVANNES	25848	Françoise Lecoufle	non	Saison culturelle
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	MANDRES-LES-ROSES	4515	Jean-Claude PERRAULT	non	Ni saison culturelle ni théâtre de ville
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	MAROLLES-EN-BRIE	4909	Sylvie GENRITE	non	Saison culturelle avec salle des fêtes
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	NOISEAU	4757	Yvan FEMEL	non	Ni saison culturelle ni théâtre de ville
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	ORMESSON-SUR-MARNE	10258	Marie-Christine SÈGUI	non	CENTRE CULTUREL WLADIMIR D'ORMESSON
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	PÉRIGNY-SUR-YERRES	2627	Georges URLACHER	non	non
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	SANTENY	3695	Jean-Claude GENDRONNEAU	non	non
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	SUCY-EN-BRIE	26603	Marie-Carole CIUNTU	non	CENTRE CULTUREL DE SUCY-EN-BRIE
T11 Grand Paris Sud Est Avenir	Val-de-Marne	VILLECRESNES	9813	Gérard GUILLE	non	Saison culturelle
			313085		0	7 TDV / 16 villes
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	VITRY SUR SEINE	93133	Jean-Claude KENNEDY	non	THEATRE JEAN VILAR - VITRY SUR SEINE
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	ABLON-SUR-SEINE	5562	Eric GRILLON	non	ESPACE CULTURE ALAIN POHER
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	ARCUEIL	21669	Christian METAIRIE	non	ESPACE JEAN VILAR - ARCUEIL
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	ARCUEIL	21669	Christian METAIRIE	non	ESPACE ANIS GRAS
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Essonne	ATHIS-MONS	33180	Christine Rodier	non	LES BORDS DE SCÈNE
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	CACHAN	30740	Jean-Yves LE BOUILLONNEC	non	THEATRE DE CACHAN
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	CHEVILLY-LARUE	19269	Stéphanie DAUMIN	non	THEATRE A. MALRAUX - CHEVILLY LARUE
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	CHOISY LE ROI	44198	Didier GUILLAUME	oui diversité linguistique	THEATRE P. ELUARD
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	FRESNES	27323	Jean-Jacques BRIDEY	non	LA GRANGE DIMIERE - FRESNES
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	GENTILLY	17083	Patricia TORDJMAN	non	Saison culturelle
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	IVRY-SUR-SEINE	59915	Philippe Bouyssou	non	THEATRE D'IVRY ANTOINE VITEZ
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Essonne	JUVISY-SUR-ORGE	16544	Robin REDA	non	CENTRE CULTUREL DES PORTES DE L'ESSONNE
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	LE KREMLIN BICETRE	25798	Jean-Luc LAURENT	non	ESPACE CULTUREL ANDRE MALRAUX
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	L'HAY-LES-ROSES	30964	Vincent JEANBRUN, maire et conse	non	ESPACE CULTUREL DISPAN DE FLORAN
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Essonne	MORANGIS	13135	Pascal NOURY	non	CENTRE DES BORDS DE MARNE
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	ORLY	23515	Christine Janodet	non	CENTRE CULTUREL ARAGON . TRIOLET
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Essonne	PARAY-VIEILLE-POSTE	7488	Alain VEDERE	non	AVANT-SCÈNE
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	RUNGIS	5697	Raymond CHARRESSON	non	Le Centre Culturel Arc-en-Ciel - THEATRE DE RUNGIS
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Essonne	SAVIGNY-SUR-ORGE	36662	Eric MEHLHORN	non	Saison culturelle
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	THIAIS	29 254	Richard DELL'AGNOLA	non	THEATRE MUNICIPAL DE THIAIS
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	VALENTON	14544	Françoise BAUX	non	Saison culturelle
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	VILLEJUIF	57033	Franck LE BOHELLEC	oui Théâtre	THEATRE ROMAIN ROLLAND
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	VILLENEUVE-LE-ROI	20854	Didier GONZALES	non	ESPACE CULTUREL
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Val-de-Marne	VILLENEUVE ST GEORGES	32811	Sylvie Altman	non	SUD EST THEATRE
T12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Essonne	VIRY-CHÂTILLON	31222	Jean-Marie VILAIN	non	L'ENVOL

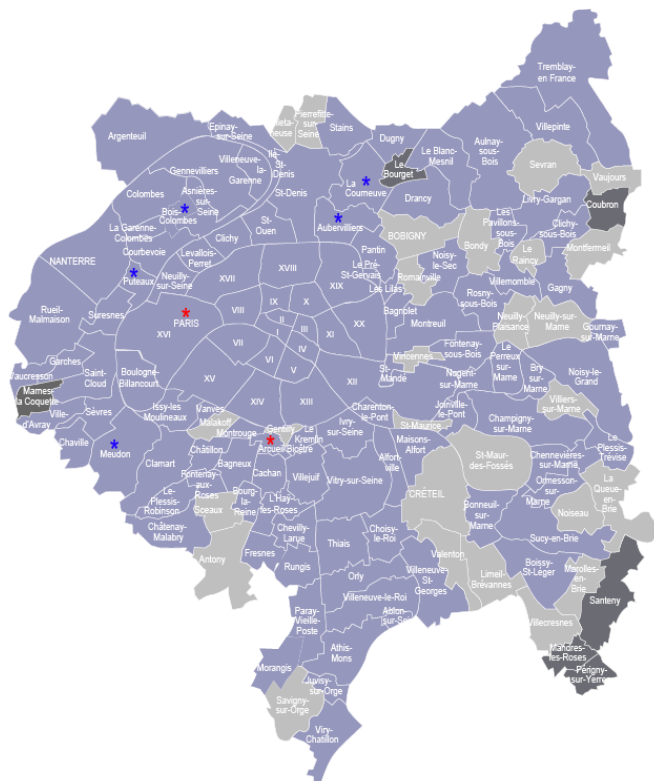
719262

2

22 TDV / 24 villes

Annexe 2 : Cartographie des Théâtres de ville de la métropole du Grand Paris

Cette cartographie a été réalisée dans le cadre de cette enquête



Les théâtres de ville de la Métropole du Grand Paris

- 96 villes possèdent au moins 1 théâtre de ville
112 théâtres de ville dans la métropole du Grand Paris
- 29 villes programment une saison culturelle sans théâtre de ville
- 6 villes n'ont ni théâtre de ville ni saison culturelle

- ★ villes possédant plus d'1 théâtre de ville
- ✦ villes possédant plusieurs salles (même directrice à la programmation)

Annexe 3 : Cartographie des théâtres de ville de la ville de Paris

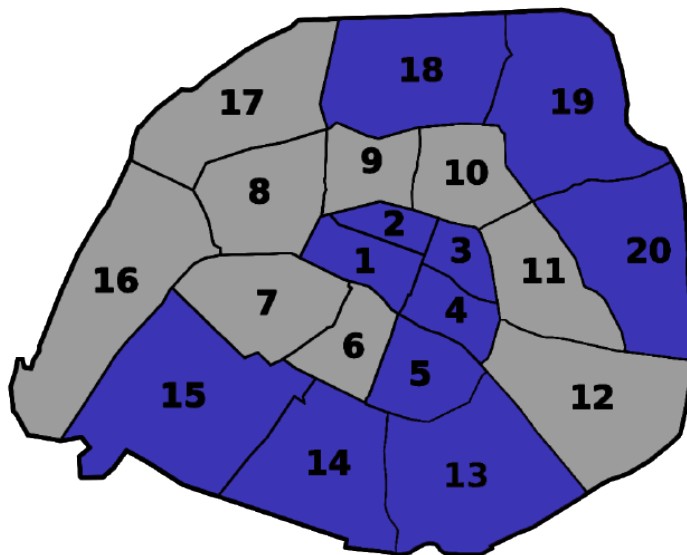
Cette cartographie a été réalisée dans le cadre de cette enquête



Arrondissement ayant un théâtre de ville



Arrondissement n'ayant pas de théâtre de ville

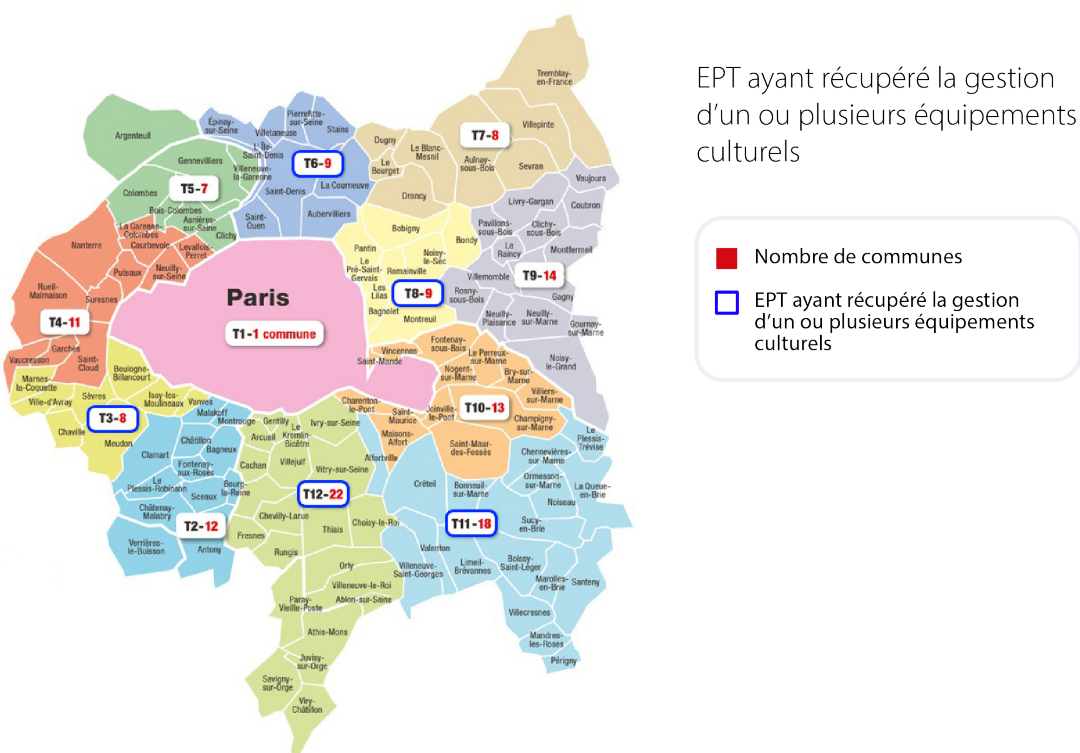


Localisation des théâtres de ville de la ville de Paris

■ Arrondissements ayant un théâtre de ville
■ Arrondissements sans théâtre de ville
15 théâtres de ville dans Paris

Annexe 4 : Référencement des établissements publics territoriaux créés lors de la Métropole du Grand Paris (appelés plus communément « territoires »)

Cette cartographie a été réalisée dans le cadre de cette enquête pour la mise en image des transferts d'équipements, à partir de la carte produite par le CD94-SIGEC



Annexe 5 : Recensement des équipes territoriales de la métropole du Grand Paris

Les équipes des territoires du Grand Paris													
T 1 Paris	Directrice de cabinet du Maire adjoint chargé de la Culture	Madame	BOYER	Marion	T 2 Vallée Sud Grand Paris	Président	Monsieur	BERGER	Jean-Didier				
	Maire adjoint chargé de la Culture	Monsieur	JULLIARD	Bruno		Vice-Président (9ème) Culture et relations avec les universités	Monsieur	LAURENT	Philippe				
	Directeur des Affaires Culturelles	Monsieur	CORBIN	Noël		Directeur Culture	Madame	GARAPON	Marie				
	Président	Madame	HIDALGO	Anne		Remplaçante de Marie Garapon	Madame	ROY	Stéphanie				
	Chargé de mission	Monsieur	COMBET	Grégory					Secrétariat				
T3 Grand Paris Seine Ouest (GPSO)	Président	Monsieur	BAGUET	Pierre-Christophe	T 4 Paris Ouest la Défense (POLD)	Président	Monsieur	KOSSOWSKI	Jacques				
	Vice-Président à la culture, aux sports, à la politique de la ville et la sécurité, et à l'action sociale	Monsieur	DE LA RONCIÈRE	Grégoire		Vice-Président	non	-	-				
	Directeur Culture	Monsieur	BETTIGA	Richard		Directeur Service Culturel	non	01 55 69 31 50					
	DGA Culture et Sport	Monsieur	CHAMART	Philippe		Secrétariat							
T5 Boucle Nord de Seine	Président	Madame	GOUETA	Nicole	T 6 Plaine Commune	Président	Monsieur	BRAOUEZE C	Patrick				
	Vice-Président	-	-	-		Vice président	-	-	-				
	DGS	Monsieur	BERTOMEU	Noël		Directrice de la Communication et des partenariats culturels	Madame	PEROT	Martine				
	Directeur Service Culturel	non				Secrétariat	01 55 93 55 55						
	Secrétariat à Gennevilliers		01 40 85 49 06			Service Communication politiques publiques et projets	Madame	ANCEL	Céline				
T 7 Paris Terre d'Envol	Président	Monsieur	BESCHIZZA	Bruno	T8 Est Ensemble	Chargée de mission sur le territoire de la culture et de la création	Madame	ROY	Valentine				
	Vice-Présidente ANRU Est, Equipements et politiques culturelles (4ème)	Monsieur	WANLIN	Elsa		Président	Monsieur	COSME	Gérard				
	Ancien directeur du Service Culturel	Monsieur	CHASSAING	Lionel		Vice-Présidente Culture	Madame	LEGRAND	Martine				
	secrétariat	Monsieur	01 48 17 02 80	9h-12h / 13h30-17h		Directeur Service Culturel	Monsieur	BRUN	Adrien				
T 9 Grand Paris Grand Est	Président	Monsieur	TEULET	Michel	T 10 Paris Est - Marne et Bois	Directrice adjointe de la culture	Madame	TORMEN	Catherine				
	Vice-président aux équipements culturels	Madame	COPPI	Katia		Secrétariat	01 79 64 54 54						
	Secrétariat du Territoire		01.41.70.39.10	administration@erandoisgrandest.fr		Président		MARTIN	Jacques JP				
	Secrétariat du Maire Katia Coppi		01 48 02 75 04 ou 05	01 48 02 75 04 (direct)/09 (sec général)		Vice-Président		non					
T 11 Grand Paris Sud Est Avenir (GPSEA)	Président	Monsieur	CATHALA	Laurent	T 12 Grand-Orly Seine-Bièvre	Directeur Service Culturel		non					
	8eme Vice-Président Equipements Culturels et sportifs	Monsieur	DUFEU	Jean-François		Secrétariat	mail						
	Directeur du Service Culturel	Monsieur	BLOUET	Thierry		Président	Monsieur	LEPRETRE	Michel				
	Secrétariat		01 41 94 30 00			Vice-Président délégué aux équipements culturels (5ème)	Monsieur	LAURENT	Jean-Luc				
					Directrices des équipements Culturels ancien directeur culture	Madame	LE TOUZO	Magali					
					Secrétariat	Monsieur	GOUPLI	Jacques					
							01 55 01 03 03						

Annexe 6 : Mail de sollicitation en entretien adressé aux directeurs et directrices de théâtre de ville

Entre décembre 2016 à juillet 2017

Bonjour,

Réalisant une thèse en sociologie de la culture au sein de l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, du laboratoire du CERLIS et du Labex Icca, je travaille sur la profession de directeur-trice de scène publique en Ile-de-France et cherche à mieux comprendre les pratiques, les contraintes et les enjeux professionnels de ce métier. Je prends contact avec vous pour vous proposer un entretien afin de mieux connaître votre expérience et votre approche personnelle concernant la direction d'un théâtre de ville.

Notre entretien durerait environ 1h. Il resterait anonyme et confidentiel. Celui-ci peut avoir lieu à votre convenance dans votre bureau ou dans un café. Nous partirions de votre parcours professionnel puis aborderons vos pratiques, et enfin les contraintes et les enjeux qui sont les vôtres actuellement.

Je vous remercie d'avance de l'intérêt que vous porterez à ma proposition et me tiens à votre disposition pour convenir d'un rendez-vous.

Elise Chièze-Wattinne

Annexe 7 : Grille d'entretien avec les directeurs et directrices de théâtre de ville

Énoncé de départ

Je souhaiterais que vous me parliez de votre métier c'est à dire que vous me racontiez ce que vous faites, comment vous le faites, et ce que ce qu'il représente pour vous. Nous aborderons quatre thématiques au cours de l'entretien : votre parcours personnel et professionnel vis-à-vis de l'art et de la culture, votre projet culturel pour la scène XXX, sa mise en oeuvre et les contraintes, les défis et les enjeux de votre métier. Nous finirons par quelques questions sociodémographiques. Pour commencer, si vous le voulez bien, je vous propose de me raconter vos premiers liens avec la culture, en remontant le plus loin possible, dès l'enfance par exemple.

Afin que l'entretien suive sa dynamique propre, les questions listées ci-dessous étaient prévues comme des relances permettant d'affiner l'information recherchée pour chacun des axes abordés. Leur ordre a été construit selon une logique probable des enchaînements. Cependant il n'avait pas pour objectif "de déterminer ces enchaînements ni la formulation des questions en cours d'entretien"¹, si bien que ceux-ci ont pu différer d'une personne à l'autre. De plus, ce guide a évolué entre le premier et le dernier entretien réalisés, se faisant plus précis, détaillé et intégrant de nouveaux aspects. Le guide ci-dessous présente la version définitive, qui correspond au stade de la "saturation" ou du "sentiment de redondance" et qui a confirmé sa pertinence sans toutefois suggérer d'orientations ou de questions nouvelles.

Identification anonyme de l'entretien (**date, heure, lieu**)

I - PARCOURS PERSONNEL ET PROFESSIONNEL VIS À VIS DE L'ART ET DE LA CULTURE

- Quelles étaient vos pratiques culturelles avant d'être directeur ? / au cours de votre jeunesse ?
- Qu'avez-vous fait comme études ?
- Quel est votre premier souvenir de spectacle vivant ?
- Aviez-vous un autre poste au sein d'une structure de spectacle vivant auparavant ?
- Comment vous êtes-vous adapté à votre nouvelle fonction ?
- Comment avez-vous été recruté ?

¹ Jean-Claude Combessie, « II. L'entretien semi-directif », Jean-Claude Combessie éd., *La méthode en sociologie*. La Découverte, 2007, pp. 24-32

II/ LE PROJET CULTUREL POUR LA SCÈNE ET SA MISE EN OEUVRE

- Comment avez-vous construit votre projet ?
- Comment le faites-vous évoluer ?
- Travaillez-vous avec de jeunes artistes ? Si oui lesquels et comment ?
- Quel rôle vous donnez-vous auprès des artistes ? Auprès des publics ? Auprès des élus ? Quelle est votre fréquence de dialogue ?
- Quel est votre rôle auprès des autres scènes ?
- Selon vous y a t-il une différence entre art et culture ? Si oui laquelle ? Quelle place prend l'art et quelle place prend la culture dans votre programmation ?
- Diriez-vous que la loi MAPTAM a un impact dans votre travail ? Si oui lequel ?
- Parlez-moi des spécificités du territoire : bassin culturel, bassin d'emploi, autres scènes prépondérantes...
- Quels sont vos principaux partenaires et comment travaillez-vous avec eux ?

III/ LES CONTRAINTES, ENJEUX ET DEFIS DU MÉTIER DE DIRECTEUR-TRICE DE THÉÂTRE DE VILLE

- Quelles sont vos principales contraintes et principales difficultés pour le mener à bien ?
- En tant que directeur de lieu culturel, voyez-vous des limites à la mise en œuvre des notions de démocratie et de démocratisation culturelle ? Lesquelles ?
- Diriez-vous que vous avez une grande liberté de programmation ?
- Quels sont vos enjeux à 1 an, 3 ans, 5 ans ? Lequel vous tient le plus à cœur et pourquoi ? La labellisation est-elle une perspective que vous envisagez ? Pourquoi ?

IV/ PROFIL SOCIO-DÉMOGRAPHIQUE

Année de naissance

Profession du père

Profession de la mère

Dernier diplôme

Ville de résidence d'enfance

Ville de résidence actuelle

Année d'arrivée dans le lieu

Année de prise de fonction en tant que directeur ou directrice du théâtre

Date de construction du lieu

Nombre de spectacle en 2016-2017

Nombre de représentations en 2016-2017

Nombre de créations en 2016-2017

Nombre de résidence en 2016-2017

Partenaires

Montant de la subvention de la ville en 2016-2017

Budget artistique (achat et coproduction)

Statut juridique de la scène

Type de contrat de travail

Pratique artistique passée

Pratique artistique présente

Annexe 8 : Scénario 1

Ce scénario a été coécrit avec les étudiants du Master 2 Médiation et Création de la Sorbonne Nouvelle dans le cadre de l'organisation de la Journée d'Étude portant sur la Fabrique de la programmation culturelle, le 20 novembre 2018. Merci à Yoann Doto, Colin Guillaume, Cyrielle Martin et Kristina Nikolaishvili

Arrête ton cinéma

Corinne est la programmatrice du théâtre d'une commune de 250 000 habitants depuis une dizaine d'années. Suite à l'obtention d'une nouvelle subvention visant à diversifier l'offre culturelle dans le département, il est décidé d'installer un écran démontable afin de transformer la salle de spectacle en cinéma 3 soirs par semaine.

Cela limite les possibilités de programmation pour Corinne mais ouvre de nouvelles possibilités de développement des publics pour la structure.

Après avoir fait passer un certain nombre d'entretiens infructueux et le temps pressant, Corinne se dit qu'elle serait finalement peut-être la mieux placée pour envisager une programmation cinéma dans la lignée de ce qu'elle propose pour la partie théâtre.

Question 1 : Pensez-vous que Corinne devrait continuer à faire passer des entretiens malgré tout ? Peut-elle réellement s'octroyer la double casquette ?

Question 2 : Quelle formation initiale Corinne peut-elle avoir pour programmer un spectre si large de discipline artistique ?

Annexe 9 : Scénario 2

Ce scénario a été coécrit avec des étudiants du Master 2 Médiation et Création de la Sorbonne Nouvelle dans le cadre de l'organisation de la Journée d'Étude portant sur la Fabrique de la programmation culturelle, le 20 novembre 2018. Merci à Yoann Doto, Colin Guillaume, Cyrielle Martin et Kristina Nikolaishvili

Changement de cap !

Fabien est directeur-programmateur du théâtre municipal d'une ville de 45 000 habitants. Suite à une demande émanant de la municipalité, il se voit chargé d'opérer un changement de direction dans les contenus de la programmation du théâtre de la ville.

En effet, le maire souhaite désormais ouvrir ce théâtre à des spectacles de one-man show humoristiques, l'objectif étant de proposer une offre culturelle répondant *selon lui* aux attentes des habitants.

Fabien craint d'avoir des difficultés à préserver l'identité du théâtre, ayant eu par le passé le souci constant de proposer une programmation dite "exigeante" : même si la programmation de sa structure intègre désormais des spectacles de danse, son offre se concentre essentiellement sur le théâtre. Ainsi, Fabien craint également que ce nouveau pan de la programmation ne rebute les habitués du lieu.

Question 1 : Cette situation vous paraît-elle crédible ?

Question 2 : Fabien a-t-il raison de considérer le nouvel objectif de programmation de la municipalité comme un véritable changement de projet, risquant de brouiller la lisibilité de son offre ? Trouvez-vous son inquiétude justifiée ?

Question 3 : Pensez-vous qu'un tel changement de programmation nécessiterait, pour l'accompagner, de prendre des mesures ou de mettre en places des outils spécifiques ? Si oui, lesquels ?

Annexe 10 : Liste des théâtres de ville de la ville de Paris

Les 15 théâtres de ville de la ville de Paris
L'Atelier du Plateau
Le Centquatre
L'Étoile du Nord
Le Grand Parquet
Le Monfort Théâtre
La Maison des Métallos
La Maison de la Poésie
Les Plateaux Sauvages
Le Théâtre Dunois
Le Théâtre 13
Le Théâtre 14
Le Théâtre Mouffetard
Le Théâtre de l'Opprimé
Le Théâtre Paris Villette
Le Théâtre de la Ville

Annexe 11 : Villes du Grand Paris ayant une Scène Labellisées sur leur territoire

Aubervilliers	Théâtre de la Commune (CDN)
Bobigny	MC93 (Scène Nationale)
Créteil	Maison des Arts et de la Culture André Malraux (Scène Nationale) et Centre chorégraphique national de Créteil (CCN)
Gennevilliers	Théâtre de Gennevilliers (CDN)
Ivry-Sur-scène	Théâtre des Quartiers d'Ivry (CDN)
Malakoff	Théâtre 71 (Scène Nationale)
Montreuil	Nouveau Théâtre de Montreuil (CDN)
Nanterre	Théâtre Nanterre Amandiers (CDN)
Sceaux	Les Gémeaux (Scène Nationale)
Paris	De nombreuses scènes labellisées (CDC, CCN, PNAC, SMAC) et 8 Établissements Publics Nationaux
Saint-Denis	Théâtre Gérard Philippe (CDN)
Vitry-Sur-Seine	La Briqueterie (CDC)

Annexe 12 : Scènes conventionnées en France 2019

Source : Ministère de la Culture et de la Communication, document mis en ligne [file:///Users/elisechieze-wattinne/Downloads/Liste%20des%20sc%C3%A8nes%20conventionn%C3%A9es%202019%20\(2\).pdf](file:///Users/elisechieze-wattinne/Downloads/Liste%20des%20sc%C3%A8nes%20conventionn%C3%A9es%202019%20(2).pdf)

Scènes conventionnées d'intérêt national (2019)

REGION	NOM	DIRECTEUR	VILLE	ADRESSE	CODE POSTAL	TELEPHONE	SITE	OBJET/MENTION
IDF	Le Sax	Adrienne VANNIER	Aubervilliers	2 Rue des Champs	75200	01 39 11 86 24	http://www.lesax-aubervilliers.fr/	
NOUVELLE AQUITAINE	Théâtre Ducourneau	Karine GUINZBURGER	Angon	Place du Docteur Equivoil	47000	05 53 69 47 24	http://www.angon.fr/theatre	
PACA	Théâtre du jeu de Puime	Dominique BLUZET	Aix en Provence	1721, rue de l'Opéra	13100	04 42 59 12 00	http://www.theatre-de-macour.fr.com/	Soutien aux créations émergentes et en direction des jeunes publics
AURA	Le Dôme	Fabienne CHOSNARD	Albertville	ADAC place de l'Europe – BP 181	73276	04 79 37 08 95	http://www.dometheatre.com/	Danse
HAUTS DE FRANCE	Comédie de Picardie	Nicolas AUMAY	Amiens	62 rue des Jacobins	80000	03 22 22 20 28	http://www.comediepic.com/	Création théâtrale en région
HAUTS DE FRANCE	Le Safan	Ribat Ben KHALILAH	Amiens	3, rue Guymer	80000	03 22 49 66 00	http://www.safan.fr/safan/	Pluridisciplinaire
AURA	Château rouge	Frédéric TOUVANY	Amiens	1 route de Bonneville CS 20293	79100	04 50 43 34 24	http://www.chateau-rouge.net/	Nouvelles écritures du corps et de la parole
PACA	Vélo Théâtre	Charles LIXORNE Tania GOSZKOWSKI	Aix	route de Biaux	84400	04 90 04 82 25	http://velotheatre.com	Art et création
NOUVELLE AQUITAINE	Olympia	Benoit DESAUX	Arzac	21, Avenue du Général de Gaulle	33120	05 55 22 01 10	http://www.wille-arzac.com/fr/_olympia.html	Danse
PACA	Théâtre d'Arles	Viviane DELUN	Arles	bd Georges Clemenceau	13000	04 90 33 31 55	http://www.theatre-arles.com/	Nouvelles écritures
HAUTS DE FRANCE	Le Voist	Djane D'HERGEBE	Armentières	place St. Vast	59380	03 20 77 18 77	http://www.levoist.net/	Danse et théâtre
HAUTS DE FRANCE	La Bercarolle	Frédéric DOMERGE	Arques		62510			Art et création pour la musique et la danse
AURA	Théâtre d'Aurillac	Dominique BERTHIAUD	Aurillac	3 Rue Henri Poincaré 4 rue de la Côte	15000	03 21 88 84 80 04 71 44 44 05	http://www.theatre-aurillac.org http://www.aurillac.fr/theatre/	Art en territoire
BFC	Théâtre d'Auxerre	Pierre MICHIGIANN	Auxerre	54, rue Colbert	89000	03 86 22 24 24	http://auxerretheatre.com	Art et création

Suite de l'annexe 12 : Scènes conventionnées de France 2019

Scènes conventionnées d'intérêt national (2018)

PACA	Eveil artistique	Claire WILMART	Aignon	20 avenue Mondar	84000	04 90 85 59 55	http://www.festivaltheatrearts.com/2015/contact-page/	Jeune public
PAYS DE LA LOIRE	Scènes de pays dans les Mauges	Marie-Ariette MANGUY	Beaufréau	Maison de Pays - La Loge	49602	02 41 71 77 54	http://scenes.paysdesmauges.fr/	Art en territoire
HAUTS DE FRANCE	Théâtre du Beauvaisis	Xavier CROCI	Beauvais	place Georges Brassens 60000 Beauvais	60000	03 44 06 08 22	http://www.theatrebeauvaisis.com/	un théâtre de pays, dès l'enfance
NOUVELLE AQUITAINE	Théâtre du Gâtine	Catherine DÉTÉ	Bellac	BP 10423	87300	05 55 40 87 61	http://www.theatre-du-gatine.fr/	Art en territoire
BFC	Côté Cœur	Cyril DEVESA	Besançon	14, rue Violet	25000	03 81 25 51 45	http://www.cotecoeur.fr/contact/	Jeune public
IDF	La Barbascane	Jean FEUGÈRE	Beppes	pi 8 Ma 1945	78650	04 67 69 97 43	http://barbascane.fr/	musique
OCCITANIE	Sortie Ouest	Jean VARELA	Béziers	Domaine de Bayssat le Haut, route de Vendres	34500	04 67 90 23 34	http://www.sortieouest.fr/	Écritures contemporaines
IDF	Théâtre Paul Eluard	Sébastien LAB	Becons	162 rue Maurice Berteau	95870	01 34 10 20 20	www.tbetcons.fr/	Danse
PACA	Odysse	Emmanuel GAILLARD	Blagnac	4 avenue Du Parc	31706	05 61 71 75 15	http://www.odysse.com/	Musiques anciennes et musique nouvelles
NOUVELLE AQUITAINE	E.L.A.C./Le carré les Colomes	Sylvie MOULAN	Blaignacfort	4, Rue du Docteur Castra	33290	05 56 95 49 00	http://www.lescolomes.fr/	Art et création
AURA	Théâtre municipal	Vincent ROCHE-LECCA	Bourg-en-Bresse	11 Place de la Grenette - BP 146	01004	04 74 50 40 07	http://www.theatre-bourg.com/	Art et création / marionnette et cirque
IDF	Théâtre de Brétigny-sur-Orge	Sophie MUYNER	Brétigny-sur-Orge	rue Henri Duarad	91220	01 60 85 20 85	http://www.theatre-brétigny.fr/	Art et création
IDF	Le Rack'Am	Béatrice SALLES	Brétigny-sur-Orge	12, rue Louis Armand	91220	01 60 85 10 32	http://www.lesrackam.com/	musiques actuelles
PACA	Théâtre du Briançonnais	Franc-Éric RETÈRE	Briançon	45, avenue de la République	05200	04 92 25 52 42	http://www.theatre-du-brianconnaise.eu/	Écritures d'ici et d'ailleurs
NORMANDIE	Théâtre de Caen	Renaud FOLL	Caen	135 Boulevard Marshal Legerc	14000		http://theatre-caen.fr/	Art et création pour le langage
AURA	Le Séraphore	Jacques MAZÉBÈNE	Cibasot	Théâtre municipal - rue Aubat	63118	04 73 87 43 43	http://www.cibasot.fr/programmation.html	Théâtre et chanson
PACA	Théâtre Duranc	Eloïse PRESLES	Château-Arnoux	Avenue des Laurières	04160	04 92 62 61 47	http://www.theatre-duranc.fr/	Jeune public et actions transfrontalières
NOUVELLE AQUITAINE	Les 3 T	Jérôme MONTCHAL	Châtelleraut	21, rue chanoine de Villeneuve	86104	05 49 854 654	http://www.theatrechateaufort.fr/contact@t3-chateaufort.fr	Art et création
GRAND EST	Le Nouveau Relax	NL	Chaumont	Hôtel de Ville - BP 564	52012	03 25 01 68 81	http://www.lenouveaurelax.fr/	Pour les écritures artistiques d'aujourd'hui
IDF	Les Cadènes	Eloïse GARDOT	Chelles	Rue de la Haute Seine	77500	01 60 93 04 71	http://www.lescadenes.fr/	musiques actuelles
IDF	Théâtre Paul Eluard	Cécile MARIE	Chosy	4 Avenue de Villeneuve Saint-Georges	94600	01 48 90 89 79	http://theatrechomachosy.fr/	diversité linguistique
OCCITANIE	Le Sillon	Fabien BERGÈS	Clermont l'Hérault	Allées Roger Salengro	34800	04 67 88 03 01	http://www.theatre-sillon.fr/	Théâtre dans l'espace public
NOUVELLE AQUITAINE	L'avant-Scène	Stéphane JOUAN	Cognac	1 place Robert Schuman - BP 60034	16101	05 45 82 32 78	http://www.avantscene.com/	Danse
HAUTS DE FRANCE	Espace Jean Legendre (CACCV)	Eric ROUCHAUD	Compiègne	place Briet Daubigny	60200	03 44 92 76 83	http://www.espacejeanlegendre.com/	Dialogue des arts

Scènes conventionnées d'intérêt national (2018)

NORMANDIE	Théâtre de Coutances	Denis LE BAS	Coutances	2 Rue Milon	50205	02 33 76 78 50	http://theatre-coutances.com/	Art, enfance, jeunesse
HAUTS DE FRANCE	La Faïencerie	Grégoire HAREL	Creil	allée Nelson - BP 76	60309	03 44 24 47 30	http://www.faïencerie-theatre.com/	Nouvelles écritures et la relation arts-science-technologie
AURA	Théâtre de Cusset	Gérôme LORMIER	Cusset	21 pi Victor Hugo	03300	04 70 96 74 69	http://www.wlc-cusset.com/29_157_Le-Theatre.html	Cirque
AURA	Théâtre de Die	Harold DAVID	Die	rue Khatob Yacine	26150	04 26 58 80 35	http://theatre-de-die.com	Art en territoire
BFC	La Minoterie	Christian DUCHANGE	Dijon	75 Avenue Jean Jaurès	21000	03 80 48 03 22	http://www.laminoterie-jeunepublic.fr	Art, enfance, jeunesse
NORMANDIE	Le Sablier	Brigitte BÉRTRAND Anne DELCOURT	Dives-sur-Mer	2, Rue Albert F'	14160	02 31 28 12 73	https://le-sablier.org	Art et création pour le théâtre de marionnette
PACA	Théâtres en Dracénie	Marie-Gaëlle RICARD	Draguignan	bd du Général Clémenceau	83300	04 94 50 59 50	http://www.theatresendracenie.com/	Dès l'enfance et pour la danse
AURA	La Rampe	Josefa GALLARDO	Échirolles	15 avenue du 8 mai 1945 - BP 287	38434	04 76 40 05 05	http://www.larampe-echirolles.fr/	Danse et les musiques
NORMANDIE	Théâtre du Château	Fabienne VILRÉ	Eu	Place Isabelle d'Orléans et Bragança	76260	02 35 50 20 97	http://www.theatreduchateau.fr/	Textes et voix
NORMANDIE	Théâtre Le Passage	Sophie DESCAMPS	Fécamp	54, rue Jules Ferry	76400	02 35 29 22 81	http://www.theatrelepassage.fr/	Théâtre et objet
NOUVELLE AQUITAINE	Espace culturel de Chaillo	Michaël DIAN	Gap	5 bis avenue Foch	4000		http://www.festivaldechaillo.com/	Art en territoire
HAUTS DE FRANCE	Maison de la culture et des loisirs	Fatima BENDIF	Gauchy	rue Gabriel Péri	02430	03 23 40 20 00	http://www.ville-gauchy.fr/	Jeunesse et chanson
IDF	La Tamarois	Jean-Christophe DELCROIX	Genevilliers	27 Avenue Lucette Mazalagüe	92230	01 47 98 03 63	http://www.letamarois.com/	musiques actuelles
NOUVELLE AQUITAINE	Théâtre des quatre saisons	Marie-Michèle DELPRAT	Gradignan	Parc de Mandavit	33170	05 56 89 03 23	http://www.4saisons.com/	Puridisciplinaire à dominante musiques
NORMANDIE	L'Archipel	Marc GOURBEAU	Granville	pi Mir Foch	50400	02 33 69 27 30	http://larchipel-granville.fr/	Art en territoire

Suite de l'annexe 12 : Scènes conventionnées de France 2019

Scènesconventionnées d'intérêt national (2018)

PACA	Théâtre de Grasse	Jean FLORES	Grasse	2 avenue Maxim Isnard	06130	04 93 40 53 03	http://www.theatredegrasse.com/index.php/saison/theatre	Danse et cirque
NOUVELLE AQUITAINE	La Fabrique	Hervé HERPE Philippe FORGEAU	Guéret	Espace Fayolle 6, avenue Fayolle	23000	05 55 52 96 95	http://www.lafabrique-gueret.fr/	Jeune public
GRAND EST	Centre culturel Pablo Picasso	Philippe CUMER	Homécourt	place Leclerc	54310	03 82 22 27 12	http://cpcpicasso.free.fr/	Jeune public
GRAND EST	Créa	Philippe SCHLENGER	Kingsheim	27 rue de Hirschau – BP 30060	68262	03 89 57 30 57	http://www.crea-kingsheim.com/	Jeune public
PAYS DE LA LOIRE	Théâtre de Laval	Pierre JAMET	Laval	34, rue de la Paix BP 1327	53013	02 43 49 19 55	http://www.letheatre.laval.fr/	Marionnettes et nouveaux publics
PAYS DE LA LOIRE	Théâtre Paul Scarron L'Éphémère	Olivier LESTÈRE J.L. BAYNAUD	Le Mans	8 place des Jacotins	72000	02 43 43 89 89	http://www.theatre-ephemere.fr/	Art et création
IDF	Centre des Bords de Marne	Michel LEFÈVRE	Le Perreux sur Marne	2 Rue de la Prairie	94170	01 43 24 54 20	http://www.cbom.org	Art et création pour les écritures musicales et les grands formats musique et danse
PACA	Maison des Conson/Pôle Jeune public	Patrice LADNEY	Le Revest-les-Eaux	60 bd de l'Égalité	83200	04 94 93 83 10	http://www.polejeunepublic.fr/	Jeune public
HAUTS DE FRANCE	Le Grand Bleu	Grégory VANDAELE	Lille	35 Avenue Marx Dommy	59000	03 20 09 88 44	www.legrandbleu.com	Art, enfance, jeunesse
NOUVELLE AQUITAINE	Centre culturel Jean Gagnant	Robert SEGUN	Limoges	7, avenue Jean Gagnant	87000	05 55 45 94 00	http://www.centres-culturels-limoges.fr/	Danse
GRAND EST	Théâtre La Méridienne	Yohann MEHAY	Lunéville	37 rue de Lorraine	54300	03 83 76 48 70	http://lameridienne-luneville.fr/	Écritures scéniques croisées
GUYANNE	Compagnie théâtrale Guyanaise	Marie-Annie FÉLICITÉ	Macourts	Centre culturel Maad Nadine, BP 19	97355	05 94 29 24 70	http://www.theatre-de-macourts.com/	Résidence création
OCCITANIE	L'Actrada	Chantal ATLANI	Marciac	9 place de l'Hôtel-de-Ville	33330	05 62 09 31 98	http://www.jazzmarciac.com/spectacles/actrada	Jazz
PACA	Théâtre Joliette Minoiserie	Pierrette MONTICELLI Helm MENCHEM	Marseille	11 rue Hoibier	13002	04 91 90 07 94	http://www.theatrejoliette.fr/	Expressions contemporaines
PACA	Théâtre Mersailia	Emilie SOUSSEY	Marseille	41 Rue Joban	13003	04 95 04 95 70	http://www.theatremersailia.com/	Jeune public
IDF	Opéra de Massy	Philippe BELLOT	Massy	1, Place de France	91300	01 60 13 14 14	http://www.opera-massy.com/	Lyrique
OCCITANIE	Scènes Croisées de Lozère	Florian OUVÈRES	Mende	13 bd Bittex – BP 95	48003	04 66 65 75 75	http://www.scenescroisees.fr/	SC itinérante pour les écritures d'aujourd'hui
GRAND EST	Théâtre du Saulcy	Alan BILLON	Metz	Espace Bernard-Marie Kottès	57000	03 87 31 57 77	http://www.univ-lorraine.fr/culture/espacebmk	Écritures théâtrales contemporaines
OCCITANIE	Théâtre de la Maison du Peuple	Stéphane CHATELARD	Milau	Rue Pasteur	12100	05 65 59 47 61	http://www.maisondupeuplemilau.fr/	Art en territoire

Page 4

Scènesconventionnées d'intérêt national (2018)

OCCITANIE	Théâtre de la Vignette	Nicolas DOUBOURG	Montpellier	Avenue du Val de Montferand	34199	04 67 14 55 98	http://theatre.univ-montp3.fr/	Art et création
IDF	Maison de la musique	Dominique LAULANNÉ	Nanterre	8, rue des Anciennes-Mairies	92000	01 41 37 94 20	http://www.nanterre.fr/114-maison-de-la-musique.htm	musique
PAYS DE LA LOIRE	Théâtre Universitaire	Nicholas BILIAN Laurence MORIN	Nantes	7 Chemin de la Censive du Tertre	44000	02 40 14 55 14	www.tunantes.fr	Art et création théâtre
PAYS DE LA LOIRE	Le Grant T	Catherine BLONDEAU	Nantes	68, rue du Général Buat	44000	02 28 24 28 24	http://www.legrantt.fr/	Théâtre
OCCITANIE	Théâtre de Nîmes	François NOËL	Nîmes	1 Place de la Calade	30017	04 66 36 65 00	http://theatrede-nimes.com/	Danse contemporaine
IDF	Scène Watteau	Nicolas LAUTARD	Nogent/Marne	Place du Théâtre	94736	01 43 24 76 76	http://www.scenewatteau.fr/	Art et création théâtre
HAUTS DE FRANCE	Théâtre du Chevalot	Anne LÉVY	Noyon	6, place Aristide Briand	60400	03 44 93 28 20	http://www.ville-noyon.fr/Le-theatre-du-Chevalot.html	
NOUVELLE AQUITAINE	Espace Joliete	Jackie CHALLA	Oloron-Sainte-Marie	Rue de la Poste	64400	05 59 99 98 68	http://spectacle vivant_piemont-oloronais.fr/fr/les-salles/espace-joliete.html	Art et création pour les arts de la marionnette
AURA	La Renaissance	Gérard LECOINTE	Oullins	7 rue Orsif	69600	04 72 39 74 98	http://www.theatrelarenaissance.com/	Théâtre musical et la musique
IDF	L'Étoile du Nord	Jean MACQUIGNON	Paris	16, rue Georgette Agutte	75018	01 42 26 47 47	http://www.etolledunord-theatre.com/	Art et création pour la danse
IDF	Coopérative de rue et de cirque (2R2C)	Rémy BOWIS	Paris	49, rue Damesne	75013	01 46 22 10 43	http://www.2r2c.coop/	arts de la rue et cirque
NOUVELLE AQUITAINE	Espace pluriels – Théâtre Pau-Béarn	Carole RAMBAUD	Pau	17 avenue Saragosse	64000	05 59 84 11 93	http://www.espacepluriels.fr/	Pluridisciplinaire à dominante danse
NOUVELLE AQUITAINE	L'Odyssée	Chantal ACCHU	Périgueux	N.T.P. 1 avenue d'Aquitaine	24000	05 53 53 18 71	http://www.odysee-perigueux.fr/	Art et création
REUNION	Le Séchoir	Stéphanie BULTEAU	Piton-Saint-Leu	38 rue Adrien Lapargue	97424	02 62 34 31 38	http://www.leschoir.com/	pluridisciplinaire/danse contemporaine
PACA	Théâtre Le Sémaphore	N.	Port de Bouc	rue Turenne	13110	04 70 96 74 69	http://www.theatre-semaphore-portdebouc.com/	Pour les publics
AURA	Le Train Théâtre	Luc SOTRAS	Portes les valence	1 rue Aragon	26800	04 75 57 14 55	http://www.train-theatre.fr/	Chanson
AURA	Théâtre municipal	Dominique LARDENOS	Privas	1 place André Malraux – BP 623	07006	04 75 64 62 00	http://www.theatreprivas.com/	Jeunes générations et écritures contemporaines
BRETAGNE	Tvès Tôt Théâtre	Bernard LE NOACHY	Quimper	38 rue des Réiquaires	29000	02 98 64 20 35	http://www.tvès-tôt-theatre.com/	Enfance et jeunesse
BRETAGNE	Le Canal	Frédérique BERTINEAU	Redon	Place du Parlement	35600	02 99 71 09 50	http://www.lecanalththeatre.fr/	Théâtre
BRETAGNE	Le Triangle	Charles-Édouard FICHET	Reines	bd Vaogastave BP 30160	35201	02 99 32 27 27	http://www.letriangle.org/	Danse
GRAND EST	Espace Louis Jouvet	Jean-Philippe MAZZA	Rehthal	16 Place de Caen	68200	03 24 39 67 75	http://www.theatreloisjouvet.fr/	Art et création
PAYS DE LA LOIRE	La Soufflerie	Maurice COSSON	Rezé	2, avenue de Bretagne	44400	02 51 70 78 00	http://www.lasoufflerie.org/	Voix

Page 5

Suite de l'annexe 12 : Scènes conventionnées de France (2019)

Scènes conventionnées d'intérêt national (2018)

NOUVELLE AQUITAINE	La Coupe d'Or	N.	Rochefort	101 rue de la République	17300	05 46 82 15 10	http://www.theatre-coupedor.com/	théâtre d'aujourd'hui
OCCITANIE	Maison de la culture et des jeunes	Bruno HOULÈS	Rodez	1 Rue Saint-Cyrice	12000	05 65 67 01 13	https://mjrrodes.fr/	Art enfance jeunesse en cours
HAUTS DE FRANCE	La cave aux poètes	Nicolas LEFÈVRE	Roubaix	16 Rue du Grand Chemin	59100	03 20 27 70 10	https://www.caveauxpoetes.com/	Art en territoire
PAYS DE LA LOIRE	Entracte Centre culturel	Yannick JAVAUDIN	Sablé-sur-Sarthe	16 rue St Denis	72305	02 43 62 22 20	http://www.entracte-sable.fr/centre.htm	Art en territoire
REUNION	Les Bambous	Frédéric ROBIN	Saint Benoît	2 rue Jean Moulin	97470	02 62 50 38 63	http://www.lesbambous.com/	Art et création
OCCITANIE	Centre National de Production de Théâtre et Théâtre Musical	Véronique DO	Saint Céré	18 avenue du Docteur Roux	46400	05 65 58 29 08	http://scenograph.fr/	
NORMANDIE	Le Rive gauche	Raphaële GIRARD	Saint Etienne du Rouvray	20 Avenue val l'abbé BP 458	78806	02 32 91 94 94	http://www.ville-saintetienne-du-rouvray.fr/rivergauche	Danse
PAYS DE LA LOIRE	L'Oxyg	Gaëlle LECAREUX	Saint Herbain	1 place Océane - BP 224	44815	02 28 25 25 00	http://theatreoxyg.fr/	Danse
NOUVELLE AQUITAINE	La Mégisserie	Olivier COUQUEBERG	Saint Julien	14, avenue Léontine Vignerie	87200	05 55 02 87 98	http://www.la-megisserie.fr/	Art en territoire
GUYANNE	K 5 and co Kokolampoe	Ewlyne GUILLAUME	Saint Laurent du Maroni	Centre Théâtre M et PCH - Camp de la Transportation - BP82	97393	06 94 21 58 74	http://www.lacroiseedescultures.com/theatre_ecole.php	Pour un théâtre équitable
AURA	Les Arts du Récit*	Martine CARPENTIER	Saint Martin d'Hères	Couvent des Mimes rue du Dr Lamaze	38400	04 76 51 21 82	http://www.artsdurecit.com/	Arts du récit
IDF	Espace 1789	Esra SARFATI	Saint Ouen	2-4 Rue Alexandre Bachellet	93400	01 40 11 70 72	www.espace-1789.com	Art et création
NORMANDIE	Le Rayon Vert	Sophie FROUET	Saint Valéry en caux	14 rue de la Glorie de Dieu	76460	02 35 97 25 41	http://www.lv-saintvaleryencaux.com/	Art en territoire
NOUVELLE AQUITAINE	Le Gallia Théâtre Cinéma	Dominique SARAH	Saintes	67 ter Cours National - BP 122	17104	05 46 92 20 35	http://www.galliasaintes.com/	Arts croisés/jeune public
CENTRE VAL DE LOIRE	Théâtre de la Mite noire	Patrice DOUCHET	Saran	219, rue de la Fontaine	45770	02 38 75 14 14	http://www.theatre-mite-noire.com/	Écritures contemporaines
NORMANDIE	Le Trianon transatlantique	Régo SÉNÉGAL	Sotteville-les-Rouen	114 av 14 Juillet	76300	02 35 75 65 99	http://www.trianontransatlantique.com/	Chanson francophone
IDF	Théâtre Jean Vilar	Olivier MEYER	Suresnes	16 place Stalingrad	92150	01 41 18 85 85	http://www.theatrejeanvilar.com/	Danse
AURA	Maison des arts du Léman	Thierry MACIA	Thonon-les-Bains	4 bis av Evian	74200	04 50 71 10 10	http://mail-thonon.org/accueil/	Musique et jeune public
NOUVELLE AQUITAINE	Assoc. S'il vous plaît	Frédéric BRANCHU	Thouars	5 bd Pierre Curie	79100	05 49 66 24 24	http://www.theatre-thouars.com/	Art et création
IDF	Centre culturel Aragon	Emmanuel JOUAN	Tremblay en France	24 bd de l'Hôtel de Ville	92390	01 49 63 70 50	http://www.centre-culturel-ary.fr/	Art et création pour la danse
GRAND EST	Théâtre de la Madecine	Pierre HUMBERT	Troyes	rue Jules Labrecy	10000	03 25 43 32 10	http://www.theatre-madecine.com/	Nouvelles écritures dramatiques et circassiennes
NORMANDIE	Théâtre de l'Arsehal	Dominique BONIN et Jean-Yves LAZENEUC	Val de Reuil	Route des Falaises	27100	02 32 40 70 40	www.theatredelarsenal.fr	Art et création pour la danse
IDF	Théâtre de Vanves	Anouche CHARBEY	Vanves	12 Rue Sud Carnot	92170	01 41 33 92 59	http://www.theatre-vanves.fr/	Art et création pour la danse et les écritures à travers les arts
IDF	L'Onde	Joël GUNZBURGER	Vélizy-Villacoublay	26bis Avenue Louis Bréguet	78140	01 78 74 38 60	www.koride.fr	Art et création pour la danse
CENTRE VAL DE LOIRE	L'Hectare	Frédéric MAURIN	Vendôme	2, Rue César de Vendôme	41100	02 54 89 44 00	http://www.theatre.fr/home.php	Arts de la marionnette et théâtre d'objets
GRAND EST	Théâtre de Verdun / Transversales	Didier PATARD	Verdun	Quai Leclerc	55100	03 29 86 10 10	http://transversales-verdun.com/	Cirque
CENTRE VAL DE LOIRE	Atelier à spectacle	Philippe VIARD	Vernouillet	51 A, rue de Torcy	28500	02 37 42 60 18	http://www.latelier-a-spectacle.com/	Accompagnement artistique musique, théâtre et danse
BFC	Théâtre Édouge Feuillère	Charlotte NESSI	Vicouil	Place Pierre Renet	70000	03 84 75 40 66	http://www.theatre-edouge-feuillere.fr/	Voix d'enfants, espace scénique
AURA	Théâtre du Vellein	Monique REBOUL	Villefontaine	avenue du Drive	38090	04 74 80 71 85	https://caap-agglo.fr/voix-services/culture/theatre-du-vellein/	circus
AURA	Théâtre municipal	Amélie CASASOLE	Villefranche	Place des Arts	69400	04 74 65 15 40	http://www.theatredesvillefranche.asso.fr/	Théâtre et musique
IDF	Théâtre Romain Rolland	Alexandre KRIF	Villejuif	18 r Eugène Varlin	94800	01 49 58 17 00	http://trt.fr/	théâtre

Annexe 13 : Scènes conventionnées de la métropole du Grand Paris (recensement en 2017)

Territoire	Ville	Nom de la scène	Conventionnement
T1 Paris	Paris	L'Étoile du Nord	Art et Création pour la danse
T3	Vanves	Théâtre de Vanves	Art et Création pour la danse et les écritures à travers les arts
T4	Nanterre	Maison de la Musique	Musique
T4	Suresnes	Théâtre Jean Vilar	Danse
T6	Saint-Ouen	Espace 1789	Art et création
T7	Tremblay-En-France	Centre Culturel Aragon	Art et Création pour la danse
T10	Le Perreux-Sur-Marne	Centre des Bords de Marne	Art et Création pour les écritures musicales et les grands formats musique et danse
T10	Nogent-Sur-Marne	Scène Watteau	Art et création théâtre
T12	Villejuif	Théâtre Romain Rolland	Théâtre
T12	Choisy-Le-Roi	Théâtre Paul Eluard	Diversité linguistique

Annexe 14 : Liste des villes hors communauté d'agglomération au 31 décembre 2014



1. Marnes-La-Coquette
2. La Garenne-Colombes
3. Levallois-Perret
4. Neuilly-Sur-Seine
5. Gennevilliers
6. Asnières-sur-Seine
7. Bois-Colombes
8. Clichy
9. Colombes
10. Villeneuve-La-Garenne
11. Aulnay-Sous-Bois
12. Le Blanc-Mesnil
13. Coubron
14. Gagny
15. Gournay-sur-Marne
16. Le Raincy
17. Les Pavillons-sous-Bois
18. Livry-Gargan
19. Noisy-le-Grand
20. Vaujours
21. Villemomble
22. Bry
23. Champigny
24. Fontenay
25. Joinville
26. Maisons-Alfort
27. Saint-Mandé
28. Saint-Maur
29. Villiers
30. Vincennes

Suite annexe 14 : Liste des villes hors communauté d'agglomération au 31 décembre 2014

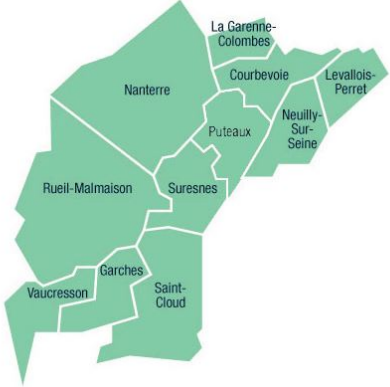
31. Bonneuil-sur-Marne
32. Ablon-sur-Seine
33. Chevilly-Larue
34. Orly
35. Rungis
36. Thiais
37. Valenton
38. Villeneuve-le-Roi
39. Villeneuve-Saint-Georges

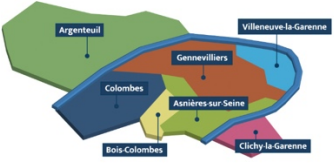
40. Paris

Annexe 15 : Redécoupage territorial du Grand Paris : les intercommunalités avant et après la création du Grand Paris


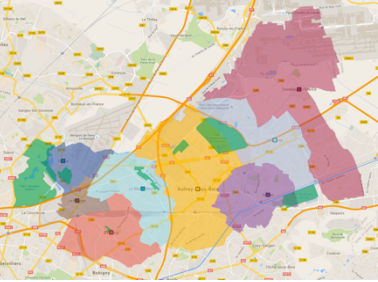

Territoire	Anciennes intercommunalités	Villes
<p>T2 Vallée Sud Grand Paris</p> 	5 villes du CA des Hauts-de-Bièvre (les autres sont désormais hors métropole)	1. Antony 2. Bourg-La-Reine 3. Châtenay-Malabry 4. Le Plessis Robinson 5. Sceaux
	CA Sud de Seine	6. Clamart 7. Fontenay-aux-Roses 8. Malakoff 9. Bagneux
	CC Châtillon-Montrouge	10. Montrouge 11. Chatillon
<p>T3 Grand Paris Seine Ouest</p> 	CA Grand Paris Seine Ouest	1. Chaville 2. Issy-les-Moulineaux 3. Meudon 4. Vanves 5. Ville-d'Avray 6. Boulogne-Billancourt 7. Sèvres
	1 ville indépendante	8. Marnes-La-Coquette

Suite annexe 15 : Redécoupage territorial du Grand Paris : les intercommunalités avant et après la création du Grand Paris

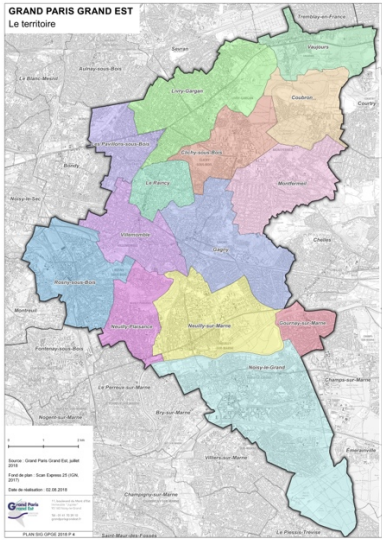
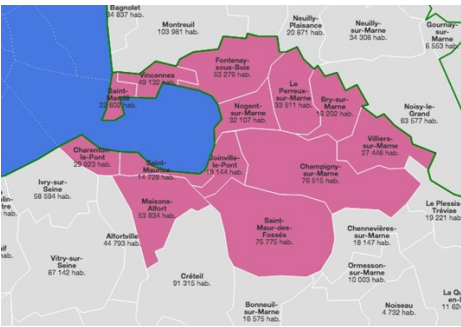
Territoire	Anciennes intercommunalités	Villes
<p>T4 Paris Ouest La Défense</p> 	CA Mont Valérien	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nanterre 2. Rueil-Malmaison 3. Suresnes
	CA Seine Défense	<ol style="list-style-type: none"> 4. Puteaux 5. Courbevoie
	CA Cœur-de-Seine	<ol style="list-style-type: none"> 6. Garches 7. Saint-Cloud 8. Vaucresson
	3 villes indépendantes	<ol style="list-style-type: none"> 9. La Garenne-Colombes 10. Levallois-Perret 11. Neuilly-Sur-Seine

<p>T5 Boucle Nord de Seine</p> 	1 ville de la CA Argenteuil-Bezons	1. Argenteuil
	6 villes indépendantes	<ol style="list-style-type: none"> 2. Gennevilliers 3. Asnières-sur-Seine 4. Bois-Colombes 5. Clichy 6. Colombes 7. Villeneuve-La-Garenne


Suite annexe 15 : Redécoupage territorial du Grand Paris : les intercommunalités avant et après la création du Grand Paris

Territoire	Anciennes intercommunalités	Villes
<p>T6 Plaine Commune</p> 	Plaine Commune	<ol style="list-style-type: none"> 1. Epinay-sur-Seine 2. Villetaneuse 3. Pierrefitte-Sur-Seine 4. Stains 5. La Courneuve 6. Aubervilliers 7. Saint-Ouen 8. Saint-Denis 9. L'Île-Saint-Denis
<p>T7 Paris Terre d'Envol</p> 	<p>Communauté d'agglomération Aéroport du Bourget</p> <hr/> <p>Communauté d'agglomération Terres de France</p> <hr/> <p>2 Villes indépendantes</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Drancy 2. Dugny 3. Le Bourget 4. Sevrans 5. Tremblay-en-France 6. Villepinte 7. Aulnay-Sous-Bois 8. Le Blanc-Mesnil
<p>T8 Est Ensemble</p> 	Communauté d'Agglomération Est Ensemble	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bagnolet 2. Bondy 3. Bobigny 4. Le Pré Saint Gervais 5. Les Lilas 6. Montreuil 7. Noisy-Le-Sec 8. Pantin 9. Romainville

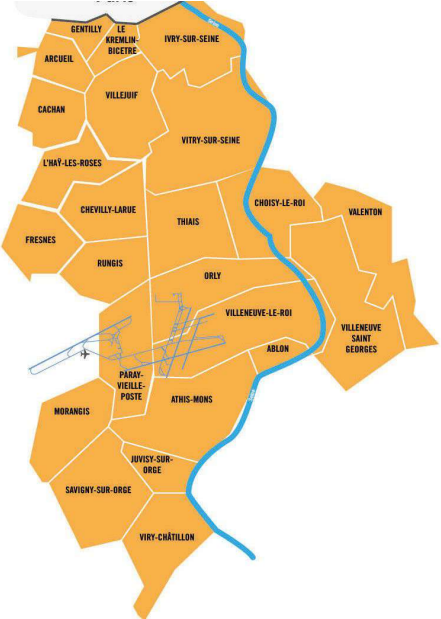
Suite annexe 15 : Redécoupage territorial du Grand Paris : les intercommunalités avant et après la création du Grand Paris

Territoire	Anciennes intercommunalités	Villes
<p>T9 Grand Paris Grand Est</p> 	<p>Communauté d'agglomération de Clichy-sous-Bois Montfermeil</p> <p>Syndicat Mixte Association des collectivités territoriales de l'Est parisien</p> <p>8 Villes indépendantes</p>	<p>1. Clichy-sous-Bois 2. Montfermeil</p> <p>3. Neuilly-Plaisance 4. Neuilly-sur-Marne 5. Rosny-sous-Bois</p> <p>6. Coubron 7. Gagny 8. Gournay-sur-Marne 9. le Raincy 10. les Pavillons-sous-Bois 11. Livry-Gargan 12. Noisy-le-Grand 13. Vaujours 14. Villemomble</p>
<p>T10 Paris Est Marne et Bois</p> 	<p>Communauté d'Agglomération de la Vallée de la Marne</p> <p>Communauté de communes de Charenton-Le-Pont - Saint-Maurice</p> <p>8 Villes indépendantes</p>	<p>1. Le Perreux-sur-Marne 2. Nogent</p> <p>3. Charenton-Le-Pont 4. Saint-Maurice</p> <p>5. Bry 6. Champigny 7. Fontenay 8. Joinville 9. Maisons-Alfort 10. Saint-Mandé 11. Saint-Maur 12. Villiers 13. Vincennes</p>

Suite annexe 15 : Redécoupage territorial du Grand Paris : les intercommunalités avant et après la création du Grand Paris

Territoire	Anciennes intercommunalités	Villes
<p style="text-align: center;">T11 Grand Paris Sud Est Avenir</p> 	CA Plaine centrale du Val-de-Marne	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alfortville 2. Créteil 3. Limeil-Brévannes
	CA Haut Val-de-Marne	<ol style="list-style-type: none"> 4. Boissy-Saint-Léger 5. Chennevières-sur-Marne 6. La Queue-en-Brie 7. Le Plessis-Trévisé 8. Noisieu 9. Ormesson-sur-Marne 10. Sucy-en-Brie
	CA Plateau Briard	<ol style="list-style-type: none"> 11. Mandres-les-Roses 12. Marolles-en-Brie 13. Périgny-sur-Yerres 14. Santeny 15. Villecresnes
	1 Ville indépendante	16. Bonneuil-sur-Marne

Suite annexe 15 : Redécoupage territorial du Grand Paris : les intercommunalités avant et après la création du Grand Paris

Territoire	Anciennes intercommunalités	Villes
<p>T12 Grand-Orly Seine-Bièvre</p>  <p>The map shows the following municipalities: GENTILLY, LE KREMLIN-BICÊTRE, IVRY-SUR-SEINE, ARCEUIL, VILLEJUIF, VITRY-SUR-SEINE, CACHAN, L'HAY-LES-ROSES, CHEVILLY-LARUE, THIAIS, CHOISY-LE-ROI, VALENTON, FRESNES, RUNGIS, ORLY, VILLENEUVE-LE-ROI, VILLENEUVE-SAINTE-GEORGES, ABLON, MORANGIS, PARAY-VIEILLE-POSTE, ATHIS-MONS, JUVISY-SUR-ORGE, SAVIGNY-SUR-ORGE, and VIRY-CHÂTILLON.</p>	CA Les Portes de l'Essonne	<ol style="list-style-type: none"> 1. Morangis 2. Paray-Vieille-Poste 3. Juvisy-Sur-Orge 4. Athis-Mons 5. Savigny-Sur-Orge
	CA Val-de-Bièvre	<ol style="list-style-type: none"> 6. Le Kremlin-Bicêtre 7. Gentilly 8. Arcueil 9. Cachan 10. Villejuif 11. L'Haÿ-Les-Roses 12. Fresnes
	CA Seine-Amont	<ol style="list-style-type: none"> 13. Vitry-Sur-Seine 14. Ivry-Sur-Seine 15. Choisy-le-Roi
	1 ville de la CA Les Lacs de l'Essonne	<ol style="list-style-type: none"> 16. Viry-Châtillon
	8 villes indépendantes	<ol style="list-style-type: none"> 17. Ablon-sur-Seine 18. Chevilly-Larue 19. Orly 20. Rungis 21. Thiais 22. Valenton 23. Villeneuve-le-Roi 24. Villeneuve-Saint-Georges

Annexe 16 : Tableau des communautés scindées dans le cadre de la création du Grand Paris

Communauté d'Agglomération	Ville
5 villes du CA des Hauts-de-Bièvre Ont rejoint le territoire T2 Vallée-Sud-Grand Paris	Antony Bourg-La-Reine Châtenay-Malabry Le Plessis Robinson Sceaux
1 ville de la CA Argenteuil-Bezons a rejoint le territoire T5 Boucle-Nord-de-Seine	Argenteuil
1 ville de la CA Les Lacs de l'Essonne a rejoint le T12 Grand-Orly-Seine-Bièvre	Viry-Châtillon

Annexe 17 : Catégories d'organismes ayant accueilli les précédentes expériences professionnelles des directeurs et directrices de théâtre de ville

CATÉGORIES	ORGANISMES
Équipements culturels	Centre culturel, Centre d'Action Culturelle, Autre théâtre de ville, Théâtre de ville actuel, Théâtre National, CDN, Scène Nationale, Musée, Galerie d'art
Collectivités territoriales	Mairie (service culturel, service communication, service petite enfance), Département, DRAC, ministère de la Justice (direction des services judiciaires)
Établissements d'enseignement	Écoles élémentaires, Collège, École d'enseignement supérieur
Fédérations et associations d'éducation populaire ¹	Fédération des œuvres laïques, CEMEA, Culture et Musique, MJC, Adiam
Compagnies de spectacle vivant et associations de médiation culturelle	Compagnie de danse, compagnie de théâtre, associations de sorties culturelles, festivals
Industries culturelles et créatives	Boite de production de cinéma, pub, séries, télé, concerts, évènements... Radio Nova, Maurice Radio, Radio Néo, Sport O'FM, France 3...
Entreprises non culturelles	Restaurant, Ted Lapidus, entreprise américaine de textile, Ferme, Industrie agro-alimentaire, Clinique Laborde, Cabinet d'expert-comptable, Service à la personne (chez un particulier)

¹ J'ai rassemblé ces structures sous le dénominateur commun d'éducation populaire comme le suggère le séminaire « action culturelle, création et territoires » qui s'est tenu en 2009, voir <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-creation-territoires/ENS-creation-territoires-presentation.html>

Annexe 18 : Charte Conviction et engagement, SNSP, juillet 2007

Avignon 2007

CHARTRE

CONVICTIONS ET
ENGAGEMENTS DU SNSP



SYNDICAT NATIONAL DES SCENES PUBLIQUES

JUILLET 2007

Suite de l'annexe 18 : Charte Conviction et engagement, SNSP, juillet 2007

CONVICTIONS ET ENGAGEMENTS DU SNSP

Charte adoptée à l'Assemblée Générale Extraordinaire du SNSP du 17 juillet 2007 à Avignon

SUR LA PLACE DES ARTS ET DE LA CULTURE

La fréquentation régulière des œuvres artistiques est un ferment d'humanité. Ainsi, au même titre que l'éducation, la santé, la sécurité ou la justice, la Culture est un service public essentiel à la vie des hommes en société. Elle occupe une place de choix dans des domaines aussi fondamentaux que l'émancipation individuelle et collective.

Par ailleurs, la Culture, comme élément constituant du pacte républicain, est au fondement de la démocratie par les valeurs qu'elle met en jeu : la tolérance, le respect de la différence, la reconnaissance de l'altérité ...

Les civilisations que l'histoire a distinguées le doivent en grande partie à des mouvements artistiques et intellectuels profonds. Aujourd'hui, chacun peut observer que ce sont les arts qui sont censurés en premier lorsqu'une dictature s'installe et que le projet tyrannique d'un groupe devient celui d'une société. En ce sens, vitalité des arts et vitalité de la démocratie sont étroitement liées. Hormis les régimes totalitaires, cette règle ne connaît qu'une exception : lorsqu'une minorité s'approprie pour elle seule cette vitalité artistique, situation qui aboutit de fait à sa ghettoïsation, donc à sa sclérose.

- Le SNSP affirme son attachement profond aux politiques publiques en faveur du Spectacle Vivant. Il souhaite que chaque collectivité publique place délibérément le Spectacle Vivant dans son champ de compétence en lui consacrant des budgets significatifs.

- Le SNSP, dont l'histoire a partie liée à celle de la décentralisation, entend promouvoir et encourager l'engagement des collectivités territoriales dans le domaine du Spectacle Vivant. Il considère que, par leur implication, leur proximité et leur connaissance du terrain, elles sont à même de définir et de mettre en œuvre des éléments originaux et pertinents de politique culturelle et artistique.

- Le SNSP considère que l'Etat occupe une place privilégiée dans la définition d'une politique nationale en faveur du Spectacle Vivant. Son rôle est irremplaçable dans la mesure où il est le seul à pouvoir fixer de nouvelles ambitions nationales et mobiliser l'ensemble des acteurs autour d'initiatives nouvelles et audacieuses. Il doit favoriser par ses engagements le maintien d'une réelle diversité artistique en France.

SUR LA RELATION AUX TERRITOIRES

Au croisement d'enjeux politique et artistique, les scènes publiques occupent dans notre société une place centrale. Equipements de proximité, ils ressemblent en cela aux écoles publiques, chargées d'un territoire et de l'accueil de sa population. Le Spectacle Vivant est un service public proche des gens, participant à la vie locale, pleinement responsable à l'égard des habitants qui l'entourent. Sa mission principale, première, vitale, est l'accueil d'un public de proximité. Chaque scène publique doit avoir l'ambition d'élargir son public sans relâche, en étant particulièrement attentive à celles et ceux qui sont éloignés de la Culture.

- Le SNSP se reconnaît parfaitement dans l'histoire de la décentralisation théâtrale et de ses pères fondateurs. Il souhaite vivre en digne héritier du Théâtre National Populaire de Firmin Gémier et de Jean Vilar en défendant pour tous l'accès à la Culture.

- Les membres du SNSP s'engagent, en particulier avec l'aide des artistes, à mener sans relâche un travail de démocratisation culturelle sur les territoires qui, destiné à tous, sera particulièrement intense à l'égard des jeunes et des populations socialement défavorisées.

- Le syndicat s'inscrit dans le réseau institutionnel élaboré au cours de l'histoire et souhaite participer à son évolution. Si son but n'est pas la remise en cause systématique de l'existant, il entend néanmoins lutter contre les dangers d'un réseau replié sur lui-même ou enfermé dans ses habitudes. Il souhaite porter une vision dynamique des politiques culturelles, constamment ouvertes aux aventures artistiques et travaillant sans relâche, par de nouveaux moyens, à l'élargissement des publics.

SUR LE RÔLE DES ARTISTES

Pour lutter contre les tentations d'uniformisation des pensées et des cultures, pour lutter contre les dangers d'une pratique culturelle entièrement reléguée à la sphère privée, il faut porter haut et fort la vitalité des scènes publiques en France, tout faire pour la préserver et la consolider. Tout faire également pour affirmer l'identité originelle du Spectacle Vivant, celle d'une assemblée d'hommes et de femmes unis par la seule volonté de recevoir la parole ou le geste des poètes. Le contraire de la consommation marchande. Les scènes publiques sont des espaces uniques d'échanges et de rencontres et leurs directeurs et directrices sont avant tout des passeurs qui organisent et stimulent ces rencontres.

C'est en accueillant et en se laissant transformer par la présence des artistes que chaque scène publique restera un lieu d'éveil et de vie. Les directeurs et les directrices de ces scènes doivent offrir aux artistes les conditions pour que leurs œuvres se conçoivent en toute liberté. Ils ou elles doivent respecter et aimer cette liberté en accompagnant et soutenant les trajets de la création. Le Spectacle Vivant comme service public n'existe pas sans cette liberté.

- Le SNSP affirme le lien profond entre service public et Spectacle Vivant. Il s'engage à soutenir la création artistique.

- Le SNSP considère la liberté artistique du directeur ou de la directrice comme un élément indispensable au fonctionnement des scènes publiques. Il ou elle s'engage à tout mettre en œuvre, dans le cadre de ses prérogatives, pour la consolider et la protéger en particulier contre les tentations du clientélisme politique.

- Le SNSP estime que le public est l'ultime destinataire du travail artistique.

- Le SNSP affirme son attachement au régime de l'intermittence comme l'un des moyens nécessaires à la préservation de la liberté artistique.

SUR NOS MODES DE FONCTIONNEMENT

Le SNSP considère que pour mener à bien leurs missions, les scènes publiques, qu'elles soient des théâtres, des festivals ou des organismes ayant une mission de diffusion sur un territoire précis, doivent respecter, dans leur organisation et leur gestion, quelques principes fondamentaux.

Chaque scène publique est dirigée par un directeur/une directrice dont il incombe de mener à bien un projet d'orientation artistique et culturel conçu par lui ou elle-même et sur la base duquel il/elle a été nommé(e). La procédure de nomination du directeur/de la directrice doit concerner la ou les collectivités publiques impliquées durablement dans le projet.

Le projet prévoit son mode et ses échéances d'évaluation. Le directeur/la directrice est pleinement responsable de la conduite et de la réalisation de son projet. Cette responsabilité implique nécessairement une autonomie dans ses choix artistiques tout comme dans la gestion budgétaire dont il/elle a la charge. Egalement sous la responsabilité du directeur/de la directrice, chaque scène publique est animée par une équipe professionnelle structurée selon les grands métiers propres à notre profession : emplois artistiques / emplois non-artistiques comprenant les trois filières suivantes : administration – production / relations publiques – communication – action culturelle / technique.

Enfin, pour mener à bien ces missions, le SNSP exprime une préférence pour les modes de gestion conjuguant autonomie artistique, responsabilité budgétaire, responsabilité du personnel, autonomie juridique et souplesse de gestion. De ce fait, la gestion déléguée est préférable à la gestion intégrée, peu adaptée au domaine du Spectacle Vivant.

Annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label)

AVIGNON 2013

CHARTRE

DES MISSIONS ARTISTIQUES

ET TERRITORIALES

DES SCENES PUBLIQUES (HORS LABEL)



FEDERATION NATIONALE DES COLLECTIVITES TERRITORIALES POUR LA CULTURE
SYNDICAT NATIONAL DES SCENES PUBLIQUES
FRANCE FESTIVALS

JUILLET 2013

Suite de l'annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label) Page 2

Objectifs de la charte.

Les responsabilités politiques et artistiques se croisent et se confortent. Les collectivités territoriales expriment notamment cette convergence par leur soutien à la vie culturelle et les scènes publiques la mettent en œuvre par leur engagement au service des populations et des artistes.

Cette “charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label)” constitue un cadre pour l’organisation et la coordination des responsabilités artistiques et politiques partagées des scènes publiques et des collectivités territoriales qui les soutiennent.

Le choix de co-rédaction de la charte entre d’une part la FNCC et, d’autre part, le SNSP – représentants de structures et d’initiatives artistiques et culturelles étroitement liées au soutien des collectivités territoriales – et France Festivals, prend en compte la complémentarité des missions des scènes publiques : permanentes ou festivières, leurs activités contribuent, dans la proximité, à assurer les conditions d’une vie artistique dynamique au bénéfice de la création et des droits culturels des personnes.

La charte a pour objectif de servir d’outil de référence pour conduire le dialogue entre professionnels de la culture et élus afin de contribuer à la clarté et la rigueur des engagements qui les lient.

Suite de l'annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label) Page 3

I PRINCIPES ET ENJEUX ARTISTIQUES ET POLITIQUES

C'est en accueillant et en se laissant transformer par la présence des artistes que chaque scène publique restera un lieu d'éveil et de vie. Les scènes publiques et les collectivités territoriales doivent offrir aux artistes les conditions pour que leurs œuvres se conçoivent en toute liberté. Elles s'engagent à respecter cette liberté en accompagnant et soutenant les trajets de la création.

L'observation des scènes publiques constitue également un enjeu essentiel dans le cadre des politiques publiques en faveur du spectacle vivant, pour la mesure de leurs valeurs qualitatives, sociales et artistiques et leur poids économique sur le territoire national, ainsi que la complémentarité entre scènes permanentes et festivals.

Dans le respect de la liberté de la création artistique, les élus et responsables des scènes publiques s'accordent sur les principes suivants :

- ◆ Au nom des droits culturels des personnes, chaque citoyen doit pouvoir accéder tant aux pratiques qu'aux œuvres au plus près de son cadre de vie.
- ◆ La démocratisation culturelle et la reconnaissance de la dignité culturelle de tous sont des ambitions partagées entre les élus des collectivités et les professionnels des scènes publiques – scènes permanentes et festivals – qui maillent artistiquement et culturellement le territoire national.
- ◆ Par leur rôle déterminant dans la vie artistique et culturelle des villes et des territoires au titre de la création, de l'inventivité et de la promotion de la diversité, mais aussi par l'éducation, la prise en compte des pratiques symboliques citoyennes et des échanges européens, les scènes publiques sont des acteurs territoriaux à part entière bénéficiant du soutien actif et légitime des collectivités territoriales, premiers financeurs publics de la culture.

C'est ensemble que les scènes publiques et les collectivités territoriales qui les soutiennent **contribuent à la mise en œuvre d'une politique générale et territoriale de la culture** axée sur :

- L'équité territoriale et un accès pour tous à l'art et à la culture
- L'autonomie des scènes publiques au service de la diversité artistique et de la vitalité culturelle des territoires,
- Le développement et la pérennisation de l'emploi artistique et culturel,
- L'éducation, la formation et l'enseignement artistique sous toutes leurs formes,
- La mise en résonance des pratiques citoyennes,

- La prise en compte de nouvelles dimensions symboliques (nouvelles technologies, numériques...) et leurs effets sur les comportements et expressions culturels citoyens,
- Le rayonnement européen et international.

1. Une action artistique et culturelle engagée pour les personnes

La fréquentation régulière des œuvres artistiques est un ferment d'humanité. De manière transversale, les arts et la culture irriguent l'ensemble de la vie collective et participent pleinement de l'émancipation individuelle et collective. De ce point de vue, les scènes publiques, par des actions de médiation (rencontres avec des artistes, ateliers de pratiques artistiques, participations à des projets artistiques, ...) accompagnent le besoin d'expression des citoyens.

◆ Des grands enjeux de société

Conscients de la nécessité de faire évoluer les pratiques au sein de l'environnement du spectacle vivant, les espaces publics que sont les scènes représentées par le SNSP et leurs partenaires doivent être des **acteurs engagés vis-à-vis des évolutions de nos sociétés et en prendre en compte leurs exigences** :

- le développement durable et la diversité culturelle,
- les valeurs de rencontre et de partage autour des arts et de la culture,
- la parité homme/femme dans le spectacle vivant,
- la sensibilisation des jeunes dans et hors cadre scolaire,
- la reconnaissance du besoin légitime d'accès tant aux œuvres qu'aux pratiques pour tous,
- l'attention portée aux populations que leurs conditions de vie tant matérielles que morales, physiques, sociales, géographiques tiennent éloignées de l'exercice de leurs droits culturels,
- la promotion et le rayonnement des cultures minoritaires et du dialogue interculturel en portant une attention particulière à la valorisation de l'espace linguistique français,
- l'intégration des projets dans l'espace européen et les politiques européennes et internationales de la culture.

◆ Des programmations porteuses d'ambition artistique

L'ambition sociale et politique des scènes publiques s'exprime essentiellement par des **choix artistiques contribuant à relever les défis collectifs** d'un secteur dynamique, mais qui néanmoins nécessite une attention particulière pour maintenir la diversité des formes et des esthétiques. Ils concernent :

Suite de l'annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label) Page 4

- la diversité artistique : enjeux de la diversité des esthétiques, des formes et du répertoire,
- la place accordée à la création contemporaine et aux moyens de la production,
- la place accordée à l'émergence artistique.

2. Une action artistique et culturelle engagée par les territoires

Les découpages territoriaux et les nouvelles configurations des coopérations interterritoriales instituent de nouveaux axes de la légitimité de l'action publique. Dans ce contexte, les scènes publiques s'engagent à :

- **Tenir compte de la spécificité des territoires** : dynamiques territoriales, travail en réseau avec les autres équipements artistiques et culturels, maillage territorial (itinérance, programmation hors les murs, résidences...),

- **Élaborer des parcours artistiques** qui viennent questionner et enrichir les enjeux des autres aspects des politiques territoriales.

En tant qu'acteurs territoriaux à part entière, les scènes publiques remplissent leurs missions artistiques et culturelles en lien avec les autres acteurs, publics ou privés, de la société civile :

- Les établissements scolaires et universitaires,
- Les autres équipements du service public de la culture (bibliothèques, musées, établissements d'enseignement artistique...),
- Les milieux associatifs et les acteurs de l'éducation populaire,
- Les initiatives de l'économie sociale et solidaire,
- Les acteurs économiques et tout particulièrement ceux du champ culturel (librairies, cinémas, galeries...)

Suite de l'annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label) Page 5

II LES SCENES PERMANENTES

Au croisement des enjeux politiques et artistiques, les scènes permanentes pluridisciplinaires ou spécialisées – dotées d'un projet artistique, d'une équipe, d'un lieu et d'un budget – relèvent d'une mission de service public proche des citoyens et participent à la vie locale ; elles sont attentives aux habitants qui les entourent comme au dynamisme national et international de la création artistique et de ses professionnels. Leur mission principale, première, essentielle, est de favoriser la rencontre d'un public de proximité avec l'art et la culture, les œuvres et les artistes. Chaque scène permanente, lieu de vie, d'échanges et de partages, a l'ambition à la fois d'élargir son public et de servir le dynamisme de la création dans sa plus grande diversité.

1. De l'élaboration commune d'un projet artistique et culturel pour une scène permanente

◆ De la responsabilité des élus pour le projet culturel

Les maires, les présidents des exécutifs territoriaux, les élus à la culture et leurs services s'accordent pour :

- Définir, dans un dialogue ouvert avec les responsables des scènes permanentes, des orientations pluriannuelles respectant leurs politiques de soutien aux équipements et définissant en commun les objectifs, les moyens, les critères et les modalités d'évaluation,
- Respecter l'indépendance des choix artistiques,
- Mentionner de manière spécifique toute animation ou initiative dont la finalité relève de la mise en valeur des pratiques en amateur afin de ne pas les confondre ni les opposer au travail des professionnels,
- Assurer la régularité des versements des subventions,
- Exercer leur mission de contrôle de l'utilisation des fonds publics.

Dans les cas de fin de mandat de direction, de création ou de renouvellement de poste, les élus des collectivités s'accordent pour :

- Mettre en œuvre une procédure ouverte et concertée définissant des modalités précises, connues à l'avance, avec appel à projet,
- Constituer un jury avec des personnalités qualifiées pour le recrutement,
- Garantir un délai de prévenance convenable et un accompagnement de fin de projet en cas de réorientation du projet d'établissement.

◆ De la responsabilité de la direction pour le projet artistique

Les responsables des scènes permanentes (directeur artistique, gestionnaire et animateur d'équipes de professionnels de la culture au service de la population) prennent en compte la nécessité :

- D'analyser les priorités culturelles sur le territoire et positionner la scène permanente dans ce contexte,
- D'élaborer dans le dialogue avec les élus et leurs services un projet artistique articulé aux orientations des politiques culturelles territoriales,
- De gérer les budgets de manière transparente, raisonnée et en accord avec les orientations prédéfinies,
- De surveiller la bonne application des règles de droit fiscal et social.

◆ De la condition du dialogue entre les scènes permanentes et les élus

Afin de garantir les meilleures conditions du dialogue, les partenaires s'accordent pour :

- Créer un espace de dialogue (comité de suivi...) régulier et pérenne en définissant ses modalités de fonctionnement,
- Formaliser autant que possible par écrit les différentes étapes de ce dialogue,
- Rédiger une évaluation annuelle de l'action conduite par la scène permanente qui prend en compte non seulement des critères chiffrés et économiques mais également une approche qualitative, artistique et sociale.

2. Vers une responsabilité partagée du projet politique, artistique et culturel de la scène permanente

◆ Autonomie revendiquée des scènes permanentes dans la pluralité des statuts

Pour mener à bien les missions des scènes permanentes, l'organisation et la gestion doivent respecter les principes suivants :

- L'indépendance des choix artistiques,
- Une souplesse de gestion,
- L'autonomie dans la mise en œuvre de la stratégie de la communication,
- La rigueur dans la gestion du personnel,
- La responsabilité budgétaire,
- La structuration de politiques partenariales

◆ Les collectivités / les partenaires publics

Après la rédaction et la validation des orientations, les partenaires publics :

- Garantissent les moyens d'actions et l'autonomie pour la mise en place du projet,
- Sont engagés dans le projet artistique et en assument la coresponsabilité vis-à-vis du public et de la population,
- Réalisent ou font réaliser l'évaluation de l'action de la scène permanente afin d'en envisager, dans le

Suite de l'annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label) Page 6

dialogue, le renouvellement, le renforcement, ou une évolution de l'orientation.

3. La mise en œuvre du projet artistique

- La réussite du projet global de la collectivité de tutelle est étroitement liée à l'engagement concerté de la scène permanente à ses côtés.
- La réussite du projet de la scène permanente est étroitement liée à l'adéquation des financements au projet et leurs stabilités.
- La mise en œuvre de projets artistiques et leur développement impliquent des moyens humains qualifiés.
- La responsabilité des projets et des équipes nécessite l'exercice des fonctions de direction pleine et entière dans les cadres juridique et réglementaire prévus.

◆ Les moyens de la mise en œuvre

La mise en œuvre du projet nécessite de réunir des moyens financiers, humains et techniques en cohérence avec les objectifs partagés.

Le financement

- Un budget cohérent en adéquation avec le projet, un budget artistique garanti, des recettes stables et des dépenses maîtrisées dans le cadre d'un financement pluriannuel,

- Des budgets lisibles et des comptes d'exploitation certifiés,
- Des subventions liées à la pertinence du projet.

L'équipe

- Garantir le niveau de compétences et de formation dans le cadre des recrutements comme dans celui de la formation continue ainsi que celui de l'autonomie de recrutement,
- Donner les moyens de mise en œuvre : nécessité des déplacements spectacles, formation...
- Placer la direction et le projet au cœur des réseaux.

Les moyens techniques

Garantir les investissements nécessaires, la compétence des techniciens, leur formation et la sécurité des personnels et des publics afin de placer l'équipement à son juste niveau.

4. L'évaluation

Inscrite au cœur du projet artistique et culturel, l'évaluation est un rendez-vous indispensable pour le développement de la politique culturelle et du positionnement artistique de la scène permanente.

Dans un dialogue ouvert, elle permet l'évolution des projets artistiques et des attentes politiques en respectant un délai de prévenance convenable lors d'une éventuelle réorientation du projet.

Suite de l'annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label) Page 7

III LES FESTIVALS DU SPECTACLE VIVANT

Depuis les premières années de décentralisation culturelle, le nombre de festivals s'est accru dans les territoires complétant l'offre de spectacles proposée par les scènes permanentes (auxquelles ils peuvent parfois être adossés). Concentrée sur une période de l'année, ils offrent des modalités singulières de présentation des œuvres (lieux du patrimoine, plein-air, itinérance...) fondant la cohérence de leur programmation sur une densité d'événements construite autour de parcours artistiques favorisant ainsi la prise de risque.

Fondés sur l'économie de projet et prenant le relais des engagements durant la saison estivale, période de plein emploi, ils sont des employeurs essentiels pour les artistes et les techniciens intermittents.

TYPLOGIE DES FESTIVALS

La notion de "festival" embrasse une grande variété de types de manifestations :

festivals de création/production à forte valeur ajoutée artistique, manifestations reposant sur des modèles fondés sur la diffusion des œuvres, festivals qui ont pour objectif principal de participer de la dynamique touristique, économique ou sociale et placent donc au rang secondaire l'argument artistique.

Il existe, schématiquement, **quatre profils de festivals** quant à leur positionnement vis-à-vis de leur projet artistique et culturel :

- **Les festivals principalement dédiés à création et à la production** proposent une offre structurante à l'échelle d'une région ou au plan national et international. Ils s'inscrivent comme des prescripteurs actifs dans la stratégie de diffusion des programmes et des œuvres aux côtés des artistes.
- **Les festivals diffuseurs** : ils défendent une ligne artistique exigeante en mettant en œuvre une stratégie d'assemblage de programmations sur la base de spectacles proposés à la diffusion. S'ils ne participent pas à la production ou à la commande d'œuvres, ils jouent un rôle important dans la reprise et l'amortissement des projets artistiques.
- **Les festivals mixtes** : défendant également une ligne artistique exigeante, ils conduisent à chaque édition des projets de commande en nombre limité et revendiquent eux aussi de participer à l'élan collectif favorisant les créateurs contemporains et la prise de risque artistique.

Ces trois premières catégories de festivals articulent leur projet artistique et culturel entre l'engagement d'artistes professionnels reconnus ou émergents de plan national ou international afin de construire une programmation exigeante tout en affichant la volonté de la relier au territoire qui l'accueille et d'être attentifs aux populations peu familières des offres culturelles. Ces deux principes forts – ligne artistique clairement affirmée et ancrage territorial – caractérisent ces trois premières catégories. Essentiellement animés par des

finalités artistiques, ces festivals jouent également, à des titres divers, un rôle fondamental dans l'aménagement du territoire.

- Une quatrième catégorie est constituée des festivals fondés sur des **objectifs prioritaires de développement touristique, économique ou social pour un territoire**. Le festival est dans ces conditions un outil pour organiser une opération d'animation territoriale au bénéfice d'une population souvent la plus large possible plaçant au second rang la prise de risque artistique et les enjeux propres au secteur du spectacle vivant.

Compte tenu de l'impact des trois premières catégories de festivals à l'échelle de leur territoire régional ainsi qu'au plan national, de leur rôle fondamental dans le soutien à la production et la diffusion des œuvres, de leur capacité à prendre des risques artistiques, du succès de cette modalité de fréquentation du spectacle vivant par de larges publics, il s'avère important de poser des cadres de réflexions partagés dans la conduite de ces opérations artistiques et culturelles spécifiques.

1. De l'élaboration du projet artistique et culturel pour les festivals

◆ De la responsabilité des élus

Hormis le cas spécifique de festivals directement initiés par les collectivités territoriales ou des temps forts initiés par des scènes permanentes, les festivals sont, le plus souvent, pilotés par des porteurs de projets indépendants qui les conçoivent et les mettent en œuvre.

Dans cette perspective, le rôle des élus est de :

- comprendre les conditions spécifiques d'exercice des festivals : historique de la manifestation, temporalité de l'action, apport spécifiques du festival sur son territoire mais également son rôle dans le paysage du spectacle vivant en région et au plan national, fragilités des organisations festivalières qui ne disposent pas de certitudes sur les financements, etc.
- créer les conditions nécessaires pour éviter les à-coups brutaux quant aux soutiens financiers apportés,
- favoriser, autant que faire se peut, la signature de conventions pluriannuelles et multipartites définissant les objectifs communs, les moyens ainsi que les critères et les modalités d'évaluation,
- faciliter le dialogue avec les scènes permanentes dans la collaboration et l'accueil des spectacles dans les théâtres, et la mise à disposition de lieux spécifiques de représentations (bâtiments publics, espace public, etc.)

◆ De la responsabilité de la direction du festival

Les responsables du festival prennent en compte la nécessité :

- d'élaborer une programmation plaçant au premier plan la qualité des propositions artistiques, des artistes professionnels reconnus ou émergents, tout en tenant compte des dynamiques territoriales locales et régionales,

Suite de l'annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label) Page 8

- de placer au centre du projet la diversification des publics, la démocratisation culturelle, la diversité des expressions artistiques et culturelles ainsi que la fonction de relai et d'accompagnement du besoin d'expression des habitants au titre de la reconnaissance des droits culturels des personnes,
- de construire des programmations reliées au territoire qui intègrent notamment :
 - la prise de risque artistique par le biais de productions, de coproductions et de toutes formes de soutien à l'accompagnement artistique et à la mise en réseau,
 - le soutien à la création articulé à la fonction de la diffusion, le soutien aux artistes émergents,
 - l'accueil en résidence d'artistes,
 - l'insertion du festival dans des réseaux de circulation des œuvres,
 - l'intégration territoriale et notamment dans le partenariat avec les autres lieux de production et de diffusion (théâtres de villes, lieux labellisés, conservatoires...), une contribution active à la formation (formation initiale et formation professionnelle continue),
 - l'accompagnement des pratiques en amateurs dans le cadre de la rencontre avec les artistes professionnels,
 - le développement de l'action éducative et culturelle,
 - la contribution à l'attractivité des territoires.

2. Vers une responsabilité partagée du projet artistique et culturel du festival et des partenaires publics

◆ Autonomie revendiquée des festivals dans la pluralité de leurs statuts

Pour mener à bien leurs missions, les festivals revendiquent, et ce quel que soit le statut de gestion, certains principes fondamentaux :

- L'indépendance artistique,
- L'autonomie juridique et/ou une souplesse de gestion,
- La responsabilité d'acteur culturel du champ du spectacle vivant à part entière en favorisant notamment la mobilité artistique, l'émergence, l'entrée de carrière, l'accueil d'artistes étrangers,)
- Le respect des conditions du travail artistique des artistes invités et de leurs équipes techniques,
- La rigueur dans la gestion du personnel,
- La responsabilité budgétaire,
- L'autonomie dans la mise en œuvre de la stratégie de communication,
- L'intégration du mode et d'échéance de l'évaluation du projet.

◆ Les collectivités / les partenaires publics

Les partenaires publics assurent, dans la durée, les moyens d'actions et l'autonomie pour la mise en place du projet.

Ils appuient le projet de festival vis-à-vis des publics et de la population et relaient la communication dans leurs supports d'information (sites internet, affichages, journal, etc.).

Ils réalisent ou font réaliser l'évaluation dans le but de garantir le dialogue et la prise en compte des évolutions du projet à mettre en œuvre.

3. La mise en œuvre du projet artistique

La réussite du projet du festival est étroitement liée à la prévisibilité des financements.

La mise en œuvre de projets artistiques et leur développement impliquent des moyens humains qualifiés.

Sa réalisation intègre la nécessité du recours important aux contrats à durée déterminée et peut recourir au bénévolat dans le cadre des conventions et lois en vigueur.

Le financement

La direction du festival s'engage à :

- élaborer un budget cohérent avec le projet en consacrant une part significative au budget artistique, en tablant sur des recettes stables et des dépenses maîtrisées dans le cadre si possible d'un financement pluriannuel,
- produire des budgets lisibles et des comptes d'exploitation certifiés ainsi qu'un rapport d'activité détaillé,
- mettre en œuvre une gestion administrative rigoureuse dans le cadre de la réglementation (convention collective et droit du travail, fiscalité, sécurité des biens et des personnes, etc.),
- solliciter des subventions en rapport avec la nature du projet.

L'équipe

- Garantir le niveau de compétences et de formation dans le cadre des recrutements du personnel permanent comme dans celui de la formation continue ainsi que celui de l'autonomie de recrutement.
- Donner les moyens au personnel d'opérer des déplacements (spectacles, formation, partenariats, etc.),
- Inscrire le projet développé au sein de réseaux professionnels en région et au plan national (syndicats professionnels, réseaux et fédérations de festivals, etc.).

Les moyens techniques

Mettre en œuvre toutes les conditions nécessaires à la sécurité des biens et des personnes : formation des personnels, recours à des prestataires spécialisés dans le cadre d'installations ponctuelles – chapiteaux, gradins et tribunes, instances de contrôle – dans le respect des exigences environnementales et patrimoniales.

4. L'évaluation

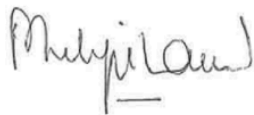
Inscrite au cœur du projet artistique et culturel, l'évaluation est un rendez-vous indispensable pour le développement de la politique culturelle et du positionnement artistique du festival.

Dans un dialogue ouvert, elle permet l'évolution des projets artistiques et des attentes politiques en respectant un délai de prévenance lors d'une éventuelle évolution du projet.

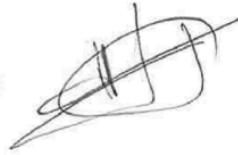
Suite de l'annexe 19 : Charte des missions artistiques et territoriales des scènes publiques (hors label) Page 9

Les signataires s'engagent à promouvoir cette charte et à favoriser sa prise en compte par les partenaires dans les territoires.

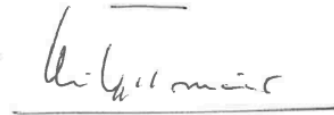
AVIGNON LE 17 JUILLET 2013



Pour la FNCC,
Philippe Laurent
Président



Pour le SNSP,
Michel Lefeivre
Président



Pour France Festivals,
Philippe Toussaint
Président

Annexe 20 : Synthèse de l'Enquête sur les scènes publiques permanentes et projections réalisées par le SNSP sur la base des résultats de l'étude conduite par Bénédicte Dumeige, publiée en 2016



Syndicat **National** des
Scènes Publiques
Chambre professionnelle du spectacle vivant pour les scènes permanentes et festivières

ENQUÊTE
sur les
SCÈNES PUBLIQUES PERMANENTES

Ce document de synthèse et les projections ont été réalisées par le SNSP sur la base des résultats de l'étude conduite par Bénédicte Dumeige / Conseil en stratégie artistique et culturelle

SNSP – Hôtel de Massa, 38 rue du Faubourg Saint Jacques, 75014 Paris • 01 40 18 55 95 • www.snsps.fr • contact@snsps.fr

Suite de l'annexe 20 : Synthèse de l'Enquête sur les scènes publiques permanentes et projections réalisées par le SNSP sur la base des résultats de l'étude conduite par Bénédicte Dumeige, publiée en 2016, p 2

QU'EST CE QU'UNE SCÈNE PUBLIQUE PERMANENTE HORS INSTITUTION ?

Les scènes permanentes adhérentes au SNSP sont des structures financées majoritairement par les collectivités territoriales et pour certaines d'entre elles, régulièrement par l'Etat (scènes conventionnées, pôles cirques...) ou au projet (en général, autour de la médiation culturelle). Elles sont dotées: d'un projet artistique et culturel, d'une équipe professionnelle permanente, d'un ou plusieurs lieux de diffusion, d'un budget et des moyens humains et matériels nécessaires à leurs activités.

MÉTHODOLOGIE

Ce document de synthèse et les projections qui y figurent ont été réalisés par le SNSP sur la base des résultats de l'étude *Enquête sur les scènes publiques permanentes adhérentes au SNSP*, conduite par Bénédicte Dumeige / Conseil en stratégie artistique et culturelle.

Cette étude, réalisée par questionnaire de mai à octobre 2015 sur un échantillon de 104 scènes, a pour année de référence 2014.

L'étude est consultable dans son intégralité sur le site internet du SNSP www.snsf.fr onglet « Scènes Publiques », rubrique « Études sur les Scènes Publiques ».

Certains chiffres globaux contenus dans ce dépliant sont issus de la projection des médianes obtenues sur 2 000 scènes, repérées sur un fichier d'environ 2 500 lieux non institutionnels.

OBJECTIFS

À ce jour, aucune étude globale n'existait sur ces scènes, alors même que l'on pouvait subodorer l'importance de ce réseau. Bon nombre d'études de qualité existent, mais toujours partielles ou parcellaires et les statistiques du Ministère de la Culture et de la Communication ne concernent quasiment que les structures labellisées.

En l'attente d'une observation nationale globale, le Syndicat National des Scènes Publiques a donc décidé fin 2014 de passer commande d'un premier état des lieux global de ce réseau sur l'ensemble du territoire, y compris ultra-marin, autour de cinq questions majeures :

- ◆ Identités des scènes
- ◆ Activités développées
- ◆ Emploi artistique et culturel
- ◆ Informations financières
- ◆ Évolutions et enjeux

Cette étude révèle la part active que ces scènes apportent dans l'écosystème du spectacle vivant pour créer les œuvres, les faire vivre et circuler, pour la formation des goûts des spectateurs, bien au-delà de l'idée communément admise de scènes permanentes qui justifieraient leur existence uniquement sur une activité de diffusion.

Suite de l'annexe 20 : Synthèse de l'Enquête sur les scènes publiques permanentes et projections réalisées par le SNSP sur la base des résultats de l'étude conduite par Bénédicte Dumeige, publiée en 2016, p 3

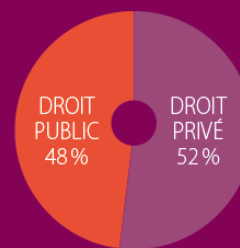
IDENTITÉ DES SCÈNES PUBLIQUES PERMANENTES

UN RÉSEAU ISSU DE LA DÉCENTRALISATION

Une première vague de structuration date de la seconde moitié des années 60 puis les lois de décentralisation marquent le début d'une importante période de création de scènes.

DES STATUTS JURIDIQUES DIVERS

- Associations
- Sem
- Régies directes
- Régies personnalisées et SPIC
- Régies autonomes
- SARL
- EPCC
- Syndicat mixte



DES ACTIVITÉS DE PROGRAMMATION DANS ET HORS LES MURS

L'offre de spectacles s'exerce prioritairement dans l'établissement principal, mais elle se déploie également hors les murs, avec un rayonnement communal et intercommunal.

- En moyenne 7 spectacles hors du lieu principal / saison
- 61 % des actions avec les publics dépassent la sphère communale

UNE FORTE FRÉQUENTATION

Autour de 20 000 spectateurs en moyenne par structure de programmation
Taux de fréquentation moyen 79 %

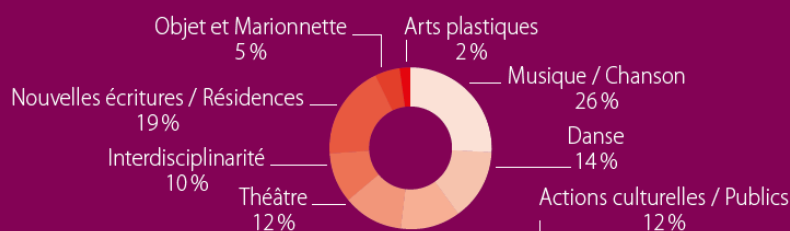
→ Soit une projection nationale estimée à plus de 25 millions de spectateurs chaque année

DES CONVENTIONS QUI LIENT LES SCÈNES ET LES PARTENAIRES PUBLICS

32 % des conventions sont pluri-annuelles et pluri-partites

Départements	Villes	Régions	DRAC	Intercommunalités
26 %	22 %	20 %	19 %	13 %

Focus sur 23 scènes conventionnées de l'échantillon : objet du conventionnement



Suite de l'annexe 20 : Synthèse de l'Enquête sur les scènes publiques permanentes et projections réalisées par le SNSP sur la base des résultats de l'étude conduite par Bénédicte Dumeige, publiée en 2016, p 4

L'ACTIVITÉ DÉVELOPPÉE

UNE TRÈS LARGE DIFFUSION DE SPECTACLES PROFESSIONNELS

Diffusion			Création		
41	83	→ Soit une projection nationale estimée à 124 000 représentations chaque année	91 %	587	Près de 6 Créations accueillies par scène
41 Spectacles différents / équipement en moyenne	83 représentations en moyenne par équipement		91 % Des scènes accueillent des créations	587 Créations ont été accueillies en 2014 *	

UNE PROGRAMMATION PLURIDISCIPLINAIRE

Théâtre	Musiques Actuelles	Danse	Arts du Cirque et Arts de la rue	Théâtre d'objets Marionnettes
30 %	23 %	10 %	9 %	8 %
Musiques savantes	Arts du récit	Arts numériques	Humour, Spectacles musicaux, Magie, Rencontres / Débats Performances en Arts Visuels	
8 %	3 %	0,47 %	9 %	

UNE OUVERTURE À L'INDUSTRIE CRÉATIVE

21 % des scènes diffusent des oeuvres cinématographiques

Dont 91 % mettent en place 1 ou plusieurs dispositifs d'éducation à l'image

UN DÉBUT D'OUVERTURE VERS L'INTERNATIONAL

12 % des compagnies programmées sont étrangères

UN ACCUEIL SIGNIFICATIF DES PRATIQUES AMATEURS

Une action d'insertion des pratiques amateurs est menée visant à développer des stratégies de qualification des pratiques, d'implication du théâtre dans la vie de la cité, etc. Ainsi, une moyenne de 10 spectacles amateurs par scène sont accueillis par saison.

* Total sur 100 scènes

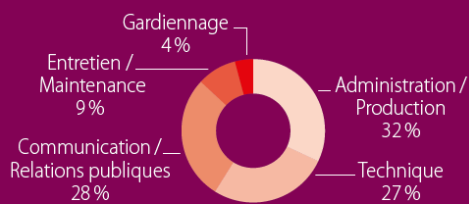
Année de référence : 2014

Suite de l'annexe 20 : Synthèse de l'Enquête sur les scènes publiques permanentes et projections réalisées par le SNSP sur la base des résultats de l'étude conduite par Bénédicte Dumeige, publiée en 2016, p 5

L'EMPLOI

DES ÉQUIPES PERMANENTES STRUCTURÉES

- 6 à 20 membres par équipe permanente dans 75 % des scènes
- Dont 52 % de femmes
- 15 % comprennent plus de 21 salariés
- 12 emplois équivalent temps plein en moyenne par structure



- Soit une projection nationale estimée à 20 000 emplois (publics et privés)
- L'emploi artistique est très difficile à estimer compte tenu des contrats globaux

DROITS VERSÉS AUX AUTEURS

Sur 102 scènes auditées, plus de 3,7 millions d'euros ont été versés aux sociétés de droits d'auteurs.

- Soit une projection nationale estimée à près de 45 millions d'euros

LES INDICATEURS FINANCIERS

DES BUDGETS EN BAISSÉ

1 265 000 € de budget moyen global ↘ - 9,84 % par rapport à 2007
 Autour de 420 000 € de budget artistique en moyenne, soit 34 % du budget total
 ↘ - 13 % par rapport à 2007

Répartition des aides apportées par un partenaire public

Communes	Interco.†	Départ.†	Régions	DRAC	CNC	Aides à l'emploi	Europe	Autres
59,4 %	19 %	8 %	6 %	6 %	0,1 %	0,5 %	0,2 %	0,8 %

LES ÉVOLUTIONS À L'ŒUVRE ET LES ENJEUX

3 défis majeurs

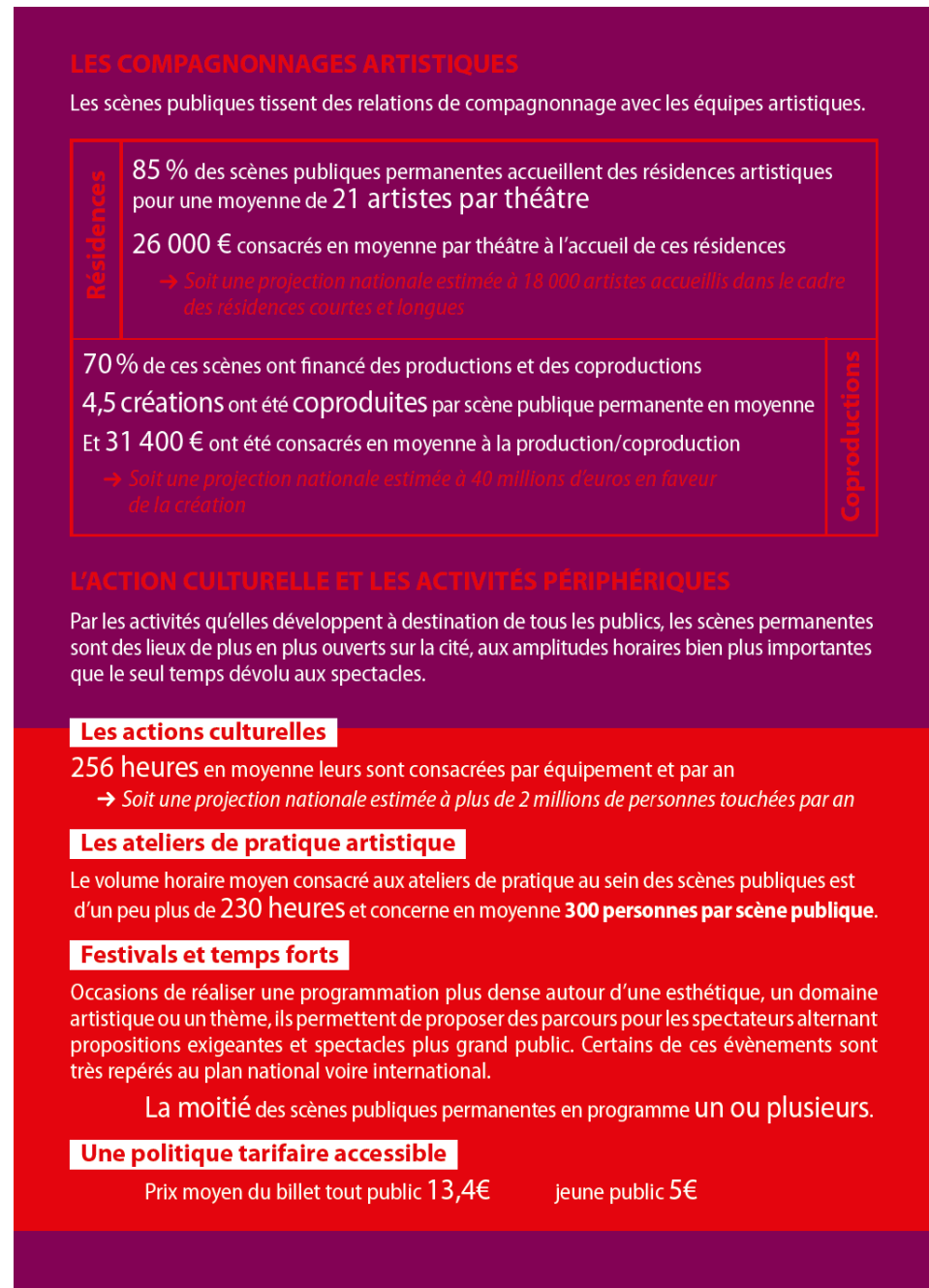
- ↘ des subventions
- ↗ des coûts artistiques
- ≠ variabilité des orientations politiques

3 conséquences

- ↘ du nombre de spectacles
- ↘ de la taille des spectacles accueillis
- ↘ du budget de coproduction

57 % des directeurs de Scènes Publiques Permanentes déclarent être stimulés et observer avec attention la reconfiguration du paysage territorial et les évolutions à l'œuvre en matière de politique artistique et culturelle pour réinventer leurs méthodes de travail.

Suite de l'annexe 20 : Synthèse de l'Enquête sur les scènes publiques permanentes et projections réalisées par le SNSP sur la base des résultats de l'étude conduite par Bénédicte Dumeige, publiée en 2016, p 6



Annexe 21 : Tableau récapitulatif des directeurs et directrices de théâtre de ville enquêtés

Prénom ¹	Tranche d'âge	Trajectoire d'études supérieures	Ancienneté dans le poste	Type de contrat de travail	Proximité de la scène avec Paris ²	Statut de la scène	Scène conventionnée par l'État
Alan	50-59 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une réorientation	15 ans et plus	CDI	Ville de 3 ^{ème} cercle	Association	Non
Aliénor	30-39 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une réorientation	5 à 9 ans	Fonctionnaire (Attachée territoriale)	Ville limitrophe	Régie directe et DSP	Non
André	30-39 ans	Études supérieures non culturelles	1 à 4 ans	Contractuel (3 ans)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie directe	Non

¹ Par souci de confidentialité, tous les prénoms ont été changés

² Cette nomenclature a été construite pour situer la scène géographiquement par rapport à la ville de Paris. Ainsi la désignation de « ville limitrophe » signifie que la ville jouxte directement la ville de Paris ; la désignation de ville de « 2^{ème} cercle » signifie qu'il faut traverser une ville de banlieue pour l'atteindre. En 2017, ces villes étaient accessibles depuis Paris par métro et/ou par RER ; la désignation de ville de « 3^{ème} cercle » signifie qu'il faut traverser au moins deux villes de banlieue pour l'atteindre. En 2017, ces villes nécessitaient de cumuler plusieurs transports en commun pour être rejointes depuis Paris. Dans le cadre de la création de la Métropole du Grand Paris, elles faisaient l'objet de nombreux chantiers visant à renforcer leur accessibilité en transport en commun, notamment par un allongement des lignes de Métro et de RER. Les « villes hors Grand Paris » sont situées en Île-de-France en dehors du périmètre géographique et administratif du Grand Paris mais à proximité de celui-ci.

Suite de l'annexe 21 : Tableau récapitulatif des directeurs et directrices de théâtre de ville enquêtés

Prénom	Tranche d'âge	Trajectoire d'études supérieures	Ancienneté dans le poste	Type de contrat de travail	Proximité de la scène avec Paris	Statut de la scène	Scène conventionnée par l'État
Ariane	30-39 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une réorientation	1 à 4 ans	Contractuel (1 an)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Baptiste	40-49 ans	Études supérieures non culturelles	1 à 4 ans	CDI	Ville de Paris	Association	Non
Bernard	60-69 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une reprise d'études	1 à 4 ans	Contractuel (CDI)	Ville de 2 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Candice	40-49 ans	Études supérieures non culturelles	1 à 4 ans	Fonctionnaire (Attachée territoriale)	Ville limitrophe	Régie directe	Oui
Charlie	50-59 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une reprise d'études	1 à 4 ans	CDI	Ville hors Grand Paris	Association	Non

Suite de l'annexe 21 : Tableau récapitulatif des directeurs et directrices de théâtre de ville enquêtés

Prénom	Tranche d'âge	Trajectoire d'études supérieures	Ancienneté dans le poste	Type de contrat de travail	Proximité de la scène avec Paris	Statut de la scène	Scène conventionnée par l'État
Christophe	40-49 ans	Études supérieures non culturelles	5 à 9 ans	CDI	Ville de 2 ^{ème} cercle	Association	Non
Édouard	60-69 ans	Études supérieures non culturelles	15 ans et plus	CDI (restreint à la durée de la délégation)	Ville limitrophe	DSP - SEM	Oui
Françoise	60-69 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle sans changement	15 ans et plus	CDI	Ville de Paris	Association	Non
François	60-69 ans	Études supérieures non culturelles	15 ans et plus	Contractuel (CDI)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Frédéric	50-59 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une réorientation	5 à 9 ans	Contractuel (3 ans)	Ville de 3 ^{ème} cercle	EPIC	Non

Suite de l'annexe 21 : Tableau récapitulatif des directeurs et directrices de théâtre de ville enquêtés

Prénom	Tranche d'âge	Trajectoire d'études supérieures	Ancienneté dans le poste	Type de contrat de travail	Proximité de la scène avec Paris	Statut de la scène	Scène conventionnée par l'État
Gérald	60-69 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle sans changement	15 ans et plus	Contractuel (2 ans)	Ville de 3 ^{ème} cercle	EPIC	Non
Géraldine	30-39 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une réorientation	5 à 9 ans	Fonctionnaire (Attachée territoriale)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Gérard	60-69 ans	Études supérieures non culturelles	1 à 4 ans	Contractuel (1 an)	Ville de 2 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Grégoire	40-49 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle avec spécialisation en fin de parcours	5 à 9 ans	Contractuel (CDI)	Ville hors Grand Paris	Régie directe	Non
Irène	60-69 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle sans changement	10 à 14 ans	CDI	Ville limitrophe	Association	Non

Suite de l'annexe 21 : Tableau récapitulatif des directeurs et directrices de théâtre de ville enquêtés

Prénom	Tranche d'âge	Trajectoire d'études supérieures	Ancienneté dans le poste	Type de contrat de travail	Proximité de la scène avec Paris	Statut de la scène	Scène conventionnée par l'État
Jean-Michel	50-59 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle sans changement	15 ans et plus	Contractuel (CDI)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie personnalisée	Non
Jérôme	50-59 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une reprise d'études	1 à 4 ans	Fonctionnaire (Attaché territorial)	Ville limitrophe	Régie directe	Non
Joseph	60-69 ans	Études supérieures non culturelles	10 à 14 ans	CDI	Ville hors Grand Paris	Association	Non
Léna	40-49 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle avec spécialisation en fin de parcours	1 à 4 ans	-	Ville limitrophe	DSP	Oui
Marie	40-49 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une reprise d'études	10 à 14 ans	Contractuel (CDI)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie Directe	Non

Suite de l'annexe 21 : Tableau récapitulatif des directeurs et directrices de théâtre de ville enquêtés

Prénom	Tranche d'âge	Trajectoire d'études supérieures	Ancienneté dans le poste	Type de contrat de travail	Proximité de la scène avec Paris	Statut de la scène	Scène conventionnée par l'État
Maurice	50-59 ans	Pas de diplôme d'études supérieures (début d'études supérieures non culturelles de commerce et école de théâtre)	1 à 4 ans	Contractuel (3 ans)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Mélanie	30-39 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle avec spécialisation en fin de parcours	1 à 4 ans	CDI	Ville hors Grand Paris	EPIC	Non
Nadine	50-59 ans	Études supérieures non culturelles	1 à 4 ans	CDI	Ville de Paris	Association	Non
Nathalie	40-49 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une réorientation	10 à 14 ans	Fonctionnaire (Attachée territoriale)	Ville de 2 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Nicolas	60-69 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une reprise d'études	15 ans et plus	Fonctionnaire (catégorie B)	Ville limitrophe	Régie directe	Non
Océane	30-39 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une réorientation	5 à 9 ans	Contractuel (CDI)	Ville limitrophe	Régie directe	Non

Suite de l'annexe 21 : Tableau récapitulatif des directeurs et directrices de théâtre de ville enquêtés

Prénom	Tranche d'âge	Trajectoire d'études supérieures	Ancienneté dans le poste	Type de contrat de travail	Proximité de la scène avec Paris	Statut de la scène	Scène conventionnée par l'État
Pauline	30-39 ans	Études supérieures non culturelles	1 à 4 ans	Fonctionnaire (Attachée territoriale)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Pierre	60-69 ans	Études supérieures non culturelles	15 ans et plus	Contractuel (CDI)	Ville de 2 ^{ème} cercle	Régie directe	Oui
Samantha	30-39 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle avec spécialisation en fin de parcours	10 à 14 ans	Contractuel (CDI)	Ville de 3 ^{ème} cercle	Régie directe	Non
Sophie	40-49 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle avec spécialisation en fin de parcours	1 à 4 ans	Fonctionnaire (Attachée territoriale)	Ville limitrophe	Association	Non
Stéphane	50-59 ans	Études supérieures culturelles / Formation initiale culturelle sans changement	1 à 4 ans	-	Ville hors Grand Paris	EPA	Non

Suite de l'annexe 21 : Tableau récapitulatif des directeurs et directrices de théâtre de ville enquêtés

Prénom ¹	Tranche d'âge	Trajectoire d'études supérieures	Ancienneté dans le poste	Type de contrat de travail	Proximité de la scène avec Paris ²	Statut de la scène	Scène conventionnée par l'État
Sylvia	50-59 ans	Pas de diplôme d'études supérieures	15 ans et plus	Régie directe	Ville de 2 ^{ème} cercle	Fonctionnaire (Attachée territoriale)	Non
Sylvie	50-59 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une reprise d'études	5 à 9 ans	EPA	Ville de 3 ^{ème} cercle	Contractuel (CDI)	Oui
Vickie	50-59 ans	Études supérieures culturelles à la suite d'une reprise d'études	1 à 4 ans	Affermage	Ville hors Grand Paris	CDI	Non

¹ Par souci de confidentialité, tous les prénoms ont été changés

² Cette nomenclature a été construite pour situer la scène géographiquement par rapport à la ville de Paris. Ainsi la désignation de « ville limitrophe » signifie que la ville jouxte directement la ville de Paris ; la désignation de ville de « 2^{ème} cercle » signifie qu'il faut traverser 1 ville de banlieue pour l'atteindre. En 2017, ces villes étaient accessibles depuis Paris par métro et/ou par RER ; la désignation de ville de « 3^{ème} cercle » signifie qu'il faut traverser au moins deux villes de banlieue pour l'atteindre. En 2017, ces villes nécessitaient de cumuler plusieurs transports en commun pour être rejointes depuis Paris. Dans le cadre de la création de la métropole du Grand Paris, elles faisaient l'objet de nombreux chantiers visant à renforcer leur accessibilité en transport en commun, notamment par un allongement des lignes de Métro et de RER. Les « villes hors Grand Paris » sont situées en Île-de-France en dehors du périmètre géographique et administratif du Grand Paris mais à proximité de celui-ci.

Les directeurs et directrices de théâtre de ville : socio-histoire d'un groupe professionnel

Résumé

Cette thèse a pour objet d'étude les directeurs et directrices de théâtre de ville. Elle se propose d'interroger dans une perspective sociologique les configurations d'exercice et les pratiques de ces professionnels placés à la tête de scènes publiques vouées au spectacle vivant et hors label, en prenant en compte le contexte de la création de la métropole du Grand Paris. Le terrain d'enquête, inscrit dans le périmètre de la métropole, a été étudié à travers des techniques mixtes : 1 recensement des scènes et des personnels culturels de la métropole, 44 entretiens, 6 conférences de consensus et 2 focus groups. Ces données ont été recueillies entre 2017 et 2021 auprès de près d'un tiers des directeurs et directrices de théâtre de ville de la métropole du Grand Paris, de l'ensemble des directeurs culture des établissements publics territoriaux créés avec la métropole, et de représentants du Syndicat National des Scènes Publiques. La thèse montre des directeurs et des directrices aux origines sociales et professionnelles diverses, qui tiennent un rôle incontournable dans l'élaboration et la mise en œuvre de politiques culturelles publiques à l'échelle locale. Leur professionnalisation rapide au tournant des années 2000 est le reflet de générations marquées à différents moments de leur socialisation par un fort volontarisme culturel à l'échelle nationale, qu'ils s'attachent à mettre à l'honneur au sein d'un territoire par leur participation active à la diffusion et à la création de spectacles, par la valorisation de tâches et de professionnalités diverses et par leur capacité à défendre collectivement des principes d'exigence artistique hérités de la tradition du théâtre populaire.

Mots clefs : Spectacle vivant, service public, théâtre de ville, groupe professionnel, identité professionnelle, territoire, décentralisation, socialisation

City theater directors: socio-history of a professional group

Abstract

This thesis aims to study the profession of director of a municipal theatre. It proposes to question in a sociological perspective the practices of these professionals and the different configurations of their exercise, knowing that they are placed at the head of public stages dedicated to live performance, without national label, and taking into account the context of the creation of the parisian metropolis. The field of investigation is the metropolitan area. It was studied using mixed methodologies: 1 census of cultural scenes and cultural personnel of the metropolis, 44 interviews, 6 consensus conferences and 2 focus groups. This data was collected between 2017 and 2021. It includes nearly thirty percent of the directors of city theatres in the Greater Paris metropolitan area; all the cultural directors of territorial public establishments created in collaboration with the metropolitan area and some representatives of the National Syndicate of Public Scenes. The thesis shows directors of various social and professional origins, who play an essential role in the development and implementation of public cultural policies. Their rapid professionalisation at the turn of the 2000s is the reflection of generations marked at different times of their socialisation by a strong national cultural voluntarism that they try to honour within a smaller territory. Indeed, the analysis shows their active participation in the dissemination and the creation of live shows, their ability to promote various tasks and professionalities and to collectively defend the principles of artistic rigour inherited from the tradition of popular theatre.

Keywords: Performing arts, public service, city theater, professional group, professional identity, territory, decentralisation, socialisation