

# Alternatives théâtrales

#134 *institutions/insurrections*

**Le double mouvement de professionnalisation de la scène théâtrale romande.**

**Vers une célébration des entrepreneurs singuliers de la création ?**

*Valérie Rolle*

Le 3 juin 2017, la Comédie de Genève (première institution théâtrale fondée en 1913 à Genève par une troupe dramatique locale) organise une journée de réflexion sur la relation du théâtre au politique et à la société à l'occasion du départ, au 30 juin, de son directeur. Dans un texte intitulé *Reprise*, Hervé Loichemol (1) propose une réflexion critique sur les évolutions récentes du théâtre plutôt que de faire le bilan de ses six ans passés à la tête de cette institution. Il dénonce l'instrumentalisation de la culture à des fins d'attractivité touristique – il faut rayonner – et l'imposition d'impératifs comptables venus de l'entreprise privée – il faut remplir les salles. Cela aurait favorisé la multiplication des festivals et des coproductions dans une logique de novation favorisant les revendications du statut de créateur de l'ensemble des acteurs de la production théâtrale, renforcé le pouvoir des « tourneurs, agents et intermédiaires de toutes sortes » et surtout des « chamanes-programmateurs », mais aussi contribué à une « précarisation générale », les salaires des artistes servant de variable d'ajustement pour limiter les coûts de production.



*Dernier programme de la Comédie sous la direction d'Hervé Loichemol et premier programme de la Comédie sous la nouvelle direction en binôme de Denis Maillefer et Natachat Koutchoumov.*

À la lecture des quelques lignes d'appel à la pensée de cette rencontre où je suis invitée à intervenir, je suis immédiatement frappée par la dénonciation de la « marchandisation du monde », à laquelle l'art et la culture n'échapperaient pas, subissant la « puissance de l'économisme et du spectaculaire »(2). Sans disconvenir des critiques émises, il me semble aventureux d'associer les formes de dérégulations avancées des sociétés capitalistes modernes à des effets de polarisation directe dans le milieu théâtral. Le système d'opposition entre art et marché, désintéressement et rentabilité, recherche esthétique et divertissement spectaculaire, découle plutôt de processus historiques propres à la structuration des champs artistiques (3), ici de la sphère théâtrale. Les contradictions qui traversent le théâtre d'aujourd'hui ne découlent pas simplement de logiques économiques hétéronomes s'étant récemment imposées à la sphère théâtrale, mais aussi de transformations internes à ce champ dans des contextes historiques situés et évolutifs.

Le propos de cet article revient ainsi, dans un premier temps, sur la genèse de cette opposition entre art et marché. Il rappelle le rôle crucial joué par l'État comme nouvel horizon émancipateur du théâtre à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme le marché l'avait été dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette perspective, la structuration de l'espace théâtral romand est analysée à travers le double mouvement de professionnalisation autorisé par un théâtre devenu « public » au sens où il est, comme en France, essentiellement financé par des subventions d'État. Si l'institutionnalisation de la scène romande a effectivement favorisé la diffusion de nouvelles normes dans un mouvement de collision entre la première génération d'agents professionnalisés (les « indépendants ») et une nouvelle génération de professionnels diplômés (les « émergents »), elle a dans le même temps renforcé l'autonomie de l'espace théâtral et, par conséquent, son éloignement du « grand public ». La conclusion dresse alors, en s'appuyant sur des critiques émises en France, une réflexion sur quelques-unes des dérives associées à cette fermeture du théâtre sur lui-même, comme la revendication, par tous, du statut de créateur singulier sous l'effet d'une diffusion des normes entrepreneuriales au sein du théâtre.

### **Méthodologie**

Cet article s'inscrit dans le cadre d'une enquête menée entre 2015 et 2017 (24 mois) sur les carrières dans le travail par projet en contexte d'emploi intermittent, salarié et indépendant au moyen d'une comparaison interprofessionnelle entre comédiens et graphistes. Financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique dans le cadre d'une bourse de mobilité postdoctorale (projet P300P1\_158482), cette enquête a consisté en des entretiens avec une trentaine de comédiens et de graphistes en parallèle à la récolte de données sur la structuration socio-historique de ces espaces d'activité. Concernant le théâtre, il s'agissait de cerner les processus d'institutionnalisation et de professionnalisation de la scène théâtrale romande. Le théâtre étant aujourd'hui, en Suisse comme en France, principalement financé par les pouvoirs publics, il s'agissait également de situer la transformation des cadres de l'action culturelle sur le territoire investigué : la Suisse romande et plus

particulièrement l'arc lémanique (en tant que centre historique encore dominant du développement théâtral romand). La collecte de données sur les instances professionnelles actives dans cet espace a été complétée par des échanges informels avec des acteurs syndicaux, scolaires et artistiques. L'évolution des systèmes de formation a fait l'objet d'une attention particulière en raison de la mise sur pied, au tournant des années 2000, des Hautes écoles d'art (plastiques, graphiques ou vivants). Cette recherche a ainsi prolongé une première enquête menée entre 2012 et 2013 avec Olivier Moeschler sur la Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR) créée en 2003 dans le sillage des réformes de l'enseignement supérieur. Basée sur une analyse documentaire permettant de faire la genèse de cette fabrique de comédiens, cette étude s'est ensuite appuyée sur un questionnaire adressé à l'ensemble des premières volées de diplômés de l'école (alors au nombre de 62) ainsi que sur des entretiens menés auprès de 12 comédiens aux prises avec les enjeux spécifiques de l'entrée dans le métier (deux à six premières années d'expérience professionnelle).

### **Du marché à l'État : deux horizons historiques d'émancipation**

Dans un ouvrage sur l'histoire des cultures, Christophe Charle (4) revient sur la période qui a signé l'autonomisation des arts selon des modalités temporelles et géographiques qui sont loin d'être linéaires et homogènes en Europe. La fin du XIXe siècle marque le triomphe progressif de la bourgeoisie moderne sur la classe nobiliaire. Cet avènement a entraîné la domination d'un théâtre privé et rendu caduque le modèle du théâtre de cour de l'Ancien régime. Cet embourgeoisement du théâtre, lié à un renouvellement des élites sociales, s'accompagne d'une plus forte différenciation des publics et des salles dès la deuxième moitié du XIXe siècle. Les publics et les salles étaient, en effet, davantage mixtes et enclins au mélange des couches sociales et des genres durant la première moitié du XIXe sous l'effet de l'urbanisation. Mais cette mutation touche en priorité les capitales. Elle s'accompagne d'une nouvelle croissance de l'offre théâtrale sur un marché libéralisé et à visées lucratives. Ces changements vont, d'une part, renforcer la ségrégation des publics via une sélection par l'argent. Ils vont, d'autre part, contribuer à démultiplier les formes théâtrales dont la diffusion sera facilitée par les mouvements d'unification nationale qui donnent alors naissance aux États-Nations modernes.

Des critiques vont s'élever contre ce théâtre commercial normalisé à visées spectaculaires, divertissantes et rentables, au même titre qu'à ses dérivés populaires comme le café-concert, le music-hall ou les spectacles de variétés qui signent l'émergence d'une culture de masse. Ces détracteurs jugent ces évolutions vulgaires et craignent la perte d'une certaine ambition culturelle du théâtre. Ces voix alternatives vont emprunter deux voies. En premier lieu, celle des tenants d'un théâtre dit « d'avant-garde » ou « d'art » s'opposant autant à un théâtre bourgeois que populaire. Contre le faste et le grandiose, ils prônent une esthétique de l'intériorité qui va rompre avec les conventions alors en vigueur. En deuxième lieu

et en réaction à cette logique de « l'art pur », diverses variantes de « théâtre du peuple » vont s'élever. Leurs ambitions sont pédagogiques et culturelles, mais aussi militantes dans un contexte où les idées socialistes et anarchistes trouvent des points d'accroche. Le capitalisme d'exploitation bat en effet son plein, ce qui favorisera la diffusion de ces idées et contribuera au développement des mobilisations syndicales de la première moitié du XXe siècle.

La régulation du marché de l'emploi théâtral ne passe alors pas par l'État mais par des conventions corporatives. C'est bien en opposition à l'intrusion des pouvoirs publics que se forge, dans un premier temps, l'identité collective des artistes. Comme le montre Mathieu Grégoire (5) pour le cas de la France, les premiers systèmes de sécurisation des comédiens ne dépendent pas d'un système de protection de l'emploi garanti par les pouvoirs publics mais de solidarités corporatives. Leur fonctionnement exige un rapport de force entre syndicats et patrons sur le marché libéralisé du théâtre. Ce n'est qu'à la fin des années 1930, avec la création de la Caisse des congés et spectacles, que l'on désignera ces travailleurs du théâtre comme des « salariés intermittents ». L'ouverture totale du marché et l'instabilité des engagements continue toutefois à faire planer le spectre du « bi-professionnalisme » pour les exclus du star-système. La concurrence des amateurs ou des semi-amateurs est d'ailleurs vivement dénoncée par les corporations. Elle apparaît à leurs yeux comme un frein à la réalisation d'une vocation professionnelle qui consisterait à se dédier pleinement à la scène.

Le marché représente ainsi, au début du XXe siècle, le seul horizon d'émancipation des artistes du spectacle. Cela va changer lorsque la norme de l'emploi salarié va s'imposer. Sa généralisation va en effet encourager, dans les milieux artistiques, des velléités d'encadrement des relations d'emploi garanties par l'État. Les mobilisations, qui visaient jusque-là à autoréguler la main-d'œuvre, vont dès lors se reporter sur la sphère de la production elle-même. Comme le souligne Mathieu Grégoire : « D'une gestion de la pénurie des débouchés, on passe ainsi à une revendication d'élargissement des débouchés en promouvant une politique volontariste de défense et de promotion du théâtre, du cinéma et de la musique. » (p. 65)

La mise en place, en France, du Ministère de la culture en 1959 va changer la donne. Elle va permettre aux artistes de s'émanciper du marché grâce aux subventions publiques. Les subsides de l'État vont dès lors composer l'essentiel des ressources économiques de la production artistique, en particulier pour le théâtre, et contribuer à une extraordinaire croissance de l'offre culturelle. La mise en place d'une véritable politique culturelle en faveur de la création va aussi signer la suprématie d'un nouveau groupe social : celui des metteurs en scène (6). C'est autour de ces derniers que s'organise désormais la création mais aussi la programmation, puisqu'ils prennent la direction des infrastructures artistiques. Ce premier moment d'institutionnalisation d'une politique culturelle en France stimule, par ailleurs, la recherche universitaire. Il contribue en effet à la structuration du

champ de la sociologie de la culture et des arts, auquel sera réservé un rôle d'enquête systématique sur les pratiques culturelles, d'une part, et les professions artistiques, d'autre part (7). Mais il va aussi stimuler le développement des études théâtrales qui vont, quant à elles, contribuer à diffuser les normes esthétiques véhiculées par les « avant-gardes ».

Dans la continuité de cette première phase d'institutionnalisation et de décentralisation culturelle, l'arrivée au pouvoir des socialistes va marquer une nouvelle étape à partir des années 1980. Revenant sur la genèse de la politique culturelle française, Vincent Dubois (8) relève deux évolutions majeures. La première consiste en une professionnalisation accrue des agents culturels, en particulier des intermédiaires de la culture. Elle va s'accompagner d'une véritable inflation des formations en gestion et en administration culturelle. La deuxième consiste en un élargissement du champ d'action de la politique culturelle. Cela répond à une nouvelle logique de « démocratie culturelle » et vise la réhabilitation de pratiques « minoritaires », « populaires » ou « marginales » comme les arts de la rue, le cirque, le hip-hop, la BD, la photographie, la mode ou encore le design. Elles avaient jusque-là été exclues du champ de l'action culturelle, comme on le sait recentré sur la culture légitime dans un idéal de « démocratisation culturelle ».

En Suisse, on observe un « tournant gestionnaire » (pour reprendre la formule de Vincent Dubois) comparable dans le domaine de la culture. La production artistique n'est plus évaluée sur la base d'une opposition entre culture d'élite et culture populaire, mais sur la base d'une opposition entre culture de « bonne » ou de « mauvaise qualité ». On peut également repérer des orientations similaires, entre la Suisse et la France, des politiques menées par les pouvoirs publics. En dehors d'un travail de patrimonialisation, l'action culturelle est en effet partagée entre un idéal de « démocratisation » toujours vivace et une logique de « démocratie culturelle ». Cet idéal de démocratisation a favorisé le mariage de l'action culturelle et de l'action sociale dans des entreprises spécialisées de médiation puis d'animation. La logique de « démocratie culturelle » s'est, pour sa part, accompagnée de l'affirmation d'un plus grand relativisme culturel, parfois au point de prêter à une rhétorique du « tous artistes » ou de « l'expression de soi », avec cette fois le risque d'un glissement vers un théâtre identitaire (9). Il faut toutefois insister sur le fait que la culture légitime (musique, opéra, théâtre, danse) demeure le fer de lance de l'action politique en faveur de la culture et cela, en France comme en Suisse.

### **Des « indépendants » aux « émergents » : deux vagues successives de professionnalisation**

Basée sur un principe de subsidiarité, l'action culturelle helvétique se structure à une échelle prioritairement communale et cantonale. L'adoption, en 2009, de la Loi fédérale sur l'encouragement à la culture (LEC) n'a pas fondamentalement changé la donne. Une telle loi définissant une politique culturelle forte en Suisse avait déjà

été appelée de ces vœux par le fameux « Rapport Clottu » sorti en 1975. Mené par Gaston Clottu (10), il avait été commandité en 1970 par le tout nouvel Office fédéral de la culture (OFC) du Département fédéral de l'intérieur (DFI). En 2012, soit presque un demi-siècle plus tard, l'entrée en vigueur de la LEC marque les débuts de l'intervention de la Confédération dans les arts vivants à travers la distribution de prix essentiellement. Dès 2014, l'OFC décerne, en partenariat avec les professionnels de la scène, l'Anneau Hans Reinhart (plus haute distinction helvétique jusqu'alors délivrée par la Société suisse du théâtre) en parallèle à de nouvelles récompenses dans le cadre des Prix suisses du théâtre. La charge de contribuer à la diffusion des œuvres suisses à l'étranger reste une prérogative de la Fondation Pro Helvetia alors que d'autres organismes professionnels, comme la Commission romande de diffusion des spectacles (Corodis), se chargent de la promotion à un niveau inter-cantonal et -régional. Le subventionnement des infrastructures et de la création locale demeure, quant à lui, de la compétence des communes et des cantons.

Les chiffres de l'Office fédéral de la statistique (OFS) le montrent bien : la Confédération, qui ne contribuait pas au domaine « Concerts, théâtre » en 2007 a participé à hauteur de 10.6 millions de francs aux dépenses en la matière en 2014, ce qui représente 1.5% des dépenses totales de ce domaine. Les plus gros contributeurs demeurent les municipalités. Genève présente, à cet égard, un cas tout à fait exceptionnel puisque la ville de ce canton-urbain dédie historiquement plus de 20% de son budget à la culture et contribue ainsi pour plus de 80% aux dépenses culturelles en territoire genevois. Depuis les années 1990, cette répartition a peu varié comme l'attestent les chiffres produits par Lisa Marx dans un récent travail de thèse (11). Dans les autres cantons romands, la charge entre canton et communes suit des équilibres variables selon les échiquiers politiques. A la lecture des chiffres de l'OFS (12), on peut noter une prévalence des communes sur Vaud et Neuchâtel et un investissement plus important des cantons en Valais, au Jura et à Fribourg. Un bref coup d'œil sur les budgets globaux alloués à la culture (voir Table 1) confirme la prévalence historique de l'arc lémanique dans la structuration régionale des arts (13).

**Table 1 : Évolution des dépenses culturelles publiques globales par cantons romands de 2008 à 2015**

En milliers CHF	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
	Cantons & Communes							
<b>Genève</b>	297 292	311 743	333 148	353 416	367 126	375 570	376 640	388 016
<i>Prog. depuis 2008</i>		4.9	12.1	18.9	23.5	26.3	26.7	30.5
<b>Vaud</b>	163 113	172 056	207 493	219 193	225 676	215 660	234 577	221 801
<i>Prog. depuis 2008</i>		5.5	27.2	34.4	38.4	32.2	43.8	36.0
<b>Valais</b>	79 374	78 919	77 909	78 788	82 587	86 026	97 652	95 560
<i>Prog. depuis 2008</i>		-0.6	-1.8	-0.7	4.0	8.4	23.0	20.4
<b>Fribourg</b>	58 802	61 503	67 610	75 302	72 092	65 065	65 633	63 920
<i>Prog. depuis 2008</i>		4.6	15.0	28.1	22.6	10.7	11.6	8.7
<b>Neuchâtel</b>	47 734	49 352	47 656	55 450	59 128	65 128	64 815	58 057
<i>Prog. depuis 2008</i>		3.4	-0.2	16.2	23.9	36.4	35.8	21.6
<b>Jura</b>	10 046	10 147	11 685	12 376	21 441	20 325	20 302	18 104
<i>Prog. depuis 2008</i>		1.0	16.3	23.2	113.4	102.3	102.1	80.2

\*Source : OFS dépenses culturelles des cantons et de leurs communes et participation des loteries, ici déduites

De façon générale et à l'exception notable d'une inflexion du subventionnement culturel à Fribourg, le financement public de la culture ne faiblit pas. Le maintien de ces niveaux de financement doit bien sûr aux mobilisations des acteurs culturels lors d'annonces de coupes budgétaires, comme ce fut le cas à Genève (15). Mais les visées de développement et de rayonnement territorial des cantons et des villes ont aussi, de leur côté, favorisé une croissance des dépenses culturelles. Des cantons historiquement plus périphériques dans le domaine de la culture ont ainsi emboîté le pas au canton de Vaud, qui avait affirmé une telle politique dès le milieu des années 1980 avec l'accueil du Béjart Ballet et la nomination de Matthias Langhoff au théâtre de Vidy (16). Le canton du Valais en fournit un exemple. Il se dote d'un service de la culture à la fin des années 1990. Comme le montrent Gabrielle Bender et Isabelle Moroni (17), une telle initiative découle de la volonté de s'affirmer comme un territoire de production « contemporaine » plutôt que de patrimonialisation d'une culture « traditionnelle ». Cette quête d'attractivité et de rayonnement du territoire local a favorisé la professionnalisation de la programmation qui vise désormais explicitement à offrir un tremplin à des artistes locaux. Leur consécration continue cependant à passer par les institutions historiques majeures des cantons de Genève et de Vaud.

Dès le moment où les arts ont constitué des fers de lance en matière de développement territorial, les édiles en charge de l'action culturelle ont mandaté des études visant à évaluer leur impact. Elles visent à prouver l'utilité plus large du subventionnement des arts, dont les retombées économiques dépassent le niveau des dépenses consenties à perte du point de vue d'une comptabilité strictement culturelle. Alors même qu'ils sont souvent accusés de ne pas allouer suffisamment d'argent aux arts, les élus locaux sont face à la nécessité impérieuse de les augmenter pour poursuivre et justifier leur action. Comme l'a montré Philippe Urfalino dans un article qui a fait date (18), cette nécessité d'augmenter les budgets

culturels découle de trois « dilemmes » avec lesquels les services d'action culturelle ont à composer. Ayant garanti et renforcé l'autonomie des arts et des artistes, les autorités sont en effet censées circonscrire leurs « ayants droit » sans imposer une définition de qui est artiste. Mais les autorités sont aussi appelées à soutenir les arts sans les contrôler, ni influencer sur le choix des programmations. Enfin, elles doivent parvenir à concilier une culture dite de « qualité » sans favoriser l'élitisme ou le « despotisme éclairé », ni verser dans le populisme et la démagogie sous couvert d'idéal démocratique. Ces contradictions se sont finalement résolues par une inflation constante des financements déjà distribués ou alloués à de nouvelles institutions et manifestations.

Cette hausse, dont la croissance continue est de plus en plus interrogée dans un contexte de remise en question de l'État régalién, a permis un large mouvement d'institutionnalisation et de professionnalisation des activités et des métiers liés à la scène. En Suisse, la scène théâtrale se structure à un niveau régional pour des raisons linguistiques mais avant tout historiques. Comme le relève l'historien du théâtre Andreas Kotte (19)<sup>1</sup>, le modèle allemand des « Stadttheater » salariant une troupe à l'année est encore en vigueur dans les théâtres municipaux en Suisse allemande alors que le modèle de l'emploi intermittent a toujours dominé en Suisse latine (francophone et italophone). Au niveau de la Suisse romande, la scène théâtrale se structure dès les années 1960 avec la mise en place des premières formations complètes au jeu d'acteur dans les Conservatoires de musique de Genève puis de Lausanne. Dans le sillage des mouvements de jeunes et de leurs revendications pour des espaces culturels au cours des années 1970 et 1980, des subventions publiques vont être spécifiquement dédiées à la création locale. Ces nouveaux outils de financement vont profiter aux compagnies qualifiées d'« indépendantes » de la scène dite « off » par opposition aux institutions établies du « in » qui programmaient jusque-là surtout du théâtre de boulevard français (20).

Dans la foulée, des organes de représentation professionnelle sont créés, comme l'Union des théâtres romands (UTR) qui, depuis 1983, porte la voix des treize « théâtres de création » romands signataires de la première convention collective de travail négociée avec le Syndicat suisse romand du spectacle (SSRS) en 1988. Depuis 1986, le Pool des théâtres romands fédère, quant à lui, trente-cinq théâtres prioritairement dédiés à l'accueil en Suisse romande et en France voisine (21). Ces deux organismes concourent à la création, en 1993, de la Corodis dans le but de promouvoir et de diffuser la création romande (notamment par un soutien aux tournées) (22). Ce mouvement d'institutionnalisation de la profession a véritablement favorisé la création locale dite « indépendante », même si elle reste aujourd'hui encore, mais dans une mesure moindre, concurrencée par l'importation et, surtout, par la coproduction de spectacles étrangers (avec la France essentiellement).

---

<sup>1</sup> Andreas Kotte, 1998. « The Swiss Theatre System », pp. 619-667, Hans van Maanen and Steve Wilmer (eds), *Theatre Worlds in Motion*. Amsterdam : Atlanta.

Cette première phase de structuration professionnelle de la scène romande va signer la relégation des fractions militantes de la scène culturelle alternative. Comme cela a bien été montré par Dominique Gros (23) dans le cas du Festival de la Bâtie à Genève, ce mouvement d'institutionnalisation a profité à une génération d'étudiants souvent universitaires, fortement politisés et issus des classes intermédiaires en ascension. Cette génération a trouvé dans la gestion culturelle un espace de professionnalisation avant que ce domaine ne se structure à travers la création de formations en administration culturelle. Dans cette continuité, la tertiarisation des formations artistiques dans le cadre des réformes de l'enseignement supérieur impulsées par l'Union européenne à la fin des années 1990 marque une étape supplémentaire dans le mouvement de professionnalisation de l'espace théâtral romand. Entre 2003 et 2004, les Conservatoires de Genève et de Lausanne ferment alors que les portes de la Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR) s'ouvrent (24). Comme le montre une enquête de Valérie Rolle et Olivier Moeschler (25), l'ouverture de cette école a posé à nouveaux frais la question de la succession des générations dans un contexte où les mesures conjointement mises en place par les acteurs du champ théâtral se soucient de plus en plus du sort des nouveaux entrants.

De fait, les nouvelles structures d'encouragement établies contribuent à consacrer les créateurs jugés les plus « prometteurs » de la scène suisse à travers des récompenses comme le Prix Premio, délivré depuis l'an 2000 par Pro Helvetia en partenariat avec deux poids lourds du mécénat privé : la Fondation Ernst Göhner (entrepreneur suisse du bâtiment) et la Pour-cent culturel de la Migros (leader de la vente alimentaire en demi-gros en Suisse) (26). Davantage assignée à « la promotion de la relève » depuis la votation de la LEC, la Fondation Pro Helvetia a également lancé, en 2015, la « Sélection suisse en Avignon » avec la Corodis. Visant à promouvoir la création helvétique la plus « innovante », les mesures de la Fondation excluent certains genres comme les spectacles d'improvisation, de cabaret, d'humour, de mime ou de clown. Ces actions répondent pour partie aux revendications d'une nouvelle génération de professionnels se présentant comme les « artistes confirmés de demain » en tant que fers de lance de « l'innovation artistique ».

Dans un Manifeste de 2007 suivi de propositions adressées aux autorités vaudoises en 2008, dix-sept compagnies dénonçaient, dans un contexte de réduction des soutiens accordés par la Loterie Romande, l'absence de subsides d'État pour les « compagnies émergentes » (avec moins de trois spectacles à leur actif) ainsi que l'insuffisance de subventions pérennes comme de « débouchés institutionnels » pour les « compagnies émergées » (plus de trois spectacles à leur actif) et les « compagnies confirmées » (souvent actives depuis plus de dix ans) (27). Dans cette même logique, quarante compagnies (sur un bassin qui en compterait près de quatre cent) se sont fédérées au sein de l'association Les Compagnies romandes début 2016. Celle-ci compte s'imposer comme un interlocuteur auprès des pouvoirs publics et obtenir un droit de représentation dans les commissions de

nomination des directeurs de théâtre comme dans les conseils de fondation des institutions idoines (écoles, salles de spectacles, organes professionnels). Elle compte également faire coalition pour négocier à la baisse (de 15% à 5%, un niveau atteint par les théâtres dominants) la marge des sociétés de portage salariale permettant d'engager des artistes étrangers en Suisse. Une nouvelle catégorie d'acteur s'est ainsi instituée pour promouvoir ses intérêts auprès des autorités. « L'émergence » désigne finalement moins les nouveaux venus dans l'espace théâtral que le contingent de prétendants déjà élus revendiquant de succéder à la génération établie précédente, celle des « indépendants », qu'elle juge trop fortement représentée dans le champ du pouvoir théâtral romand.

Le maintien sur le marché et plus encore la définition de la valeur artistique ne relèvent, à cette lumière, pas d'une simple confrontation entre le politique et le culturel, les artistes et les édiles. L'institutionnalisation et la professionnalisation de la scène théâtrale au cours de ces dernières décennies ont plutôt marqué un renforcement du rôle de diverses instances d'intermédiation. Ce renforcement se joue dans les processus de décision et d'évaluation politiques comme dans les processus de sélection et de consécration artistiques. Or, les logiques d'attribution des subventions assurées par des commissions d'experts de la culture (composées d'édiles, d'académiciens et d'agents artistiques) s'entrecroisent. Elles s'alignent dorénavant sur une logique de la notoriété dans un mécénat public de plus en plus assumé et source d'exigences renouant parfois avec les logiques du marché (succès populaire impliquant de rendre compte de la fréquentation des salles). Mais elles répondent aussi à une logique de préservation de l'autonomie artistique. Les autorités veillent à assurer une répartition des directions de théâtre garante d'une certaine diversité esthétique ; une posture critiquée par les acteurs de « l'émergence ». Les récentes nominations à la tête des institutions dominantes du champ théâtral vaudois comme genevois tendent toutefois à repositionner avantageusement cette fraction théâtrale (28). Or, le subventionnement des candidats est conditionné par leur programmation dans des institutions théâtrales. Le pouvoir de sélection, de consécration et d'imposition des normes esthétiques dominantes par les directions d'institutions de théâtre – encore largement assurées par des metteurs en scène toutefois concurrencés par un personnel de plus en plus professionnalisé (29) – paraît crucial. En Suisse, les enquêtes sur le sujet font encore défaut alors qu'en France, Marjorie Glas souligne l'importance de la « multi-positionnalité » (représentation dans les instances artistiques, associatives, éducatives et politiques) des agents dotées d'un pouvoir de structuration du champ théâtral (30).

### **Une poussée des singularités en régime entrepreneurial**

Cette brève généalogie socio-historique de la structuration de l'espace théâtral romand montre que ses développements ne doivent pas à une simple « économicisation » de la culture, comme les artistes tendent à le dénoncer. Les transformations du paysage théâtral doivent autant à des rapports renégociés avec

le marché qu'à des changements sociaux, culturels, politiques et professionnels. Le théâtre subventionné a, en l'occurrence, permis aux artistes du spectacle de s'émanciper du marché commercial. Selon Gérard Noiriel (31), l'avènement de ce « théâtre public » a redistribué les cartes en faveur des tenants d'un théâtre désormais qualifié « d'innovant ». Ce théâtre de l'innovation prône une logique de rupture à travers la recherche et les expérimentations sur la forme. Il a, ce faisant, contribué à un effet pervers à travers la fermeture du public théâtral sur lui-même. Autrement dit, la valeur symbolique des œuvres dites de « qualité » est strictement définie par les professionnels eux-mêmes et les commentateurs experts en fonction de l'intérêt esthétique interne et singulier de l'œuvre. Cet intérêt esthétique échappe à un public non averti et reste finalement opposé au succès commercial, pour sa part toujours soupçonné de flatter les bas instincts d'un large public en quête de spectaculaire. L'idéal de démocratisation reste ainsi loin d'être réalisé. Le théâtre n'est cependant pas le seul à porter la responsabilité de cet échec puisque sa fréquentation dépend toujours de modes de socialisation précoces à la culture (32).

Ces évolutions posent, surtout, à nouveaux frais le problème de la reconnaissance lorsque le travail de création se libère du texte au profit d'une « écriture de plateau ». Comment faire valoir, auprès des instances de subventionnement, le mérite non plus singulier mais collectif de la mise en scène dans l'accès à un soutien financier sur une future création personnelle ? L'idéal de la troupe de théâtre ne semble ainsi plus défini autour d'un registre civique mais singulier. Il s'agit de faire reconnaître les individualités qui ont contribué au travail de création en tant que co-auteurs. Un tel glissement a été favorisé par les transformations de la formation théâtrale. La Haute école des arts de la scène entend, en effet, former des « créateurs » (des comédiens « force de proposition » et producteurs de projets) et non plus, comme les Conservatoires d'antan, des « interprètes » (perçus négativement comme de simples exécutants ou comme des techniciens) (33). Des espaces d'expérimentation par la performance déconnectés d'un impératif de représentation publique sont ainsi revendiqués en vue de renouveler les formes esthétiques contemporaines. Tenues de développer la recherche, qui fait désormais partie de leurs missions, les Hautes écoles d'art sont les fers de lance de cette quête permanente de la rupture formelle. Le domaine du théâtre, comme le design peu avant lui, a ainsi progressivement défini les contours de la « recherche-crédation » (34) autour du plateau dans une logique de partenariats interdisciplinaires avec les sciences expérimentales (des mathématiques à l'ingénierie technologique en passant par les *brain studies*) ou à visées universalistes (philosophie, anthropologie) les plus à mêmes de contribuer à leur légitimation.

Ces velléités trouvent un écho favorable au sein des institutions théâtrales se réclamant d'un théâtre novateur. L'augmentation des montants de co-production (contrebalancée par une réduction du nombre de spectacles financés dans les cas où le budget stagne) permet avant tout de prolonger le temps de répétition. L'allongement de la durée des représentations passe, quant à lui, par la diffusion. La croissance des espaces et des intermédiaires dédiés à la promotion semble

confirmer le pouvoir renforcé de ces agents dans les processus de consécration théâtrale. Les administrations en charge de soutenir les membres les plus « prometteurs » de la « relève » contribuent à ces changements en dédiant des fonds à des résidences visant à « fertiliser la créativité » (ou « think out of the box » selon une formule recueillie). De tels programmes ont partie liée avec les fondations privées fournissant une offre de coaching. En avril 2017, l'Arc (une résidence d'artistes appartenant au service arts scéniques et littérature du Pour-cent culturel Migros) organisait, en partenariat avec l'Arsenic, une semaine de rencontre vouée à « élaborer de nouveaux modèles pour une pratique équitable et durable » dans un contexte où les artistes sont « de plus en plus appelés à devenir des entrepreneurs dans une société globalisée et néolibérale » (35). De telles mesures s'associent à la formulation d'un nouvel enjeu : celui de la « durabilité » des artistes, c'est-à-dire de leur maintien dans le métier au-delà de leur capacité à y entrer avec succès. Dans cette perspective, la nécessité de maîtriser les outils de communication et de gestion d'une carrière « par projets » s'est imposée. Elle rencontre les aspirations professionnelles d'une génération héritière d'un idéal de vocation artistique (se dédier corps et âme à sa passion) qui s'exprime désormais de façon plus assumée à travers une rhétorique de l'engagement entrepreneurial.

La réclamation de rapports de travail plus « horizontaux » répond, dans cette perspective, moins à un idéal égalitariste (contre la figure charismatique et parfois tyrannique du metteur en scène) qu'à un impératif de reconnaissance de la contribution singulière de chacun au travail de création. Car les réussites et les échecs ne sont, dans un régime entrepreneurial, plus attribués aux conditions de travail offertes par les employeurs mais aux individus eux-mêmes. Le « succès » ou « l'insuccès » dépendrait de « talents » inégaux qu'un système méritocratique ne ferait que reconnaître et récompenser. La « réussite » (au regard de normes d'innovation impliquant d'être inventif, mobile et flexible) dépend, dès lors, de l'inclination des agents à se saisir des outils mis en place par les institutions établies pour encadrer leur parcours. De telles évolutions confirment une tendance lourde à l'individualisation et à la « surhumanisation » des relations d'emploi et de travail dans les arts comme dans d'autres sphères d'emploi (36). L'autonomie ainsi gagnée butte néanmoins contre un impératif d'adhésion aux règles du jeu, qui consiste à faire preuve de loyauté institutionnelle et de responsabilité individuelle.

Valérie Rolle  
Maître de conférence  
Université de Nantes  
UFR de Sociologie  
CENS (UMR 6025)  
[valerie.rolle@univ-nantes.fr](mailto:valerie.rolle@univ-nantes.fr)

## Notes :

1. Hervé Loichemol, 2017. *Reprise. Comédie de Genève 2011-2017*. Genève : Atar Roto Presse SA. Formé au Théâtre national de Strasbourg il réalise sa première mise en scène au Théâtre de Carouge à Genève en 1977 et poursuit dès lors sa carrière en Suisse (Source : Dictionnaire du théâtre en Suisse).
2. L'appel à penser de cette journée est disponible sur le lien suivant : <https://www.comedie.ch/colloque-art-politique-culturelle-societe>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2018.
3. Comme cela a été analysé par Pierre Bourdieu, 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
4. Christophe Charle, 2015. *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : PUF.
5. Mathieu Grégoire, 2013. *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes*. Paris : La Dispute.
6. Lire à ce sujet l'article de Serge Proust, 2001. « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, n°43, pp. 471-489.
7. Pour davantage de détails sur ce double déploiement de la recherche sur la réception et la production artistique, voir Hyacinthe Ravet, 2015. *Sociologie des arts*. Paris : Armand Colin.
8. Vincent Dubois, 1999. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Belin.
9. Voir Gérard Noirielle, 2012. *Histoire, théâtre et politique*. Marseille : Editions Agone.
10. Député du parti libéral à Neuchâtel de 1938 à 1953, puis conseiller national à Berne de 1951 à 1971, cet avocat de formation a présidé la commission d'experts à l'origine de ce rapport (Source : Dictionnaire historique de la Suisse en ligne).
11. Lisa Marx, 2017. *Configurations d'acteurs, processus de décisions et changements dans les politiques culturelles*. Genève : Thèse de doctorat en sociologie, p. 191.
12. Voir le rapport de Umberto Tedeschi et Stéphanie Torche, 2010. *Les dépenses publiques en faveur de la culture en Suisse, 1990-2007*. Neuchâtel : OFS et le site de l'OFS pour les chiffres ultérieurs à 2007.
13. La clé de répartition par domaines culturels, et plus spécifiquement pour le domaine « Concerts, théâtre » (le plus soutenu, avec à sa suite les « Musées et arts plastiques »), par canton n'est pas exploitable en raison de l'usage trop aléatoire de ces catégories par les autorités cantonales et communales.
14. La part du budget culturel assuré par les loteries – au premier rang desquelles la Loterie Romande, créée en 1936 à Lausanne pour redistribuer les gains des maisons de jeux à titre de secours social, elle dédie depuis le milieu des années 1980 la plus grosse part de ses bénéfices (près de 40%) à la culture – décroît dans les cantons dont le financement public est élevé. Elle est ainsi moins marquée dans les cantons de Genève (avec un maximum de 4% du budget total et un minimum de 2.2% sur la période observée) et de Vaud (entre 8.4% et 7.1%) par comparaison aux cantons de Fribourg (entre 8.5% et 11.4%), du Valais (entre 14.6% et 11.9%), de Neuchâtel (entre 18% et 13.5%) et, enfin, du Jura (entre 24.4% et 11.1%).
15. En 1994 d'abord puis en 2004 à nouveau lors de la coupe de la moitié des aides à la création indépendante. Le Mouvement 804 permettra leur rétablissement dès 2005. Depuis 2007, de vives tensions animent à nouveau la scène genevoise. Depuis lors, le canton manifeste sa volonté de réduire drastiquement ses dépenses culturelles, impliquant un report de charge sur la ville. Les artistes se sont vivement mobilisés sous l'égide du RAAC (Rassemblement des artistes et acteurs culturels), toutefois dissolu en 2016 face à un sentiment de rupture de la « concertation » avec le politique. Le mouvement La Culture Lutte a pris le relais.
16. Lire, sur le sujet, Jean-Yves Pidoux, 1994. *Langhoff à Lausanne. L'ouragan lent*. Bâle/Lausanne : Theaterkultur-Verlag/Éditions d'en bas. Dans la même logique, Benno Besson est nommé à la tête de la Comédie de Genève en 1982, où il restera jusqu'en 1989.
17. Gabriel Bender et Isabelle Moroni, 2011. *Politiques culturelles en Valais. Histoire, acteurs, enjeux*. Lausanne : Réalités sociales.

18. Philippe Urfalino, 1989. « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, n°39, pp. 81-109.
19. Andreas Kotte, 1998. « The Swiss Theatre System », pp. 619-667, Hans van Maanen and Steve Wilmer (eds), *Theatre Worlds in Motion*. Amsterdam : Atlanta.
20. Sur cette période, voir en particulier l'ouvrage de Anne-Catherine Sutermeister, 2000. *Sous les pavés, la scène. L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*. Lausanne : Ed. d'en bas ; ainsi que le livre collectif dirigée par Alain Clavien, Claude Hauser et François Valotton, 2014. *Théâtre et scènes politiques. Histoire du spectacle en Suisse et en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Lausanne : Ed. Antipodes.
21. Des organismes de couverture assurantielle se mettent également en place, notamment la Fondation Artes&Comedia en 1976 pour la prévoyance professionnelle des travailleurs du spectacle et, en particulier, de l'audiovisuel (retraite et, jusqu'en 2008, accident, dès lors assuré par la Fondation Comoedia suite à une modification des règles légales).
22. Dans un contexte redéfini par la LEC, l'UTR et le Pool unissent, en 2017, leurs efforts sous la bannière de la Fédération romande des arts de la scène (FRAS), avec pour objectif avoué de participer à la définition des politiques culturelles en s'imposant comme un « interlocuteur incontournable auprès des élus ». Pour davantage de détails : <https://www.lafederation.ch/>, dernière consultation le 13 avril 2018.
23. Dominique Gros, 2009. « La Bâtie – Festival de Genève : 30 ans de connivences et de tensions entre acteurs en quête de positionnement social, de légitimité culturelle et de pouvoir politique », pp. 65-71, Olivier Thévenin et Olivier Moeschler (dir.), *Les territoires de la démocratisation culturelle*. Paris : L'Harmattan.
24. La HETSR devient, en 2017, la Haute école des arts de la scène avec la reconnaissance de la filière danse, ouverte en 2014 en parallèle à celle du théâtre (Bachelor de comédien depuis 2003, Master de mise en scène depuis 2012). Dès sa naissance, l'école préfère l'appellation « La Manufacture », qui réfère à l'histoire du lieu où cette fabrique des singularités artistiques s'est établie : une usine de taille de pierres précieuses.
25. Rolle Valérie et Olivier Moeschler, 2014. *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien ne*. Lausanne : Ed. Antipodes.
26. Fondé en 1957, le Pour-cent culturel Migros (coopérative créée en 1920) dédie 23% de son budget à la culture, bien souvent en faveur de la création dans les arts du spectacle mais aussi dans une offre de *coaching* de projets dits « émergents » ou « novateurs ». Voir Olivier Moeschler, 2009. « Le <Pour-cent culturel Migros> en Suisse ou <Quand une entreprise privée joue les pouvoirs publics> », *L'Observatoire*, vol. 35, n°1, pp. 52-55.
27. Ces revendications ont donné naissance, sur le canton de Vaud, à une « bourse de compagnonnage » octroyée chaque année à un metteur en scène « émergent » accueilli et soutenu dans son projet théâtral par des pairs établis. Si elle n'a pas abouti à des mesures concrètes pour les « émergés », elle leur a en revanche permis d'être identifiés par les instances en charge d'allouer les subventions. Le concours Label+ mis en place par les cantons romands depuis 2011 octroie, quant à lui, une prime de 220'000 CHF (dont 20'000 réservés à la médiation) à un projet « ambitieux » nécessitant des moyens « plus importants que d'ordinaire ». Une majorité écrasante des lauréats s'avère être des metteurs en scène « confirmés » et reconnus de la scène romande (<https://labelplus-romand.ch/>, dernière consultation le 16 avril 2018).
28. Sur Lausanne, les arrivées de Vincent Baudriller (ancien directeur du Festival d'Avignon avec Hortense Archambault) au théâtre de Vidy en 2013, d'Omar Porras (lauréat de l'Anneau Hans-Reinhart en 2014) au théâtre Kléber-Méleau (renommé le TKM) en 2015, et de Patrick de Rahm (précédemment en charge du festival expérimental Les Urbaines) à l'Arsenic en 2017, marquent un tournant vers un théâtre privilégiant la recherche sur les formes. Genève suit la tendance avec les nominations de Mathieu Bertholet au théâtre du Poche en 2015, du duo romand constitué par le metteur en scène Denis Maillefer et la comédienne et actrice Natacha Koutchoumov à la Comédie de Genève (rebaptisée NDKM) en 2017, de Sandrine Kuster au Théâtre Saint-Gervais après 14 ans à la tête du théâtre dit « d'avant-garde » de l'Arsenic à Lausanne, ou encore la prise de fonction de Nataly Sugnaux Hernandez et de Barbara Giongo (anciennes administratrices des

compagnies confirmées de Yan Duyvendak et d'Oscar Gomez Mata, tous deux primés par Label+ et intervenants à La Manufacture) au théâtre du Grütli.

29. On peut citer l'exemple de Vincent Baudriller, fils d'ingénieur diplômé en gestion, qui a succédé à René Gonzalez, formé sur le tas à l'accompagnement des projets d'artistes et à la direction d'institution après une formation d'acteur (Source : Dictionnaire du théâtre Suisse).

30. Voir l'article de Marjorie Glas, 2015. « La transformation du phénomène de consécration artistique dans le champ théâtral français, 1950-1990 », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n°2, pp. 261-284. Un projet de recherche dont j'ai participé à la rédaction vient d'être financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS). « Consacrer les talents : enquête sur les arts de la scène » va débiter en automne 2018 sous la direction de Mac Perrenoud et de Pierre-Emmanuel Sorignet à l'Université de Lausanne.

31. Gérard Noiriel, *op. cit.*

32. Les enquêtes récentes ne démentent pas les acquis de Pierre Bourdieu, même si elles mettent en avant l'existence d'ordres de légitimité concurrents et hiérarchisés dans des systèmes de goûts plus éclectiques. Pour une synthèse, voir Christine Detrez, 2014. *Sociologie de la culture*. Paris : Armand Colin. Dans le théâtre, cela peut se traduire par des préférences pour certains genres (le théâtre de textes classiques ou contemporains qui suppose la possession d'un capital littéraire ou artistique) au mépris d'autres (le théâtre de boulevard ou, genre de plus en plus populaire en Suisse romande, le théâtre d'improvisation).

33. Voir Valérie Rolle et Olivier Moeschler, *op. cit.*

34. La « recherche création » à visées institutionnelles, liée à l'expérimentation de méthodes, est ainsi dissociée de la « recherche théorique », liée à l'acquisition de connaissance, et de la « recherche appliquée », liée à la production professionnelle de nouveaux produits ou service. Voir Lysianne Lécho-Hirt (dir.), 2010. *Recherche-création en Design. Modèles pour une pratique expérimentale*. Genève : MétisPresses. Si les Hautes écoles d'art bénéficiaient de fonds spéciaux (les fonds DORE – DO REsearch) pour encourager le développement de leur mission recherche, elles s'enorgueillissent aujourd'hui de concourir sur des « fonds normaux ».

35. Voir <http://arc-artistresidency.ch/fr/news/news-detail/residence-thematique-re-position-your-practice>, dernière consultation le 16 avril 2018.

36. Pour les arts, se référer à Pierre-Michel Menger, 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil. Pour les sphères de travail « ordinaire », lire Danièle Linhart, 2015. *La comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la surhumanisation managériale*. Toulouse : Editions Erès.