



HAL
open science

Spectacles publics versus spectacles privés ? Le cas instructif du Festival d'Avignon

François Ribac

► **To cite this version:**

François Ribac. Spectacles publics versus spectacles privés ? Le cas instructif du Festival d'Avignon. Revue d'Histoire du Théâtre, 2022, Service public / intérêts privés La longue querelle de la scène française, XVIIIe-XXIe siècle (édité par Emmanuel Wallon), 292, pp.109-116. hal-03540258

HAL Id: hal-03540258

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-03540258v1>

Submitted on 3 Feb 2022

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.

Public Domain

Spectacles publics *versus* spectacles privés?

L'exemple (instructif) du festival
d'Avignon

François Ribac

Cette étude découle d'une enquête de terrain sur « la fabrique de la programmation culturelle », conduite avec Catherine Dutheil-Pessin en 2011–2013 dans les régions Pays de la Loire et Île-de-France, en Isère et auprès de plusieurs festivals en France¹. Pendant deux années, nous avons rencontré et accompagné les programmateur·trice·s de spectacles relevant de multiples dispositifs, implantés dans différentes configurations territoriales : centres-villes, communes péri-urbaines, rurales ou hybrides. Le panel, paritaire, comprenait des professionnel·le·s âgé·e·s de 25 à 65 ans environ, aux statuts variés (manager, salarié·e, consultant·e, prestataire), travaillant dans des établissements qui bénéficiaient, à des degrés divers, de subventions publiques. La plupart des disciplines des arts de la scène (musiques, cirque, théâtre, danse, arts de la rue, marionnettes, etc.) étaient représentées. Nous nous sommes intéressés à une pluralité de structures : lieux labellisés, théâtres de ville, salles polyvalentes ou pluridisciplinaires, établissements mutualisés au sein de communautés de communes, associations ou entreprises bénéficiant d'une délégation de service public, mais aussi festivals fixes ou itinérants. Nous avons réalisé une trentaine d'entretiens individuels, réuni des « focus groupes » avec d'autres participant·e·s, organisé une conférence de consensus, accompagné des professionnel·le·s lors de leurs déplacements et analysé leurs espaces et documents de travail. Tout au long de l'enquête, tant les personnes que les réseaux nous ont réservé un accueil chaleureux et permis d'accéder à leurs divers dossiers, leur comptabilité, des contrats avec des artistes.

Notre objectif principal était de comprendre comment les programmateur·trice·s trouvaient des spectacles, les choisissaient – ou pas – et les inséraient dans des saisons annuelles ou trimestrielles, ou des festivals. Il semblait important d'étudier leur travail au moment où la politique culturelle se manifeste de plus en plus par l'attribution d'argent public à des dispositifs proposant des créations. L'ethnographie d'un réseau de programmateur·trice·s au festival d'Avignon, menée principalement par Catherine Dutheil-Pessin, permet de montrer comment les intérêts privés et publics s'enchevêtrent sur le marché des spectacles subventionnés et d'identifier les problèmes qui en résultent.

Comment produit-on de « l'intérêt public » ?

En premier lieu, il convient de rappeler le principe cardinal qui sous-tend le fait de confier à un programmateur·trice la responsabilité de choisir des (bons) spectacles dans des structures subventionnées : il consiste en ce qu'une personne particulière transforme une œuvre singulière (celle de l'artiste *x* ou de la compagnie *y*) en intérêt public. Cette transmutation est souvent justifiée par le fait que les spectacles « exigeants » ou « pointus » méritent d'être présentés au public. Par voie de conséquence, les responsables du choix performent la politique publique jour après jour, mois après mois, saison après saison. Cette façon de faire implique que la production de l'excellence artistique résulte d'une double privatisation. D'une part, c'est à une personne privée que l'on délègue la charge de représenter l'intérêt public – en l'occurrence celui des citoyens-spectateurs – et, d'autre part, ce sont des productions conçues par des personnes privées qui sont sélectionnées. C'est à une délégation du même ordre qu'il est procédé lorsque l'on attribue à un metteur en scène la direction d'un théâtre

national où celui-ci – car les femmes y sont encore rares – présente ses propres pièces et accueille d'autres artistes et spectacles.

Si ce *modus vivendi* évoque la démocratie représentative, où il est confié à des élu·e·s le soin d'agir pour l'intérêt des autres, il faut néanmoins noter que l'artiste-directeur·trice à la tête d'un centre dramatique national (CDN), comme le programmateur·trice, se retrouvent régulièrement en situation de conflit d'intérêts. En effet, ces dernier·ère·s évaluent et programment – ou écartent – des pairs qui sont aussi leurs concurrent·e·s sur un marché où elles·ils sont elles·eux-mêmes impliqué·e·s. Dans d'autres secteurs de la société, par exemple la santé ou les affaires, le fait que des personnes privées soient juges et parties paraîtrait intolérable, or dans le monde du spectacle public la chose est non seulement tolérée, mais même instituée. Ce premier constat nous rappelle qu'à rebours des discours enflammés sur la qualité artistique et l'émancipation du public, le privé – au sens d'une personne particulière, aux intérêts distincts de l'intérêt commun – est omniprésent dans la sélection, la production et la diffusion des spectacles publics. Rendons-nous maintenant à Avignon.

Avignon : « In » contre « Off » ?

Pour de nombreux·euses professionnel·le·s du spectacle, au sens des personnes, institutions, structures et associations liées à ce secteur, le festival d'Avignon n'est pas qu'une fête du théâtre, c'est aussi une manifestation où la polarité entre public et privé se manifeste *via* la différence entre le « In » et le « Off ». Dans le premier, une institution subventionnée présenterait au public des créations et des artistes d'excellence, alors que le second se définirait comme une sorte de jungle – passons sur le côté colonial de la métaphore et l'idée qu'une jungle est un terrain de guerre, alors que dans une optique écologique la diversité est plus garante d'équilibre et de coopération que la rareté – où une masse indifférenciée de compagnies présente plus d'un millier de spectacles dont la qualité est moins sûre. D'un côté la qualité artistique, de l'autre le marché, d'un côté la rareté et de l'autre le trop-plein, d'un côté l'art et de l'autre le divertissement, en somme le public *versus* le privé. S'il est vrai que les équipes artistiques du « Off » sont exposées à des conditions sociales (salaires très bas, loyers exorbitants des salles) et sanitaires souvent déplorables, les choses sont néanmoins un peu plus compliquées.

Tout d'abord il faut rappeler que le succès du « Off » ne se dément pas, que chaque année des spectateurs fervents et très nombreux s'y rendent et manifestent leur amour des arts de la scène. Voilà donc un premier paradoxe : le public – au sens de celles et ceux pour lequel·le·s travaille le service public – se presserait dans un marais aux contours mal définis. Ensuite, de très nombreux·euses programmateur·trice·s bénéficiant de subventions se rendent au « Off » pour découvrir et acheter les spectacles qu'elles·ils présenteront dans « leurs » salles ou festivals. La plupart des membres de notre panel procédaient ainsi et n'assistaient pas aux créations du « In » : d'abord parce qu'elles·ils n'en avaient pas le temps et ensuite parce que le coût des spectacles du « In » les rendait inabordables pour leur structure. De fait, c'est bien au sein du « Off » que d'innombrables structures publiques – probablement la majorité – se fournissent. La jungle (privée) est le Rungis des établissements publics.





Cette centralité du « Off » s'exprime également à travers les investissements réalisés par les régions. Plusieurs d'entre elles sélectionnent en effet tout au long de l'année des spectacles créés dans leur territoire et les soutiennent – en termes de logistique, de communication et de financement – afin de présenter ces productions dans le « Off ». Certaines de ces régions louent même des théâtres qui accueillent les compagnies choisies, et elles y organisent aussi des rencontres professionnelles, des débats, des pots, etc. Dans une des régions où nous avons enquêté, c'est le directeur du centre dramatique régional (CDR) qui orchestre la sélection des troupes. Outre que se retrouve une fois encore le conflit d'intérêts pointé plus haut, on voit ici à quel point le « Off » est jugé capital et incontournable par les collectivités territoriales. C'est bien dans cet espace que celles-ci affichent leur politique en matière de spectacle vivant. Là encore, le public – au sens de pouvoir territorial – est présenté au public – au sens de communauté de spectateurs – et aux professionnel-le-s par le truchement de productions spécifiques dans des équipements quasiment tous gérés par des personnes physiques, des équipes artistiques ou des sociétés relevant du droit privé. Dans un même ordre d'idées, le « Off » permet à ces équipes artistiques d'accéder à une prestation publique – le théâtre loué par leur région – et de faire circuler leurs réalisations – *via* l'achat et /ou la production d'un spectacle – dans les circuits publics.

Par conséquent, le face-à-face entre le « Off » et le « In » traduit moins l'antagonisme entre la qualité subventionnée et la jungle commerciale que la façon dont le domaine public – au sens polysémique de l'intérêt commun, des spectateur-trice-s, des collectivités territoriales, des structures subventionnées et des gens qui y travaillent – est segmenté et hiérarchisé. Les responsables d'établissements publics bien dotés assistent au « In » et y achètent – et coproduisent – des spectacles, tandis que ceux moins ou peu dotés se fournissent dans le « Off ». Une division que les tenants de la légitimité culturelle ne semblent pas avoir remarquée. En résumé, « l'excellence artistique » n'échappe pas à la partition propre au cadre républicain, comme par exemple la différence entre les grandes écoles et les universités. La coexistence du « Off » et du « In » rend patent ce que signifie socialement l'élitisme républicain.

L'étanchéité de l'évaluation de la qualité artistique

Notre enquête a également confirmé l'importance cruciale des nombreux réseaux formels et informels de programmateur-trice-s. Ceux-ci sont tantôt organisés par région, par thématique (par exemple les salles qui programment du cirque), par type de structures (les théâtres de ville) ou bien en mélangeant ces caractéristiques (tel un réseau régional de danse). Outre qu'ils représentent les intérêts et la vision du monde de ce groupe social dans l'arène des politiques culturelles, ces réseaux permettent aux professionnel-le-s de sans cesse actualiser – *via* des réunions ou des rencontres informelles avec leurs collègues – leur connaissance des marchés des spectacles et d'en débattre. Lors de notre enquête, un réseau régional de programmateur-trice-s de petites et moyennes salles pluridisciplinaires nous a permis d'accéder à un forum en ligne (fermé) où ses membres s'expriment tout au long du festival d'Avignon à propos des productions du « Off ». On y décrit ses impressions après un spectacle et l'on y débat, souvent

avec passion, de sa qualité – ou non –, du parcours et de l'intérêt des équipes. Les éloges y voisinent avec des appréciations peu tendres à propos des artistes, et les polémiques sont parfois vives. Plutôt que de décrire ce passionnant laboratoire où la qualité artistique des créations est mise en mots et collectivement produite jour après jour, je voudrais attirer l'attention sur le fait que ce processus se déroule dans une sphère étanche. À notre connaissance, jamais les artistes dont il est question, les collectivités et les institutions qui financent les structures employant ces programmeur·trice·s n'accèdent à ces débats, et encore moins les spectateur·trice·s. Or c'est bien là que s'élabore en partie la qualification des spectacles, que s'effectue le travail de traduction consistant à transformer des productions particulières en intérêt commun.

D'une façon plus générale, l'évaluation des projets et des équipes artistiques par les programmeur·trice·s, dans leurs propres établissements ou dans des comités d'attribution de subventions, n'est pratiquement jamais rendue publique ni explicitée par des écrits. Cette façon discrétionnaire de procéder évoque plutôt le secret des conseils d'administration des entreprises que la sphère publique. Même s'ils disposent de marges d'appréciation considérables, nombre d'élu·e·s doivent expliquer leurs choix lors de réunions publiques, par exemple en conseil municipal, et leurs débats sont transcrits voire diffusés. Même la décision d'une cour de justice est justifiée avec des arguments factuels et en référence à des lois. Considérant que l'intérêt public se décline notamment dans la publicité des débats et l'exposition au jour des raisonnements et des controverses qui sous-tendent une décision, alors force est de constater que la programmation de spectacles déroge à ce principe républicain. En la matière, la production de l'intérêt public s'effectue en réalité en privé. À bien y réfléchir, il est étonnant qu'un monde qui promeut le théâtre et les arts de la scène – c'est-à-dire des espaces où les récits se déroulent en temps réel et devant une audience – ne procède pas à la façon des tribunaux, des amphithéâtres et des assemblées élues.

Loin de penser que ce monde a des choses à cacher – j'ai dit plus haut que nous avons été accueillis à bras ouverts durant notre enquête –, il est plutôt possible d'en déduire que c'est le fait de confier à une technostructure le soin de produire la politique culturelle publique qui engendre cette tendance à la privatisation des décisions. Comme dans d'autres secteurs (l'énergie électrique, le système de santé, l'éducation), on considère que l'expertise acquise par des spécialistes leur permet de garantir l'intérêt général. Toutefois, comme nous l'avons vu dans les situations décrites plus haut, les instances censées définir ce qui est d'ordre public sont truffées d'intérêts particuliers, voire traversées de conflits d'intérêts, et sujettes à des privatisations – au sens de ce qui s'abstrait aux différents régimes publics et à la publicité – de diverses sortes. Partout où le dispositif républicain et les discours qui l'accompagnent parlent de public – au sens polysémique décliné dans ce texte –, le privé pullule, alors que le premier est justement censé tenir à distance le second. Comment remettre les choses en place ? Ainsi que cela s'est fait dans d'autres secteurs, il est temps de mettre en débat les objectifs et les modalités de la politique culturelle. Si le réchauffement climatique et les désastres environnementaux ont pu être abordés, cernés et mis en perspective par une convention citoyenne, on ne voit pas ce qui empêcherait que la politique publique en matière de culture devienne, elle aussi, un enjeu... public.

1 Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La Dispute, 2017. Enquête financée par le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture, la ville de Nantes et la région des Pays de la Loire.