

## CONDITIONS DU SYSTÈME THÉÂTRAL ET DIVERSITÉ DES STRUCTURES

EXEMPLE DE L'AGGLOMÉRATION CAENNAISE



Z. Bourdier, C. Varnier, M. Gonidec, B. Bouchard / MASTER 2 Pro / ARTESO / UFR de Géographie

Atelier sous la direction de S. Valognes, M. Marie, O. Thomas et N. Bautes



Introduction .....	4
1. Organisation et caractéristiques des structures théâtrales .....	8
1.1. Etat des lieux et critères de définition .....	8
1.2. Partenariats et relations entre structures .....	14
1.2.1. Les partenariats : « <i>bien sûr</i> »... « mais pas avec tout le monde »	15
1.2.2. Inter-définition et positionnement.....	17
1.3. Rapport aux financeurs et logiques de subventionnement .....	20
2. Insertion et rapport de la structure à l'espace .....	26
2.1. Fonction du quartier et enjeux économiques.....	26
2.1.1. Des environnements variables .....	26
2.1.2. Economie et localisation.....	29
2.2. Structures et usagers du quartier .....	30
2.2.1. Des rapports peu développés .....	30
2.2.2. L'image des structures : entre discours et réalité .....	31
3. Jeu du politique et dimension symbolique .....	33
3.1. La dimension politique : du projet culturel de Caen à l'attractivité du territoire bas -normand .....	33
3.1.1. Situation et projet culturel de Caen (2009-2014) .....	33
3.1.2. La mutualisation des moyens .....	34
3.1.3. La culture comme levier multiscalaire d'attractivité territoriale .....	35
3.2. Emprise de la sphère du théâtre .....	36
3.3. Idéologies et alternatives : la dualisation des structures théâtrales.....	40
3.3.1. Des structures sous la tutelle du politique .....	40
3.3.2. Les compagnies en marge : des créateurs d'avenir ? .....	42
3.3.3. La fabrique culturelle : une tentative de rapprochement entre l'institution politique et les nouvelles demandes .....	43
4. Conclusion .....	46
5. Bibliographie .....	48
6. Table des figures .....	50
7. Annexes .....	51

## **Introduction**

Depuis le 11 novembre 2012, le collectif d'artistes « La Centrifugeuse » occupait illégalement l'école Robert Desnos à la Folie-Couvrechef. Par ce mouvement protestataire et symbolique, les acteurs locaux dénoncent les conditions précaires de la diffusion et de la création dans le milieu théâtral, et l'immobilisme des forces politiques en vigueur. Aujourd'hui expulsés des lieux, ils marquent néanmoins les tensions et enjeux politiques, économiques et spatiaux autour de la place de l'art et de la culture dans l'agglomération caennaise.

Il semble légitime de lier la ville d'aujourd'hui aux industries culturelles et créatives. En effet, par l'installation, la promotion et le soutien – matérialisé par les subventions publiques – d'équipements culturels, la ville créative est aujourd'hui partie intégrante des stratégies et des projets politiques menés par les métropoles. Avec la concurrence croissante entre les territoires européens, les municipalités tendent à se démarquer par des techniques de marketing urbain, dans l'espoir d'attirer médias, touristes et investisseurs. Le rayonnement économique et symbolique de la ville apparaît donc comme un enjeu central dans le développement et l'attractivité des territoires.

C'est dans cette dynamique de promotion spatiale par la culture, que les structures de diffusion théâtrale de l'agglomération bas-normande s'insèrent. L'art, et notamment le théâtre, peut ainsi être appréhendé comme phénomène global, étroitement lié à l'économie locale et à l'environnement dans lequel il évolue. L'étude de ces liens est ainsi envisagé au travers d'un questionnement de géographie sociale, plaçant le système théâtrale au cœur des enjeux territoriaux, politiques et économiques.

Le théâtre peut être entendu comme une pratique, un art ou un ensemble de lieux physiquement définis et observables dans l'espace. Ces derniers peuvent alors être des lieux de formation à la pratique théâtrale, des lieux de créations ou de diffusion de spectacles. Nous avons choisi de nous focaliser sur ce dernier ensemble, d'une part car ils sont officiellement repérable dans l'espace (à l'inverse de la formation et de la création qui peuvent prendre de multiples formes et espaces) et d'autre part, car ils se prêtent davantage à une approche économique (en effet, il est particulièrement délicat de quantifier en terme économique une pratique artistique).

Ces divers éléments définissent un champ problématique : Dans quelles mesures les conditions du système théâtral induisent la diversité des structures de diffusion sur l'agglomération caennaise ? Ainsi, nous

chercherons à analyser les différents enjeux du champ théâtral dans leur globalité, en privilégiant toutefois l'angle économique et géographique.

Suite à notre postulat initial, une série de questions connexes vient alimenter et hiérarchiser notre analyse :

- Hypothèse 1 : Les structures de diffusion de l'agglomération sont caractérisées par des disparités économiques fortes.
- Hypothèse 2 : L'organisation et le financement des structures de diffusion induit des choix artistiques, et influent sur la nature des programmations.
- Hypothèse 3 : La localisation des structures peut représenter un enjeu déterminant : d'une part dans un effet du lieu sur la structure, et d'autre part de la structure sur le lieu.
- Hypothèse 4 : Les orientations politiques – mises en œuvre par le projet Culturel – induisent des directives artistiques.

Pour répondre à ces divers questionnements, il s'agit dans un premier temps de définir le champ théâtral, de présenter les différentes structures locales, leurs subventions, et leurs relations. Il est ensuite question du rapport à l'espace à travers nos phases consécutives de terrain, avant d'analyser l'emprise symbolique et la dimension politique des structures de diffusion.

Notons enfin que ce travail s'insère dans une collaboration entre l'UFR de géographie et l'école supérieure des arts et médias de Caen/Cherbourg. Ainsi, une modélisation graphique des subventions a pu être réalisée par un étudiant de deuxième année (Cf. annexes).

## **Méthodologie**

### **Le choix des structures de diffusion**

- Parti pris de 12 structures de diffusion réparties sur l'ensemble de l'agglomération
- + la « Centrifugeuse »

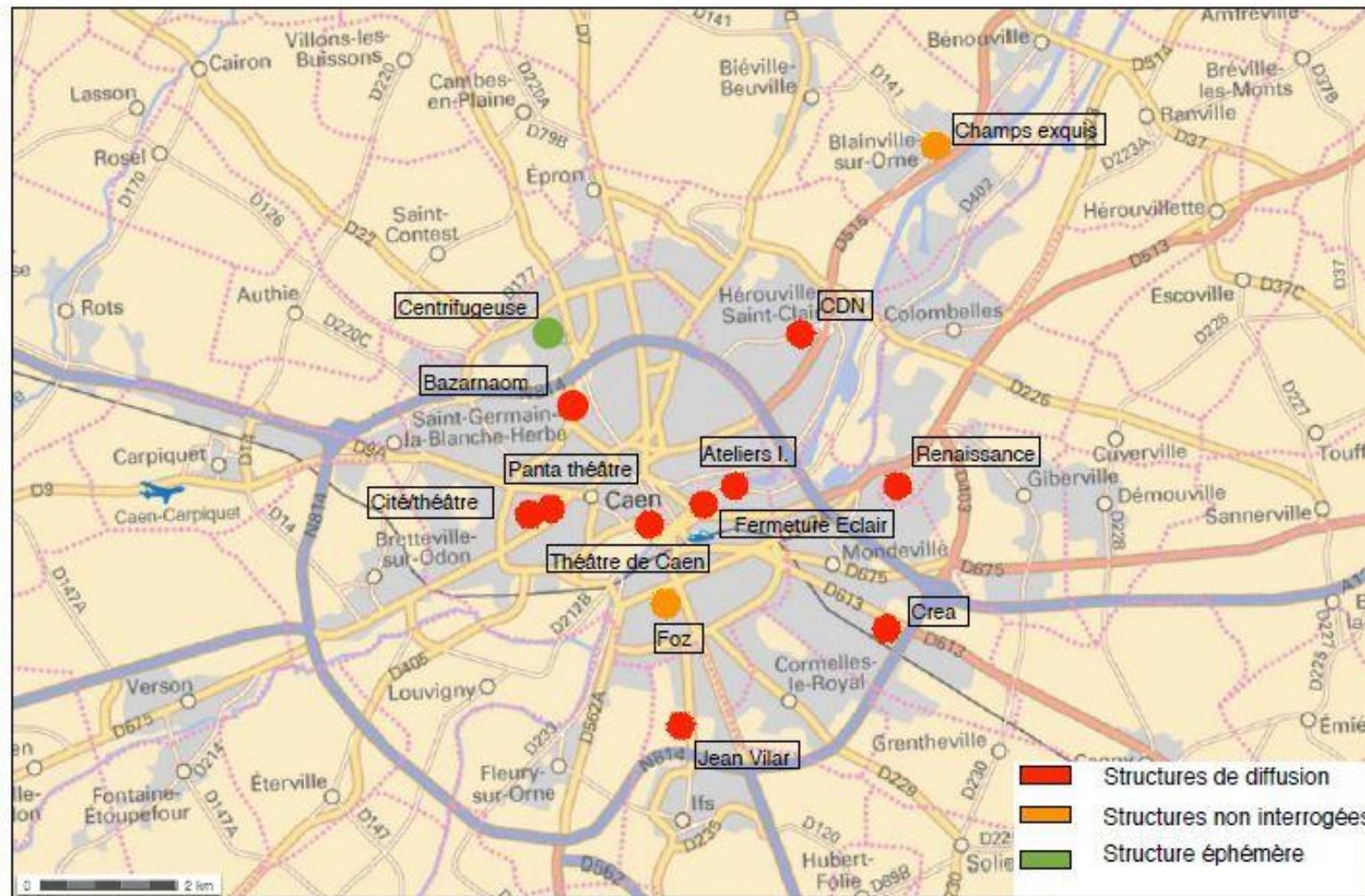
### **Phases de terrain**

- 1<sup>ère</sup> phase : entretiens semi directifs avec un membre de chacune des structures.
- 2<sup>ème</sup> phase : Focalisation sur 4 structures pour une analyse plus fine de l'environnement local.

### **Les difficultés rencontrées**

- Deux structures (Foz et Champs Exquis) qui n'ont pas répondu à nos sollicitations
- Des institutionnels (DRAC, Agglomération) indisponibles

## Localisation des structures de diffusion



**Figure 1 : Localisation des structures théâtrales**

# **1. Organisation et caractéristiques des structures théâtrales**

## **1.1. Etat des lieux et critères de définition**

Le théâtre, en tant que tel, est une notion complexe, polysémique qui peut à la fois vouloir désigner l'art auquel il se rattache, à savoir la discipline même de l'art dramatique, où des acteurs se mettent en scène devant un public et produisent des représentations pouvant aussi bien faire appel au « *discours* », qu'à « *l'expression corporelle* » ou encore à la « *musique* »<sup>1</sup>, mais également l'espace ou la structure dans lequel cet art se produit. Selon Michel Pruner, ancien directeur du Théâtre des Trente à Lyon, le théâtre est un « *art de l'espace et du temps* »<sup>2</sup> dans le sens où pour devenir spectacle, la pièce prend obligatoirement place dans un espace donné (la scène) et est contrainte à une temporalité restreinte

---

<sup>1</sup>Cf. : Selon la définition du dictionnaire Trésor de la langue française, le théâtre est : « *un art dont le but est de produire des représentations devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions, par le biais d'acteurs qui se déplacent sur la scène et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique* ». <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?70;s=1052891175;b=8;r=1;nat=-;i=4>.

<sup>2</sup> Michel Pruner, 2005, *La fabrique du théâtre*, édition Armand Colin, p.4.

(le temps de la représentation). Pour lui, c'est la représentation qui donne au lieu son caractère théâtral. Cependant, alors qu'aujourd'hui la plupart des structures de diffusion se tournent vers la pluridisciplinarité, est-il toujours aussi pertinent de parler de « *lieu théâtral* »<sup>3</sup> pour qualifier les espaces où s'exercent parfois l'ensemble des arts du spectacle vivant ? En ce qui concerne notre étude, nous retiendrons, pour parler du théâtre sous sa dimension spatiale, la définition qui consiste à prendre, au sens large, l'ensemble des pratiques artistiques pouvant être représentées sur une scène. Le théâtre est avant tout « *un édifice où l'on représente des ouvrages dramatiques et où l'on donne des spectacles* »<sup>4</sup>.

L'organisation actuelle des théâtres se divise entre le théâtre public, avec les théâtres nationaux placés sous le contrôle direct de l'Etat<sup>5</sup>, le théâtre privé, qui s'autofinance et gère son établissement de manière indépendante, et enfin les théâtres subventionnés, type CDN/CDR (centre dramatique national ou régional), compagnies indépendantes, scènes nationales ou conventionnées ou encore

---

<sup>3</sup> Michel Pruner, 2005, *La fabrique du théâtre*, édition Armand Colin, p.5.

<sup>4</sup> Eustache Deschamps, *Le Miroir de mariage*, dans *Oeuvres complètes*, éd. G. Raynaud, t. 9, p. 104.

<sup>5</sup> Aujourd'hui en France, on comptabilise 5 théâtres nationaux, dont 4 sont installés à Paris et 1 à Strasbourg : La Comédie-Française, Le Théâtre national de l'Odéon, le Théâtre national de la Colline, Le théâtre national de Chaillot et le théâtre national de Strasbourg.

associations loi 1901, qui eux relèvent d'organismes de droit privé mais bénéficient d'une tutelle économique de l'Etat et/ou des collectivités territoriales. Très souvent, et ce comme nous l'explique Stéphanie Bulteau, directrice de la Renaissance à Mondeville, cette dernière catégorie de théâtre se fait généralement appeler, lorsque ces derniers sont majoritairement financés par les collectivités territoriales, « *théâtres publics* », « *scènes publiques* » ou encore « *scènes de territoire* »<sup>6</sup>, brouillant quelque peu les pistes entre la définition du théâtre public et celle du théâtre privé. Selon Claude Mollard, expert culturel, les différences entre l'entreprise culturelle publique et l'entreprise culturelle privée portent sur trois critères distincts que sont : « *Les objectifs – bénéfices pour les entreprises privées, autofinancement, rarement atteint, dans le cas des entreprises publiques, la direction – la responsabilité du chef d'entreprise publique est moins importante que celle du chef d'entreprise privée [...]], et enfin, sur les statuts du personnel qui sont très différents* »<sup>7</sup>.

Afin de réaliser notre diagnostic économique des théâtres dans l'agglomération caennaise, nous sommes allés interroger dix

<sup>6</sup> Entretien du 11 décembre 2012 avec Stéphanie Bulteau, directrice de la Renaissance.

<sup>7</sup> Mollard Claude, 2012, *L'ingénierie culturelle et l'évaluation des politiques culturelles en France*, Que sais-je?, PUF, p.85.

structures produisant ou diffusant des spectacles en lien avec les arts dramatiques. En termes de statuts juridiques, nous constatons que le Théâtre de Caen, théâtre municipal « *financé directement par la ville de Caen* », dont les membres sont « *employés directement par le maire de Caen* »<sup>8</sup> se caractérise, comme nous le montre Ludwig Chenay<sup>9</sup>, à la fois en « *un lieu de diffusion, un lieu de création mais également un lieu d'accueil (en résidence)* ». La Comédie de Caen, labellisée CDN depuis 1968, détient à la fois une « *mission de création et de diffusion de spectacles* »<sup>10</sup>, notamment dû au fait que son directeur, ici Jean Lambert-Wild, choisi pour trois ans par le ministère de la culture, doit obligatoirement être créateur et/ou metteur en scène de spectacle : « *La dénomination de CDN est rattachée à la personnalité du directeur choisi, à la qualité de son projet et à la mission d'intérêt public que lui a confiée l'Etat* »<sup>11</sup>. Hormis ces deux structures, toutes les autres (la Renaissance, la Fermeture éclair, le Bazarnaom, Créo, les Ateliers Intermédiaires, l'Espace Jean Vilar, le Panta Théâtre et l'Actea) détiennent le statut

---

<sup>8</sup> Entretien du 11 décembre 2012 avec Stéphanie Bulteau, directrice de la Renaissance.

<sup>9</sup> Entretien du 22 novembre 2012 avec Ludwig Chenay, administrateur du Théâtre de Caen.

<sup>10</sup> Entretien du 22 novembre 2012 avec Ariane Guerre, administratrice au Panta Théâtre.

<sup>11</sup> Robert Abirached, 2005, *Le Théâtre et le Prince. L'embellie*. Actes Sud, Paris, 230 pages.

d'Association loi 1901. Pour autant, cela ne veut pas dire qu'elles soient similaires ou qu'il soit possible de les comparer, bien au contraire. En effet, chacune de ces structures a une façon bien particulière de se définir, et ce bien souvent en lien avec le type d'activités qu'elles entreprennent et/ou proposent au sein de leur établissement.

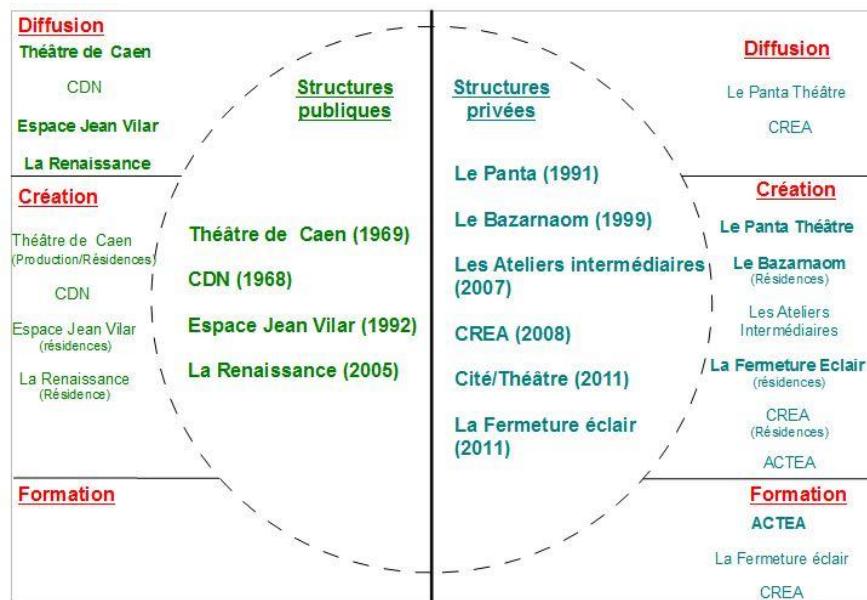


Figure 2 : activités des structures

Les termes employés pour tenter de qualifier ces « édifices » culturels sont divers et variés : « *théâtre* », « *lieu culturel* », « *salle de théâtre* », « *salle de spectacle* » ou encore « *salle de travail* » ou « *lieu d'expérimentation* », et témoignent d'une certaine diversité des usages. Stéphanie Bulteau par exemple, voulant mettre l'accent sur la pluridisciplinarité de ses programmations (25% de théâtre, 11% d'arts de la rue, 7% jeunes public, 7% de danse, 4% de nouveau cirque et 6% de musique), refuse de qualifier la Renaissance de « *théâtre* », pour ne pas s'enfermer au sein d'une seule et même discipline. A la place, elle préfère dire qu'il s'agit d'un « *lieu culturel* », un « *lieu de culture* », un « *espace culturel* »<sup>12</sup>. De la même façon, Florence Bailleul, directrice de Créea, fait une distinction bien nette entre ce qu'est la « *salle de spectacle* » et la « *salle de théâtre* », dont elle trouve la nomination trop restrictive compte tenu du fait que Créea ne se limite pas à un seul genre artistique : « *Nous, on a une salle de spectacle, je ne dis pas une salle de théâtre parce qu'à l'intérieur on diffuse des spectacles de cirque et des spectacles de théâtre... On ne veut pas avoir l'étiquette cirque ou l'étiquette théâtre.* »<sup>13</sup>. A l'opposé, Caroline Bergelin<sup>14</sup>,

<sup>12</sup> Entretien du 11 décembre 2012 avec Stéphanie Bulteau, directrice de la Renaissance.

<sup>13</sup> Entretien du 10 décembre 2012 Florence Bailleul, directrice de Créea

administrative au Bazarnaom, insiste sur le fait que ce dernier n'a absolument rien à voir avec « *une salle de spectacle* » dans le sens où l'accent n'est pas en priorité adressé à la diffusion, mais bel et bien à l'accueil en résidence d'un certain nombre de compagnies et d'individus qui louent des espaces de travail à un collectif d'artistes et peuvent, s'ils le souhaitent, présenter un spectacle ou une étape de travail à la fin de leur séjour dans la structure : « *Les artistes viennent « jouer » gratuitement... mais ils ne sont pas obligés de jouer. Ils sont en résidence au minimum 4 jours, et à la fin de leur résidence qui peut durer jusqu'à 3 semaines, nous on propose systématiquement si ils veulent de montrer leurs travaux au public.* ». Cependant, faute d'être une structure dite ERP<sup>15</sup>, le public doit obligatoirement être adhérent à l'année. En effet, comme nous l'explique Caroline Bergelin : « *Les gens qui viennent dans le studio 41 sont obligés de prendre une adhésion au Bazarnaom car sinon ils ne sont pas assurés [...]. On est pas ce qu'on appelle ERP, on peut pas accueillir de publics* ». Ces présentations de travail (environ quinze par an), sont les seules représentations proposées par la structure, et remplacent le système traditionnel des programmations.

---

<sup>14</sup> Entretien du 16 novembre 2012 avec Caroline Bergelin, administratrice du Bazarnaom.

<sup>15</sup> Etablissement recevant du public.

Ainsi, pour elle, il est plus juste d'associer le Bazarnaom à une « *salle de travail* » : « *C'est une salle de travail, pas une salle de spectacle, on ne fait pas de la programmation* ».

D'autres structures fonctionnent sur le même ordre d'idées. C'est le cas notamment des Ateliers Intermédiaires, qui, comme le Bazarnaom, ne sont pas habilités à faire de la diffusion, ne détenant pas non plus de licence ERP, et sont obligés de passer par un système d'adhésion. Qualifiant leur structure de « *lieu de travail pluridisciplinaire* »<sup>16</sup>, les Ateliers se voient d'avantage comme un « *laboratoire d'expérimentation pour les arts plastiques, visuels et spectacles vivants* », qu'un théâtre uniquement basé sur la diffusion de spectacles.

Parler de « *salle de spectacle* » ou de « *théâtre* » est très significatif de la manière dont les acteurs se représentent leurs structures. Alors que certains, tel que Stéphanie Bulteau, considèrent qu'aujourd'hui la distinction entre ces deux termes n'existe plus : « *il y a 20 ans, une « salle de spectacle » c'était une manière de parler un tout petit peu méprisante, d'un lieu polyvalent, alors qu'un « théâtre », c'était l'endroit bien, l'endroit chic, l'endroit de la culture bourgeoise pour aller vite. Aujourd'hui les choses sont*

---

<sup>16</sup> Entretien du 12 décembre 2012 avec Mélanie Thorel, administratrice des Ateliers Intermédiaires.

*beaucoup plus poreuses et une salle de spectacle ça veut juste dire un lieu où on joue des spectacles* »<sup>17</sup>, d'autres continuent à voir dans le mot « théâtre », un lieu élitiste, dont ils disent ne pas faire parti et/ou ne cherchent pas à y être associé. C'est le cas notamment d'Ariane Guerre qui perçoit le Panta Théâtre comme une association d'artistes regroupés au sein d'un même établissement : « *Nous, on est une compagnie avant tout [...], on n'est pas un théâtre comme le CDN, comme le théâtre municipal, on est une compagnie qui a pris, qui ont pris un lieu il y a maintenant 20 ans, qui sont arrivés là...* »<sup>18</sup> ou encore la Fermeture Eclair qui, refusant d'être comparée au Théâtre de Caen ou au CDN, se désigne comme « *compagnie de création* »<sup>19</sup>.

Selon que les directeurs d'« édifices » culturels souhaitent mettre l'accent sur certaines de leurs spécificités comme par exemple, les résidences (les Ateliers intermédiaire ou le Bazarnaom), la notion de compagnie artistique (le Panta Théâtre, l'Actea ou la Fermeture éclair) ou enfin la pluridisciplinarité de leurs spectacles (le CDN, le Théâtre de Caen, l'espace Jean-Vilar, la

---

<sup>17</sup> Entretien du 11 décembre 2012 avec Stéphanie Bulteau, directrice de la Renaissance.

<sup>18</sup> Entretien du 22 novembre 2012 avec Ariane Guerre, administratrice au Panta Théâtre.

<sup>19</sup> Entretien du 24 novembre 2012 avec Nicolas Sorel, administrateur de la Fermeture Eclair.

Renaissance ou encore Créo), leur manière de définir ou d'entrevoir leur espace est différente.

Aussi, excepté l'Actea et le Panta théâtre qui ne mettent en scène que des pièces de théâtre, tous les autres sont pluridisciplinaires. Pour autant, ils ne proposent pas tous la même chose et n'attirent pas forcément le même type de publics. Le Théâtre de Caen notamment, cherche à mettre en avant l'image d'un théâtre avec une « *identité musicale forte* »<sup>20</sup> (de part l'Opéra et les nombreux concerts), tout en conservant dans le même temps une large gamme de spectacles différents (danse, théâtre, nouveau cirque, etc.) : « *quand on dit identité musicale, c'est pas uniquement de la programmation musicale puisqu'il y a une volonté forte de pluridisciplinarité qui s'explique notamment parce qu'aujourd'hui les artistes sont des « touche-à-tout »* ». De la même façon, Créo qui possède à lui seul quatre lieux de diffusions : « *un chapiteau de cirque installé à l'année, la salle de spectacle, le Crea'bus et un espace extérieur qui peut convenir à des compagnies d'art de la rue* »<sup>21</sup> met avant tout l'accent sur le théâtre et le cirque. Cependant, à la différence du Théâtre de Caen, du CDN, de l'espace Jean Vilar,

---

<sup>20</sup> Entretien du 22 novembre 2012 avec Ludwig Chenay, administrateur du Théâtre de Caen.

<sup>21</sup> Entretien du 10 décembre 2012 Florence Bailleul, directrice de Créo.

de la Renaissance qui peuvent être qualifiés de « théâtre » d'une part parce qu'ils sont installés au sein de structures publiques et d'autre part parce qu'ils ont « une marge artistique qui fait qu'ils ont les moyens d'acheter des spectacles »<sup>22</sup> ou d'en créer, la pluridisciplinarité des « programmations » des autres établissements culturels, dépend soit de leurs propres créations artistiques (la Fermeture éclair), soit des accords passés avec les compagnies artistiques accueillis en résidence (les Ateliers intermédiaires, le Bazarnaom, Créo).

Si l'on reprend la définition de Michel Pruner, un lieu théâtral : « se définit par la relation instaurée entre deux communautés : celle des acteurs et celle des spectateurs »<sup>23</sup>. Il est important d'ajouter à notre analyse la question du type de public se rendant dans les structures de diffusion théâtrale dans l'agglomération caennaise. Selon le sociologue Emmanuel Wallon, plusieurs critères doivent être mis en avant afin de permettre leur classification : « le public est réparti au sein des établissements en abonnés, habitués, occasionnels, scolaires, ventilé par catégories d'âge et de profession, classé selon ses inclinations et ses

fréquentations. »<sup>24</sup>. Très souvent, le type de public observé à la sortie des établissements culturels dépend du type de spectacles proposés (mais également du prix de ces spectacles). Comme nous le fait remarquer Ludwig Chenay pour le Théâtre de Caen qui brasse un très large public : « il y a des grandes diversités selon les genres de spectacles. Les publics de concerts sont très différents des publics de théâtres par exemple. »<sup>25</sup>. En effet, on constate, selon une étude réalisée en 2012<sup>26</sup>, que le public allant au Théâtre de Caen est relativement jeune (59% des - de 27 ans), de même que celui de la danse (près 1/3 a -de 27 ans), comparé par exemple au Jazz qui attire un public plus âgé (en majorité les + de 40 ans) ou encore le cirque (45% de 27-60 ans). Pour ce qui est des catégories socioprofessionnelles, on observe qu'après la catégorie des scolaires et des étudiants (30%), ce sont les retraités (20%) et les cadres ou professions intellectuelles supérieures (16%) qui sont représentés en majorité : « on est sur un public plutôt de CSP+. Le profil type c'est une femme de 50-60 qui est CSP+ et qui vient avec son mari ou avec

---

<sup>22</sup> Entretien du 11 décembre 2012 avec Stéphanie Bulteau, directrice de la Renaissance.

<sup>23</sup> Michel Pruner, 2005, *La fabrique du théâtre*, édition Armand Colin, p.4.

<sup>24</sup> Wallon Emmanuel, postface « Le théâtre en ses dehors », in Biet Christian et Triaud Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2006p.962.

<sup>25</sup> Entretien du 22 novembre 2012 avec Ludwig Chenay, administrateur du Théâtre de Caen.

<sup>26</sup>Les publics du théâtre de Caen, synthèse des résultats, octobre 2012.  
[http://theatre.caen.fr/sites/theatrelocal.caen.priv/files/files/etude\\_sur\\_les\\_publics\\_d\\_u\\_theatre\\_decaen\\_synthesedesresultats101012.pdf](http://theatre.caen.fr/sites/theatrelocal.caen.priv/files/files/etude_sur_les_publics_d_u_theatre_decaen_synthesedesresultats101012.pdf) .

*des amis.* »<sup>27</sup>. Ce type de profil « socialement favorisé » rattaché au Théâtre de Caen, n'est pas forcément celui de la majorité des structures de diffusion de l'agglomération. En effet, alors que Créo s'adresse plutôt aux familles : « *Ce qu'on veut à Créo c'est avoir des spectacles pour adultes comme pour enfants* »<sup>28</sup>, le Panta Théâtre met majoritairement l'accent sur les scolaires et les étudiants. En ce qui concerne les Ateliers intermédiaires et le Bazarnaom, c'est un public adhérent (1045 pour le Bazarnaom et 60 professionnels pour les Ateliers en 2012), donc relativement restreint mais habitué à assister aux présentations de travail et familiarisé avec les règles du jeu de ces structures : « *les adhérents sont habitués au fait qu'ils doivent rester après les représentations pour faire des retours aux artistes* »<sup>29</sup>. Cependant, même si ce dernier n'atteint pas le même type de spectateurs que le Théâtre de Caen, qualifiés de « vraiment très « *hype* » » par Caroline Bergelin, il tend vers un public tourné vers la culture : « *le CDN, Jean Vilar, on tape dans ces publics là. De toute façon, le public qui va à la culture, il n'y en a pas des milliers et des cents* ». Ainsi, bien souvent, les membres associés aux

espaces de diffusion et le public habitué et/ou abonné se connaissent, discutent entre eux et finissent par former un réseau, « *un cercle très concentrique* »<sup>30</sup> comme l'exprime le directeur du CDN, à tel point parfois qu'on croirait presque une « réunion familiale ». En effet comme nous en fait part une des personnes interrogée : « *c'est quand même toujours un peu les mêmes personnes qui se retrouvent [...] je le dis souvent, j'en ai marre de faire la bise à tout le monde à la billetterie et en même temps, j'en ai marre de faire la bise à tout le monde quand je vais au théâtre de Caen, et quand je vais au théâtre d'Hérouville [...]. C'est un milieu qui est très consanguin de toute manière, surtout dans une petite ville comme Caen*».

## **1.2. Partenariats et relations entre structures**

Étudier les différents partenariats que lient les structures est une autre manière d'appréhender la complexité de l'organisation des théâtres. En effet, les différents types de relation en disent long sur la structuration du champ théâtral. Nous nous concentrerons ici sur les

---

<sup>27</sup> Entretien du 22 novembre 2012 avec Ludwig Chenay, administrateur du Théâtre de Caen.

<sup>28</sup> Entretien du 10 décembre 2012 Florence Bailleul, directrice de Créo.

<sup>29</sup> Entretien du 16 novembre 2012 avec Caroline Bergelin, administratrice du Bazarnaom.

---

<sup>30</sup> Entretien du 10 décembre 2012 avec Bernard Collet, administrateur de la Comédie de Caen.

partenariats dits culturels, à savoir les partenariats avec d'autres structures culturelles mais surtout avec les autres structures théâtrales, les partenariats financiers faisant l'objet d'un traitement distinct. Cette sous-partie permettra ainsi de présenter les formes de partenariats possibles et les modalités et justifications qui les régissent. L'étude de ces relations sera aussi l'occasion de montrer comment, par l'agrégation, la concurrence ou la dépréciation, l'explication de ces partenariats permet aux structures de définir leur propre identité.

#### 1.2.1. Les partenariats : « *bien sûr* »... « *mais pas avec tout le monde* »

Si l'on fait le recensement des différents partenaires énoncés par les membres des structures ou présents sur leurs outils de communication et site Internet, on se rend compte que la liste est longue. Même si certains en dénombre peu, d'autres approchent, voire dépassent, la trentaine de partenaires. Or il est important de souligner qu'il existe différents types de partenariats et différents types de partenaires. Il peut s'agir de partenariats avec d'autres structures théâtrales, mais aussi avec certains équipements culturels (le Cargö, le Lux ou le Café des images reviennent par exemple à

plusieurs reprises), de partenariats d'ordre plus socioculturel, notamment avec la CAF, des établissements scolaires et certaines communes, sans oublier les partenariats qui s'étendent hors de l'agglomération, voire même hors de la région.

Le principe du partenariat est donc répandu, mais aussi recommandé : « *c'est la base ! On n'est pas tout seul, on ne peut pas être tout seul* », expliquait l'une des personnes interrogées, « *pour faire du lien, pour associer les ressources plutôt que de les séparer [...] faire du sens à ce qui se passe sur un territoire, dans une ville* ». La tendance serait donc à une sorte de maillage artistique ou culturel de l'agglomération. Mais si l'on entre plus avant dans les détails de ces relations, on comprend qu'elles sont de diverses natures.

Il peut tout d'abord s'agir de simples partenariats tarifaires. Le théâtre de Caen, la Comédie de Caen, l'Espace Jean Vilar, le Panta théâtre, l'Actea, le cinéma Lux, ou le Café des images permettent par exemple des réductions aux spectateurs qui présenteraient un abonnement d'une autre de ces structures. A cet accord tarifaire peut s'ajouter un accord en termes de communication. Le théâtre de Caen et la Comédie de Caen, ayant tous deux programmé une pièce de

Shakespeare, avaient indiqué sur leur programme le spectacle de l'autre structure en permettant une offre particulière aux spectateurs ayant assisté à l'autre pièce.

Ces partenariats peuvent aussi s'articuler autour de la programmation. L'Actea s'est par exemple associée aux Ateliers intermédiaires, pour son prochain festival « En attendant l'éclaircie ». Il s'agit ici d'un partenariat ponctuel. L'Espace Jean Vilar et La Renaissance, dans une optique plus sur le long terme, ont mis en place le projet « les acolytes » : sur une thématique convenue ensemble, chacune des structures propose un spectacle, l'objectif étant de permettre au public de chaque structure de découvrir un autre espace culturel de l'agglomération, mais aussi d'autres type de spectacles.

Enfin ces partenariats peuvent relever de relations plus « informelles », « pour se rendre des services » en fonction des besoins et des opportunités : « *on se file des vrais coups de mains ! Il arrive qu'on ait des gens qui aillent bosser là-bas, on leur prête des outils, ils nous en prêtent* ».

Certains parlent de solidarité, d'autres de complémentarité ou même de filiation entre certaines structures. Beaucoup insistent aussi sur la question d'affinités artistiques, culturelles, et de manières de

travailler similaires. Mais même si la plupart se dit « *ouvert* » et que la majorité reconnaît l'intérêt des partenariats, ceux-ci restent tout de même relativement faibles entre les structures. Certains cherchent à ce que ces relations soient « *plus abouties, plus claires* », d'autres à l'inverse, précisent que dans certains cas, elles sont inutiles, n'ayant « *pas le même créneau* » ou « *pas du tout le même projet* ». De la même manière, certains aimeraient travailler avec le théâtre de Caen, alors que d'autres expliquent qu'ils n'ont pas de relations avec les « *grosses structures* » (sous-entendu théâtre de Caen et CDN) et précisent qu'ils ne le désirent pas. Une des personnes interrogées a aussi souligné le fait que ce principe de partenariat pouvait être ambigu, car même si le travail en commun est recherché, chacun œuvre de son côté pour faire fonctionner sa propre structure. Au vu de la pluralité et de la diversité des structures, la concurrence peut alors empêcher tout type de partenariat. Comme l'écrit Emmanuel Wallon : « *Tout irait donc pour le mieux si la compétition pour les rôles, dans sa cruauté, n'incitait les jeunes interprètes à s'armer pour la réussite individuelle plutôt que pour le jeu collectif.* »<sup>31</sup>. Cette situation décrite pour les comédiens peut clairement se rapprocher de celles des structures aujourd'hui. Ainsi certains

---

<sup>31</sup> Emmanuel Wallon, postface « Le théâtre en ses dehors », in Biet Christian et Triaud Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2006, p.957.

expliquent avoir engagé de nombreuses démarches pour nouer des relations sans pour autant avoir pu amorcer de réels partenariats. Une des personnes interrogées va plus loin et explique que d'autres enjeux sont aussi à l'œuvre : « *On a rencontré des gens comme le Lux, le Théâtre de Caen, le Café des images, la Renaissance pour essayer de mettre des choses en place mais rien n'a encore été concrétisé. C'est des choses qui prennent du temps... et puis bon, il y a des volontés politiques qui font que des structures ne s'associeront pas à nous parce qu'ils font partie d'un « réseau » [...] d'un réseau culturel identifié « officiel » qui fait que, comme nous on n'est pas dedans, ils ne feront pas de choses avec nous*

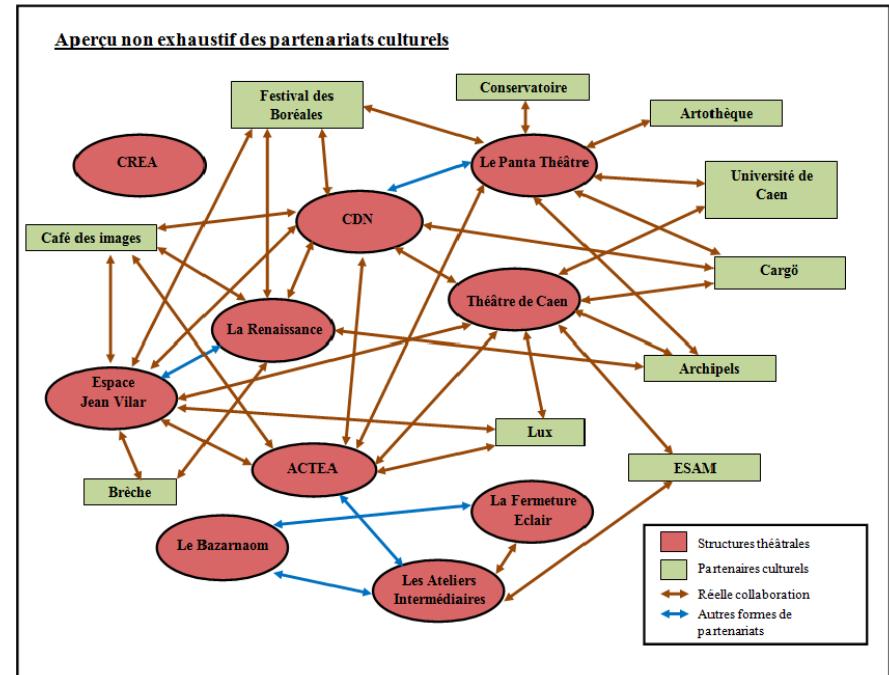
. Comme le souligne cette personne, au-delà des possibilités pratiques de collaborations, des affinités et des projets artistiques, la question des partenariats et des relations entre les structures relève aussi d'une autre logique : celle du positionnement de chaque structure. Une autre personne, en parlant du partenariat, illustre parfaitement la chose : « *il y en a beaucoup à qui ça fait peur, moi pas du tout, je n'ai pas du tout peur de perdre ni mon âme, ni mon identité, ni mes spectateurs qui d'ailleurs n'appartiennent à personne !* ». Les relations dans le champ du théâtre sont aussi affaire d'identité.


Figure 3 : partenariats des structures

### 1.2.2. Inter-définition et positionnement

La manière dont se définit chaque structure permet de toucher à la question du positionnement, tout comme d'ailleurs la manière dont elles définissent les autres structures. Quand certains se contentent de décrire de manière pratique certaines structures, en parlant par exemple de « *conditions précaires* » de diffusion, de « *lieux qui*

vivotent », ou en discutant de l'appellation d'un lieu (la définition des Ateliers Intermédiaires par les autres structures oscille par exemple le plus souvent entre « *collectif d'artiste* » ou « *lieu de résidence mutualisé* »), d'autres mettent en avant une présentation plus idéologique : certains veulent attester de leur engagement politique, d'autres avancent le principe de l'éducation populaire, et d'autres encore sont désignés comme rattachés à l'éducation populaire. Tout comme il faut se différencier pour proposer une offre qui permette d'avoir son propre espace de diffusion, « *trouver un écart artistique* » comme l'a dit un interrogé, le fait de se distinguer est un moyen pour les structures d'attester de leur valeur. Comme l'écrit Pierre Bourdieu, « *exister c'est différer* »<sup>32</sup>.

Certaines de ces distinctions s'opèrent à propos du public reçu et de la programmation proposée. Celles-ci s'orientent principalement vers ce que certains nomment les « *grosses structures* ». Ainsi on peut entendre qu'une certaine forme d'élitisme leur ai vivement reprochée : « *on sait très bien que le public qui va au CDN ou qui va au théâtre de la ville, c'est pas n'importe quel public, c'est toujours le même public, qui est un public de gens de classe moyenne*,

---

<sup>32</sup> Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.13, février 1977, p.39.

*cultivés, qui ont une certaine connaissance scolaire du patrimoine culturel [...] surtout lorsque vous regardez la programmation du CDN, c'est pas donné à tout le monde [...] il faut être initié.* », ou encore « *Tout théâtre à un état d'esprit, et cet état d'esprit se traduit bien souvent par sa programmation. Tu ne peux pas avoir les mêmes relations avec en gros le Théâtre de Caen qui est un lieu totalement fermé à la population...* ». Les structures sont ici qualifiées et donc définies par la programmation qu'elles proposent et le public qu'elles accueillent, et ce, « *sur la base de l'homologie entre champ de production et champ de consommation* »<sup>33</sup>. En effet, on peut penser que le public touché (ici le « *consommateur* ») permet de pointer la nature de la structure (le « *producteur* »), grâce à un mécanisme de production réciproque d'identité : les individus qui la fréquentent permettent à la fois de cibler le type de goûts artistiques et par là même aux autres de juger la structure qui en est à l'origine. C'est de ce point de vue que l'on peut entendre « *le théâtre de Caen est sur un théâtre bourgeois* », ou encore « *Il y a une grande différence entre le public d'ici et le public du théâtre de Caen. Tu ne verras pas les manteaux de fourrure ici* », comme si leur programmation ou la politique du lieu les préservait de ce type de personne (voire même de cette « *classe sociale* »).

---

<sup>33</sup> Ibid, p.22.

D'autres distinctions, non forcément très éloignées et tout aussi vives, sont mises en avant par les structures sur la manière de concevoir leur pratique et même le théâtre en général. Pour l'une des personnes interrogées, les structures peuvent se diviser en deux groupes : « *Tu as deux catégories de gens dans le spectacle, ou dans les gens qui sont programmateurs, on va appeler ça comme ça et là, très très vite. Tu as les gens qui sont passionnés et tu as ceux qui ne sont pas passionnés. Point barre !* ». Cette position, particulièrement marquée, induit que certaines personnes ôteraient d'une certaine manière, la substance artistique de la pratique pour n'en faire qu'une simple profession. Ecueil maintes fois dénoncé dans les milieux culturels.

Une autre personne regrette l'amalgame qui a pu être fait sur sa programmation, la marionnette : « *faire de la marionnette, c'est faire du guignol, clairement. Depuis ça a bougé quand même, le regard que l'on a sur la marionnette mais en 2003 c'était guignol ! Qui dit guignol, dit jeune public !* ». L'objet n'est pas ici la discipline en elle-même mais plutôt la dépréciation sous-entendue, qui permet de ranger cette structure dans une catégorie à la fois hors de la « noblesse » du spectacle vivant contemporain et prédisposé à un type de public, les enfants. La programmation sortait alors du

culturel pour passer dans le registre de l'amusement, en discréditant par-là la structure.

Une différenciation similaire a été opérée par un interrogé en parlant d'une autre structure : « *là, vous êtes plus du côté de l'animation socioculturelle quand même que du culturel.* ». Celle-ci est encore plus violente car elle annihile toute possibilité de comparaison avec la structure de l'interrogé. Il y aurait d'un côté l'artiste et de l'autre l'animateur, le culturel et le socioculturel, ce dernier n'ayant plus aucune valeur pour la bonne et simple raison qu'il ne fait plus partie de la même sphère. Ce qui, de manière sous-entendue, augmente significativement la valeur de ceux qui restent dans la sphère culturelle.

Une dernière distinction est soulignée, opposant les « *scènes de territoire* », ayant une implantation locale, aux lieux labellisés par l'État qui ont « *une mission de diffusion d'une espèce d'excellence artistique qui nous viendrait de Paris et qui rayonnerait sur les territoires provinciaux.* ». C'est ici une autre forme de hiérarchisation des valeurs culturelles. Par ces mots, c'est à la fois la question de la légitimité des programmations artistiques qui est en jeu mais aussi la situation de domination par la capitale que subissent les autres structures, alors déclassées dans une acceptation globale comme « *provinciales* ».

Même si ces différenciations relèvent d'ordres distincts, l'articulation des propos est similaire. C'est par une opposition duale que les structures se classent, et se qualifient elles-mêmes. Leur valeur provient alors de leur placement par rapport aux valeurs des autres structures. C'est ce que Bourdieu résume parfaitement quand il explique : « *les structures objectives du champ de production sont au principe des catégories de perception et d'appréciation qui structurent la perception et l'appréciation de ses produits. C'est ainsi que des couples antithétiques de personnes (tous les «maîtres à penser») ou d'institutions [...] peuvent fonctionner comme des schèmes classificatoires, qui n'existent et ne signifient que dans leurs relations mutuelles et qui permettent de repérer et de se repérer.* »<sup>34</sup>. Tout comme il y a création de partenariat ou non, la manière de définir les structures, de s'y affiler ou de s'en distinguer permet à chacune de se donner une identité et par-là d'asseoir sa propre place au sein de la pluralité de lieux de l'agglomération.

### **1.3. Rapport aux financeurs et logiques de subventionnement**

Le théâtre est une pratique collective dont la fabrication s'inscrit dans une structure à la fois juridique et économique. Généralement, le calcul de budgétisation des projets artistiques au sein d'une structure théâtrale se fait en fonction des subventions accordées soit par le secteur public (Etat et/ou collectivités territoriales), soit par le secteur privé. En effet, comme nous l'explique Michel Pruner : « *La production d'un spectacle nécessite des moyens financiers et par conséquent une régulation socio-économique, et ce quel que soit les acteurs de production* »<sup>35</sup>. En France, à la suite de la révolution, on voit apparaître deux types de structures théâtrales différentes de par leur répertoire et leur fonctionnement économique : les subventionnés<sup>36</sup>, qui reçoivent des aides du pouvoir public mais qui doivent en contrepartie se soumettre à des exigences en terme de choix de représentation<sup>37</sup> et les privés, qui fonctionnent grâce à leurs ressources propres et

---

<sup>35</sup> Michel Pruner, 2005, *La fabrique du théâtre*, édition Armand Colin, p.49.

<sup>36</sup> Cf. : le Théâtre-Français, l'Opéra, l'Opéra-comique et le théâtre de l'impératrice (Odéon).

<sup>37</sup> Il faut rappeler qu'à cette époque, nous sommes encore sous le régime de la Censure.

---

<sup>34</sup> Ibid, p.22.

déterminent eux-mêmes leur répertoire. Cependant, ce n'est qu'après l'abolition de la censure en 1904 et la séparation de l'Etat et de l'Eglise en 1905 que l'organisation théâtrale telle qu'on la connaît aujourd'hui se met en place, et ce notamment par une redéfinition de la mission de service public lui étant assignée. Aussi, le soutien du service public envers les établissements théâtraux prend différentes formes. Il y a d'un coté le théâtre public, qui regroupe à la fois les théâtres nationaux, placés sous le contrôle direct de l'Etat qui fixe le montant des subventions, surveille la gestion et le type de programmation proposé : « *L'Etat est chez lui dans les théâtres nationaux* »<sup>38</sup>; les CDN, subventionnés par l'Etat et les collectivités territoriales en fonction de leur lieu d'implantation et qui se doivent d'exercer une mission d'intérêt public en terme de création artistique ; les scènes nationales, dites « scènes conventionnées », les théâtres municipaux et enfin certaines compagnies indépendantes qui bénéficient, pour les plus reconnues, d'aides directes ou indirectes de la part des pouvoirs publics. De l'autre, le théâtre privé, dont la rentabilité est « *basée uniquement sur le succès des représentations* »<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Robert Abirached, 2005, *Le Théâtre et le Prince. L'embellie*. Actes Sud, Paris, 230 pages.

<sup>39</sup> Michel Pruner, 2005, *La fabrique du théâtre*, édition Armand Colin, p.79.

En France, et ce comme en témoigne l'économiste Françoise Benhamou « *le spectacle vivant vit largement des subventions publiques* »<sup>40</sup>. Cependant, la répartition des subventions n'est pas égale entre les secteurs culturels et ne profite pas toujours, comme cela pourrait en être le cas, aux structures les plus en difficultés financières. En effet, alors que « *L'Etat verse environ le tiers des aides publiques aux « grandes » structures de création et de production (CDN/CDR, orchestres, opéras), et les collectivités locales les deux tiers* »<sup>41</sup>, les structures plus petites ne bénéficient généralement que du soutien de certaines collectivités territoriales.

Dans l'agglomération caennaise, ce constat ne fait pas exception. En effet, les structures théâtrales qui reçoivent des aides de l'Etat sont d'abord celles qui à la fois produisent et diffusent des spectacles et peuvent accueillir un grand nombre de spectateurs (le Théâtre de Caen, le CDN, l'Espace Jean-Vilar), de même que celles qui ne font que de la création et de la diffusion théâtrale (le Panta Théâtre et l'Actea<sup>42</sup>). Toutes les autres sont sous tutelle des pouvoirs

<sup>40</sup> Benhamou Françoise, 2008, *L'économie de la culture*, La découverte, coll. Repères (6ème édition), p.34.

<sup>41</sup> Françoise Benhamou, 2008, *L'économie de la culture*, La découverte, coll. Repères (6ème édition), p.34.

<sup>42</sup> Il est important de prendre en compte que l'Actea ne dispose plus aujourd'hui de subventions pour la diffusion de spectacles.

décentralisés, et ce à des niveaux différents. Le Bazarnaom, par exemple, est subventionné à 60% par la région, le département et la ville de Caen, ce qui lui permet, en plus des loyers des compagnies résidentes et des adhésions qui représentent une toute petite partie de leurs recettes (11%) d'équilibrer un tant soit peu son budget, malgré le manque indéniable du soutien de la DRAC<sup>43</sup> : « *Pour avoir un budget complet il nous manque le ministère de la culture, qu'on a pas [...] Tous les ans, on leur demande 15000 et c'est les 15000 qui nous manque, réellement.* »<sup>44</sup>.

De la même façon, la Fermeture Eclair, dont la part des subventions de la ville de Caen, du département et de la région ne dépassent pas les 25% du budget global, nous confirme ses difficultés à trouver des fonds pour investir dans des projets ou l'achat de représentations qui permettraient d'alimenter pourtant ses recettes de billetteries : « *on n'a pas les moyens pour acheter des spectacles* »<sup>45</sup>. Enfin, il y a ceux, tel que Créa, qui ne peuvent compter, pour calculer leur budget, que sur leurs propres ressources ou le soutien du secteur privé, faute de recevoir suffisamment

d'aides des pouvoirs publics. En effet, pour l'année 2012, seulement 1000 € leur ont été attribués par la mairie de Mondeville. Avec ironie, Florence Bailleul nous indique que cette somme ne leur permet pas même le remboursement de leurs impôts locaux : « *Cette année, la mairie de Mondeville nous a donné 1000 €, ça représente 0.83% de notre budget. Mais bon, en impôts locaux, on leur donne 1600 euros, donc on leur donne plus qu'ils nous donnent* »<sup>46</sup>. Cependant, à la différence des autres établissements qui ne fonctionnent que grâce à l'initiative des fonds publics, cette dernière voit tout de même un avantage non négligeable à cela, à savoir, une certaine autonomie au sein de sa structure : « *L'avantage, c'est que si un jour on nous coupe nos subventions publiques, eh bien nous, on continue à vivre, on ne met pas la clef sous la porte.* »<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Direction régionale des affaires culturelles qui dépend du ministère de la culture.

<sup>44</sup> Entretien du 16 novembre 2012 avec Caroline Bergelin, administratrice du Bazarnaom.

<sup>45</sup> Entretien du 24 novembre 2012 avec Nicolas Sorel, administrateur de la Fermeture Eclair.

---

<sup>46</sup> Entretien du 10 décembre 2012 Florence Bailleul, directrice de Créa.

<sup>47</sup> Entretien du 10 décembre 2012 Florence Bailleul, directrice de Créa.

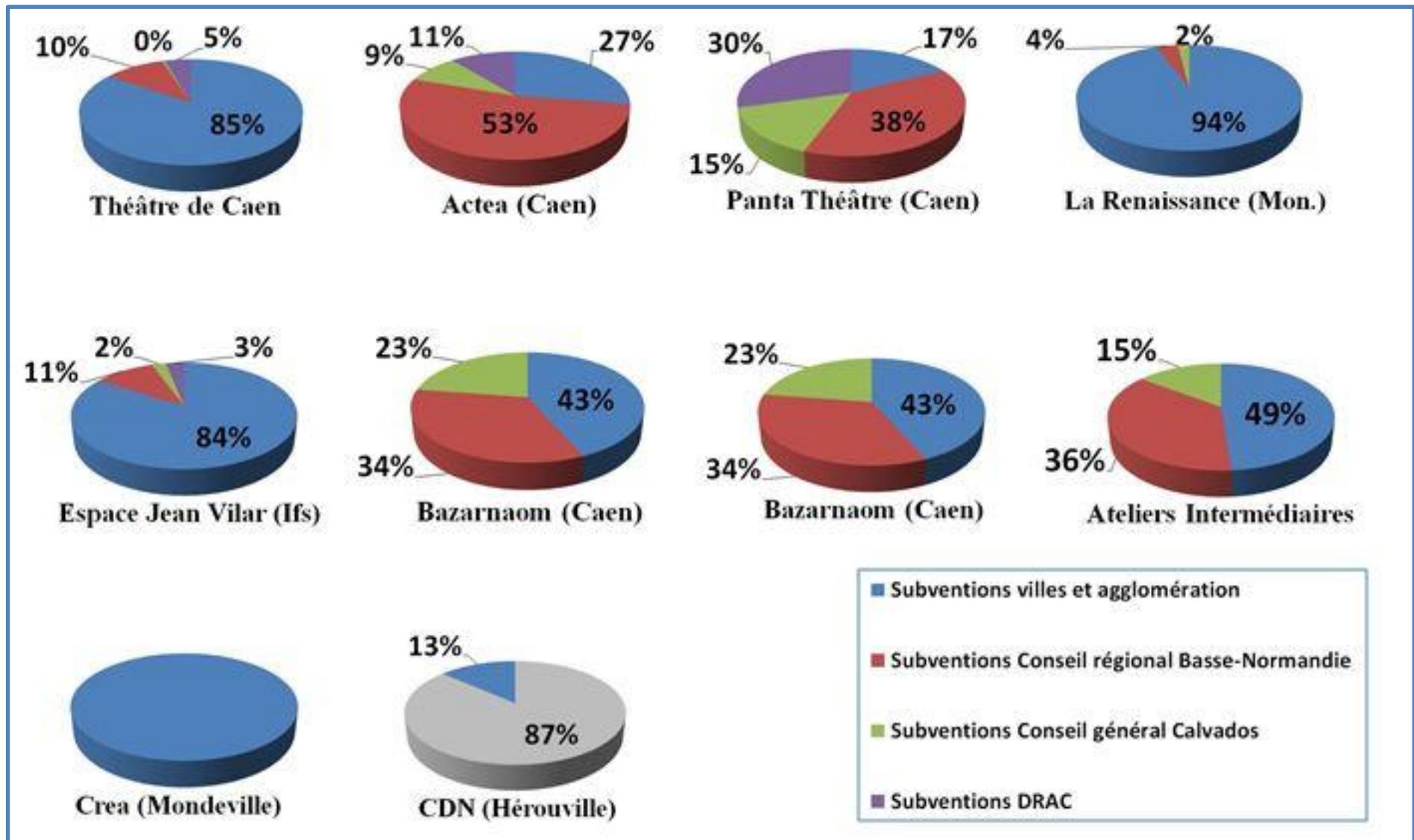


Figure 4 : principaux financements publics par structure

Cette question d'autonomie et de liberté en termes de choix artistiques, conditionnée bien souvent par les pouvoirs publics, doit être prise en considération par les structures théâtrales avant d'entamer toutes demandes de subventions. Stéphanie Bulteau, directrice de la Renaissance, explique que malgré le fait qu'il soit possible que son établissement bénéficie à partir de 2013 d'une aide de la DRAC sur ses projets d'éducation artistique, une « *labelisation par l'Etat* »<sup>48</sup> n'est pas envisageable et ce en raison du fait qu'elle souhaite conserver une certaine part de liberté dans son travail : « *on est plus libre et on a plus d'inventivité aujourd'hui en travaillant avec les collectivités territoriales qu'avec l'État* ». En effet, même si selon la loi Baumol<sup>49</sup>, les subventions permettent au système culturel d'exister, elles induisent indubitablement des contreparties. Notamment, le poids que peut avoir l'Etat dans la décision d'une visée culturelle particulière : « *Pour bénéficier de subventions, les collectivités locales ou les associations doivent se soumettre au code de valeurs promu et défendu par le ministère de*

---

<sup>48</sup> Entretien du 11 décembre 2012 avec Stéphanie Bulteau, directrice de la Renaissance.

<sup>49</sup> Loi de 1966, mis en œuvre par W. Baumol et W. Bowen reposant sur la théorie qu'il existe deux secteurs dans le milieu culturel : « le secteur archaïque » où il est possible de générer des gains de productivité et « le secteur progressif » permettant une accumulation de capital. Cf. : Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, La découverte, coll. Repères, 2008.(6ème édition), p.32.

*la Culture. Se conformer à la norme permet, du point de vue du ministère, d'assurer la cohérence d'une politique culturelle, mais c'est aussi, du point de vue de la collectivité bénéficiaire, la soumission obligatoire à des choix artistiques ou culturels qui ne sont pas nécessairement les siens.* »<sup>50</sup>.

Selon Claude Mollard, le risque d'une forte demande de subvention serait celui qui amènerait à considérer l'art comme « *officiel* », à savoir non plus comme une création subjective mais comme le produit d'une simple commande monnayée. Ainsi, beaucoup d'associations culturelles, bien que subventionnées par les pouvoirs publics, réfutent l'idée d'avoir des comptes à rendre en termes de création artistique, même si, sur le principe elles y sont obligées. Au Bazarnaom, le directeur a un avis bien tranché sur la question : « *Je ne vais jamais chercher des subventions en disant voilà... « Est-ce que vous pouvez m'aider s'il vous plaît ? » Non ! J'y vais en disant « Je viens récupérer mon argent, c'est mes impôts ! [...] donc vos goûts, vos couleurs, je m'en fou. Votre intérêt, c'est qu'il y ait un pôle artistique dans la région qui soit favorable à une population le plus éclectique possible* »<sup>51</sup>. De la même façon,

---

<sup>50</sup> Mollard Claude, 2012, *L'ingénierie culturelle*, Que sais-je?, PUF, 1994, p.41.

<sup>51</sup> Entretien du 16 novembre 2012 avec Caroline Bergelin, administratrice du Bazarnaom.

une autre des personnes interrogées dénonce le fait d'appartenir à une structure dite de « droit privé » et d'être constamment obligée de prouver sa légitimité auprès des pouvoirs publics, ainsi que d'être en accord avec eux sur un certain nombre de projets artistiques, sous peine d'être privé de fonds publics : « *On dit qu'on est privé mais au final on est pas libre. On a un cahier des charges à remplir, on a des comptes à rendre et si on faisait du théâtre porno on ne serait pas subventionné ! [...] Evidemment ça influence quand même nos actions parce qu'on a toujours en tête la question « est-ce que ça conviendra notre façon de faire »* ». Aussi, elle met l'accent sur une politique de subvention davantage centrée sur la rentabilité des spectacles, en termes de recettes de billetterie, plutôt que sur leur qualité.

Dans la logique, les pouvoirs publics donneront plus d'argent aux structures les plus fréquentées et donc les plus susceptibles de faire des bénéfices : « *il y a une politique je trouve dans cette région qui est beaucoup trop dans la quantité, dans : « est-ce que ça fait venir assez de monde ce que vous faites, etc. Au final la qualité tout le monde s'en fout quoi...*  ». Cet argument d'Agathe Caron fait ressortir une problématique plus générale, mise en lumière un peu plus tôt par Françoise Benhamou, concernant la question des critères d'évaluation des subventions : « *Faut-il mesurer l'efficacité des*

*actions publiques à l'aune de la fréquentation (et de l'Audimat...) ou bien de la qualité (subjective, contestable, datée) ?»<sup>52</sup>. Cependant, qu'importe le pourquoi ou la manière dont les structures théâtrales sont subventionnées, certains dirons, pour reprendre les mots de Brigitte Bertrand, directrice de l'Espace Jean-Vilar : « *Ne vous plaignez pas trop : les aides des partenaires pourraient baisser* »<sup>53</sup>.*

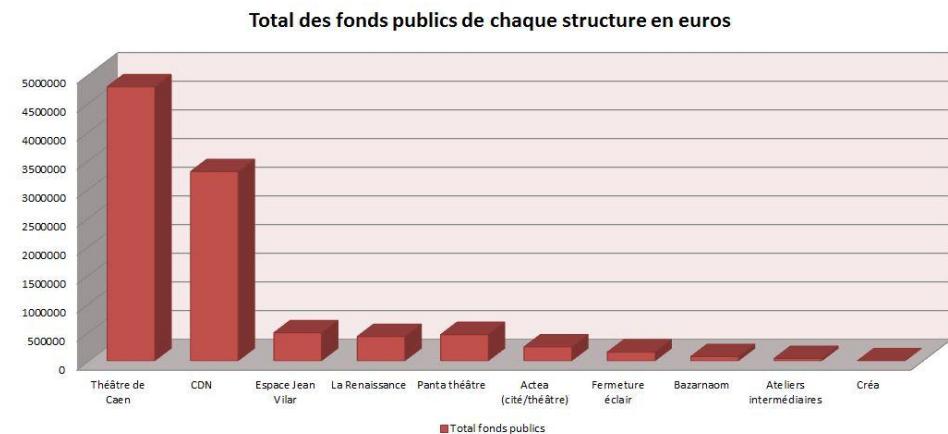


Figure 5 : total des fonds publics de chaque structure

<sup>52</sup> Françoise Benhamou, 2008, *L'économie de la culture*, La découverte, coll. Repères (6ème édition), p.106-107.

<sup>53</sup> Entretien du 14 novembre 2012 avec Brigitte Bertrand, directrice de l'espace Jean-Vilar.

## **2. Insertion et rapport de la structure à l'espace**

Selon leur projet, leurs opportunités et leurs moyens, les structures théâtrales se sont implantées dans des espaces parfois très différents en termes de densité et d'activité. En menant un travail d'enquête autour de quatre structures localisées dans des espaces différents de l'agglomération caennaise, nous avons pu appréhender certains types de rapports entre les structures et leur espace. Aussi, de façon à avoir un panel exhaustif de structures, nous en avons sélectionnées deux dont les locaux appartiennent à une municipalité (le Théâtre de Caen et la Renaissance) ainsi que trois structures privées (le Panta Théâtre, la Cité/théâtre (Actea) et la Fermeture Eclair). Après avoir fait état des différences environnementales de chacune des structures sélectionnées et des différentes influences, de ces dernières sur leur espace de proximité, nous évoquerons les perceptions et l'aspect symbolique qui se dégagent de leur position dans le quartier à travers le discours des habitants, des commerçants et des passants qui fréquentent l'endroit.

### **2.1. Fonction du quartier et enjeux économiques**

#### 2.1.1. Des environnements variables

Le Théâtre de Caen est assurément la structure théâtrale caennaise la mieux située dans une logique de marché du théâtre. En effet, sa localisation est au cœur du centre-ville caennais, là où le passage intense et la visibilité maximale, lui confère une place idéale



Figure 6 : le Théâtre de Caen

pour capter un grand nombre de personnes.

A proximité de nombreux services (hôtelierie et restauration entre autres), elle jouit d'un environnement et d'une place attractive au point d'être surclassée par cette dernière : « *Ce n'est pas le théâtre qui attire mais sa place* » affirme l'un des commerçant. Grandement desservie, l'accessibilité du théâtre de Caen est matérialisée par le tramway, le bus, le taxi ou encore l'automobile. Cependant, dans une configuration, cette dernière peut constituer un élément dissuasif pour certaines populations dont la capacité de déplacement se limite aux transports en commun. Cette situation du Théâtre de Caen, semble-t-il idéale, n'est donc pas transposable à toutes les structures.

A l'opposé, la Fermeture Eclair située sur la Presqu'île, semble moins facile d'accès dans la mesure où son environnement est très faiblement desservi (une seule ligne de bus avec une faible rotation) et donc très peu fréquenté par les piétons bien qu'il soit proche du centre-ville et d'une rangée de bars-brasseries. Malgré le projet urbain en cours, la majorité des espaces restent en friche. Actuellement support d'une salle de musique actuelle (le Cargö), d'une école supérieure d'art et média (ESAM) et d'une autre institution indépendante (les Ateliers Intermédiaires), cet espace apparaît comme une sorte de pôle culturel à la marge.



Figure 7 : environnement de la Fermeture Eclair

L'environnement du Panta Théâtre et de la Cité/Théâtre (l'Actea) rue de Bretagne, qu'en à lui, n'apparaît pas beaucoup plus avantageux.

Située dans une même rue, résidentielle, étroite et à sens unique, le Panta Théâtre et la Cité/Théâtre ne sont reconnaissables que par une sobre façade en rez-de-chaussée marquée de leur toponyme. Composée de minuscules trottoirs, la rue n'incite pas au passage piétonnier et ne semble pas favoriser la visibilité des structures : peu de gens du quartier connaissent les deux structures.



Figure 8 : La rue de Bretagne (Panta Théâtre et Cité/Theâtre)

l'architecture et l'agencement urbain est également important dans la visibilité d'une structure, si bien que la Cité/Theâtre est très peu connue des commerçants de proximité. Dans une autre configuration, le Théâtre de la Renaissance à Mondeville peut compter sur certains avantages.

Relativement bien desservie par trois lignes de bus dans une rue parallèle, l'offre de stationnement est insuffisante pour palier à la fois l'activité résidentielle et théâtrale du quartier. En outre, le public des structures pourra bénéficier de quelques bars et restaurants situés quelques mètres au bas de la rue. Nous retiendrons ici que la centralité n'est pas le seul facteur,

A proximité de la route départementale menant à Cabourg, cette structure mondevillaise s'attribue un caractère privatif. En effet, son orientation donne l'impression d'être une structure de quartier, à l'image du square qui lui fait face. L'urbanisation du lieu marque l'appartenance du territoire à ses habitants avec ses équipements (école, stade, bibliothèque, logements, salle de spectacle, etc.), son histoire (SMN) et sa symbolique. L'espace manque néanmoins de commerces. Excepté un tabac-presse, il n'y a pas de services de restauration n'y d'hôtellerie comparé au Théâtre de Caen où tout ou presque se situe à proximité. L'espace de cette structure semble mieux doté que ses trois homologues en matière de stationnement. Par contre, elle est relativement éloignée du centre-ville (en comparaison avec le Théâtre de Caen notamment) et semble davantage marquée par les migrations pendulaires que par des «migrations polarisées» (migrations liées aux activités récréatives). L'espace prend la forme d'une zone dortoir bien que la directrice Stéphanie Bulteau affirme le contraire. Après ce travail descriptif, nous nous attacherons à étudier le rapport des structures théâtrales à l'économie locale.

### 2.1.2. Economie et localisation

Que ce soit pour le quartier de la Renaissance, ou pour celui de la Fermeture Eclair, la structure ne semble pas influencer l'économie locale si ce n'est de manière symbolique (attraction résidentielle dans le cas de la Renaissance : « *c'est une certaine fierté d'avoir un théâtre dans son quartier* » confie un habitant) ou informelle (prêt de matériel entre structures culturelles dans le cas de la Fermeture Eclair). Le seul impact économique perceptible est localisé et temporalisé : cela touche les commerces de restauration les soirs de spectacles. Que ce soit la brasserie *Salado-Pizza* (quartier Théâtre de Caen), le *Café du théâtre* (quartier Théâtre de Caen) ou *le Centenaire* (quartier Panta Théâtre) ils affirment chacun à leur manière que « *les gens viennent boire l'apéritif ou manger un petit truc avant les spectacles* ». Les structures, Théâtre de Caen inclus, ne constituent pas des piliers de l'économie locale. De manière plus extrême, le gérant de la plus ancienne agence immobilière du quartier (*l'agence immobilière du théâtre*) nous confie qu' « *à 21h tout est fermé, donc si il y avait quelque chose à y gagner, les commerces resteraient ouverts* ». Cela renvoie au discours de l'un des commerçant : « *Ce n'est pas le théâtre qui attire mais sa place* » et sa centralité. Cette stratégie commerciale s'applique également aux structures.

La situation de l'association *ACTEA*, responsable de la Cité/Theâtre, en est un bel exemple. Alors qu'elle s'est retrouvée face à un dilemme consistant à choisir entre deux structures (l'une située en espace péricentral et l'autre située en centre-ville), elle a opté sans hésitation pour celle située en centre-ville quand bien même elle était moins adaptée à son activité principale (la formation). Même la directrice de la Renaissance (Mondeville) met en avant la proximité du centre-ville comme un avantage. Elle affirme que la délocalisation de ce dernier au niveau des rives de l'Orne et de la Presqu'île constitue un point positif pour sa structure. Dans cette conquête du centre-ville, il arrive aussi que de belles opportunités se réalisent sur le plan économique, à l'image de la Fermeture Eclair.

Par peur que ses locaux soient occupés illégalement, l'actuel propriétaire de la Fermeture Eclair les loue temporairement et gracieusement à la compagnie *Amavada* qui les entretient et développe son projet artistique en attendant que la construction de la BMVR se réalise. Sans ce bail à titre gracieux, l'association serait dans l'incapacité de développer ses activités. Si la centralité est un levier permettant de réduire les frais (proximité des services) ou d'accroître ses recettes (accessibilité facilité par la densité et la diversité du réseau de transport) il n'en demeure pas moins un

élément symbolique. Surtout que dans les faits peu de choses semblent être faites pour développer un échange avec les habitants.

## **2.2. Structures et usagers du quartier**

Au-delà des répercussions économiques, nous nous sommes interrogés sur les enjeux sociaux des structures. Dans une situation dite « de crise », les structures théâtrales ne semblent pas favoriser la demande de proximité. Aussi, nous nous sommes intéressés aux perceptions des habitants du quartier de chaque structure afin de savoir si l'image qui se dégage de leurs discours concorde avec la réalité observée.

### **2.2.1. Des rapports peu développés**

Sur les neufs habitants interrogés dans le quartier du Panta Théâtre et de la Cité Théâtre, un ne connaissait par leur présence, six pensaient qu'une seule structure existait (dont un qui parvient à nommer le Panta et un autre qui s'y rend) et deux savaient qu'il existait deux structures sans s'y rendre. Il faut noter qu'une des personnes interrogées vit rue de Bretagne et pensait qu'il n'y avait qu'une seule structure. S'il est possible que cette personne ne

s'intéresse pas à l'activité théâtrale, cela montre aussi que les structures ne se font pas connaître auprès de tous les habitants du quartier. Il existe apparemment un réel problème de communication et d'échange. Cela se confirme avec les commerçants interrogés. Sur les 15 commerçants, deux ne savaient pas que les structures existaient, 6 savaient qu'il y en avait une, et 7 qu'il y en avait deux (dont un seul savait nommer les deux). Finalement, un seul s'y rend.

L'un des commerçants rue Guillaume le Conquérant ne sait pas ce qui s'y passe, il a l'impression que les membres des structures sont « *entre eux* » et « *se font plaisir* ». Le seul échange semble s'opérer à travers la distribution de flyers pour le Panta Théâtre. Cette observation semble complètement à l'opposé du discours d'Ariane Guerre (Panta Théâtre) qui affirme qu' « *il y a plein de gens du quartier qui viennent* » et laisse sous-entendre un lien assez important avec les gens du quartier. La Cité/Theâtre, récemment installée (2011), ne semble développer aucune communication sur le quartier et demeure dans l'ombre de l'ancien locataire, l'Espace Puzzle (ancienne structure théâtrale). Ceci est étroitement lié au fait qu'ils n'ont pas de programmation officielle. S'il est vrai que la communication des structures est critiquée, le voisinage ne semble pas enclin à se renseigner et à tisser des liens auprès d'elles quand bien même ces dernières se situent à quelques mètres. Même constat

pour le Théâtre de Caen et sa direction à qui il est reproché de ne pas échanger avec les gens du quartier. Surtout auprès des commerçants qui se désolent de ne pas pouvoir « prévoir plus de couverts » ou « plus de pâtisseries » lors des temps d'animation. En effet, il n'est pas étonnant que ce type de commerce soit courtisé dans la mesure où les spectateurs viennent généralement de l'extérieur du quartier. Que cela soit pour les personnes interrogées autour du Théâtre de Caen ou pour ceux interrogés autour du Panta Théâtre, très peu s'y rendent. Aussi pour une structure comme la Renaissance dont 80% des spectateurs ne viennent pas de Mondeville (Cf annexes), une ou deux brasseries seraient les bienvenues.

Malgré tout, les liens entre la Renaissance et son environnement sont plus importants dans la mesure où, ensemble, ils constituent un « tout » : un patrimoine industriel lié à la SMN (voir figure 9). S'il fallait que le projet de la Renaissance, selon Stéphanie Bulteau, soit « ouvert », qu'il « prenne en compte les habitants, l'*histoire du lieu, l'histoire du territoire* », aujourd'hui il semblerait que selon les personnes interrogées, ce projet se soit essoufflé laissant aux habitants du quartier le statut de simple consommateur. Il faut nuancer ces propos dans la mesure où la Renaissance a vu le jour grâce à une mobilisation des habitants. Cependant, les

personnes interrogées sont, pour la plupart, des habitués du quartier dont le discours reste significatif bien qu'il soit en désaccord avec les propos recueillis au sein des structures.



Figure 9 : le « tout » de Mondeville

### 2.2.2. L'image des structures : entre discours et réalité

Lorsque la gérante du « Café du théâtre » nous confie que le nom de son enseigne est « *un clin d'œil symbolique* » elle participe et renforce ce phénomène. Même constat au sujet de l'INSEE. Dans son découpage en iris, il est possible de trouver l'iris « théâtre » pour désigner le quartier du Théâtre de Caen. Selon nous, cette identité

spatiale centrée sur le théâtre peut constituer un avantage pour la structure au point d'en faire un point de repère. A contrario, cette stratégie peut constituer un risque si nous nous référons à Christian Biet et Christophe Triau qui prétendent que « *consacrer officiellement un lieu, en faire un monument, c'est évidemment faire le tri de ceux qui peuvent s'y rendre, quitte à en interdire l'accès aux valets et autres importuns, comme il fut fait dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle pour l'Opéra, l'Opéra Comique et la Comédie Française* »<sup>54</sup>.

Aujourd'hui encore, cette sacralisation évincé bon nombre d'individus mais cette fois dans une mesure davantage symbolique : « *Ce n'est pas leur état d'esprit, ce n'est pas le type de clientèle « adaptée » pour boire un verre* » confie l'une des commerçantes de la place du théâtre en désignant les spectateurs du Théâtre de Caen. Une autre rajoute que la programmation du Théâtre de Caen est « *un peu vieux-jeu, antique et n'attire que des personnes du 3<sup>ème</sup> âge [...] Il y a peu de jeunes ou des coincés* ». Aussi, la programmation peut symboliser un type de public lui-même pouvant être représentatif d'un lieu. A ce niveau l'architecture constitue un détail

<sup>54</sup> Christian Biet et Christophe Triau, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, éd. Gallimard, p.122

majeur dans l'aspect symbolique des structures théâtrales. En effet, les « *grosses structures* » sont celles qui ont l'architecture la plus imposante, la plus monumentale (Théâtre de Caen, CDN). Aussi C. Biet et C. Triau renforcent cette idée en écrivant que « *la situation du bâtiment dans l'espace urbain comme son emballage architectural figurent la place qu'une société donne au théâtre, indique l'usage qu'on peut en faire et détermine le public qu'on souhaite y convoquer* ».

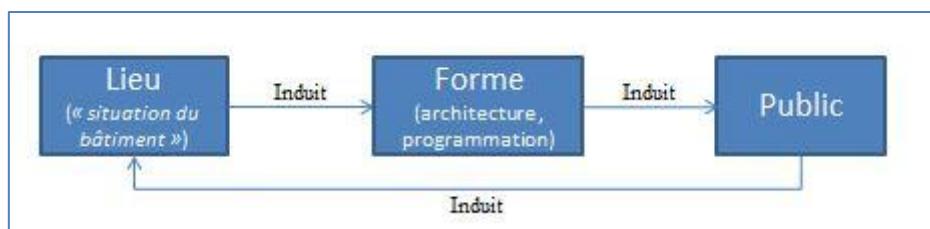


Figure 10 : Schéma du système symbolique du théâtre

A travers leur insertion dans l'espace les structures théâtrales renforcent la complexité relative à leur milieu. Sur seulement quatre structures, la multitude et la variabilité des rapports est conséquente. On comprend donc que si l'enjeu économique est relativement faible, l'aspect symbolique prédomine davantage alliant hiérarchisation des espaces et hiérarchisation des structures.

### **3. Jeu du politique et dimension symbolique**

#### **3.1. La dimension politique : du projet culturel de Caen à l'attractivité du territoire bas-normand**

##### **3.1.1. Situation et projet culturel de Caen (2009-2014)**

La ville de Caen, historiquement dirigée par des élus de droite depuis l'après guerre, fut très peu concernée par les thématiques liées à la culture. C'est à l'arrivée de Philippe Duron en 2008 que les mentalités semblent évoluer, et notamment grâce à un projet culturel ambitieux et novateur pour la ville. Ce dernier souhaite notamment développer le spectacle vivant autour de la création, de la formation et de la diffusion pour l'ensemble des structures.

L'enjeu majeur est celui de la diffusion, dans la mesure où Caen est dans « *une situation atypique marquée par une multiplicité des salles de spectacles, mais souvent mal identifiées et sous-utilisées. Pour éviter toute concurrence inutile, il s'agira de mieux*

*coordonner l'ensemble de ces lieux de diffusion et de favoriser le développement de collaborations.* »<sup>55</sup>

La seconde mission consiste à repérer les compagnies locales talentueuses, afin de proposer une diffusion de qualité, et « *affirmer Caen comme un territoire duquel émerge une expression artistique de qualité* »<sup>56</sup>.

Enfin, il s'agit pour les élus d'accompagner les entreprises culturelles et de favoriser leur implantation dans le tissu urbain, ainsi que leur développement. Philippe Duron semble avoir intégré le fait que « *ces activités ont un impact social et économique des plus positifs sur la ville et sont fortement génératrices d'images* »<sup>57</sup>. Autrement dit, l'accueil des industries créatives et leurs croisements faciliterait à terme, un « *foisonnement d'initiatives* », propice aux élus et à leur électorat.

Pour répondre à ces enjeux, la municipalité va alors inciter les structures à se regrouper autour d'une véritable chaîne de la culture, cohérente et complémentaire : « *Dans ce contexte, la ville apportera*

---

<sup>55</sup> Projet culturel 2009/2014 de la ville de Caen : communication sur le projet culturel de la Ville de Caen, Conseil Municipal du 14 septembre 2009, p.7 : <http://www.caen.fr/Culture/projetCulturel/CM14sept2009.pdf>

<sup>56</sup> Ibid, p.8.

<sup>57</sup> Ibid, p.23.

*un soutien aux structures qui pratiquent la mutualisation des moyens, et/ou développent des missions de conseils et de ressources. »<sup>58</sup>*

### **3.1.2. La mutualisation des moyens**

Afin de renforcer l'efficacité de l'action culturelle, le projet culturel prévoit la mutualisation des moyens, avec d'une part la fusion entre les services culturels de la ville de Caen et ceux de l'agglomération courant 2011<sup>59</sup>, et d'autre part le croisement de regards et la confrontation des points de vue entre les acteurs de la culture.

Ainsi, il s'agit de mutualiser les lieux de stockage, en l'occurrence entre les grosses structures, telles le théâtre de Caen, le Centre Dramatique National ou encore le Centre Chorégraphique National. De plus, un soutien financier et technique semble prévu pour les structures qui partagent leurs plateaux techniques, la logistique, le personnel ou encore la communication. Enfin, le

transfert de compétence à l'agglomération (Direction de la culture présidée par Pascale Leillard) témoigne de ce souci de lisibilité et de clarté des politiques culturelles locales, et de leur efficacité dans la conjoncture actuelle. « *Dans un contexte de raréfaction des crédits de l'Etat consacrés aux grandes institutions du spectacle vivant, et d'accroissement de la concurrence territoriale entre les grandes métropoles, Caen se doit de faire travailler ensemble toutes ces grandes institutions si elle souhaite conserver son rôle de capitale culturelle régionale* »<sup>60</sup>.

Mais selon Robert Weil, de l'association Adada, « *la diffusion est très mal organisée, dans la mesure où c'est un secteur qui est extrêmement fractionné et qui est entièrement dépendant de la bonne volonté des autorités locales.* ». Pourtant, cette mutualisation est en théorie censée établir de véritables passerelles entre les publics, les artistes et les institutions. Le projet culturel avait par exemple envisagé de développer des offres tarifaires communes, et de faciliter les collaborations entre les grands événements, tels « les Boréales », « Nordik Impakt » ou « Presqu'île en Fête ».

---

<sup>58</sup> Ibid, p.8

<sup>59</sup> Soulignons que les services culturels de l'agglomération ne comptent pas d'adjoint à la culture mais uniquement un service administratif.

---

<sup>60</sup> Ibid, p.8

Mais si la culture semble être une priorité pour les élus de l'agglomération Caen-La-mer, et notamment ceux directement rattachés aux projets politiques de Philippe Duron, c'est d'abord pour l'épanouissement des caennais, mais surtout pour répondre à un enjeu de visibilité et d'attractivité territoriale, que cette dernière est privilégiée.

### 3.1.3. La culture comme levier multiscalaire d'attractivité territoriale

Les équipements culturels, offerts aux habitants, sont d'abord et avant tout des outils de différenciation entre les métropoles européennes, en compétition croissante. En effet, il est « *la marque physique et visible de l'investissement (ou de l'engagement) des villes en ce domaine* »<sup>61</sup>. Car si la culture coûte cher aux municipalités, elle rapporte aussi beaucoup en termes de retombées économiques et sociales.

---

<sup>61</sup> Lucchini Françoise, « Les équipements culturels au service de la population des villes », *Cybergeo : European Journal of Geography*, Dossiers, Colloque "Les problèmes culturels des grandes villes", 8-11 décembre 1997, article 352. URL : <http://cybergeo.revues.org/4988> ; DOI : 10.4000/cybergeo.4988.

Caen pour sa part, suit ce modèle des villes créatives, démocratisé par Richard Florida aux Etats-Unis - dont les théories alimentent la polémique - et propre à la gauche française. Ainsi, des villes comme Nantes (J.M. Ayrault) ou Lille (M. Aubry) ont notamment actionné le levier de la culture pour y développer une nouvelle économie florissante.

Caen cherche sa place à plusieurs échelles et espère « *retrouver de la lisibilité dans les réseaux culturels et Européens. Cela participera à sa dynamique et à son image.* »<sup>62</sup>. Autrement dit, la ville cherche à rayonner sur le plan régional afin de pouvoir prétendre à se projeter sur la scène nationale et européenne. Il est d'ailleurs dit clairement dans le projet culturel que la structure porteuse de cette ambition serait le Théâtre de Caen, afin de le positionner « *au cœur du réseau lyrique du grand ouest* ». Bien loin de sa vocation à devenir l'agora culturelle de la région, prônant l'échange des idées et des savoirs, ainsi que la partage des connaissances, elle cherche avant tout la lisibilité de sa politique culturelle, afin d'en tirer les bénéfices à différents niveaux.

Ainsi, le Théâtre de Caen « *adhérera à la charte mondiale du développement durable de la culture (agenda 21 culture), et*

---

<sup>62</sup> Projet culturel 2009/2014 de la ville de Caen, p.24

*s'inscrira dans les grands réseaux culturels européens comme la fédération Nationale des collectivités pour la culture, ou cités et Gouvernements Locaux unis* »<sup>63</sup>. De plus, il compte se porter candidat pour mettre en place un « *Relais Culture Europe* » pour le grand ouest.

C'est notamment grâce à la presqu'île de Caen et son nouveau quartier « Les rives de l'Orne », qu'elle compte mettre en place cette stratégie territoriale, notamment par l'implantation progressive des différentes industries culturelles, telles que l'ESAM, Le Cargo, les Ateliers intermédiaires ou encore la Fermeture Eclair.

### **3.2. Emprise de la sphère du théâtre**

Quand certains dénoncent les inégalités de financements mais prônent en même temps un rejet du profit et critiquent ouvertement ceux qui peuvent en faire, on comprend qu'un des nœuds du champ théâtral se trouve dans l'enjeu économique.

En effet, le domaine de l'art a ceci de particulier qu'il ne peut « s'abaisser » et ne doit pas dépendre, pour ne pas perdre sa valeur symbolique, des aspects mercantiles. Or, la réalité de la situation fait que l'impact du financier est inévitable. Selon Pierre Bourdieu, la valeur du champ ne peut alors tenir « *qu'au prix d'un refoulement constant et collectif de l'intérêt proprement « économique »* »<sup>64</sup>. Il pointe ces pratiques qui « *fonctionnant comme des dénégations pratiques, ne peuvent faire ce qu'elles font qu'en faisant qu'en faisant comme si elles ne le faisaient pas* »<sup>65</sup>. Dans cette ambivalence, alors que certains présentent l'aspect économique comme une dure réalité, comme l'expliquait récemment Pacale Henrot, directrice de la Cité internationale (à Paris), dans un article

---

<sup>63</sup> Ibid, p.24

<sup>64</sup> Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques »,

In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.13, février 1977, p.4.

<sup>65</sup> Ibid, p.4.

du Monde : « *La direction artistique n'est qu'une partie de notre travail ; l'autre, de plus en plus importante, consiste à trouver de l'argent.* »<sup>66</sup>, certains le rejettent tout bonnement : « *Notre idée ce n'est pas de se faire de l'argent. [...] c'est l'état d'esprit de la structure* », ou encore « *Nous on n'est pas là pour faire de la rentabilité* ».

Là encore on rencontre le mécanisme d'opposition décrit plus haut, où chaque structure, toujours dans un jeu de positionnement, renvoie les autres à leur rapport à l'argent, et donc insidieusement à leur rapport à l'art. « *Ces luttes qui, même si elles n'opposent jamais clairement «le commercial» et le «non-commercial», le «désintéressement» et le «cynisme», engagent presque toujours la reconnaissance des valeurs ultimes de «désintéressement» à travers la dénonciation des compromissions mercantiles ou des manœuvres calculatrices de l'adversaire, c'est la dénégation de l'économie qui est placée au cœur même du champ, au principe même de son*

*fonctionnement et de son changement.* »<sup>67</sup>, explique Bourdieu. C'est de cette manière que certains accusent d'autres structures de sortir de la voie « pure » de l'activité artistique. On a par exemple pu entendre « *la structure qui gère le CDN, c'est une SARL, une entreprise !* » ou encore « *le pire commercial là-dedans ce serait le CDN !* ». Et cette accusation, ce jugement de ce qui est juste de faire ou non, participe à créer, par la même occasion, l'univers de valeurs nécessaire au champ théâtral.

Pour qu'il y ait reconnaissance ou dédain, appréciation ou dépréciation, l'objet concerné doit s'affilier à un système de valeurs qui permette de graduer et de justifier le jugement émis. La différenciation par rapport aux autres structures en est une forme, et elle implique, par les qualifiants précisés, le type de valeurs mises en avant. De la même manière, l'affiliation en est une autre. Or il faut bien comprendre que le point décisif ici n'est pas que l'adhésion à un type de structure produise l'adhésion à un type de valeur (ou inversement), mais que la totalité des éléments du champ fonctionne de la même manière. Une structure peut dénigrer ou se rapprocher

---

<sup>66</sup> Fabre Clarisse et Herzberg Nathaniel, « Théâtres cherchent nouvelle façon de marcher », le Monde du 24/10/12, Témoignage de Pascale Henrot. URL : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/24/theatres-cherchent-nouvelle-facon-de-marcher\\_1780215\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/24/theatres-cherchent-nouvelle-facon-de-marcher_1780215_3246.html)

---

<sup>67</sup> Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.13, février 1977, p.7.

d'une autre en fonction des valeurs qu'elle lui attribue, mais aussi en fonction des valeurs que cette autre structure elle-même s'attribue, et ces valeurs évoluent elles-mêmes en fonction d'un éventail global d'attribution dans la pluralité des structures. Le travail de définition est ainsi en perpétuel mouvement.

Cette conception est aussi présentée par Bourdieu, mais cette fois pour un autre domaine artistique, l'écriture : « ce qui «fait les réputations», ce n'est pas, comme le croient naïvement les Rastignacs de province, telle ou telle personne «influente», telle ou telle institution, revue, hebdomadaire, académie, cénacle, marchand, éditeur, ce n'est même pas l'ensemble de ce que l'on appelle parfois «les personnalités du monde des arts et des lettres», c'est le champ de production comme système des relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendent continûment la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur. »<sup>68</sup>. Même si l'auteur s'appuie ici sur un autre pan du champ artistique, on comprend que ce jeu de placement est commun à toutes les disciplines. Les valeurs permettent d'assurer la substance artistique au sein d'un groupe qui reconnaît ces valeurs comme telles.

---

<sup>68</sup> Ibid, p.7.

L'affiliation permet alors de déterminer les valeurs de l'un comme celles de l'autre. Et au-delà des lieux de diffusion en eux-mêmes, la pièce programmée, le metteur en scène invité ou le courant dans lequel se situe l'auteur, participe de la même qualification réciproque. Même si le mot est précisément décrié, Bourdieu décrit le « *commerçant d'art* » comme celui qui « *peut proclamer la valeur de l'auteur qu'il défend [...] et surtout «engager, comme on dit, son prestige» en sa faveur, agissant en «banquier symbolique» qui offre en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé (et qu'il risque réellement de perdre en cas d'«erreur»).* Cet investissement, dont les investissements «économiques» corrélatifs ne sont eux-mêmes qu'une garantie, est ce qui fait entrer le producteur dans le cycle de consécration. On entre en littérature non comme on entre en religion, mais comme on entre dans un club sélect : l'éditeur est de ces parrains prestigieux (avec les préfaciers, les critiques, etc.) qui assurent les témoignages empressés de reconnaissance. »<sup>69</sup>.

Cette manière d'accéder à l'appréciation, et plus précisément l'appréciation de ses pairs, ou de juger des pratiques ou des structures se retrouve dans le monde du théâtre. Une des personnes interrogées le présente de cette manière : « *dans les structures de*

---

<sup>69</sup> Ibid, p.6.

*diffusion telles que je les connais, il y a une espèce de connivence entre diffuseurs et un certain nombre d'artistes, c'est le cas manifestement au niveau des scènes nationales, si vous regardez les programmes, c'est les mêmes qui circulent dans toute la France, ils se refilent [...] ils programment un certain nombre de gens qui sont des amis ou qui sont recommandés par des amis, ou qui sont recommandés par ce qu'ils ont pu voir à Avignon ou au Chaînon manquant, dans des lieux, et qui fait qu'il est sûr avec ça d'avoir sa salle et d'avoir l'accord des tutelles* ». Ainsi l'élection de références communes comme hiérarchiquement supérieures dans l'échelle de valeur permet des rapprochements, mais surtout permet à chacune des parties de se donner du crédit. Une autre des personnes citait par exemple quelques lieux de formation par lesquels la majorité des personnes travaillant dans ce milieu théâtral étaient passées, signe d'une homologie certaine entre les parcours de chacun. La Rue Blanche est un exemple frappant car il a aujourd'hui un autre nom et a été délocalisée, faisant presque de ceux qui comprennent la référence des initiés.

Ainsi, dans cette sphère tout compte. Autant le rejet de l'économie, que la mise en valeur de certaines tendances artistiques, et que le maintien d'une relation particulière avec les instances

politiques. Ces enjeux qui sont à la fois d'ordre politique, économique, social mais aussi symbolique se retrouvent chacun, d'après Claude Mollard, au sein de quatre pôles que sont les « créateurs » (artistes, écrivain, interprètes), les « publics », les « décideurs » (pouvoirs publics, entreprises culturelles, établissements financiers) et les « médiateurs » (critiques, journalistes, intellectuels). Et dans ce système culturel, c'est le placement dans le réseau des quatre familles qui permet d'exister. Comme le dit Mollard : « *celui qui reste isolé des autres familles sans maîtriser les règles qui régissent leurs relations est condamné à la marginalisation.* »<sup>70</sup>. Ainsi il faut maîtriser les codes, avoir les bonnes relations pour voir son objet perdurer et être reconnu. Or ces codes et cette reconnaissance ne peut, dans le domaine de l'art, s'appuyer sur des éléments objectifs. C'est l'élection de certaines valeurs comme légitimes qui construit l'ordre de ce système et distribue les places de chacun. Et cette élection, dirigée par certain et entérinée par le plus grand nombre, fait fi de son caractère proprement subjectif. Gérard Noiriel l'illustre en ces mots : « *à la différence d'un Brecht affirmant à la fin de sa conférence sur le nouveau théâtre expérimental qu'il militait pour sa propre conception de l'art dramatique, il semble que désormais cette*

---

<sup>70</sup> Claude Mollard, 2012, *L'ingénierie culturelle*, Que sais-je ?, PUF, 1994, p.21.

*partialité ne soit plus assumée. Les normes du service public obligent en effet l'artiste à présenter ses préférences comme des constats objectifs. Ce qui constitue, on s'en doute, un puissant moyen de légitimation. »*<sup>71</sup>. Ces positions sont alors instituées comme normes et régissent, en grande proportion, le champ du théâtre.

On comprend dès lors que ce champ théâtral fonctionne comme un système où l'art nécessite la dénégation de l'économie, où la légitimité se construit réciproquement avec la notoriété et les conceptions artistiques avancées, et où l'articulation des différents individus ou institutions s'opère par des luttes intestines pour la distinction et l'appartenance au cercle très fermé qu'est le monde du théâtre.

### **3.3. Idéologies et alternatives : la dualisation des structures théâtrales**

#### **3.3.1. Des structures sous la tutelle du politique**

La récupération des industries culturelles par le politique, au profit du projet urbain, structure dorénavant l'organisation et la programmation des théâtres de l'agglomération. Selon Robert Weil, « *les structures de diffusion ne sont pas prêtes à négocier parce qu'elles sont coincées par le pouvoir de tutelle* »<sup>72</sup>. Selon Mollard, c'est l'intervention cumulée des décideurs et des médiateurs qui auraient grandement participé à la transformation du système artistique en système culturel, définit comme « *l'interrelation qui s'établit entre les différents partenaires jouant un rôle et exerçant un pouvoir (politique, financier, symbolique) dans le champs culturel.* »<sup>73</sup>. Il apparaît ainsi que les institutions politiques font pression sur les structures culturelles locales, afin d'aiguiller leurs programmations, leurs créations, voire même leurs marques artistiques. « *L'artiste est obligé de séduire le responsable, le diffuseur, le directeur de l'ODIA, le directeur culturel de la région*

---

<sup>71</sup> Gérard Noiriel, 2009, *Histoire, Théâtre, Politique*, Agone, p.89-90.

<sup>72</sup> Entretien du 8 janvier 2013 avec Robert Weil, membre de l'Adada.

<sup>73</sup> C. Mollard, 2012, *L'ingénierie culturelle*, Que-sais-je, PUF, p. 16.

*ou encore le directeur de la ville dans laquelle il officie, afin d'obtenir un petit budget de création*»<sup>74</sup>.

De ce fait, on peut observer une véritable hiérarchisation des structures de diffusion de l'agglomération, définie majoritairement par le soutien politique, et donc par les subventions reçues. « *On dit qu'on est privé mais au final on n'est pas libre, dans la mesure où nous avons un cahier des charges à remplir, et donc des comptes à rendre*» explique l'une des personnes interrogées. De la même manière, selon Ariane Guerre « *Un outil institutionnel [CDN, Théâtre municipal] est là car il y a une volonté politique de l'aider pour exister. Nous c'est le contraire, c'est-à-dire que tous les ans on doit montrer qu'il faut qu'on continu à exister*»<sup>75</sup>.

La seconde conséquence de l'intervention du politique dans le champ culturel est le bouleversement des formes artistiques, notamment par la marchandisation croissante des productions et créations théâtrales : « *L'accroissement du nombre des publics culturels, s'il a des vertus démocratiques évidentes, peut provoquer une marchandisation, une politisation et une hyper communication*

---

<sup>74</sup> Entretien du 8 janvier 2013 avec Robert Weil, membre de l'Adada.

<sup>75</sup> Entretien du 22 novembre 2012 avec Ariane Guerre, administratrice au Panta Théâtre.

*de la création artistique, car ces publics peuvent être à la fois clients, électeurs et objets de communication. Les politiques culturelles visent le double objectif contradictoire de l'éducation et de la séduction*»<sup>76</sup>. Un membre de l'association Adada va encore plus loin et affirme que « *l'on a sabré l'éducation populaire au profit d'une culture entre guillemets élitiste*»<sup>77</sup>. Même si toutes les structures de l'agglomération suivent ces « lobbies » (le politique comme agent économique de pression sur les structures de diffusion), afin de profiter des subventions publiques indispensables à la création et à la production de spectacle, il apparaît que certaines sont plus impliquées que d'autres. Ainsi, les « grosses structures » – telles que le théâtre de Caen ou le CDN – reçoivent davantage de fonds pour leurs activités, les contraignant toujours plus à s'adapter et à se soumettre aux exigences des élus et de leur électorat. Certaines structures, quant à elle, cherchent à s'émanciper de ce modèle et développer leur propre laboratoire social et culturel.

---

<sup>76</sup> C. Mollard, 2012, *L'ingénierie culturelle*, que-sais-je, PUF, p 17.

<sup>77</sup> Entretien du 8 janvier 2013 avec Robert Weil, membre de l'Adada.

### 3.3.2. Les compagnies en marge : des créateurs d'avenir ?

Dans les années 1980-1990, une nouvelle génération de praticiens conteste les manières de faire, et affirme leur volonté « *de rejeter ou tout du moins de contourner, les jeux de l'institutionnalisation, de la marchandisation et de la spectacularisation de la création théâtrale.* »<sup>78</sup>. A Caen, certaines structures ont choisi de se différencier en prônant leur indépendance (relative cependant dans la mesure où leurs subventions sont majoritairement publiques) face aux politiques de l'agglomération. Ils proposent et revendiquent ainsi leur espace d'expérimentation sociale et culturelle, comme de véritables laboratoires de création artistique.

Ainsi, la Fermeture Eclair, les Ateliers Intermédiaires, l'association Adada ou encore le Bazarnaom s'affichent comme des représentants de cette culture alternative. Pour Nicolas Sorel, directeur de l'association Amavada – aujourd'hui localisée dans les locaux de la Fermeture Eclair – « *on est sur des pistes alternatives en termes de programmation, et de toute manière on n'a pas du tout*

*envie de s'institutionnaliser.* »<sup>79</sup>. Un membre des Ateliers Intermédiaires rajoute : « *On a envie de profiter de cette opportunité de création pour permettre l'échange et le croisement.* »<sup>80</sup>. Pour l'Actea, il s'agit de se focaliser sur les envies et les besoins – en termes d'innovation artistique – des citoyens. Enfin, pour l'association Adada, l'objectif n'est pas de remplir la salle mais de proposer aux spectateurs une collaboration et des formes innovantes afin que les spectateurs ne viennent pas uniquement « *consommer de la culture* ».

L'initiative est donc d'une part de proposer une programmation différente des structures institutionnelles et d'accentuer le développement de formes artistiques originales, inédites et libérées de toute pression politique. D'autre part, ces structures s'engagent à promouvoir le lien social, l'échange, les collaborations informelles, l'éveil des publics ou encore la démocratisation de la discipline, notamment par la mise en place de stratégies tarifaires abordables. Pour l'association Adada « *la politique que l'on préconise, c'est la*

---

<sup>78</sup> Biet Christian et Triau Christophe, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, éd. Gallimard p.780-781.

<sup>79</sup> Entretien du 8 janvier 2013 avec Robert Weil, membre de l'Adada.

<sup>80</sup> Entretien du 24 novembre 2012 avec Nicolas Sorel, administrateur de la Fermeture Eclair.

*co-construction des projets culturels* »<sup>81</sup>, et ce avec des rapports équitables entre le poids institutionnel et la création artistique. La seconde proposition de Robert Weil est de « *travailler avec les habitants, afin de ne pas créer de manière isolée, mais de travailler sur les quartiers, sur la proximité, afin de diversifier les publics*».

« *Du fait de la transformation des pratiques, des comportements, des attentes artistiques et culturelles du public, de nouveaux champs s'ouvrent, propices à l'invention de formes d'écritures innovantes, à un nouveau rapport aux publics, à une hybridation inédite entre les artistes et la population.* »<sup>82</sup>. Mais dans la pratique, la Ville de Caen ne semble pas véritablement concernée par ces structures alternatives, malgré un projet de « *Fabrique culturelle* ».

### 3.3.3. La fabrique culturelle : une tentative de rapprochement entre l'institution politique et les nouvelles demandes



Figure 11 : la Centrifugeuz

Selon le projet culturel 2009-2014, étant donné que « *la ville de Caen possède un parc immobilier relativement conséquent, une étude sera lancée pour définir le lieu pertinent à l'accueil de cette*

<sup>81</sup> Entretien du 8 janvier 2013 avec Robert Weil, membre de l'Adada.

<sup>82</sup> Projet culturel 2009/2014 de la ville de Caen, p.9

*nouvelle Fabrique culturelle* »<sup>83</sup>. L'action proposée sera de « *réunir dans un équipement vacant de la ville, plusieurs compagnies artistiques innovantes. Ce lieu permettra de développer la création au plus près des habitants.* ». En théorie, il était question de créer un lieu dans un des locaux de la ville, regroupant plusieurs compagnies et facilitant l'échange et la collaboration entre-elles. La ville s'engageait donc à répondre à cette nouvelle demande, renforçant l'idée initiale d'une mutualisation de ces structures pour une meilleure lisibilité de l'action culturelle de l'agglomération. Mais dans la pratique, aucune « Fabrique » ne fut installée ou même évoquée par les services culturels, sûrement par manque de temps, de moyens et de réelle volonté politique. Et selon une des personnes interrogées, il est clair que la mise en œuvre des projets s'accompagne souvent d'un enjeu politique au moment des élections.

Suite à l'échec de la part des services culturels de l'agglomération, un collectif d'associations – le « Squart » - en autre porté par l'Adada, s'est organisé afin d'occuper illégalement l'ex-école Robert-Desnos. Situé dans le quartier de la Folie-Couvrechef à Caen, le lieu est rebaptisé « La Centrifugeuse ». Selon Robert Weil,

---

<sup>83</sup> Ibid, p.9

l'objet d'une fabrique est d'une part de « *fournir des locaux de travail* » et d'autre part « *un projet sur l'économie sociale et solidaire [...] Il est envisagé de créer une épicerie solidaire, une AMAP et de travailler avec les structures culturelles qui s'occupent de l'insertion.* »<sup>84</sup>. Pour lui, La centrifugeuse est un lieu alternatif, contestataire et revendicateur, où les artistes ne s'attachent pas seulement à la production d'objets artistiques, mais également à une certaine conception de l'économie locale et du tissu associatif.

Après avoir fracturé la porte et inauguré les lieux par un concert improvisé le 11 novembre 2012, l'ensemble associatif convoque le maire et la chargée de l'innovation culturelle<sup>85</sup> afin de parlementer. Ces derniers portent directement le dossier au tribunal de grande instance de Caen, poussant ses occupants vers la sortie début janvier 2013. « *On ne comprend pas, on s'est vus très régulièrement avec les élus* »<sup>86</sup> témoigne un membre du collectif. Mais selon le maire adjoint PS du quartier, « *la ville ne pouvait accepter qu'ils puissent s'emparer, de leur propre chef, des locaux municipaux dans lesquels on ne pouvait plus accéder.* »<sup>87</sup>. La mairie affirme également que

---

<sup>84</sup> Entretien du 8 janvier 2013 avec Robert Weil, membre de l'Adada.

<sup>85</sup> Samia Chehab.

<sup>86</sup> Cf. : article de François Boros, Ouest France, 17 janvier 2013.

<sup>87</sup> Cf. : article de Cédric Leroy, Ouest France 17 janvier 2013.

l'idée d'une fabrique culturelle est toujours d'actualité, et que le dialogue reste ouvert.

Le constat d'une potentielle entente entre les politiques et les artistes est en définitive entravé : en théorie, les institutions locales, portées par des valeurs de gauche, devaient soutenir les initiatives culturelles par la coordination et la mutualisation des structures et des associations dans de nouveaux lieux municipaux. Dans la pratique, aucune fabrique ne fut établie par l'agglomération, poussant des collectifs vers des initiatives informelles, illégales et alternatives. Il est donc difficile d'imaginer un rapport équitable entre les forces « technocratiques » de l'agglomération, soutenues par la loi et le suffrage universel, et les forces associatives, uniquement portées par la population locale. Car selon les élus, « *il est clair que la décision, notamment l'attribution de subventions, reste et doit rester à l'élu, légitimité par le suffrage universel.* »<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Projet culturel 2009/2014 de la ville de Caen, p.12

## **4. Conclusion**

Comme on a pu le constater, l'élaboration d'une typologie des structures s'avère particulièrement délicat au vue de la multiplicité des critères d'évaluation. Qu'il s'agisse du statut de la structure (public ou privé), de la dénomination avancée (théâtre, scène publique, scène de territoire, lieu culturel, salle de spectacle, salle de théâtre), de la programmation proposée (en terme de discipline et du nombre de représentation), de subventions perçues (selon le montant et l'organisme financeur), des personnes employées (en CDI, CDD, temps-plein ou temps partiel, intermittent), ou encore du public visé, les caractéristiques ne s'assemblent pas de manière univoque pour former un tel classement. L'étude des relations entre les structures, en termes de partenariat, d'affiliation ou de distinction, permet d'approcher une certaine définition des structures de par l'identité dont elles se dotent mutuellement et le positionnement qui en découle. Retenons tout de même que la dépendance aux subventions reste centrale dans la définition des structures, déterminant les possibilités, les marges de manœuvre mais aussi les soutiens institutionnels.

Le rapport à l'espace se définit quant à lui davantage par le lien entre hiérarchisation des lieux et hiérarchisation des structures, qu'à travers l'insertion de ces structures dans leur environnement proche. En effet, malgré les aspirations ou discours affichés, les relations et retombées effectives sont particulièrement ténues. La dimension symbolique prend alors le pas, ici en termes d'image du lieu.

On retrouve aussi cette dimension dans la structuration du champ du théâtre. Basé sur un déni de l'économie et sur des valeurs communes de distinctions artistiques, le monde du théâtre fonctionne comme un système dont les différents acteurs définissent les limites et maintiennent par là leur place en son sein. Même s'il a une logique propre, ce système ne se soustrait pas à l'impact des politiques culturelles, et donc aux visées des élus locaux. Dans une situation de concurrence et d'attractivité face aux autres villes, Caen a développé un projet culturel qui, outre une volonté de mutualisation et de foisonnement artistique, implique des inégalités entre les structures. Quand certaines gardent une place de choix, d'autres luttent pour leur survie.

Comme nous l'avions postulé, l'enjeu économique est donc déterminant dans l'explication des disparités entre les structures. L'attribution de subvention détermine alors les marges de manœuvre, mais aussi le type de pratique développée (subvention pour la création, pour la diffusion ou pour la formation), et la visée artistique (subvention pour assurer une programmation pluridisciplinaire, pour le soutien des auteurs contemporains, etc.). Même si ces subventions ne sont pas assignées de manière drastique, les structures doivent tout de même répondre à un cahier des charges tacite, ce qui influence immanquablement leurs choix artistiques. L'aspect économique s'avère alors être l'enjeu majeur dans la diversité des structures.

A l'inverse, le rapport à l'espace n'apparaît pas tant déterminant que nous le pensions au départ. Même si la localisation du théâtre compte pour la renommée et l'attribution de subventions par la municipalité concernée, leur faible insertion dans leur environnement proche et le peu de relation développées, laisse à penser que ce n'est pas la position spatiale qui compte, ou plutôt qu'elle ne compte essentiellement qu'en terme de symbolique du lieu et de notoriété.

Enfin on peut affirmer que les politiques culturelles, même si elles ne comportent pas directement d'injonction en terme de programmation et de public visé, représentent un axe central dans la répartition des caractéristiques des structures culturelles. En légitimant l'action de certaines et en empêchant d'autres d'exister, elles participent à la sélection faite par les différentes institutions, pour proposer ce que doit être aujourd'hui l'offre théâtrale caennaise.

Ces différents enjeux - conditions du système théâtral - structurent alors ce domaine sous plusieurs dimensions mais toujours de manière duale, pouvant se résumer de la sorte : d'une part des structures installées, plus ou moins pérennes, qui véhiculent un standard culturel basé sur une culture légitime et d'autre part des structures plus précaires, voire informelles, qui revendentiquent une appréhension plus sociale, démocratique et solidaire. Même si différentes postures marquent l'appartenance au cercle fermé du théâtre et que d'autres présentent la volonté d'en sortir, la question reste de savoir s'il est possible de se dégager de ces logiques tout en sachant qu'elles sont inhérentes aux pratiques artistiques.

## **5. Bibliographie**

### **Ouvrages :**

- **Abirached Robert**, 2005, *Le Théâtre et le Prince*. L'embellie. Actes Sud, Paris, 230 pages.
- **Benhamou Françoise**, 2008, *L'économie de la culture*, La découverte, coll. Repères,(6ème édition).
- **Biet Christian et Triaud Christophe**, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, éd. Gallimard
- **Deschamps Eustache**, *Le Miroir de mariage*, dans *Oeuvres complètes*, éd. G. Raynaud, t. 9.
- **Mollard Claude**, 2012, *L'ingénierie culturelle et l'évaluation des politiques culturelles en France*, Que sais-je?, PUF.
- **Noiriel Gérard**, 2009, *Histoire, Théâtre, Politique*, Agone.
- **Pruner Michel**, 2005, *La fabrique du théâtre*, édition Armand Colin.

### **Articles :**

- **Bourdieu Pierre**, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.13, février 1977
- **Fabre Clarisse et Herzberg Nathaniel**, « Théâtres cherchent nouvelle façon de marcher », le Monde du 24/10/12, Témoignage de Pascale Henrot. URL : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/24/theatres-cherchent-nouvelle-facon-de-marcher\\_1780215\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/24/theatres-cherchent-nouvelle-facon-de-marcher_1780215_3246.html)
- **Lucchini Françoise**, « Les équipements culturels au service de la population des villes », *Cybergeo : European Journal of Geography* , Dossiers, Colloque "Les problèmes culturels des grandes villes", 8-11 décembre 1997, article 352. URL : <http://cybergeo.revues.org/4988> ; DOI : 10.4000/cybergeo.4988

- **Wallon Emmanuel**, postface « Le théâtre en ses dehors », in Biet Christian et Triau Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2006.
- **Les publics du théâtre de Caen**, synthèse des résultats, octobre 2012.  
[http://theatre.caen.fr/sites/theatrelocal.caen.priv/files/files/etude\\_sur\\_les\\_publics\\_du\\_theatre\\_decaen\\_synthesedesresultats101012.pdf](http://theatre.caen.fr/sites/theatrelocal.caen.priv/files/files/etude_sur_les_publics_du_theatre_decaen_synthesedesresultats101012.pdf) .

## **Presse**

- **Nathalie Hamon**, « Fin de l'aventure pour le squat La Centrifugeuse – Caen », Ouest France 17 janvier 2013, Propos de Cédric Leroy et François Boros.
- **Fresnais Raphael**, « Un collectif d'artistes s'empare de l'école Desnos-Caen », Ouest France 12 novembre 2012.

- **Projet culturel 2009/2014 de la ville de Caen :** communication sur le projet culturel de la Ville de Caen, Conseil Municipal du 14 septembre 2009 :  
<http://www.caen.fr/Culture/projetCulturel/CM14sept2009.pdf>

## **Pages Internet :**

- **Dictionnaire Trésor de la langue française (TLF) :**  
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?70;s=1052891175;b=8;r=1;nat=;i=4>.

## **6. Table des figures**

Figure 1 : Localisation des structures théâtrales ..... 7

Figure 2 : activités des structures..... 10

Figure 3 : partenariats des structures ..... 17

Figure 4 : principaux financements publics par structure 23

Figure 5 : total des fonds publics de chaque structure..... 25

Figure 6 : le Théâtre de Caen..... 26

Figure 7 : environnement de la Fermeture Eclair..... 27

Figure 8 : La rue de Bretagne (Panta Théâtre et  
Cité/Theâtre) ..... 28

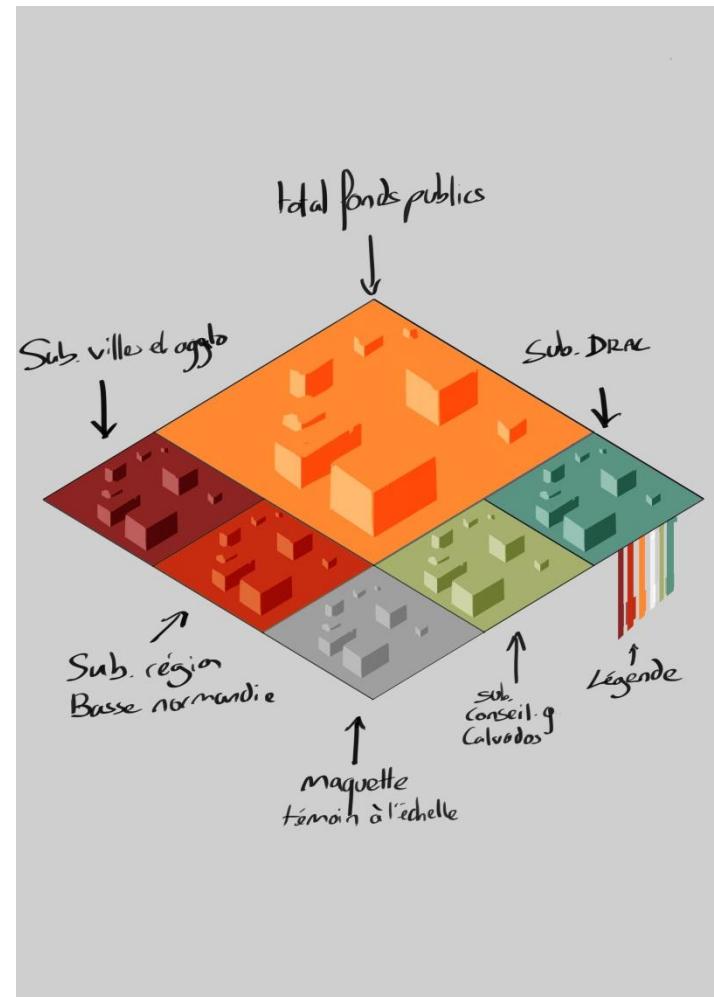
Figure 9 : le « tout » de Mondeville..... 31

Figure 10 : Schéma du système symbolique du théâtre... 32

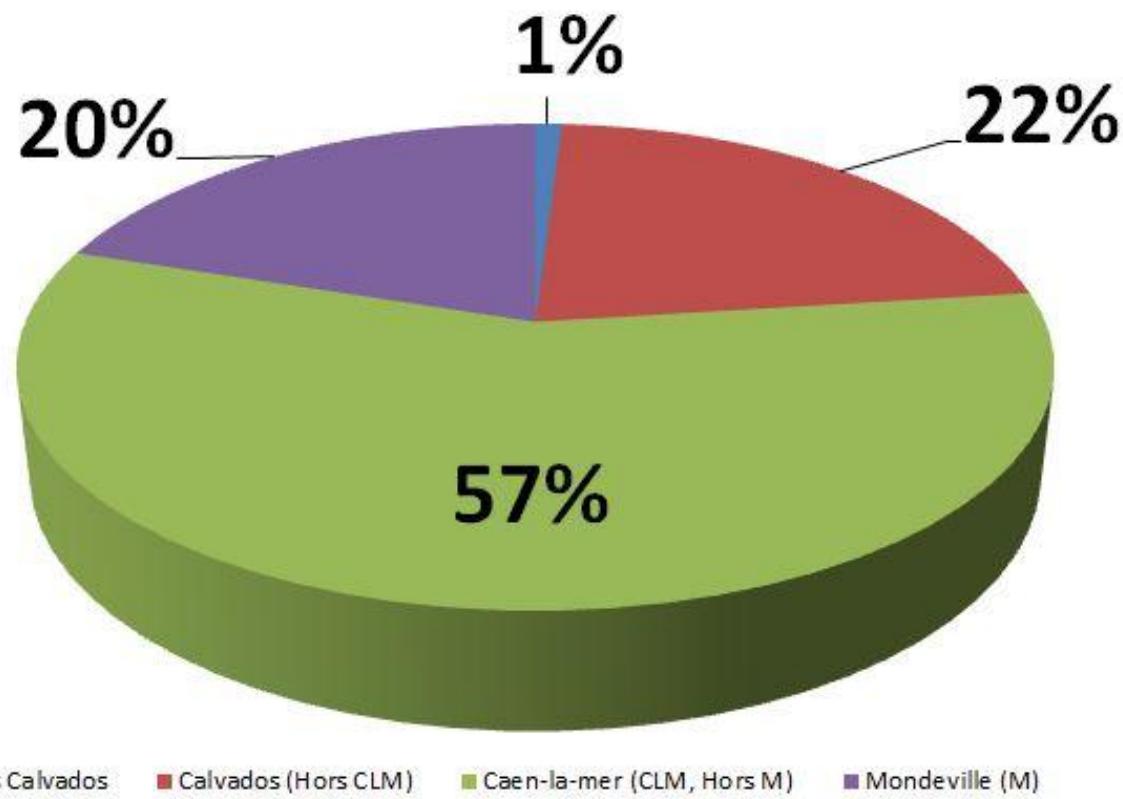
Figure 11 : la Centrifugeuz..... 43

## **7. Annexes**

Prototype de la maquette d'Arnaud Roy (ESAM)  
représentant la répartition des subventions  
publiques en fonction des structures théâtrales



Répartition du public de la Renaissance par provenance pour la saison 2011-2012



Principaux financements publics des structures théâtrales de l'agglomération caennaise pour la saison 2011-2012										
Structures	Théâtre de Caen	CDN	Espace Jean Vilar	La Renaissance	Panta Théâtre	Actea (Cité/Théâtre)	Fermeture Eclair	Bazarnaom	Ateliers intermédiaires	Créa
Total fonds publics	4 778 500	3 300 000	489 000	424 000	458 000	242 000	151 700	74 200	41 000	1 000
Subventions villes et agglomération	4 038 500	511 370	400 000	381 000	80 000	63 000	NR	23 000	20 000	1 000
Subventions Conseil régional de Basse-Normandie	500 000	NR	50 000	15 000	175 000	121 000	NR	18 000	15 000	0
Subventions Conseil général du Calvados	20 000	NR	11 500	8 000	68 000	20 000	NR	12 000	6 000	0
Subventions DRAC	220 000	NR	15 000	0	135 000	25 000	NR	0	NR	0
NR: Non Renseignée										

## Guide d'entretien

### **Pouvez-vous nous présenter votre structure ?**

-Historique (date de création, personnes impliquées, à l'initiative de qui et pourquoi ?)

-Localisation ( Pourquoi ce bâtiment ? Pourquoi cette commune ? Pourquoi ce quartier? A l'initiative de qui ?)

-Quelle activité ? (diffusion<création ? formation>diffusion ?)

-Philosophie (Sociale ? Commerciale ? Courant de pensé?)

-Programmation (Quel genre ? Quelles disciplines ? Pour qui?)

-Public (visé et effectif (CSP, Age et Adresse) ? Habitués ? Statistiques?)

-Emplois (Nombre ? Postes ? Turn over ? Critère de sélection (connaissances ? Qualité ? coût ? Organigramme?)

-Définition de leur structure ?

### **Pouvez-vous nous parler de vos partenaires ?**

-Partenariats financiers

-Partenariats politiques

-Partenariats culturels

-Partenariats économiques (ne subventionne pas mais intérêt économique)

-Pourquoi ce partenariat ? (Opportunités ? Choix personnels ? Contraintes économiques?)

### **Pouvez-vous nous parler de votre budget global ?**

-Part pour la diffusion ? Pour la création ? Pour la formation ?

-Part des subventions publiques et privées ? (%)

-Qu'est-ce qui coûte le plus et le moins cher ?

-Qu'est-ce qui rapporte le plus et le moins ?

-Critère de fixation du prix des places de spectacles ?

## Fin de l'aventure pour le squat La Centrifugeuse - Caen

vendredi 18 janvier 2013



La municipalité a ordonné l'expulsion des artistes des locaux de l'ex-école Robert-Desnos, qu'ils occupaient depuis le 11 novembre. Au grand dam des élus Verts de la majorité municipale.

**« Même le panneau que nous avions installé sur la façade a été enlevé ! »** Surprise de taille, hier matin, pour quelques-uns des membres d'un collectif d'artistes installés dans l'ancienne école Robert-Desnos, quartier de La Folie-Couvrechef. Face à eux, des portes closes, condamnées, barrées par des plaques de contreplaqué.

Sur l'une d'elles, est affichée la décision de justice du tribunal de grande instance de Caen datant du 20 novembre. Le maire de Caen s'est appuyé sur cette ordonnance pour solliciter la police nationale et demander aux services municipaux d'agir.

Hier, plus question pour les artistes squatteurs d'entrer dans les locaux de 1 500 m<sup>2</sup> qu'occupaient depuis le 11 novembre une vingtaine de structures et une cinquantaine de personnes. Une patrouille de la police municipale se tient postée sur les lieux. «**On ne comprend pas, on s'est vus très régulièrement avec les élus. Nous leur avons donnés le premier jet de notre projet, de ce que l'on souhaitait faire en concertation avec les citoyens et les habitants** », précise l'un d'eux, François Boros, musicien.

#### Réunion en février

Ils répètent s'être toujours engagés à quitter le site dès le début des travaux de l'ancienne école Desnos. Elle doit accueillir la crèche du Calvaire-Saint-Pierre « **le 1er janvier 2014** », assure Jean-Louis Touzé, maire-adjoint PRG chargé de la sécurité et de la sûreté.

Ce même dimanche 11 novembre, le Squart, comme Structures et artistes en quête d'abri pour travailler, avait fait main basse sur l'école Desnos fermée depuis juin. Sous forme de manifestation festive, les représentants du mouvement fait de professionnels de la culture et de l'économie sociale et solidaire avaient justifié leur geste par « **l'urgence d'avoir un lieu pour pouvoir travailler** ». Des compagnies y sont venues en résidence ; des portes ouvertes ont permis aux riverains et à d'autres Caennais de découvrir leur travail... Une opération similaire était prévue le 27 janvier.

Cette action est pour le moins restée en travers de la gorge des élus. « **La Ville ne pouvait accepter qu'ils puissent s'emparer, de leur propre chef, des locaux municipaux dans lesquels on ne pouvait plus accéder.** » L'idée d'une « **Fabrique culturelle** » serait dans les cartons de la municipalité « **depuis plusieurs**

**années. Quand ils ont investi l'école, une première réunion était calée en février », précise Cédric Leroy, maire-adjoint PS de quartier à La Folie-Couvrechef.**

Jean-Louis Touzé ajoute que d'autres propositions ont été faites à ces artistes : à l'école Dunois (200 m<sup>2</sup>). « **Dans l'attente, nous pouvions aussi trouver des locaux qui leur auraient permis de poursuivre leur projet. On leur avait laissé la porte ouverte, mais on s'est heurtés à un refus.** » D'où l'expulsion. Mais « **le dialogue reste ouvert. Et la Fabrique culturelle est toujours d'actualité** ».

« Le cadenassage »

Samia Chehab, élue de la majorité municipale (Verts-EELV) qui supervise ce dossier, ne se trouvait pas aux côtés de Cédric Leroy et de Jean-Louis Touzé pour préciser la position de la Ville. Et pour cause, dans un communiqué, cette maire-adjointe déléguée à l'innovation culturelle et Rudy Lorphelin, président du groupe Verts-EELV, se sont étonnés de la méthode employée : « **Le cadenassage d'un lieu de vie culturelle et de proximité.** » Samia Chehab s'est dit « **très surprise de l'action menée. D'autant plus que le dialogue n'a jamais été rompu et que les membres du collectif répétaient qu'ils n'entreraient pas dans le rapport de force** ».

Jusqu'à présent, seuls des dossiers nationaux ou régionaux, tels le nucléaire ou la ligne ferroviaire Cherbourg-Paris-Caen, séparaient Verts et majorité de gauche à la mairie. Cette fois, il s'agit d'un dossier purement local. Le début de fracture ira-t-il jusqu'à la rupture ?

Nathalie HAMON.

# Un collectif d'artistes s'empare de l'école Desnos - Caen

lundi 12 novembre 2012



Tour de force d'une cinquantaine de représentants de la culture et du social dimanche midi à La Folie-Couvrechef. À l'insu de la mairie, le Squart a fait main basse sur l'école Desnos fermée en juin dernier.

## La polémique

Robert Desnos revit ! Vidée de ses jeunes élèves en juin dernier pour cause de fermeture, cette école du nord de Caen a rouvert soudainement ses portes hier midi de manière pour le moins originale. Appelé Squart, comme

Structures et artistes en quête d'abri pour travailler, un collectif d'adultes s'en est emparé avec un certain folklore. Autoproclamé SBF (sans bureaux fixes), ce collège pluridisciplinaire « **non violent** » a décidé de squatter ce lieu laissé « **en sommeil** » et de disposer de la totalité de l'espace resté vacant.

Le « vernissage » s'est effectué en musique et dans une ambiance franchement bon enfant. Au cours de cette inauguration, l'école Desnos n'a pas seulement été rebaptisée la Centrifugeuse. Dans un long discours, les représentants de ce mouvement fait de professionnels (artistes et structures) de la culture et de l'économie sociale et solidaire ont pris le temps de joindre la parole au geste. Ce qui les réunit, clament-ils, c'est ce besoin commun et vital qu'est « **l'urgence d'avoir un lieu pour pouvoir travailler** ».

« Une méthode surprenante »

De cette école, ils comptent faire « **un nouveau lieu culturel mutualisé sur la ville, une nouvelle fabrique d'art et de culture, ouverte à tous avec un seul mot d'ordre : Fabriquons ensemble !** » Pour légitimer leur action, ils se basent sur le projet culturel défendu par le conseil municipal du 14 septembre 2009. Dans une intention appelée « CAEN, la CULTURE en capitales », il était question, rappellent-ils, de « **démarches artistiques alternatives libres** » procédant d'une « **appropriation spontanée par des artistes de lieux en désuétude** ».

Cette lecture au pied de la lettre semble modérément appréciée en mairie, peu flattée d'être ainsi mise au pied du mur. Venue rapidement à leur rencontre, Samia Chehab, élue EELV en charge du projet de « fabrique culturelle », s'est dite « **surprise par la méthode** ». « **Pour certains, ce sont des gens avec qui je travaille depuis plusieurs mois sur un projet de ce type. Je les ai concertés eux, mais aussi l'ensemble du secteur culturel indépendant. Y compris l'Adada ici présente, ainsi que des compagnies de théâtres et d'autres collectifs. Et je rappelle que depuis 2008, on n'a cessé d'augmenter les subventions vers le secteur indépendant chaque année.** »

Le collectif en question a rendez-vous dès ce lundi en mairie pour lui exposer son projet. Idéalement, le Squart souhaiterait « **une convention de mise à disposition en bonne et due forme** » du lieu, encore alimenté en eau et électricité. De l'ordre de celui qui a longtemps défrayé la chronique au 59, rue de Rivoli à Paris, ce mouvement pose la sempiternelle question de la place de la culture dans la Cité. D'autres structures de ce type existent, comme la Fermeture Eclair, le Bazarnaom ou les Ateliers Intermédiaires. Mais toutes trois disposent de baux privés. Et si certains lieux comme le Pavillon Noir (boulevard Poincaré) ou le Mât Noir (avenue de Creully) ont déjà été squattés de la sorte par le passé, il s'agissait d'actes politiques. En l'espèce, c'est la première fois qu'un bien public est approprié à des fins culturelles.

Découvrez cette appropriation

**Raphaël FRESNAIS.**

Théâtres cherchent nouvelle façon de marcher

LE MONDE | 24.10.2012 à 13h11 • Mis à jour le 07.11.2012 à 17h58Par Clarisse Fabre et Nathaniel Herzberg



Une "*impasse financière*": c'est l'expression choisie par la Ville de Paris pour justifier son choix de ne plus soutenir le "Paris-Villette", théâtre municipal situé dans le 19<sup>e</sup> arrondissement, et scène contemporaine emblématique, où des figures comme Yasmina Reza ou Joël Pommerat ont fait leurs premières armes. La décision est tombée le 27 septembre, et depuis bientôt un mois, la mobilisation ne fléchit pas.

Une impasse financière ? Le directeur du théâtre, Patrick Gufflet, qui dirige la maison depuis vingt-cinq ans, reprend ces mots, en leur donnant un autre sens. Comme pour retourner la communication de la Ville, qui reconnaît en Gufflet un très bon programmateur mais un dilapideur des deniers publics.

De manifestations en soirées de mobilisation, Gufflet réplique que sa mission est impossible, dans l'équation économique qui est la sienne : diriger une scène contemporaine, à Paris, repérer des metteurs en scène pointus, audacieux et encore peu connus, leur permettre de produire et faire partager cette création à un public le plus large possible, avec "seulement" 865 000 euros, oui, tout cela mène à une impasse financière.

Dans l'entourage du maire de Paris, Bertrand Delanoë, on assure au contraire qu'il est tout à fait possible de "*faire mieux avec la même cagnotte*", voire moins... Avec un million d'euros de subventions municipales, le Montfort (15<sup>e</sup> arrondissement) n'est-il pas en train de réussir le pari de l'exigence artistique et du succès public (42 000 spectateurs en 2011) ? Cités en exemple par la Ville, les deux co-directeurs, Laurence de Magalhaes et Stéphane Ricordel, mettent pourtant deux bémols : si les salles sont pleines, c'est aussi en raison d'une programmation mixte, plus accessible, associant au théâtre le cirque, la danse et les marionnettes. Ensuite, pour atteindre ces résultats, l'équipe, somme toute réduite, travaille sans relâche... Combien de temps tiendront-ils ?

Deux autres scènes proches du "Paris-Villette", la Bastille et le Théâtre de la Cité internationale, pointent les limites du modèle actuel : "*Le Paris-Villette est sous-financé de manière historique. Patrick Gufflet a été mis dans une situation intenable*", tranche le directeur de la Bastille, Jean-Marie Hordé, qui dispose, lui, d'un peu plus du double pour creuser son sillon dans le "*théâtre inventif*". Même son de cloche à la Cité Internationale, pilotée par Pascale Henrot, qui, avec 2,5 millions d'euros de subventions, est la mieux dotée des trois. A Paris, il y a donc la maison de paille, la maison de bois et la maison de brique.

Pourtant, la Bastille et la Cité Internationale sont aussi à la peine. En 2009, Gufflet, Henrot et Hordé avaient conjointement alerté la Ville de Paris sur leurs difficultés à accueillir "*dignement*" les créateurs. La metteure en scène Claire Lasne, elle, parle de "*l'accompagnement*" des compagnies dans ces "*maisons ouvertes où l'on*

*peut travailler jour et nuit en trouvant quelqu'un à qui parler*", dans un texte de soutien au Paris-Villette publié sur Lemonde.fr et signé par des figures du monde théâtral.

Cet accompagnement n'impose pas des dépenses somptuaires. C'est tout le contraire, souligne Patrick Gufflet. Au Paris-Villette, environ 60 % des spectacles sont des créations, le reste relève de la diffusion. "*Notre travail est un peu celui d'un éditeur, ou d'un producteur de cinéma. On est aux côtés des créateurs. Le lieu est à leur disposition, nous rémunérons les techniciens qui font la création lumière. Notre carnet d'adresses sert à trouver des coproducteurs.*" Mais les sommes allouées aux compagnies sont bien minces. "*La part fixe se situe en moyenne à 10 000 euros. Ensuite, nous faisons un partage de la recette à 50/50*", précise Patrick Gufflet.

Pour donner une seconde chance à un spectacle qui n'a pas rencontré suffisamment de public lors de sa création, le directeur du Paris-Villette a noué, dans le passé, une sorte de partenariat avec Gérard Violette. L'ancien patron du Théâtre de la Ville finançait la reprise du spectacle au Paris-Villette, comme pour Divine Party, d'Alexis Forestier. Ces divines surprises n'ont plus cours. "*Les temps ont changé, même le Théâtre de la Ville et son nouveau directeur Emmanuel Demarcy-Mota ont moins d'argent*", observe Patrick Gufflet.

Trouver des fonds privés ? Le Paris-Villette n'est pas le Théâtre de Chaillot, avec ses salons cossus et sa vue imprenable sur la tour Eiffel. Il a bien accueilli quelques tournages, mais cela date. En 1992, la fête d'anniversaire des 20 ans de Vanessa Paradis y avait été filmée, et retransmise sur TF1 : la maison de paille avait alors empoché 200 000 francs (30 000 euros). Mettre un peu d'eau dans son vin et programmer des vedettes ? Gufflet a la réputation de ne rien vouloir lâcher, ou si peu. En 2006, la présence de Fabrice Luchini dans un spectacle avait fait grimper la fréquentation à 14 000 spectateurs. Année faste. La moyenne sur dix ans plafonne à 11 000 spectateurs. Un chiffre qui tient aussi au fait que les trois salles ont des petites jauge, 200, 70 et 40 fauteuils, mais qui a chuté jusqu'à atteindre 7 000 spectateurs en 2011, dont 4 000 payants.

Or, les tutelles surveillent de près le remplissage des salles. Affaire de recettes, mais aussi de démocratisation culturelle, insiste la Mairie. Le théâtre jugé sur pièces... sonnantes et trébuchantes. Au risque de rompre le charme du métier, la directrice de la Cité internationale le dit tout net : "*La direction artistique n'est qu'une partie de notre travail ; l'autre, de plus en plus importante, consiste à trouver de l'argent.*"

#### Lire aussi l'article [Face à la crise, le Paris-Villette résiste comme il peut](#)

La maison de brique a beau être plus solide, il lui manque 300 000 euros pour "fonctionner normalement", dit Pascale Henrot. "Ca fait trois ans que je les réclame. J'ai eu 10 %. Comparé au Paris-Villette, je ne peux pas me plaindre. Mais ça reste fragile." La Cité dispose pourtant d'un atout majeur : ses financements multiples. Entre l'Etat, la Ville de Paris, la Région Ile-de-France et la Fondation qui structure l'ensemble de la Cité internationale universitaire, elle peut compter sur près de 2,5 millions d'euros de subventions. Le triple, donc, de l'enveloppe du Paris-Villette. Mais cette somme ne suffirait pas à faire tourner les trois salles de 400, 230 et 140 places ouvertes au public, insiste Pascale Henrot. Pour équilibrer son budget, la Cité a dû, depuis trois ans, tout à la fois tenir les dépenses et multiplier ses sources de financements.

Côté recettes, Pascale Henrot a décroché, cette année, 150 000 euros de mécénat. La patronne de la Cité et la directrice de la fondation d'entreprise Hermès, Catherine Tsékénis, toutes deux anciennes danseuses, vont ainsi coprogrammer quatre spectacles du 9 au 18 novembre, dans le cadre d'un programme pluridisciplinaire, New Settings : chacune des créations réunit un(e) artiste du spectacle vivant et un(e) plasticien(ne) : Alain Buffard et Nadia Lauro, Julie Nioche et Virginie Mira, etc. Chaque opération reçoit entre 15 000 euros et 40 000 euros. C'est grâce à ce mécénat, et à lui seul, que la Cité va pouvoir faire de la production artistique. Elle n'en avait plus les moyens ces dernières années.

En trois ans de présence au TCI, Pascale Henrot a également développé la location des scènes et espaces du théâtre, engrangeant près de 100 000 euros annuels. Mais augmenter les recettes passait d'abord par la billetterie. Le TCI a choisi le décalage temporel : il ferme en mars, période chargée dans le paysage théâtral, pour mieux rester ouvert l'été. Résultat : 41 500 spectateurs en 2011, 25 000 pour la première demi-saison 2012. Et un total de ressources propres qui devrait atteindre 1,1 million d'euros cette année.

Le volet dépenses s'avère plus compliqué encore. Comme toute "patronne", Pascale Henrot doit contrôler la masse salariale. Jamais très bon pour l'ambiance. Elle a multiplié les partenariats (Festival d'Automne, Paris Quartier d'été, Théâtre de Chaillot), "une façon de partager les coûts, avec le risque de se partager aussi les artistes et d'appauvrir l'offre", concède-t-elle.

Mais c'est comme patronne d'institution du spectacle vivant qu'elle vit la situation la plus pénible. "D'un côté, on est devenus des marchands. On ne peut plus sepermettre plusieurs échecs de suite. De l'autre, on est obligés de surveiller les conditions de travail des compagnies, car pour jouer à Paris, elles sont prêtes àaccepter n'importe quoi." Contre vents et marées, le contrat de cession - l'achat d'un spectacle pour un nombre donné de représentations - reste ici la règle. Le partage de recettes (70 % pour la compagnie, avec un minimum garanti) est réservé aux grandes séries conduites par des équipes importantes et connues, comme cette année Grand Magasin.

C'est ce même principe que défend le Théâtre de la Bastille. Parti le premier en guerre "contre la généralisation du partage de la recette qui conduit à faire peser le risque sur le maillon le plus faible, les compagnies", Jean-Marie Hordé, son directeur, tient bon. "J'ai fait quelques entorses, pour des compagnies arrivées trop tard dans la programmation, je n'avais plus d'argent... Il était convenu qu'en cas d'échec, je viendrais les aider. Ça n'a pas été nécessaire." Il y a trois ans, la partie lui semblait perdue. Avec 1,2 million d'euros donnés par l'Etat et un peu

moins de 600 000 euros versés par la ville, la Bastille n'était plus à l'équilibre. Comme à ses deux compagnons d'infortune, la Mairie lui a accordé 30 000 euros. Une goutte d'eau, soupire-t-il.

Alors pourquoi ce sentiment que la Bastille s'en sort mieux ? Le mécénat ? "Non, nous n'y arrivons pas... Nos artistes ne sont pas connus. Ceux que l'on programmait il y a dix ans le sont devenus, Platel, Lauwers, mais quand un mécène regarde le programme de cette année, il ne connaît personne. "Augmenter le prix des billets, en passant les fauteuils les plus chers de 24 euros à 27 euros, comme pour le spectacle de Moriarty, en septembre ? "Je l'ai fait parce que le cachet demandé, 75 000 euros pour 4 semaines, me l'imposait. Mais je ne peux pas recommencer, sinon j'exclus une partie du public."

Alors quoi ? Jean-Marie Hordé sourit. "C'est juste qu'en 2011, tous nos spectacles ont marché." 40 000 spectateurs sur la saison, un grand cru. "Mais c'est anormal, corrige-t-il. L'échec fait partie de notre travail. Il est nécessaire. Il y a une contradiction intrinsèque à chercher l'inattendu et à exiger 90 % de remplissage." Et le patron de la maison de bois de conclure, l'air grave : "Si la Mairie ne le comprend pas, elle va créer la mort à Paris."