



HAL
open science

Théâtre et développement durable : quelles pratiques et évaluations artistiques en jeu ?

Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Daniel Urrutiaguer. Théâtre et développement durable : quelles pratiques et évaluations artistiques en jeu ?. Registres : Revue d'études théâtrales, 2015. hal-03913897

HAL Id: hal-03913897

<https://hal.science/hal-03913897>

Submitted on 27 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Théâtre et développement durable : quelles pratiques et évaluations artistiques en jeu ?

Daniel Urrutiaguer

La justification économique majeure de l'intervention publique dans le domaine de l'éducation artistique s'appuie sur l'argument en termes de « bien tutélaire »¹. Face au risque de sous-consommation de certains biens et services qui peuvent contribuer à l'amélioration du bien-être des individus, l'État peut empiéter sur la souveraineté des consommateurs en soutenant leur production. La sensibilisation des citoyens aux arts est ainsi susceptible de renforcer leur futur consentement à payer pour ces œuvres. En suivant ce principe, critiqué par les économistes libéraux pour sa dimension paternaliste², les justifications politiques du soutien des collectivités publiques à des activités théâtrales ont convergé dans les pays européens démocratiques au cours des années 1950 et 1960 vers un projet de démocratisation de l'accès aux œuvres les plus exigeantes³. Dans la continuité d'un projet séculaire de construction d'un Etat-nation protecteur culturellement homogène, la doctrine d'action culturelle encouragée par les pouvoirs publics entendait exposer le plus grand nombre aux œuvres de l'esprit capitales. Les beautés universelles cristallisées dans les chefs d'œuvre de l'humanité étaient supposées autosuffisantes pour toucher les consciences individuelles et diffuser un amour de l'art.

Ce pouvoir présumé de transformation de la sensibilité personnelle par les œuvres artistiques de haute qualité a été pensé, d'une part, comme une source d'élévation spirituelle pouvant contribuer à une unification pacificatrice du peuple. Cela a été le cas par exemple pour la vision du Ministère des Affaires Culturelles français sous le mandat

¹ Richard A. Musgrave, 1978/1959, « Une théorie pluidimensionnelle de la gestion de l'Etat », d'après *The Theory of Public Finance : A Study in Public Economy*. Montréal, Mc Graw Hill, in Xavier Greffe (éd) *Economie publique*, Paris, Economica, p. 297-327.

² Par exemple, « le gouvernement de Grèce subventionne aujourd'hui le théâtre bien que les Grecs aient eu quelques 2500 ans pour prêter attention à Sophocle » (William D. Grampp, 1989, *Pricing the Priceless : Arts, Artists, and Economics*, New York, Basic Books Inc., p. 256)

³ Pierre-Michel Menger, 2011, « Les politiques culturelles. Modèles et évolutions », in Philippe Poirrier (éd), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde. 1945-2011*, Paris, La Documentation française, p. 465-467.

d'André Malraux entre 1959 et 1969, qui associait notamment la création des nouvelles maisons de la culture à la fondation de cathédrales laïques⁴. D'autre part, la diffusion de l'éducation artistique a été aussi envisagée comme une source d'émancipation intellectuelle, susceptible de favoriser une contestation des rapports sociaux, par exemple dans le cas de la doctrine du Parti Communiste Français à partir du milieu des années 60⁵.

La nécessaire déconcentration géographique de la production théâtrale, pour tendre vers l'objectif de démocratisation culturelle, a développé les financements publics croisés entre l'État, d'abord soucieux du rayonnement national et international des artistes soutenus, et les collectivités territoriales, de plus en plus attentives à l'ancrage local des entreprises artistiques dans un esprit de démocratie culturelle. Les tensions inhérentes de la mission de service public entre les exigences artistiques et l'élargissement de la base sociodémographique du public se sont ainsi accentuées par les demandes différenciées des financeurs publics. D'autant plus que le constat du maintien de fortes inégalités sociodémographiques dans l'accès aux arts du spectacle est récurrent, même après l'accroissement sensible des dépenses culturelles étatiques en 1982 sous le mandat de Jack Lang⁶. De plus, la logique du service public théâtral, fondée initialement sur une valorisation de la poétique humaniste des auteurs et metteurs en scène, est de plus en plus imbriquée avec d'autres logiques d'action et de justification.

La déstabilisation de la logique du service public théâtral

La concentration des retombées symboliques, en cas de succès d'un spectacle, d'abord sur le nom du metteur en scène est une cause systémique de la forte croissance démographique des compagnies. Celle-ci est entretenue par l'attractivité des métiers du spectacle vivant, perçue comme une source d'accomplissement de soi⁷ dans une société hypermoderne⁸, et

⁴ A. Malraux, page consultée le 29 mai 2014, Intervention sur le budget des affaires culturelles à l'Assemblée Nationale, 27 octobre 1966, <http://www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/dossiers-thematiques/1958-1970-la-ve-republique/de-gaulle-et-la-culture/documents/andre-malraux-a-lrsquoassemblee-nationale--27-octobre-1966.php>,

⁵ Marie-Lise Fayet, 1999, « Les politiques culturelles du Parti Communiste Français de 1947 à 1970 ». Mémoire de DEA sous la direction de Robert Abirached, Paris, Université Paris X, p. ; Jack Ralite, 1969, « Jack Ralite parle », in Philippe Madral (dir.), *Le théâtre hors les murs*, Paris, Seuil, p. 181-195.

⁶ La publication en 1989 de l'enquête nationale sur les pratiques culturelles des français, sous la direction d'Olivier Donnat, a créé un choc désenchanté en ce sens.

⁷ Pierre-Michel Menger, 1997, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, MCC.

⁸ Nicole Ansart (ed), 2010, *La société hypermoderne : rupture et contradictions*, Paris, L'Harmattan.

la montée en charge du régime de l'assurance chômage des intermittents du spectacle à partir des années 70-80, qui procure un revenu de complément en compensation du fort accroissement de la flexibilité des relations de travail⁹. Les établissements culturels subventionnés ont connu parallèlement une tendance à la réduction de leur marge disponible pour financer les dépenses artistiques en raison d'une progression des subventions généralement inférieure à celle de leurs coûts fixes, notamment pour la masse salariale même à volume d'emplois permanents constant¹⁰. Par conséquent, la pression pour développer leurs ressources propres, au premier rang les recettes de billetterie, s'est développée. La sélection de spectacles beaucoup plus nombreux par les établissements culturels est donc filtrée avec une réticence accrue à la prise de risques dans la programmation de compagnies ou d'auteurs peu reconnus en dehors de l'incontournable case réservée à la « découverte du nouveau talent » à la mode du moment.

Ce renforcement du pouvoir de marché des établissements culturels suscite une intensification de la concurrence, d'autant plus importante que la réputation corporative des artistes est faible. D'après l'enquête sur les compagnies françaises au cours de la période 2007-2009, celle-ci se traduit pour l'échantillon qualitatif de l'étude par une hausse du nombre total de représentations de 47% mais une baisse des recettes moyennes de l'ordre de 39% dont 22% sont liés à une baisse de la masse salariale artistique et technique par représentation¹¹. La réduction de la taille moyenne des spectacles, d'une part, une négociation de prix de cession à la baisse ou l'augmentation des contrats de coréalisation, d'autre part, sont ainsi les deux formes prises par cette concurrence accrue.

De plus, la logique de rationalisation budgétaire s'est diffusée en lien avec le ralentissement de la progression des dépenses culturelles publiques au cours des années

⁹ La durée moyenne des contrats de travail intermittent est passée de 19,1 jours en 1989 à 4,2 jours en 2009 tandis que le salaire annuel moyen des intermittents en euros constants a été réduit de 37% sur cette période (Commission emploi du CNPS, page consultée le 30 mai 2014, Tableaux et graphiques, février 2014, figure 19, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-statistiques-culturelles/Travaux-de-la-Commission-emploi-du-CNPS>). Les allocations de retour à l'emploi ont représenté en 2011, pour les intermittents indemnisés, 51% du revenu annuel total des artistes contre 37% pour celui des techniciens (Marie Gouyon, Frédérique Patureau, 2014, « Tendances de l'emploi dans le spectacle », *Cultures Chiffres* 2014-2, p. 5).

¹⁰ Le rapport sur le financement du spectacle vivant, commandité par le ministre de la Culture Frédéric Mitterrand en 2012, indique par exemple que le pouvoir d'achat des subventions reçues par les 15 CDN et scènes nationales franciliens a perdu six millions d'euros en sept ans du fait de l'absence d'indexation des aides publiques sur les prix et du retrait de certaines collectivités territoriales (Serge Dorny *et al.*, 2012, *Financement du spectacle vivant. Développer, structurer, pérenniser*, Paris, M.C.C., p. 29)

¹¹ Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry, Cyrille Duchêne, 2012, « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Etudes* 2012-1, p. 7.

2000¹². La Loi Organique des Lois de Finances, mise en œuvre pour renforcer les informations des parlementaires pour les décisions budgétaires, induit paradoxalement un contrôle normatif des performances par des indicateurs quantitatifs relatifs aux objectifs des différents programmes (soutien à la création ; transmission des savoirs et démocratisation culturelle). La référence à des indicateurs juxtaposés, sans pondération et sans une prise en compte de leurs liens¹³, dérive vers une pratique de *benchmarking* pour classer les entreprises du spectacle vivant selon une norme d'efficacité sans s'intéresser suffisamment aux éléments contextuels pouvant expliquer les résultats observés en termes de choix de répertoire, de budget et de fréquentation. La montée des dépenses sociales à la suite de la hausse du chômage de longue durée et du vieillissement de la population, la contraction de l'assiette fiscale pour les impôts locaux du fait de la crise économique réduisent les marges de manœuvre des collectivités territoriales pour soutenir leurs dépenses culturelles. Celles-ci deviennent aussi plus sensibles aux retombées immédiates des activités artistiques pour les citoyens de leur circonscription électorale.

Le paradigme de la diversité culturelle

La logique fondatrice du service public théâtral est donc ébranlée par l'imbrication croissante avec les logiques d'action et de justification du marché et de l'industrie. Elle l'est aussi par le développement des forces de globalisation économique. Les raisons politiques de l'intervention de l'État dans le domaine des arts du spectacle ont évolué vers une référence à l'articulation de deux logiques : la prise en compte positive du multiculturalisme et les attentes de retombées économiques pour les dépenses culturelles publiques.

Cet assemblage a été mis en avant en France notamment par le discours de Jack Lang à la conférence mondiale des ministres de la culture à Mexico en 1982¹⁴. Il a été

¹² Alors que le budget du ministère chargé de la Culture a été multiplié par 6,5 de 1960 à 1985, il a augmenté de 33% de 1990 à 2000 puis de 8,5% de 2000 à 2010 (Jean-François, Chougnat, et Philippe, Poirrier (dir.), 2010, « L'effort public pour la culture », *Pratiques et politiques de la scène*, Paris, La Documentation Française, p. 39).

¹³ Daniel Urrutiaguer, 2008, « Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art », *Communications* n°83, p. 18.

¹⁴ Jack Lang, 2002 « Discours de Jack Lang lors de la conférence de l'Unesco à Mexico (extraits). 27 juillet 1982 », in Philippe Poirrier (éd), *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation Française, p. 391-395.

revendiqué par le Premier Ministre australien Paul Keating en 1994 dans le manifeste gouvernemental *Creative Nation*¹⁵. Celui-ci, hostile au protectionnisme culturel à la différence de la position française, préconisait une valorisation des arts aborigènes pour consolider l'identité nationale et avançait l'intérêt de la flexibilité innovatrice des activités artistiques pour stimuler la créativité économique, moteur de la compétitivité marchande dans les pays développés. On retrouve ici les bases de la rhétorique des « industries créatives ». D'origine britannique, cette notion aux contours flous est devenue une référence internationale dominante pour l'orientation des politiques culturelles contemporaines destinées à revaloriser l'image de territoires en restructuration économique¹⁶. Lors des arbitrages budgétaires, les attentes des retombées économiques prennent aisément le pas sur le soutien à un relativisme culturel. Cela conduit de fait à un maintien de la distribution des subventions étatiques en fonction surtout d'une appréciation de l'excellence artistique par les pairs professionnels choisis pour siéger dans les commissions d'expertise et à un déplacement du centre d'intérêt public du soutien au spectacle vivant vers la promotion des industries des contenus culturels et de la communication.

Le rejet du protectionnisme dans les échanges culturels, porté par la rhétorique des « industries créatives », est justifié par une argumentation libérale, initiée par les travaux du sociologue Ithiel de Sola Pool¹⁷ et de l'économiste Tyler Cowen¹⁸. Ces auteurs estiment que la circulation des idées et des produits à l'échelle mondiale stimule la créativité par l'activation d'un syncrétisme culturel. Comme le signale Armand Mattelard¹⁹, les écarts entre l'encodage idéologique des produits culturels et le décodage des spectateurs selon leur vision spécifique du monde sont, pour les libéraux, une garantie contre les risques d'uniformisation culturelle par la globalisation économique. Cependant Françoise Benhamou et Stéphanie Peltier montrent que l'argumentation de Cowen se focalise sur un élargissement de la variété des choix mais occulte deux autres dimensions sensibles : l'équilibre dans les parts de marché et la répartition des ventes en fonction des genres. Ces

¹⁵ Department of Communications and the Arts, 1994, *Creative Nation*, Canberra, Commonwealth of Australia.

¹⁶ Florence Toussaint, 2012, « Approche des industries créatives : origine et définition de la notion », in Philippe Bouquillion (éd), *Creative Economy, creative industries : des notions à traduire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 61-68.

¹⁷ Ithiel de Sola Pool, 1983, *Technologies of freedom. On free speech in an electronic age*, Cambridge, Harvard University Press.

¹⁸ Tyler Cowen, 2002, *Creative Destruction. How Globalization Is Changing the World's Cultures*, Princeton, Princeton University Press.

¹⁹ Armand Mattelard, 2009, « Enjeux intellectuels de la diversité culturelle. Eléments de déconstruction théorique », *Cultures Prospectives*, 2009-2.

deux indicateurs sont en régression, par exemple, dans les circuits français de diffusion du livre entre 1990 et 2003 du fait de la concentration de la demande sur les auteurs à la plus forte notoriété²⁰.

La vision française de la mission de service public pour les activités artistiques, appuyée par une forte mobilisation du monde de l'art cinématographique en 1992-93, a conduit le gouvernement français à défendre une notion d'« exception culturelle » lors du cycle de négociation dit de l'Uruguay Round au sein du GATT²¹ afin que l'audiovisuel échappe aux règles du libre-échange mondial. Comme l'indique Serge Regourd, les divisions au sein de l'Union européenne avec des États plus libéraux ont conduit la Commission européenne à ne pas proposer une clause plus claire d'« exclusion culturelle » comme celle obtenue par le Canada lors de la conclusion de l'Accord de libre-échange nord-américain avec les USA et le Mexique en 1998²². La poursuite des pressions américaines pour une extension du libre-échange à l'audiovisuel dans le cadre de l'Organisation mondiale du commerce, par l'intermédiaire d'un projet de libéralisation internationale des investissements²³ puis du commerce des services²⁴, a incité la Commission européenne à un glissement sémantique. La notion de diversité culturelle, jugée plus ouverte et fédérative, est substituée à celle d'exception culturelle par la Commission européenne en espérant ainsi rallier plus facilement les pays tiers dans les négociations contre les positions des USA²⁵.

La signature de la Déclaration universelle sur la diversité culturelle par les pays membres de l'Unesco en 2001 a offert un cadre international général pour la reconnaissance de cette notion. Sans introduire de contrainte, ce manifeste justifie l'organisation politique d'un pluralisme culturel, susceptible de consolider la cohésion sociale de la démocratie mais aussi les capacités créatrices économiques par le développement moral et cognitif des individus, selon une logique en partie assez proche de la rhétorique des « industries créatives ».

²⁰ Françoise Benhamou, Stéphanie Peltier, "How should cultural diversity be measured? An application using the French Publishing industry", *Journal of Cultural Economics*, vol. 31, n° 2, 2007, p. 85-107.

²¹ Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce conclu en 1995 avec la création de l'Organisation mondiale du commerce.

²² Serge Regourd, 2004, *L'exception culturelle*, Paris, PUF, p. 70-86.

²³ Accord Multilatéral sur l'Investissement, projet abandonné en 1998 à la suite d'un veto du gouvernement français.

²⁴ Accord Général sur le Commerce des Services.

²⁵ Serge Rigourd, *op.cit.*, p. 97-98.

La référence à la diversité culturelle peut être compatible avec plusieurs projets de société, ce qui rend cette notion ambivalente. La logique marchande, encouragée par la doctrine des industries créatives, assimile les différentes communautés culturelles à des cibles de marché dans le cadre d'une segmentation de l'offre à organiser de façon à capter le consentement à payer de ces différents groupes pour des biens et services adaptés à la spécificité de leurs besoins culturels. La logique de la redistribution des revenus par les collectivités publiques peut se référer à la diversité culturelle de façon minimale par la mise en place de dispositifs locaux de démocratie participative²⁶, et de façon plus profonde en reconnaissant une dignité aux différentes cultures à l'inverse du projet politique d'un État centralisé, fondé notamment sur le soutien à une offre artistique sélectionnée par les pairs professionnels réputés. Enfin, la logique de l'économie solidaire articule les principes de l'économie sociale, fondés sur la priorité accordée dans les entreprises à l'activité sur leur rentabilité, une répartition égalitaire du droit de vote des associés, et ceux d'un projet politique participatif, axé sur la réduction significative des inégalités socioéconomiques. Dans cette configuration relationnelle, l'importance donnée à la réciprocité dans les échanges non monétaires s'accompagne de la reconnaissance de la dignité des différentes cultures des personnes, **sous la réserve qu'elles respectent les droits universels de l'homme**. En ce sens, par exemple, Jean-Michel Lucas, ancien directeur des affaires culturelles d'Aquitaine, appelle à la nécessité de remplacer l'éthique de la rentabilité par une éthique culturelle de la dignité²⁷.

Diversité culturelle et développement durable

Les échos contemporains de l'idéologie écologiste se nourrissent de la montée des inquiétudes, liée au développement de la précarité des emplois et à la demande de performances professionnelles croissantes, à la valorisation des mécanismes concurrentiels propices à des engagements interpersonnels éphémères, à la montée des dérèglements climatiques. La vision alternative de l'avenir mondial, portée par cette idéologie pour contrecarrer les évolutions catastrophiques perçues actuellement, est fondée sur la préservation de la nature mais aussi une reconfiguration sociétale humaniste dans le sens

²⁶ Comme dans les comités de quartier rendus obligatoires dans les communes de plus de 80 000 habitants par la loi 2002-276 du 27 février 2002.

²⁷ Jean-Michel Lucas, 2012, *Culture et développement durable. Il est temps d'organiser la palabre...*, Paris, Irma, p. 98-122.

de la justice sociale, de l'autonomie créative dans les relations de travail et de la convivialité des rapports interpersonnels²⁸. La mise en équivalence des capacités de protection de l'environnement pour mesurer les rapports de grandeur dans un monde écologiste se heurte aux difficultés de concevoir une commensurabilité des personnes humaines et des êtres non humains si on suit les préceptes de l'écologie profonde d'Arne Naess²⁹. La notion de « développement durable » offre un cadre plus souple pour aller dans ce sens. Celle-ci a été popularisée dans le rapport Brundtland à l'ONU en 1987 qui définit ce modèle de développement par la capacité à satisfaire les besoins des générations présentes et futures.

Tout en s'opposant à la vision des économistes libéraux sur la régulation liée aux arbitrages entre capital technique et capital naturel par les variations de prix, le caractère humaniste de cette notion est porteur d'ambivalences tout comme le concept de diversité culturelle. La critique écologiste peut être récupérée lors de réajustements des rapports sociaux capitalistes, notamment avec le concept de la responsabilité sociétale des entreprises. Celui-ci a d'abord été pensé par l'Organisation Internationale du Travail dans les années 70, puis pris en compte par la Commission européenne dans son Livre vert en 2001 et défini par la norme internationale ISO 26 000 en 2010 pour les questions relatives à l'impact des entreprises sur leur environnement et la société. La redondance potentielle de la juxtaposition du substantif « développement » et de l'adjectif « durable » peut être la source d'une disqualification de son intérêt sémantique³⁰. La notion ouvre aussi la voie à une analyse systémique des conditions pour favoriser une croissance économique compatible avec une réduction des inégalités de revenus, des cloisonnements sociaux et culturels, de l'empreinte écologique des organisations et des personnes.

Le sommet de la Terre à Rio-de-Janeiro en 1992 a adopté l'Agenda 21 afin de préparer le passage au XXIe siècle par un plan d'action multisectoriel pour une application des principes du développement durable par les collectivités territoriales. L'Agenda 21 de la Culture a été ratifié en 2004 par 300 collectivités locales. Celles-ci s'engagent à développer des politiques culturelles imbriquées avec les autres politiques publiques

²⁸ Jean-Paul Bozonnet (éd), 2000, *L'écologisme à l'aube du XXIe siècle. De la rupture à la banalisation ?*, Genève, Georg éd.

²⁹ Arne Naess, 2008, *Ecologie, communauté et style de vie*, traduit de l'américain par Charles Ruelle, Paris, Ed. MF.

³⁰ Voir par exemple les railleries du philosophe Luc Ferry, 2007, « Protéger l'espèce humaine contre elle-même », *Revue des deux mondes*, n°10-11, octobre-novembre, p. 75-79.

sectorielles afin de construire une « diversité créative, où la confluence des différences (origines, points de vue, âges, sexes, ethnies et classes sociales) permet l'épanouissement individuel intégral » (article 7). Un protectionnisme éducateur est légitimé pour permettre notamment une consolidation des industries culturelles nationales. La déclaration de Fribourg a proclamé en 2007 l'intérêt d'une reconnaissance de la diversité des droits culturels des personnes en s'éloignant de la valorisation de la démarche d'acculturation artistique induite par la proclamation du droit à la culture. En 2010, le IVème congrès des Cités et Gouvernements Locaux Unis ont confirmé l'inscription de la diversité culturelle comme un quatrième pilier du développement durable, en complément des dimensions économiques, sociales et environnementales. L'Agenda 21 de la Culture décline ainsi le concept mondial du développement durable à une échelle territoriale pour orienter les politiques culturelles vers une préservation de la diversité des cultures, à l'usage des générations présentes et futures, et stimuler des relations de coopération dans les processus de production et d'exploitation des créations artistiques.

Dans ce dossier, l'article de Philippe Henry, maître de conférences HDR retraité, analyse les ambivalences des différentes références au développement durable, depuis le manifeste gouvernemental le plus abouti, au Canada, jusqu'à celui de l'Ufisc, qui regroupe des syndicats et associations engagés dans un tiers secteur artistique et culturel³¹. Sa critique principale porte sur l'irénisme œcuménique de cette rhétorique qui est transposée dans les mondes de l'art sans s'interroger sur les conditions nécessaires pour dépasser la conflictualité entre les cultures de groupes sociaux inégalement dotés en capitaux. L'article de Bérénice Hamidi-Kim, maître de conférences à l'université de Lyon 2, aborde aussi de façon critique la référence au concept du développement durable par le ministère de la Culture et de la Communication. Elle y voit une tentative désespérée de renouer avec une grandiloquence discursive afin de légitimer les dépenses culturelles étatiques alors que le référentiel induit par cette nouvelle rhétorique entre en contradiction avec le soutien encore dominant à l'excellence artistique dans l'allocation des subventions publiques.

³¹ UFISC, page consultée le 30 mai 2014, Manifeste de l'UFISC pour une autre économie de l'art et de la culture, 2007, http://ufisc.no-ip.org/partage/chloe/corpusreferentielforumli/UFISC_manifeste_pour_une_autre_economie_de_lart_et_de_la_culture.pdf.