



HAL
open science

Les compagnies en arts de la marionnette dans la France contemporaine : entre concurrence, service public et coopération

Daniel Urrutiaguer

► To cite this version:

Daniel Urrutiaguer. Les compagnies en arts de la marionnette dans la France contemporaine : entre concurrence, service public et coopération. Marionnettes et pouvoir. Censures, propagandes, résistances, 2019. hal-03914029

HAL Id: hal-03914029

<https://hal.science/hal-03914029>

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.

Les compagnies en arts de la marionnette dans la France contemporaine : entre concurrence, service public et coopération

Daniel Urrutiaguer
Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI

Résumé

L'objet de la communication est de clarifier l'évolution contemporaine des positionnements des compagnies en arts de la marionnette dans un contexte d'intensification de la concurrence inter organisationnelle, et de moindre minoration de la valeur esthétique de leur production par les collectivités publiques. Celle-ci se reflète dans l'organisation des saisons de la marionnette entre 2007 et 2010 à l'initiative de la profession et l'accès élargi de marionnettistes à la direction d'établissements culturels labellisés.

En s'appuyant sur les données de l'enquête coordonnée par Thémaa et la DMDTS en 2006 et sur celles, quantitatives et qualitatives, de l'enquête nationale sur les territoires et les ressources des compagnies en France, que j'ai coordonnée avec Philippe Henry en 2010, des traits communs sont dégagés avec les autres troupes des autres genres artistiques et des spécificités sectorielles sont précisées.

Quelles sont les formes d'inégalités dans la mise en équivalence monétaire des spectacles et des dispositifs d'action culturelle ? Quelles sont les initiatives des institutions et des artistes pour organiser une coopération et quelles sont les conditions de faisabilité économique et esthétique de relations inter organisationnelles plus solidaires ?

En 2001, deux témoignages de marionnettistes aujourd'hui disparus, parus dans *Cassandra*, reflétaient de fortes frustrations professionnelles face aux regards institutionnels dépréciatifs portés sur la production et la diffusion des arts de la marionnette. Alain Recoing mettait en avant le développement des créations marionnettiques exigeantes dans les spectacles pour adultes, qui a débuté avec les succès dans les cabarets de la rive gauche¹, tout en pointant un mépris persistant des établissements culturels pour leur programmation. « Jamais rien pour les marionnettistes français ! » s'exclamait-il en comparaison avec les politiques de la danse contemporaine et des arts du cirque². Dans un entretien avec Evelyne Lecucq, le fondateur de la compagnie Cirkub'U, Alain Le Bon, vitupérait contre l'uniformisation des choix de programmation des scènes nationales. Celles-ci étaient associées à des « maisons closes » en les assimilant à « des lieux de consommation d'une culture officielle, politiquement correcte, une culture "MAIF" avec ses beaux catalogues où seule l'esthétique change, alors que le contenu reste le même »³. Ces prises de position reflètent les croyances partagées par de nombreux professionnels sur leur situation dominée par les disciplines théâtrales et chorégraphiques dans la captation des subventions publiques et le pouvoir des programmeurs qui exerceraient une censure économique par leur conformisme.

En France, cette minoration institutionnelle du monde des arts de la marionnette est néanmoins en voie de dépassement à la suite d'une pression organisée par la profession auprès du Ministère de la Culture et de la Communication. Des organismes comme THEMAA⁴, le Théâtre de la Marionnette à Paris⁵, l'Institut International de la Marionnette

¹ Didier Plassard, « Marionnettes en France », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 884.

² Alain Recoing, « Plans de coupe », *Cassandra* n° 44, novembre-décembre 2001, p. 32-33.

³ Alain Le Bon, « Contre les maisons closes », entretien avec Evelyne Lecucq, *Cassandra* n° 43, septembre-octobre 2001, p. 12-13.

⁴ THEMAA a été créé en 1993 à la suite d'une fusion de la section française de l'Union Internationale des Marionnettistes, fondée en 1961, et du Centre National de la Marionnette, préfiguré en 1970.

(IIM), ont réussi à fédérer une grande partie des marionnettistes professionnels et à obtenir un soutien ministériel pour les « Saisons de la marionnette » entre 2007 et 2010. L'IIM, subventionné par l'État à hauteur de 1 million (M) €, joue un rôle structurant pour la profession en abritant l'École nationale supérieure des arts de la marionnette ; sa directrice Lucile Bodson a été invitée aux réunions ministérielles sur ces questions. Deux marionnettistes trentenaires ont accédé en 2012 à la direction de Centres Dramatiques Nationaux (CDN)⁶, Johanny Bert au CDN de Montluçon-Région Auvergne jusqu'en 2015, et Renaud Herbin au TJP-CDN d'Alsace Strasbourg, tandis que Babette Masson dirige la scène nationale de Château-Gontier depuis 2006. Neuf scènes ont été conventionnées en arts de la marionnette et sont aidées par l'État à hauteur d'1 M €. Ces institutions sont associées aux huit lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage (dont trois en région parisienne) et d'autres structures dans le collectif des 25, porteur d'une plate-forme de rencontre entre producteurs en principe peu connus et programmateurs, les A Venir, soutenue aussi par l'État, lors du Festival Mondial des Théâtres de la Marionnette. Trente compagnies sont conventionnées sur des contrats triennaux pour un montant global de 1,8 M € en 2015 et une cinquantaine de festivals spécifiques sont organisés dont une quinzaine d'envergure nationale⁷. De plus, la ministre de la Culture Audrey Azoulay a annoncé le 3 février 2017 un apport supplémentaire de 800 000 € sur deux ans aux 5 M € déjà consacrés par l'État au secteur ainsi que la création d'un label national de pôle en arts de la marionnette, qui pourrait être similaire à celui des arts du cirque⁸.

Parallèlement à ces avancées dans la reconnaissance institutionnelle des arts de la marionnette et l'organisation de réseaux professionnels, la concurrence inter-organisationnelle s'est intensifiée du fait de la croissance démographique des compagnies et de la multiplication des spectacles. La concentration des retombées de la reconnaissance de la valeur esthétique des spectacles sur les personnes des auteurs et des metteurs en scène encourage en effet la création de compagnies. La création de nouveaux spectacles est une contrainte systémique pour conserver une visibilité professionnelle et espérer un gain en réputation corporative en espérant attirer l'attention bienveillante de prescripteurs de jugement (journalistes culturels, programmateurs, experts des collectivités publiques). Celle-ci est favorisée par le régime de l'intermittence. En effet, les compléments de revenus procurés par les allocations de retour à l'emploi pour les intermittents indemnisés correspondent en moyenne à leur salaire brut⁹. Cela permet aux artistes de consacrer une partie de leur temps indemnisé à la recherche artistique et l'expérimentation afin de préparer les conditions esthétiques d'une nouvelle création.

Les compagnies en arts de la marionnette doivent ainsi développer des tactiques pour résister aux effets destructeurs des mécanismes de marché, notamment par une mutualisation des

⁵ L'association du Théâtre de la Marionnette à Paris s'est substituée en 1992 à celle des Semaines de la Marionnette, organisées à Paris depuis 1981, afin de développer une programmation saisonnière sans bénéficier encore de lieu fixe. La Mairie de Paris lui a accordé la mise à disposition du Théâtre Mouffetard en 2013, devenu le Mouffetard, Théâtre des arts de la Marionnette à Paris.

⁶ Les centres dramatiques nationaux sont des établissements de production labellisés, dirigés par un artiste ayant des obligations de créations pendant son mandat triennal, qui accueillent aussi une programmation de spectacles extérieurs dans le domaine du théâtre et des arts associés.

⁷ Lucile Bodson, *Les arts de la marionnette en France. Un état des lieux*, Paris, 2016, DGCA-MCC, p. 5.

⁸ Mathieu Braunstein, « Un nouveau label agite la marionnette », *Télérama*, 10.02.2017.

⁹ Jean-Michel Charpin *et al.*, *Rapport sur le bilan du plan de professionnalisation et de structuration du secteur du spectacle vivant et enregistré*, Paris, IGF-IGAS-IAF, 2008, annexe I, p. 49.

moyens, voire des risques, et un plaidoyer auprès des collectivités publiques pour les inciter à accroître leur engagement budgétaire.

Dans un premier temps, les données de l'enquête coordonnée par THEMMA et la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) en 2006 seront exploitées en fonction des résultats de l'enquête nationale sur les territoires et les ressources des compagnies en France, que j'ai coordonnée avec Philippe Henry en 2010¹⁰. La mise en évidence d'inégalités dans les profils de diffusion des compagnies, accompagnée d'une diversification des esthétiques marionnettiques, sera l'occasion ensuite d'une réflexion sur l'expérimentation de dispositifs de coopération inter-organisationnelle.

Les enquêtes sur les inégalités entre les compagnies

L'enquête nationale sur les territoires et les ressources des compagnies en France que j'ai coordonnée, en m'appuyant sur une subvention du DEPS au Ministère de la Culture et de la Communication, article 51 études de cas sur la période 2007-2009 et 572 réponses à un questionnaire en 2009, soit environ 15% des données de cadrage. Cette étude (Urrutiaguer, Henry, 2012) a dégagé notamment trois résultats transversaux aux différentes disciplines du spectacle vivant non musical (théâtre, danse, arts de la rue, arts du cirque, arts de la marionnette, conte, compagnies pluridisciplinaires).

La typologie géopolitique

D'une part, une typologie géopolitique, repérée par la comparaison des études de cas puis confirmée par une analyse en composantes principales, se révèle plus discriminante que les différences selon le niveau du budget, les genres artistiques et la composition de la direction artistique. Le centre de gravité territorial de la diffusion des spectacles est la variable clé de la valorisation institutionnelle et marchande de la production artistique. Parmi les 503 compagnies ayant classé la diffusion de spectacles parmi leurs quatre principales activités¹¹, nous avons distingué quatre catégories. Les troupes « régionales » ne diffusent leurs spectacles presque exclusivement que dans la région de leur siège social. Les compagnies « transrégionales » classent la région au premier rang mais explorent de façon significative l'espace national ou international. La région d'origine est devancée par l'un de ces deux espaces pour la diffusion des troupes « multirégionales ». Enfin les compagnies excentrées privilégient les espaces national ou international en négligeant la région de leur siège social.

¹⁰ Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry, Cyrille Duchêne, « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Etudes* 2012-1, 2012.

¹¹ Les activités à classer ont concerné la création et la production de spectacles, la diffusion de spectacles, l'administration de la compagnie, la recherche artistique hors création, la formation professionnelle, l'action culturelle / sensibilisation, les liens avec les entreprises non artistiques (mécénat et animations commerciales notamment).

Le tableau 1 compare la répartition des 503 compagnies du spectacle vivant de notre enquête de 2009 et celle des 159 troupes en arts de la marionnette ayant répondu à la question sur les zones géographiques de la diffusion dans l'enquête de THEMMA en 2006¹².

Tableau 1 – Répartition des compagnies en arts de la marionnette selon leur profil de diffusion en %

	Régionales	Transrégionales	Multirégionales	Excentrées
Enquête cics 2009	20,5	51,5	18,9	9,1
Enquête THEMMA	20,1	27,7	34	18,2

La comparaison entre les deux enquêtes indique pour les arts de la marionnette une capacité d'excentration de la diffusion dans les espaces national et internationaux plus élevée que pour l'ensemble du spectacle vivant.

La capacité au rayonnement national et international est corrélée positivement avec la probabilité d'un conventionnement par la DRAC et le degré de programmation dans les établissements culturels labellisés. Cette relation se retrouve pour les compagnies en arts de la marionnette répondantes à l'enquête de THEMMA classées selon leur profil de diffusion territorial. Ainsi le nombre de représentations dans les CDN et les SN en 2004/2005 passe de 0,4 pour les compagnies régionales à 9,3 pour les excentrées ; la subvention moyenne de la DRAC s'élève de 1 777 euros à 24 962 euros¹³ et le revenu moyen des coproductions de 510 euros à 6 410 euros respectivement.

Le positionnement des compagnies accorde une priorité croissante à la création de spectacles tous publics par rapport à celle de spectacles pour enfants à mesure que la diffusion s'élargit au-delà de la région du siège social. Ainsi le nombre moyen de spectacles pour enfants créé est de 1,8 pour les compagnies régionales et de 0,9 pour les troupes excentrées contre 1,5 et 3,1 respectivement pour les spectacles tous publics ou adultes. La moindre valorisation monétaire de la production selon le type de profil de diffusion joue sur les deux grandes catégories de spectacles.

Tableau 2 – Indicateurs sur les moyennes du budget, de la diffusion et la part des compagnies ayant réalisé une création à partir de textes commandés en 2005

	Budget	% budget autofinancé	Salaires artistiques+ techniques	Total des représentations	Cessions	% création texte commandé
Régionales	54552	51,4	21677	58	35,2	37,5
Transrégionales	87951	48,2	38624	57,9	48,5	25
Multirégionales	100970	64,4	46787	71,7	61,6	20,7
Excentrées	180372	64,8	108577	96,4	82,7	19,6

¹² Themaa, « Marionnettes : enquête nationale sur les compagnies », *Manip* hors-série 2, janvier 2008.

¹³ La part des compagnies soutenues par la DRAC croît avec la capacité au rayonnement national et international en passant en 2005 de 15,8% pour les troupes régionales à 40,7% pour celles qui sont excentrées.

Comme pour l'ensemble du spectacle vivant, le tableau 2 montre logiquement une relation proportionnelle entre la capacité d'excentration des compagnies et le niveau de leur budget total, de leur masse salariale artistique et technique, le nombre total des représentations et des cessions du droit de représentation de spectacles. Il en découle une part d'autofinancement plus élevée pour les compagnies multirégionales et excentrées malgré le soutien plus appuyé des collectivités publiques. La question spécifique sur les sources des créations indique la plus grande indépendance des compagnies multirégionales et excentrées à l'égard des textes commandés.

La crise de diffusion : quels symptômes ?

Selon l'enquête de THEMMAA, le prix de vente moyen des cessions de spectacles tous publics passe de 810 euros pour les troupes régionales à 1 732 € pour celles qui sont excentrées. Il en est de même pour les cessions de spectacles scolaires dont le prix moyen passe de 552 € à 1 425€. Par contre, le temps moyen de production des spectacles ne varie pas de façon proportionnelle ; il est maximal pour les compagnies transrégionales (9,1 mois) et minimal pour les régionales (6,7 mois).

L'analyse des bilans d'activité, des comptes financiers et des Déclarations Annuelles des Données Sociales (sur les salaires) dans l'enquête générale a permis de dégager les spécificités de la crise de diffusion.

Le nombre de représentations et de représentations par spectacle a continué à augmenter entre 2007 et 2009. Par contre, les recettes moyennes par représentation ont baissé de 40%, dont 22% sont liés à une réduction de la masse salariale artistique et technique par représentation. Cette baisse des recettes moyennes a par ailleurs été la plus accentuée pour les compagnies excentrées en étant très proche de la réduction de la masse salariale par représentation. Les compagnies doivent ainsi s'adapter à une demande de spectacles de plus petit format, y compris pour accroître leur diffusion internationale. La réduction de la marge disponible pour l'artistique dans les établissements subventionnés (du fait d'une progression des subventions inférieure à celle des coûts fixes) intensifie la concurrence dans les rapports entre les compagnies et les établissements culturels. Dans l'entretien qu'elle m'a accordé, Elena Daporto, responsable de ce secteur au sein de la DGCA de 2000 à 2016, reconnaît que le contexte budgétaire actuel constitue une entrave à la circulation des grandes formes pour les arts de la marionnette¹⁴.

La délocalisation des spectacles en dehors des salles est un phénomène important. Entre 2007 et 2009, dans l'échantillon qualitatif de l'enquête générale, 21% des représentations ont été données dans des lieux non dédiés au spectacle vivant, ce qui reflète l'importance des partenariats avec des organisations non artistiques pour la viabilité économique des compagnies. Il peut s'agir notamment d'établissements scolaires, patrimoniaux, de centres sociaux, de comités d'entreprise, d'hôpitaux. Ce poids est le plus élevé pour les compagnies « régionales » qui ne diffusent leurs spectacles que dans la région de leur siège social et le plus faible pour les troupes « excentrées » dont les représentations sont concentrées presque

¹⁴ Entretien d'Elena Daporto avec Daniel Urrutiaguer, 11 juillet 2014.

exclusivement dans l'espace national et international. Une enquête sur la diversification de l'offre des musées et des bibliothèques publiques par le spectacle vivant, à nouveau soutenue par le DEPS au Ministère de la Culture et de la Communication, indique l'importance des médiathèques et de certains musées pour les débouchés des compagnies en arts de la marionnette¹⁵. Selon l'enquête de THEMMAA, le nombre moyen de représentations dans les médiathèques augmente avec la capacité d'excentration de la diffusion en passant de 1,1 pour les compagnies régionales à 2,25 pour les excentrées.

De la transmission à la coopération

L'organisation de la transmission

La transition d'une économie domestique, fondée sur la transmission du métier au sein des familles d'artistes, à une économie de projets basée sur des compagnies, s'est effectuée par l'organisation d'écoles de formation. L'École nationale supérieure des arts de la marionnette (ENSAM) créée en 1987 au sein de l'Institut international de la marionnette joue le rôle pivot de la formation nationale de référence. Une question débattue entre la profession et le MCC a porté sur la reconnaissance d'un diplôme national supérieur professionnel pour les comédiens-marionnettistes. Celui-ci a été reconnu en 2016, en partenariat avec l'Université de Picardie Jules Verne, pour la 10^{ème} promotion de l'ENSAM qui sera diplômée en 2017. L'IIM demande maintenant d'être habilité à délivrer lui-même les diplômes de l'enseignement supérieur. Un travail est également engagé pour transformer l'ancien DMA de marionnettiste en DMA de constructeur de marionnettes.

Le rapport sur la formation rédigé par un groupe de travail pendant les Saisons de la marionnette a préconisé la création de Centres de développement des arts de la marionnette (CDAM). Une première étape dans la reconnaissance ministérielle a été le conventionnement de sept « lieux compagnonnage et théâtre d'objets ». L'objectif est d'accorder une subvention de l'ordre de 25 000 euros à des compagnies conventionnées pour aider des jeunes troupes à gagner en maturation artistique et administrative. Le choix des artistes qu'on souhaite soutenir dépend de la subjectivité des directeurs artistiques des compagnies conventionnées dans un esprit d'affiliation en partageant des références et des sensibilités communes.

Ces conventions de compagnonnage, expérimentées sur les années 2009, 2010 et 2011, ont été prolongées à la demande des professionnels afin d'organiser durablement un niveau intermédiaire de soutien à la structuration artistique et administrative de jeunes compagnies, généralement sur une durée d'un à deux ans, avant qu'elles puissent solliciter des aides au projet à la DRAC. Des compagnies participent à une mutualisation de compétences dans la phase d'expérimentation et de recherche, non valorisée en soi et pourtant décisive pour l'originalité des créations et la consolidation des savoir-faire techniques. Ainsi le Labo du Clastic Théâtre permet à des artistes de se confronter au regard de leurs pairs pour les aider

¹⁵ Daniel Urrutiaguer, Laure Ciosi, Gilles Suzanne, « La diversification de l'offre des établissements culturels patrimoniaux des Métropoles du Grand Paris et d'Aix-Marseille-Provence par le spectacle vivant », in Yann Nicolas (dir.), *Modèles économiques des musées et des bibliothèques*, Paris, M.C.C., 2017, p. 91-140.

dans la phase de montage d'une maquette de spectacle. En 2014, les actions de compagnonnage de ces huit compagnies ont représenté 16% de leur budget total¹⁶. Plusieurs compagnons ont pu ainsi obtenir une reconnaissance professionnelle comme Pierre Tual, qui a été artiste associé au Tas de Sable. Celui-ci a été à l'initiative avec Angèle Gilliard de la formation d'un Groupe Compagnons à partir de 2013-2014. Leur bilan met en avant notamment un gain en confiance professionnelle et l'accès facilité à des structures de production/diffusion. Ce groupe a publié en 2016 un *Manuel du Compagnon* téléchargeable sur le site de THEMMAA.

La diversification des esthétiques

Une stratégie pour relâcher les pressions concurrentielles est de renforcer la reconnaissance des spécificités des compagnies afin de s'intégrer dans un circuit de production et de diffusion pour le créneau ou la niche (de marché) occupé. Les gains en réputation corporative permettent en principe d'élargir les circuits de financement et de vente à des établissements mieux dotés. La généralisation de cette stratégie de différenciation a conduit à une diversification des esthétiques, jugée également nécessaire par des professionnels pour dépasser la taxinomie traditionnelle qui entend cloisonner des domaines artistiques selon la technique de manipulation des marionnettes. Dans sa conférence au Théâtre Mouffetard¹⁷, Evelyne Lecucq s'est appuyée sur son travail de commissaire de l'exposition *Marionnettes, territoires de création* pour distinguer huit grands courants : la mise en visibilité des manipulateurs au cours de la représentation, le dépassement du réalisme psychologique, l'hyperréalisme formel, l'imbrication des traditions et de formes scéniques contemporaines, l'exploration théâtralisée de l'espace et du mouvement, le jeu avec les matières, le dialogue avec des questions de société, les formes hors les murs.

La diversification des esthétiques peut entrer néanmoins en frictions avec les rapports de projection des programmeurs sur les attentes supposées de « leur » public. Cela est notamment l'objet de débats parfois tendus entre THEMMAA, qui regroupe majoritairement des artistes, et LATITUDE Marionnette, regroupement exclusif de diffuseurs avec l'IMM. De plus, la mise en équivalence monétaire des spécificités esthétiques des spectacles au cours de leur vente relativise la possibilité de relâcher les effets de cotation selon la réputation corporative ou la notoriété des compagnies. Le souhait de trouver les moyens de diffuser les spectacles sur ce qu'ils ont à dire et non sur la notoriété des artistes, émis lors des journées d'étude sur l'accompagnement des artistes marionnettistes¹⁸, se heurte à d'imposants obstacles systémiques.

Coopération : vers une économie sociale et solidaire

¹⁶ Lucile Bodson, *op.cit.*, p. 32.

¹⁷ Rencontre au Théâtre de la Marionnette à Paris, 8 avril 2014.

¹⁸ Themaa, « Accompagner les artistes. Quels enjeux ? Quelles perspectives ? », *Manip* 06 hors-série, décembre 2012, p. 6.

L'organisation de liens de coopération inter-organisationnelle est une autre voie explorée pour réduire les effets destructeurs d'une concurrence par une baisse des prix ou la transformation de contrats de cession forfaitaires en contrats de coréalisation avec un partage des recettes de billetterie. Les accords locaux de coopération par le partage d'un local artistique, de matériels, de compétences se heurte néanmoins à terme à des risques de dilution si les motivations instrumentales l'emportent sur les motivations idéologiques et artistiques. En effet, les gains en reconnaissance corporative de certaines compagnies les éloignent alors de leurs anciens partenaires moins cotés afin de concentrer leur énergie de travail en production et diffusion sur la consolidation de nouveaux liens inter-organisationnels avec des établissements mieux dotés.

Les scènes conventionnées peuvent participer à des résidences de compagnies équilibrées si des temps de recherche et de création suffisamment importants sont prévus en complément de l'implication dans les dispositifs d'action culturelle. Les collectivités territoriales peuvent participer au financement de résidences de création. C'est le cas en Lorraine sur la base de conventions d'une durée d'un an à trois ans, à la suite d'une initiative de Philippe Sidre, le directeur du Théâtre Gérard Philipe de Frouard. Un autre exemple est celui de la région Champagne-Ardenne avec le dispositif triennal de l'ex-ORCAA, qui a accordé une attention particulière à la faisabilité financière des projets, la qualité du projet d'action culturelle et la cohérence du projet global de l'établissement culturel¹⁹.

Frédéric Maurin, directeur de l'Hectare à Vendôme a expérimenté le passage à l'économie sociale et solidaire dans la région Centre avec la création d'une société en participation sur une base d'une égalité des voix des 12 associés, les écarts entre les apports se situant entre 100€ et 12 000€. La société a fait l'objet d'un contrat en 2008 et a cessé ses activités en juin 2010. La commande d'une œuvre produite et diffusée par les structures associées a donné lieu au choix d'artistes et à une réflexion politique sur les stades de la filière de production. L'expérience s'est heurtée à des représentations méfiantes encore vivaces : le refus de l'artiste d'entrer dans la SEP par crainte de perdre sa liberté de création²⁰ ; la crainte des artistes de perdre le droit d'accéder au régime de l'assurance chômage à la suite de leur mensualisation pendant la période de 18 mois²¹.

Enfin, la création annoncée du label de pôle national conforte certes la reconnaissance institutionnelle du secteur mais expose la profession à des choix qui peuvent aller à l'encontre de l'économie solidaire si la distribution des financements est encore plus adossée à une appréciation centralisée des mérites artistiques.

Conclusion

Le plaidoyer en faveur d'un soutien des collectivités publiques aux arts de la marionnette s'est appuyé sur un effort de promotion des intérêts professionnels communs. Cependant, la mise

¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁰ Frédéric Maurin, « Deuxième chantier : l'économie créative solidaire », *Etats Généraux, Les saisons de la marionnette*, Paris, THEMMAA, 29 mai 2010, p. 20-23.

²¹ Themaa, 2012, *op.cit.*, p. 8.

en avant d'une identité collective minore les inégalités de valorisation du travail artistique selon le niveau de réputation corporative et médiatique des compagnies et leur capacité d'excentration de la diffusion en dehors de la région du siège social. Les débats internes entre THEMAA et LATITUDE Marionnette reflètent dans une certaine mesure les rapports de pouvoir entre les artistes et les programmateurs.

La minoration institutionnelle par rapport aux autres disciplines artistiques a été atténuée par les apports financiers des collectivités publiques et la vitalité créatrice de marionnettistes qui ont réussi à capter l'attention d'un public élargi. Les déséquilibres systémiques entre production et diffusion des spectacles se répercutent néanmoins sur la viabilité des compagnies. L'organisation de lieux-compagnies missionnés pour l'accompagnement a permis d'expérimenter des rapports positifs de transmission de professionnels confirmés à des jeunes artistes mais les rapports de coopération solidaire demeurent fragiles face à la concurrence des mécanismes de marché.

Bibliographie

Bodson, Lucile, *Les arts de la marionnette en France. Un état des lieux*, Paris, 2016, DGCA-MCC.

Charpin, Jean-Michel *et al.*, *Rapport sur le bilan du plan de professionnalisation et de structuration du secteur du spectacle vivant et enregistré*, Paris, IGF-IGAS-IAF, 2008, annexe I, p. 49.

Le Bon, Alain, « Contre les maisons closes », entretien avec Evelyne Lecucq, *Cassandra* n° 43, septembre-octobre 2001, p. 12-13.

Lecucq, Evelyne (coord.), « Voix d'auteurs et marionnettes », *Alternatives théâtrales* n°72, 2002.

Plassard, Didier « Marionnettes en France », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 884-885.

Recoing, Alain « Plans de coupe », *Cassandra* n° 44, novembre-décembre 2001, p. 32-33.

Themaa, « Marionnettes : enquête nationale sur les compagnies », *Manip* hors-série 2, janvier 2008.

Themaa, « Deuxième chantier : l'économie créative solidaire », *Etats Généraux, Les saisons de la marionnette*, Paris, THEMAA, 29 mai 2010.

Themaa, « Accompagner les artistes. Quels enjeux ? Quelles perspectives ? », *Manip* 06 hors-série, décembre 2012

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

Urrutiaguer Daniel, *Les mondes du théâtre. Désenchantement politique et économie des conventions*, Paris, L'Harmattan, 2014.