

culture études

ÉCONOMIE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant

Jérémy Sinigaglia*

Which territory/territories for artistic teams from the performing arts

Depuis les années 1980, le processus de décentralisation culturelle répond prioritairement à un souci de démocratisation de l'accès à la culture. L'implantation d'équipements culturels sur le territoire national (dans les métropoles régionales d'abord puis, de manière variable en fonction des possibilités et des volontés locales, sur l'ensemble des territoires régionaux) a d'abord vocation à permettre à chacun d'accéder aux œuvres plastiques ou d'assister à des spectacles quel que soit son lieu de résidence. La mise en œuvre de cette action publique décentralisée a également produit des effets sur l'emploi artistique et culturel¹ et s'est notamment traduite par une augmentation du nombre d'artistes et de collectifs artistiques installés en région. L'observation localisée du rapport au territoire des équipes artistiques, c'est-à-dire de la manière dont les professionnels du spectacle investissent les équipements culturels présents sur un territoire, permet ainsi d'étudier les effets des politiques de décentralisation culturelle.

Quelques précisions s'imposent. Tout d'abord, la notion de territoire est ici entendue dans un sens large, recoupant ses acceptions géographiques, politiques et culturelles : un territoire est à la fois défini par ses contours administratifs (une commune, un département, une région, etc.), par son histoire sociale, culturelle et politique et par les caractéristiques sociodémographiques et les pratiques de ses habitants. La notion d'équipe artistique, ensuite, désigne les collectifs formés autour des artistes et de leurs projets ; elle englobe donc les concepteurs du projet, les artistes qui y sont associés mais aussi les personnels techniques et administratifs qui collaborent à tout ou partie du travail de création, de production et de diffusion des œuvres. Étudier le rapport au territoire des équipes artistiques, c'est analyser des formes

de mobilité et d'attachement. La mobilité renvoie à la zone de représentation couverte par une équipe artistique (mobilité horizontale) et à la manière dont celle-ci évolue au sein de l'espace hiérarchisé des lieux de diffusion de spectacle (mobilité verticale) ; elle peut être volontaire (guidée par le désir de voyager et de présenter ses œuvres au plus grand nombre) ou dictée par des contraintes objectives (comme la rareté des opportunités d'emploi sur un territoire donné). L'attachement signifie l'existence d'un lien particulier entre une équipe et un territoire ; ses deux acceptions courantes en dessinent les deux modalités possibles : être engagé affectivement ou s'impliquer volontairement dans un territoire, et être retenu à une place, empêché de se déplacer (par un manque de ressources par exemple).

L'hypothèse centrale qui a guidé cette recherche est la suivante : le rapport au territoire des équipes artistiques est déterminé conjointement par la structuration et le fonctionnement de l'espace culturel régional et par la position, la trajectoire et les stratégies professionnelles des équipes elles-mêmes (et/ou des artistes qui les composent). Bien que l'activité des professionnels du spectacle ne se limite pas à la présentation sur scène de leurs œuvres, le choix a été fait de restreindre l'analyse à la problématique de la création et de la diffusion. En effet, même si le maintien dans la profession suppose, surtout pour les plus fragiles, un développement des activités annexes, au sein du champ culturel (enseignement, ateliers de pratique artistique) ou à l'extérieur (emploi principal ou considéré comme alimentaire)², l'enjeu est ici de comprendre dans quelle mesure et de quelles manières des artistes peuvent trouver, là où ils sont, les ressources nécessaires pour vivre de leur art, de leurs spectacles.

* Docteur en sociologie, chercheur associé au laboratoire Sociétés, acteurs, gouvernements en Europe (Sage, UMR CNRS 7363) de l'Université de Strasbourg.

1. Pierre-Michel MENDER, *les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, Éditions de l'Ehess, 2011.

2. Voir notamment Marie-Christine BUREAU, Marc PERRENOUD et Roberta SHAPIRO (sous la dir. de), *l'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009 et Jérémy SINIGAGLIA, *Être heureux dans l'emploi culturel ? Qualité du travail et de l'emploi des femmes et des hommes du spectacle vivant*, Rapport au DEPS, Ministère de la Culture, 2011.

UN ESPACE CULTUREL RÉGIONAL DE DIFFUSION DU SPECTACLE VIVANT STRUCTURÉ ET HIÉRARCHISÉ

Le travail de cartographie socioéconomique a d'abord permis de rendre compte des modalités d'organisation des lieux de diffusion de spectacle sur les territoires régionaux. L'étude montre que l'espace culturel régional – c'est-à-dire l'espace des positions potentiellement occupables par les équipes artistiques qui cherchent à se produire en spectacle sur un territoire donné – présente un caractère doublement structuré, à la fois horizontalement (diversification) et verticalement (hiérarchisation). En effet, les lieux de diffusion sont d'abord fortement diversifiés : certains sont généralistes et pluridisciplinaires, d'autres sont spécialisés dans un genre, une discipline ou une esthétique. L'espace culturel régional est ensuite fortement hiérarchisé, et l'échelle de légitimité des lieux de diffusion est globalement reconnue par l'ensemble des acteurs impliqués.

L'espace régional de diffusion de spectacles peut ainsi se découper en trois niveaux qui se différencient notamment par, d'une part leur plus ou moins grande accessibilité pour les équipes artistiques locales et d'autre part le nombre plus ou moins important d'opportunités (d'emplois, de représentations) qu'ils offrent : le réseau primaire, le réseau secondaire et le réseau parallèle³.

Réseau primaire : industrie du spectacle et labels nationaux

Le réseau primaire de diffusion de spectacles se caractérise par sa position dominante au sein de l'espace culturel régional et par sa difficulté d'accès pour les équipes locales. Il se divise en deux catégories aux caractéristiques différentes (programmation, missions, lien avec le territoire) : les grandes salles privées et les scènes labellisées.

Les grandes salles de spectacle du secteur privé occupent le pôle commercial du sommet de la hiérarchie de la diffusion culturelle. Si elles constituent une part importante de l'offre de spectacles sur un territoire, elles ne procurent que très peu d'opportunités d'emplois aux équipes artistiques locales. Elles sont d'abord très peu nombreuses (deux ou trois par région) et situées au centre ou en périphérie des métropoles régionales. Du fait de leurs configurations (jauge de 2 000 à 12 000 places) et des contraintes économiques qui en découlent, elles n'accueillent que les équipes artistiques disposant déjà d'une certaine notoriété et surtout de ressources professionnelles importantes dont la concentration est relativement rare à l'échelle régionale (label, producteur, tourneur, agence de communication ou même simplement agent/chargé de diffusion). La programmation repose donc essentiellement sur d'importantes productions de variétés, quel que soit le type de spectacle (concerts d'artistes nationaux et internationaux, comédies musicales, spectacles pour enfants). Les artistes locaux n'y ont accès que ponctuellement, par exemple à l'occasion d'événements régionaux particuliers ou de premières parties d'un artiste réputé nationalement voire internationalement, et rarement dans des conditions d'emploi qu'ils jugent satisfaisantes.

L'autre pôle du sommet de la hiérarchie de l'espace de diffusion regroupe les structures soutenues par l'État : théâtres nationaux (TN), centres dramatiques nationaux (CDN) et régionaux (CDR), centres cho-

régraphiques nationaux (CCN), scènes nationales (SN), scènes conventionnées (SC), scènes européennes (SE), scènes de musiques actuelles (Smac). Ces structures aux statuts juridiques divers ont dans l'ensemble les mêmes missions : favoriser la création artistique et la diffusion des œuvres, mettre en place des actions en direction des publics, des amateurs et des professionnels sur un territoire, dans la logique de la décentralisation culturelle. Ces équipements sont de ce fait un peu mieux répartis sur le territoire régional que les grandes salles privées mais restent, à de rares exceptions près, concentrés dans les grands pôles urbains. Ils sont également un peu plus accessibles aux équipes locales mais les places étant limitées, la concurrence est très forte. Ceux qui y accèdent sont le plus souvent issus des grandes écoles ou des conservatoires nationaux et disposent de solides réseaux institutionnels, ce qui renforce l'image élitiste couramment associée à ces lieux – qui tient d'abord à la programmation proposée. Par ailleurs, si ces salles ont des capacités d'accueil plus modestes que celles du réseau des variétés (par exemple de 200 à 1 200 places pour une Smac), leur jauge est encore trop élevée pour la grande majorité des équipes locales.

Réseau secondaire : décentralisation culturelle et initiatives privées

Le réseau secondaire se caractérise par une position intermédiaire au sein de l'espace régional de diffusion de spectacles. Il est plus facile d'accès pour les équipes artistiques locales et offre un plus grand nombre d'opportunités professionnelles. On distinguera là aussi les établissements soutenus par l'État et/ou les collectivités territoriales et les salles privées.

Produit des politiques de décentralisation culturelle, la partie publique au sens large du réseau secondaire (établissements publics ou privés financés essentiellement par des fonds publics) est la mieux répartie sur le territoire régional. Elle est surtout développée dans le secteur du théâtre et fournit à certaines compagnies régionales l'essentiel de leurs opportunités de travail, dès lors que celles-ci sont engagées dans une dynamique de professionnalisation et qu'elles commencent à bénéficier d'un soutien public. Contrairement aux scènes labellisées qui privilégient les registres les plus savants et légitimes, ces structures tendent à privilégier des registres artistiques considérés comme plus populaires et plus faciles d'accès, que les programmeurs estiment plus conformes à ce qu'ils pensent être les attentes de leurs publics. Les différences de configuration locale ont des effets visibles sur les conditions d'emploi des équipes. L'Alsace, pionnière en matière de décentralisation culturelle⁴, dispose ainsi de relais culturels nombreux et répartis de manière plus homogène sur le territoire régional que la Lorraine, et a mis en place des dispositifs facilitant la circulation à l'intérieur de l'espace régional alsacien.

La partie privée du réseau secondaire regroupe des salles de concerts, des théâtres, des cafés-concerts, des discothèques ou des cabarets, qui ont pour point commun d'être organisateurs réguliers de spectacles (donc titulaires d'une licence d'entrepreneurs du spectacle). Ces lieux sont situés pour l'essentiel dans les grands pôles urbains, à l'exception de quelques initiatives associatives en milieu rural. Leur particularité est d'être généralement spécialisés dans une discipline voire un genre artistique : les spectacles d'humour pour les théâtres privés alsaciens ou le rock pour plusieurs cafés-concerts en

3. Le terme « réseau » est utilisé ici en tant que catégorie « indigène » (recouvrant des réalités sociologiques très diverses comme on le verra).

4. Jean-Mathieu MÉON, *Trente ans de décentralisation culturelle en Alsace (1976-2006). Contractualisation et partage des compétences culturelles*, Rapport pour le Conseil régional d'Alsace, 2006.

Lorraine. Ces salles, qui n'ont le plus souvent aucun lien entre elles, sont accessibles aux équipes locales qui bénéficient d'un certain ancrage. Certains cafés-concerts réputés, par exemple, durablement installés dans le paysage culturel local, proposent une programmation exigeante et fonctionnent, comme les autres structures culturelles, sur la base de réseaux professionnels et affinitaires.

Réseau parallèle de diffusion : à la marge du champ artistique

Le réseau de diffusion qualifié ici de « parallèle » offre de nombreuses opportunités d'emploi aux artistes mais ne fait pas à proprement parler partie du secteur du spectacle vivant. Il s'agit en effet de lieux situés hors du champ artistique mais dans lesquels des artistes peuvent se produire en spectacle. On distinguera notamment deux grandes catégories : le réseau scolaire, notamment accessible aux artistes dramatiques (théâtre, arts du cirque et de la rue) ; les employeurs occasionnels du secteur privé, sollicitant essentiellement des artistes de la musique et du chant.

L'Éducation nationale constitue un employeur régulier pour de nombreux artistes dans le cadre des ateliers de pratique artistique, à l'école primaire ou dans le secondaire. Mais les enseignants sollicitent également les artistes, en certaines occasions (les fêtes de fin d'année par exemple), pour des prestations scéniques au sein des établissements scolaires. Pour les compagnies de théâtre ou de marionnettes, notamment celles spécialisées dans le répertoire pour jeune public, cela représente un nombre potentiellement important et régulier d'engagements. Les établissements sont répartis de façon homogène sur le territoire et le démarchage peut être étendu bien au-delà des frontières régionales. En outre, si les établissements scolaires ne forment pas un réseau de diffusion à part entière, les enseignants peuvent recommander tel ou tel spectacle à des collègues travaillant dans d'autres établissements et faciliter ainsi la circulation de certaines équipes. Les conditions de travail sont rarement idéales (salles inadaptées, impossibilité d'avoir le noir complet, loges improvisées), le prestige n'est certes pas celui des grandes scènes labellisées ou même des relais culturels ou des théâtres privés du réseau secondaire de diffusion, mais les conditions d'emploi et de rémunération sont souvent satisfaisantes. Ainsi, et dans la mesure où le monde scolaire est socialement et culturellement proche du monde du spectacle, il est tout à fait envisageable, pour des compagnies de théâtre, de se spécialiser dans le répertoire pour jeune public et de s'installer durablement dans ce réseau parallèle de diffusion.

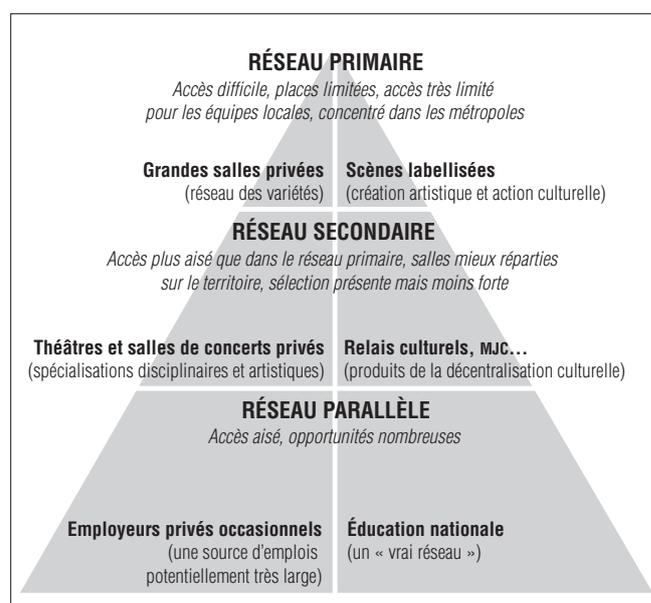
Il n'est pas possible de recenser de manière exhaustive les employeurs privés occasionnels. En effet, cette dernière catégorie englobe potentiellement tous les particuliers (mariages, anniversaires, fêtes privées, etc.) et toutes les personnes morales (bar, restaurant, centre commercial, comité d'entreprise, etc.) non titulaires d'une licence d'entrepreneur du spectacle. L'analyse de la liste des employeurs ayant embauché au moins un artiste au cours de l'année 2009 en Alsace et en Lorraine (DADS 2009) donne cependant quelques indications. Tout d'abord, ils se situent essentiellement dans les grands pôles et dans les couronnes de ces grands pôles urbains, là où se trouvent la plupart des autres employeurs mais aussi la grande majorité des artistes. Ensuite, sur les 219 employeurs recensés, plus de 70 % sont des associations, les autres sont des entreprises de droit privé. Enfin, ces employeurs embauchent essentiellement des artistes de la musique

et du chant (73 %), puis loin derrière des artistes dramatiques (17 %), des artistes du cirque (7 %) et de la danse (4 %). Ces employeurs se caractérisent notamment par leur grande instabilité : rien ne garantit qu'une association, une entreprise ou un particulier qui a embauché un artiste le fera de nouveau. Rien ne garantit non plus que tel employeur existera encore l'année suivante (comme on le voit par exemple avec la forte rotation des bars organisant occasionnellement des concerts, puis fermant en raison notamment de plaintes et/ou d'infractions à la législation sur le bruit, durcie ces dernières années). Cela rend difficile la capitalisation de relations sociales qui permettrait de s'installer durablement dans ce réseau parallèle, même si le bouche-à-oreille semble fonctionner au moins au plan local. Ces emplois relèvent principalement de l'animation musicale (bal, reprises de standards, musique d'ambiance, etc.). Il ne s'agit donc pas de la part du métier que les artistes considèrent comme la plus épanouissante, mais plutôt d'une activité secondaire, voire alimentaire, qui permet de continuer à vivre de son art même si ce n'est pas de ses propres créations. Les artistes ne cherchent donc généralement pas à s'installer dans ce réseau mais plutôt à s'en extraire pour atteindre le niveau supérieur, plus intégré au secteur culturel.

On peut retenir au moins deux caractéristiques de ces espaces régionaux de diffusion de spectacles dont on observera les effets sur le rapport au territoire des équipes artistiques (graphique 1).

Premièrement, la plupart des réseaux de diffusion ont une forte dimension régionale, à la fois parce qu'ils fonctionnent effectivement comme des réseaux régionaux (un ensemble de lieux en lien au sein d'un même espace, avec des habitudes de travail en commun, des systèmes d'échange, etc.) et parce que ce fonctionnement, faisant une grande place aux relations interpersonnelles, impose aux artistes de développer un véritable ancrage territorial et professionnel dans des « scènes locales »⁵. L'existence des quelques dispositifs institutionnels visant à favoriser une circulation régionale (à l'intérieur des régions et entre régions voisines) renforce ce qui peut apparaître comme un

Graphique 1 – Des espaces régionaux structurés et hiérarchisés



Source : DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.

5. Gêrôme GUIBERT, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, 2007, 2-3, n° 141-142, p. 297-324.

décloisonnement (dans une démarche cherchant à s'affranchir des frontières régionales) et, du même coup, le déplacement des frontières administratives (par la tentative de créer un espace culturel inter-régional). Le même type de réflexion (décloisonnement/nouvel espace de pratiques) est à l'origine de projets et de dispositifs institutionnels cherchant à organiser une circulation culturelle transfrontalière des artistes et des œuvres.

Deuxièmement, la configuration de cet espace montre que selon les disciplines artistiques et les genres esthétiques, mais également en fonction de divers éléments propres aux positions et aux trajectoires sociales des professionnels (l'ancienneté dans le métier, le moment dans la carrière, le niveau d'intégration professionnelle, le nombre et la qualité des relations interpersonnelles – « le réseau » ou le capital social accumulé –, la qualité du travail de communication et de diffusion assuré par l'équipe, etc.), les équipes ne disposent pas des mêmes chances de pouvoir accéder à l'ensemble des lieux de diffusion présents sur un territoire pour y présenter leur travail. Elles sont donc conduites à adopter des stratégies diversifiées dans leur rapport au territoire.

LA MÉCANIQUE COMPLEXE DU RAPPORT AU TERRITOIRE

Une analyse des déclarations annuelles de données sociales (DADS 2009) qui renseignent sur le lieu de résidence des artistes et de leurs employeurs confirme tout d'abord que les artistes résident très majoritairement dans les métropoles régionales ou à proximité directe de celles-ci. À titre d'exemple, dans le Bas-Rhin, le département qui

compte le plus d'artistes du spectacle dans l'ensemble des deux régions, 58 % d'entre eux résident à Strasbourg et 75 % dans la communauté urbaine de Strasbourg. En Meurthe-et-Moselle, le département qui présente les effectifs d'artistes du spectacle les plus importants de Lorraine, 50 % résident à Nancy et 75 % dans la communauté urbaine du Grand Nancy (tableau 1).

Bien que l'effet de concentration soit moins net dans les départements plus modestes (Meuse, Vosges et Haut-Rhin), il reste néanmoins visible. On peut faire deux hypothèses complémentaires. La première tient au caractère urbain du recrutement des professions artistiques et culturelles : les artistes issus de la petite (et, dans une moindre mesure en région, de la grande) bourgeoisie culturelle vivent où ils ont grandi : dans les grandes villes, là où se trouvent les théâtres, les opéras mais aussi les meilleurs conservatoires, les meilleurs collèges et lycées (avec classes à horaires aménagés par exemple), les universités, etc. La seconde est que la concentration géographique des artistes coïncide très largement avec celle des équipements culturels et donc celle de leurs employeurs potentiels. Les artistes vivent le plus souvent là où ils travaillent, là où ils tissent leur réseau de relations avec d'autres artistes, des financeurs et des diffuseurs, là où ils entretiennent des liens avec des publics.

L'analyse de la localisation des employeurs directs des artistes du spectacle résidant en Lorraine et en Alsace tend à confirmer cette hypothèse⁶. En effet, environ 44 % des artistes n'ont d'employeur que dans leur département de résidence, 55 % si l'on étend la zone à la région. Une part non négligeable (31 %) n'a d'employeurs qu'à l'extérieur de la région et une petite partie (14 %), qualifiée dans le tableau ci-dessous de « mixtes », a des employeurs dans et hors de leur région de résidence (tableau 2).

Tableau 1 – Lieu de résidence des artistes des spectacles lorrains et alsaciens

Département	Effectifs d'artistes				Concentration urbaine	
	de la musique et du chant	dramatiques	de la danse	du cirque et des spectacles divers		totaux
54. Meurthe-et-Moselle	963	339	125	85	1 432	dont 50 % à Nancy et 75 % dans la communauté urbaine du Grand Nancy
55. Meuse	96	19	8	0	116	dont 30 % dans deux villes importantes, Bar-le-Duc puis Fresnes-en-Woëvre
57. Moselle	675	234	60	48	957	dont 38 % à Metz et 55 % dans la communauté d'agglomération de Metz Métropole
88. Vosges	194	124	11	1	314	dont 25 % dans 2 villes : Vittel puis Epinal
67. Bas-Rhin	1 367	1 477	140	98	2 916	dont 58 % à Strasbourg, et 75 % dans la communauté urbaine de Strasbourg
68. Haut-Rhin	599	294	99	35	998	dont 25 % dans la communauté d'agglomérations de Mulhouse et 19 % dans celle de Colmar
	3 894	2 487	443	267	6 733	

NB : l'effectif total peut être supérieur au nombre d'artistes dans chaque discipline en raison de l'inscription de mêmes artistes dans plusieurs disciplines artistiques.

Source : DADS 2009/DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.

6. Celle-ci ne donne cependant qu'une indication partielle de la zone de travail effective (un salarié peut être embauché par une association – une compagnie de théâtre située dans son département de résidence par exemple – pour réaliser une prestation n'importe où en France).

Tableau 2 – Profil des artistes selon la localisation de leurs employeurs

	Effectifs	Concentration des employeurs	
Départementaux ¹	2 977	44 %	} 55 %
Régionaux	755	11 %	
Mixtes	898	14 %	} 45 %
Extérieurs	2 103	31 %	

1. « départementaux » : tous les employeurs résident dans le département de résidence ; « régionaux » : tous les employeurs résident dans la région de résidence (département de résidence inclus) ; « mixtes » : des employeurs résident dans et hors de la région de résidence ; « extérieurs » : tous les employeurs résident hors de la région de résidence.

Source : DADS 2009/DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.

Si pour les équipes artistiques, « l'enjeu est d'articuler un ancrage territorial, comme base de production, avec un élargissement du réseau de diffusion au-delà de la région d'implantation afin de gagner en visibilité auprès des professionnels et des médias »⁷, l'enquête met en évidence l'existence de logiques différenciées qui renforcent ou empêchent l'attachement d'un côté et la mobilité de l'autre.

Des logiques qui contribuent à l'ancrage territorial

Le fait que les carrières des artistes se déroulent essentiellement dans leur région d'implantation ne s'explique pas seulement par des stratégies personnelles. C'est avant tout le produit des modes de fonctionnement du secteur des spectacles. Pour les équipes artistiques, l'obtention des moyens nécessaires pour produire et/ou diffuser les spectacles suppose l'acquisition et l'activation d'un important capital d'autochtonie⁸ : il faut posséder une connaissance fine du territoire et des opportunités qu'il porte, faire la démonstration d'un certain nombre d'attaches et d'interventions locales, disposer de relations avec un grand nombre d'acteurs locaux, etc. Cet ancrage territorial, qui apparaît comme un passage obligé, suppose un investissement spécifique qui représente une quantité importante de travail.

Dans un espace culturel régional caractérisé par un nombre limité d'opportunités, connaître l'ensemble des lieux et des occasions de diffusion correspondant à son projet est à la fois la marque d'une socialisation professionnelle accomplie et, dans certains cas, la condition même de la possibilité du maintien dans la carrière. Selon les sous-secteurs, cette connaissance est plus ou moins aisée à acquérir : il est en effet plus rapide de recenser les lieux qui programment du théâtre dans le réseau subventionné, historiquement plus structuré, que d'identifier les salles de la région qui peuvent accueillir un groupe de rock ou une compagnie d'arts du cirque, ces sous-secteurs artistiques étant moins

organisés. De plus, en règle générale, les scènes qui accueillent du théâtre ont une programmation plus éclectique sur un plan esthétique alors que les lieux de programmation musicale accessibles aux groupes régionaux sont plus spécialisés (et offrent donc comparativement moins d'opportunités d'emploi). Enfin, le degré de structuration et de stabilisation de ces réseaux, tout comme le degré de développement des liens qui peuvent unir les différents acteurs en leur sein, sont également liés à des configurations régionales spécifiques en matière d'action publique culturelle. Il est donc plus ou moins aisé pour une équipe artistique de se repérer dans cet espace et, logiquement, moins celui-ci est organisé plus l'effort nécessaire à la maîtrise du territoire sera important.

Les équipes en quête d'intégration professionnelle doivent également être reconnues et identifiées comme un acteur culturel local par les institutions et les professionnels sur un territoire donné. Cette reconnaissance permet par exemple de bénéficier d'un soutien matériel et/ou financier (subventions, conventionnement, prêt de salle) mais aussi d'être associé à des événements locaux impliquant des artistes (carnaval, festival, fêtes populaires). En effet, quel que soit le financeur sollicité, l'obtention d'un soutien suppose à la fois un ancrage territorial (il faut « être de quelque part », résident de la commune, du département ou de la région) et une action artistique et culturelle avérée sur un territoire. Par exemple, les équipes qui soumettent un projet pour obtenir un financement public doivent justifier d'un certain nombre de représentations sur le territoire concerné. Il faut également très souvent que le projet soit porté par plusieurs co-producteurs (y compris sous la forme de préachat) ; cette exigence croissante de financements croisés représente un surcroît de travail potentiellement important (rencontre des co-producteurs sollicités, montage de dossiers en partie spécifiques) et à l'issue toujours incertaine.

Par ailleurs, le travail qui suit l'obtention de l'aide publique contribue à renforcer encore l'attachement au territoire. Au-delà de la diffusion des spectacles, qui doit se faire en partie au moins au niveau de la collectivité qui soutient l'équipe, le volet de l'action culturelle que comportent souvent les projets soutenus suppose également une présence active sur le territoire concerné. Qu'il s'agisse d'ateliers de pratique théâtrale, de stages professionnels ou ouverts aux amateurs, de travail avec des publics scolaires ou en partenariat avec des travailleurs sociaux, il est toujours question d'un travail régulier mené spécifiquement auprès des habitants d'une région, d'un département, d'une commune voire d'un quartier (souvent populaire). Le recours au mécénat culturel, aussi résiduel et peu recherché soit-il parmi les équipes rencontrées, ne dispense pas de cet investissement sur le territoire puisqu'il est également demandé aux artistes de travailler ou au moins de se rendre visibles là où est présent le donateur⁹.

Ainsi, on comprend que l'attachement au territoire n'est pas simplement une stratégie professionnelle, c'est aussi une contrainte pratique. La plupart des équipes n'ont d'autre choix, si elles veulent obtenir les moyens nécessaires pour développer leur activité et en vivre en

7. Daniel URRUTIAGUER, Philippe HENRY, et Cyril DUCHÈNE, « Territoires et ressources des compagnies en France », *Culture études* 2012-1, DEPS/Ministère de la culture, 2012.

8. L'autochtonie désigne, à la suite notamment des travaux de Michel Bozon et Jean-Claude Chamboredon, « l'ensemble des ressources que procure l'appartenance à des réseaux de relations localisés ». Voir N. RENAHY, « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usages d'une notion », *Regards Sociologiques*, 2010, n° 40, p. 9-26.

9. Sur les 14 équipes interrogées, une seule bénéficie du soutien d'une entreprise privée : un bailleur met à disposition d'une compagnie de théâtre un local inoccupé en l'échange d'ateliers organisés par les comédiens dans les maisons de retraite que possède l'entreprise. Les autres équipes ont à la fois une connaissance limitée des possibilités concrètes de mécénat culturel et une méfiance certaine à l'égard de l'intervention du secteur privé dans la culture, suspecté de contribuer au renforcement des impératifs de rentabilité de l'activité artistique et d'annoncer voire d'accompagner le désengagement de l'État du financement du spectacle vivant. C'est ce que tend à confirmer l'analyse du cas alsacien proposée par Clément Bastien, « Le mécénat d'entreprise au secours de la culture ? Les conditions de réalisation d'une injonction au financement privé » in Vincent DUBOIS (dir.), *Le Politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, coll. Champ social, 2012.

tant que professionnels, que de jouer le jeu de l'attachement. De plus, le capital d'autochtonie accumulé ne constitue pas nécessairement une ressource mobilisable pour étendre la zone de travail et de représentation, dans la mesure où les réseaux professionnels et institutionnels ainsi constitués sont principalement des réseaux locaux. Certaines équipes font ainsi part de leur sentiment d'être confinées dans leur région.

Pour en sortir, deux voies existent. La première est d'accéder, dans la région, au réseau primaire de diffusion et en particulier aux scènes disposant de labels nationaux. Mais il faut d'abord rappeler que le réseau primaire n'accueille que quelques disciplines (théâtre et danse pour l'essentiel) et certaines esthétiques (correspondant à une certaine idée de la création contemporaine, qui est perçue comme floue mais qui écarte de fait nombre de propositions artistiques). Ensuite, ces lieux sont en nombre très limité et seules quelques équipes (les rares compagnies conventionnées) parviennent à s'y insérer plus ou moins durablement. Une fois cette étape décisive accomplie, il est envisageable (mais pas automatique) de faire, avec le soutien du lieu d'accueil, « la tournée des scènes nationales ».

La seconde solution est ouverte à toutes les disciplines et à tous les genres artistiques : elle consiste, pour dépasser son propre réseau d'interconnaissance, à confier à un intermédiaire professionnel le travail de diffusion dans et surtout hors de la région. En pratique, deux problèmes se posent. D'une part, le manque de moyens des équipes ne leur permet que rarement de rémunérer un (ou plus souvent une¹⁰) chargé-e de diffusion ; d'autre part, les chargés de diffusion professionnels jugés efficaces, c'est-à-dire expérimentés et surtout dotés d'un important carnet d'adresses d'envergure nationale, travaillent et résident principalement en Île-de-France et sont très rares en région.

En définitive, c'est l'accumulation de toutes ces logiques attachant les artistes à leur territoire de résidence ou d'implantation qui donne à certains d'entre eux le sentiment de ne pas pouvoir en sortir. Il existe néanmoins une autre modalité de l'attachement, plus positive, qui ne s'oppose pas et peut s'articuler à celle-ci.

Dimensions de l'attachement positif au territoire

L'attachement au territoire peut également prendre la forme d'un lien affectif au territoire et/ou d'une stratégie rationalisée, tenant compte des contraintes objectives pour envisager les diverses possibilités offertes. Cette fois, ce sont moins des logiques institutionnelles qui conduisent les équipes à s'implanter dans un territoire que des logiques plus personnelles et sociales, liées notamment aux *habitus* des artistes concernés.

Les modalités de constitution des équipes artistiques, qu'il s'agisse de groupes inscrits dans la durée ou de collectifs réunis le temps d'un projet, éclairent une première dimension de l'attachement positif au territoire : les collaborateurs résident fréquemment dans un périmètre géographique assez restreint. Cela peut s'analyser de plusieurs manières. D'abord, les équipes sont essentiellement composées, selon une expression récurrente, de « gens du coin » et ce constat vaut aussi

bien pour les artistes que pour les techniciens et les personnels administratifs. Il s'explique par le fait que les regroupements se construisent d'abord sur une base affinitaire : des rencontres sur les bancs de l'université, dans les écoles et les ateliers de pratique en amateur ou même à l'occasion de sorties au spectacle sont souvent à l'origine d'une envie de travailler ensemble. Si ces rencontres entre personnes aux goûts et aux aspirations (artistiques mais aussi dans certains cas politiques et sociales) proches sont parfois racontées sur le mode du hasard romantique, elles prennent forme, à l'instar des rencontres amoureuses, dans des conditions sociales qui les rendent, sinon prévisibles, au moins compréhensibles sociologiquement, combinant « communauté d'origine régionale » et « proximité culturelle et sociale »¹¹. De même, l'introduction d'un nouveau membre permanent ou temporaire dans un collectif s'appuie d'abord sur les relations d'interconnaissance, qui sont, comme on l'a rappelé, principalement locales. Pour la plupart des équipes, la proximité géographique est même un critère décisif, sous réserve d'un niveau technique et artistique jugé suffisant et d'une certaine compatibilité d'humeur. Les quelques expériences de ce type montrent que la distance complique inévitablement la vie quotidienne de l'équipe (planification des répétitions, organisation des déplacements) et entraîne des coûts supplémentaires (en cas de prise en charge collective des frais de déplacements pour les répétitions et les représentations). Pour les équipes les plus prestigieuses, dont la zone de travail et la notoriété s'étendent au-delà de la région, la proximité semble moins importante. Ce sont alors des arguments tels que le niveau technique ou la communauté de goûts artistiques qui sont mis en avant, les éventuelles difficultés logistiques n'étant abordées que de manière périphérique et ne semblant pas constituer des obstacles insurmontables.

L'attachement des artistes à un territoire peut avoir également un fondement affectif. L'installation dans une région ou une ville particulière est alors justifiée par un profond attachement à un lieu, à ses habitants, à sa culture : la culture ouvrière, celle du monde rural ou des cités des quartiers populaires HLM. La culture (ou l'identité) régionale ou locale est parfois rendue très visible, jusque dans le choix du nom du groupe ou du projet¹². Elle se retrouve parfois aussi dans le contenu des œuvres, comme dans le cas d'une compagnie de théâtre qui met en scène des contes populaires régionaux ou une autre qui propose un spectacle bilingue, en français et dialecte alsacien, portant sur la Grande guerre. Cette valorisation, voire cette mise en scène au sens propre, de l'autochtonie (jouant sur le mythe de « l'enfant du pays ») peut faciliter la diffusion du spectacle sur le territoire régional, tant auprès des institutions que des professionnels (programmateurs) du secteur. Elle peut également engendrer des solidarités spécifiques : la mise à disposition d'un local par l'association voisine, des tarifs défiant toute concurrence pour le tirage du matériel de communication dans telle imprimerie de la ville, etc. Mais l'autochtonie peut parfois devenir, en retour, un stigmate, c'est-à-dire un marquage social qui discrédite celui qui le porte¹³ : dire d'un artiste qu'il est un « artiste régional », c'est reconnaître sa place (son attachement à un lieu) mais c'est aussi parfois pointer le fait qu'il n'est « que ça », qu'il n'a pas ou peu de reconnaissance au-delà de son propre territoire.

10. Sur la féminisation des métiers de l'administration culturelle, voir Vincent DUBOIS, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, coll. « Cours & Travaux », 2013.

11. Ces deux indicateurs sont utilisés par Alain Girard pour expliquer sociologiquement la mise en couple, voir Alain GIRARD, *le Choix du conjoint. Une enquête psychosociologique en France*, Paris, PUF, 1964.

12. Comme dans le cas de l'ensemble de musique contemporaine *Les Percussions de Strasbourg*.

13. Erving GOFFMAN, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

Toutes les compagnies de théâtre, de danse et de cirque rencontrées ont par ailleurs systématiquement et spontanément mis en avant leur désir ou leur besoin de s'implanter dans un lieu : s'installer sur un territoire, en faire son « terrain d'intervention » privilégié, travailler avec ses habitants, etc. Ce désir n'émerge pas de nulle part : il accompagne la logique de décentralisation du théâtre (puis des autres arts de la scène) engagée politiquement depuis les années 1960. L'implantation de lieux de création et de diffusion de spectacles répartis sur le territoire, dans les métropoles régionales, les villes moyennes ou en milieu rural, a répondu à des revendications politiques et citoyennes et a alimenté les aspirations professionnelles des artistes. Un équipement culturel (MJC, relais culturel, centre dramatique régional ou national, etc.) est ainsi perçu comme un lieu de diffusion possible mais aussi et surtout comme un espace potentiel dans lequel s'établir en résidence pour développer son activité. De ce point de vue, les régions offrent souvent aux professionnels de meilleures conditions de travail que la capitale. C'est pourquoi il n'est pas rare de voir des artistes parisiens (comédiens et/ou metteurs en scène le plus souvent) s'installer en région, surtout dans les métropoles régionales, pour y fonder leur compagnie et œuvrer dans un environnement un peu moins concurrentiel.

Au sens le plus simple, le désir d'avoir un lieu à soi ou pour soi est d'abord lié au besoin d'un endroit pour travailler. Si dans la plupart des cas, les musiciens (dans les musiques populaires et actuelles notamment) peuvent se contenter d'une cave ou d'un garage, éventuellement aménagé en studio de répétition, ce n'est pas le cas pour les comédiens et plus encore les danseurs ou les circassiens. Ces derniers ont besoin de plus d'espaces praticables, tant en superficie qu'en hauteur sous plafond, voire d'espaces de rangement potentiellement importants (pour les décors, les costumes, les accessoires, etc.). Au sens le plus fort, le désir d'occuper un lieu repose sur la volonté d'une intervention artistique régulière et prolongée sur un territoire, auprès de ses habitants. Entre lieu de travail ponctuel et lieu d'un investissement fort de la part d'une équipe, la notion de résidence et les pratiques qui y sont associées sont sujettes à discussion. De nombreux professionnels, dans le milieu du théâtre, critiquent l'usage extensif qui est fait du terme lui-même. Alors que le dispositif de la résidence devrait désigner, selon eux, la mise à disposition prolongée d'un espace utilisable pour la création et la diffusion des œuvres, la rencontre avec le public, l'organisation d'ateliers, etc., le terme sert de plus en plus souvent à désigner de simples prêts de salle pour de courtes durées, sans moyens particuliers ni autre soutien du lieu d'accueil. Derrière cette bataille sémantique, on retrouve une question bien plus fondamentale : celle des moyens pour l'action publique culturelle et l'orientation qui lui est donnée.

Contraint par différentes logiques ou choisi pour des motifs divers, l'attachement constitue au final la modalité la plus fréquente du rapport au territoire pour les équipes installées en région. Moins fréquente, surtout lorsqu'il s'agit de franchir les frontières régionales, la mobilité répond néanmoins à des logiques similaires, à la fois guidée par des contraintes et motivée par des aspirations personnelles et professionnelles.

La mobilité comme moyen de survie économique

La mobilité des équipes artistiques, entendue ici comme le fait de se déplacer au-delà de son territoire d'implantation, est parfois essentiellement motivée par la recherche d'opportunités d'emploi, jugées insuffisantes sur ce territoire. En ce sens, il n'est pas question d'une stratégie d'extension (de la notoriété par exemple) mais plutôt d'une stratégie de préservation (du statut d'intermittent, d'un niveau de revenus, etc.). Ce processus concerne des équipes à l'intégration professionnelle fragile et/ou dont le genre artistique ne permet pas de s'insérer suffisamment dans l'espace local de diffusion de spectacles.

Lorsqu'une équipe ne peut pas ou ne parvient pas à obtenir de soutien financier, sa survie ne tient qu'à sa capacité à vendre ses représentations. Or il arrive que certains projets artistiques, par leurs caractéristiques esthétiques, ne trouvent pas non plus leur place, ou trop peu, dans l'offre institutionnelle locale. Certaines compagnies de théâtre ou de danse, qui qualifient leurs partis pris artistiques de « radicaux » (mêlant par exemple musique punk et danse contemporaine), n'accèdent en effet jamais au réseau primaire de diffusion de spectacles et ne parviennent que ponctuellement à s'insérer dans le réseau secondaire. « Rejetés des temples de la création contemporaine », selon la formule employée par un directeur de compagnie, ces artistes se trouvent dans l'obligation pratique de trouver d'autres lieux de diffusion. Certains se tournent alors vers ce qu'ils nomment des « espaces alternatifs ». Le principe est d'essayer de porter les créations dans des lieux inhabituels : jouer dans des granges en milieu rural, danser sur un étang, proposer des performances musicales sur des lectures de Kafka dans des supermarchés, etc. Le résultat de ce choix, en termes de diffusion, est double. Premièrement, une explosion du nombre potentiel d'opportunités d'emploi : chaque commune, chaque centre commercial, etc., devient un lieu de diffusion possible. Deuxièmement, un élargissement important de la zone de prospection, qui n'est plus restreinte, comme elle l'est en partie dans le cadre du spectacle subventionné, par les frontières régionales. Le fait de se sentir à la fois contraint (économiquement) et autorisé (en l'absence de cadre institutionnel) à emmener son travail n'importe où conduit également à mettre en place des collaborations avec d'autres équipes artistiques, surtout si elles résident dans d'autres régions et qu'il est possible de mutualiser la recherche des lieux de diffusion.

Dans le milieu des musiques actuelles, les possibilités d'accès aux subventions sont presque nulles. Cette situation est d'ailleurs parfaitement intégrée par les équipes concernées qui, sauf exception, n'en font pas la demande. Ne pouvant compter sur ces soutiens pour financer tout ou partie de leurs rémunérations, les musiciens sont plongés, plus que d'autres intermittents, dans la course aux cachets. À cela s'ajoute le fait que le réseau régional de diffusion de musiques actuelles procure assez peu de possibilités de représentations jugées satisfaisantes : un réseau primaire quasi inaccessible, un réseau secondaire peu développé donc fortement concurrentiel, et un réseau parallèle (bars, restaurants, casinos, etc.) potentiellement important mais qui n'offre pas toujours des conditions d'emploi idéales : rémunérations faibles voire absentes (ou « aux entrées »), absence de contrat de travail et de cotisations sociales, etc. Le résultat de cette course aux cachets et de la difficulté à vivre de ses projets artistiques est souvent la réduction du temps consacré à la création d'œuvres originales¹⁴.

14. Jérémy SINIGAGLIA, *Être heureux dans l'emploi culturel ? Qualité du travail et de l'emploi des femmes et des hommes du spectacle vivant*, Rapport au DEPS, Ministère de la Culture, 2011.

Cela se traduit concrètement par une augmentation des projets à base principale voire exclusive de reprises (standards ou tubes d'époques et de styles divers) et se destinant au réseau de l'animation. En termes de diffusion, cela illustre deux conceptions du rapport au territoire. D'un côté, dans le cas des bars et restaurants (qui ne constituent pas réellement un réseau puisqu'ils ne sont pas en lien les uns avec les autres), l'objectif est d'exploiter toutes les possibilités dans un périmètre restreint. Les occasions sont potentiellement nombreuses mais les salaires généralement faibles : il s'agit donc de limiter les déplacements et les frais qu'ils occasionnent. D'un autre côté, certains groupes proposent leurs services dans des réseaux constitués, tels que les chaînes de casinos ou les clubs de vacances ou, dans un autre genre, les écoles maternelles et primaires. Dans la mesure où ces lieux offrent des conditions d'emploi jugées confortables (contrats déclarés dans les règles, salaires au-dessus du minimum syndical, frais de déplacement et/ou d'hébergement pris en charge...), la distance n'est plus un problème même si elle implique une plus grande organisation (l'anticipation d'une tournée par exemple, visant à réduire le temps et les frais entre deux engagements¹⁵). De plus, il s'agit-là de véritables réseaux : une fois « un pied dedans », il devient aisé d'activer les liens et de décrocher d'autres engagements. Ce réseau est en quelque sorte déterritorialisé, au sens où il ne correspond pas à un quelconque découpage administratif (il peut conduire partout en France voire à l'étranger) et où la situation géographique des établissements n'est pas ou très peu prise en compte dans les stratégies de diffusion des équipes.

Les cas de mobilité contrainte par des conditions sociales et économiques peuvent donc présenter une articulation entre projet et rapport au territoire différente : dans certains cas il s'agit pour les artistes de trouver le moyen de placer leurs créations dans des circuits alternatifs (« où faire tourner mon projet ? ») ; dans d'autres cas, le raisonnement est inversé : le groupe formule une proposition musicale en cherchant à correspondre aux besoins supposés d'un réseau de diffusion constitué (« quel projet pour tourner dans tels lieux ? »). Le fait que ces déplacements soient d'abord dictés par des contraintes économiques n'exclut pas la possibilité d'en tirer des profits à la fois matériels et symboliques. D'ailleurs, la distance parcourue peut être aussi perçue comme un signe de qualité artistique et de reconnaissance professionnelle. Comme l'explique ce musicien, intermittent depuis une quinzaine d'années dans plusieurs formations rock : « quand tu dis que tu vas jouer à l'autre bout de la France, ça fait bien on dirait... on dirait que pour les gens si tu vas loin c'est que ton spectacle est forcément bien ! ». On retrouve ici une évocation classique de la tournée, dont la durée et l'étendue sont censées témoigner du succès de l'œuvre et des artistes.

La mobilité comme épanouissement professionnel

La mobilité des équipes artistiques peut encore, pour une partie d'entre elles, s'expliquer prioritairement par le désir de diffuser ses œuvres sur un territoire et vers un public aussi larges que possible. La

tournée est en effet fréquemment évoquée, par les intéressés eux-mêmes, comme l'un des principaux motifs de satisfaction de la vie d'artiste¹⁶. On peut néanmoins en distinguer deux formes très différentes. La première est celle du nomadisme qui caractérise le cirque antique et classique : tournée perpétuelle, absence de domicile fixe et vie en communauté, etc. Celle-ci n'est presque plus pratiquée et n'a pas été rencontrée sur le territoire de l'enquête. La seconde est celle de la tournée professionnelle dans son acception contemporaine : une série plus ou moins longue de représentations et un retour régulier au domicile (au sens d'un lieu à la fois personnel, familial et professionnel). Les modalités concrètes de ces déplacements (fréquence, distance, type et prestige du lieu d'accueil, conditions d'emploi et de salaires, etc.) dépendent là encore du niveau de ressources des équipes artistiques.

La mobilité est d'abord présentée comme une manière de combattre la routine. Le fonctionnement en milieu fermé (mêmes collègues, même public) est une réalité à laquelle sont confrontées de nombreuses équipes régionales. Se produire sur d'autres scènes, dans d'autres villes et devant des publics qui ne sont pas composés à majorité de personnes connues (collègues, amis, famille, admirateurs locaux, public abonné de la structure, etc.) est présenté comme un réel besoin. La mobilité ne s'oppose donc pas à l'implantation et les deux types de rapport au territoire sont même complémentaires : le renforcement du capital d'autochtonie et le cosmopolitisme contribuent tant l'un que l'autre à favoriser l'intégration des équipes dans l'espace professionnel et à multiplier les occasions de rencontrer les publics. À mi-chemin entre la pratique de l'implantation et celle de la tournée, certaines équipes mettent en œuvre un principe qualifié par une des équipes rencontrées de « résidence nomade » : la démarche consiste à s'établir pour des courtes durées dans des institutions culturelles de diverses villes (en France, en Europe ou au-delà) pour y développer un projet artistique avec des équipes locales et en proposer une ou plusieurs représentations au public du lieu. Cette stratégie de décentralisation ou au moins de pluri-localisation semble produire un double effet : sur le travail artistique d'abord (et donc sur la forme des œuvres) par la rencontre de cultures artistiques et professionnelles différentes, et sur l'intégration professionnelle ensuite par l'extension du réseau de relations et le renforcement de la réputation de l'équipe.

Le cas le plus rare, en région au moins, est celui d'un rapport au territoire complètement inversé, dans lequel la sortie du territoire d'implantation est la règle et le jeu à domicile l'exception. C'est le cas par exemple au sommet du domaine des musiques de variétés : les artistes enchaînent les grandes scènes (la « tournée des Zénith ») et ne jouent dans leur région d'origine que si la tournée organisée la traverse. Mais c'est le cas aussi d'ensembles prestigieux de musiques savantes, que la grande notoriété conduit à des déplacements aussi fréquents que lointains. La réputation nationale, et *a fortiori* internationale, profite évidemment aux équipes, y compris dans leurs quêtes de financement auprès des collectivités territoriales : le fait qu'elles participent à la visibilité de la ville ou de la région bien au-delà de son territoire habituel est un argument de poids dans les négociations (les collectivités pouvant par exemple miser sur d'éventuelles retombées en termes de

15. Il est d'ailleurs remarquable que la perception des temps de trajets et des distances évolue au fil des déplacements et diffère d'un projet à l'autre. Un musicien, intermittent du spectacle, explique ainsi que si un trajet de deux heures en voiture pour un café-concert avec son groupe de reprise constitue une sortie « conséquente », il estime que « loin », pour le spectacle qu'il joue dans les écoles maternelles, cela commence « quand on ne peut plus faire l'aller-retour dans la journée » ; après quelques années d'expérience, il tolère parfaitement des trajets de quatre voire cinq heures de voiture sans interruption et un trajet de 500 km est perçu comme parfaitement routinier. Il parcourt en moyenne, uniquement pour ce spectacle dans les écoles, environ 35 000 km par an, dont plus de 20 000 km au moment des fêtes de fin d'année, entre le 15 novembre et le 15 janvier.

16. Pierre-Michel MENDER, *la Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, DEP, 1997.

développement du tourisme). En contrepartie, les équipes sont également invitées à se produire dans la région, ce qu'elles font assez rarement en raison des contraintes budgétaires et techniques (dimensions du plateau, jauge) des équipements culturels régionaux.

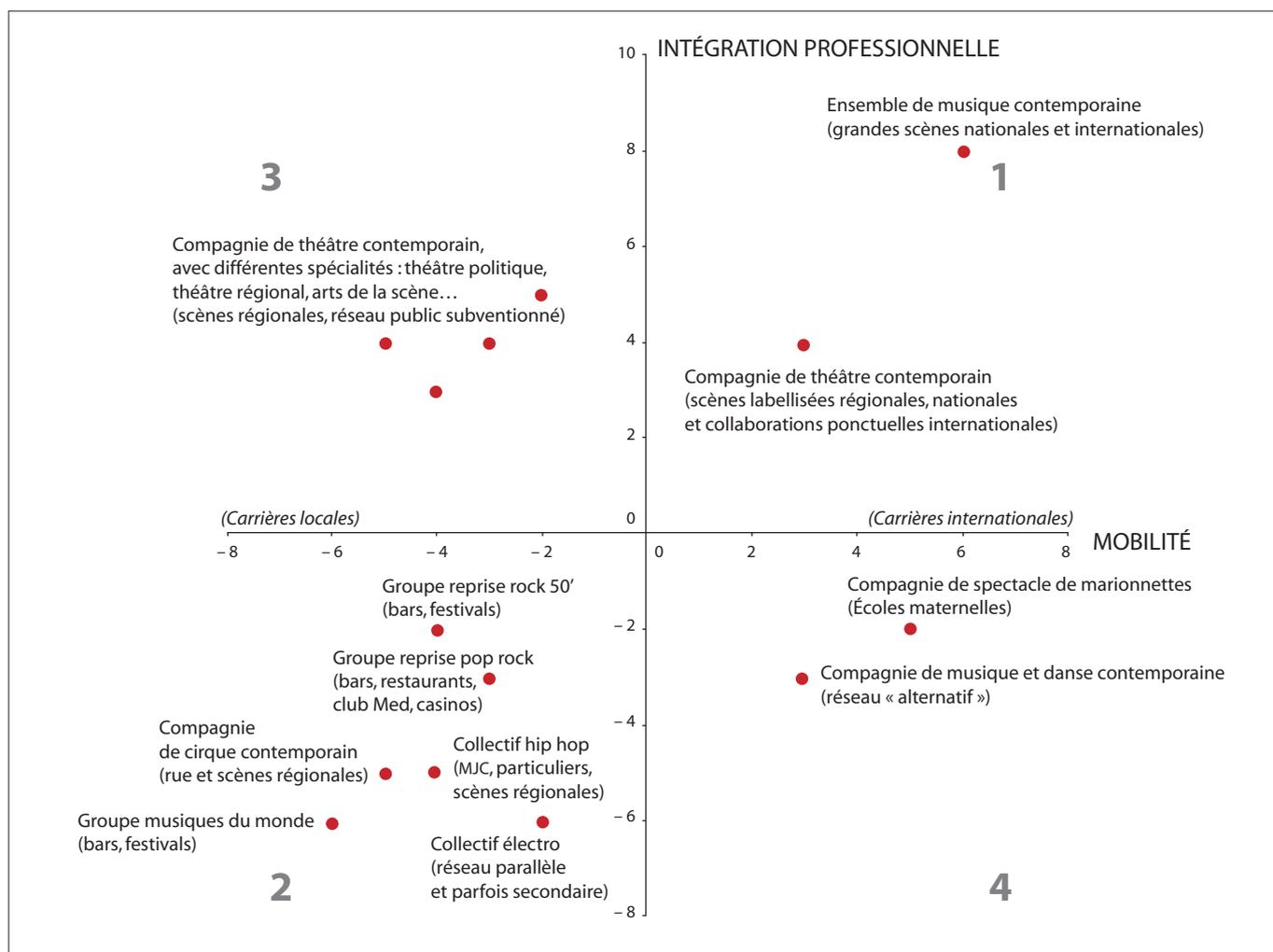
Les bénéfices matériels et symboliques de la mobilité artistique sont donc importants, surtout dans le cas des tournées à l'étranger ou dans des lieux particulièrement prestigieux. Mais des effets plus négatifs ont également été évoqués, concernant notamment l'articulation de la vie professionnelle et de la vie personnelle et familiale. Le mode de vie imposé par les tournées fait en effet l'objet de critiques récurrentes. Pour les artistes qui en ont fait l'expérience, les déplacements longs et répétés loin du domicile nuisent à la vie de couple, à la vie de famille, à l'entretien de relations amicales. Le fait de prendre de l'âge, de s'installer dans une relation amoureuse conduit souvent à considérer autrement les déplacements répétés, envisagés désormais comme des obstacles à la réalisation des versants non professionnels de la vie sociale. Pour diverses raisons (pressions familiales, pressions sociales, sentiment de devoir ou de culpabilité), la tolérance envers les longs déplacements diminue, les dimensions négatives de la mobilité prennent le pas sur les dimensions positives.

Rapport au territoire et segmentation du champ du spectacle

Le rapport au territoire d'une équipe artistique est donc défini par le croisement du fonctionnement socioéconomique de la portion de l'espace des pratiques professionnelles qui la concerne (secteur subventionné ou non, discipline ou genre qui trouve ou non sa place dans les équipements culturels disponibles), des caractéristiques des membres de l'équipe (origines sociale et géographique, position dans le cycle professionnel et dans le cycle de vie, attachement à la culture locale) et des stratégies individuelles et collectives (de survie économique ou d'expansion artistique). Partant, la mobilité d'une équipe artistique, et plus précisément les conditions sociales dans lesquelles elle est conduite ou non à (pouvoir) se déplacer horizontalement (géographiquement, sur un territoire) et/ou verticalement (au sein de l'espace hiérarchisé des lieux de diffusion) afin de se produire sur scène, met en évidence la segmentation du champ du spectacle vivant.

Sur le graphique 2, le quadrant 1 regroupe les équipes artistiques les mieux intégrées. Les artistes qui les composent sont dans une situation d'emploi relativement confortable, reposant soit sur un contrat

Graphique 2 – Rapport au territoire des équipes artistiques selon leur niveau d'intégration professionnelle*



* La représentation graphique a été constituée en plaçant, relativement les unes par rapport aux autres, les équipes interrogées dans un plan orthonormé au regard de deux grandes dimensions. L'axe vertical représente le degré d'intégration professionnelle de l'équipe et du projet, caractérisé par plusieurs indicateurs tels que l'ancienneté, le niveau et le type de formation, le statut d'emploi, le niveau et la régularité des revenus. L'axe horizontal représente le type de mobilité, caractérisé principalement par la zone de représentation couverte (de la commune à l'international) et le réseau de diffusion atteint (primaire, secondaire, parallèle).

Source : DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.

de travail à durée indéterminée, soit, pour les salariés intermittents, sur une relative assurance de ne pas perdre les droits à l'indemnisation du chômage. Il s'agit le plus souvent de pratiques artistiques savantes et classées, réputées difficiles d'accès voire élitistes (musique contemporaine, théâtre contemporain). Celles-ci disposent de nombreuses ressources : compagnies conventionnées, fortement soutenues par les institutions culturelles locales et sans réelle crainte de perdre ces soutiens, au moins à moyen terme ; local à disposition pour organiser le travail administratif, les répétitions, s'établir dans un lieu ; capital social élevé, relations nombreuses dans le monde professionnel, etc. Elles présentent principalement leurs œuvres dans les réseaux primaires de diffusion, dans leur région et au-delà, y compris à l'étranger.

Dans le quadrant 2, on trouve les équipes dans la situation opposée. Les travailleurs qui les composent connaissent des situations d'emploi précaires, le maintien de leurs droits à l'indemnisation (lorsqu'ils ont pu y accéder) n'est jamais pleinement assuré, leur niveau de revenus est faible. On y trouve principalement des arts populaires (groupes de musiques actuelles, rock et hip hop en l'occurrence), caractérisés par la rareté des soutiens publics et la faible organisation du secteur, ou des collectifs installés depuis peu dans la profession, et n'ayant donc encore pas ou peu accès aux aides publiques. Leur zone de travail est restreinte, ne dépassant que très occasionnellement les frontières régionales. Les plus fragiles n'ont d'engagements professionnels que dans le réseau parallèle, notamment celui de l'animation, ponctuellement dans le réseau culturel secondaire et très exceptionnellement primaire (festival, commande). Certaines équipes en début de carrière et en voie d'intégration professionnelle peuvent espérer passer au niveau supérieur dans les années à venir.

Le quadrant 3 rassemble un groupe relativement homogène dont le travail s'inscrit uniquement ou principalement dans le secteur du théâtre public subventionné. Ces compagnies réunissent des artistes relativement bien intégrés professionnellement : salaires moyens, pas de risques immédiats de perte des droits à l'assurance chômage pour les intermittents du spectacle, réputation au moins régionale voire nationale, etc. Sans être conventionnées, elles obtiennent régulièrement diverses aides aux projets. Elles circulent sans trop de difficultés dans le réseau secondaire régional, ponctuellement primaire, mais restent le plus souvent cantonnées à l'intérieur des frontières régionales. Rien ne permet de penser que ces équipes pourront rejoindre le cercle plus fermé des équipes conventionnées et/ou installées dans le réseau primaire de diffusion (quadrant 1).

Le quadrant 4 réunit des équipes dont l'intégration professionnelle reste fragile (perte occasionnelle des droits à l'indemnisation, salaires faibles) mais qui pour l'instant ont toujours trouvé les ressources nécessaires pour revenir dans la course. Il s'agit d'équipes dont le travail, quelles que soient la discipline ou l'esthétique (musique, danse, théâtre, marionnette), n'est pas ou très peu soutenu au niveau institutionnel. Elles circulent principalement voire exclusivement dans des réseaux parallèles de diffusion (milieu scolaire ou de l'animation) et accèdent occasionnellement au réseau secondaire. Mais contrairement à leurs collègues « retenus » dans leur région, elles ne parviennent pas à s'installer dans des réseaux locaux et se trouvent dans l'obligation pratique d'étendre leur zone de représentation. Bien que les artistes puissent en tirer ponctuellement une certaine satisfaction, cette forte mobilité géographique est d'abord guidée par des impératifs économiques.

Il faut bien sûr se garder de faire une lecture trop statique de ce schéma et des mécanismes sociaux qu'il représente. Si les passages d'un pôle à l'autre du champ de positions représenté (du quadrant 2 au quadrant 1 par exemple) sont difficiles, et selon nos observations peu probables, le gain ou la perte de différentes ressources (subventions, conventionnement, local de travail, relations professionnelles, etc.) et d'éventuelles modifications dans la conjoncture locale (changement d'orientation au niveau de la politique culturelle menée à l'échelle des territoires, apparition/disparition de structures de diffusion, etc.) peuvent conduire à redistribuer en partie les cartes entre des équipes artistiques placées de fait en situation de concurrence. Or cette variabilité du degré d'intégration professionnelle, en relation avec un espace de diffusion diversifié et structuré, produit des effets sur le rapport au territoire des équipes, à l'intérieur comme à l'extérieur de leur zone d'implantation.

Au-delà de la question du rapport au territoire, qui s'inscrit plus largement dans le rapport au travail et à l'emploi des professionnels du spectacle vivant, il est possible de formuler deux remarques conclusives qui esquissent deux prolongements possibles à cette étude.

La première concerne les interactions entre les logiques collectives du projet en équipe et les logiques individuelles des carrières professionnelles dans le secteur du spectacle. En effet, l'observation d'artistes organisés de manière plus ou moins durable en collectifs (compagnies, troupes, orchestres ou groupes), quels que soient le statut, les conditions et les finalités de leur regroupement, montre que ces deux logiques ne se confondent pas. D'un côté, elles peuvent s'alimenter et se renforcer mutuellement : un projet collectif peut profiter des ressources (réseau, notoriété) d'un de ses membres et/ou un artiste peut faire, à l'occasion d'un travail collectif, des rencontres qui lui profiteront personnellement. D'un autre côté, elles peuvent être conflictuelles, ce qui se manifeste par exemple par des problèmes d'emploi du temps : la participation simultanée à plusieurs projets artistiques et l'ensemble des formes de démultiplication de l'activité (diversification, cumul de métiers à l'intérieur et/ou à l'extérieur du champ artistique), rendus obligatoires par la précarité des conditions d'emploi du secteur entraîne une moins grande disponibilité pour chacun des projets qui entrent ainsi *de facto* en concurrence. Les artistes, et plus largement les professionnels du spectacle, se trouvent face à des choix qui engagent leur carrière mais qui produisent aussi des effets sur les équipes et donc sur les carrières d'autres professionnels. Il faudrait alors pousser plus avant la réflexion sur cette articulation entre gestion individuelle des trajectoires professionnelles et gestion collective des projets artistiques, et plus précisément sur les effets qu'elle produit d'une part sur l'organisation du travail et de l'emploi (quelle pérennité pour les collectifs de travail ? quelles incidences sur l'intégration professionnelle des salariés ?) et d'autre part sur la production artistique elle-même (la dispersion des activités d'une grande partie des professionnels, rendue nécessaire par leurs conditions d'emploi, ne nuit-elle pas, *in fine*, à la qualité des œuvres produites ?).

La deuxième remarque repose sur l'hypothèse plus générale selon laquelle on assiste depuis quelques années à un renforcement de l'homologie structurale entre l'espace des pratiques professionnelles du spectacle (portion du champ de production culturelle tel que l'a défini Pierre Bourdieu¹⁷) et l'espace social (régional et national). On a pu ainsi remarquer que les artistes qui circulent dans les réseaux primaires sont majoritairement issus des classes supérieures, ceux du réseau

17. Pierre BOURDIEU, *les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

secondaire des classes moyennes et ceux du réseau parallèle des classes populaires. Alors que l'engagement dans une carrière artistique professionnelle semblait offrir, au même titre que des études supérieures, quelques chances de mobilité sociale ascendante aux générations précédentes (on a pu rencontrer plusieurs artistes entrés en carrière dans les années 1970-1980 et ayant connu des trajectoires de ce type), ce serait moins le cas aujourd'hui. On peut penser que la rarefaction relative du nombre de places – qui correspond à l'explosion du nombre de prétendants aux métiers artistiques depuis les années 1980 notamment¹⁸ – explique la plus grande sélection sociale à l'entrée dans la profession, notamment aux positions les plus élevées. La réduction

des opportunités élève le droit d'entrée¹⁹ et rend la compétition plus difficile pour ceux qui n'ont pas dès le départ (sous forme de capital hérité) les ressources nécessaires ou qui ne sont pas passés par les voies royales de la formation artistique (les conservatoires réputés et les grandes écoles), tout aussi sélectives socialement. Seule une étude statistique des trajectoires professionnelles, comparant des salariés d'origines sociales diverses entrés en carrière à des moments différents au cours des dernières décennies, permettrait de vérifier la validité de ce constat à une plus grande échelle et l'hypothèse générale qui en découle. De cette manière, il serait possible de mettre en lien la mobilité professionnelle, horizontale et verticale, et la mobilité sociale. ■

Éléments de méthodologie

La démarche adoptée repose sur l'association d'un travail de cartographie des lieux de diffusion et d'une série de monographies d'équipes artistiques dans deux régions de l'Est de la France, l'Alsace et la Lorraine. Le choix de ces régions répond à des considérations pratiques, relatives à la mise en œuvre de l'enquête ethnographique, et à un intérêt comparatif. La Lorraine est une région relativement étendue, avec d'importants écarts en termes de densité de population entre pôles urbains et vastes zones rurales. La culture régionale est marquée à la fois par la ruralité (notamment en Meuse et dans les Vosges) et par l'histoire industrielle, et donc la culture ouvrière et l'immigration (en particulier en Moselle et Meurthe-et-Moselle). L'observation du niveau d'équipement culturel de la région fait apparaître un axe nord-sud (le « sillon lorrain ») bien doté et des zones plus pauvres voire désertiques. L'Alsace est un territoire plus restreint et plus homogène du point de vue de la densité de population. L'identité régionale y est très prégnante et se retrouve par exemple dans la tradition encore présente du théâtre populaire alsacien, parfois en dialecte¹. Enfin, l'Alsace est une région pionnière en matière de décentralisation culturelle régionale et intra-régionale et dispose d'un important réseau de centres culturels bien répartis sur l'ensemble du territoire.

Concernant la cartographie, l'objectif était d'établir un recensement le plus large possible, incluant l'ensemble des lieux, des plus institutionnels aux plus informels, proposant des spectacles mettant en scène des professionnels. Deux sources principales ont été utilisées. Premièrement, le fichier des licences d'entrepreneur du spectacle, en particulier la licence 1 qui regroupe « les exploitants de lieux de diffusion aménagés pour des représentations publiques » et la licence 3 qui regroupe les diffuseurs ; cette source contient l'ensemble des entreprises, quel que soit leur statut juridique, dont l'activité relève de la diffusion de spectacles ou dont l'activité est autre dès lors qu'elles organisent plus de six représentations par an. Deuxièmement, une exploitation des Déclarations annuelles des données sociales (DADS) de 2009 réalisée par le DEPS, qui a fourni la liste de l'ensemble des entreprises hors secteur culturel, quel que soit leur statut, ayant embauché au moins un professionnel du spectacle au cours de l'année (mais qui présente l'inconvénient de ne pas préciser la nature de la prestation pour laquelle est embauché l'artiste). Le travail a été complété par des entretiens avec des acteurs en charge de l'action publique culturelle au niveau régional. Ces entretiens ont porté sur les nouveaux projets d'aménagement culturel régionaux et visaient à comprendre en quoi ces derniers produisent (ou non) des dynamiques d'échange et de circulation au sein des territoires et des reconfigurations des espaces culturels régionaux.

L'enquête repose ensuite sur un important matériau qualitatif. L'objectif n'était pas ici d'atteindre une quelconque représentativité statistique mais, en s'appuyant sur quatorze monographies d'équipes artistiques, de rendre compte des logiques qui organisent les différentes modalités du rapport au territoire. Une monographie consiste en l'étude des documents de présentation de l'équipe (juridiques, de communication, site web, etc.) et la réalisation d'un ou plusieurs entretiens avec les porteurs du projet artistique et/ou les professionnels chargés de la production et de la diffusion du travail. Les entretiens cherchent à reconstruire la trajectoire de l'équipe et surtout à identifier son rapport au territoire à partir de différents critères (origine des porteurs du projet et des collaborateurs, lieux de représentations, instances de financement, etc.). Afin de restituer toute la complexité du rapport au territoire observé, la méthode de recueil des matériaux visait à réunir des cas suffisamment contrastés. Un échantillon a été constitué sur la base de trois critères principaux. Le premier critère est celui de l'appartenance disciplinaire : musique, théâtre, danse, arts du cirque et de la rue, en prenant en compte les effets de genres et de spécialisations esthétiques (musiques classiques, musiques traditionnelles, musiques actuelles ; théâtre dramatique, comédies, spectacles pour enfants ; ballet classique, danse contemporaine, hip-hop ; etc.). Le deuxième critère est le degré de professionnalisation : frontière amateur/professionnel, moment dans la carrière, niveau de réputation, niveau de stabilité de l'emploi, niveau et régularité des rémunérations, nombre et qualité des relations professionnelles, etc. Le troisième critère est la répartition géographique, de manière à couvrir tout le territoire de l'enquête (pôles urbains, petites communes, milieu rural en Alsace et en Lorraine).

1. Voir par exemple Jérémy SINIGAGLIA, *Les publics du spectacle vivant en Alsace. Le cas des zones rurales, petites villes et villes moyennes*, Rapport à la Drac Alsace, 2012.

18. Pierre-Michel MENDER, *les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, Éditions de l'Ehess, 2011.

19. Gérard MAUGER (dir.), *L'Accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Paris, Éditions du Croquant, coll. Champ social, 2006.

RÉSUMÉ

Comment les équipes artistiques de spectacle vivant déploient-elles leurs activités de création et de diffusion sur un territoire d'implantation ? Par quelles stratégies consolident-elles l'ancrage territorial ou favorisent-elles la mobilité, au sein et au-delà du territoire régional ?

À partir de l'exploitation de données administratives et d'une enquête qualitative menée en Alsace et en Lorraine, l'étude distingue deux réseaux de diffusion qui structurent l'espace culturel régional : un réseau primaire qui regroupe les grandes salles privées et les salles labellisées par l'État, et un réseau secondaire où l'on retrouve des établissements soutenus par l'État et les collectivités territoriales et des salles privées de moindre envergure commerciale. En outre, un réseau qualifié de parallèle offre également des opportunités de diffusion aux artistes, à des conditions d'emploi et de rémunération satisfaisants : réseau scolaire et employeurs occasionnels du secteur privé, pour de l'animation musicale par exemple.

Résidant majoritairement dans les métropoles régionales qui concentrent aussi équipements et employeurs culturels, les équipes artistiques de spectacle vivant déploient des logiques différenciées qui renforcent l'attachement ou la mobilité, subis ou choisis selon les cas. Alors que l'ancrage territorial des équipes artistiques est nécessaire pour solliciter l'obtention d'un financement auprès des collectivités territoriales et peut aussi être le signe d'un attachement positif, la mobilité au-delà du territoire d'implantation permet d'accéder au réseau primaire de diffusion, de diversifier les employeurs et d'élargir la notoriété.

ABSTRACT

How do artistic teams from the performing arts deploy their creative and dissemination activities on their home territory? Through what strategies do they consolidate their local roots or do they promote mobility, within and beyond the regional territory?

From the use of administrative data and a qualitative survey conducted in Alsace and Lorraine, the study distinguishes two delivery networks which structure regional cultural space: a primary network which includes large private rooms and State-approved rooms, and a secondary network where we will find institutions supported by the State and local authorities, and private rooms on a smaller commercial scale. Furthermore, a qualified parallel network also offers dissemination opportunities for artists, for satisfactory employment and payment conditions: school network and occasional employers in the private sector, for musical entertainment, for example.

Predominantly residing in regional cities which also focus on cultural facilities and employers, the artistic teams from the performing arts deploy differentiated logics which strengthen the attachment or mobility, experienced or chosen as the case may be. Whilst the local roots of the artistic teams are necessary for them to be awarded funding by the local authorities and may also be a sign of positive attachment, mobility beyond their home territory allows them to access the primary delivery network, diversify their employers and broaden awareness.



Daniel URRUTIAGUER, Philippe HENRY et Cyril DUCHÈNE

Territoires et ressources des compagnies en France

Paris, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Culture études », 2012-1, mars 2012

Quel lien peut-on établir entre la distribution territoriale des différentes activités des compagnies théâtrales et chorégraphiques en France et la structure de leurs ressources, monétaires et non financières ? À partir de deux échantillons de compagnies et en s'appuyant sur la littérature consacrée au sujet, la recherche permet de souligner l'importance, pour le développement des compagnies, non seulement de leur région d'appartenance ou d'implantation, mais aussi des établissements artistiques et culturels non labellisés par le ministère de la Culture et de la Communication. Elle précise la place centrale, mais aussi la situation problématique des compagnies dans la filière actuelle du spectacle vivant. Elle apporte des arguments pour une nécessaire reconfiguration structurelle du partenariat entre privé et public sur lequel cette filière s'est particulièrement développée depuis la fin du XX^e siècle.

Tous les documents publiés par le DEPS sont téléchargeables sur
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Etudes-et-statistiques>
et sur www.cairn.info

Pour recevoir régulièrement les publications du DEPS et pour toute demande d'information :

contact.deps@culture.gouv.fr