

Le monde du théâtre au service de la démocratie ?

*Enquête sur les transformations de la régulation publique des
arts de la scène en Fédération Wallonie-Bruxelles
(2003 – 2019)*

« La curiosité naturelle à l'homme lui inspire l'envie d'apprendre ».
Jean-Jacques Rousseau
Les confessions
(1765-1770)

Tel une pièce de théâtre, un mémoire est le fruit de rencontres et de moments partagés.

Je tiens donc à remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à l'élaboration de cet essai.

Dans un premier temps, je voudrais remercier Monsieur Jean De Munck, professeur de sociologie à l'université catholique de Louvain-la-Neuve et promoteur de cet ouvrage, pour son soutien pédagogique, ses apports théoriques et ses conseils pratiques et méthodologiques.

Mes remerciements vont également à Messieurs Jean-louis Genard, professeur émérite de sociologie à l'université libre de Bruxelles, Michel Guérin, directeur de l'Observatoire des Politiques Culturelles, qui, dans leur mission d'accompagnement, ont nourri ma réflexion par leurs propositions de lecture et leurs avis éclairés.

Il est également indispensable d'exprimer ma gratitude envers toutes les personnes rencontrées sur ce terreau immense qu'est le domaine des arts de la scène, ils ont pris de leur temps précieux afin de répondre à mes questions sur le fonctionnement du monde théâtral en Fédération Wallonie-Bruxelles : Mesdames Mélodie Botwin, Julie Gérard, Isabelle Jonniaux et Sylvie Somen, ainsi que Messieurs Olivier Blin, Alexandre Caputo, Emmanuel Dekoninck, Fabrice Gardin, Quentin Hayois, Jean-Gilles Lowies, Pol Mareschal, Olivier Moerens, Philippe Sireuil et Bruno Thiébaud.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à Madame Véronique Sweerts, qui, dans nos liens d'amitié, s'est disposée à de nombreuses relectures attentives et corrections, dans une patience sans mesure.

Mesdames Françoise Lamoureux, Anne-Hélène Pilon, Béatrice Reynaerts, responsables de documentations de, respectivement, La Bellone, la FOPES et l'OPC, pour leur soutien dans mes recherches d'informations.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance en l'institution de la FOPES pour l'offre de ce Master en politique économique et sociale. Dans ce processus de socialisation, j'ai rencontré des enseignants qui m'ont permis d'acquérir de nouvelles clés de lectures, que ce soit dans ma vie professionnelle ou personnelle, et étayer ainsi mon regard de citoyenne. Une pensée particulière ira à ma coordinatrice de formation, Madame Réjane Frenais, pour son soutien.

J'aimerais également remercier toutes les personnes qui, en participant à de nombreux « bords de scène », m'ont permis d'évoluer dans mes réflexions et mes doutes.

Pour conclure, j'ai une pensée particulière pour un petit spectateur, Bastien, qui, depuis aujourd'hui trois ans, a déployé des compétences de compréhension et de patience à l'égard de sa maman un peu moins disponible.

Table des matières

Liste des abréviations	11
1 Introduction.....	13
1.1 Les politiques culturelles.....	13
1.2 Le monde du théâtre.....	15
1.3 Perspectives de cet essai.....	16
2 Cadre d'analyse : entrée par la théorie de la régulation sociale	19
2.1 Point de départ de la réflexion : le monde du travail.....	20
2.1.1 Le marché du travail.....	20
2.1.2 Les systèmes de relations professionnelles	20
2.2 Vers un paradigme général : la théorie de la régulation générale.....	21
2.2.1 La règle.....	21
2.2.2 La régulation.....	23
2.3 La négociation comme concept analytique central d'une théorie de la régulation sociale....	24
3 Méthodologie de récolte de données et d'analyse des informations	27
3.1 Le travail exploratoire	27
3.2 La question de recherche.....	27
3.3 Les hypothèses d'analyse	28
3.4 Le champ d'analyse.....	28
3.5 Les entretiens.....	31
3.6 Le recueil des données existantes.....	32
3.7 Limites posées à la démarche	33
4 Éléments de contextualisation.....	35
4.1 Historique du subventionnement public de la FW-B	35
4.2 Les modalités de soutien de la FW-B.....	39
4.3 Le régime Tax-Shelter arts de la scène.....	40
5 Hypothèse 1 La transformation de la régulation de contrôle	41
5.1 Fonctionnement institutionnel.....	41
5.2 Campagne « Bouger les lignes »	44
5.3 Décret de 2019 sur la nouvelle gouvernance culturelle.....	49
5.4 Indices révélateurs de la mutation de la régulation étatique.....	55
5.4.1 Absence de l'Etat dans les conseils d'administration des opérateurs régulés	55
5.4.2 Modification du fonctionnement institutionnel	59
5.5 Vers une « désinstitutionnalisation » du champ régulé	72

6	Hypothèse 2 Visée politique de la régulation de contrôle.....	87
6.1	De la décision de subventionner.....	88
6.2	... aux conditions de subventionnement.....	91
6.2.1	Analyse des textes légaux.....	92
6.2.2	La régulation par objectifs.....	94
6.3	... à une dérive constatée.....	101
7	Hypothèse 3 Adaptation de la programmation par les opérateurs.....	103
7.1	Portrait du secteur des arts vivants	103
7.2	Le profil du public théâtral.....	104
7.3	Regards sur la programmation théâtrale.....	111
7.3.1	Comment le spectateur choisit-il son spectacle ?	112
7.3.2	Réponses des théâtres au public	117
7.4	L'âge de l'hyperspectacle.....	123
7.5	Vers une réflexion intermédiaire... ..	129
8	Conclusion	133
9	Bibliographie.....	137
9.1	Ouvrages.....	137
9.2	Lectures scientifiques	137
9.3	Littérature grise	139
9.4	Cours FOPES	141
9.5	Documents multimédias	141
9.6	Presse.....	145
9.7	Annexes	147

Liste des abréviations

AGC	Administration Générale de la Culture
AGMTA	Assemblée Générale du Mouvement du Théâtre Action
ATPS	Association de Techniciens Professionnels du Spectacle
CAD	Conseil de l'Art dramatique
CAPT	Conseil de l'Aide aux Projets Théâtraux
CCAS	Comité de Concertation des Arts de la Scène
CCTA	Chambre des Compagnies de Théâtre pour Adultes
CDH	Centre Démocrate Humaniste
CIAS	Conseil interdisciplinaire des Arts de la Scène
CONPEAS	Concertation PErmanente des Arts de la Scène
CP	Contrat-Programme
CPEPAS	Chambre Patronale des Employeurs Permanents des Arts de la Scène
CSO	Comités de Suivi Opérationnels
CTEJ	Chambre du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse
F(s)	FemmeS
FAS	Fédération des Arts de la Scène
FCP	Fédération des Conteurs Professionnels
FW-B	Fédération Wallonie-Bruxelles
IAD	Institut des Arts de Diffusion
INSAS	Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des techniques de diffusion
INSAS	Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion
IThAC	Initiatives – Théâtre – Ados - Créations
MR	Mouvement Réformateur
N-VA	Nieuw-Vlaamse Alliantie
OPC	Observatoire des Politiques culturelles
ORUA	Organisations Représentatives des Utilisateurs Agréés de la création artistique
PECA	Parcours d'Education Culturelle et Artistique
PS	Parti Socialiste
RTIP	Représentants des Tendances Idéologiques et Philosophiques
SABAM	Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs
SGIC	Service Général de l'Inspection de la culture
UAS	Union des Artistes du Spectacle
VB	Vlaams Belang

1 Introduction

« Arts de la scène : Greoli redistribue les cartes »¹ ; « 93 millions pour 236 contrats-programmes »² ; « L'artiste au centre »³...

C'est sous ces titres accrocheurs de la presse que nous découvrîmes qu'en 2015, sur l'initiative de la Ministre de la culture, Joëlle Milquet, la Fédération Wallonie-Bruxelles lançait une campagne intitulée « Bouger les lignes », destinée à remettre l'artiste au centre du domaine culturel.

Au vu des réactions, parfois passionnées, de certains acteurs, nous avons compris que cette nouvelle mesure bouleversait le secteur. Dès lors, nous avons entrepris d'y poser un regard scientifique. Ce sera l'objet de ce mémoire de fin de Master en politique économique et sociale à la FOPES au sein de la faculté de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve.

Le fil conducteur de cette recherche portera sur la compréhension du processus à l'œuvre lorsqu'un tiers secteur culturel (dans notre cas le théâtre) était soumis à de nouvelles règles de gestion publique.

Cet essai s'inscrivant dans le cadre d'analyse des politiques culturelles en Fédération Wallonie-Bruxelles, nous proposons, en guise d'introduction, d'en retracer les grandes lignes. Nous nous centrerons ensuite sur les arts de la scène et plus spécifiquement, sur le monde du théâtre, qui constitue l'objet principal de cette recherche.

1.1 Les politiques culturelles

La politique culturelle s'inscrit dans la ligne des Lumières, voulant émanciper les peuples par la culture, en partant à la rencontre des œuvres d'art, « *intellectuellement autonomes, dégagés des appartenances particulières et des traditions, les citoyens éclairés apparaissent comme les garants de sociétés orientées vers le progrès, prenant en main leur destin* »⁴.

¹ E.S., « Arts de la scène : Greoli redistribue les cartes », Le Vif/L'Express, 01/12/2017, p. 14-15.

² WYNANTS, Jean-Marie, « 93 millions pour 236 contrats-programmes », Le Soir Bruxelles-Brabant, 24/11/2017, p. 2-3.

³ WINKEL, Julien, « L'artiste au centre », Medor, été 2019, p. 26-34.

⁴ GARCIA GUILLEN, Emilie, « Introduction – référentiels des démocraties et référentiels des politiques culturelles », in GUERIN M. (sous la direction de), *Démocraties et cultures : Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ?* Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles – Louvain-la-Neuve : Ed . Academia, 2017, p. 37.

Mais, il faudra attendre le XXe siècle, pour que la culture se distingue de l'éducation en faisant l'objet d'une entreprise spécifique.

Parallèlement à la mise en place des politiques culturelles du Ministère français d'André Malraux, c'est dans les années 1960 – 1970 que la Communauté française de Belgique mettra en place ses propres dispositions en priorisant le concept de « démocratie culturelle » en reconnaissant, d'une part, les cultures ouvrières et populaires et, d'autre part, en s'inscrivant dans une visée éducative politique, aujourd'hui définie sous les termes d'« éducation permanente ».

Cette idée d'émancipation par la culture était guidée par l'alimentation du conflit de classes existant à cette époque.

Qu'en est-il aujourd'hui ?

Selon Jean-Louis Genard⁵, « *la critique sociale s'est largement diversifiée, faisant place aux cultural studies, gender studies, queer studies, postcolonial studies, subaltern studies, animal studies...* ». Aussi, ajoute-t-il, le capitalisme ayant intégré nos modes de vie, il s'impose dès lors également comme culture.

Au vu de la complexité des déterminants du XXI^e siècle, nous complétons cette approche par l'analyse de Roland de Bodt⁶.

Considérant les recherches d'Edgar Morin⁷, Roland de Bodt nous offre de définir la culture comme un « système ». Pour ce dernier, les faits culturels seraient le fruit de connexions systémiques, c'est-à-dire de relations complexes existant entre différents plans, qu'il identifie sous les termes de *régime politique constitué*, *les politiques (culturelles mises en place)*, *les pratiques culturelles des citoyens*, *les représentations imaginaires (les valeurs culturelles)* et *le régime des libertés et des droits fondamentaux (droits culturels)*.

Ce serait donc l'articulation de ces différents plans qui permettrait d'appréhender les objets culturels : ces plans pourront être créés, choisis ou il sera possible d'en changer.

⁵ GENARD J-L., ROCA I ESCODA, 2016, cité dans GUERIN M., 2017, *Op. cit.*, p. 88.

⁶ Directeur de recherche à l'Observatoire des politiques culturelles de la FW-B, *Op. cit.*, p. 80.

⁷ MORIN, Edgar, « De la culturanalyse à la politique culturelle », in *Communications*, n° 14, 1969, Paris, France, Ecole des hautes études, centre d'études des communications, p. 5-38.

Cette approche systémique permettra d'illustrer plus particulièrement l'objet culturel qu'est la pratique des arts de la scène sous le genre théâtral.

Rappelons que la Belgique est née au lendemain d'un spectacle d'opérette : « La Muette de Portici ».

1.2 Le monde du théâtre

...
Scène VII et dernière⁸
...
ALPHONSE
Il en est victime.
(Fenella, qui écoutait ce récit en tremblant, tombe
à moitié évanouie entre les bras de Borella, qui la soutient.)
Et je n'ai pu le secourir.
Je l'ai vengé du moins : nos bataillons fidèles
Ont au loin dispersé ces hordes rebelles.
Masaniello n'est plus... ils ne savent que fuir.
...

Deux mois après la révolte de 1830, le gouvernement permet d'ouvrir des salles de théâtre.

À l'époque, le théâtre n'est pas encore ce qu'il est aujourd'hui : il existe des salles privées et des salles ouvertes à tous et elles ne ciblent pas des publics précis. *Il s'agit d'un théâtre de divertissement de très faible qualité*⁹.

En 1867 apparaissent les premières interventions des pouvoirs publics, permettant de faire évoluer les pratiques théâtrales vers le renouveau du théâtre. Il sera influencé par les courants réaliste, expressionniste et symboliste ; les formes d'avant-gardes ; le théâtre prolétarien et le théâtre ambulant.

Cependant, ce secteur rencontre beaucoup de problèmes : peu de représentations, carences dans le financement... Pour y faire face, en 1945, l'Etat crée un théâtre subventionné, subdivisé en deux sections, l'une de langue flamande à Anvers et l'autre de langue française à Bruxelles : le Théâtre National.

⁸ **La Muette de Portici**: opéra en cinq actes, représenté pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie royale de musique, le 29 février 1828. Et sur le Théâtre de la Cour, devant Sa Majesté, le 3 mars 1829- dernier acte.

⁹ DE WASSEIGE, Alain, « Communauté Bruxelles-Wallonie : quelles politiques culturelles ? », Gerpennes : Ed. Quorum, 2000, p. 271.

Apparaîtront également les missions de services publics subordonnées au financement (nous retracerons une évolution plus précise du subventionnement public dans le chapitre quatre de cet écrit).

Dès lors, le monde du théâtre (désigné de manière globale « arts de la scène ») sera en perpétuelle évolution, intégrant de nouveaux venus et de nouvelles pratiques scéniques.

Aujourd'hui, les arts de la scène sont scindés en deux parties : les « arts vivants », d'une part, qui comprennent les arts forains, du cirque et de la rue; l'art dramatique; le théâtre action; le théâtre jeune public; l'art chorégraphique; l'interdisciplinaire et le conte et, d'autre part, les « musiques » classiques; contemporaines et non classiques.

Notre sujet d'étude porte sur l'art dramatique, c'est-à-dire le théâtre pour adultes.

D'un point de vue chiffré, en 2018¹⁰ :

- Le budget général de la FW-B est de 11 milliards d'euros
- 23 % est consacré au Ministère de la culture
- Les arts de la scène représentent 15 % dans la répartition des domaines culturels

Nous proposons à présent de donner un aperçu de la structure de ce mémoire.

1.3 Perspectives de cet essai

Dans un premier temps, cette analyse explicitera, d'une part, le cadre théorique qui lui servira de référence tout au long de son parcours, à savoir la théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud et, d'autre part, la méthodologie appliquée à la recherche empirique, c'est-à-dire la pratique d'observation usitée pour étudier le terrain qui nous concerne, dans notre cas, le monde théâtral et la Fédération Wallonie-Bruxelles. Nous introduirons également quelques éléments d'un autre cadre, celui de Bourdieu-Lahire dans des dimensions relatives à la théorie de la distinction.

¹⁰ ADMINISTRATION GÉNÉRALE DE LA CULTURE EN FW-B, « Focus Culture 2018 », juin 2019, p. 10.

Ensuite, une recontextualisation historique du subventionnement public sera développée, en présentant l'inventaire des instruments de subventionnement publics de la FW-B.

Les trois parties suivantes présenteront les résultats des hypothèses posées, articulées autour de notre cadre d'analyse, qui concernent les modalités de la régulation de contrôle, ensuite, la visée politique de cette régulation et, enfin, la réponse des opérateurs théâtraux dans leur programmation.

La conclusion énoncera une discussion du sujet traité en regard des résultats obtenus, du rapport à la négociation dans un fonctionnement démocratique et une réflexion sur la transformation de la régulation étatique.

2 Cadre d'analyse : entrée par la théorie de la régulation sociale

Concept étudié en sciences sociales, la régulation permet l'organisation d'un monde social via des processus tels que la négociation, la confrontation, la discrimination, l'affirmation, afin de dégager les normes (les règles) qui permettent de vivre en société et qui prendront parfois la forme de lois.

En 1989, Jean-Daniel Reynaud¹¹ publie « Les Règles du jeu : L'action collective et la régulation sociale ». Il y élabore la théorie de la régulation sociale, selon laquelle « *les rapports sociaux créent des règles qui permettent la communication, l'échange, la collaboration, le contrat, l'institution et même le conflit et que, dès lors, la création et le renouvellement de ces règles constituent une régulation caractérisée par le paradigme de la négociation qui fonde l'échange social* »¹².

En s'appuyant sur les résultats de la sociologie du travail, le chercheur a pu définir un nouveau paradigme de la sociologie de l'action. Celle-ci définit l'autonomie de l'acteur social dans son aptitude à « *construire des règles sociales et d'y consentir* »¹³.

Tout travail repose sur la production d'un objet, matériel ou non. Cette activité est encadrée par des obligations qui permettent « *d'aboutir à un objet vendable (ou du moins accepté par le destinataire)* »¹⁴. Cependant, l'analyse de l'objet ne peut se séparer de celle de l'acteur. De fait, dans toute organisation, nous pouvons constater que l'être humain ne se contente pas d'exécuter simplement les tâches qui lui sont confiées, il cherche également à préserver la structure dans laquelle il évolue et ce, par la négociation. Les « règles du jeu » seront alors défendues ou adaptées.

Concrètement, Jean-Daniel Reynaud articulera, d'une part, des concepts généraux de la sociologie tels que la technologie, l'organisation (dans le sens de la division du travail)

¹¹ Universitaire français et professeur de sociologie du travail au Conservatoire national des arts et métiers (1959-1994) et directeur de la *Revue française de sociologie* (1985-1993). Il est aussi cofondateur de la revue *Sociologie du travail* et créateur du *Laboratoire de sociologie du travail et des relations professionnelles* au Conservatoire national des arts et métiers (1969).

Notice bibliographique revue Persée : <https://www.persee.fr/authority/31784>, consulté le 27 juillet 2019

¹² DE TERSSAC, Gilbert, *La théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud. Débats et prolongements.*, Paris : Ed. La Découverte, 2003, p. 11.

¹³ REYNAUD, Jean-Daniel. « Pour une sociologie de la régulation sociale », in *Sociologie et sociétés*, volume 23, numéro 2, automne 1991, p. 13-26.

¹⁴ REYNAUD J-D., 1991, *Op. Cit.*

et l'action collective et, d'autre part, le **marché du travail** et les **systèmes de relations professionnelles** qui représentent des instanciations concrètes de la régulation.

A titre d'illustration de la démarche globale, nous reprenons, dans un premier temps, les réflexions de Reynaud sur ces instances dans ses travaux de recherches. Ensuite, nous développerons les concepts de la théorie de la régulation générale sur laquelle nous nous baserons pour développer la partie empirique de ce mémoire. Nous nous intéresserons à ces instanciations de régulation en les illustrant dans cet essai par le rapport existant entre institution publique (la Fédération Wallonie-Bruxelles) et le monde du théâtre (opérateurs et compagnies).

2.1 Point de départ de la réflexion : le monde du travail

2.1.1 Le marché du travail

Le marché du travail est le premier processus de régulation. Chaque unité de négociation, agissant comme de petits marchés indépendants (l'entreprise ou la partie d'entreprise, le métier ou la branche d'industrie) est soumise à des règles traditionnelles ou contractuelles, où se rencontrent des intérêts divergents de la part des contractants. D'une part, les salariés y retrouvent une stabilité d'emploi et un avantage pécunier, qu'ils régulent à l'initiative de conventions collectives ; d'autre part, les employeurs, par le biais de la régulation du marché, peuvent procéder à une sélection des salariés les plus performants, et complètent leur expertise en retirant de cet investissement, sur le long terme, une expérience personnalisée au profil de l'organisation.

La légifération du contrat de travail¹⁵ a permis de baliser la relation de fragilité qui préexistait entre employeur et travailleur : garantir la bonne utilisation de la force travail, payée à son juste prix, ce qui permet à l'organisation de se développer en contrôlant la production et le marché, tout en étoffant l'habileté de la main d'œuvre.

2.1.2 Les systèmes de relations professionnelles

C'est par l'intermédiaire du droit que les règles sont négociées et déterminées dans le cadre du travail, il permet de donner une cohésion à toutes les mesures prises.

¹⁵ KUNVARI Anne, « Histoire du salariat », documentaire français : La cinq – partie I, décembre 2006
<https://www.dailymotion.com/video/xu1ac>, consulté le 19 juillet 2019

Argumentant par la théorie des systèmes de relations professionnelles de John DUNLOP¹⁶, Reynaud souhaite souligner « *une forte interdépendance de leurs éléments* » définie par les stratégies mises en place par les acteurs collectifs.

Ces derniers peuvent se référer, d'une part, aux outils législatifs déjà en place (lois, jurisprudence, convention collective...) et, d'autre part, aux stratégies réelles des acteurs (règles informelles explicitées ci-dessus). Reynaud affirme « *qu'ils ont bien une autonomie au sens propre du terme* ».

À ce stade de la réflexion, le chercheur pose la question : « *les acteurs ne sont-ils pas capables de créer des règles et de se lier mutuellement par une régulation ?* »

2.2 Vers un paradigme général : la théorie de la régulation générale

En se basant sur ces observations issues du monde du travail, Jean-Daniel Reynaud pose le constat que « *les caractéristiques propres du travail et de l'organisation sont, non des particularités, mais l'accentuation des traits généraux de l'action sociale* ».

Nous posons le constat que ce régime régulateur s'impose également à l'école, dans la famille et, démontrons également son application dans le champ qui nous intéresse : le monde du théâtre.

2.2.1 La règle

« *L'action sociale est une interaction réglée et finalisée. Elle produit ses propres règles et définit ses fins. Elle constitue la collectivité, la communauté de règle qui la conduit* »¹⁷.

Voici donc une première définition générale que Reynaud tire des recherches de Michel CROZIER et Erhard FRIEDBERG¹⁸.

Dans cette analyse, le chercheur indique le caractère inabouti d'un système. De fait, celui-ci est en perpétuelle adaptation aux contraintes des technologies et du marché, mais aussi du respect de décisions individuelles.

¹⁶ DUNLOP, John T., « Industrial Relations Systems », Carbondale, Southern Illinois : University Press, 1970, cité dans REYNAUD J-D., 1991, p 19

¹⁷ REYNAUD J-D., 1991, *Op. Cit.*

¹⁸ CROZIER, Michel et FRIEDBERG, Erhard, « L'acteur et le système », Paris : Seuil, 1977, et STRAUSS, Anselme, « Negotiations : Varieties, Contexts, Processes and Social Order », San Francisco : Jossey-Bass, 1978, cités dans REYNAUD J-D., 1991, p 20)

Reynaud soutient donc que les conventions ne peuvent être immuables.

Pour soutenir ce postulat, il argue le fait que « *si des décisions prises dans le système contribuent à modifier le système lui-même... la différence s'affaiblit entre la décision par calcul rationnel et la décision par soumission à une règle* »¹⁹. Chaque acteur base sa négociation sur la recherche d'un bénéfice à venir et, peut-être plus encore, « *une réciprocité et un engagement mutuel* ».

Cette stratégie peut amener les acteurs à préférer une solution coopérative qui se définit sous les termes de « règle sociale », reposant sur un jeu de coopération. En la définissant clairement, les acteurs ont accès aux éléments à respecter pour entrer dans ce jeu de négociation, sous peine d'éviction des débats.

Même si ces règles constituent une rationalité instrumentale, elles sont provisoires puisqu'un système social est mouvant, les outils permettant d'y entrer par le jeu de la coopération étant imprévisibles.

Afin d'en permettre la réalisation, ces règles devront alors être transformées en normes afin de permettre l'organisation d'un contrôle et de sanctions en cas de non-respect. À tout moment, elles peuvent être débattues, amendées ou supprimées (par les acteurs sociaux) quelle que soit leur force de droit.

Les travaux de la sociologie des organisations prévoient de distinguer deux types de règles. D'une part, les règles « *formelles* », qui, comme indiqué ci-dessus, représentent un cadre juridique à suivre et sont déterminées publiquement. D'autre part, les règles « *informelles* », qui ne peuvent être cernées qu'après avoir réalisé un travail d'observation des pratiques des acteurs. Ces dernières guident l'activité de l'organisation car elles interviennent dans les décisions prises par les acteurs.

Reynaud souhaite alors préciser qu'il n'y a pas de règles stables mais des « *processus de régulation* ».

¹⁹ REYNAUD J-D., 1991, *Op. Cit.*

2.2.2 La régulation

Par définition, il est très difficile de cerner les contours d'un processus, c'est pourquoi Reynaud distingue trois régulations : la régulation de contrôle, la régulation autonome et la régulation conjointe.

La **régulation de contrôle** est caractérisée par les « *règles qui viennent d'une direction, qui descendent du sommet vers la base* »²⁰ alors que la **régulation autonome** serait définie par « *les règles produites, dans l'entreprise, par les groupes d'exécutants eux-mêmes* » (Reynaud, 1988).

Alors qu'il est tentant d'assimiler la régulation de contrôle à la pratique de règles « formelles », en opposition à la régulation autonome qui serait le reflet des règles « informelles », Reynaud souhaite apporter quelques précisions en adossant d'autres études²¹ à ses réflexions.

Ainsi, le chercheur précise que ces deux types de règles « *reposent sur un système de valeurs et de croyances (que les auteurs appellent un système idéologique)*. Les règles formelles seraient définies par « *la logique du coût et de l'efficacité* » et les règles « informelles » par une « *logique des sentiments qui représente les valeurs inhérentes aux relations entre hommes des différents groupes de l'entreprise* ». Précisant que les sentiments ne sont pas uniquement liés aux affects d'un individu, Reynaud indique que ces deux types de logique ne s'opposent pas mais « *s'appuient sur des valeurs et inspirent des régulations* »²².

Sur quelle base le système maintient-il les règles effectives ? Nous pourrions penser que c'est sur l'impulsion du contrôle et du degré de respect de ces règles par les individus... Reynaud nous démontre que « *la déviance peut être collective* » et, au-delà, peut être une protestation afin d'aboutir à une nouvelle règle. Cependant, l'analyse des organisations démontre le déséquilibre existant entre les acteurs, ceux-ci disposant de marges de manœuvres différentes au niveau des règles formelles et informelles.

Reynaud illustre son propos en calquant son analyse sur l'histoire du syndicalisme : des règles ont pu être modifiées par l'influence de « l'action directe » ayant amenuisé la règle dite officielle : « *Face à une offensive, l'autorité doit reconquérir le terrain, rétablir l'ordre, faire*

²⁰ REYNAUD, Jean-Daniel. « Les régulations dans les organisations : régulation de contrôle et régulation autonome », in *Revue française de sociologie*, 1988, p. 29-1.

²¹ ROETHLISBERGER, F.J., DICKSON, V., « Management and the worker », Cambridge, Harvard University Press, 1939, cité dans REYNAUD J-D., 1988, p. 6-7.

²² REYNAUD J-D., 1988, *Op. Cit.*

table rase du passé pour redéfinir la situation. Elle doit rationaliser et rectifier les pratiques coutumières qui se développent localement, déréglementer pour arrêter la croissance des contraintes... La contre-offensive cherche à répondre aux difficultés qu'a révélées l'offensive, voire à satisfaire certaines des exigences qu'elle a plus ou moins explicitement révélées »²³. Cette discussion « informelle » ne permet pas de maintenir l'harmonie qui sera sans cesse contestée.

A contrario, la résolution d'un conflit dit « ouvert », comme la négociation, permet aux acteurs sociaux de collaborer au remaniement de la règle ciblée, c'est la **régulation conjointe**. En obligeant les acteurs à objectiver et rationaliser leurs revendications, la négociation permet de mettre à jour des points de convergence dans les espérances des parties.

Cependant, la régulation conjointe est une forme de régulation parmi les autres. De fait, se basant sur la mise en lumière des points de convergence entre les acteurs, ceux-ci continuent de recourir aux autres processus de régulation, en les cumulant.

Le chercheur oppose une lecture du cercle vertueux du succès au cercle vicieux bureaucratique. Dans le premier, c'est le succès sur le marché qui appuiera la direction, soutenue de ses salariés. Dans le second, le poids de la centralisation se définira par le poids et la complexité des règles juridiques, de leur contrôle et injonctions. Prudemment, Reynaud précise que ces cercles n'apparaissent pas spontanément lors d'une régulation conjointe.

Cependant, une nouvelle régulation ne peut se faire « sans déchirure et sans opposition ». Il s'agit « d'un apprentissage collectif », c'est-à-dire d'un nouveau mode de coopération mis en place grâce à l'investissement de chacun des acteurs, pour aboutir à une nouvelle « règle partagée », moyennant ruptures et crises. Reynaud n'écarte pas d'ailleurs une possible violence, principalement symbolique.

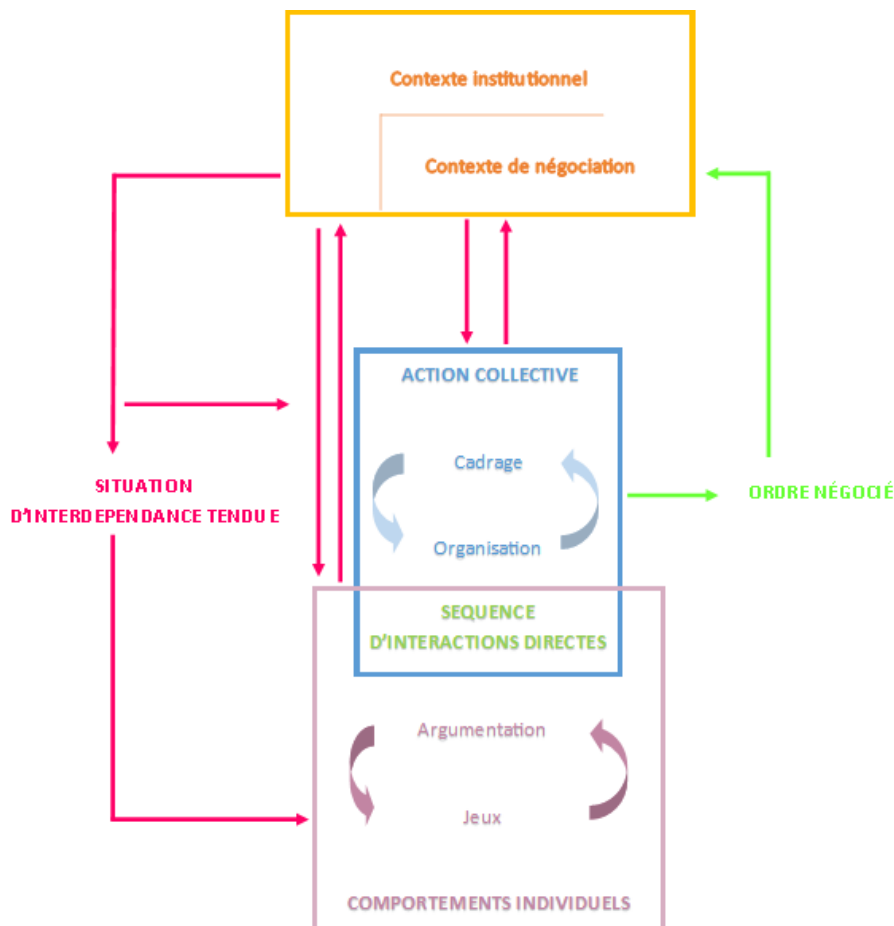
2.3 La négociation comme concept analytique central d'une théorie de la régulation sociale

Les travaux de Sophie Allain apportent un éclairage particulier à la théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud. Son cadre analytique est général et est représentatif de notre sujet d'étude.

²³ MOREL, Christian, *La Grève froide*, Paris : Ed. d'Organisation, 1981, cité dans REYNAUD J-D., 1991, p. 22.

Allain nous propose de schématiser le « processus de traitement de tensions dans l'espace social »²⁴.

...« une négociation est vue comme une **action collective**, s'ancrant dans une **situation d'interdépendance tendue** et aboutissant à un nouvel **ordre négocié**. Cette négociation, est influencée par un **contexte institutionnel** plus large, et au sein de celui-ci directement par un **contexte de négociation** spécifique. L'action collective progresse à travers un processus conjoint de **cadrage** et d'**organisation**, en reposant sur les interactions ayant lieu entre les acteurs impliqués dans la négociation, que ceux-ci participent directement à l'action collective, ou qu'ils restent en dehors. Ces interactions peuvent reposer sur des échanges directs ou non : on distingue les **séquences d'interactions directes** des interactions ayant pour scène l'ensemble de l'espace social. Les **comportements individuels** qui se manifestent dans ces interactions sont analysables en terme de **jeux** et d'**argumentation** ».



25

²⁴ ALLAIN, Sophie. « La négociation comme concept analytique central d'une théorie de la régulation sociale », in *Négociations*, vol. n° 2, no. 2, 2004, p. 23-41.

²⁵ ALLAIN, 2004, *Op. cit.*, mise en forme CARTON, Sylvie.

3 Méthodologie de récolte de données et d'analyse des informations

3.1 Le travail exploratoire

En amont de toute démarche concernant ce travail, nous avons cherché à nous former sur la recherche en sciences sociales. Notre schéma d'analyse repose, d'une part, sur deux ouvrages de références²⁶ et, d'autre part, sur de nombreuses réflexions collectives avec la collaboration de Jean De Munck, promoteur de ce mémoire.

Une première partie de cette recherche repose sur des entretiens exploratoires qui nous ont permis de prendre conscience de la mesure de la problématique et d'en définir les contours d'une question de recherche.

Au cours des mois d'avril à juin 2018, nous avons rencontré, dans leur ordre respectif, Bruno Thiebaut, fonctionnaire à la FW-B spécialisé dans les festivals de théâtre ; Pol Mareschal, directeur en charge des relations intersectorielles de l'Administration générale de la culture de la FW-B ; Jean-Gilles Lowies, expert dans le domaine des arts de la scène à l'OPC et enfin, Sylvie Somen, directrice du Théâtre Varia.

Dans un deuxième temps, nous avons pris connaissance de la littérature grise et scientifique sur le sujet afin de pouvoir les confondre aux entretiens exploratoires.

Cette étape nous a permis de poser la question de recherche, ses hypothèses d'analyse et les acteurs avec lesquels nous entretenir dans un premier temps.

3.2 La question de recherche

Nous avons défini notre question de recherche comme suit :

« Comment se situe la transformation dynamique d'un tiers secteur culturel soumis à de nouvelles règles de gestion publique : la transformation du rapport Etat/associations et la fixation des objectifs pour les théâtres ? »

²⁶ VAN CAMPENHOUDT, Luc, QUIVY, Raymond, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris : Ed. Dunod, 2011.

MARQUIS, Nicolas, LENEL, Emmanuelle, VAN CAMPENHOUDT, Luc, *Pratique de la lecture critique en sciences humaines et sociales*, Paris : Ed. Dunod, Paris, 2018.

3.3 Les hypothèses d'analyse

En posant les balises du cadre théorique de la régulation sociale, nous faisons le choix de construire notre modèle d'analyse de recherche sur trois hypothèses qui y sont articulées.

Nous énonçons les postulats suivants :

- 1) Une régulation conjointe amène, d'une part, l'Etat à se repositionner en tant que régulateur au lieu de gestionnaire et, d'autre part, à transformer l'acteur régulé en le « désinstitutionnalisant ». Ce dernier terme désigne la reconnaissance des compagnies qui représentent un groupe d'individus que l'on peut qualifier de nomade en opposition aux institutions (les théâtres) ancrées dans une structure corporelle (un bâtiment).
- 2) Dans une visée politique, sous l'impulsion de la régulation de contrôle, les théâtres sont amenés à construire des spectacles qui réfèrent à des codes démocratiques. De fait, les programmations observées laissent apparaître une volonté de faire réfléchir sur les thématiques de nos sociétés actuelles.
- 3) La programmation des théâtres est un lieu de rencontre entre une offre répondant à des évolutions esthétiques et la réponse réelle d'un public imaginaire.

3.4 Le champ d'analyse

Une pléthore de sorties de presse nous ont permis d'identifier les acteurs en présence dans la négociation du décret sur la nouvelle gouvernance culturelle de la Communauté française²⁷.

S'agissant d'une recherche qualitative dont le but est « *d'étudier des composantes non strictement représentatives mais caractéristiques de la population* »²⁸, nous avons réalisé une première sélection de cinq théâtres bruxellois, nous assurant de leur diversité.

²⁷ MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE, *Décret du 28 mars 2019 sur la nouvelle gouvernance culturelle* – Moniteur n° 94 du 30 avril 2019 – p. 42033.

²⁸ VAN CAMPENHOUDT L., QUIVY R., 2011, *Op. Cit.*, p. 149.

Durant la période de février à mai 2019, nous avons rencontré :



Fabrice Gardin, metteur en scène et attaché de presse au Théâtre des Galeries.

Le Théâtre des Galeries est un des plus vieux théâtres bruxellois (avec le Théâtre du Parc) sauvé d'une faillite virtuelle en 1995.

CP précédent : 876 274,00 €

CP 2018 : 950 000,00 €



Philippe Sireuil, metteur en scène, directeur général et artistique du Théâtre des Martyrs.

Le Théâtre des Martyrs est un « jeune théâtre », créé en 1998 suite à un conflit communautaire autour de la Place des Martyrs.

CP précédent : 884 866,00 €

CP 2018 : 970 000,00 €



Alexandre Caputo, directeur artistique du Théâtre les Tanneurs.

Le Théâtre les Tanneurs a été suspendu de son subventionnement public en 2017 suite à des faits de harcèlement moral du directeur de l'époque, David Strosberg.

CP précédent : 885 654,00 €

CP 2018 : 950 000,00 €



Olivier Moerens, directeur de production et de diffusion des spectacles du Théâtre Le Public.

Le Théâtre le Public est le seul théâtre bruxellois qui a commencé ses activités de manière totalement autonome mais qui a très vite demandé un subventionnement à la FW-B pour pouvoir continuer ses spectacles.

CP précédent : 1 851 300,00 €

CP 2018 : 2 000 000,00 €



Olivier Blin, directeur du Théâtre de Poche.

Le Théâtre de Poche est un théâtre ayant survécu grâce à un sauvetage financier et ayant été élu « Théâtre expérimental de Belgique ».

CP précédent : 817 146,00 €

CP 2018 : 920 000,00 €

En étoffant notre analyse, notamment à l'aide de nouvelles recherches dans la presse²⁹, nous avons choisi d'entendre, un nouveau bénéficiaire de contrat-programme ainsi qu'un opérateur ayant perdu son subventionnement.

Dans le courant du mois de juin 2019, nous nous sommes entretenu avec, respectivement :



Isabelle Jonniaux, directrice artistique théâtre de l'Atelier 210.

Treize ans après sa création, l'Atelier 210 a reçu son premier contrat-programme en 2017 et a permis de créer une nouvelle catégorie dans les structures des arts de la scène : l'interdisciplinaire.

CP précédent : 0 (CAPT et conventions)	CP 2018 : 575 000,00 €
--	------------------------



Mélodie Botwin, gestionnaire du Magic Land Théâtre.

Ayant perdu son subventionnement de la FW-B en décembre 2017, le Magic Land Théâtre est actuellement en situation critique. En 2018 s'est créé un spectacle de charité afin de faire face à cette perte de subsides publics et, à ce jour, l'asbl en analyse les causes et recherche des solutions pour y faire face.

CP précédent : 120 000,00 €	CP 2018 : 0
-----------------------------	-------------

Afin de d'identifier les autres acteurs à entendre pour notre recherche, nous avons utilisé le sondage en boule de neige³⁰ qui consiste à « *demandeur aux premières personnes interrogées d'en indiquer d'autres qui soient concernées par l'enquête* ».

En respectant le temps qui nous était imparti pour réaliser cette investigation, nous avons sélectionné des acteurs intervenant dans la régulation étatique, à savoir :



Pol Mareschal, directeur au service général de la création artistique en charge de la mise en œuvre des politiques transversales à la FW-B.

²⁹ E.S., « Arts de la scène : Greoli redistribue les cartes », Le Vif/L'Express, 01/12/2017, p. 14-15
WYNANTS, Jean-Marie, « 93 millions pour 236 contrats-programmes », Le Soir Bruxelles-Brabant, 24/11/2017, p 2-3.

³⁰ COMBESSIE, Jean-Claude, « Chapitre IV: Sondages, échantillons », Paris : Ed. Jean-Claude Combessie, *La méthode en sociologie*. - La Découverte, 2007, p. 45-54.

 Quentin Hayois, directeur de cabinet-adjoint de la Ministre de la culture en FW-B, Alda Greoli.

Lors de l'entretien, Quentin Hayois était accompagné de sa collaboratrice, Julie Gérard, conseillère théâtre auprès de la FW-B et qui faisait partie de l'équipe de coordination de la campagne « Bouger les lignes ».

À l'issue de ce dernier entretien et en regard des hypothèses émises, il nous est apparu incontournable d'entendre une compagnie théâtrale. De fait, un des grands bouleversements de cette dernière législature a été d'octroyer des contrats-programmes aux compagnies et ce, au même titre que les théâtres.

Nous avons donc pu rencontrer :



Emmanuel Dekoninck, comédien, metteur en scène et animateur auprès de l'asbl Les gens de bonne compagnie.

Les gens de bonne compagnie fait partie des « nouveaux entrants » pouvant prétendre à un contrat-programme pour la période 2018-2022.

Emmanuel Dekoninck est également co-fondateur de la CCTA (Chambre des Compagnies de Théâtre pour Adultes).

CP précédent : 0 (CAPT)

CP 2018 : 60 000,00 €

Ces sélections peuvent être considérées comme arbitraires. Cette étude n'est, en effet, pas « représentative » mais permet d'apporter une autre lecture de la problématique qui nous concerne³¹.

3.5 Les entretiens

Les entretiens ont été réalisés dans le courant du premier semestre 2019 et ont duré environ soixante minutes chacun.

Nous avons opté pour des entretiens semi-directifs, l'objectif de la démarche étant de comprendre les usages en vigueur dans le monde du théâtre.

³¹ Nous pourrions alors indiquer que cette étude est représentative mais pas exhaustive.

Pour ce faire, quatre guides d'entretien différents ont été pensés. De fait, certains aspects des hypothèses posées (comme le rapport à l'esthétisme, par exemple) ne pouvaient être développés que par les opérateurs théâtraux. Chaque guide a été organisé en thèmes qui ont été balayé tout au long de chaque entrevue tout « *en laissant venir l'interviewé afin que celui-ci puisse parler ouvertement, dans les mots qu'il souhaite et dans l'ordre qui lui convient* »³².

En amont de chaque entretien, une convention d'autorisation d'enregistrement et d'exploitation de données a été signé par chaque acteur et nous avons respecté les desiderata individuels comme la relecture de la transcription ou le respect des parties d'enregistrement ne pouvant être exploitées.

En vue d'analyse des données récoltées, ces enregistrements ont fait l'objet de transcriptions sociologiques, c'est-à-dire « *qui vise à retranscrire exactement ce qui est dit, sans modifier ni corriger le langage, tout en mentionnant le non verbal* »³³.

Au vu de l'ampleur de ce travail de récolte de données, l'ensemble de ces guides d'entretiens et transcriptions est annexé à ce mémoire sous forme de fichier numérique.

Nous attirons également l'attention du lecteur au vu de la longueur de quelques extraits intégrés dans ce travail. De fait, lorsque la sélection pouvait porter à confusion, nous avons veillé à ne pas sortir la sortir de son contexte.

3.6 Le recueil des données existantes

En complément à ces entretiens, nous nous sommes appuyés sur de la documentation écrite.

La première base étant issue de la littérature scientifique, nous l'avons complétée par de la littérature grise telle que les décrets, l'accord de gouvernement de la FW-B, les rapports de l'OPC et d'autres documents édités par la FW-B. L'apport de trois études quantitatives nous ont permis de préciser certains axes de nos réflexions.

Ces sources nous ont permis de confirmer ou d'infirmer les propos recueillis lors des entretiens.

³² VAN CAMPENHOUDT L., QUIVY R., 2011, *Op. Cit.*

³³ KONIECZNY, Nicolas, *Réussir la transcription d'un entretien pour un mémoire ou une thèse*, publié le 09/04/2018.
<https://www.ubiquis.io/info/retranscription-entretien-memoire/> - consulté le 28/07/2019

3.7 Limites posées à la démarche

Une première sélection de théâtres s'était opérée sur base de critères de diversités tels que le type de spectacles proposés, la variété des activités connexes, le montant du contrat-programme obtenu en 2008.

N'ayant pas délimité les fonctions du future interviewé, nous avons rencontré des personnalités aux professions variées mais, ayant toujours un lien avec la programmation des spectacles.

La souplesse de la méthode implique de pouvoir jongler entre un cadre à respecter (dans notre cas, les thèmes) et la liberté pour l'interlocuteur de penser et s'exprimer.

Comme vu dans notre cadre théorique, les événements rencontrés par les acteurs peuvent déclencher des passions dont nous devons également tenir compte dans notre analyse.

Le Théâtre Marni et Le Théâtre Royal du Parc n'ont pas souhaité participer à notre recherche.

Nous aurions également voulu rencontrer le Théâtre Poème mais nos tentatives de rentrer en contact sont restées vaines... N'ayant pas eu son contrat-programme reconduit, cet opérateur est en cessation complète d'activités. L'entendre aurait pu apporter d'autres nuances à cette étude.

Le respect des modalités d'utilisation de ces entretiens ne nous a pas parfois permis de les exploiter dans leur intégralité. Relectures et pratique du « off » nous inviteront à ne pas autoriser la diffusion des annexes reprenant l'intégralité des transcriptions sociologiques.

Plus fondamentalement, nous nous sommes intéressés à la programmation théâtrale des acteurs avant de les rencontrer et ce, afin de pouvoir poser des constats (notamment d'un point de vue esthétique) et questionner plus finement notre interlocuteur.

Par conséquent, cette pratique nous a quelque peu « lié » à l'interviewé. Nous devons donc le considérer sous peine de faire « *preuve d'une grande naïveté épistémologique* »³⁴.

³⁴ VAN CAMPENHOUDT L., QUIVY R., 2011, *Op. Cit.*

4 Éléments de contextualisation

4.1 Historique du subventionnement public de la FW-B

Le XX^e siècle se caractérise par la mise en place de politiques publiques culturelles permettant aux structures de spectacle vivant (théâtre, opéra, orchestre symphonique...) de sortir des lois du marché en vigueur pendant toute la durée du XIX^e siècle et ce, avec pour objectifs la démocratisation de la culture et le soutien à la création.

Les politiques culturelles, dont le théâtre fait partie, revêt de la dynamique associative.

Les travaux de Michel Jaumain³⁵ nous permettent de retracer les grandes lignes de la réflexion publique en matière de régulation des arts de la scène.

Années 50

Comme indiqué dans notre introduction, c'est après la guerre 40-45 que la création théâtrale fut reconnue et subventionnée par l'Etat belge. Seul le Théâtre National était réglementé par arrêté du Régent.

A la fin des années 50, la reconnaissance individuelle par convention commença par l'intermédiaire du Rideau de Bruxelles. Au début, il n'y avait pas de « décret » mis en place car le nombre d'offres était inférieur au nombre de créateurs et ce n'est qu'après la création des Communautés que la réglementation diffèrera.

De 1970 à 1980

Dans les années 70, la création de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des techniques de diffusion (INSAS) permit d'augmenter le nombre de comédiens et de nombreux metteurs en scène ont alors réhabilité des bâtiments abandonnés pour développer leur travail et tenter de faire reconnaître leur structure afin d'être subsidié. Ce fut le cas pour les théâtres Varia, Le Poche et l'Ancre. Une fois subventionnés, les metteurs en scène restaient à la tête de la direction des lieux, de manière indéterminée jusque dans les années 90, où de jeunes metteurs en scène ont remis en question la pertinence de maintenir ces mandats à long terme et permis aujourd'hui d'instaurer une règle plus équitable en régulant la direction théâtrale à deux mandats de cinq ans successifs dans les lieux de création subventionnés (valable également

³⁵ JAUMAIN, Michel. « La régulation publique des arts de la scène. 1980-1997 », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, vol. 1562-1563, n° 17, 1997, p. 1-60.

dans le domaine de la musique). Ces années furent aussi marquées par l'accroissement du nombre de nouvelles compagnies désignées sous le terme de « jeune théâtre ».

Au fil des années, les structures augmentant, le budget consacré aux arts de la scène devenait de plus en plus important. On constata que les gestionnaires culturels engendraient des déficits importants que les pouvoirs publics devaient combler en étant « devant le fait accompli ».

Des réglementations furent alors mises en place afin d'assainir le secteur et de stabiliser les entreprises théâtrales au fil du temps. À ce moment-là, le Théâtre National était toujours géré à part des autres structures.

Dans les années 70, le premier décret mis en place tendait à organiser le financement public des théâtres selon une subvention-traitement en fonction du personnel d'une part et, selon une subvention complémentaire d'autre part.

De 1980 à 1997

Les années 80 marquèrent l'apparition du dispositif de conventionnement, obligeant les théâtres à réaliser un cahier des charges en échange de l'engagement du Ministère de verser une subvention annuelle. Ce dispositif réglementa également la défense des auteurs dramatiques, le mode de liquidation/indexation, la durée (un an), la gestion des déficits et la normalisation comptable. La mise en place de ce mécanisme fut accompagnée par des conventions d'assainissement qui reprenaient les opérations générales de résorption des déficits cumulés avec pour objectif de responsabiliser les théâtres quant aux mesures à prendre afin de rééquilibrer leur budget.

À la fin des années 80, le gouvernement adopta le « Plan en dix mesures » afin de poursuivre l'effort de clarification des modes de régulation du secteur théâtral, celui-ci traversant une « crise de croissance ». Le Ministre en charge expliqua que les villes se désengageaient du financement des théâtres mais surtout, que leur direction mettait en œuvre la « stratégie du déficit accompli » argumentant par cette voie de fait la légitimité du montant des subsides demandés.

En 1990 apparurent les contrats-programmes, présentés en trois grands volets. Premièrement, un cadre général, qui reprend l'objet, la durée et les procédures de renouvellement. Deuxièmement, les engagements des signataires en indiquant, d'une part, le montant de la subvention octroyée par le Ministère, ses modes de progression et de liquidation et, d'autre part, les obligations de rédaction d'un cahier des charges par les entreprises théâtrales.

Troisièmement, l'évaluation et le contrôle de l'exécution du cahier de charges et des subventions qui obligent les théâtres à déposer auprès des services de la Communauté au terme de chaque saison : un rapport moral, un rapport sur l'activité et l'emploi ainsi que le dépôt de ses comptes annuels (bilan et comptes de résultats).

Ces mécanismes de régulation étaient initialement consacrés au secteur des théâtres pour public adulte. Par la suite, ils furent appliqués au Théâtre National et aux autres branches du secteur des arts de la scène, à savoir, le théâtre de l'enfance et de la jeunesse, la musique et la danse et aussi, les centres culturels.

Dans cet aperçu historique, on peut constater que les Ministres en charge de la culture ont toujours travaillé sur la même règle de conduite en respectant les grandes lignes du « Plan en dix mesures », afin de garantir l'assainissement du secteur en responsabilisant davantage les opérateurs.

Selon Fabrice Gardin³⁶, du Théâtre des Galeries, cette période fut très critique :

« ... Début des années 90, le théâtre a une grosse grosse crise puisqu'il est quasiment en faillite virtuelle. En 93 – 94, le théâtre vire plus ou moins 40 personnes : pensions, prépensions et C4 ; parce que le théâtre a 30 millions de BEF de dettes ONSS et donc, petit à petit, Jean-Pierre Rey va passer la main. Alors, pourquoi on en est arrivé là ? Parce que tout simplement Jean-Pierre Rey a vieilli, comme tout un chacun et qu'il n'a absolument pas pensé à « se renouveler » ou à chercher les gens qui pouvaient « l'aider à » et donc, fin des années 80, début des années 90, il y a de moins en moins de monde dans la salle du théâtre des Galeries avec des chutes parfois jusqu'à 150 personnes par soir alors qu'on est dans une salle de 900, donc, on fait du théâtre – je ne vais pas dire pour 900 parce qu'il ne faut pas être fou – mais, je veux dire que quand nous, on crée un spectacle, notre base de calcul c'est plutôt 300-400 personnes plutôt que 150... Et avec de très très gros salaires, puisque je rappelle qu'à l'époque, sont toujours là les grosses vedettes qui ont connu l'heure de gloire. C'est notamment, le passage du théâtre à la TV. On est dans les années 70-80 et donc les grosses vedettes sont Christiane Hanin, Serge Michel, Jean-Pierre Lorient, Jacques Lippe et d'autres... Ces gens-là, début des années 90, ils ont des salaires que le théâtre ne peut en réalité pas payer... ».

Fin des années 90 – début 2000

En 1999, un Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène en modifie profondément le fonctionnement.

Alain de Wasseige³⁷ en distingue les grands axes.

³⁶ GARDIN, Fabrice, *Communication personnelle*, février 21, 2019.

³⁷ DE WASSEIGE A., 2000, *Op.Cit.*, p. 277-278.

- 1) Premièrement, ce décret aborde le secteur d'un point de vue général, intégrant, certes, le théâtre, mais aussi la danse, les arts lyriques, la musique et d'autres secteurs qui n'étaient pas reconnus jusqu'alors : les arts du cirque et les arts forains. Cependant, il ne tient pas compte du théâtre de l'enfance et du théâtre-action.
- 2) Ensuite, dans cette reconnaissance de démarche globale, il est tenu compte *des principales fonctions relatives aux arts de la scène : création, production, promotion et diffusion, recherche, formation, édition...* ce qui sous-tend la prise en compte d'un travail sur une longue durée.
- 3) En troisième lieu, le décret renouvelle les conseils décisionnels nommés « instances d'avis » mais élargit leur fonctionnement à tous les secteurs des arts de la scène et prévoit d'y accueillir des personnes venant de milieux divers : utilisateurs, public, secteur professionnel, auteurs et interprètes, enseignement artistique, milieu universitaire.
- 4) Une nouvelle caractéristique est de rendre possible l'obtention des subventions aux personnes physiques : artistes ou groupes d'artistes (les compagnies) et plus uniquement aux institutions ou organismes.
- 5) Puis, la reconnaissance de missions de service public est désignée de manière explicite « *le gouvernement désigne, dans chaque domaine, après consultation de l'instance d'avis concernée, au moins un organisme reconnu et subventionné en vue de l'accomplissement de missions de service public qu'il arrête et dont il le charge* »³⁸.
- 6) Une sixième caractéristique est relative à l'intégration et la systématisation des contrats-programmes.
- 7) Enfin, on crée des postes spécialisés et un observatoire des arts de la scène qui permettront de rendre compte des pratiques analysées dans le domaine.

D'autres décrets interviendront jusqu'à ce jour, l'un en 2003 et l'autre, dernièrement voté en mars 2019 seront explicités dans le chapitre cinq, consacré au développement de notre première hypothèse.

³⁸ MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTE FRANÇAISE, *Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement des secteurs professionnels des Arts de la Scène du 05 mai 1999*, Moniteur belge du 16 septembre 1999, p. 34671 - chapitre IV, section 2, article 38 - cité dans DE WASSEIGE A., 2000, *Op.cit.*

4.2 Les modalités de soutien de la FW-B

Les différents opérateurs pouvant bénéficier des aides publiques sont les structures de création, les structures de services, les lieux de diffusion, les lieux de création, les festivals et les centres scéniques. Il n'y a donc pas de distinction entre les différents théâtres sauf les cas particuliers du « théâtre-action » et des « arts de la rue », lesquels relèvent de dispositifs indépendants.

Initialement, le décret³⁹ définit quatre types d'aides financières :

- Les bourses
 - La bourse d'aide à la création artistique ;
 - La bourse d'aide à la formation continuée ou à la recherche.
- Les aides ponctuelles
- Les conventions – durées de deux ou quatre ans⁴⁰
- Les contrats-programmes – durée de cinq ans et organisé sous forme d'échéancier unique

Nous nous intéresserons plus particulièrement à ces deux derniers types d'aide.

³⁹ Arts de la scène – modalité d'octroi et de justification des subventions

<http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté dernièrement le 04 août 2019

MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE, *Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène du 10 avril 2003*, Moniteur belge n° 183 du 19 mai 2003, p. 27200.

⁴⁰ Cette modalité a été supprimée dans un décret intermédiaire, tous les opérateurs prétendant une subvention à long terme rentrent désormais dans la formule du contrat-programme.

MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE, *Décret modifiant le décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène du 13 octobre 2016*, Moniteur belge n° 301 du 17 novembre 2016, p. 76736.

4.3 Le régime Tax-Shelter arts de la scène⁴¹

Ce régime fiscal ne concerne pas directement notre sujet d'étude mais, ayant été régulièrement abordé lors des entretiens, nous tenons à en expliciter les grandes lignes.

Le Tax-Shelter est un produit financier initialement mis en place par le Gouvernement fédéral en 2004. Il concernait alors uniquement le secteur de l'audiovisuel et, en 2017, la loi s'est étendue au secteur des arts de la scène.

Ce système permet aux entreprises belges (ou les succursales belges d'entreprises étrangères) d'investir dans la production d'œuvres scéniques et donne droit, d'une part, à une exonération fiscale du montant investi pour la période d'imposition (qui permet une économie d'impôts) et, d'autre part, au versement d'une prime complémentaire qui récompense l'investissement.

Du côté du monde théâtral, il s'agit d'une nouvelle source de financement non négligeable.

⁴¹ Définition du Tax-Shelter arts de la scène
<http://www.taxshelter.be>, consulté le 04 août 2019.

5 Hypothèse 1

La transformation de la régulation de contrôle

C'est à titre de régulateur contrôlant que nous nous intéressons à la Fédération Wallonie-Bruxelles (toujours instituée sous l'appellation « Communauté française »).

Cette première hypothèse s'appuie sur le postulat qu'une régulation conjointe amène, d'une part, l'Etat (la Communauté française) à se repositionner en tant que régulateur au lieu de gestionnaire et, d'autre part, à transformer l'acteur régulé (les opérateurs) en le « désinstitutionnalisant ».

5.1 Fonctionnement institutionnel

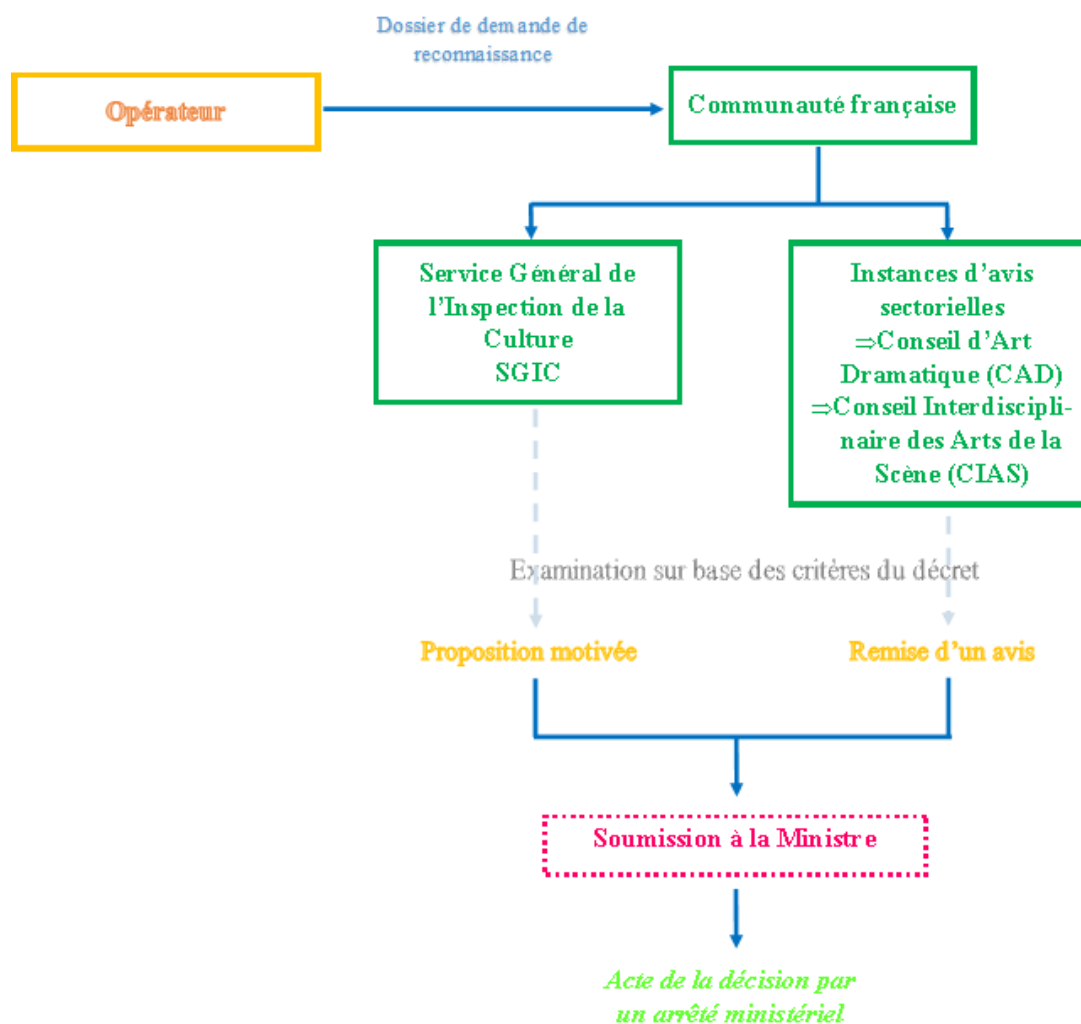
Le processus de gestion des subventions accordées aux opérateurs était initialement régi par le Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène du 10 avril 2003, adopté par le parlement de la Communauté française. Il fera l'objet de plusieurs arrêtés d'exécution.

Les subventions ordinaires sont accordées par la Communauté française aux opérateurs demandeurs. Des conventions pluriannuelles (conventions ou contrats-programmes) sont établies, dans lesquelles sont définies l'engagement d'octroi d'une subvention couvrant les activités décrites ; les modalités de liquidation et de justification de la subvention, et enfin, l'évaluation des missions imposées par l'institution étatique.

L'octroi de la subvention est donc précédé d'un processus de reconnaissance ou d'agrément des opérateurs.

Un dossier de demande de reconnaissance doit être introduit par l'opérateur auprès de la Communauté française. Il comprend les statuts, le relevé des moyens humains et matériels, les comptes annuels des exercices précédents et un plan pluriannuel d'activités de l'opérateur demandeur. Il fera l'objet d'une lecture attentive par deux organes consultatifs qui vérifieront le respect des items du décret et qui estimeront la qualité artistique du dossier. Le Service Général de l'Inspection de la Culture remettra une proposition motivée et les instances d'avis sectorielles déposeront un avis auprès de la Ministre en charge de la culture (Alda Greoli pour cette dernière législature). La Ministre reste souveraine de la décision finale d'octroi ou non d'une subvention sous injonction de critères quantitatifs à respecter, par exemple, le nombre de représentations.

Nous proposons de schématiser ce processus d'octroi de subvention dans le cadre d'un contrat-programme.



La figure⁴² suivante illustre parfaitement l'influence des instances d'avis en matière décisionnelle.

Nombre de contrats-programmes (CP) adoptés par rapport au nombre de CP proposés par les IA								
	prioritaires		positifs		réservés		négatifs	
Arts vivants	55/55	100%	72/76	95%	25/29	86%	10/45	22%
Musiques	68/72	94%	12/12	100%	1/1	100%	-	-
Total Arts de la scène	123/127	97%	84/88	95%	26/30	87%	10/45	22%

⁴² Focus Culture 2018, 2019, *Op. Cit.*, p. 52.

Ces instances peuvent émettre leurs avis selon quatre formulations : positifs prioritaires, positifs, réservés ou négatifs.

Selon les observations faites dans cette publication, « *la corrélation entre les appréciations formulées par les conseils d'avis et les décisions ministérielles permet de mieux appréhender l'adéquation entre le processus décisionnel et le processus propositionnel sur lequel il s'est appuyé* »⁴³.

Nous pouvons observer que les avis favorables (prioritaires et positifs) ont été suivis par la Ministre à 96 %. A contrario, les avis défavorables l'ont été à 80 %.

La subvention fait alors l'objet d'une liquidation en deux tranches. La première, représentant 85 % du montant total, est liquidée dès l'engagement de l'arrêté d'octroi. La seconde (les 15 % restant) l'est après réception et contrôle des justificatifs.

Des modalités d'évaluation sont également mises en place. À mi-parcours d'un contrat-programme, par exemple, un rapport d'évaluation devra être remis, faisant état des lieux du niveau d'exécution du dossier rentré auprès du Ministère. En fin de parcours se tiendra une évaluation complète de l'exécution des missions et activités au terme du contrat-programme ou de la convention et l'opérateur devra motiver sa demande de renouvellement de reconnaissance, donnant lieu à la conclusion d'un nouveau contrat-programme (ou convention). Ce dossier d'évaluation comprendra un rapport moral, le bilan et les comptes, les chiffres de fréquentation et le degré d'exécution des obligations, c'est-à-dire du cahier des charges à respecter en termes de quotas de nombre de représentations, de spectacles, d'auteurs belges, etc...

Un dialogue reste présent entre les opérateurs et la Ministre. Nous illustrons notre propos par un extrait de notre entretien avec Olivier Moerens⁴⁴, du Théâtre Le Public :

... « Alors, pour tout vous dire, de 2012 à 2017, moi j'ai fait trois dossiers de demande... Tout le monde a fait trois dossiers de demande hein...

... Les deux autres, avec Milquet qui a sauté etc., n'ont pas abouti. Et puis, celui-ci, on nous a envoyé, au bout d'un an et demi, un contrat-programme... en disant : « Si vous avez des remarques à faire, on peut les faire ». Donc, nous, on a refusé des tas de trucs, c'était les 700 représentations, c'était « à tomber mort », c'était, dans nos salles, inorganisable... Je crois qu'on devait... en jouant l'été, on devait faire tout le temps, du mardi au samedi, il nous manquait encore une trentaine de représentations... ce n'est pas possible. Donc, moi, mon

⁴³ Focus Culture 2018, 2019, Op. Cit., p. 52.

⁴⁴ MOERENS, Olivier, *Communication personnelle*, mai 21, 2019.

personnel fixe, je ne peux pas le faire travailler, je dois leur donner des congés payés, donc voilà... Là, on a fait un truc, qu'on a argumenté et alors on a descendu à 375... ».

5.2 Campagne « Bouger les lignes »

« Bouger les lignes » est une opération proposée sous le mandat de Joëlle Milquet, Ministre de la Culture, entre mars 2015 et décembre 2016. Ce projet est mené en association avec l'Observatoire des Politiques Culturelles (OPC) et l'Administration Générale de la Culture (AGC). L'intention de cette action est « *d'adapter la politique culturelle aux réalités du terrain et de la société* »⁴⁵.

Ce processus de consultation démocratique a pu s'établir en définissant six groupes de travail (appelés « Coupoles »), constitués d'une quinzaine de représentants des différents secteurs et présidés par un binôme mixte. Les participants ayant les statuts d'artiste et d'indépendant percevaient une rémunération, permettant d'inclure les acteurs de terrain aux discussions.

Les six coupoles ont été désignées comme suit :

- Artistes au centre
- Alliance culture – école
- Plan culturel numérique
- Démocratie et diversités culturelles
- Entrepreneuriat culturel et modes de financement
- Nouvelle gouvernance culturelle

*« Disposant d'une autonomie organisationnelle, elles se sont réunies selon un calendrier propre et ont déterminé d'initiative leur fonctionnement participatif. Les coupoles avaient pour mission de garantir la transparence des échanges, le respect et la prise en compte de la parole de chacun, la publicité des débats, la participation du plus grand nombre, l'écriture d'une parole collective qui serait ensuite structurée et remise à la Ministre de la Culture »*⁴⁶.

Un Comité de pilotage garantissait la transversalité des propositions afin de les appliquer aux politiques culturelles et un Comité de Suivi Opérationnel (CSO) préparait les synthèses à

⁴⁵ Brochure de présentation de la campagne « Bouger les lignes »
<http://www.tracernospolitiquesculturelles.be>, consulté le 05 août 2019.

⁴⁶ Campagne « Bouger les lignes », *Op. Cit.*

présenter au cabinet de la Ministre, en vue de permettre d'opérationnaliser les recommandations exprimées.

Il nous paraît intéressant de découvrir comment nos intervenants illustrent leur participation à cette coupole :

Philippe Sireuil⁴⁷, Théâtre des Martyrs :

... « L'opération « Bouger les lignes » - si vous lisez ce à quoi on est arrivés, à savoir les quarante propositions énoncées il y a quelques mois par Alda Greoli – beaucoup de bonnes déclarations, beaucoup de bonnes intentions. Comme dit l'autre : « les promesses n'engagent que ceux qui y croient »... Je me souviens – et là, je parle de moi – j'ai été au premier atelier de « Bouger les lignes » qui s'est tenu à Bruxelles, près du Botanique, puisqu'il y avait deux slogans, il y avait « Bouger les lignes » d'un côté et « L'artiste au centre » de l'autre ; et je me suis permis à un moment donné de prendre la parole pour dire que, il me semblait que le slogan « L'artiste au centre » ne suffisait pas et que j'ajoutais : « au centre oui, mais, au centre de quoi ? ». Et je ne pense pas que, depuis, tout ce qui a été mis en place favorise les artistes ET les techniciens et donc... le travail artistique qui est le nôtre.

... Non pas qu'il n'y a pas d'avancées, le fait que, sous la tutelle d'Alda Greoli, son insistance parce que je pense qu'il y a chez cette femme... comment dire... un talent réel dans la capacité qu'elle a de suivre un dossier, on le voit d'ailleurs, avec quel acharnement elle veut qu'avant la fin de la mandature... le décret « Institution des nouveaux comités d'instance d'avis » soit voté... il y a une sorte d'acharnement absolument fascinant... Il y a des avancées, le fait qu'elle ait obtenu une enveloppe supplémentaire de dix millions d'euros pour les arts de la scène par exemple et pour d'autres ; les incidences qu'elle a faites en direction du théâtre jeune public sont évidentes. Il reste que... ça ne suffit pas... mais je ne pense pas que tout soit une question de... - c'est difficile de cerner ça – ce n'est pas qu'une question de financement, c'est une question de culture en fait. Moi, j'aimerais bien qu'il y ait une enquête sur... qui déterminerait par exemple, le nombre de fois où les mandataires politiques en Belgique se rendent au concert, au théâtre ou à l'opéra... ou au musée... ».

Olivier Moerens⁴⁸, Théâtre Le Public :

... « ... C'est compliqué comme question parce que... Vous allez poser la question à Michel, vous allez avoir une réponse ; Pati, une autre et moi, encore une autre et plein de gens...

Je crois que la problématique est ailleurs... Quand on entend « Bouger les lignes », c'est génial, mais il faut encore les faire bouger... Moi, j'aimerais bien que la Ministre nous dise - ou les Ministères nous disent - ce qu'ils veulent subventionner. Quel... Que doit représenter l'acte de subventionner une activité culturelle théâtrale ?... »

Olivier Blin⁴⁹, Théâtre de Poche :

... « Sur « Bouger les lignes », oui, c'est évident mais vous connaissez comme moi les dons, les actes... dans les engagements de la politique culturelle de la Ministre Greoli... avec notamment... une meilleure transparence du travail des commissions qu'on retrouve à... à tous les échelons.

⁴⁷ SIREUIL, Philippe, Communication personnelle, mars 13, 2019.

⁴⁸ MOERENS O., 2019, Op. cit.

⁴⁹ BLIN, Olivier, Communication personnelle, mai 17, 2019.

... Donc, j'ai vraiment priorisé ça, ce qui fait que... je me sens, aujourd'hui - mais ça va changer – complètement intégré dans les espaces communautaire dédiés à la profession comme les chambres syndicales, des choses comme ça... j'y vais vraiment pas assez et... je me suis... peu intéressé finalement, à « Bouger les lignes » et... pour ce qui est de la place... de l'artiste...

Enfin, j'ai l'impression que, depuis trente ans de production, il a, dans mon travail, une place déterminante, avec mon travail de production, c'est systématiquement... l'artiste en qui je pense que... il y a peu de spectacles désirés qu'on n'a pas montés, par exemple...

En tous cas, je trouve, alors, on peut chipoter et tout mais... en tout cas je me sens comme ça en fait, je me sens véritablement à la disposition du projet artistique. Et j'ai – enfin, c'est pas à moi de vous le dire mais –, j'ai un fonctionnement en... fort en humilité par rapport à ça...

Et par ailleurs, je trouve que j'arrive assez bien à faire... je comprends assez bien la production théâtrale en fait et j'ai... j'ai par contre... l'envie de... qu'on soit en matière de production, une 'machine de guerre' de nouveau à disposition de l'artiste.

Mais voilà c'est pour cette raison que je n'ai pas accordé suffisamment... d'importance, à l'opération « Bouger les lignes ». Voilà, j'ai beaucoup de mal à prendre position par rapport à votre question...

... Non, j'écoutais et je n'avais pas de revendications à faire, non...

Mais, de nouveau, c'est pareil, c'est parce que... Le truc qui est vraiment important à comprendre c'est que... quand même, j'ai l'impression que nous autres, les directeurs d'institutions, on est à la création de la chose, en fait... Et je crois que c'est aux politiques d'entendre ça mais, je crois qu'ils l'entendent très bien. »

Alexandre Caputo⁵⁰, Théâtre Les Tanneurs :

... « Alors, je pense que derrière, il y a plein de « bonnes intentions » et que les projets ont accouché de certaines idées intéressantes. « L'artiste au centre », très franchement, j'ai pas vu, j'ai pas compris... voilà. Pour moi... un artiste n'est pas plus au centre aujourd'hui qu'hier, c'est... non... Il faudrait vraiment me prouver le contraire... Moi je trouve que dans... oh ! Il y a une chose qui m'énerve aussi, c'est le côté poujadiste de dire : « Ah oui, avant il y avait du copinage dans les Instances d'avis, on va changer ça », c'est n'importe quoi ! Qu'il y ait du copinage, certainement, mais franchement, il y avait un système qui fonctionnait, plutôt bien organisé, avec plein de garde-fous... des dérives à certains endroits, qu'il fallait corriger... Dire que, maintenant, on va l'éviter, je ne vois pas pourquoi. Je ne vois pas pourquoi, dans le nouveau système, il y aurait moins de copinage qu'avant. Tout ça, c'est de l'esbrouffe, pour moi.

Par contre, que, dans le chef de la Ministre et de son cabinet, il y ait eu volonté d'améliorer le fonctionnement, ça, je le pense sincèrement et je crois qu'ils ont vraiment essayé d'organiser une plus grande... transversalité, communication, entre les secteurs. Ils ont veillé à favoriser la pluridisciplinarité à une transparence des avis, et je trouve ça vraiment intéressant.

Maintenant, il faudra voir comment ils vont mettre en œuvre la réforme et ça c'est vraiment une grande question, parce qu'il ne faut pas que les nouveaux conseils deviennent des usines à gaz. »

Isabelle Jonniaux⁵¹, Atelier 210 :

⁵⁰ CAPUTO, Alexandre, Communication personnelle, mai 08, 2019.

⁵¹ JONNIAUX, Isabelle, Communication personnelle, juin 18, 2019.

... « qu'Artiste au centre a été imposé comme un des cadres princ... comme un des piliers de Bouger les lignes, en fait c'était un peu bouger les lignes pour mettre l'artiste au centre...

J'ai participé un temps aux premières réunions...

Oui, il y en a eu plusieurs, je ne sais même plus lesquelles... Et puis, très vite, ça m'a paru... très vite ça m'a paru que c'était pas l'endroit où les choses allaient bouger en fait c'est... On a un outil ici pour faire bouger ce qu'on a envie de faire bouger – je dirais... dans la mesure où on a cet outil-ci – et toutes ces discussions-là entre administration... artistes... ça a été beaucoup de remue-ménage pour, en fin de compte, pas grand-chose qui change, voilà.

Donc, j'ai vite abandonné en me disant que ce n'était pas là, que ça n'allait pas faire évoluer... J'ai l'impression que les conclusions c'étaient des choses qu'on aurait pu... Voilà, après c'était un processus... on va dire démocratique... mais, pour moi c'était un leurre... vraiment... »

En lisant ces extraits, nous pouvons constater que les acteurs de terrain sont très mitigés dans leurs propos.

Quentin Hayois⁵², chef de cabinet-adjoint de la Ministre Alda Greoli, nous apporte une nuance intéressante:

...« Alors, d'emblée, certains ont pris « Bouger les lignes » pour un catalogue... qui préparait un nouvel accord de Gouvernement qui allait pouvoir... aboutir ici, maintenant, après l'année 2019, à la fin de la législature. Alors que « Bouger les lignes » plantait les jalons quelque part de ce qui devait être une politique culturelle à moyen terme, mais certainement pas à court terme. Donc, il y a toute une série – mais je vais vous les citer après – d'actions « Bouger les lignes » qui ont pu être concrétisées et d'autres qui sont toujours ouvertes parce que... parce que ça prend du temps tout simplement. »

À l'issue de la consultation de « Bouger les lignes », la Ministre, Alda Greoli, présenta, le 3 février 2017, un plan transversal (sous la forme de quarante actions) rédigé sous la direction des différents Comités de Suivi Opérationnels.

Ces actions⁵³ sont définies en 3 groupes :

I. FÉDÉRER, HARMONISER, RÉGULER

1. Formalisation des objectifs et de l'évaluation de la politique culturelle de la Fédération Wallonie-Bruxelles
2. Décloisonnement des matières culturelles
3. Typologie des opérateurs culturels
4. Réforme des missions et du fonctionnement des instances d'avis
5. Réforme du système de reconnaissance des fédérations professionnelles
6. Soutien à la création d'une Maison des fédérations professionnelles
7. Pérennisation de BOUGER LES LiGNES
8. Coopérations institutionnelles
9. Déploiement d'incitants et de mécanismes financiers et fiscaux

⁵² HAYOIS, Quentin, *Communication personnelle*, juillet 15, 2019.

⁵³ Quarante actions pour bouger les lignes
<http://www.lecdh.be>, consulté le 05 août 2019.

10. Observation de l'emploi artistique et de l'économie des secteurs culturels
11. Amélioration du « statut » d'artiste et des règles y relatives

II. DÉVELOPPER, ACCOMPAGNER, PROMOUVOIR

12. Soutien à la création et à l'expérimentation artistique
13. Renforcement des liens entre la création et la recherche scientifique
14. Renforcement de l'emploi artistique
15. Identification et renforcement des résidences d'artistes
16. Incitation à la mutualisation et au développement de nouveaux modèles
17. Déploiement d'un réseau d'agences conseil pour les artistes et les créateurs
18. Évolution des missions de l'Inspection vers un service d'appui
19. Déploiement d'une équipe numérique mobile
20. Renforcement de l'action territoriale des opérateurs culturels de proximité
21. Reconnaissance et soutien des structures de production et de diffusion
22. Soutien à des réseaux de lieux de diffusion
23. Renouvellement des outils de diffusion de la FW-B
24. Opérations « jeunes talents »
25. Promotion de la culture belge francophone

III. [IN]FORMER, RELIER, DIVERSIFIER

26. Accessibilité de la culture au plus grand nombre
27. Déploiement d'une nouvelle alliance Culture-Ecole
28. Etude du champ des droits des usagers en lien avec les droits culturels
29. Audits sur l'accès aux personnes en situation de handicap
30. Rédaction d'un Plan culturel numérique
31. Intégration d'Espaces publics numériques (EPN) dans les centres culturels
32. Renforcement des missions et de la visibilité de l'OPC
33. Organisation et collecte d'informations
34. Développement du portail d'information de l'administration « Culture.be »
35. Déploiement de plateformes numériques spécialisées
36. Connexions culturelles entre secteurs marchand et non marchand
37. Information sur les métiers artistiques et techniques
38. Coordination de l'offre de formation continue
39. Activation du Fonds de sécurité d'existence (FSE) des Arts scéniques
40. Facilitation de la transition professionnelle en début et en fin de carrière

Par suite d'augmentations de budget⁵⁴, une série d'actions ont pu être abordées et/ou concrétisées.

Le chef du cabinet-adjoint nous en illustre quelques grandes lignes, spécifiques à notre sujet d'étude.

⁵⁴ Selon Quentin Hayois, plus ou moins onze millions d'euros en tout depuis 2014.

Premièrement, l'action 12, qui illustre le soutien à la création et à l'expérimentation artistique, a été renforcée dans tous les secteurs. La création représente le soutien aux compagnies et l'expérimentation est l'aide via les bourses et les projets.

Ensuite, la question de financer des bureaux de production et de diffusion auprès des artistes a été abordée dans l'action 21 et le soutien aux lieux de diffusion favorisant la circulation des œuvres l'était dans l'action 22.

Le renouvellement du dispositif organisé par la Fédération est amené par l'action 23, avec un focus plus particulier sur le repositionnement de Point Culture dans le champ culturel. Le débat sur les outils de diffusion est, lui, toujours en cours.

Quant à l'action 11, concernant le statut de l'artiste, le cabinet indique une volonté d'en porter l'autorité auprès du Gouvernement fédéral.

Enfin, la formation continue des artistes présentée sous l'action 39 a abouti sur une nouvelle offre de formation, accompagnée d'un projet pilote d'accompagnement à la transition professionnelle.

5.3 Décret⁵⁵ de 2019 sur la nouvelle gouvernance culturelle

La naissance de ce nouveau décret est, en partie, le fruit de la campagne « Bouger les lignes ».

Dans le même temps, la Cour des comptes remettait un rapport⁵⁶ au Parlement de la Communauté française.

Ce rapport est le résultat du contrôle interne du subventionnement de l'Administration Générale de la Culture, il nous paraît éclairant dans les décisions prises par le Ministère de la Culture.

Dans sa définition d'une bonne gouvernance culturelle, la Cour prévoit « *la mise en place d'un code des matières culturelles, la révision du rôle des instances d'avis, la simplification administrative, le découplage de l'administration, l'objectivation et la transparence des décisions d'octroi de subventions et la mise en place d'une culture de l'évaluation, autant*

⁵⁵ Décret du 28 mars 2019, *Op. cit.*

⁵⁶ COUR DES COMPTES, *La gouvernance culturelle et le contrôle interne du subventionnement à l'administration générale de la culture*, Bruxelles : Imprimerie centrale de la Chambre des représentants, mars 2019, p. 3.

d'objectifs repris ces dernières années dans les déclarations de politique communautaire et le contrat d'administration »⁵⁷.

De fait, dans ses écrits, la Cour constate une liste d'irrégularités qui engendrent un questionnement sur la bonne utilisation des deniers publics en matières culturelles.

Premièrement, aucun code des matières culturelles n'a été rédigé, ce qui amène des disparités injustifiées et rend le dispositif de fonctionnement difficile. La Cour demande également un décret unique définissant clairement les missions des acteurs. Dans ses observations, elle signale que les instances d'avis n'ont pas fait l'objet d'évaluation alors qu'ils font état de plusieurs difficultés : *« renouvellement des mandats des membres, importance des frais de fonctionnement, risque de conflits d'intérêts et motivations insuffisantes des avis rendus »⁵⁸.*

⁵⁷ Rapport de la Cour des comptes, 2019, *Op. cit.* p. 4.

⁵⁸ Rapport de la Cour des comptes, 2019, *Op. cit.* p. 3.

Aussi, les opérateurs souffriraient d'un manque de définition d'objectifs et d'actions et l'absence de l'utilisation conjointe des indicateurs qualitatifs et quantitatifs ne permettent pas d'évaluer correctement leurs activités.

« L'ensemble de ces éléments ne permet pas de contrôler efficacement l'utilisation des subventions. Il en découle que des décisions de refus d'agrément, de reconnaissance ou de contrats-programmes sont marginales. Par ailleurs, ces reconnaissances sont renouvelées quasi automatiquement ces dernières années. Il en résulte une limitation du mouvement des opérateurs et un report des évaluations. Le système de subventionnement s'apparente dès lors à l'administration de subventions dévolues aux opérateurs reconduits plutôt qu'à une véritable gestion du subventionnement »⁵⁹.

Un autre aspect de ce nouveau décret nous a été apporté par Pol Mareschal, directeur au service général de la création artistique en charge de la mise en œuvre des politiques transversales à la FW-B.

Pour Pol Mareschal⁶⁰, ce dernier décret est une continuité du décret-cadre⁶¹ de 2003 :

« ... il suit ça mais c'était logique que le décret évolue après... onze ans de mise en... action, c'est logique qu'on revienne sur... le décret et qu'on revoie... - avec les choix qui ont été faits hein – mais qu'on revoie...

Qu'on reprécise certains éléments attendus déjà dans le décret parce que... fondamentalement, les objectifs de 2003 n'ont pas été modifiés, ils ont été précisés. On retrouvait dans les commentaires des articles de 2003, certains aspects comme... de toute façon, l'attention à la médiation... la qualité artistique du projet y était déjà...

Il y a eu des... développements, des attendus et de ce qu'on... concevait par médiation, type de médiation, type d'investissement artistique, etc... Donc, ça... c'est pas nouveau mais c'était utile vraiment de repréciser les choses.

C'était utile aussi de revenir à un système de... d'échéancier commun... qui permet un état des lieux aussi global et commun à tous les secteurs... Et qui permet aussi une plus grande transparence sur l'affectation des moyens nouveaux à tel... enfin, en fonction des avis des conseils ».

⁵⁹ Rapport de la Cour des comptes, 2019, *Op. cit.* p. 4.

⁶⁰ MARESCHAL, Pol, *Communication personnelle*, juillet 10, 2019.

⁶¹ Décret du 10 avril 2003, *Op. cit.*

Les principaux objectifs⁶² de la réforme sont donc :

- Améliorer l'efficacité des instances d'avis,
- Renforcer l'expertise de ses membres,
- Rendre le système d'avis et de concertation plus dynamique et transversal, tout en préservant les spécificités sectorielles afin de garantir une offre culturelle plurielle et diversifiée,
- Renforcer le rôle des fédérations professionnelles dans la concertation sectorielle et intersectorielle, développer leur structuration et poursuivre le développement d'une nouvelle gouvernance culturelle dans leur chef,
- Instaurer une parité dans les organes consultatifs et une alternance entre les femmes et les hommes quant à leur présidence ou leur vice-présidence,
- Éviter les conflits d'intérêts en réduisant le cloisonnement sectoriel,
- Réduire la lourdeur administrative,
- Maîtriser les coûts du système d'avis, tout en garantissant le respect des enveloppes budgétaires actuellement réservées à chaque secteur, discipline ou type d'aide.

Notre interlocuteur⁶³ nous précise les éléments principaux concernant notre sujet d'étude :

... « Donc, quand on les subventionne, on attend qu'elles répondent à ça. Et, une fois qu'elles sont... qu'il y a une décision de contrat-programme, l'objectif c'est que les... c'est de... d'apprécier comment les structures mettent en œuvre les objectifs qu'elles ont déterminés et qui ont été formalisés dans le contrat-programme...

... Donc, il y a, d'une part, tout le volet qualitatif pour lesquels les contrats-programmes font référence, en lien avec la demande de contrat-programme, le dossier rentré par l'opérateur. Et au niveau quantitatif, il y a des propositions qui ont été émises aux opérateurs sur base des... de leur demande de contrat-programme et du cahier des charges qu'ils ont identifié dans leur demande, avec une possibilité de rediscuter et de réapprécier et éventuellement le... la révision de leur cahier des charges...

... Et donc, il y a une connexion qui est faite entre ces tableaux synthétiques... et le rapport moral, où on leur permet dans le rapport moral, de... d'expliquer... les raisons pour lesquelles... certains objectifs n'auraient pas été assumés ou pourquoi certains objectifs ont été dépassés. Donc, on demande une auto-évaluation là-dessus, c'est pas pour les sanctionner mais pour voir... pour comprendre les dynamiques dans lesquelles ils sont aussi. Et donc, on peut très bien apprécier le fait que certains projets ne se font pas...

... Même s'il est très formel le rapport moral, puisque très structuré. Mais on l'a structuré de cette manière-là pour... faciliter, et le travail des opérateurs, et le travail à la fois des services et/ou des instances d'avis.

⁶² PARLEMENT DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE, *Projet de décret sur la nouvelle gouvernance culturelle* - Exposé des motifs – 20 février 2019, p. 11.

⁶³ MARESCHAL P., 2019, *Op. Cit.*

Parce qu'auparavant, on avait des rapports complètement libres et donc il fallait réanalyser et restructurer nous-mêmes l'ensemble des rapports pour ravoire la logique du décret et recoller les éléments... du rapport, qui étaient parfois complètement éclatés.

Et ça permet à la fois... Oui, ça facilite vraiment le travail... des opérateurs et des services et des instances d'avis, même si c'est... - pour tout le monde hein – c'est un gros changement dans les pratiques... par rapport aux pratiques anciennes et que ça demande une... une compréhension et une... appréhension des nouveaux modèles.

... Mais, on est dans le quantitatif... oui, dans les tableaux... oui, on les croise en fonction du rapport moral et du... Et donc, au niveau quantitatif, par exemple, on leur demande des éléments qu'on ne connaissait pas du tout avant.

Il y a un tableau qui reprend par... projet de création... le titre de l'œuvre, la compagnie, si elle est issue de la FW-B ou pas issue de la FW-B, si le théâtre est producteur ou co-producteur du projet, combien il investit en moyens directs dans la production ou la co-production, s'il y a d'autres co-producteurs, les montants que l'ensemble des co-producteurs investissent... Donc, oui... on récolte les éléments financiers qui permettent de voir l'économie d'un projet, l'économie globale hein, pas détaillée.... »

En regard de ces extraits, nous proposons de réaliser une analyse parallèle de la situation d'un opérateur en difficultés, le Magic Land Théâtre.

N'ayant pas eu sa demande de contrat-programme reconduite, cette organisation est actuellement en situation de restructuration. Mélodie Botwin⁶⁴, gestionnaire de l'asbl nouvellement engagée, nous en dessine les contours :

... « Donc, moi, j'ai été engagée en septembre 2018, donc ma présence est assez récente ici, dans l'équipe du Magic Land. Mon engagement est clairement une des répercussions suite à la perte du contrat-programme en décembre 2017 – c'est là qu'ils ont appris la perte du contrat-programme -.

À l'époque, le Magic Land, je crois qu'il en était à son deuxième contrat-programme, avec une équipe de quatre temps plein et un mi-temps... Donc, suite à cette perte du contrat-programme – ça a vraiment ébranlé tout le théâtre -, ils ont directement procédé à des licenciements, des salaires qui étaient sous fonds propres. Donc, justement, dans ces emplois, il y avait... le gestionnaire, le directeur Patrick Chaboud... un mi-temps pour la coordination des événements – ça c'étaient des emplois sous fonds propres – et deux ACS (agents contractuels subventionnés) chargés de communication et un autre coordinateur à temps plein de projet – donc d'animation et compagnie – et aussi un régisseur – ça c'était sous fonds propres, pardon.

Donc, les salaires « fonds propres » ont été licenciés dont le gestionnaire de... de l'asbl administratif et financier et le régisseur général. Patrick Chaboud est passé à mi-temps. Ils ont aussi mis fin à un des contrats ACS pour transformer la convention... de coordinateur de projets en gestionnaire, ce qui est mon emploi. »

⁶⁴ BOTWIN, Mélodie, Communication personnelle, juin 21, 2019.

Ayant un profil de chargée de projet (l'intitulé de son poste officiel est « gestionnaire administrative et financière ») et sur base des motivations de refus d'octroi de la subvention publique, Mélodie Botwin a donc entrepris de dresser la situation générale de l'asbl. Citons⁶⁵ :

... « Alors, les premières grandes lignes... un des reproches était – je pense -... le fait que ce soit essentiellement les pièces de Patrick Chaboud qui étaient toujours jouées.

Ça c'est une des choses... La rémunération des artistes a été critiquée, les répétitions ne sont pas rémunérées et le salaire n'avait pas – et je ne sais pas pour quelle raison – été indexé depuis très longtemps, donc le salaire journalier pour les artistes sur scène, lors des représentations était en-dessous du minimum. Voilà...

Son équipe, ses comédiens... énormément d'autodidactes... Et c'était le cas à la gestion administrative et même tous les profils des employés de l'asbl. Mon prédécesseur a travaillé quinze ans ici... Ce que j'ai aussi constaté, c'est qu'il y avait des périodes où il n'y avait que trois, quatre spectacles par an et tout d'un coup, ils sont passés à huit spectacles par an. En n'ayant pas plus... pas mis en place de stratégie, de gestion, tout ça... de bonne répartition des tâches.

Donc, je pense que c'est un théâtre, une équipe, qui a été débordée par son rythme de... de représentations et de... sa programmation et aussi les créations... par an. Puisque tout se crée ici... les décors, les costumes... on a un grand stock de costumes mais ils sont à chaque fois repris, transformés... pour chaque spectacle.

Donc, voilà, ça ce sont mes constats. Donc oui... les deux grandes lignes de ce qui avait été reproché dans le contrat-programme... et donc, du coup, je pense que dans une époque où les politiques essayent d'aider à la... promotion... et à la diffusion de jeunes artistes et la mise en lumière de nouveaux concepts, bin, le Magic Land avait un peu... peut-être chaque fois,

reproduit les mêmes recettes sans essayer de se réinventer, du coup, et passer pour celui qui... qui ne se remettait pas en question. Et du coup, ils ont certainement préféré donner... bin la chance d'un contrat-programme à des personnes qui... qui allaient vers la nouveauté.

... Autre reproche que... que moi, j'ai peut-être fait dans mes constats en arrivant, c'est le manque d'ouverture sur l'extérieur et le partenariat. Donc, c'est vraiment autocentré, peut-être comme défaut, que le Magic Land travaille comme une petite entreprise plutôt que de travailler, comme il l'était, un lieu culturel... subventionné pour son fonctionnement. Donc, la logique, je pense, la stratégie d'entreprise n'était pas adaptée à leur réelle identité.

... Si, bien sûr, j'ai été relire le dossier qui avait été remis...

Oui... après je l'ai lu, j'ai essayé d'analyser mais comme je n'ai pas encore eu à en faire, je me suis vraiment concentrée sur « qu'est-ce que je pourrais faire pour trouver ». Donc, ce n'est pas une chose que j'ai à fond étudié et compris – comme je vous le dis, je suis nouvelle dans ce domaine -, mais... je pense que... que le dossier a été... n'a pas été bien préparé – c'est un avis personnel, donc je le précise dans l'enregistrement -... »

Ces extraits nous démontrent l'impact de la régulation par objectifs.

D'une part, la non implication du Magic Land dans la préparation du dossier de reconnaissance du contrat-programme nous indique la légèreté des usages pratiqués jusqu'ici.

⁶⁵ BOTWIN M., 2019, Op. cit.

D'autre part, cette régulation par objectifs pousse les opérateurs à créer des postes d'expertises, spécialisés dans les recherches de subventionnements et de financements divers.

Cette dernière pratique pose question sur la réelle équité des opérateurs face à la prétention d'un subside public. De fait, un opérateur disposant de plus de moyens financiers peut se permettre d'engager du personnel spécialisé dans la recherche de financement alors que les petites structures s'en trouvent dépourvues.

5.4 Indices révélateurs de la mutation de la régulation étatique

Différents éléments nous permettent d'avancer la transformation de la régulation de contrôle dans le secteur culturel de la Communauté française. Nous en exposons deux.

5.4.1 Absence de l'Etat dans les conseils d'administration des opérateurs régulés

En analysant le décret-cadre⁶⁶ de 2003, nous pouvons y lire :

Titre VIII - Des représentants du Gouvernement et des intendants, l'article 73 qui précise :

« Après avis de l'instance compétente, le Gouvernement peut, lorsque la situation de l'opérateur le justifie, conditionner l'octroi de subventions à la présence d'un de ses représentants au sein des organes de gestion des opérateurs bénéficiaires d'une convention ou d'un contrat-programme.

Le Gouvernement fixe les missions qu'il confie à ce représentant et en communique la teneur aux opérateurs concernés »⁶⁷.

Notre deuxième démarche fut de confronter ce texte avec les nouvelles dispositions du décret⁶⁸ sur la nouvelle gouvernance.

Nous y repérons :

Partie III — Des mesures visant à garantir l'autonomie culturelle des opérateurs, les articles 99 et 100 qui apportent les précisions suivantes :

« Art. 99. Lorsque la Communauté française confie la gestion d'un service public culturel à une personne morale de droit privé, dont les statuts ne réservent pas au Gouvernement le pouvoir de désigner des représentants, les conditions d'agrément ou le contrat de concession comprennent les prescriptions

⁶⁶ Décret du 10 avril 2003, *Op. Cit.*

⁶⁷ Décret du 10 avril 2003, *Idem.*, p 27208.

⁶⁸ Décret du 29 mars 2019, *Op. cit.*, p 42054.

suivantes : 1° Nul ne peut siéger au sein d'un organe d'administration ou de gestion s'il a fait l'objet d'une condamnation pénale, prononcée par décision de justice coulée en force de chose jugée, en application des lois, décrets ou ordonnances tendant à lutter contre le racisme et les discriminations, pour : a) incitation à la haine, à la discrimination ou à la violence à l'égard d'une personne, d'un groupe, d'une communauté ou de leurs membres ; b) diffusion d'idées fondées sur la supériorité ou la haine raciale ; c) négation, minimisation, justification ou approbation du génocide commis par le régime national-socialiste allemand pendant la seconde guerre mondiale ; d) harcèlement sexuel ou fondé sur un autre critère protégé par la législation ; e) injonction de discriminer sur base d'un critère protégé par la législation ; 2° la qualité de membre d'un organe d'administration ou de gestion est incompatible avec celle : a) de membre du Gouvernement ; b) de membre du cabinet d'une personne visée sous 1° ; c) de membre de l'administration, lorsque cette qualité le placerait dans une situation de conflit d'intérêts ; d) de membre d'une organisation qui, de manière manifeste et répétée : i) prône la discrimination ou la ségrégation fondée sur un critère protégé par les lois, décrets ou ordonnances tendant à lutter contre le racisme et les discriminations ; ii) montre son hostilité envers les principes essentiels de la démocratie, tels qu'ils sont garantis par la Constitution belge et par la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales.

Art. 100. Le Gouvernement peut désigner un membre de l'Administration pour siéger, en qualité d'observateur, au sein de l'organe d'administration ou de gestion d'une personne morale de droit privé subventionnée structurellement dans le cadre des politiques culturelles. Le mandat d'observateur est soumis aux prescriptions suivantes : 1° le mandat consiste à s'assurer du respect des conditions de reconnaissance et de subventionnement fixées par la Communauté française et, le cas échéant, de l'agrément ou du contrat de concession ; il n'autorise pas son titulaire à interférer dans les choix culturels de l'opérateur ; 2° le mandataire ne dispose que d'une voix consultative au sein des organes d'administration ou de gestion de la personne morale ; 3° le mandat est temporaire et limité à une mission spécifique déterminée par le Gouvernement ; 4° le mandat est gratuit »⁶⁹.

Ces nouvelles dispositions nous permettent donc d'appuyer notre hypothèse en indiquant, d'une part, que l'Etat, dans sa mission de régulation de contrôle, n'intervient plus comme gestionnaire mais bien comme régulateur et, d'autre part, désigne, en partie, les acteurs régulés dans des missions de bonne gouvernance (référéncées dans une charte⁷⁰ que l'opérateur doit signer et

⁶⁹ Décret du 29 mars 2019, *Op. cit.*, p 42056.

⁷⁰ Le gouvernement de la Communauté française a approuvé le 30 juin 2006 la note de la Ministre de la Culture, de l'Audiotvisuel et de la Jeunesse, visant à renforcer les règles de bonne gouvernance dans les instances exécutives des organismes culturels subventionnés.
<http://www.culture.be>, consulté le 06 août 2019.

insérer dans son règlement d'ordre intérieur). Nous pouvons également interpréter cette nouvelle forme de régulation sous un transfert de pouvoirs encadrés.

Il est intéressant de lire les réactions de certains opérateurs à ce sujet :

Philippe Sireuil⁷¹, Théâtre des Martyrs :

... « Qu'il y ait des avancées incontestables sur le plan technique par exemple, la demande de transparence... mais pour moi, ça ne va pas assez loin, par exemple, Alda Greoli est en retrait par rapport à ce que Joëlle Milquet laissait entendre dans son opération « Bouger les lignes » et dans les premières décisions qu'elle avait prises. Joëlle Milquet voulait intervenir dans... comment dire... la manière dont les conseils d'administration sont institués. Alda Greoli, qui vient de l'associatif, a mis en avant le droit constitutionnel de la liberté d'association et donc, quelque part, est en retrait... Je me souviens qu'au travers des rencontres qu'ont eues les représentantes du mouvement F(s) » – ici, ce sont les femmes artistes – avec Alda Greoli, il m'a été rapporté qu'Alda Greoli disait qu'elle ne pouvait pas imposer au conseil d'administration des institutions des arts de la scène la parité hommes/femmes par exemple... on pouvait le souhaiter mais on ne pouvait pas l'imposer, c'était impossible... »

Alexandre Caputo⁷², Théâtre Les Tanneurs :

... « Alors, quand je dis que je ne comprends pas, je me pose une question : « est-ce que c'est lié au sacro-saint respect de la liberté associative qui est TELLEMENT prononcé en Belgique, et notamment... dans le chef du CDH qui a... notamment, développé un réseau scolaire extrême – qui est même majoritaire aujourd'hui dans le secondaire, avec plein de qualités, la question n'est pas là - ? Mais, du coup, je m'interroge quand même sur la relation entre le pouvoir subsidiant... et... l'association privée... Dans quelle mesure, on va continuer à dire qu'une association est privée quand 80 % de son budget... découle d'un subside ?

Alors, oui, privée... mais... les contraintes pourraient être à certains moments plus grandes à mon sens... Alors, bien entendu, il y a un contrat-programme qui est négocié entre les deux parties... mais... je ne trouve pas que les contrats-programmes soient les endroits d'impulsion d'une politique... Je pense... que... par exemple, dire : « Voilà, réfléchir à la mobilité des directions de manière transversale et pas au cas par cas, au sein de chaque contrat-programme », avait du sens....

... je trouve qu'il y a une question « générale » sur le rapport... jusqu'à quel point on respecte la liberté... de l'association... et jusqu'à quel point... le subside implique... de donner... un cadre contraignant.

Voilà, c'est une... alors je pense que... le système français... allemand, hollandais, etc. sont loin d'être idéaux. Le système français avec « le Prince » qui détermine la direction... seul... n'est pas idéale... Je pense que... on a vécu en Belgique francophone, des situations que je considère comme des situations d'abus... de la part de certaines associations, c'est-à-dire qu'il y a eu quand même plusieurs grands théâtres... qui n'ont pas fait d'appels... publics, à candidatures pour leur direction. Et il y a des directeurs et des directrices en place aujourd'hui qui n'ont pas déposé, soumis, de projets à un conseil d'administration et qui ont néanmoins été... nommés à ces postes.

Donc voilà, là, je ne comprends pas, je ne comprends pas que le politique... n'intervienne pas... Je trouve que dans la gestion du bien public, il y a dans certains endroits des manques de

⁷¹ SIREUIL P., 2019, Op. cit.

⁷² CAPUTO A., 2019, Op. cit.

transparence qui ne sont pas acceptables. Je ne comprends pas du tout en fait... Et là, ce sont vraiment des théâtres très, très importants avec des gens chouettes qui ont été nommés mais leurs qualités ne changent rien, c'est le fait de dire : « Mais pourquoi est-ce qu'à un moment donné, quand un directeur part, on nomme, par exemple, son assistant ou sa collaboratrice... sans passer par un appel public ? »... Je trouve ça... c'est quand même de l'argent public et quoi ? Il n'y a pas de procédure ? Et on laisse un CA faire ce qu'il veut ? ».

... vraiment énervé quand on nous parle d'asbl privée. Ici, Les Tanneurs c'est une asbl privée... d'accord... mais tous les partis politiques sont représentés dans notre CA, de un. Alors même si on change ça avec le nouveau décret, le bâtiment est public, notre subvention est publique... C'est quoi cette histoire ?...

Alors oui, il faut préserver la liberté et je pense que c'est cette liberté associative qui permet de créer des projets différents, qui permet un dynamisme, etc... Mais de là à se revendiquer du privé et à dire qu'on fait ce qu'on veut : NON ! ça c'est un pas trop loin quand même... Moi je suis désolé, je dirige une institution de service public quoi... On rend un service public aux artistes, à la population, on reçoit, pour ça, des fonds publics... c'est quand même de l'argent qui est ponctionné chez les travailleurs, on paie tous pour ça et donc, on a toute une série d'obligations qui en découlent, voilà.

Isabelle Jonniaux⁷³, Atelier 210 :

... « On a fondé... Donc, l'Atelier 210 a été fondé en 2005... par un groupe d'amis dont je faisais partie... C'était à l'origine une salle de l'école Saint-Stanislas, qui occupe tout le bâtiment, et, avec l'accord du directeur à l'époque, on a eu l'autorisation de louer et d'exploiter le théâtre... la salle de théâtre.

Il y a eu des investissements qui ont été faits au niveau de l'équipement et de l'aménagement du lieu au départ, par deux personnes dans les membres fondateurs, qui sont Benoît Roland et Xavier Daive, et une fois que ces investissements ont été faits, on s'est lancé dans l'aventure sans aucune subvention, c'est vraiment une initiative totalement privée ».

Mélodie BOTWIN⁷⁴, Magic Land Théâtre :

... « Entièrement privé. D'ailleurs, autre constat que j'ai fait : le conseil d'administration, qui est essentiellement des gens qui ne sont... personne n'a été inséré... on aurait pu avoir l'échevin de la culture de Schaerbeek, des choses comme ça... ça m'aurait paru évident, en arrivant, de constater ça dans les statuts... Non, juste des personnes privées, le dernier membre fondateur c'est Patrick Chaboud, ensuite c'est des gens bin voilà... des partenaires mais... privés mais personne... du public... pour équilibrer ce conseil d'administration. Ça n'a pas été écrit noir sur blanc mais c'est certainement, encore une fois, quelque chose qui influe le regard de la Fédération dans le fait de donner ou non... le fait d'obtenir ou non un contrat-programme... Voilà... »

Les explications du chef de cabinet-adjoint⁷⁵ de la Ministre nous donnent également une autre lecture du sujet :

... « Oui, la Ministre est très sensible à ça... Cette charte associative en question... Et donc, je pense que je l'ai dit plusieurs fois dans l'entretien, c'est cette volonté de maintenir l'autonomie des opérateurs en ne s'immisçant pas dans les décisions du conseil d'administration voire de l'orientation donnée par l'Assemblée Générale de ces opérateurs. La Ministre est très sensible

⁷³ JONNIAUX I., 2019, Op. cit.

⁷⁴ BOTWIN M., 2019, Op. cit.

⁷⁵ HAYOIS Q., 2019, Op. cit.

à ne pas donner... Est-ce que Joëlle Milquet l'a fait ? J'ai pas l'impression, mais en tous cas, elle n'exposait pas cette idée aussi clairement que l'a exposée... - moi qui ai vu les deux en tous cas... - La Ministre, le nombre de fois où elle l'a dit au Parlement ou même ici en réunion avec les représentants du secteur : « Je suis la grande papesse de la liberté associative » - ou la grande prêtresse, je ne sais plus -... Donc elle... elle parvenait vraiment à mettre des mots sur cette... cette volonté de... allez, de distinction vraiment entre le rôle de chacun quoi : « Vous portez les projets culturels, vous venez avec des idées et nous sommes là pour vous soutenir. Mais nous ne sommes pas là pour... nous immiscer de manière très précise dans ce que vous devez faire ». Le nombre d'opérateurs qui sont venus vers nous en nous demandant : « Oui, mais nous, qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse ? » « Bin non... Vous faites ce que vous voulez, ça passe de toute façon... par l'examen d'une commission d'avis qui... soulignera, ou pas, la pertinence de votre projet. Et après, moi, en fonction de ces avis, je déciderai de manière définitive mais ce n'est pas à moi à vous dire ce que vous allez devoir faire avec les deniers publics. » Voilà...

... Parce que ça passe par ailleurs, ça passe par les rapports d'activités et... Voilà, une fois de plus, on n'a pas à être présents dans les conseils d'administration. On donne de l'argent et, en même temps, un représentant de la Fédération devrait concourir à déterminer le projet de l'asbl ? Il y a quelque chose de biaisé quelque part... dans la manière... ».

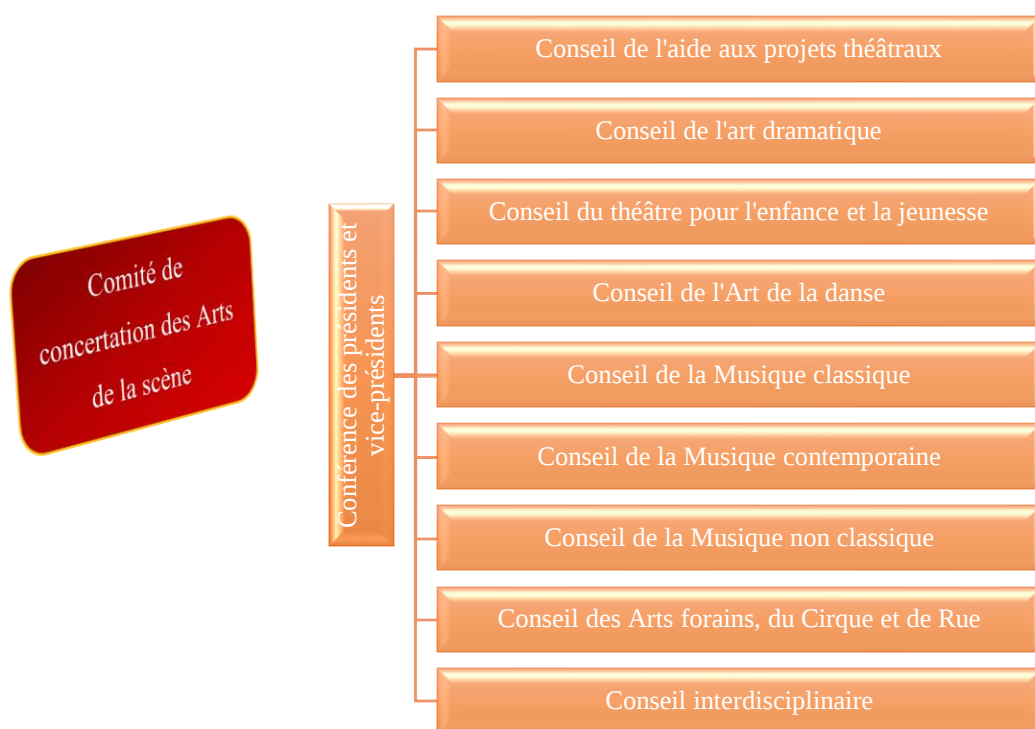
5.4.2 Modification du fonctionnement institutionnel

Le décret⁷⁶ initial de 2003, nous indique que la Communauté française fonctionne encore sous l'impulsion d'une régulation de contrôle. De fait, les décisions d'octroi des subventions (conventions et contrats-programmes) sont régies dans le décret et organisées en regard des avis d'instances sectorielles.

À ce jour (le décret sur la nouvelle gouvernance étant voté, il faut attendre les arrêtés d'exécution pour l'appliquer) cette organisation⁷⁷ pourrait se présenter comme suit :

⁷⁶ Décret du 10 avril 2003, *Op. cit.*

⁷⁷ Service général de la création artistique – FW-B – Les instances d'avis
<http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté le 06 août 2019.



Chaque **conseil sectoriel** a pour mission d'évaluer les dossiers de demandes de reconnaissance pour l'obtention d'un subventionnement public, remis par les opérateurs.

La **Conférence des Présidents et Vice-présidents** est chargée d'élaborer le code de déontologie et de coordonner les travaux des Conseils. Elle remet son rapport général annuel au Ministre et à l'Observatoire des Politiques culturelles.

Le **Comité de concertation des Arts de la scène** (CCAS) est composé des représentants des Organisations Représentatives des Utilisateurs Agréés (ORUA) de la création artistique et des RTIP (Représentants des Tendances Idéologiques et Philosophiques). Les membres de la Conférence des Présidents et Vice-présidents sont invités dans les débats. Le Comité remet, d'initiative ou à la demande du Gouvernement, des avis ou recommandations sur toute question de politique générale relative aux Arts de la Scène. Il doit être consulté sur tout projet de décret ou d'arrêté réglementaire relatif au secteur professionnel des Arts de la scène.

Afin de rendre lisible la suite de cet essai, nous reprenons la composition de la CCAS présentée dans son rapport d'activités⁷⁸ des années 2016 et 2017 :

Le CCAS est présidé par Madame Martine Renders ; il comptait 18 membres effectifs en 2016 et 18 également en 2017 (dont un avec voix consultative et non délibérative).

Sa composition respecte le décret du 03 avril 2014 visant à promouvoir une représentation équilibrée des hommes et des femmes dans les organes consultatifs. Le CCAS réunit :

- Maximum trois représentants d'ORUA du domaine de l'Art Dramatique : Paul Biot (AGMTA), Patrick de Longrée (CPEPAS) et Martine Renders (CONPEAS)
- Maximum deux représentants d'ORUA du domaine du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse : Virginie Devaster (CTEJ) et Didier Poiteaux (CTEJ)
- Maximum deux représentants d'ORUA du domaine de l'Art de la Danse : Lorenzo Chiandotto (ATPS) et Christian Halkin (ATPS)
- Maximum deux représentants d'ORUA du domaine des Arts forains, du Cirque et de la Rue : Julien Fournier (Aires Libres) et Nadia Vermeulen (Aires Libres)
- Maximum trois représentants d'ORUA du domaine des Musiques Non Classiques : Isabelle Rigaux (SABAM) et Xavier Daive (CONPEAS), démissionnaire le 8 décembre 2017.
- Maximum trois représentants d'ORUA du domaine de la Musique Classique et/ou Contemporaine : Laurent Fack (CPEPAS)
- Au moins un représentant d'ORUA du domaine de la Diffusion des Arts de la Scène : néant
- Au moins un représentant d'ORUA du domaine de l'Interdisciplinaire et de l'Art du Conte : Pierre Dherte (UAS) et Bernadette Heinrich (FCP)
- Quatre représentants des tendances idéologiques et philosophiques : Pierre Collard-Bovy (CDH), Matthieu Bakolas (MR) et Noémie Feld (PS). Il n'y a pas de représentant Ecolo.
- Membre avec voix consultative : Vassilia Van Der Heyden (CCTA), en remplacement de Julien Sigard (CCTA), démissionnaire le 8 décembre 2017.

⁷⁸ FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Rapports d'activité des années 2016 et 2017 présentés dans le cadre du bilan commun des instances d'avis du secteur des Arts de la Scène*, Service général de la création artistique, Comité de Concertation des Arts de la Scène, 2018.

Les Présidents et Vice-présidents des conseils d'avis relevant du secteur professionnel des arts de la scène sont invités aux réunions. Ils n'ont pas voix délibérative.

Le nouveau décret⁷⁹ sur la nouvelle gouvernance de 2019, renforce une régulation conjointe sur le plan structurel.

Ce nouveau texte se base sur l'établissement de trois fonctions distinctes⁸⁰ :

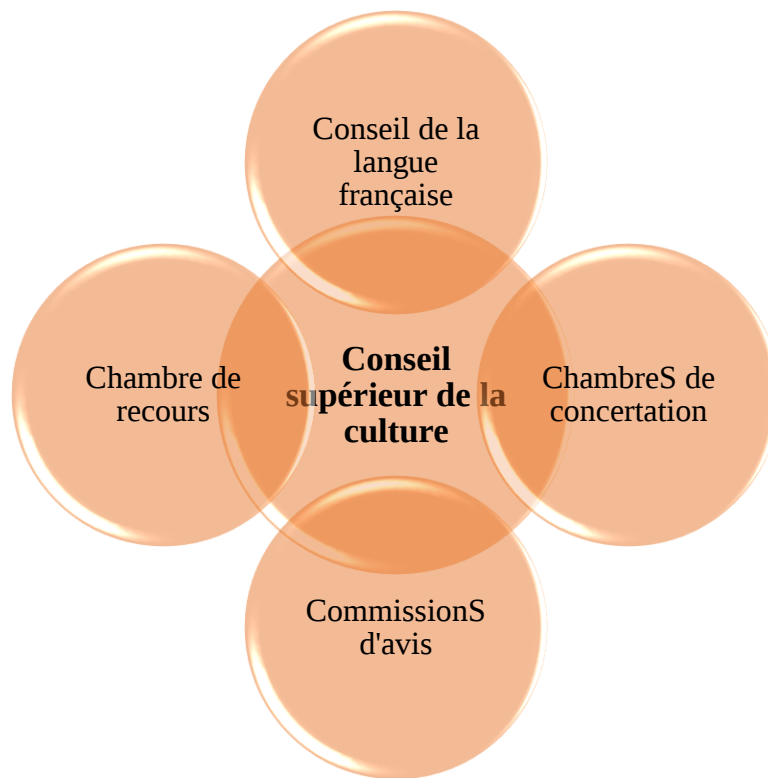
Pour répondre à ces objectifs, une nouvelle logique est mise sur pied sur base de la distinction de trois fonctions incarnées par des interlocuteurs distincts :

- 1° une fonction de concertation sectorielle et d'avis sur les politiques culturelles dévolue aux fédérations professionnelles, permettant d'assurer un processus de réflexion et de dialogue permanent et continu entre les acteurs de terrain et les pouvoirs publics sur l'évolution des politiques culturelles générales et sectorielles ;
- 2° une fonction d'avis sur les dossiers individuels confiée à des utilisateurs mandatés pour leurs expertises ;
- 3° une fonction de recours pour permettre aux opérateurs, dont la demande de soutien structurel a fait l'objet d'une décision négative prise sur base de l'avis de la commission compétente, d'exposer des arguments objectifs permettant une nouvelle appréciation de leur demande initiale.

Nous tentons d'interpréter son organisation sous forme schématique également afin d'en faciliter la lisibilité :

⁷⁹ Décret du 29 mars 2019, *Op. cit.*, p. 42033.

⁸⁰ Projet de décret du 20 février 2019, *Op. cit.*



Le **Conseil supérieur de la culture** aura pour mission de conseiller le Gouvernement et le Parlement sur la mise en œuvre des politiques culturelles.

Le **Conseil de la langue française, des langues régionales endogènes et des politiques linguistiques** maintiendra une identité institutionnelle de la langue française.

La **concertation** ne se fera plus par un seul organisme mais sera réparti en **chambres** par secteurs à savoir :

- Les arts vivants,
- Les musiques,
- Les arts plastiques,
- Les écritures et le livre,
- Le cinéma,
- Les patrimoines culturels,
- L'action culturelle et territoriale.

Les **commissions d'avis** auront les mêmes fonctions qu'auparavant et seront réparties selon la même nomenclature que les chambres de concertation.

En regard de notre sujet d'étude, de grandes modifications vont être apportées aux missions et à la composition de la future commission des arts vivants.

D'une part, remarquons que cette commission fusionne l'ensemble des secteurs des arts vivants, ce qui engendrera un effectif de 65 membres.

Voyant ce qu'en dit Pol Mareschal⁸¹, directeur au service général de la création artistique en charge de la mise en œuvre des politiques transversales à la FW-B:

... « Mais quant au décret de nouvelle gouvernance, là, on est vraiment dans la phase de mise en route, donc je ne pourrais pas en parler, moi, avant qu'il ne soit mis en route... c'est compliqué.

L'intérêt, c'est... une amorce de la transv... enfin, quand même, ce n'est pas une amorce parce que l'objectif n'est pas... la transversalité totale non plus, mais c'est d'amener à une transversalité et une... transversalité des regards et des disciplines sur d'autres domaines artistiques. Et c'est vraiment intéressant...

Tout en conservant des expertises... par domaines... Mais le fait qu'il y ai sept membres d'un domaine plus cinq experts extérieurs émanant d'autres domaines artistiques, c'est vraiment intéressant pour... pour ouvrir les champs et la réalité. De toutes façons, les artistes le font... des mélanges de formes et d'esthétiques et de techniques de création... et d'écriture...

Il y a beaucoup de metteurs en scène circassiens qui utilisent des danseurs et inversement donc c'est... c'est bien de... oui, ça donnera, à mon avis, une... de nouveaux éclairages sur les projets qui sont introduits auprès des commissions d'avis.

Et l'autre chose là-dessus, comme ils vont... ils seront amenés aussi à... comme c'est une commission « arts vivants » et qu'il y aura des sessions dédiées aux différentes disciplines, mais ça, on va voir comment on les... on l'organise... normalement, ça devrait fonctionner vers cette... en tous cas, s'orienter vers ce fonctionnement-là.

Les membres vont tourner de... entre guillemets, de sessions de domaines d'activités et c'est une obligation du décret où... de mémoire, 1/3 des membres doit bouger de domaine tous les deux ans ou participer à d'autres sessions – il faudra voir ce qu'on attendra par participer à d'autres sessions, les sessions sont quand même thématiques et par domaines -, donc ça va aussi... amener les membres des instances, qu'ils soient effectifs ou suppléants... à avoir une diversité d'expériences au sein des arts vivants et de la manière dont les dossiers se construisent et s'écrivent dans le domaine des arts vivants, c'est vraiment pas inintéressant du tout, je trouve, au niveau de...

L'expérience en tant que membre du conseil aussi et de l'apport que ça pourra amener à un moment donné lorsqu'ils devront... analyser des projets de domaines différents ou des contrats-programmes ou des demandes de contrat-programme... ça va... à mon avis ce sera un « plus » dans leur expérience. »

⁸¹ MARESCHAL P., 2019, Op. cit.

D'autres débats se sont ajoutés dans les prises de décisions, confirmant que nous ne sommes plus uniquement dans une lutte de classe, Quentin Hayois⁸², chef du cabinet-adjoint de la Ministre Alda Greoli, ajoute :

... « L'élément sur lequel moi je n'ai pas beaucoup accès non plus, c'est sur cette volonté de... puisqu'on parle de CA et d'instances... et de parité aussi. D'où la question « Me too », qui s'est posée là, il y a deux ans...

... Donc, c'est une problématique qui était latente et donc, il y a eu ce « Balance ton porc » etc. qui a donné une ampleur considérable à la problématique. Et donc, la volonté de la Ministre aussi, était vraiment de prôner la parité. On a un décret qui prévoit une représentation équilibrée, donc pas plus d'1/3 – 2/3 de membres du même sexe dans les CA, dans les instances, etc. Si c'est le cas, on avait demandé des dérogations au Ministre. Maintenant, la Ministre prône 50/50 dans le nouveau décret gouvernance.

... la Ministre était persuadée de ça avant et eux sont venus avec leurs revendications au moment où on a rédigé la première mouture du texte. Et donc, elle a dit très clairement – je crois que la réunion a eu lieu à deux semaines d'intervalles avec le groupe F(s) et puis avec les représentants des instances d'avis – et désormais, ce sera 50/50. Alors, on sait bien que ce sera très difficile dans certains cas... Parce qu'il y a des viviers d'expertises qui sont essentiellement masculins... On prend toujours l'exemple du conseil d'Héraldique et de vexillologie, qui remet des avis sur les blasons et les drapeaux des communes et des personnes, où manifestement c'est une expertise masculine. À l'inverse, on avait dû demander des dérogations pour le théâtre enfance-jeunesse parce qu'il n'y avait que des femmes dans cette instance-là. Par ailleurs... Oui... On nous dit toujours que ça va bloquer tout mais je suis persuadé qu'on va trouver des personnes de bonne volonté des deux sexes et qu'on arrivera à la parité dans toutes... toutes les instances... ».

Nous pouvons y lire également l'influence d'un autre acteur collectif dans la régulation conjointe des arts de la scène : le mouvement F(s) (FemmeS) agissant dans les combats féministes.

Pour conclure, ce nouveau décret semble assez contesté, les acteurs n'expriment pas clairement leurs pensées mais nous pouvons observer qu'il engendre craintes et incertitudes.

Isabelle Jonniaux⁸³, Atelier 210 :

... « ... il est très critiqué... l'instance d'avis... Je ne peux pas vous donner parce que je ne l'ai pas lu. Je n'ai que des échos – je suis toujours à la Chambre des employeurs - on en discute beaucoup, il y avait deux chambres patronales, elles ont fusionné... C'est très, très critiqué en fait, et je ne pense pas – et on est nombreux à penser que – ça ne tient pas compte d'une réalité de terrain, que c'est idéaliste et que, vraiment dans la pratique, ça va être une usine à gaz.... ».

Nous souhaitons apporter davantage de lisibilité sur ces inquiétudes.

⁸² HAYOIS Q., 2019, *Op. cit.*

⁸³ JONNIAUX I., 2019, *Op. cit.*

En regard des deux décrets qui nous concernent, ce tableau comparatif permet de mettre en lumière les principaux éléments qui suscitent le débat au sein du monde théâtral.

Caractéristiques	Instances d'avis Décret de 2003 ⁸⁴	Instances d'avis ⁸⁵ Décret de 2019 ⁸⁶
Nombre	6 instances : • Art dramatique ○ CAPT (Conseil de l'Aide aux Projets Théâtraux), ○ CAD (Conseil d'Art Dramatique), ○ CTEJ (Conseil du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse), ○ CTA (Commission du Théâtre Amateur). • Art chorégraphique • Musique classique et contemporaine • Musiques d'Expression non classique • Arts forains, du Cirque et de la Rue • Interdisciplinaire En cas de charge de travail trop importante, possibilité de constituer une instance supplémentaire en ne dépassant pas deux instances compétentes dans chaque domaine visé.	5 commissions d'avis : • Des Arts vivants - Subdivisés en 7 sessions de travail : ○ Art dramatique, ○ Théâtre jeune public, ○ Art chorégraphique, ○ Arts forains, du cirque et de la rue, ○ Pluridisciplinaire, ○ Théâtre action ○ Conte. • Des Musiques • Des Arts plastiques • Des Ecritures et du Livre • Du Cinéma

⁸⁴ Décret du 10 avril 2003, *Op. Cit.*

⁸⁵ MINISTERE DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE ADMINISTRATION GENERALE DE LA CULTURE : appel à candidatures pour la composition des organes consultatifs visés par le décret du 28 mars 2019 sur la nouvelle gouvernance culturelle

<http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté le 15 août 2019

⁸⁶ Décret du 29 mars 2019, *Op. Cit.*

Caractéristiques	Instances d'avis Décret de 2003	Instances d'avis Décret de 2019
Composition	Par instance, 12 membres (sauf la CPAT : 10 membres) reconnus pour leurs compétences et nommés par le Gouvernement : • La moitié représente des utilisateurs et l'autre, les tendances idéologiques et philosophiques, • Désignés pour 5 ans (renouvelable une fois), • Ne peuvent être membres du Conseil de la Communauté française ou du Gouvernement, • Doivent respecter un code de déontologie.	65 membres effectifs du pool (arts vivants) (et 65 suppléants) Répartis en fonction de : ○ La charge de travail, ○ La disponibilité des membres, ○ Possibilité de prévoir plusieurs sessions de travail au sein de chaque discipline. Concrètement : 1° seize experts en art dramatique, en ce compris au moins un en arts de la marionnette, du théâtre d'objet et des arts qui y sont associés ; 2° douze experts en théâtre jeune public, en ce compris au moins un en arts de la marionnette, du théâtre d'objet et des arts qui y sont associés ; 3° quatre experts en théâtre action ; 4° treize experts en art chorégraphique ; 5° treize experts en arts forains, du cirque et de la rue ; 6° quatre experts en conte ; 7° trois experts exerçant ou ayant exercé l'activité d'enseignant, dont au moins un relevant de chaque niveau d'enseignement, et dont au moins un relevant de chaque réseau d'enseignement. Parmi ces soixante-cinq experts, cinq disposent d'une compétence dans plusieurs disciplines du secteur professionnel des arts de la scène, notamment en musiques. La composition de la Commission et des sessions de travail tend à assurer la diversité des profils et compétences rassemblés ainsi qu'une représentation sectorielle et de métiers équilibrée et, dans la mesure du possible, à assurer que la moitié des membres exerce principalement une profession artistique ou technique sans être en charge de la direction ou de la programmation d'une personne morale reconnue en vertu du décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène. Mandat de 3 ans renouvelable 2 fois (ou une fois si règlement d'ordre intérieur) Parité hommes/femmes La qualité des experts portera sur la pertinence et l'équilibre général des expertises et des profils issus des candidatures reçues, sans récuser ou soutenir une candidature particulière (appel à candidatures lancé le 27 juin, en cours jusqu'au 26 août 2019).

Caractéristiques	Instances d'avis Décret de 2003	Instances d'avis Décret de 2019
Compétences	Évaluer la valeur artistique du projet : 1. La qualité artistique et culturelle du projet, 2. Sa capacité de rayonnement en Communauté française, 3. L'adéquation entre le montant de l'aide demandée et le projet artistique, 4. L'opportunité d'une stabilisation⁸⁷. Prise en considération la mise en valeur des œuvres des auteurs et compositeurs contemporains de la Communauté française ou l'utilisation de formes ou expressions les plus nouvelles du domaine concerné. Possibilité, d'initiative ou à la demande du Gouvernement, d'émettre tout avis ou recommandation relatif aux politiques menées dans le domaine des arts de la scène.	FOCUS sur la Commission d'avis des Arts vivants Modalités d'évaluation artistique du projet restent inchangées. Modifications au niveau du mode de délibération. Chaque session se penchera à la fois sur : ○ les aides <u>ponctuelles</u> ✓ bourses et aides aux projets annuels et pluriannuels (2 ans) → calendrier commun annuel (février, mars, mai, octobre sauf les années coïncidant avec les contrats-programmes : mai et octobre) ○ les aides <u>structurelles</u> ✓ contrats-programmes → calendrier commun tous les 5 ans Possibilité du Gouvernement, d'activer ponctuellement (tous les 5 ans) des membres suppléants pour absorber le surcroît de travail. Nouvelles missions : 1. donner un avis à la Chambre des recours sur les recours introduits par les opérateurs, 2. donner un avis sur les reconnaissances d'une action culturelle en matière des arts de la scène par un centre culturel. Les avis et recommandations relatifs aux arts de la scène ne seront plus de la compétence de la commission des arts vivants mais d'un organe de concertation différent : la chambre de concertation des arts vivants.

Ce processus d'objectivation permet de mettre à jour trois éléments dans notre enquête.

Dans son essai sur *Les métamorphoses de l'autorité*⁸⁸, le sociologue belge, Jean De Munck, nous amène à prendre de la hauteur sur ces nouveaux processus de régulation.

⁸⁷ Uniquement valable pour les conventions et les contrats-programmes.

⁸⁸ DE MUNCK, Jean, « Les métamorphoses de l'autorité », in *Autrement*, n° 198, 2000, p. 21-42.

Il nous permet de comprendre pourquoi la régulation de contrôle (la FW-B) entre dans ses missions en tant que régulateur et qui, aurait tendance à accroître les incertitudes : « *la crise de l'autorité définit l'époque moderne comme telle* ». ⁸⁹

Citons-en un exemple par l'intermédiaire de Quentin Hayois⁹⁰, directeur en chef de cabinet-adjoint de la Ministre de la Culture, Alda Greoli :

QH : Oui, tout à fait... Alors, effectivement, certains nous ont reproché de ne pas avoir... fait une évaluation scientifique, que ce soit par une équipe universitaire ou un cabinet de consultance, pour chiffrer... Forts de la consultation de « Bouger les lignes », on s'est senti très libre d'avancer, d'autant que le texte a été concerté... au moins trois fois : une note d'intention, un projet – enfin ce qui ressemblait à un projet – de décret, le projet de décret est retourné une deuxième fois auprès des Instances.

En amont, en 2006, on avait consulté des présidents des instances sur... la disposition de la déclaration de politique communautaire, de l'accord de Gouvernement qui prévoyait de réformer les instances d'avis. Voilà, on les a reçus, on les a reçus globalement, ce sont les présidents des instances d'avis. Puis, on les a reçus, par ce qui allait devenir, les chambres de concertation sectorielles de rassemblement des différents domaines. Voilà, ça a été coconstruit avec eux. Bon, alors, est-ce que ça a été facile ? Non, parce que je pense qu'on arrive à un moment où, si on change des habitudes et où on... touche quelque part au... à la machine qui donne des subsides – je vais être très terre à terre – et donc, il y a eu beaucoup de craintes par rapport à ça... On arrivait aussi à un mauvais moment, entre guillemets, c'est que... Par rapport au décret de 2003, la plupart arrivaient à l'échéance de leur deuxième mandat. Et de toutes façons, n'allaient plus y être. Et donc, il y avait aussi des craintes par rapport à ça : toute une série de personnes, pour parler très franchement, qui se croient indispensables dans certains secteurs et qui voient d'un très mauvais œil le fait de ne plus pouvoir en être. Donc voilà... C'est... Il a fallu en tenir compte dans la manière de négocier. Mais on n'a pas eu un... Alors oui, il y a eu des tentatives de bloc et d'opposition au bloc de tous les présidents d'instances, mais ça a tenu... ça a tenu peut-être le temps de s'échauffer les esprits mais, à la deuxième réunion, ces gens, oui, étaient toujours porteur de revendications certes globales, mais ce n'était pas la... la majorité de tous les membres. Il n'y avait pas une... forme de consensus global pour s'opposer à la réforme, loin de là.

Nos sociétés modernes présentent des modèles, comme celui de Reynaud, n'ignorant plus l'importance du rôle à jouer de la régulation autonome.

À la lecture de ce dernier décret⁹¹ 2019 sur la nouvelle gouvernance, nous observons l'horizontalité des rapports entre les régulations de contrôle et autonome : tous les organes de concertation seront composés par les individus concernés par la réglementation à venir. C'est la société civile qui représente les « experts ».

⁸⁹ DE MUNCK J., 2000, *Op. Cit.*, p. 21.

⁹⁰ HAYOIS Q., 2019, *Op. cit.*

⁹¹ Décret du 29 mars 2019, *Op. Cit.*

Cela implique-t-il que la régulation de contrôle disparaît ?

C'est ici que mutent les missions de l'autorité.

De fait, la mise en commun des savoirs au niveau de la régulation autonome peut faire émerger des inégalités entre les acteurs.

Dans notre cas, nous avons pu l'observer sur deux aspects. D'une part, dans la difficulté qu'ont les compagnies à se faire reconnaître. D'autre part, dans l'émergence du conflit d'intérêt rendu par la dilution des fonctions de juge et partie des experts au sein des instances d'avis.

De Munck nous définit cette dimension : « *Le contrôle prend désormais la forme privilégiée du cadrage cognitif et symbolique de l'action autonome... Il ne s'agit plus de fixer ex ante ce qu'il convient de faire, mais de déterminer les limites du négociable* »⁹².

La régulation de contrôle s'exerce alors, selon Bourdieu⁹³, selon une « violence symbolique » et non plus par la voie de la contrainte.

Illustrons la suite de ce raisonnement par un extrait de l'interview d'Olivier Blin⁹⁴, du Théâtre de Poche :

... « Voilà, j'ai du mal à me joindre... quand on crie au loup sur le politique, j'ai vraiment du mal à... rejoindre ça...

Certains endroits, même, je vous avoue que... comme une espèce d'odeur de démagogie parfois... dans le secteur... mais, c'est une chose que j'ai tendance à fuir... Alors, de nouveau, de mettrais des guillemets parce que ce n'est pas systématique hein... Ce n'est même pas propre à des individus en particulier, c'est propre à des... périodes particulières... ».

En regard de notre cadre théorique, Reynaud indiquait que cette nouvelle régulation ne peut se faire « sans déchirure et sans opposition » amenant les acteurs dans des périodes d'apprentissage collectif. Ce que nous lisons au travers de cet extrait : Olivier Blin témoigne que les acteurs sont plus tendus à « des périodes particulières ».

Prenons cependant quelques précautions d'usage...

⁹² DE MUNCK J., 2000, *Op. Cit.*, p. 33.

⁹³ LANDRY, Jean-Michel, « La Violence symbolique chez Bourdieu », in *Aspects sociologiques*, 2006 www.aspects-sociologiques.soc.ulaval.ca, consulté le 16 août 2019.

⁹⁴ BLIN O., 2019, *Op. cit.*

Initialement, la violence est une méthode de domination qui permet de faire respecter l'ordre social. Elle peut prendre la forme de la force (physique) ou de la décision.

Le sociologue français, Pierre Bourdieu, entendra par « symbolique », le fait que cette violence est invisible et subtile.

« Chacune de ces notions montre que les individus ont été socialisés de telle sorte qu'ils puissent reconduire en eux-mêmes une domination extérieure et arbitraire »⁹⁵.

Il s'agit donc d'un aspect inconscient et non-réfléchi. De fait, Bourdieu rappellera la dimension psychologique profonde de la socialisation.

Là où nous voyons des liens avec notre sujet d'étude, c'est que *« la violence symbolique engendre la participation des dominés à leur propre soumission... »⁹⁶.*

En intégrant davantage d'experts issus du monde artistique et en multipliant les organes de concertation, la FW-B augmente la participation des acteurs issus de la régulation autonome dans la régulation conjointe.

Repérons quelques aspects des missions de contrôle de la FW-B.

Premièrement, la décision de ne plus permettre aux directions d'institutions ou responsables de programmation d'intervenir dans le processus décisionnel d'octroi des subventions.

Et, deuxièmement, la mise en place de sanctions en cas de non-respect des modalités de fonctionnement de ce nouveau décret de 2019. Nous l'observons dans la reprécision des modalités du règlement d'intérieur propre à chaque instance d'avis, prévoyant le respect de règles relatives aux conflits d'intérêts.

« La violence symbolique parvient ainsi, grâce à la méconnaissance des agents sociaux, à naturaliser son exercice et à diffuser sous le couvert de l'universel un point de vue politique particulier, celui des dominants »⁹⁷.

Ne sommes-nous pas dans un processus démocratique à l'image de l'idéologie politique dominante ?

⁹⁵ LANDRY J-M., 2006, *Op. Cit.*

⁹⁶ LANDRY J-M., 2006, *Idem.*

⁹⁷ LANDRY J-M., 2006, *Ibidem.*

Cette domination symbolique engendre « *des gestes de soumissions et d'obéissance, des effets durables et une naturalisation de l'ordre social* »⁹⁸.

Cependant, nous devons nuancer les propos de Bourdieu, qui ne fait pas consensus : « *même si la violence peut être symbolique, le « symbolique » n'est pas toujours violent, au contraire de ce que Bourdieu pensait* »⁹⁹.

Notre investigation s'arrête ici, ce nouveau décret va seulement commencer à courir, la Ministre prévoit une mise en place endéans les quatre prochaines années.

Nous terminerons par la fin de l'interview de Quentin Hayois¹⁰⁰ :

... « En tous cas, les conditions sont là... et l'appel est lancé... Il a été lancé le 27 juin, je pense... On verra ce que ça donne, avec des dérogations évidemment parce que là, l'idée n'est pas non plus de paralyser les instances d'avis parce qu'on n'atteindra pas la parité. Mais, en tout cas, on veut donner la chance dans un premier temps, d'y arriver, quitte à devoir adopter après des dérogations... ».

5.5 Vers une « désinstitutionnalisation » du champ régulé

Ce processus de régulation nous amène à nous pencher sur les structures de création reconnues par la Communauté française, en d'autres termes, les compagnies théâtrales.

Nous développons ici le résultat d'un processus non intentionnel.

La fin des années 50 marque un tournant dans ce qui est alors désigné comme « le renouveau du théâtre » : de nombreux établissements et compagnies proposant des esthétiques novatrices voient le jour.

Dans les années 60, certaines troupes ou compagnies nouvellement créés seront reconnues publiquement sous l'étiquette « Jeune théâtre ». Parallèlement, le Plan Wigny encouragera ce mouvement théâtral dans un processus de décentralisation, permettant d'alimenter les maisons de la culture en province.

⁹⁸ LANDRY J-M., 2006, *Op. cit.*

⁹⁹ Propos échangés avec Jean De Munck, promoteur de cet essai – courrier électronique du 14 août 2019.

¹⁰⁰ HAYOIS Q., 2019, *Op. cit.*

Enfin, les années 70 furent marquées par l'accroissement important du nombre de compagnies, suite à la création de deux institutions de formation aux arts de la scène : l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion (INSAS) et l'Institut des Arts de Diffusion (IAD).

Les compagnies entrèrent alors dans un dispositif de convention, leur octroyant un subside public pour une période de deux ou quatre ans.

Pour illustrer notre analyse, voici les données chiffrées exposées par la FW-B dans son rapport annuel Focus¹⁰¹.

NOMBRE DE BÉNÉFICIAIRES ET MONTANT DE LEURS SUBVENTIONS : ÉVOLUTION 2016-2018						
Evolution 2016 / 2018 du nombre de bénéficiaires et du montant de leurs subventions						
	Nbre conventions et contrats programmes 2016	Montant total agréments, conventions ou contrats programmes 2016	Nbre contrats-programmes 2018/2022	dont 1er CP	Montant total contrats programmes 2018/2022	Variation des montants 2018 par rapport à 2016
Arts forains, du cirque et de la rue	15	722.492 €	13	1	1.270.000 €	+76%
Art dramatique	53	29.465.311 €	56	10	31.887.000 €	+8%
Théâtre action	18	1.748.226 €	20	2	2.060.000 €	+18%
Théâtre jeune public	27	3.838.405 €	27	4	4.372.847 €	+14%
Art chorégraphique	12	5.569.817 €	18	8	7.568.000 €	+36%
Interdisciplinaire	21	10.406.454 €	23	5	11.478.000 €	+10%
Conte	2	177.000 €	5	3	440.000 €	+149%
Total arts vivants	148	51.927.705 €	162	33	59.075.847 €	+14%
Musique classique	31	28.338.424 €	29	0	30.712.000 €	+8%
Musique contemporaine	7	917.636 €	7	0	1.085.000 €	+18%
Musiques non classiques	43	2.382.475 €	45	5	3.356.000 €	+41%
Total Musiques	81	31.638.535 €	81	5	35.153.000 €	+11%
Total arts scène	229	83.566.240 €	243	38	94.228.847 €	+13%

Ce tableau met en évidence les faits suivants :

« Le nombre de contrats-programmes attribués en 2018 (243) est supérieur de 6 % au nombre de contrats-programmes, de conventions et d'agréments effectifs en 2016 (229) »¹⁰².

↳ 1^{er} constat : l'ensemble des opérateurs classés sont passés sous contrat-programme, ce qui implique une reconnaissance à plus long terme.

¹⁰¹ Focus Culture 2018, 2019, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁰² Focus Culture 2018, 2019, *Idem.*

« 38 opérateurs sont de nouveaux bénéficiaires de contrats-programmes, tandis que 24 opérateurs (10 %) ont perdu le soutien structurel dont ils bénéficiaient jusqu'au 31 décembre 2017 »¹⁰³.

↳ 2^e constat : parmi ces 38 nouveaux opérateurs, la plus grande augmentation s'opère dans le secteur des arts vivants, plus spécifiquement, dans la filière de l'art dramatique.

« Les augmentations des subventions consacrées aux arts vivants (+14%) et aux musiques (+11%) sont comparables en pourcentage, et légèrement plus favorables au premier secteur en matière de montant. Cet écart reflète l'histoire des politiques menées et notamment le développement plus ancien du domaine de l'art dramatique »¹⁰⁴.

Afin de préciser cette analyse, nous observons un deuxième outil proposé dans ce rapport :

Année	Catégories	Total par catégorie	Différence 2016/2018 en euros	Différence 2016/2018 en %	Nbre opérateurs par catégorie	Subside moyen par opérateur
2016	Centres scéniques	22.978.985 €	-	-	11	2.088.999 €
	Lieux de création	14.087.720 €	-	-	23	612.510 €
	Structures de création	9.273.739 €	-	-	82	113.094 €
	Festivals	1.851.565 €	-	-	10	185.157 €
	Lieux de diffusion	831.043 €	-	-	3	277.014 €
	Structures de services	2.904.653 €	-	-	19	152.876 €
2018	Centres scéniques	25.184.649 €	2.205.664 €	10%	12	2.098.721 €
	Lieux de création	15.162.000 €	1.074.280 €	8%	23	659.217 €
	Structures de création	12.101.198 €	2.827.459 €	30%	92	131.535 €
	Festivals	2.245.000 €	393.435 €	21%	12	187.083 €
	Lieux de diffusion	780.000 €	-51.043 €	-6%	3	260.000 €
	Structures de services	3.103.000 €	198.347 €	7%	20	155.150 €

Dans le secteur des arts vivants, les moyens dédiés aux structures de création représentent le taux d'accroissement le plus élevé (+30,49%) : cela représente 10 contrats-programmes supplémentaires par rapport à 2016.

↳ 3^e constat : l'augmentation du subventionnement dans le secteur de l'art dramatique tient principalement de la reconnaissance de nouvelles compagnies.

Écoutons Olivier Moerens¹⁰⁵, du Théâtre Le Public:

... « Alors ' L'artiste au centre ' a eu en partie une dérive, c'est-à-dire que c'est complexe... Ah ! Un des grands changements qu'il y a eu maintenant dans cette notion des nouveaux contrats-programmes de la dernière version d'Alda Greoli, qui sont entrés... - on a quand même signé

¹⁰³ Focus Culture 2018, 2019, Op. cit., p. 53.

¹⁰⁴ Focus Culture 2018, 2019, Idem.

¹⁰⁵ MOERENS O., 2019, Op. cit.

les contrats-programmes neuf mois après être rentrés dedans... dont les rapports d'activité ne sont toujours pas faits, on est dans un flou absolu – mais... elle a fusionné...

Avant, il y avait des contrats-programmes pour les théâtres et des conventions pour les compagnies, ok ? Les théâtres sont sensés ne pas être des... structures au service d'une personne... 99 % des compagnies, allez... 95 % des compagnies sont... des artistes habillés en compagnies... Quelqu'un a sa compagnie, etc. et il produit des spectacles, etc. Très longtemps, il y a eu un problème de : « Les compagnies n'ont pas de lieux pour jouer leurs spectacles »...

Maintenant, comme on a fusionné les deux... comme on est dans un contrat-programme – ce qui est une manière de mettre l'artiste plus au centre des décisions puisque voilà... -, ça reste compliqué parce qu'il y a des gens qui disent : « Mais il faut faire que les théâtres soient des structures d'accueil » - soient des garages, quelque part... - et que ce soit l'artiste des compagnies qui décide d'aller jouer là. Voilà, c'est un des arguments des personnes, ce qui est ingérable pour nous, moi, je ne sais pas faire un abonnement... ».

Il est également intéressant d'apporter la nuance faite par les opérateurs lorsque les augmentations budgétaires sont apportées. Olivier Moerens¹⁰⁶, de nous préciser :

... « On est monté à deux millions... Alors, je vais quand même vous faire une remarque par rapport à ça...

Quand, en l'an 2007 – au moment où on négocie de monter à 1 800 000... c'est 1 870 000 en fait, ici, je me souviens par cœur du montant, 1 870 000 c'était il y a pas longtemps... -... on a décidé ça en 2007. 1 870 000 en 2007, en euros constants ça fait deux millions trois. Vous voyez ce que je veux dire ?...

Donc, quand la Ministre nous a dit : « On reconduit votre contrat-programme et on vous augmente à deux millions... »... - et quand je dis 2 300 000, c'est 2 380 000 et des... - Je dis : « Bin non, on est réduit de 380 000 euros... »... Et donc, quand elle fait d'1 870 000 ... 1 800 000 passé à 2 000 000 – elle nous avait changé nos chiffres ici, en les augmentant du prorata, sauf le nombre de représentations où là, ils ont fait une erreur de calcul en nous en demandant sept cent -, on se dit : « Les gars, non, j'ai mes salaires, je suis soumis aux minimas salariaux, j'ai des indexations minimales tous les mois, je suis l'index... ». Donc, là, on est diminué de 400 000 euros...

En réalité, si on compare des choses qui sont comparables... Donc, moi je v... Par rapport, quand on me dit qu'en 2007, vous avez 1 870 000 et quand on dit : « Maintenant, vous avez 2 000 000 », moi j'ai 400 000 euros de moins en argent constant pour faire du théâtre... Et vous verrez que dans beaucoup de structures – ça devient terrifiant... ».

Cet extrait nous indique que les montants exprimés entre les deux dernières périodes de contrat-programme n'ont pas été indexés, ce qui démontre un manque de cohérence dans un souci de lisibilité transparente.

¹⁰⁶ MOERENS O., 2019, Op. cit.

Alexandre Caputo¹⁰⁷, directeur artistique des Tanneurs, nous confirme ces propos :

... « Comme tout le monde, le ... la plus grande contrainte a été la non indexation. Et donc, le fait que... on a assisté à une diminution de l'enveloppe budgétaire, comme partout, pendant de longues années... ça, ça a été LE phénomène marquant mais ce n'est pas propre aux Tanneurs, c'est propre à tout le secteur, c'est une chose ».

Cette « histoire des politiques menées », comme l'indiquait le commentaire du rapport Focus, désigne donc, en partie, les décisions prises à la suite de la campagne « Bouger les lignes ».

Nous argumentons nos propos à l'aide de l'entretien de Quentin Hayois (QH)¹⁰⁸, chef de cabinet-adjoint de la Ministre, assisté de sa collaboratrice, Julie Gérard (JG) :

... « QH : Donc, pour revenir à la question : « Quelles sont les grandes lignes conductrices du Cabinet en matière des arts de la scène ? » ; ce dont on s'est rendu compte aussi très vite c'était... du déséquilibre entre les Institutions et... tout le magma de la création en fait. Et... et là, on a senti qu'il y avait clairement une carte à jouer. Parce que le secteur l'exprimait, parce qu'à la lecture des chiffres et avec cette volonté de remise à plat du secteur des arts de la scène avec un échancier commun... Voilà... On a clairement senti qu'il y avait... une balance à rééquilibrer parce que les profils de... les parts de création dans les contrats-programmes étaient vraiment disparates hein... Je pense qu'on parlait de 17 % dans certains cas... à plus de 60 % - si je ne me trompe pas -. Donc, il y avait une nécessité de remettre l'artiste au centre et au-delà du slogan – parce que « Bouger les lignes, l'artiste au centre » c'est très joli... -, on a senti clairement que... que le secteur, via les compagnies, voulait... que c'était leur moment en fait... tout simplement. C'était leur moment et qu'avec cette volonté de remettre à plat et de faire un échancier commun, on avait... tous les jalons qui étaient fixés pour pouvoir faire quelque chose de constructif à l'égard de la création. (à JG : Tu veux peut-être rajouter quelque chose ?)

JG : Oui, mais il y a toujours ce petit combat entre les Institutions et les compagnies... Vous disiez avoir rencontré... cinq théâtres, vous avez eu l'occasion d'aller auprès des compagnies entendre leur...

... JG : Je pense que ce petit rapport de force entre les Institutions et les compagnies, c'est quelque chose qui existe depuis... depuis toujours. Et... effectivement, dans le cadre de l'échancier commun, c'était l'occasion pour les compagnies de se faire entendre et de revendiquer un peu... leur droit à avoir une part du budget peut-être plus importante, ce qu'on a...

QH : ... ce qui a été fait...

JG : ... eu l'occasion de faire dans le cadre de cette remise à plat. Puisque il y a quand même pas mal de compagnies qui n'étaient pas soutenues structurellement qui ont droit à un contrat-programme et... Et voilà, donc, on sait que les combats ne sont pas terminés et il y a toujours ce lien entre les deux. L'un n'existe pas sans l'autre, les deux ont besoin de... de s'entendre... Maintenant, il faut qu'ils structurent leur parole et je pense que via la CCTA – c'est la Chambre des Compagnies Théâtrales pour Adultes -, les compagnies font monter une parole commune auprès du Cabinet qui est... qui est plus structuré... ».

¹⁰⁷ CAPUTO A., 2019, Op. cit.

¹⁰⁸ HAYOIS Q., 2019, Op. cit.

Ce « combat » entre les compagnies et les lieux met à jour les pratiques et les enjeux stratégiques existants notamment au sein des théâtres. Selon notre cadre théorique, il s'agit des règles « informelles ».

De fait, des directeurs de théâtre, parfois metteurs en scène ou directeurs de troupe, privilégiaient leur structure de création, garantissant leurs réalisations. Cependant, à la suite de l'avènement du secteur des compagnies dans les années 70, le secteur se retrouvait à l'étroit à cause de ce protectionnisme.

Entendons, à ce sujet, les propos de Philippe Sireuil¹⁰⁹, directeur du Théâtre des Martyrs, :

... « Donc voilà, j'ai été, au mois de septembre 2015, choisi par un score « stalinien » (rire) de, je pense, dix-huit personnes ont porté leur choix sur moi – sur un ensemble de dix-neuf personnes, c'est vous dire que c'est « stalinien » - et j'ai pris mes fonctions le 1er janvier 2016. Ceci, au moment où on se parle, est la deuxième partie de la troisième saison dont j'ai la responsabilité, à la fois artistique mais aussi organisationnelle, puisque la détermination de ma fonction est d'être directeur général ET artistique. Voilà ce que je puis dire rapidement sur cette première chose mais je vais compléter quand même...

Philippe Sireuil nous explique son arrivée au Théâtre des Martyrs et ce qu'il a pu y constater en matière de gestion des groupes artistiques.

... Comment dire ça... Tel qu'il était, le théâtre fonctionnait à l'image de son animateur et initiateur premier qui était Daniel Scahaise. Rien de plus normal à ça. Moi, je me sentais très peu « en phase », en fait, avec la manière dont le théâtre était organisé, puisque le théâtre était en fait organisé à partir du groupe artistique qui était le sien : Théâtre en liberté. Qui d'ailleurs « raflait » la plus grande part de la subvention, les deux autres groupes artistiques invités à titre de « compagnons » se répartissant à eux deux une somme qui n'arrivait pas à la hauteur de la somme que se réservait le premier groupe. J'ai pensé – et je n'étais pas le seul à le penser, j'ai été encouragé par les pouvoirs de tutelle, je précise que nous avons deux pouvoirs de tutelle : le Ministère de la Culture de la FW-B mais nous avons aussi comme pouvoir de tutelle, forcément, la Commission française communautaire, la COCOF -, encouragé par les deux pouvoirs de tutelle, j'ai entrepris – alors que les marges d'intervention étaient quand même relativement étroites – une reformulation interne très, très, très importante, qui conduira en fait à proposer à mon conseil d'administration de se transformer et d'y faire entrer en son sein des personnes qui n'étaient pas liées à l'histoire de mon prédécesseur, qui consistera aussi à recalibrer complètement le fonctionnement organisationnel et administratif, de gestion technique, de communication et aussi de comptabilité du théâtre, le dernier élément – étant toujours en cours, trois ans ça passe vite – qui est la reformulation complète des statuts de l'association pour être en phase avec, notamment, ce que prévoit la directive du dernier décret qui a été signé.

Et d'observer comment ce directeur a pu changer la stratégie de gestion artistique du théâtre.

Voilà. Donc ça c'est un travail – j'ai envie de dire – de fourmi, en interne, dans un premier temps, délicat, puisque jusqu'au 31 décembre 2018, je devais insérer toute la politique d'évolution que je souhaitais apporter au théâtre dans le cadre d'un contrat-programme qui

¹⁰⁹ SIREUIL S., 2019, Op. cit.

avait été signé par mon prédécesseur dont la viabilité était, au départ, la fin de l'année civile 2012, le théâtre vivant depuis, sous ce qu'on appelle le « régime des avenants », comme beaucoup d'institutions théâtrales à Bruxelles et en Wallonie de même. Et donc, ma marge de manœuvre était excessivement délicate – pour ne pas dire plus – à l'interne mais, fort de – je ne sais pas comment vous dire ça, ça parle beaucoup de moi mais...- l'expérience qui était la mienne, de gestion, je pense aussi, de la capacité symbolique de mon action et de ma personne, bien voilà, j'ai vaincu peu à peu les réticences et j'ai eu le conseil d'administration totalement renouvelé déjà - c'était la première chose qu'il fallait faire – derrière moi pour mener à bien la transformation du théâtre et qui s'est traduit dans les faits par la rédaction d'un nouveau projet artistique pour le nouveau contrat-programme que j'ai remis et sur la base duquel nous vivons aujourd'hui depuis le 1er janvier 2019. Donc c'est très récent. Voilà.

... Mais donc, j'ai voulu, si vous voulez... comment dire... laisser la chose en état mais – et le « mais » est important – permettre – parce qu'à côté des groupes artistiques résidents – que la direction artistique des Martyrs puisse initier d'autres invitations à d'autres artistes dits « non-résidents » et définir un projet artistique dans lequel, in fine, les trois groupes artistiques résidents – s'ils sont toujours logés au centre du théâtre – n'y ont plus la part prépondérante. Voilà. Certains pensent de moi que j'applique la technique du « Boa Constrictor » (rire), d'autres pensent que j'ai bien eu raison de faire comme je fais – voilà ce que je peux dire entre parenthèses – mais c'est ainsi ».

Cette première analyse nous permet de constater que la reconnaissance massive des compagnies engendre une « désinstitutionnalisation » de l'acteur régulé.

Cependant, nous ne pouvions en tirer un bilan définitif sans avoir rencontré un représentant d'une compagnie théâtrale. Un éclairage est donc apporté par Emmanuel Dekoninck, comédien, metteur en scène et animateur auprès de la structure Les gens de bonne compagnie.

Emmanuel Dekoninck¹¹⁰ nous expose, dans un premier temps, ses impressions sur la campagne « Bouger les lignes » et ensuite, nous donne une autre lecture des tableaux présentés dans le rapport d'activités¹¹¹ du Ministère de la culture :

... « Bin, pour moi, c'est de la communication, vraiment. Mais, je pense que ce qui est ressorti, des priorités, était vachement bien. Moi, je lis les priorités dans l'ordre, je dis : « oui ». D'ailleurs, j'avais fait un courrier dans ce sens-là à Milquet, à l'époque. Mais sauf que dans l'application, on ne sait pas appliquer ça. C'est quoi ? C'est une blague... c'est-à-dire que dire que le point 2 de Bouger les lignes, c'est les compagnies. Bin, la part des compagnies a baissé. A baissé. Alors on dit : « Oui, mais le volume a augmenté ». Oui, mais la part... a baissé !

... Mais, comment... Greoli a obtenu cette augmentation de budget, on dit : « Oui, mais les compagnies ont été augmentées ». Mais proportionnellement, beaucoup moins que les institutions. Alors, je ne dis pas que les institutions n'avaient pas besoin d'être augmentées, elles avaient besoin d'être augmentées mais, je veux dire, le rapport de force entre les institutions et les compagnies a encore baissé... pour les compagnies. Et, pour moi, ça c'est vraiment très très problématique. »

¹¹⁰ DECONINCK, Emmanuel, Communication personnelle, août 07, 2019.

¹¹¹ Focus Culture 2018, 2019, Op. cit.

Lorsque le rapport¹¹² de la FW-B met en évidence que la création artistique est en augmentation, il y a lieu de préciser que le nombre de compagnies reçues au subventionnement par contrat-programme a augmenté mais, que l'enveloppe globale attribuée aux compagnies a baissé par rapport à celle octroyée aux institutions.

Il y a donc lieu de nous préoccuper de savoir comment ces compagnies portent leur voix auprès de la Ministre.

En regard de notre cadre théorique, nous ne pouvons que nous intéresser au pouvoir de l'acteur collectif dans les rapports de négociation.

De fait, nous constatons que les compagnies avaient très peu d'influence, n'étant pas représentées par un groupement collectif. C'est donc à ce titre que fut créée la CCTA (Chambre de Compagnies de Théâtre pour Adultes) il y a cinq ans et dont Emmanuel Dekoninck¹¹³ fut l'un des co-fondateurs :

... « On se retrouve avec cette nécessité, sous l'impulsion de Françoise Bloch... ça démarre à Avignon, moi je ne suis pas là, mais ils convoquent, dès le retour d'Avignon, toute une série de gens pour discuter en disant : « Tiens, est-ce que ce ne serait pas intéressant de créer un lobby des compagnies... oui, non, oui, ok, qu'est-ce qu'on fait ? On y va... » Enfin voilà, ça a pris du temps, beaucoup de discussions, comment, sous quelle forme, beaucoup d'engueulades, très difficile... mais on y est arrivés. Très fiers de ça... ça a failli foirer quinze fois mais on y est arrivé quand même... Et là, bon... ça tient... voilà... ».

Et d'ajouter :

... « Et Greoli a bien compris ça d'ailleurs puisque maintenant elle a décidé de beaucoup plus organiser ce qu'elle appelle... - comment elle dit ça ?... – les conseils quoi... les organes représentatifs, les ORUA, les Organisations Représentatives des Utilisateurs Agréés. Et donc, elle veut vraiment que les ORUA aient une espèce de plateforme et veut financer ça. Elle a commencé à le faire, d'ailleurs, elle a demandé à ce... c'est presque elle qui nous a encouragés à demander... D'ailleurs, pour la création de la CCTA, on était très fort soutenus par Alda Greoli, elle nous a encouragés à avoir la CCTA, elle disait : « Je vais vous écouter, je veux vous entendre ». Milquet, déjà, le disait. Et donc, ça c'était vraiment très chouette parce que, du coup, on a pu avoir notre parole. Après, est-ce qu'elle a été entendue et à quel degré ? Je pense qu'elle a été très peu entendue et à un degré minime. Vous avez dit très gentiment qu'on a beaucoup influencé, je ne pense pas. Je pense qu'on a très peu influencé, malheureusement. Je pense, sans doute, on a fait des erreurs stratégiques voilà, c'est pas très grave, je pense qu'on n'a pas toujours eu... On a « cru » qu'on était entendu mais on n'était pas... Je veux dire, quand on a vu... Vous parlez de... Bouger les lignes... moi je pense que... c'est un... on est vraiment dans la « politique spectacle » dans Bouger les lignes... mais sans au... très très peu d'effets sur le réel... ».

¹¹² Focus Culture 2018, 2019, Op. cit., p. 54.

¹¹³ DEKONINCK E., 2019, Op. cit.

Cette dernière illustration nous permet de comprendre que la création de l'acteur collectif représentant les compagnies, la CCTA, a été encouragée par la régulation de contrôle, dans notre cas, le Ministère de la culture de la FW-B. En incitant la CCTA à se faire référencer en ORUA, la Ministre Greoli fait entrer cet acteur institutionnalisé dans la régulation conjointe, nous amenant à déduire que l'organe public se décharge de sa mission de contrôle, basculant dans une mission de régulateur.

Alors qu'Emmanuel Dekoninck¹¹⁴ nous donne ses impressions sur la faible influence de la CCTA dans les négociations, nous sommes attirés par quelques éléments qui pourraient en expliquer les causes :

... « C'est-à-dire qu'on a fait un constat et ça, la politique culturelle nous a beaucoup aidé – enfin, ou plutôt, l'absence de politique culturelle nous a beaucoup aidés -. C'est-à-dire que les années Fadila Laanan bon... qui, à mon sens, sont des années assez catastrophiques. Mais, parce que, simplement Fadila Laanan a vraiment... Enfin... Moi je n'ai pas beaucoup de... Enfin bon, après, ce n'est pas bien ce que je dis parce que Fadila Laanan m'a plutôt soutenue... d'un point de vue financier... - bin forcément, puisque c'était elle qui était aux manettes et qui soutenait les projets – mais, en même temps, il faut quand même reconnaître qu'elle a suivi la politique de la chambre patronale.

Premièrement, nous constatons que les compagnies ont commencé à essayer de se positionner en tant qu'acteur collectif en constatant l'influence importante d'un autre acteur collectif, la chambre patronale.

L'extrait¹¹⁵ ci-dessous met en évidence que les individualismes l'emportent sur la collectivité :

... « Oh la la !... Bin, ça fait cinq ans je dirais... Je crois qu'on va fêter les cinq ans de la CCTA... Je crois hein !... Mais ça, il faudrait que je vous envoie l'historique parce que ça, je ne sais plus... Mais... C'est un grand moment parce que jamais, les compagnies n'avaient réussi à se fédérer... Il y avait eu des tentatives hein... Il y avait eu la FAS – la Fédération des Arts de la Scène – qui avait fait une tentative mais qui avait complètement avorté... Vous savez, le milieu du théâtre, c'est très compliqué parce que... C'est des gens, souvent des personnalités fortes, qui ont des manières de faire et beaucoup de « grandes gueules » et donc... c'est très compliqué en fait, de se parler... sereinement, de se mettre d'accord sur un terrain, les sensibilités esthétiques et artistiques sont tellement différentes que c'est pas toujours facile de mettre complètement ça sur le côté. Il y a des gens qui sont là et qui se... parfois se... méprisent très très fort artistiquement... Et en fait, on a vraiment réussi à être raisonnable et à obéir à une espèce de nécessité...»

... et que l'acteur collectif a donc beaucoup de mal à se constituer.

¹¹⁴ DEKONINCK E., 2019, *Op. cit.*

¹¹⁵ DEKONINCK E., 2019, *Idem.*

Emmanuel Dekoninck¹¹⁶, de continuer :

... « Donc, je disais qu'il y a eu ce moment important de manifestation où on a réussi en tout cas à sensibiliser et, suite à ça, on s'est vraiment rendu compte, un peu naïvement peut-être que, en fait, il n'y avait que la chambre patronale aux manettes, qui se disait représentante du secteur et qui en fait, ne l'était pas. Il ne l'était, ni des acteurs – je parle des acteurs, des comédiens hein -... l'union des artistes a eu envie de jouer ce rôle... Bon, voilà... je... le syndicat était... en perte de vitesse, c'est-à-dire qu'il y a des supers représentants syndicaux mais, suite à des problèmes, le syndicat s'est un peu divisé donc, toute une partie du secteur est partie à... - donc on était donc FGTB-CGSP est parti vers le SETCA pour des questions de conflits internes, enfin je vous passe les détails mais on s'est déforcé comme toujours, bref...- et du coup, la force syndicale n'était peut-être pas celle qu'elle aurait dû être. Je pense que c'est bien dommage parce que je pense que ça aurait été à cet endroit-là que le combat aurait dû se mener mais bon. Et puis, les nouveaux représentants n'ont pas eu envie de s'investir dans le syndicat mais plutôt dans des organes plus libres et plus indépendants de lutte. Mais bref, mais donc, pour dire, les acteurs n'étaient pas représentés.

On le voit ici, il semble que certains acteurs collectifs « traditionnels », comme les syndicats, s'effacent devant des collectifs indépendants.

... Bref, tout ça pour dire que la CCTA s'est créée suite à... tout ça et que, en effet, on a pu défendre notre parole au sein des... des cabinets... En tout cas, on a pu avoir des rendez-vous. Est-ce qu'on s'est mal... est-ce qu'on s'y est mal pris, je n'en sais rien mais, pour moi, le résultat n'a vraiment pas été au rendez-vous, si ce n'est que, nous avons quand même des canaux aujourd'hui, et ça c'est très important. C'est-à-dire qu'il n'y a plus QUE la chambre patronale... D'ailleurs, je pense que la chambre patronale, qui s'était divisée à l'époque en deux parce qu'ils n'étaient pas d'accord, etc. hein ; là, ils se sont réunis. Je pense que ce n'est pas un hasard non plus que, tout d'un coup...

... Oui !... Et donc ça, pour moi, c'est les trois points fondamentaux, pour moi le reste – ça attention !... C'est MOI qui dis hein ! Ce n'est que ma parole hein, vraiment, parce que je suis en désaccord, sur ce point, avec certaines personnes qui sont à la CCTA, d'autres compagnies hein, donc... -, mais, pour moi, ça, c'est le cœur.

... Alors, là aussi, on n'est pas d'accord, à la CCTA, il y a des gens qui sont très hostiles au Tax-Shelter...

... Et donc voilà, comment on fait ? Bon bin, ce sont des questions comptables hein... Mais bon, voilà, qui sont chiantes. Mais, du coup, c'est vrai que ça permet – et moi je pense que c'est très bien, moi je pense que c'est très bien ça – d'avoir maintenant ENFIN une vue d'ensemble de tout le secteur et ça, je pense que c'est très très bien, parce que... voilà. Mais, encore une fois, on n'est pas tous d'accord, même dans les compagnies, là-dessus, c'est pas encore un...

Nous constatons que Emmanuel Dekoninck semble regretter le manque de vision collective « forte ». Ces extraits illustrent à leur manière la « phase liquide de la modernité » décrite par Zigmunt Bauman dans ses essais, dans lesquels il met en avant les impacts de la modernité dans nos sociétés contemporaines. Qualifiant ce phénomène de « liquide », le chercheur souhaite décrire les dommages causés par nos « sociétés individualisées ».

¹¹⁶ DEKONINCK E., 2019, Op. cit.

De fait, Bauman¹¹⁷ met en lumière que « *les individus sont désormais libres de se définir en toutes circonstances* » entraînant une grande fragilité des liens entre les êtres humains.

La modernité prônant l'individualisme et l'autonomie, elle amène des individus à devoir « *résoudre des problèmes qui n'ont d'autres solutions que collectives* »¹¹⁸.

Continuons avec Emmanuel Dekoninck¹¹⁹, des Gens de bonne compagnie :

... « *On n'a pas des ennemis en face, à l'Administration, que du contraire mais, on a quand même des gens débordés qui... qui ne savent pas trop et... voilà, avec qui il faut composer et voilà. Mais, moi j'ai plus l'impression, si il n'y a pas tellement... enfin, la politique culturelle – alors est-ce que c'est bien ou est-ce que c'est pas bien -, j'ai l'impression qu'elle n'est pas très forte. C'est quand même beaucoup : « Comment est-ce qu'on fait les amis, vous êtes sur le terrain ? ». C'est quand même beaucoup ça. Depuis longtemps. C'est juste que maintenant, il y a plus d'interlocuteurs donc, il y a peut-être plus une VRAIE représentativité. Est-ce que c'est bien ? Est-ce que c'est pas bien ? Je ne sais pas... Oui, peut-être... »*

Ces propos illustrent ce que Bauman veut nous dire quand il indique que « *notre société individualisée est une sorte de pièce dans laquelle les humains jouent le rôle d'individus : c'est-à-dire des acteurs qui doivent choisir de manière autonome* »¹²⁰.

De fait, Emmanuel Dekoninck soulève le fait que les règles ne sont plus impulsées par l'Etat, mais que, sous l'étiquette démocratique, les acteurs sont amenés à devoir s'exprimer pour établir les codes à respecter. Bauman indique que la « *solidité* » de l'institution contraint, mais aussi, permet aux acteurs d'agir puisqu'ils pourront s'y appuyer.

Dans son dernier essai¹²¹, Bauman illustre ce passage du solide au liquide en développant la « *capacité politique* ». De fait, il explicite ce que nous observons très bien dans notre champ d'étude, c'est-à-dire la séparation graduelle entre « *l'efficacité d'action dont jouissait auparavant l'Etat moderne et la faculté d'imposer à l'action une orientation et un objectif* ».

Nous pouvons également lire au travers des entretiens, que cette pratique engendre des sentiments divers. Là où Reynaud nous parle de passions, Bauman qualifie ces sentiments de « *peurs* », de zones d'incertitudes, d'insécurité, fruit de la décadence de la solidarité.

¹¹⁷ DE LA VEGA, Xavier, *Vivre dans la 'modernité liquide* - entretien avec Zygmunt Bauman, propos recueillis en novembre 2005

<https://www.scienceshumaines.com>, consulté le 09 août 2019.

¹¹⁸ DE LA VEGA X., 2005, *Op. cit.*

¹¹⁹ DEKONINCK E., 2019, *Op. cit.*

¹²⁰ DE LA VEGA X., 2005, *Op. cit.*

¹²¹ BAUMAN, Zigmunt, *Le présent liquide : peurs sociales et obsessions sécuritaires*, Paris : Ed. du Seuil, mars 2007, p. 8.

Cet autre extrait permet de l'exprimer en d'autres termes : « *De fait, l'engagement dans une coordination exprime à la fois une critique de l'organisation verticale des appareils syndicaux et productifs, une promotion de l'horizontalité sur la verticalité, du dialogue sur le rapport hiérarchique, de la démocratie directe sur la démocratie représentative, de la démocratie ouvrière sur la démocratie syndicale* »¹²².

En effet, à la lecture des déclarations d'Emmanuel Dekoninck citées précédemment, nous pouvons également lire les tentatives avortées des compagnies, de se faire représenter par un syndicat. Ceci illustre la crise du syndicalisme dans nos sociétés contemporaines, tant sur le plan structurel que conjoncturel.

Bauman a transposé ses analyses sur plusieurs champs : étatiques, comme nous le voyons à l'instant, mais aussi, à la famille, au couple, à l'école... Nous le lisons également au travers du syndicalisme.

Cependant, nous pouvons lire que dans le chef des représentants patronaux, il y aurait peut-être une prise de conscience stratégique :

... « Mais donc voilà... Bref, des catastrophes en fait de gestion, de... général... bon bref, donc, on s'est rendu compte qu'en fait le seul interlocuteur c'était la chambre patronale qui là, pour le coup, était très active (rire)... Bon, même si la chambre patronale, ils ont quand même réussi à se séparer, maintenant ils se sont remis ensemble, j'imagine qu'on a dû vous en toucher un mot, en tous cas, Bogen a dû vous en toucher un mot de cette chambre patronale qui s'est divisée. D'ailleurs suite à la nomination de Bogen comme président et donc, il y en a qui n'étaient pas d'accord alors ils sont partis parce que Bogen est... très critiqué dans le métier, c'est quelqu'un qui n'est pas beaucoup aimé par les autres directeurs... Voilà, bon bref, pour des raisons... Il a quand même un jour... il a commencé comme théâtre privé en faisant l'erreur de dire que le théâtre n'avait pas besoin de subventions publiques, enfin, bon bref... »

Dans ces propos, Emmanuel Dekoninck¹²³ nous parle des chambres patronales (la CPEPAS et la CONPEAS) qui se sont scindées à la suite d'un différend mais qui se sont rétablies...

Alors que l'individualisme et la division amenuisent le pouvoir d'action au sein des compagnies, nous pouvons penser que cette réunion des chambres patronales aura pour conséquence de rendre le déséquilibre entre compagnies et institutions encore plus contrasté.

¹²² DENIS, Jean-Michel, 1996, *Les coordinations*. Recherche désespérée d'une citoyenneté, Paris : Syllepse, p 159 - cité dans LANGEARD, Chloé. *La singularité au pluriel : l'engagement des intermittents du spectacle dans l'action collective.*, in *Politique et Sociétés*, volume 27, numéro 3, 2008, p. 69-101.

¹²³ DEKONINCK E., 2019, *Op. cit.*

Complétons par Isabelle Jonniaux¹²⁴, de l'Atelier 210. Ses propos illustrent bien le caractère influent de ces chambres dans les rapports stratégiques du système :

... « Non, je ne pense pas, c'est à l'usure... Non, non, je ne pense pas que c'est le changement de dossier.

C'est qu'à un moment, on a fait aussi, enfin ce sont les membres du CAD, ce sont, en gros, d'autres directeurs de lieux donc, on sait que l'objectivité, elle est quand même très relative... L'enveloppe étant aussi tout à fait limitée, bin la part du gâteau, on n'aime pas trop la distribuer, donc, dans le CAD, il y avait des « pour » et des « contre », moi je savais qui soutenait le projet, qui ne soutenait pas le projet...

On a aussi, ce qu'on a fait nous, c'est-à-dire Benoît Roland, moi, on s'est quand même beaucoup investi dans des commissions, on s'est beaucoup investi sur le terrain institutionnel aussi à différents endroits, qui fait qu'on a pu aussi défendre notre lieu, défendre notre dossier... de l'intérieur... Et ça, ça a fait la différence, je pense...

... Moi, je suis rentrée dans la CONPEAS (Commission de concertation des employeurs de la scène), c'est le syndicat des employeurs... Voilà, je suis rentrée là, j'étais plus proche du coup des autres structures, des autres directeurs...

Il y a aussi Benoît Roland, il a été très actif au niveau du Tax-Shelter des arts de la scène, il est à l'origine de la coopérative qui est la structure qui gère une partie des arts de la scène. Ce qui veut dire que, parallèlement à ce lieu-ci, on avait une activité institutionnelle, enfin semi-institutionnelle... et il n'y a pas de secrets, ça passe par là...

C'est une forme de lobbying, on va dire, tout à fait transparent, oui tout à fait...

La reconnaissance de l'Atelier 210 au sein du processus de subventionnement structurel (contrat-programme) peut s'expliquer en partie, car ses représentants ont « infiltré » les organes consultatifs du secteur des arts de la scène.

Si l'on confronte à présent les deux extraits ci-dessous, nous entendons une autre explication arguant un déséquilibre entre un nombre d'institutions inférieur au nombre de compagnies actuelles et futures.

Philippe Sireuil¹²⁵, Théâtre des Martyrs :

... « Puisque vous m'interrogez sur cette question, je vais vous parler avec franchise et je ne suis pas sûr, comment dire...

... De comédien pas, enfin très peu mais de metteur en scène oui, ayant travaillé dans beauc... et de pédagogue aussi. Moi je pense – et à l'inverse d'un Frédéric Dussenne qui donne cours au Conservatoire Royal de Mons, dit aujourd'hui Arts au carré - qu'un des problèmes de fond de la paupérisation du secteur des arts de la scène vient de la non adéquation qui existe entre la... comment dire... le nombre de centres d'enseignement en art dramatique et la capacité des arts de la scène, du cinéma, de la télévision à pouvoir les absorber. Cinq instituts de formation : Mons, Liège, Bruxelles, pour ce qui est des Conservatoires, et des écoles reconnues par la FW-B et deux écoles au statut un peu particulier nées dans les années 60 qui sont l'INSAS et l'IAD.

¹²⁴ JONNIAUX I., 2019, Op. cit.

¹²⁵ SIREUIL P., 2019, Op. cit.

L'INSAS étant le pendant laïc de l'IAD qui était d'émanation, d'obédience catholique. Nous sommes un pays où moins de cinq millions de francophones vivent. Faut-il cinq Hautes écoles de formation aux arts de la scène, en art dramatique ?

La question est d'autant plus posée et ouverte, me semble-t-il, que la manière dont ces centres – qui dépendent non pas par ailleurs du Ministère de la Culture mais du Ministère de l'Éducation nationale, nous ce qu'on appelle en France le Ministère de l'Éducation nationale, Ministère de l'Enseignement ici – voient leur mode de financement construit à la « tête de pipe » : plus une école prend d'étudiants, mieux elle est financée. Et il y a eu sur ce terrain-là des dérapages conséquents il y a quelques années, certaines écoles prenant, en première année, jusqu'à... trente candidats plus, peut-être... Donc, c'est l'histoire de l'œuf et de la poule, c'est l'histoire du serpent qui se mord la queue, à un moment donné... chacun défend son pré carré et met sur le marché un nombre très conséquent de jeunes actrices et de jeunes acteurs qui sont contraints -parce que la totalité du financement du secteur ne peut pas les englober - de vaquer à d'autres occupations ou d'être dans ce que j'appelle 'l'art de la débrouille'. »

Quentin Hayois¹²⁶, chef de cabinet-adjoint de la Ministre Alda Greoli – accompagné de sa collaboratrice, Julie Gérard -:

... « QH : Est-ce qu'on doit, nous, avoir une vision par rapport... à ça... Si ce n'est qu'à souligner la précarité dans laquelle vont être ces jeunes à la sortie des études.

JG : Je pense que c'est la réalité de plusieurs... domaines d'études... C'est sûr qu'il y a pas mal d'écoles d'arts en Belgique, il y en a cinq...

QH : ... On se posait la même question pour le journalisme, par exemple...

JG : ... Oui, c'est ça...

QH : Maintenant, est-ce qu'on doit contingenter... ce type de formation, je ne pense pas non plus... Un espèce de... numerus clausus du théâtre... ce serait complètement saugrenu... (rire) Une fois de plus, sur des matières aussi... aussi importantes que la culture, commencer à... réguler et contingenter, c'est quelque part brider aussi donc... Ou alors on joue sur l'information des jeunes, et une forme de prise de conscience. Mais, une forme de conscience qui découragerait aussi... Je ne suis pas certain qu'on s'inscrive dans un... super intéressant pour la création.

... QH : Oui, parce qu'on en parle depuis le début de l'entretien mais je pense qu'il n'y a pas... enfin dans cet aspect-là de... la question, on parle d'un projet d'un jeune qui veut se lancer dans la vie active, je pense qu'on n'est pas obligé de ne faire que de la culture ou de la création artistique, on parle aussi de l'individu et de ses chances sur le marché du travail et... ses chances d'émancipation par la suite. »

Alors que Philippe Sireuil, représentant de la régulation autonome, s'interroge sur le déséquilibre entre l'offre et la demande sur le marché de la création artistique, Quentin Hayois, représentant de la régulation de contrôle, intègre les modalités de la libre circulation dans le but de favoriser la créativité. Le contraste de deux visions opposées.

¹²⁶ HAYOIS Q., 2019, Op. cit.

Nous clôturerons cette première hypothèse par un extrait de l'ouvrage de Zigmunt Bauman :
« Le présent liquide – peurs sociales et obsessions sécuritaires »¹²⁷ :

« On peut voir dans la peur le plus sinistre des démons qui se nichent dans les sociétés ouvertes de notre temps.

Mais c'est l'insécurité du présent et l'incertitude quant à l'avenir qui engendrent les plus effrayantes et les moins supportables de nos peurs.

Cette insécurité et cette incertitude naissent à leur tour d'un sentiment d'impuissance : nous avons l'impression de ne plus rien maîtriser, que ce soit individuellement, à plusieurs ou collectivement.

Et pour aggraver la situation, il nous manque les outils qui permettraient à la politique de retrouver le niveau où le pouvoir s'est déjà établi, et qui nous restitueraient le contrôle des forces qui définissent notre condition partagée tout en fixant la gamme de possibilités et les limites de notre libre choix : ce contrôle nous échappe ou nous a été arraché.

Le démon de la peur ne sera pas exorcisé tant que nous n'aurons pas trouvé (ou plus précisément construit) ces outils. »

¹²⁷ BAUMAN Z., 2007, *Op. cit.*

6 Hypothèse 2

Visée politique de la régulation de contrôle

Dans un premier temps, la théorie de Jean-Daniel Reynaud¹²⁸ semble opposer la régulation de contrôle à la régulation autonome pour nous préciser qu'elle prend la forme d'une régulation conjointe dans un contexte de négociation.

Cependant, lorsque nous l'appliquons à notre champ d'analyse, la régulation de contrôle, représentée par la FW-B, se nuance dans ses missions, prônant les activités de régulation des acteurs en lieu et place des actions de gestion.

Quant à la régulation autonome, représentée par le monde du théâtre, elle serait plutôt définie comme « semi-autonome ».

De fait, le monde du théâtre est subventionné sous conditions suspensives.

L'historique de certains théâtres démontre en effet que leur survie dépend de moyens extérieurs, dont le subventionnement public qui nous occupe.

C'est d'ailleurs le sens du titre choisi pour cet essai : le monde du théâtre serait en fait au service de notre Démocratie.

Écoutons Fabrice Gardin¹²⁹, du Théâtre des Galeries à ce sujet :

... « Au départ, la Compagnie des Galeries est une SPRL. Il n'y a aucune raison de subventionner une SPRL.

... Donc voilà, il y avait ce souci de faire fonctionner le lieu, de donner du travail aux gens – après la guerre c'était très important dans la réflexion collective – et donc du « fait maison » quoi... On se rend compte très vite, Michel Bogen il y a quelques années nous l'a prouvé au niveau de l'histoire contemporaine, ce n'est évidemment pas possible, de faire fonctionner un théâtre avec des fonds propres puisque les rentrées sont complètement aléatoires. Les dépenses ne vont faire qu'augmenter puisque les gens vont demander à être payés de mieux en mieux, les matières premières pour faire, à côté de l'artistique, bêtement, construire un décor, peindre un décor, décorer un décor... tout cela coûte de plus en plus cher... alors que le prix de la place, lui, il ne peut pas augmenter chaque année, loin de là et que la salle ne fait que le nombre de places qu'elle a, c'est-à-dire qu'on ne peut pas pousser les murs et passer d'une salle de 300 à 600 ou de 900 à 1 200, ce n'est pas possible. »

¹²⁸ REYNAUD J-D., 1988, *Op. cit.*

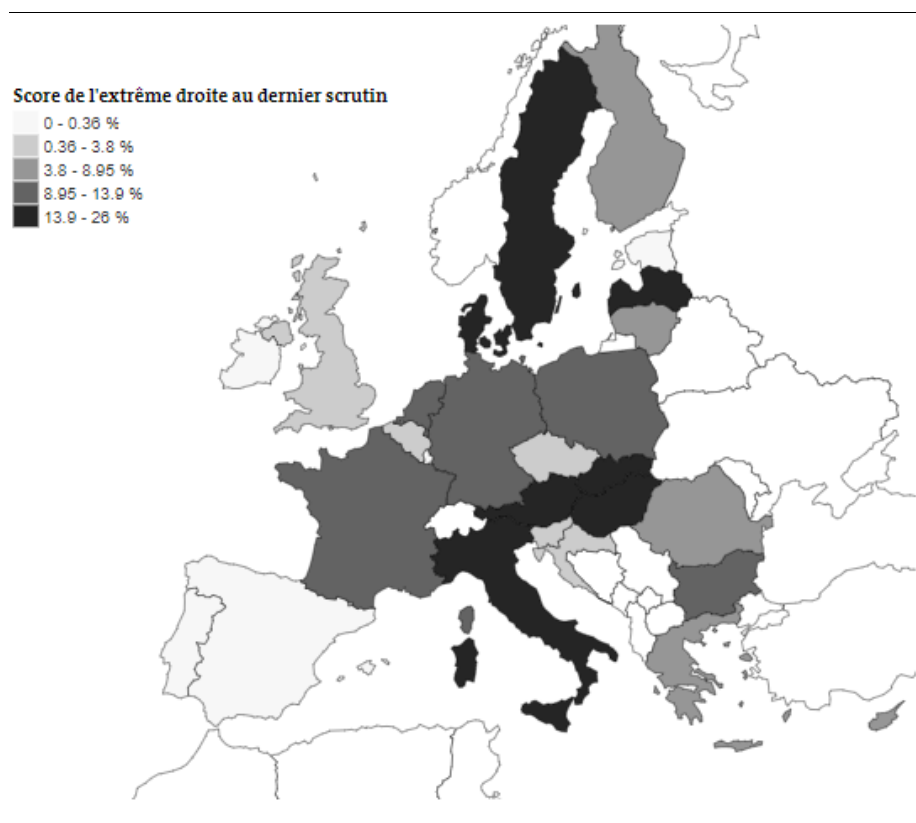
¹²⁹ GARDIN F., 2019, *Op. cit.*

6.1 De la décision de subventionner...

Depuis leur avènement, les politiques culturelles ont pour visée de permettre au citoyen de s'émanciper.

Cependant, la montée du populisme, constatée ces dernières décennies, notamment en Europe, amène les Etats à se positionner davantage sur les missions culturelles de leur structure.

Dans son article publié sur le site « Le monde »¹³⁰, Mathilde Dagmé nous illustre la situation européenne actuelle :



Cet état des lieux présente le regain de l'extrême droite lors du dernier scrutin en date dans chacun des vingt-huit pays membres de l'Union européenne.

¹³⁰ DAGMÉ, Mathilde, *En carte : la progression de l'extrême droite en Europe*, Le Monde, publié le 07/03/2018 à 15h40 – mis à jour le 11/09/2018 à 14h36
<https://www.lemonde.fr>, consulté le 10 août 2019.

Au moment de l'établissement de cet inventaire, aux législatives de 2014¹³¹, la Belgique ne représente que 3,7 % de voix de l'extrême droite. Cependant, il y a lieu de nuancer cette information.

Particulièrement influente au nord du pays, cette extrême droite est représentée par les néo-flamands (la Nieuw-Vlaamse Alliantie : N-VA) qui avaient récupéré des voix à la « droite dure » (le Vlaans Belang : VB). Et ce, en adoucissant son discours.

Tout au long de cette dernière législature, faisant partie de la coalition au pouvoir, la N-VA a continué à s'en prendre, entre autres, aux migrants.

Les derniers résultats des législatives de mai 2019¹³² nous montrent que la Belgique est également dans une situation critique par rapport au populisme. De fait, la répartition des sièges reflète que la N-VA perd 8 sièges et que le VB en gagne 15, ce qui les amènent respectivement à un total de 25 et de 18.

Nous apportons également la nuance que le populisme n'est pas uniquement représenté par l'extrême droite mais également par l'extrême gauche également active au sud du pays sous le parti du PTB (Parti des Travailleurs de Belgique).

Là où l'Etat tente de conscientiser ses ressortissants aux valeurs démocratiques, comment se fait-il que ceux-ci se dirigent massivement dans des réactions qui y sont opposées ?

Dans son article intitulé « Populisme et politique culturelle », René Rizzardo¹³³ rappelle la définition du populisme explicité par Michel Wieviorka dans son ouvrage *La démocratie à l'épreuve*¹³⁴ : « le populisme implique d'abord le sentiment, qui peut ou non reposer sur une réalité, d'une distance considérable entre le peuple et le pouvoir politique et économique auquel sont éventuellement associées les élites intellectuelles » et de préciser que « cette distance peut être exprimée par le haut – les élites qui éprouvent la nécessité d'abolir cet écart et 'd'aller au peuple' – et peut être ressentie et exprimée par le bas - par celles et ceux qui refusent d'être écartés du progrès ou du pouvoir ».

¹³¹ Répartition des sièges aux élections législatives de mai 2014
<http://elections2014.belgium.be>, consulté le 10 août 2019.

¹³² Répartition des sièges aux élections législatives de mai 2019
<https://elections2019.belgium.be>, consulté le 10 août 2019.

¹³³ RIZZARDO, René, *Populisme et politique culturelle*, in Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°56, octobre-décembre 1997. Les populismes, p. 99-104.

¹³⁴ WIEVIORKA, Michel, *La démocratie à l'épreuve. Nationalisme, populisme, ethnicité*, Paris : La Découverte, 1993, p 74, cité dans RIZZARDO R., 1997, *Op. cit.*, p 99.

D'un point de vue culturel, le populisme refuse les valeurs universelles inquiétant les cultures identitaires et la tradition. Nous pouvons alors constater un lien évident entre populisme et racisme.

Illustrons quelque peu nos propos...

Alors que la crise des migrants et la lutte contre l'Islam sont présentées comme les plus grandes peurs du XXI^e siècle, devant la faiblesse de réaction des gouvernements, Kennet Roth¹³⁵ clame la nécessité de réaffirmer les valeurs des droits humains.

Lors du colloque international organisé par l'Observatoire des politiques culturelles en décembre 2015, Frédéric Delcor¹³⁶, secrétaire général du ministère de la FW-B présentait, aux lendemains des attentats bruxellois, la base des réflexions à poursuivre.

Nous citons ici trois extraits de son discours d'introduction :

« C'est une évidence : il faut donner la priorité à notre sécurité et à celle de nos enfants mais la première réponse à la barbarie et à ces obscurantismes qui sapent les fondements de notre vivre ensemble, ce sont l'intelligence, l'esprit critique, le savoir, la culture en ce qu'elle promeut l'imagination et la mise à distance par rapport au réel, en ce qu'elle montre toute la richesse de l'altérité.

Nous subissons le court terme. Nous n'avons pas, à la Fédération Wallonie-Bruxelles toutes les clés pour faire face à cette situation qui relève bien évidemment aussi de politiques menées à d'autres niveaux de pouvoir. Mais le rôle des politiques culturelles et d'éducation pour le moyen et le long terme est essentiel.

Nous devons réfléchir ensemble aux conditions à créer pour améliorer, par la culture et l'éducation, notre capacité à vivre ensemble dans le respect des diversités. C'est un énorme défi à relever mais ces événements rendent plus urgents et plus nécessaires encore nos réflexions et nos échanges sur les relations entre diversité culturelle et démocratie. Tel est précisément l'objet de notre colloque ».

La Démocratie se sent donc en danger...

¹³⁵ ROTH, Kenneth, *Rapport mondial 2017 : La dangereuse montée du populisme : les valeurs des droits humains attaquées à travers le monde*

<https://www.hrw.org>, consulté le 10 août 2019.

¹³⁶ DELOR, Frédéric, « Accueil », cité dans GUERIN M., 2017, *Op. cit.* p. 14-15.

Face à cette menace, Michel Wieviorka indique le devoir de : « *concilier les particularismes de la culture et les valeurs universelles de la raison et de la démocratie et ouvrir de plus en plus celle-ci aux identités spécifiques* »¹³⁷.

Cette obsession sécuritaire amène les Etats à recourir à la culture défensive.

Voyons comment la FW-B met en pratique sa politique culturelle avec le monde du théâtre.

6.2 ... aux conditions de subventionnement...

À ce stade, il nous paraît éclairant de rappeler que la culture couvre plusieurs fonctions au sein de la société. Dans son travail d'analyse sur les politiques culturelles en Communauté Bruxelles-Wallonie, Alain de Wasseige¹³⁸ nous les rappelle : affirmation ; rassemblement ; transmission ; reproduction ; transformation et idéologique. Cette dernière fonction est étroitement liée aux autres.

De fait, toutes les références culturelles sont en lien avec l'idéologie de la société dans laquelle elles sont développées. Dans notre cas, elles tentent vers l'idéologie démocratique.

Les matières culturelles étant définies d'un point de vue linguistique en Belgique, il est donc du ressort d'une entité fédérée, dans notre cas, la FW-B.

Nous avons donc recherché le point de départ de toutes les décisions et, nous sommes intéressés à la Déclaration de politique communautaire¹³⁹ de la FW-B du début de cette législature.

Nous y retrouvons le fil conducteur de notre analyse précédente. En voici quelques extraits :

« ...L'accessibilité de tous à la culture doit demeurer un leitmotiv de nos politiques culturelles. L'enjeu, d'importance, est d'ailleurs reconnu tant par la Convention UNESCO sur la diversité culturelle que dans notre Constitution qui, en son article 23, consacre les droits culturels.

La Fédération Wallonie-Bruxelles regorge de talentueux créateurs, qui émerveillent et développent l'imaginaire. Leur expression, libre et déterminée, est vitale. Si favoriser les conditions de la création artistique est indispensable, ce n'est néanmoins pas suffisant. Encore faut-il faire connaître et faire apprécier la culture : par une diffusion accrue, par une médiation culturelle renforcée, par une valorisation des patrimoines. La Fédération Wallonie-Bruxelles y veillera.

¹³⁷ WIEVIORKA, Michel, *La démocratie à l'épreuve. Nationalisme, populisme, ethnicité*, Paris : La Découverte, 1993, p 74, cité dans RIZZARDO R., 1997, *Op. cit.*, p. 99.

¹³⁸ DE WASSEIGE A., 2000, *Op. cit.*

¹³⁹ FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Déclaration de politique communautaire 2014-2019 Fédérer pour réussir*
<http://www.culture.be>, consulté le 10 août 2019.

A l'heure où, en Europe, certains choisissent, comme projet de société, le repli sur soi, la haine de l'autre, le populisme ou l'antipolitique, la Fédération Wallonie-Bruxelles privilégie la voie du respect, de la tolérance et de la solidarité. Les associations qui œuvrent au quotidien à la cohésion sociale, à la reliance entre individus, au développement personnel doivent trouver auprès des pouvoirs publics, tous niveaux confondus, des partenaires forts, compréhensifs et soutenant. La Fédération Wallonie-Bruxelles s'attèlera à rencontrer cet impératif. »

Quentin Hayois¹⁴⁰, directeur de cabinet-adjoint de la Ministre Greoli, décrit concrètement la mise en œuvre de cette déclaration :

... « Des gros décrets avaient été adoptés par la Ministre précédente et même sa prédécesseur, donc Fadila Laanan et avant elle, bin le MR je pense, certains Ministres libéraux. Et donc, ces décrets quelque part, avaient fait leurs preuves ou pas et étaient certainement... perfectibles. Et donc, il y a eu tout un processus d'évaluation et... toute une série d'attentes par rapport à ces textes auxquelles il a fallu répondre. Donc, très clairement, la DPC (Déclaration de politique communautaire), en 2014, envisageait déjà d'évaluer, de remettre à plat... notamment pour les arts de la scène, de fixer un échéancier... commun et de revoir le décret de manière fondamentale ».

Voyons comment cette politique gouvernementale s'est traduite pratiquement.

6.2.1 Analyse des textes légaux

Une première comparaison entre l'ancien¹⁴¹ et le nouveau¹⁴² décret nous permet d'observer une évolution dans la précision des personnes (physiques et morales) pouvant bénéficier du subventionnement.

Anciennement :

Dans le Titre I – Définitions, champ d'application et principes généraux - Article 3 :

§ 1er. Les conditions de reconnaissance ou de subventionnement et leur mise en œuvre ne portent pas atteinte à la liberté d'expression.

§ 2. Sans préjudice des dispositions particulières qui y sont relatives, la reconnaissance et le subventionnement ne pourront pas intervenir au bénéfice, d'une part, des personnes morales ou, d'autre part, des personnes physiques qui appartiennent à un organisme ou une association dont il est établi par une décision de justice coulée en force de chose jugée qu'ils ne respectent pas les principes de la démocratie tels qu'énoncés par la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales, par la loi du 30 juillet 1981 tendant à réprimer certains actes inspirés par le racisme et la xénophobie et par la loi du 23 mars 1995 tendant à réprimer la négation, la minimisation, la justification ou l'approbation des génocides commis par le régime national-socialiste pendant la seconde guerre mondiale ou toute autre forme de génocide.

¹⁴⁰ HAYOIS Q., 2019, *Op. cit.*

¹⁴¹ Décret du 10 avril 2003, *Op. cit.*

¹⁴² Décret du 29 mars 2019, *Op. cit.*

Nouveau décret :

dans la Partie II. — De la participation à l'élaboration et à la mise en œuvre des politiques culturelles
** Livre Ier. — Des organes consultatifs * Titre Ier. — Dispositions communes à tous les organes consultatifs * Chapitre II - Composition*

Article 3. Nul ne peut être désigné membre d'un organe consultatif :

1° s'il a fait l'objet d'une condamnation pénale, prononcée par décision de justice coulée en force de chose jugée, en application des lois, décrets ou ordonnances tendant à lutter contre le racisme et les discriminations, pour :

- a) incitation à la haine, à la discrimination ou à la violence à l'égard d'une personne, d'un groupe, d'une communauté ou de leurs membres ;
- b) diffusion d'idées fondées sur la supériorité ou la haine raciale ;
- c) négation, minimisation, justification ou approbation du génocide commis par le régime national-socialiste allemand pendant la seconde guerre mondiale ;
- d) harcèlement sexuel ou fondé sur un autre critère protégé par la législation ;
- e) injonction de discriminer sur base d'un critère protégé par la législation.

2° s'il est membre d'une organisation qui, de manière manifeste et répétée :

- a) prône la discrimination ou la ségrégation fondée sur un critère protégé par les lois, décrets ou ordonnances tendant à lutter contre le racisme et les discriminations ;
- b) montre son hostilité envers les principes essentiels de la démocratie, tels qu'ils sont garantis par la Constitution belge et par la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales.

Nous apportons la précision que ces deux cadres ne portent pas tout à fait sur le même objet.

Rappelons que le 1^{er} décret-cadre de 2003 se réfère à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène, tandis que le décret sur la nouvelle gouvernance de 2019 nous précise les nouvelles modalités de gouvernance dans le secteur des Arts de la scène.

Cependant, nous avons souhaité les croiser afin de présenter la redéfinition des acteurs pouvant intervenir dans le fonctionnement du subventionnement public.

Nous avons gardé volontairement la mise en forme de ces deux articles telle qu'elle se présente dans les deux écrits parus au Moniteur belge. Nous constatons une plus grande clarté dans le deuxième texte, faisant apparaître de nouvelles indications, que nous avons choisi de surligner afin de les mettre en évidence :

- ✎ L'ancien décret condamne d'un point de vue général les actes de racisme et de xénophobie en s'appuyant sur les principes de la Démocratie selon la Convention des droits de l'homme d'une part, et, d'autre part, les négation, minimisation, justification, approbation des génocides nazis et d'autres formes.
- ✎ Le nouveau texte est beaucoup plus précis et, comme montré dans le surlignage, introduit des termes spécifiques aux actes d'intolérance relatifs aux autres débats de la société.

6.2.2 La régulation par objectifs

Nous nous sommes penchés sur les critères d'octroi du contrat-programme.

Un « Vade-mecum du contrat-programme »¹⁴³ réprecise ces critères qui s'appuient sur le décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des arts de la scène, modifié par le décret du 12 octobre 2016 autorisant l'octroi de contrat-programme d'une durée de 5 ans.

Ces critères sont :

- ✓ la qualité artistique et culturelle du projet ;
- ✓ l'attention portée aux créateurs, auteurs, compositeurs, et interprètes de la Communauté française et l'utilisation de formes ou expressions les plus singulières dans le domaine concerné ;
- ✓ la capacité de médiation culturelle ;
- ✓ l'inscription dans le paysage artistique et culturel de la Communauté française, et le cas échéant, les capacités de rayonnement à l'échelle nationale et internationale ;
- ✓ l'adéquation entre le projet artistique et les modalités, notamment budgétaires, de mise œuvre de celui-ci ;
- ✓ la plus-value du soutien structurel, en particulier en matière d'emploi artistique.

Notre rencontre avec Pol Mareschal¹⁴⁴, directeur au service général de la création artistique en charge de la mise en œuvre des politiques transversales, nous confirme l'attention particulière de l'Administration au respect des critères du décret :

... « Et donc, la Communauté française attend des théâtres qu'elle subventionne, et bien qu'ils répondent aux prescrits du décret et aux ambitions du décret en termes... d'objectifs publics qui sont les quatre items du décret... »

¹⁴³ FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Vade-mecum contrat-programme*, Service création artistique <http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté le 10 août 2019.

¹⁴⁴ MARESCHAL P., 2019, *Op. cit.*

Qui sont : la qualité artistique et culturelle du projet, la valorisation des formes et des esthétiques contemporaines du domaine concerné, la faisabilité financière de leur projet – je les mets dans le désordre – et l'intérêt artistique de leur travail, donc l'attention aux auteurs et aux artistes de la FW-B. Ce sont les quatre grandes lignes d'appréciation de leur dynamique lorsqu'ils demandent un contrat-programme.

Donc, on attend d'abord qu'ils développent, dans leur demande, tous les éléments qu'ils considèrent importants pour répondre à ces objectifs-là. À la fois au niveau qualitatif, donc le développement de leurs idées, de leurs projets, de leurs objectifs, de la manière dont ils vont les mettre en œuvre et les développer sur les cinq ans de leur contrat-programme. Et, au niveau quantitatif, ils doivent aussi identifier, en connexion avec leur budget et leur projet artistique, quel nombre de spectacles ils vont... présenter, produire, co-produire et/ou diffuser et à quels réseaux professionnels ils s'adressent, tant sur le territoire de la FW-B, qu'au niveau... qu'à l'étranger... Ce sont vraiment ces attentes-là, à la base.

Ensuite, que fait-on... Les services de l'administration font une première analyse du dossier sans donner d'appréciation qualitative mais : est-ce qu'ils respectent les prescrits du décret ? Est-ce que tous les éléments sont présents ? Est-ce que les budgets sont en équilibre ? Est-ce que les budgets semblent cohérents par rapport à la demande de financement ? On identifie aussi les différents ratios, donc, les parts du budget dévolues au projet artistique... au fonctionnement de la structure et aussi, la part réservée – y compris dans l'artistique – aux rémunérations des artistes.

Ensuite, vient l'analyse des dossiers et projets par les conseils d'avis – ou les commissions d'avis – et qui réobjectivent leurs points de vue et leurs propositions de soutien et non-soutien et du montant à attribuer, mais selon les quatre critères que j'ai énoncés... ».

Lorsque nous avons interrogé Quentin Hayois¹⁴⁵, directeur de cabinet-adjoint de la Ministre Greoli, sur le lien entre le respect des critères du décret et la sensibilisation des spectacles aux valeurs démocratiques, celui-ci se veut nuancé :

... « Alors... - je pense qu'en posant la question, vous connaissez déjà une partie de la réponse mais... - Oui, il y a eu des soutiens ponctuels dans le milieu de l'enseignement et le milieu de la culture sur des pièces telles que vous les développez là. Mais, il y a aussi le souci de la Ministre de respecter l'autonomie de l'opérateur. Donc, et là on met le doigt quelque part dans une culture d'Etat qu'on... qui fait quand même peur aussi. Donc, sur des enjeux comme ça, soutenir des projets ponctuels, pas de soucis – et ça a été le cas -. Maintenant, en faire quelque chose de plus fondamental et de plus directif, et quelque part s'immiscer ou conditionner l'octroi du subside à l'élaboration d'une programmation qui serait voulue par le politique, ça je... voilà, c'est clairement pas la volonté qui animait notre Ministre, ni même la précédente je pense, Joëlle Milquet. Oui, il faut trouver un juste milieu, je pense. Et, alors venir en soutien à des projets plus ponctuels comme celui-là, oui et ça a été le cas. Maintenant, en faire quelque chose de plus fondamental – et au-delà de la montée du populisme, de l'extrême-droite etc -, non... ça je ne pense pas que... De un, je ne pense pas que ce soit sain, et de deux... je trouve que ça bride la création artistique aussi... d'en faire quelque chose de plus fondamental... »

Et sa collaboratrice, Julie Gérard, d'ajouter :

... « Je pense que les créateurs eux-mêmes, mettent l'accent sur ces thématiques-là. Enfin, on voit que les thèmes des spectacles... oui, sont.... Sont axés sur ces thématiques-là de plus en plus j'ai l'impression, mais voilà, le travail des Instances est celui-là aussi : d'analyser, sur base de dossiers, les projets. Alors, c'est plutôt la qualité artistique - bien que ce soit assez

¹⁴⁵ HAYOIS Q., 2019, Op. cit.

subjectif – qui est analysé par les Instances. La thématique joue, je pense, mais... c'est plutôt la description du spectacle dans leur dossier qui est évaluée ».

Nous observons un manque de clarté dans ces propos ainsi qu'un grand nombre de précautions rhétoriques.

Tournons-nous vers les acteurs de terrain.

Lorsque nous interrogeons Olivier Moerens¹⁴⁶, directeur administratif au Théâtre Le Public, les choses sont très claires :

... « C'est là que, il y a un moment où il faut cette espèce de liberté de... programmation...

Bien sûr, qu'on doit nous interdire de faire des spectacles racistes, de faire des spectacles homophobes... je ne sais pas tout ce qu'on pourra inventer comme chose abjecte ou de dire : « vive le nazisme », enfin je sais pas... des choses qui sont illégales au sens du citoyen « propre »...

... C'est ça ! Je ne peux pas dire : « Mort aux homosexuels » dans la rue... Je suis passible de sentences légales. Mais, au-delà de ça, on doit avoir une liberté, je trouve, artistique, de création ».

Pour Alexandre Caputo¹⁴⁷, directeur artistique au Théâtre des Tanneurs, ce concept est « intégré » :

... « On travaille dans le cadre d'un décret qui... bin voilà, on ne va pas faire des pièces de théâtre qui vont inciter au racisme ou à la haine de l'autre. Maintenant... il faudrait voir qu'est-ce qu'il y a exactement dans le décret... est-ce qu'on doit défendre les valeurs démocratiques ou pas ? Je ne sais pas, il faudra regarder...

... En général, c'est tellement vaste et, de toutes façons on va s'inscrire dans une pensée humaniste. Mais, tout à coup, je suis là en train de me dire que si un théâtre veut faire des spectacles qui vont promouvoir la dictature, est-ce qu'il ne pourrait pas le faire ?... Je ne sais pas... Il faudrait lire, comme ce n'est pas mon cas et que je ne me suis pas posé la question, mais il faudrait voir... ».

Certes, les valeurs démocratiques ne sont pas clairement identifiées dans les items du décret, mais elles le sont par l'identification des personnes pouvant prétendre au subventionnement.

Cependant, le critère « capacité de médiation culturelle » attire notre attention.

Pol Mareschal¹⁴⁸, directeur au service général de la création artistique en charge de la mise en œuvre des politiques transversales, nous précise :

... « Oui, aussi, sont demandées, les capacités de médiation et de travail avec les publics... dans leur demande de développement des objectifs et des projets d'activités... ».

¹⁴⁶ MOERENS O., 2019, *Op. cit.*

¹⁴⁷ CAPUTO A., 2019, *Op. cit.*

¹⁴⁸ MARESCHAL P., 2019, *Op. cit.*

Après quelques investigations, nous nous sommes intéressés au formulaire¹⁴⁹ de demande de contrat-programme. Dans la partie quatre, intitulée « Projet d'activité », nous pouvons y lire :

4.G. Publics visés et stratégies de médiation culturelle :

(Y compris les objectifs et moyens de sensibilisation et d'action à l'égard des publics scolaires et les partenariats éventuels avec des établissements d'enseignement organisés ou subventionnés de la Fédération Wallonie-Bruxelles).

Dans une volonté de précision, nous avons voulu apporter une définition de ce qu'est la médiation culturelle.

Nous inspirant de la Charte¹⁵⁰ de l'organisation PointCulture, « *les missions d'un médiateur culturel sont de faire le lien entre le public et l'œuvre artistique productrice de sens. En d'autres termes, transmettre des valeurs au niveau des individus et de la collectivité, un rôle particulier à jouer avec des publics dits 'éloignés' pour des raisons culturelles, sociales ou économiques. Il s'agit également d'une 'expérience' partagée avec les publics* ».

Lors de nos entretiens, nous avons pu observer que les opérateurs rencontrés ont la possibilité de traduire cette médiation sous différentes manières.

Sur son site internet¹⁵¹, nous pouvons voir que le Théâtre des Martyrs organise des bords de scène, un moment d'échange et de questionnements entre l'équipe artistique du spectacle et le public. Ces rencontres se déroulent à l'issue de la représentation. Les « lundis en coulisse » proposent de rencontrer des passeurs qui racontent une pièce dont ils ont la préférence et partagent leurs impressions avec le public par après.

Certains opérateurs discutent les mesures imposées par la FW-B à l'issue du contrat-programme. Écoutons Oliver Moerens¹⁵², du Théâtre Le Public, qui discute la « mesurabilité » de l'objectivation étatique :

... « *Et c'est là que je dis qu'on est dans des choses très administratives...*

Et il faut qu'on mette très objectivement, dans le montant du contrat-programme, j'ai deux millions d'euros, je dois faire seize visites guidées du théâtre... Mais qu'est-ce qu'on s'en tape !

¹⁴⁹ FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Formulaire de demande de contrat-programme*, Secteur professionnel des arts de la scène
<http://www.cgspculture.be>, consulté le 10 août 2019.

¹⁵⁰ La Charte de PointCulture – médiation culturelle
<https://www.pointculture.be>

¹⁵¹ <http://www.theatre-martyrs.be>, consulté le 10 août 2019.

¹⁵² MOERENS O., 2019, *Op. cit.*

Qui est-ce qui va contrôler qu'on fait seize visites guidées du théâtre ? Vous voyez ce que je veux dire ? Est-ce que c'est vraiment ça l'artiste au centre ? Que je dois faire quarante colloques-débats rencontres ? Que je dois faire cinquante discussions d'avant ou d'après spectacles ?

... On ne sait pas ce que c'est parce que cinquante discussions, ça veut dire quoi ?... Alors moi... on en rigole entre nous... Moi, quand les gens descendent au bar et discutent avec les comédiens ici comme ça arrive quand on est au théâtre, j'ai fait une discussion d'avant/après spectacle hein...

... Et c'est là qu'on est dans des choses...

Alors, 166 ateliers à destination des publics scolaires... Moi je l'ai vraiment très, très mal pris quand j'ai vu ça... Alors quand j'ai été discuter du projet, je lui ai dit : « Madame, vous savez ce qu'on fait avec l'école d'en face, à l'école Henri Frick ? », « Ah non... » ; « ça fait dix ans qu'on fait un spectacle tous les ans, fin mai, où tous les vendredis après-midi, on fait quatre classes dans le primaire, quatre classes dans le secondaire... où on fait du travail avec eux. Il y a des gens qui sont là depuis dix ans, qui nous envoient leurs enfants... ». On dans des trucs... « Ah non, je ne savais pas que vous le faisiez... »

Et c'est là qu'on voit qu'on est dans un truc purement et pleinement administratif et qui ne va pas vraiment jusqu'au bout de « l'artiste au centre »...

Pour vous donner un exemple de ce... une des trois animatrices qui allait dans les écoles tout le temps, la Commune de Saint-Josse est venue la chercher pour qu'elle devienne préfète de l'école. Elle est devenue préfète de l'école tellement on s'est rendu compte que pédagogiquement ça avait un...».

Nous pouvons également observer cette liberté d'interprétation par rapport à ce critère de médiation chez Olivier Blin¹⁵³, directeur du Théâtre de Poche :

... « En fait, moi ce qui me gêne au théâtre, c'est quand on me parle de théâtre... Donc, moi je ne fais que des bords de scène que sur le sens des choses. Alors, soit ce sont des bords de scène... où les questions du type « comment avez-vous appris votre texte », elles ne sont quand même pas hyper intéressantes ; on essaye alors de poser... le débat...

... euh, habille ment hein... c'est-à-dire officieusement, sur des questions...

On arrive très vite, par exemple avec Fritland, à parler de... de l'objet des migrants de la gare du Nord en fait. Puisque le trajet de Zenel est un trajet de migration.

Alors on fait ça et puis... on a aussi une thématique qui s'appelle « Les rendez-vous du bar », où on tape, avec un metteur en scène, par exemple, six – sept professionnels, un peu fans toujours, sur les questions évoquées dans le spectacle, et on débat. Mais, je.... je tiens beaucoup à ce que le bar fonctionne en fait, donc c'est quand même des débats « boire ou pas »... ça fait longtemps hein, quoiqu'il se passe, ça fait vingt ans quoi.

Et donc, parfois il y a un intérêt pour le public pour le débat, parfois pas, parfois il y a trente personnes qui parlent dans leur coin, parfois c'est cent personnes avec des gens à peu près partout... Mais, comment vous dire, j'ai un très mauvais souvenir de... de l'enseignement universitaire, c'est-à-dire d'un intellectuel qui parle et cinq cent personnes qui écoutent en fait. Bon, en classe, j'écoutais pas, c'est-à-dire qu'à un moment, j'ai l'esprit qui vagabonde en fait... Et à deux ou trois exceptions près, je ne me suis jamais senti très à l'aise avec l'Université que j'ai réussi... en trichant en fait...

¹⁵³ BLIN O., 2019, Op. cit.

Et donc... C'est assez marrant hein, parce qu'en fait, je suis par ailleurs entouré de potes qui pratiquent le débat très bien comme ça, notamment, Benoît Van der Meerschen du Centre d'action laïque et secrétaire général du Centre d'action laïque, et qui produit quotidiennement des débats comme ça ; la Ligue des droits de l'Homme, pareil mais...

... Oui, philosophiques, politiques, sociétaux... Mais, en tout cas, personnellement, je les quitte assez vite alors il faut les offrir aux spectateurs mais j'aime bien que ce soit le... futoir... ».

Nous pourrions encore illustrer davantage ces processus de médiation culturelle sans en retirer d'éléments supplémentaires.

Cependant, nous choisissons de proposer un extrait de l'entretien que nous avons eu avec Mélodie Botwin¹⁵⁴, gestionnaire du Magic Land Théâtre. Dans son analyse sur le refus du dossier de reconnaissance pour le contrat-programme du Magic Land, elle met en relief le fait que l'opérateur ne faisait pas de médiation :

... « Autre reproche que... que moi, j'ai peut-être fait dans mes constats en arrivant, c'est le manque d'ouverture sur l'extérieur et le partenariat. Donc, c'est vraiment autocentré, peut-être comme défaut, que le Magic Land travaille comme une petite entreprise plutôt que de travailler, comme il l'était, un lieu culturel... subventionné pour son fonctionnement. Donc, la logique, je pense, la stratégie d'entreprise n'était pas adaptée à leur réelle identité.

... Rien du tout ! Ça, ça a été mon premier constat parce que, même venant d'une agence régionale pour le développement commercial - parce que voilà, je suis encore en apprentissage du domaine culturel -, ça a été mon premier constat : le manque de partenariat avec les alentours, même avec la commune, ce qui serait peut-être le b.a.-ba... déjà pas ça... Très peu de connaissance de ce qu'il y a aux alentours... donc très fermé.

Alors le quartier est difficile, il ne donne pas envie de s'ouvrir... Puisqu'on est déjà dans une enclave entre la rue d'Aerschot et la rue de Brabant, des publics complètement différents... difficile à atteindre... Donc... peut-être pas le quartier le plus facile pour mettre en place une médiation, alors qu'il existe plein d'initiatives : on est à deux pas de l'asbl Iles, qui fait le projet artiste, qui accompagne déjà...

Enfin voilà, ça c'était... c'est le constat le plus important, c'est ce côté fermé qui fait qu'on est un peu... comme si on était un mouton noir dans une classe... et qu'on se faisait pas de copains... Et ça, ça n'aide pas pour... à une dynamique donc... non seulement l'identité est très différente des autres. On n'a pas le même quotidien parce qu'on n'a pas de programmation à faire puisqu'on produit nos propres spectacles et en plus, on ne communique pas vers l'extérieur. Donc, c'est vraiment difficile, c'est comme si on boudait dans notre coin, au regard des autres - je pense - alors que c'est pas le cas. Il pourrait y avoir plein d'idées pour... pour développer de chouettes partenariats et mettre en place de belles actions de médiations...

Donc, voilà, c'est un terrain mal utilisé parce qu'il y a du potentiel au Magic Land, mais il n'a pas été utilisé... ou mis en valeur... ».

¹⁵⁴ BOTWIN M., 2019, Op. cit.

Lors de ses investigations, la gestionnaire¹⁵⁵ a été amenée à analyser les activités du Magic Land Théâtre et précise, qu'en fait... l'opérateur réalise bien de la médiation mais ne l'a pas mis en avant dans le dossier :

... « Oui... après je l'ai lu, j'ai essayé d'analyser mais comme je n'ai pas encore eu à en faire, je me suis vraiment concentrée sur « qu'est-ce que je pourrais faire pour trouver ». Donc, ce n'est pas une chose que j'ai à fond étudié et compris – comme je vous le dis, je suis nouvelle dans ce domaine -, mais... je pense que... que le dossier a été... n'a pas été bien préparé – c'est un avis personnel, donc je le précise dans l'enregistrement -...

... Et bien, c'est-à-dire que le Magic Land fait des animations de rue donc, il y a du travail fait par les comédiens hors des murs du Magic Land... pour des « clients » - on pourrait voir ça comme ça au début quand on regarde la comptabilité – sauf que ces clients sont : le C.A.F.A. à Saint-Gilles, Infor Jeunes à Laeken.

Et c'est chaque fois des animations, un travail fait par les comédiens, pour sensibiliser les gens à une cause sociale...

... Ça n'a jamais été mis en avant ! ».

Et de nous indiquer ce qu'elle mettait en avant dans les dossiers dès à présent pour tenter de décrocher d'autres modalités de subventionnement, auprès de la CAPT entre autres :

... « J'en ai profité pour parler qu'on voudrait développer des actions de médiation. Et donc, je valorise dans ce dossier, l'engagement à temps plein d'un... d'un coordinateur de projets qui pourrait à la fois, suivre avec le reste de l'équipe, la mise en place de... cette recherche et ce coaching d'accompagnement d'un jeune créateur et la production.

Et aussi travailler tout ça sur la recherche de plus de partenaires et communiquer sur notre façon, notre expérience qu'on a dans la traduction en actions théâtrales de missions ou d'animations faites par des partenaires du domaine social ».

Un dernier regard s'appuie sur un extrait de notre rencontre avec Emmanuel Dekoninck¹⁵⁶, de la compagnie Les gens de bonne compagnie :

... « Et nous, c'est vrai qu'on est arrivé avec un gros projet de médiation. Voilà. Et donc moi, c'est vrai que j'avais envie de développer un projet dans la région et, aussi, de mêler des projets de médiation avec des projets de création. Vraiment. J'avais envie de m'investir là-dedans. Ça tombait bien, ça tombait dans les priorités gouvernementales. Je dis vraiment « ça tombait bien », c'est-à-dire que je ne me suis pas dit : « Oh, il faut faire de la médiation maintenant ». Non, mais, c'est important de dire ça parce que, j'entendais bien dans ce que vous disiez, à juste titre, oui, le Gouvernement dit ses priorités et puis voilà... ».

Cet ultime extrait confirme notre postulat indiquant la volonté de la FW-B de renforcer la transmission de valeurs démocratiques auprès des publics.

¹⁵⁵ BOTWIN M., Op. cit.

¹⁵⁶ DEKONINCK E., 2019, Op. cit.

Une affirmation que nous réitérons grâce aux dires de Quentin Hayois¹⁵⁷, directeur de cabinet-adjoint de la Ministre Greoli, assisté de sa collaboratrice, Julie Gérard :

... « QH : Je pense qu'on attend d'eux que ce soient des milieux... ouverts. En préambule, je dirais que si on a mis beaucoup l'accent sur la création, on ne doit pas négliger non plus les institutions. Parce que je pense que les deux se tiennent et que les institutions sont le lieu de la création et que, bin... sans institution, fatalement, pas de création, c'est super important. Que si on a remis... si on a rééquilibré la balance, je pense qu'après ça... bin effectivement, vous vous projetez dans cinq ou dix ans, qu'est-ce que ce sera une fois que cette balance se sera équilibrée ?... On l'a pas fait « pour le faire » et ce n'est pas une fin en soi, dès lors qu'on a remis les... les compteurs à zéro et bien le champ des possibles est super ouvert...

Qu'est-ce qu'on attend de lui aujourd'hui ?...

JG : ... Je pense que vous parlez de la médiation... Je pense que le lien avec le jeune public, c'est un enjeu important... Ce lien culture-école via la mise en place du PECA favorisera, je pense et j'espère, cette... envie et s'inscrira dans le cœur des enfants... cette envie et oui... ce rapport à la culture... Maintenant, je pense qu'il y a un peu un cap à l'adolescence... On disait que le PECA sera quelque chose... d'inscrit au sein du parcours... éducatif... Mais, à partir de 17 ans et... 20 ans, je pense qu'il y a quelques années là, où... il y a un manque. Et si on est... si on n'accroche pas, si on... oui, s'il n'y a pas de liens forts au moment de l'enfance, ce lien risque de se perdre au moment de l'adolescence et...

QH : ... ça va se jouer sur les deux fronts, effectivement, réunir toutes les conditions pour pouvoir accrocher et donner le goût à la culture. C'est vrai qu'arrivé à l'âge adulte, on retombe dans les politiques générales culturelles où... Voilà, tout ce travail d'accrocher le citoyen, que ce soit aux arts de la scène ou aux autres domaines culturels, et de pouvoir lui donner le goût et l'envie d'aller vers la culture. Oui, ce devra être une thématique intéressante de... comment assurer, à la fin du PECA quelque part, les conditions pour... maintenir ces jeunes adultes dans le giron... culture de la Fédération... Enfin, il y a des études sur les consommations, les loisirs culturels... ».

6.3 ... à une dérive constatée...

Interrogeant nos interlocuteurs sur l'esthétique¹⁵⁸ des spectacles proposés dans leurs salles, nous avons été interpellé par une expérience partagée par Olivier Moerens, du Théâtre Le Public :

... « Voilà, donc, il y a vraiment cette volonté de... faire passer des messages tout en restant accessible...

... très ouverts... Alors, il y a des messages qui reviennent de manière très récurrente, c'est-à-dire les grands problèmes de nos sociétés actuelles qui sont le droit à la différence – au sens large -, entre autres... tout ce qui concerne la femme – un « vrai » égalitarisme de la femme -, ce sont des choses qui sont excessivement... récurrentes.

Quand je parle de toutes les différences, c'est aussi bien les différences au niveau de... des orientations sexuelles mais au niveau...

¹⁵⁷ HAYOIS Q., 2019, Op. cit.

¹⁵⁸ Ce sujet sera plus amplement développé dans le chapitre suivant.

On a fait un spectacle qui s'appelle Moutoufs, il y a un an et demi ici, qui était mis par cinq comédiens d'origine - à une ou deux générations -... maghrébine, qui ont fait une vraie réflexion sur « qu'est-ce que ça veut dire d'être... ? ». Parce que je prenais l'exemple de Jasmina Douieb ou maintenant, du gars qui joue, Othmane Moumen qui joue notre Elephant Man, ils se disent : « Moi, j'en ai marre qu'on me prenne pour un arabe sur scène ! ». Eux le disent comme ça. Elle dit : « Moi, je suis Jasmina Douieb mais je n'ai pas envie qu'on me mette dans des quotas pour me dire 'il faut autant d'arabes' ! ». Et elle se dit : « J'ai quand même des origines... ». Donc, c'est des gens qui sont venus nous parler de cette espèce d'ambiguïté absolue qui a... C'est un des exemples... ».

Cet exemple illustre un revers de la transmission de valeurs de tolérance à la différence.

Dans des spectacles amenant des réflexions sur le racisme, le rejet, la migration, les comédiens d'origine étrangère se retrouvent alors confinés dans des rôles « sur mesure », amenuisant leurs possibilités d'exercer « librement » leur travail de comédien.

Olivier Moerens¹⁵⁹, d'illustrer par un autre exemple :

... « Pour vous donner un exemple – et là, ça peut être 'on', je m'en fous -, j'ai une autre fonction dans la vie où je suis directeur d'un festival, qui est le festival de Bruxellons au Château du Karreveld l'été, où on fait 32 000 spectateurs en deux mois, ce qui fait de nous une des grosses institutions belges.

Quand j'ai rentré un contrat-programme, par exemple, qui se passe à Molenbeek, dans un château où on loue à Molenbeek, en plein air pendant deux mois, où on fait cent représentations, enfin c'est vraiment un énorme festival...

J'ai rentré une demande de contrat-programme et elle a été refusée parce que, comme j'étais à Molenbeek, je n'avais pas insisté assez sur la diversité... Ce qui veut dire – ce qui me fait penser à Moutouf – je dois avoir des quotas de travailleurs... mais moi, un comédien belge, il est belge, quelque soit sa couleur... J'ai difficile de dire : « Ah oui, toi tu viens de l'immigration, ok, tu es dans les dix pourcents que je dois faire... ».

C'est que c'est complexe, c'est quelque chose qui nous a été reproché, par exemple, de ne pas avoir d'artistes issus de l'... de ne pas mettre dans notre... comme on était à Molenbeek, de ne pas mettre « dans le papier » qu'on allait mettre des artistes issus de l'immigration... ».

Voyons maintenant comment les opérateurs traduisent ces régulations dans leur programmation théâtrale.

¹⁵⁹ MOERENS O., 2019, *Op. Cit.*

7 Hypothèse 3

Adaptation de la programmation par les opérateurs

Ce dernier chapitre propose d'observer comment les acteurs des arts de la scène vont organiser leur programmation théâtrale au sein de cette régulation conjointe.

Entre se situer sur un marché dans un rapport économique, répondre aux évolutions esthétiques et respecter les critères étatiques, voyons comment cela se traduit sur le terrain.

7.1 Portrait du secteur des arts vivants

D'un point de vue économique, il nous paraît évident de dresser un profil du paysage dans lequel se situe le théâtre.

Notre analyse de départ reprendra, à nouveau, un extrait du rapport Focus¹⁶⁰, élaboré par la FW-B.

En 2007, l'Observatoire des Politiques Culturelles s'est penché sur les pratiques et consommations culturelles extérieures, plus spécifiquement en arts vivants, des habitants de la FW-B. Il a réitéré l'expérience en 2017 et en a analysé l'évolution.

L'OPC a traduit ses résultats par la représentation suivante :

Tableau 1 : les sorties arts vivants en 2007 et 2017 (en %)	Total		Au moins 1 fois/semaine		Au moins 1 fois/mois		Quelques fois/an		Jamais	
	2007	2017	2007	2017	2007	2017	2007	2017	2007	2017
Aller à un concert pop, folk, rock jazz	32	32	0	1	4	4	27	27	68	68
Aller à un festival	34	30	1	1	6	3	27	26	66	70
Aller au théâtre	34	29	1	1	6	4	28	24	66	71
Aller à un spectacle d'humoriste	29	19	0	0	2	1	26	18	71	80
Aller à un concert de musique classique	20	15	1	1	3	2	16	12	80	85
Aller à un spectacle de danse	18	20	1	1	2	2	15	17	82	80
Aller au cirque	18	11	0	0,5	1	0,5	17	10	82	89
Aller à un spectacle d'opéra ou d'opérette	12	7	0	0	1	1	10	6	88	93
en vert: en hausse (2007-2017)										
en rouge : en baisse (2007-2017)										

Nous pouvons y lire quatre éléments intéressants notre sujet d'étude :

- ↳ D'un point de vue global, les sorties « arts vivants » ont quelque peu diminué ;
- ↳ « Fréquenter un concert pop, folk, rock, jazz » est une activité qui est restée constante ces dix dernières années ;

¹⁶⁰ Focus Culture 2018, 2019, *Op. cit.*, p. 40.

- ↳ « Assister à un spectacle théâtral » présente une diminution de 5 % ;
- ↳ « Participer à un spectacle de danse » est en augmentation.

Ces éléments étant posés, tournons notre regard vers le public.

7.2 Le profil du public théâtral

Cette étude de l'OPC sur les pratiques et consommations culturelles des habitants de la FW-B, présente les caractéristiques du public attiré par les spectacles de théâtre et pose les constats que *la fréquentation du théâtre varie selon l'âge, le genre et le niveau de diplôme* et se traduisent comme suit :

- ↳ 65 % des 16-24 ans n'ont jamais été voir une pièce de théâtre au cours des 12 derniers mois contre 72 % des 25-34 ans, 73 % des 35-44 ans, 73 % des 45-54 ans, 71,3 % des 55-64 ans et 75 % des 65 ans et plus ;
- ↳ les femmes vont légèrement plus au théâtre que les hommes ;
- ↳ ce sont les personnes les moins diplômées qui ne vont jamais au théâtre et cela se traduit par : 88 % des personnes diplômées au maximum du primaire n'ont jamais été au théâtre au cours des 12 derniers mois, pour 79 % des répondants diplômés au maximum du secondaire inférieur, 69 % des diplômés au maximum du secondaire supérieur et 56 % des diplômés du supérieur.

Ce dernier résultat nous fait penser que le théâtre fait partie de la « culture cultivée »¹⁶¹.

Cette réalité nous amène à nous questionner sur cette « distinction ».

Évidemment, cet angle d'approche fait référence à la théorie de la distinction¹⁶² de Bourdieu.

Cependant, cette version de la distinction étant aujourd'hui dépassée, nous choisissons de nous référer à un auteur qui s'appuie sur cette théorie en la nuancant. Bernard Lahire présente une analyse plus fine, qui nous permet de faire le lien avec ce que nous avons pu observer sur le terrain.

¹⁶¹ MOESCHLER, Olivier, « Relire les grilles de lecture. Pratiques et politiques culturelles en question(s) », cité dans GUERIN M., 2017, *Op. cit.* p. 181.

¹⁶² BOURDIEU, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1979, cité dans LAHIRE, Bernard, « Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : « détester la part populaire de soi » », in *Hermès, La Revue*, vol. 42, n° 2, 2005, p. 137-143.

Dans son essai¹⁶³, ce sociologue français part de cet héritage de la théorie bourdieusienne et, dans un premier temps, la croise avec les idées de Marx et Engels selon lesquelles « *les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes* »¹⁶⁴.

Il est évident que le théâtre faisait partie de la « Grande culture », reflet des pensées dominantes du XIX^e siècle.

À l'heure où la Belgique installe sa politique culturelle, nous avons vu qu'elle s'est très tôt inscrite dans « des politiques culturelles » tentant d'intégrer les différentes cultures se situant sur son territoire et ce, en opposition avec la politique française de Malraux, qui tendait vers la décentralisation de la « culture d'élite ».

Dans un deuxième temps, Lahire croise la théorie de la légitimité culturelle, ce qui permet alors d'étudier la distribution des rapports de domination culturelle dans nos sociétés hiérarchisées et différenciées.

Lahire nous explicite que « *d'une part, elle a mis en évidence l'existence d'une correspondance statistique entre la hiérarchie des arts (et des différents genres à l'intérieur de chaque art) et la hiérarchie sociale/scolaire des consommateurs ou des publics. D'autre part, elle a souligné les fonctions sociales de la culture légitime et, en tout premier lieu, celle de distinction culturelle. Il y a, en effet, un profit de distinction à se démarquer du 'populaire' et du 'vulgaire' (dans les deux sens du terme : le « commun » et le « grossier ») (Bourdieu, 1979).* »

Nous avons pu constater cette « hiérarchie » dans nos entrevues. Nous proposons quelques extraits pour l'illustrer.

Fabrice Gardin¹⁶⁵, du Théâtre des Galeries :

... « On n'en a pas parlé mais La Revue a été pendant des années une subvention à part entière. Parce que c'est un spectacle qui nous rapportait tellement d'argent que...

Voilà... Nous, en fait, pour parler très sincèrement, si on pouvait, on ne ferait plus de Revue¹⁶⁶, ce n'est vraiment pas notre tasse de thé, ce qui nous plaît c'est de faire de la création théâtrale. Donc, on fait La Revue du mieux qu'on peut en trouvant les gens les plus adéquats possible, en

¹⁶³ LAHIRE B., 2005, *Op. cit.*

¹⁶⁴ MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, « *L'Idéologie allemande* », Paris, Éditions sociales, 1982 (cité dans LAHIRE, Bernard, 2005, *Op. cit.*)

¹⁶⁵ GARDIN F., 2019, *Op. cit.*

¹⁶⁶ Inventée en 1954, « La Revue » est un spectacle annuel typique des Galeries mêlant comédiens, humoristes et vedettes télévisées sur le fond d'une mise en scène alliant faits d'actualités et allusions à la vie politique. Ce spectacle est souvent controversé pour son aspect « populaire ».

MICHIELS, David, *Les 50 ans de la Compagnie des Galeries – La Tradition réinventée*, Bruxelles : Le Cri Edition, 2003.

mettant les moyens les plus... Mais ce n'est pas... voilà quoi, pendant des années, La Revue nous rapportait une subvention (rire). Oui, parce qu'on jouait pendant deux mois et demi à guichet fermé avec un plateau qui ne coûte pas cher pour ce type de spectacle et en plus, en majorant les prix parce que c'est les fêtes, etc. etc... Mais... chaque année, c'est un petit clou dans mon cercueil (rire)...

... Alors ça c'est quelque chose auquel il faut tordre le cou. La Revue attire LE public de théâtre ET un autre public. Les gens qui viennent voir Roméo et Juliette viennent aussi voir La Revue. »

Alexandre Caputo¹⁶⁷, le Théâtre des Tanneurs :

... « La Fédération a fait des travaux et, il y a vingt ans, a été créée l'asbl du Théâtre des Tanneurs. Voilà... Donc, c'est un théâtre qui a eu une histoire mouvementée qui n'a pas du tout empêché l'affirmation d'une identité forte : le fait que ce soit un lieu dédié à la création contemporaine, à la création de spectacles exigeants, pointus et en même temps, d'un lieu qui s'ancre dans un quartier donné et qui noue des relations avec ses voisins ».

Olivier Moerens¹⁶⁸, le Théâtre Le Public :

... « Mais, je suis persuadé qu'il faut faire de l'art et de l'essai... Vraiment ! Mais vous savez... je prends l'enseignement et je prends Albert Camus - qui n'est quand même pas le plus con de tous les cons -, quand il a reçu son Prix Nobel en 1957, qui est-ce qu'il remercie ?... Ses profs d'unif' ?... Ses profs de secondaire, de... terminale qui lui ont ouvert... la philosophie ?... Non, son instituteur... Parce qu'il s'est dit : « C'est grâce à lui »... On est... si vous n'avez plus, dans l'enseignement, que des profs d'unif' du 3e cycle, tout s'effondre...

Si dans le théâtre, on n'avait plus que de l'Art et de l'essai, c'est-à-dire le 3e cycle universitaire de l'art et de la recherche, le reste ça va... « s'auto-tuer »... Et il faut avoir du respect pour quelqu'un qui... est professeur du primaire, un instituteur... Parce que c'est lui qui va faire qu'après on... et, etc. Et vous savez, David – je ne sais pas c'est qui que vous avez rencontré aux Galeries : David Michels ou Fabrice ?...

Euh... quand Fabrice, l'année prochaine, écrit la pièce de Camus... et qu'il a cette ambition de faire que... 10, 12 voir 13 000 personnes qui viennent voir la pièce de Camus... chapeau... Il faut du respect pour ça... Je ne dis pas ça pour vous, mais toute une partie de la profession, moi, je connais des comédiens qui, JAMAIS, ils n'iront jouer aux Galeries... par définition... « On mettra pas un pied là-bas hein !... » Il faut du théâtre d'art et d'essai... il faut de l'école primaire, il faut du secondaire, il faut cette diversité dans la proposition théâtrale... ».

Enfin, Olivier Blin¹⁶⁹, du Théâtre de Poche :

... « ... Oui, mais c'est aussi parce qu'on rajoute – on ne peut pas hein... -, mais quand même, il y a des gens alors on rajoute des chaises quoi... Mais on... ne peut pas... mais... ou alors on les met sur les marches en fait mais, vous avez sûrement vu ça quand vous êtes venue voir le spectacle, on a rajouté... ouais, on rajoute une quinzaine de sièges ou un truc comme ça...

Ce qui fait du Poche, je trouve, un théâtre... résolument populaire... Carine Bratzlavsky, à qui on a proposé l'enregistrement du Fritland pour la RTBF, me fait : « Oui, mais c'est du théâtre populaire... ». « Ouais, c'est du 'théâtre populaire' » !... moi j'aime bien du théâtre populaire, ça veut pas dire qu'il est con hein... populaire je trouve que c'est un mot magnifique... ».

¹⁶⁷ CAPUTO A., 2019, Op. cit.

¹⁶⁸ MOERENS O., 2019, Op. cit.

¹⁶⁹ BLIN O., 2019, Op. cit.

La lecture de ces passages nous permet de confirmer deux choses. D'une part, les institutions théâtrales sont toujours hiérarchisées en fonction des arts et du public. D'autre part, cet ordonnancement se vit de l'intérieur, les comédiens étant quelque peu sélectifs également.

Lahire définit ce phénomène comme une « *lutte des producteurs culturels entre eux* ».

Intéressons-nous maintenant au public, et revenons à la deuxième partie développée par Lahire¹⁷⁰ dans son article. Il y tient les propos suivants : « *lorsque les institutions, œuvres ou pratiques culturelles sont socialement hiérarchisées, alors s'associer au « grand », au « noble », au « haut » ou au « respectable » est une bonne manière de se grandir, de s'anoblir, de s'élever ou de se faire respecter. En revanche, en se tournant vers des activités ou des produits perçus comme 'vulgaires', 'petits', 'bas' ou 'communs', on 's'abaisse', on 'régresse', on 'déchoit' ou l'on 'tombe bien bas' ».*

Lahire indique que cette simple dualité ne s'opère pas dans les faits et constate que, pour une grande partie de l'échantillon étudié, on rencontre plutôt une association des contraires, qu'il nomme « culture des mélanges ».

En d'autres termes, il s'agit, pour un individu, d'associer les pratiques légitimes aux pratiques illégitimes. Pour Lahire, ces profils dissonants seraient le fruit de socialisations successives issues initialement de sa classe sociale et complétées par des interactions avec une diversité de chaînes relationnelles (amis, conjoints, milieux professionnels, ...).

Nous complétons les propos de Lahire par une étude¹⁷¹ réalisée par l'OPC, en 2012, sur les pratiques du public consommateur des produits culturels en FW-B.

Cette recherche précise la dimension présentée par Lahire en matière d'éclectisme des pratiques des consommateurs.

Dans un premier temps, nous pouvons y observer que le théâtre est répertorié parmi des pratiques légitimes par les consommateurs.

¹⁷⁰ LAHIRE B., 2005, *Op. Cit.*

¹⁷¹ CALLIER, Louise, HANQUINET, Laurie, GUERIN, Michel, GENARD, Jean-Louis, *Etudes – Les publics de la culture : Etude approfondie des pratiques et consommation culturelles de la population en FW-B*, Observatoire des politiques culturelles, Bruxelles, 2012.

Tableau 9. Degré de légitimité des pratiques socioculturelles extérieures

Légitimes	Aller à l'opéra	Visiter un monument historique
	Aller dans une galerie d'art	Aller voir un spectacle de danse
	Aller à une exposition d'art	Aller au cirque
	Aller à un concert de musique classique	Aller à un spectacle d'humoriste
	Aller au théâtre	Aller dans un festival
	Visiter un musée	Aller dans un zoo
	Aller au ciné-club	Aller à un concert de rock, folk, jazz
	Aller à une conférence	
Non légitimes	Aller à une fête foraine	
Communes	Avoir une activité militante, associative ou bénévole	Pratiquer une activité sportive
	Aller au cinéma	Aller dans un bar
	Visiter un parc d'aventures scientifiques	Aller au restaurant
	Se promener en forêt	Assister à des événements sportifs
	Aller dans une boîte de nuit	Aller dans un karaoké
		Aller dans un parc d'attraction

172

La figure suivante permet de mesurer les degrés d'omnivorité¹⁷³ selon les caractéristiques sociodémographiques des individus.

Tableau 16. Nombres moyens de goûts et pratiques en fonction du statut socioprofessionnel

	Goûts			Pratiques		
	Omnivorité par volume Nombre moyen de goûts sur 7 domaines (a)	Omnivorité par composition Nombre moyen de goûts légitimes sur 7 domaines (b)	Nombre moyen de goûts illégitimes sur 7 domaines (c)	Omnivorité par volume Nombre moyen de pratiques sur 7 domaines (d)	Omnivorité par composition Nombre moyen de pratiques légitimes sur 7 domaines (e)	Nombre moyen de pratiques illégitimes sur 7 domaines (f)
Artisan, commerçant, industriel, agriculteur (n = 119)	9.79 (écart-type : 5.63)	2.78 (3.44)	3.54 (1.94)	19.80 (8.47)	7.05 (5.02)	1.79 (0.74)
Profession libérale et cadre sup (n = 45)	10.91 (6.07)	4.69 (3.47)	2.46 (1.95)	23.77 (7.59)	10.51 (4.87)	1.66 (0.76)
Employé bureau, cadre moyen (n = 199)	10.84 (5.07)	3.45 (3.10)	3.42 (1.91)	23.37 (7.19)	9.00 (4.60)	1.88 (0.75)
Salarié non bureau (n = 326)	9.58 (5.46)	2.32 (2.61)	3.49 (1.98)	20.59 (8.57)	7.47 (4.99)	1.84 (0.79)
Ouvrier qualifié (n = 106)	8.63 (5.18)	1.32 (2.12)	3.90 (1.86)	21.05 (7.86)	6.39 (4.70)	2.14 (0.78)
Ouvrier non qualifié (n = 114)	7.66 (4.09)	0.80 (1.27)	3.97 (1.95)	15.67 (7.55)	3.94 (3.59)	2.07 (0.81)
Pensionné, rentier (n = 430)	8.20 (5.13)	2.48 (2.93)	3.02 (1.87)	15.43 (8.30)	5.59 (4.68)	1.51 (0.69)
Étudiant (n = 234)	11.23 (4.96)	2.11 (2.43)	4.24 (1.83)	24.05 (7.09)	8.52 (4.62)	2.27 (0.79)
Ménagère (n = 115)	8.89 (4.00)	1.62 (2.15)	3.96 (2.18)	17.02 (7.50)	5.95 (4.20)	1.89 (0.72)
Chômeur (n = 258)	9.17 (4.78)	1.83 (2.48)	3.95 (1.94)	19.59 (8.06)	5.97 (4.60)	2.04 (0.77)
Invalide (n = 76)	8.58 (5.17)	1.80 (2.80)	3.57 (1.94)	16.27 (9.38)	5.10 (5.01)	1.83 (0.83)

174

¹⁷² Etude sur les publics de la culture, 2012, *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁷³ L'omnivorité signifie « une ouverture à apprécier toute chose » (Peterson, Kern, 1996 : 904), *Idem*, p. 39.

¹⁷⁴ Etude sur les publics de la culture, 2012, *Ibidem*, p. 46.

Nous pouvons en déduire trois éléments¹⁷⁵ qui intéressent notre champ de recherche :

↳ *Profession libérale et cadre supérieur*

- ✓ *Pratiquent beaucoup d'activités différentes et apprécient plusieurs genres culturels ;*
- ✓ *MAIS, ont tendance à préférer des goûts de légitimité haute et commune.*

↳ *Ouvriers non qualifiés*

- ✓ *Apprécient une gamme moins large de genres*
- ✓ *Participent à un moins grand nombre d'activités*

↳ *Les individus de faible niveau d'éducation sont moins omnivores, que ce soit par volume ou par composition.*

Le croisement de ces deux sources nous amène à constater qu'il y a bien une montée de l'éclectisme. Cependant, là où l'on y voyait une cessation graduée de la distinction entre culture savante et culture populaire, nous observons qu'il n'en est rien : elle entraîne une nouvelle stratégie de distinction.

Une autre partie de l'étude¹⁷⁶ de l'OPC nous semble intéressante car elle nous permet de situer géographiquement les plus gros consommateurs de culture.

Sept catégories de consommateurs y sont définies :

- 1) Les **désengagés culturels** : individus totalement absents d'un engagement culturel quelconque ;
- 2) Les **nostalgiques** : ont très peu d'activités culturelles et ce sont des activités à l'intérieur du foyer ;
- 3) Les **festifs** : sortent fréquemment dans des lieux d'attraction ou festifs ;
- 4) Les **connectés** : participent à la nouvelle culture d'écran ;
- 5) Les **amateurs classiques** : se dirigent vers les livres et les BD mais aussi vers des lieux culturels tels que le théâtre ;
- 6) Les **amateurs modernes** : ce sont les publics éclectiques tels que nous les avons définis précédemment ;
- 7) Les **voraces culturels** : assidus aux lieux culturels et artistiques.

¹⁷⁵ Etude sur les publics de la culture, 2012, *Op. Cit.*, p. 45.

¹⁷⁶ Etude sur les publics de la culture, 2012, *Idem*.

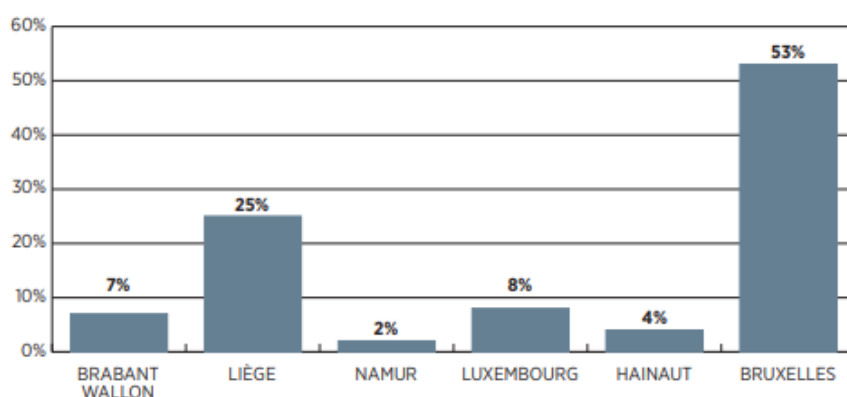
Cette nomenclature nous donne un aperçu du type de public que devrait cibler le théâtre, le lien avec le niveau d'étude reste évident.

N = 2021	Niveau d'éducation				
	Aucun diplôme/ Primaire	Secondaire inférieur	Secondaire supérieur	Supérieur non universitaire	Supérieur universitaire
1. Désengagés culturels	31 %	29 %	27 %	9 %	4 %
2. Nostalgiques	25 %	26 %	35 %	11 %	2 %
3. Festifs	2 %	25 %	50 %	18 %	5 %
4. Connectés	9 %	27 % ¹⁴	41 %	18 %	5 %
5. Amateurs classiques	1 %	11 %	30 %	33 %	23 %
6. Amateurs modernes	10 %	14 %	38 %	24 %	14 %
7. Voraces culturels	2 %	11 %	20 % ¹⁵	33 %	33 %

177

Les chercheurs de l'OPC ont étudié le public « voraces culturels » afin de le situer sur le territoire de la FW-B. Ci-dessous, nous pouvons lire qu'il se situe majoritairement à Bruxelles¹⁷⁸.

Figure 9. Répartition des voraces culturels dans les provinces et à Bruxelles (n = 157)



179

¹⁷⁷ Etude sur les publics de la culture, 2012, *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁷⁸ Notons que nous ne reprenons pas la partie de l'étude qui montre une grande variabilité en fonction des communes de la Capitale.

¹⁷⁹ Etude sur les publics de la culture, 2012, *Idem.*, p. 34.

Le point de vue de Lahire nous permet de comprendre également la diminution de l'attrait pour une pratique légitime telle que le théâtre. Le métissage de la légitimité classique s'expliquerait par des facteurs¹⁸⁰ et évolutions sociologiques tels que :

- ↳ la concurrence accrue des institutions,
- ↳ l'évolution d'une grande part de la consommation privée de la culture,
- ↳ la gratuité de la culture,
- ↳ le besoin accru de détente avec des cadences professionnelles appuyées.

Enfin, le sociologue précise que les consommateurs ne pratiquent pas la culture de la même manière : les consommateurs se rendent dans les mêmes lieux culturels mais pas pour les mêmes raisons.

Tout ce cheminement nous permet de visualiser, d'une part, dans quel environnement le théâtre évolue et d'autre part, la difficulté de cibler les attentes du public visé, public que nous définissions dans notre postulat initial « d'imaginaire ».

Entendons Philippe Sireuil¹⁸¹, du Théâtre des Martyrs, :

... « De toute façon, pas plus que l'électeur n'appartient à un parti, pas plus que le spectateur n'appartient à un théâtre donc... sur ce terrain-là - je crois que c'est ce qui est en exergue dans la brochure cette année-ci - c'est Jean Vilar qui dit qu'il faut parier sur l'intelligence du spectateur oui, il faut offrir au spectateur ce qu'il ne sait pas encore qu'il va aimer ».

7.3 Regards sur la programmation théâtrale

Dans un premier temps, interrogeons-nous sur les motivations qui incitent le public à se rendre dans les structures théâtrales.

¹⁸⁰ BERTHIER, Aurélien, « La légitimité des pratiques culturelles en question », in *Agir par la culture* n°27, automne 2011

www.agirparlaculture.be, consulté le 12 août 2019.

¹⁸¹ SIREUIL P., 2019, *Op. cit.*

7.3.1 Comment le spectateur choisit-il son spectacle ?

Une enquête¹⁸² de la Maison du spectacle La Bellone précise l'axe selon lequel un individu choisit un spectacle de danse ou de théâtre.

Cette étude met en relief que le spectateur opère une sélection différente pour ces deux genres.

Le spectacle de théâtre est choisi selon l'histoire, le genre, la possibilité de passer un moment de détente, le metteur en scène et la publicité tandis que le choix du spectacle de danse sera lié aux critères spécifiques révélateur de la qualité de la prestation comme le chorégraphe, le genre, la publicité, le nom de la compagnie, la présence de tel ou tel danseur. Le critère « battage médiatique » est révélateur puisqu'il représente, pour les spectacles de danse, le double de celui du théâtre.

Voici les chiffres¹⁸³ qui l'illustrent :

Tableau 22 : Motivation la plus importante au choix d'un spectacle de danse ou de théâtre

	Spectateurs de théâtre	Spectateurs de danse	Total spectateurs interrogés
L'histoire	19,4	8,9	16,2
Le metteur en scène / le chorégraphe	9,2	25,2	14,0
Le genre de représentations	10,8	12,8	11,4
La possibilité de passer un moment de détente	10,2	7,2	9,3
La publicité (affiches, flyers, annonces...)	8,5	10,2	9,0
La compagnie qui présente le spectacle	7,1	9,4	7,8
Acteurs ou danseurs présents dans le spectacle	6,6	9,2	7,4
L'auteur	6,0	3,1	5,1
Les conseils de l'entourage	5,3	4,1	4,9
La sortie entre amis ou en famille	5,4	2,3	4,5
Le texte ou le travail sur le texte	4,6	1,3	3,6
Le lieu où se déroule la représentation	3,6	3,0	3,4
Le battage médiatique	0,8	1,5	1,0
Les possibilités de restauration sur place	0,3	0,0	0,2
Autre	2,3	1,9	2,2
Total	100	100	100
Nombre de réponses	2278	971	3249

¹⁸² DEBUSSCHER, Michael, GUILMAIN, Nancy, VANDERBROECK, Dieter, *Les chemins vers les arts de la scène à Bruxelles – Etude sur les publics*, La Bellone, Maison du spectacle, Bruxelles, 2008.

¹⁸³ Etude sur les publics, 2008, *Op. Cit.*, p. 31, mise en forme CARTON Sylvie.

Un deuxième axe de cette étude¹⁸⁴ nous propose d’observer les aspects auxquels le spectateur est attentif lorsqu’il s’intéresse à une prestation.

Les résultats démontrent qu’il est compliqué de déterminer les attentes du spectateur avec précision.

Tableau 28 : *Aspects importants d’un spectacle*

	Spectateurs de théâtre	Spectateurs de danse
Originalité au niveau formel	70,0	76,3
Potentiel d’émotion	86,7	90,2
Qualité de la scénographie (éclairage, décor, costumes)	68,1	68,4
Évocation d’un monde imaginaire	70,8	70,5
Originalité et créativité du langage	71,9	71,2
Le moment de détente	65,5	53,1
Critique vis-à-vis de la société	65,4	56,1
Mise en scène novatrice	59,7	68,2
Humour / comique	62,2	47,8
Rebondissements surprenants	48,1	38,7
Défi des codes théâtraux et chorégraphiques	48,9	65,7
Travail étrange / dépaysement	32,4	37,5
Personnages auxquels on peut s’identifier	34,9	27,6
Réalisme	24,8	18,9

La recherche d’émotion semble prépondérante pour les deux types de spectacles, avec un pourcentage plus conséquent pour la danse. Le réalisme et l’identification aux personnages viennent en dernière position.

Les chercheurs de l’étude font une corrélation intéressante¹⁸⁵ : « *l’opposition exprimée par Barthes¹⁸⁶ en 1955 dans le cadre de la défense d’un théâtre brechtien de la distanciation n’est plus opérante aujourd’hui. Pour les spectateurs, la recherche de l’émotion n’est pas liée à l’identification ou au réalisme, mais au travail formel et à l’innovation* ».

¹⁸⁴ Etude sur les publics, 2008, *Op. Cit.*, p. 36, mise en forme CARTON Sylvie
Nous n’avons repris que les données reprenant les spectacles francophones. Initialement, l’étude proposait les deux axes linguistiques particuliers de Bruxelles.

¹⁸⁵ Etude sur les publics, 2008, *Idem.*, p. 36.

¹⁸⁶ Dans son essai « Le Théâtre de Baudelaire », Barthes expose sa définition du mot « théâtralité » dans lequel il traduit l’idée d’un « spectateur critique », fondement d’un théâtre véritablement populaire.

TOSETTO, Cristina, *Note de lecture : “Le théâtre de Baudelaire” de Roland Barthes*, in Acta Litt&Arts, Les conditions du théâtre : la théâtralisation, La Théâtralité en questions
<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr>, consulté le 17 août 2019.

C'est au travers des entretiens menés au cours de cette étude que nous illustrons quelques-unes de ces pratiques qui mettent le public au cœur du spectacle.

Olivier Moerens¹⁸⁷ nous présente les esquisses proposées au Théâtre Le Public :

... « Et on a mis en place, ce qu'on a appelé ces « esquisses »...

Pour le moment, on en a une avec un... - je viens d'en voir une que j'ai détesté, je suis le seul de l'équipe, donc d'autres ont aimé et on en discute après... - un spectacle sur... dans une famille et tout à coup il y a un attentat et deux personnes réagissent de manières différentes par rapport à tout ce qui s'en suit.

Et, ces esquisses c'est quoi, c'est des spectacles que nous faisons entre six ou dix fois dans ce qu'on appelle « les planches », je ne sais pas si vous voyez, c'est ce qui... entre le resto et la descente de la salle. Donc, on ferme le bar à soupe avant et on met là quarante personnes une dizaine de fois... Les gens paient, du style, trois ou cinq euros et, ils savent qu'ils viennent voir 30 minutes d'un spectacle qui en durera une heure trente peut-être dans un an et demi. Et on leur demande qui...

... après, ceux qui veulent, restent discuter avec les artistes du spectacle.... Et on a des choses... Le truc d'Antoine Guillaume est sorti de là... magnifique... et puis, il y a des spectacles qui se plantent... Les artistes comprennent ce qu'il en est et là on est dans un... processus « élaboratif »...

... C'est ça, en tout cas, donne son avis sur la... et ce que je trouve d'abord pédagogiquement – y compris enfants et adultes – magnifique parce que les gens « comprennent » les choses parce que quand, par exemple, ici on dit : « Mais pourquoi vous avez mis les deux fils qui sont homosexuels, et qui sont comme ça, pourquoi ce rapport-là et pourquoi en face vous avez mis le gars qui dicte tout et qui sait tout très bien et qui est un artiste ? »... Et l'auteur se dit : « Mais oui, pourquoi j'ai mis le gars qui donne des leçons à tout le monde ? Est-il toujours un artiste ? »... Et du coup, il dit : « Je vais changer son métier parce qu'on nous dira que... » Et voilà, c'est intéressant... Mais la personne qui pose la question se rend compte à quel point on n'a pas toujours la distance suffisante quand on est...

... metteur en scène ou auteur ou je ne sais pas quoi, vous voyez ce que je veux dire ? On n'est pas dans un bord de scène dans ce sens qu'on est dans un spectacle en création... Mais, on est dans la même fonction ».

... et, toujours selon Olivier Moerens¹⁸⁸, des « vraies avant-premières » :

... « Des vraies avant-premières, je vais vous expliquer – et j'ai le plus profond respect pour les gens qui font des fausses avant-premières hein, ce n'est pas ça que je veux dire... -...

A Londres, quand ils font un spectacle, par exemple – si vous voulez du papier, je peux vous en donner -, en général, un spectacle se crée à Londres, une comédie musicale ou même un spectacle de théâtre, est parti pour... pour être rentable en six, sept, huit mois... d'exploitation... Ils font quarante avant-premières... - ce qu'ils appellent des « previews » - C'est quoi les « previews » ? Ce sont des représentations normales avec du vrai public : vous achetez votre place, c'est pas des invités, vous achetez votre place tout à fait normalement. Mais, vous êtes à une avant-première... La presse ne peut venir qu'à la première, elle vient juger un produit fini... Les quarante premières représentations, c'est : je pose un acte artistique mais comme cet acte artistique n'a de sens que si on comprend ce que je veux dire et que mon

¹⁸⁷ MOERENS O., 2019, Op. cit.

¹⁸⁸ MOERENS O., 2019, Idem.

message passe auprès du public... je mets mon orgueil de metteur en scène de côté – je suis un peu ironique mais vous comprenez ce que je veux dire... - le mettre entre guillemets « je mets mon orgueil de côté », parce que, entre poser un acte artistique que personne ne comprend ou vraiment, quand je dénonce la peine de mort, que tout le monde se dise : « Ohh, j'ai toujours été pour la peine de mort mais ça c'est pas possible ce qu'on vient de me dire là !... ». Là (claquement de doigts), en tant qu'artiste, j'ai vraiment un acte. Et bien, pendant quarante représentations, ou trente ou... non entre trente et quarante, ils testent leur spectacle. C'est-à-dire qu'ils jouent le soir, l'équipe artistique - les auteurs, les compositeurs quand il y en a, le metteur en scène - travaille toute la nuit... Le lendemain matin le « cast », donc les comédiens reçoivent un nouveau texte modifié, ils répètent l'après-midi et ils rejouent le soir-même une nouvelle « preview »... et on fait ça quarante soirs...

... Alors nous on fait ça... - oui, quand on est en Angleterre – Nous ici, en Belgique, on fait trois avant-premières en général par spectacle. Par exemple, moi j'ai vu la deuxième avant-première d'Elephant Man hier, il y en avait une avant-hier et il y en a encore une ce soir et la presse viendra voir le produit fini demain.

Et, pour le moment, en fonction des réactions des gens d'hier soir, Michel ser... je vous donne un exemple, à un moment dans le texte... Elephant Man essaie de faire comprendre qu'il est intelligent... qu'il y a quelque chose en lui et qu'il faut passer au-delà de son... mais sans dire : « Je suis intelligent au-delà de mon physique, regardez-moi »... Et, une espèce d'actrice qui est super prétentieuse et qui lui fait une grande... citation de Shakespeare, que lui admire et il lui répond : « Mais, comme il vous plaira »... Et dans la salle, hier on était cent... il y a dix personnes qui éclatent de rire... et les autres ne comprennent pas... Parce que « comme il vous plaira » c'est un titre de pièce de Shakespeare... Et là, l'auteur, qui est en même temps un des comédiens sur scène se dit : « Oui, évidemment, les gens ne savent pas que c'est une pièce de Shakespeare... ». Et donc là, il va peut-être se dire : « Je rate mon coup, mais j'ai l'humilité d'encore changer parce que la raison pour laquelle ça m'a fait rire moi – parce que évidemment j'ai déjà tout lu Shakespeare dix-sept fois -...

... Et parce qu'on a ce bagage-là, mais moi, ça ne touche pas le spectateur... Donc, moi, en tant qu'artiste, je n'arrive pas à les toucher : je vais modifier... ». Et bien, ce soir, ce sera un autre texte qui sera joué... ».

Ces deux aperçus expriment ce que l'on entend par « art participatif ». Ce concept désigne¹⁸⁹ une forme de recherche artistique par laquelle les artistes, ensemble avec les citoyens, visent à trouver le meilleur moyen d'expression pour les approches alternatives et les différentes interprétations... L'artiste s'introduit dans le monde des citoyens et cela dans le but de contribuer aux problématiques urgentes qui s'y jouent ».

Nous y voyons ici une évolution dans la vision du spectacle.

Classiquement, le spectateur regarde la scène devant lui et se tait : il est passif, c'est une perspective « verticale ».

C'est d'ailleurs ce que reprochait Rousseau, penseur des lumières, au théâtre qu'il détestait.

¹⁸⁹ MARECHAL, Mehdi, « Un monde en profonde mutation ? Une réflexion sur l'art et la culture dans une société en transition », cité dans GUERIN M., 2017, *Op. cit.* p. 132-134.

Il s'exprimera longuement à ce sujet dans sa *Lettre à d'Alembert*¹⁹⁰ dont voici quelques extraits :

... « du projet d'établir un Théâtre de Comédie à Genève... établissement si contraire à nos maximes...
... je n'aime point qu'on ait besoin d'attacher incessamment son cœur sur la Scène, comme s'il était mal à son aise au-dedans de nous...
... Quant à l'espèce des Spectacles, c'est nécessairement le plaisir qu'ils donnent, et non leur utilité, qui la détermine. Si l'utilité peut s'y trouver, à la bonne heure ; mais l'objet principal est de plaire, et, pourvu que le Peuple s'amuse, cet objet est assez rempli...
... Ainsi le Théâtre purge les passions qu'on n'a pas, et fomenté celles qu'on a Ne voila-t-il pas un remède bien administré ? ...
... Plus j'y réfléchis, et plus je trouve que tout ce qu'on met représentation au Théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne.
... Je voudrais bien qu'on me montrât clairement sans verbiage par quels moyens il pourrait produire en nous des sentiments que nous n'aurions pas, et nous faire juger des êtres moraux autrement que nous n'en jugeons en nous-mêmes ? ».

A contrario, dans la perspective horizontale, qui se veut démocratique, le spectateur – le citoyen - est mis au cœur du processus de création : il est actif¹⁹¹, comme dans une fête...

... que nous pouvons observer aujourd'hui dans les salles de spectacles et que nous illustrons par notre rencontre avec le Magic Land Théâtre, par l'intermédiaire de Mélodie Botwin¹⁹²:

... « Alors moi, je ne m'y connais pas en théâtre, mais tout ce que je peux dire c'est que c'est... Je le vois – parce que justement, en faisant tous ces soirs ici au théâtre, j'ai vraiment vu les réactions du public -, ils sont vraiment attachés à cette recette magique d'humour, de jeux de mots, de... de dérision qu'il y a dans les dialogues et les histoires... mélangés avec le fait que le Magic Land a toujours... sur plusieurs scènes.

Et donc, il y a des comédiens qui arrivent dans tous les sens, le public est vraiment au milieu de cette pièce, donc la frontière avec le... la scène et le public est quasi inexistante. Le public aime vraiment ça... ».

Aujourd'hui, les lieux de représentation ont une tendance à être gai.

En voici un modèle auprès de l'Atelier 210 nouvellement contrat-programmé. Écoutons Isabelle Jonniaux¹⁹³ :

¹⁹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam : J.M. GALLANAR, août 1758

¹⁹¹ C'était le cas dans le théâtre grec : le spectateur interagissait avec le chœur et le théâtre était vu comme un acte « citoyen ». Les Romains, ensuite, rendront le spectateur silencieux et passif. Pour les Grecs, c'était le culte à Dionisos – Dîfête aussi -.

¹⁹² BOTWIN M., 2019, *Op. cit.*

¹⁹³ JONNIAUX I., 2019, *Op. cit.*

... « Pendant toutes les premières années, on a fonctionné sur un mode purement... participatif, dans la mesure où c'était une activité, on n'avait pas de fonds. Donc, les seules entrées dans le théâtre, c'était le bar et la billetterie, ce qui a orienté l'activité. On a très vite compris qu'il fallait faire tourner le bar et comme on était une équipe très festive, que toute forme de fête et de concert était un vrai apport...

On va faire différemment que ce que font les autres théâtres, donc, tout ce qui est plus institutionnel, on ne trouvera pas ici. Parce que je pense que les institutions le font bien et qu'on ferait moins bien qu'eux parce qu'on a moins d'argent qu'eux.

On a évidemment des bords de scène mais je ne pense pas que c'est ça qui fasse... pour moi ce n'est pas ça qui fait qu'on a un contact avec le public... On a en fait, toutes les activités annexes, ce sont des activités, que ce soit des soirées... tout ce que je vous dis, pour moi, ça contribue à... travailler le public – ce qu'on appelle « travailler le public » -.

... Absolument pas... absolument pas, le 210 c'est un lieu pluridisciplinaire et c'est un lieu de vie avant tout et c'est un lieu où... ouais, c'est comme je dis, c'est un lieu où il y a quand même beaucoup...

Il y a aussi les « Dimanches orange » qui venaient ici, qui sont l'accès le dimanche aux brunchs, activités enfants, jeux de société... On essaie vraiment de développer... des choses assez différentes ».

Nous pouvons en conclure que les théâtres ne sont plus uniquement des salles de spectacles.

7.3.2 Réponses des théâtres au public

Nous terminerons ce chapitre en présentant un aperçu de ce que les opérateurs mettent en place concrètement pour appâter le public.

Commençons par les techniques usitées pour attirer le « chaland ».

Mise en place de procédés mercatiques

Dans un premier temps, nous nous sommes penchés sur les méthodes utilisées pour faire venir les spectateurs dans les salles : force est de constater que les théâtres ont parfaitement intégré les codes du marché concurrentiel.

En voici quelques pratiques :

Les folders, triptyques, affiches et techniques de sponsoring « plus traditionnels » pré-existent, aux côtés des sites internet, ce qui semble incontournable dans une société de plus en plus connectée.

Mais des pratiques nouvelles apparaissent. Illustrons notre propos par deux exemples.

Par le biais d'une newsletter¹⁹⁴ intitulée « Il n'est pas trop tard pour (se) faire plaisir », le Théâtre Varia propose des « soldes d'hiver » qui comprennent la possibilité d'acheter trois coffrets cadeaux à « des prix imbattables ! » alliant deux places de théâtre, un roman (« Désorientale » de Négar Djavadi, une bouteille de vin ou un coffret de pralines).

Le Théâtre de poche, quant à lui, utilise des pratiques de la vente à domicile. Olivier Blin¹⁹⁵ nous l'explique lors de notre entretien :

... « Ah oui, les plateaux fromages, c'est top...

Quand j'ai repris la direction du Théâtre, il n'y avait pas tellement d'abonnés – de mémoire, je pense à 120 – 130 abonnés -. Et c'est compliqué à l'époque de Roland d'avoir des abonnés aussi parce qu'il y avait toujours cette volonté d'aller vers le scolaire en fait et les écoles ne s'abonnent pas... Et les jeunes, en règle générale, ne s'abonnent pas puisqu'on sait bien avec leur téléphone maintenant, ils ont leur place à l'Arsène 50, pour la moitié du prix...

Alors, j'ai proposé à l'équipe du Théâtre de Poche, d'aller... - l'idée est simple – d'aller vers les gens – et ce n'est pas de moi l'idée, je l'ai piquée à Patrick Colpé, le directeur du Théâtre Royal de Namur... avec lequel je m'entendais bien... -.

Et donc, l'idée, c'est vraiment très simple : c'est de proposer aux gens qu'ils nous reçoivent dans leur salon – sachant qu'on amène le fromage, ils amènent le pinar... - et, on parle de la saison... Alors, les saisons que je décline, elles sont faciles à raconter puisque c'est vraiment des histoires qu'on raconte en fait, on n'est pas... il n'y a pas de dimension de recherche... par exemple, de forme... et donc... voilà, on raconte des histoires et on propose à la fin, un peu aviné à la fin de la séance, aux gens de s'abonner...

Et ça a eu une impulsion... énorme sur la vente de nos abonnements... L'année dernière, on avait 1300 abonnés donc, quand même, en trois saisons, on est passé de 120 à 1300 et je suis certain que cette dynamique « d'aller vers » a produit... c'est vraiment très simple hein, c'est aller vers les gens pour parler de ce qu'on est ou de ce qu'on fait... a produit véritablement des résultats importants en terme d'abonnements. Et alors, sur les gens qui organisent ces plateaux fromages chez eux – enfin, moi je les croise hein, de temps en temps au Théâtre de Poche parce qu'ils sont évidemment les premiers à s'abonner... -, je trouve que ce sont les « joyeux compagnons du Théâtre de Poche ». En fait, c'est des voisins quoi, c'est des gens chez qui on a été faire une petite fête si vous voulez... Et j'aime assez bien cette idée... ».

Il est évident qu'il existe une pléthore de pratiques en tous genres, nous nous arrêterons ici, ces pratiques ne faisant pas partie de notre sujet d'étude.

Selon Patrick Bonté, la multiplicité des compagnies a aussi permis de sauver le théâtre d'un certain marasme. Il exprime que les nouvelles compagnies « adoptent une stratégie de l'interstice, du faufileage et non une attitude d'opposition radicale », et leur « mode d'expression ne diffère pas, sur le fond, de celui des théâtres établis au contraire de la danse, et des arts plastiques, le théâtre, par les temps qui courent et qui communiquent, semble avoir

¹⁹⁴ THEATRE VARIA, « Il n'est pas trop tard pour (se) faire plaisir », newsletter du 24 janvier 2019, reçue sur adresse-mail personnelle CARTON Sylvie.

¹⁹⁵ BLIN O., 2019, Op. cit.

du mal à engendrer de nouvelles méthodes, à concevoir des objets originaux, à laisser libre cours à l'insolite et à l'intempestif et surtout à trouver un ton et une technique de jeu qui lui permettraient de rejoindre un projet de modernité »¹⁹⁶.

Une des réponses à cette redéfinition a été de rendre le théâtre perméable aux autres pratiques artistiques.

Décloisonnement des genres

Depuis quelques temps déjà, les spectacles de théâtre croisent plusieurs disciplines artistiques telles que le chant, la danse, la musique.

Lors de nos entrevues, nous avons en effet pu constater l'introduction d'autres disciplines telles que l'art circassien ou le spectacle de marionnettes, renforçant le travail collaboratif entre les différentes structures.

Philippe Sireuil¹⁹⁷, du Théâtre des Martyrs, nous l'illustre très bien :

... « Oui, c'était dans le cadre... Sous ma houlette je pense, que le théâtre s'est ouvert d'abord sur ce que j'appelle la ville en matière de communication, mais aussi, en matière de collaboration... Vous le savez peut-être mais ici, à moins de trois cents mètres du Théâtre des Martyrs il y a un magnifique théâtre pour enfants : La montagne magique, dirigé par Cali Kroonen. Ces deux théâtres n'avaient jamais travaillé ensemble... Prenant la direction des Martyrs quelques mois après que Cali ait pris la direction de la Montagne magique, nous nous sommes rencontrés et nous avons pensé l'un et l'autre qu'il fallait faire des choses ensemble et donc, depuis trois saisons – enfin les deux premières saisons - on a chaque fois réuni nos forces à un moment donné et nos publics pour faire un focus sur un artiste en particulier.

La première année c'était Agnès Limbos, théâtre d'objets, c'est dans ce cadre-là que vous avez vu Carmen version théâtre d'objets, et la saison dernière, c'était le Tof théâtre et Alain Moreau, théâtre de marionnettes, non seulement pour les enfants, mais aussi pour les adultes. Cette année-ci nous collaborons à l'invitation d'un spectacle théâtre pour adolescents qui va avoir lieu ici la semaine prochaine. En 2019-2020, nous poursuivons par un focus consacré à la compagnie pour enfants, « Une Compagnie », qui fête ses vingt ans.

Voilà, j'essaie d'ouvrir le théâtre à d'autres. Nous avons, depuis que je suis là, travaillé aussi avec le Théâtre National de Fabrice Murgia à des co-présentations ici au sein du Théâtre des Martyrs. C'est un scoop, ne le répétez pas parce que je n'ai pas, en principe, le droit de vous le dire parce que c'est eux qui vont l'annoncer, mais pour la première fois, le Théâtre des Martyrs va accueillir le Kunstenfestivaldesarts qui est cette grande manifestation artistique de programmation artistique durant tout le mois de mai qui est donc dans un théâtre puisqu'il est, comment dire... à la performance, à la vidéo que ne l'est la programmation théâtrale du Théâtre des Martyrs. Et la saison prochaine, par exemple, il y a deux spectacles de théâtre danse, Michèle Anne De Mey venant ici créer sa prochaine création et un chorégraphe suisse venant

¹⁹⁶ BONTÉ, Patrick, *L'insolite et l'intempestif. Questions au Jeune Théâtre*, in Balcon/Balkon, Bruxelles, n° 2, La Maison du Spectacle La Bellone et Het Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, 1998, p. 212., cité dans DE WASSEIGE A., 2000, *Op. cit.* p. 276.

¹⁹⁷ SIREUIL P., 2019, *Op. cit.*

aussi faire une création ici. Et nous allons accueillir « Sur la place du cirque », le très beau spectacle de Patrick Masset.

... Quand je suis sorti de l'INSAS, j'étais très influencé par Brecht, par les études que j'avais faites et, comment dire... par la croyance – qui n'a pas bougé – que c'était le mode de production qui déterminait la création artistique. Le mode de production dans lequel vous êtes détermine vos capacités à inventer, par le fait que le théâtre c'est pas de la matière, c'est de l'humain. Donc, il fallait des conditions particulières qu'on puisse définir... ».

Dans l'explicitation du développement de ses futurs projets théâtraux, Emmanuel Dekoninck¹⁹⁸ enrichi également cette pensée artistique :

... « Moi, j'ai pas envie de refaire des choses que j'ai déjà faites et jusqu'à présent, j'arrive à chaque fois, à faire des nouvelles choses, faire des nouveaux projets... développer des nouvelles choses mais, refaire un spectacle de plus... ça m'intéresse pas tellement. Donc là, c'est pour ça que je me dirige de plus en plus vers la danse, par exemple, tu vois, j'ai envie d'expérimenter des autres formes, voilà... Parce que c'est des choses qui m'intéressent ou travailler avec des artistes lyriques, par exemple, là, j'ai un projet, j'ai envie de travailler avec une artiste lyrique...

... Mais évidemment, et ça fait longtemps... Et il est temps. Et je pense que c'est le vrai... c'est presque le vrai style d'aujourd'hui, c'est le décroisement et bien... tant mieux ! Même si on est encore... il y a, même dans la réforme, ils sont restés, malheureusement : le théâtre, le cirque... et après... ».

Cette volonté d'étendre ce décroisement s'inscrit également dans les réflexions au sein de la FW-B, comme nous l'indique Pol Mareschal¹⁹⁹, directeur en charge des relations intersectorielles de l'Administration générale de la culture de la FW-B :

... « Pas spécialement, c'était une volonté aussi politique de... - qui n'est pas neuve – et de la FW-B qui a été à un moment donné de... stimuler les théâtres à programmer et à accompagner des projets chorégraphiques... Non, c'est pas neuf et certains d'entre eux le font déjà beaucoup mais comment on peut le... En tous cas y réfléchir et réfléchir à ces enjeux ensemble.

C'est vraiment, à terme, assez important pour le développement de ces disciplines artistiques-là. Pas exclusivement hein, il y a moyen d'imaginer aussi d'autres processus d'accompagnement mais on n'a quand même pas le choix, je pense, de... devoir réfléchir comment nos théâtres peuvent aussi... ou certains théâtres peuvent prendre en compte...

... Mais si on veut diffuser des spectacles chorégraphiques sur tout le territoire... Si on veut aussi, permettre à des créations de cirque aussi d'être diffusées, même du cirque contemporain, d'être diffusées, d'être accompagnées et d'avoir... aussi un réseau de production et de création sur le territoire de la FW-B, on doit, à la fois, développer des projets spécifiques à leurs domaines – si on prend Charleroi Danse, ça a été fait pour ça ; Les Brigittines aussi sont un opérateur spécifique danse – mais ça ne suffit pas.

On ne peut pas uniquement se baser sur Charleroi Danse et Les Brigittines pour se dire : « On va travailler sur un réseau de diffusion de la danse et de sensibilisation du public à la danse sur le territoire de la Fédération ». Donc on doit, s'appuyer – comme ça a déjà été fait hein – sur nos opérateurs de création théâtrale aussi.

¹⁹⁸ DEKONINCK E., 2019, Op. cit.

¹⁹⁹ MARESCHAL P., 2019, Op. cit.

... Oui, le Varia le fait mais ça doit être beaucoup plus... le réfléchir beaucoup plus et l'analyser beaucoup plus aussi. Et voir réellement quels sont les... les impacts et les enjeux et les modalités d'accompagnement de ces créateurs-là par nos structures de création, qu'elles soient chorégraphiques, théâtrales... Et évidemment, il faut le faire aussi par rapport aux créations théâtrales hein... ».

Et de compléter²⁰⁰ :

... « Je ne dis pas : « Plus sous la forme qu'on lui connaissait avant », je pense que... il y a des structures qui ont une spécificité et une identité très fortes et très...

Si on prend... si on prend Les Galeries, et bien oui, on ne va pas pouvoir amener de la danse aux Galeries, c'est quand même compliqué, en tous cas de la danse contemporaine, ça paraît un peu compliqué. Il y a des structures comme celles-là – et elle n'est pas la seule – qui sont spécifiques et qu'on ne doit pas... bouger.

... Enfin, qu'on ne doit pas amener de missions... complémentaires spécialement. Mais, il y a d'autres opérateurs qui sont déjà beaucoup plus transversaux et comment on travaille avec eux sur cette transversalité-là et cette mise en... en valeur aussi de cette transversalité-là... Mais ça restera des structures....

Mais si on va en France, il y a peu... les scènes nationales, elles ne sont pas exclusivement consacrées à... au théâtre. Elles sont aussi consacrées à différentes disciplines. Et il existe, bien entendu, des scènes chorégraphiques mais la diffusion, de la création et la co-production des créations de danse se fait aussi par l'intermédiaire des scènes nationales. C'est important aussi dans... mais je dis aussi ça existe hein mais... c'est important aussi pour la sensibilisation des publics justement à différentes formes, à différentes esthétiques, à différents courants artistiques et domaines d'expression artistique ».

Nous le voyons, la transversalité s'inscrit également dans un souci de diffusion des nouvelles œuvres artistiques, tout en évitant la création de nouveaux lieux institutionnels très coûteux en entretien pour la FW-B.

Introduction du numérique

Comme nous avons pu le constater dans les chapitres précédents, la culture de l'écran s'intensifie. Cela peut expliquer, en partie, la diminution de l'attrait²⁰¹ des spectateurs pour les arts vivants.

L'insertion du numérique dans les pratiques culturelles peut être le fruit stratégique de politiques culturelles mises en place. Il s'agit dans ce cas d'un projet transversal qui aurait trois objectifs.

Premièrement, l'apparition du numérique a pour volonté première d'attirer un public cible : les jeunes.

²⁰⁰ MARECHAL P., 2019, *Op. cit.*

²⁰¹ Focus Culture 2018, 2019, *Op. cit.*, p. 40.

Quentin Hayois²⁰², directeur de cabinet-adjoint de la Ministre Greoli, accompagné de sa collaboratrice, nous indique :

... « JG : ... Mais je pense que les consommateurs, entre guillemets, sont à la recherche aussi de... de ces espaces... plutôt d'échanges... Ils ne s'attendent plus à aller uniquement voir une pièce mais à avoir... soit des compléments d'informations – mais ça, c'est plutôt dans le domaine des arts plastiques, je pense qu'il y a une médiation dans le sens strict du terme. On aide la rencontre entre l'œuvre et le public et on favorise la compréhension, si compréhension il doit y avoir. Mais en tout cas, ce lien entre les deux -. Je pense que dans le domaine du théâtre, ce n'est pas du même ordre, mais c'est plutôt une médiation... d'échange... les lieux théâtraux, même dans leur architecture, sont construits autrement. Il y a des espaces... de restauration, des espaces d'échanges, des passages, des passerelles... enfin voilà, tout au niveau architectural est aussi, maintenant, adapté à cette médiation qui prend... différentes facettes. Je pense que c'est vraiment cette médiation au sens de l'échange et de la création de liens entre... oui, les artistes, mais aussi les spectateurs entre eux. Ça devient des « tiers lieux ».

QH : Je pense qu'il y a une analogie aussi avec tout le développement numérique et... la prolifération des réseaux sociaux : on a envie de partager son expérience... Et, quelque part, la mise en place de toute cette médiation, elle... en découle en fait. On a la prolongation sur... virtuelle quelque part... Il y a cette volonté de rencontre physique aussi entre le public et son théâtre et, voire des artistes même et le public...

Pour aller plus loin, je ne suis pas certain qu'il y a une... une volonté un matin d'un Ministre de passer à un modèle tel qu'il existe actuellement. C'est plutôt l'évolution du secteur culturel qui a fait qu'on a dû à un moment donné, répondre à ces demandes. Donc, ce n'est pas sorti de nulle part ou de la tête de quelques personnes mais c'est l'évolution de la société d'une manière générale qui a conduit à... à cette évolution... de la diffusion et de la consommation ».

Cette première illustration nous montre que l'introduction du numérique est fonction de l'évolution de la société.

Quentin Hayois²⁰³ poursuit :

... « Donc, voilà, le théâtre n'est plus cantonné à un créneau mais voilà... on peut y croiser différentes disciplines. Avec le numérique notamment, que sera le théâtre dans dix ans ? On voit déjà maintenant comment ça peut évoluer... Il y a de très belles choses qui se font... Et ce n'est que le début je pense...

JG : ... Oui... Ce genre de dispositif va justement... attirer le jeune public...

QH : ... Le théâtre n'est plus poussiéreux mais d'autant moins avec toutes ces nouvelles technologies... ».

Le deuxième objectif est de favoriser l'inclusion sociale, par exemple, par la formation de demandeurs d'emploi dans le secteur numérique.

²⁰² HAYOIS Q., 2019, Op. cit.

²⁰³ HAYOIS Q., 2019, Idem.

Nous avons pu découvrir cet aspect lors de notre rencontre avec Mélodie Botwin²⁰⁴, au Magic Land Théâtre :

... « Et donc, j'ai vraiment un peu regardé comment les dépenses étaient faites, j'ai remarqué qu'on n'utilisait pas assez ce qu'on avait à disposition... Comme on est partenaire... on travaille avec la Régie Mobile, par exemple, d'Etterbeek, qui forme... et met à l'emploi des... (interruption secrétaire) donc des personnes qui ont été au chômage pendant 18 mois et peuvent bénéficier d'une formation à la Régie Mobile pour le métier de régisseur... général, donc il passe en revue le son, la lumière, la régie plateau, le décor... Et donc, ils sont placés chez des partenaires, et le Magic Land est partenaire, donc, c'est un peu le même principe qu'un Article 60 moyennant un coût mensuel...

Par exemple, genre un mois de représentation avec un employé de la Régie Mobile, ça coûte au Théâtre environ 3 ou 400 euros. Pour quelqu'un qui travaille et qui fait le métier et qui a une formation de qualité... Nous, en contrepartie, on leur offre la possibilité d'apprendre le métier ».

Enfin, un troisième objectif est de développer des projets liés à l'économie numérique.

Nous l'illustrerons par les propos de Pascal Keiser²⁰⁵, directeur de Technocité, Mons et de la Manufacture, collectif contemporain dans le festival off d'Avignon :

« Voici un projet que je dirige à Avignon depuis quelques mois, où on essaie d'amener de nouveaux projets numériques dans le champ des pratiques culturelles ; il s'agit de la traduction de spectacles à l'aide de lunettes en réalité augmentée ; ce sont des lunettes de surtitrage qui permettent de traduire autant de langues qu'on veut tout en gardant le spectacle dans la langue originale. C'est un projet qui ouvre vraiment un champ énorme en termes de nouvelles pratiques culturelles et de diffusion des œuvres d'art vivant ».

Ce volet nous permet de faire une transition vers le dernier point de cette hypothèse qui constitue une réflexion sur l'âge du « capitalisme artiste ».

7.4 L'âge de l'hyperspectacle

²⁰⁴ BOTWIN M., 2019, *Op. cit.*

²⁰⁵ KEISER, Pascal, « Comment le numérique bouleverse les pratiques culturelles ? », cité dans GUERIN M., 2017, *Op. cit.* p. 158.

Ce dernier volet présentera un regard orienté par une pensée philosophique...

Introduisons-le par un extrait de notre entretien avec Emmanuel Dekoninck, de la compagnie des Gens de bonne compagnie :

... « ... Enfin, je veux dire, moi, un spectacle, ça coûte 250 000 euros ou 200 000 euros, pour le faire. Donc, si je ne trouve pas assez de co-producteurs... enfin ça dépend des spectacles, je parle des gros spectacles. Mais même un petit spectacle, un petit spectacle, je suis au minimum à 150 000 ».

Voyons un peu ce qu'il sous-entend par gros spectacle....

Pour ce faire, nous avons choisi d'extraire quelques éléments d'une interview²⁰⁶ où Emmanuel Dekoninck était entendu au sujet de son spectacle « Hamlet ».

« Comment agir ? »... « énergie extraordinaire qui emporte les personnages en permanence... »... « faire du théâtre avec joie »... « plateau construit de manière très dynamique, qui suit le mouvement de la parole, de la musique, de la chorégraphie... »... « grande créativité ! »... « on ne sait plus où est la réalité, où est la fiction... »... « grande tour omniprésente et écrasante »... « distribution où il faut chercher les perles rares »...

Nous constatons que tous les ingrédients pour un « hyperspectacle » sont représentés ici.

Faut-il déployer toute une artillerie pour susciter l'émoi chez le spectateur ?

Explicitons notre propos.

Dans leur essai *L'esthétisation du monde*²⁰⁷, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, respectivement philosophe et docteur en lettres, développent leurs pensées du « vivre à l'ère du capitalisme artiste ».

Leur premier constat porte sur le fait que « *plus le capitalisme s'affiche artiste, plus la compétition économique se déchaîne et plus s'impose l'hégémonie des principes entrepreneuriaux, marchands et financiers* ».

Inévitablement, nous y voyons une corrélation avec notre champ d'étude.

Alors que le dispositif public initial visait, entre autres, à effacer l'aspect concurrentiel entre les différents opérateurs, force est de constater que la compétition a pu s'installer par d'autres biais. La recherche de fonds est permanente au sein des institutions. Dans certaines structures, des

²⁰⁶ Interview de Monsieur Emmanuel Dekoninck au micro de Christine Pinchart, podcast, Bruxelles : Radio Télévision Belges Francophones, 13 mars 2019
<https://www.rtbf.be>, consulté le 13 août 2019 .

²⁰⁷ LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Italie : Ed. Gallimard, 2013.

postes sont spécialement créés pour ce faire, par exemple, au Théâtre National. Emmanuel Dekoninck²⁰⁸ nous l'indique parfaitement :

... « Donc nous, c'est vrai que notre travail, c'est beaucoup d'aller chercher des subventions un peu partout, en fonction des projets, mais ça, c'est un peu comme tout le monde ».

Cette pratique amène également les opérateurs à se surveiller et à se comparer. Les contrats-programmes acceptés étant disponibles sur le site²⁰⁹ du Ministère de la Culture, cela pousse les opérateurs à dénicher les failles en comparant les différents octrois publics.

Olivier Moerens²¹⁰, du Théâtre Le Public, nous éclaire sur ces pratiques.

Dans un premier temps, visualisons les exigences de metteurs en scène pour la création d'un spectacle et le côté incertain de la rentabilité des créations artistiques :

... « Moi, je suis directeur administratif, donc, je suis responsable des sous, je suis dirigé par deux dingues, qui sont Michel Bogen et Patricia Ide, et à plein de moments, on se joue un rôle où moi je dis : « Hé, les gars, on ne va pas savoir se payer ça... »

... Je prends l'exemple de Fin de partie de Beckett, qu'on m'a dit : « On va faire dans la petite salle. ». Je dis « OK... c'est bien... et combien de temps ? » : « Quatre mois ». « Quatre mois Fin de partie ? ... ». Je dis : « Michel... non... on ne va jamais tenir, on va être vide à la fin... ». C'était plein, jusqu'à la fin ! On aurait pu tenir six mois !... Mais ils l'ont monté d'une manière excessivement rigoureuse, mais qui était accessible au grand public, c'est-à-dire, où il ne fallait pas rentrer dans cette salle en ayant des références, en ayant lu... quatre... C'est très difficile à théoriser ce que je vous dis mais c'est un exemple, je ne sais pas si vous ressentez ce que je veux dire, c'est vraiment ce côté-là ...

Ensuite, de découvrir les comparaisons exercées entre les opérateurs :

... « Parce que quand on était là-dedans, on était obligé de faire 480 représentations minimum par an. Mais on ne se demande pas pourquoi, quand on a 500 000 euros, on nous fait faire 480 représentations alors que d'autres théâtres avaient 1 800 000 et ne devaient en faire que 100, par exemple... C'est un des questionnements... ».

Lipovetsky et Serroy de préciser qu'« à l'âge hypermoderne, la 'cage de fer' (Weber) de la rationalité instrumentale et bureaucratique a réussi l'exploit d'assimiler, d'intégrer son contraire : la dimension personnelle et intuitive, imaginaire et émotionnelle ».²¹¹

Ne sommes-nous pas dans des politiques culturelles favorisant la création artistique ?

Nous l'avons observé régulièrement tout au long de cette recherche avec la campagne « Bouger les lignes »... « l'artiste au centre »...

²⁰⁸ DEKONINCK E., 2019, *Op. cit.*

²⁰⁹ Arts de la scène – contrats-programmes 2018-2022
<https://greoli.cfwb.be>, consulté le 13 août 2019.

²¹⁰ MOERENS O., 2019, *Op. cit.*

²¹¹ LIPOVETSKY G., SERROY J., 2013, *Op. cit.*, p. 46-47.

Ajoutons cet extrait tiré de notre rencontre avec Quentin Hayois²¹², directeur de cabinet-adjoint de la Ministre de la culture en FW-B Alda Greoli :

... « Je pense qu'on attend d'eux que ce soient des milieux... ouverts. En préambule, je dirais que si on a mis beaucoup l'accent sur la création, on ne doit pas négliger non plus les institutions. Parce que je pense que les deux se tiennent et que les institutions sont le lieu de la création et que, bin... sans institution, fatalement, pas de création, c'est super important ».

Est-il vraiment possible de laisser place à la créativité artiste dans un système capitaliste ?

Selon nos deux auteurs, cette situation n'est pas compatible. Ils justifient leurs propos en mettant à jour les contradictions existant entre les deux axes qui composent cet appareil : d'un côté, les investisseurs se tournent vers la rentabilité et l'efficacité et, de l'autre, les créatifs revendiquent la liberté de création et l'autonomie.

Plusieurs extraits nous permettent d'illustrer ces contradictions qui s'opèrent en amont et en aval de la programmation.

Olivier Moerens²¹³, du Théâtre Le Public, nous développe la stratégie du Théâtre lorsqu'il réfléchit sur la programmation de la saison :

... « En ce sens-là, on est un théâtre où on reçoit des dizaines de projets par an. Donc, on a un choix parmi les propositions qu'on fait, enfin, qu'on reçoit, pardon... Et puis on a des envies en interne aussi, Michel et Patricia ont envie de monter des spectacles où des comédiens - ou des gens qui ont plusieurs fois mis en scène ici - et qui disent : « Est-ce que je ne peux pas faire une fois ça ? » ... voilà, donc ça c'est cette chose-là, la seule chose qu'on... à laquelle on tienne compte, c'est que dans les projets, il faut que les choses restent accessibles au grand public. On ne peut pas se permettre de se dire : « On va faire dix spectacles sur la saison, qui vont chacun se jouer cinq fois », et que les professionnels vont se dire : « C'est super, ça va faire avancer le monde du théâtre »... On ne peut pas se le permettre... De nouveau, là je suis un peu caricatural dans ma réponse mais...

... Les abonnements, chez nous, ils font en moyenne dix spectacles, donc ce sont des gros abonnements, c'est pas des gens qui prennent l'abonnement à trois. Mais, quand sur les seize spectacles, vous faites seize fois le même thème, les gens ne prennent pas les abonnements à dix. Donc, on veut cette diversité-là... Vous voyez ce que je veux dire ? Donc, on ne va pas faire – sauf si on s'amuse à le faire pour des raisons de réponses d'un spectacle à l'autre – trois spectacles sur le même thème. Voilà, c'est vraiment ce côté-là : on veut être ancré dans les grands problèmes de société ».

Le point de vue d'Emmanuel Dekoninck²¹⁴, nous permet de vérifier que les brides qui réduisent l'autonomie ne sont pas uniquement issues du pouvoir politique en place :

... « Mais, pour moi – mais alors là, c'est vraiment mon point de vue personnel, ce n'est pas celui des compagnies en général, enfin, j'en sais rien mais je veux dire, c'est pas... -, pour moi,

²¹² HAYOIS Q., 2019, *Op. cit.*

²¹³ MOERENS O., 2019, *Op. cit.*

²¹⁴ DEKONINCK E., 2019, *Op. cit.*

ce que... une compagnie doit avoir c'est la liberté artistique, l'autonomie artistique, c'est-à-dire faire le choix des collaborateurs, c'est pas évident hein... c'est pas du tout évident hein !... Et, souvent, c'est des choses qui sont plutôt imposées par l'institution, jamais par le pouvoir subventionnant. Jamais un pouvoir subventionnant ne m'a jamais dit avec qui je devais travailler, quel type d'esthétique je devais avoir... Jamais, ce n'est jamais arrivé, je pense que c'est jamais arrivé à personne. Mais par contre... quand vous cherchez des co-producteurs : « ah ouais, tu vas prendre un tel, pourquoi ? Tu prendrais pas un tel ? OK, tu peux faire ce projet mais alors tu prends un tel... Tu viens faire ce projet avec moi mais... »... Et ça c'est TOUT LE TEMPS ! Pardon mais, vraiment ! « Oh non, pas lui, pas lui... » ; « Non mais moi, je ne travaille plus avec lui parce que j'ai eu des problèmes la fois dernière... ». Et donc, tu fais : « Ah oui, bin je vais pas prendre lui alors... » et bin voilà, tu fais des comp... mais il n'y a pas le choix ! Voilà, donc, la liberté... artistique, je vais dire, la liberté... voilà. La maîtrise du budget. C'est-à-dire que c'est la compagnie qui décide qui est payé combien, les acteurs sont payés combien, quelle est la part du budget qui va... aux répétitions ? C'est important ça : « Quoi, tu vas répéter huit semaines ? » ; « Attends, mais, t'as vu ce que ça coûte ? » ; « Non, allez, six semaines... » ; « Oui, tu fais une résidence : deux semaines là... » ou « Mais, attends, tu vas les payer autant ? »... Alors... c'est vrai que je dis tout... en avantage parce qu'on pourrait me dire : « Attends, il faut les payer mieux hein ! », ou alors, à moi, on m'a déjà dit : « Attends, ton budget décor, c'est pas grand-chose ! » alors qu'un autre m'avait dit : « C'est énorme ! », enfin bon bref. « Attends, il faut être plus ambitieux que ça là-dessus ! »... Parce qu'il y a aussi d'autres théâtres - je pense au Théâtre de Namur - qui boostent parfois certains budgets en disant : « Mais attends !... », voilà, mais, bref. L'autonomie du budget, alors je ne dis pas qu'il ne peut pas y avoir de... discussions mais, que le mot final sur le budget reste... à la compagnie. Et – très important – la possibilité d'avoir la m... la main sur la diffusion. La main sur la diffusion. La diffusion, de mon point de vue, c'est... c'est l'autonomie de la compagnie en fait, c'est le cœur de l'autonomie de la compagnie. Parce que ça permet aussi à la compagnie de se financer en-dehors... de la création. Et ça, c'est très très important ! ça permet à la compagnie d'avoir une camionnette, ça permet à la compagnie d'avoir un peu de matériel, ça permet à la compagnie... d'exister par rapport aux autres institutions, en tant que compagnie et non pas en tant que spectacle vendu par telle institution, vous comprenez ?... ».

Ces deux extraits nous démontrent que le critère de rentabilité s'articule autour d'autres conditions dans l'élaboration des spectacles. De fait, le programmateur doit tenir compte d'aspects tels que la personnalité des comédiens, la variété des spectacles à proposer sur une saison, le temps de diffusion, etc.

Lipovetsky et Serroy le synthétise comme suit : « *les entreprises... » - les théâtres ne sont-ils pas devenus des entreprises ? – « ... doivent attirer les talents et stimuler l'innovation, mais en même temps, afin de diminuer les risques, elles s'emploient à freiner les créations audacieuses, à reproduire les mêmes formules qui 'marchent' le plus facilement »²¹⁵.*

La créativité est donc autorisée... jusqu'à un certain point.

Nous choisissons d'utiliser cet ultime extrait afin d'alimenter notre réflexion : le fonctionnement du Tax-Shelter arts de la scène.

²¹⁵ LIPOVETSKY G., SERROY J., 2003, Op. Cit., p. 48.

Emmanuel Dekoninck²¹⁶ nous en touche quelques mots :

... « Parce qu'aujourd'hui, avec le Tax-Shelter qui a aussi, très fort, chamboulé nos rapports avec l'institution - parce que c'est un apport financier important mais qui est très complexe à gérer. Qui pose beaucoup de questions, beaucoup de problèmes... Alors de l'argent, oui, mais c'est très compliqué -. Et donc, pour moi, ça a aussi complètement remis en question, par exemple, la question de l'emploi, de l'employeur, de qui est l'employeur. Parce que maintenant, avec le Tax-Shelter, souvent c'est le co-producteur Tax-Shelter, on va dire – si vous voulez, je pourrais vous expliquer en détails le Tax-Shelter...

... Alors on peut les connaître hein, normalement il y a toujours la liste avec les bailleurs de fonds. Moi, je viens de faire un projet avec beaucoup de Tax-Shelter, j'ai eu la liste des bailleurs de fonds mais bon, ce n'est jamais qu'une liste... Alors, bon... Pour moi, le Tax-Shelter pose des questions mais, pour moi, c'est un faux débat cette histoire de « qui subventionne le Tax-Shelter ? », pourquoi ? Parce que, on dit que c'est de l'argent du privé mais en fait c'est faux. Le Tax-Shelter, en fait, l'argent du Tax-Shelter c'est de la déduction d'impôts. Ce n'est donc pas de l'argent du privé, c'est donc de l'argent public...

... c'est un détournement de l'impôt vers des... créations culturelles... C'est difficile de s'opposer à ça quand même... C'est-à-dire que c'est une augmentation, en fait, de, d'une certaine manière, de la subvention culturelle. Le problème, c'est que ce n'est pas stable. Et là, c'est en train de le prouver parce que, le Tax-Shelter, maintenant, n'arrive plus à répondre aux demandes... Hein... et donc, on entre dans un problème de « qui va recevoir le Tax-Shelter ? ».

... Bin oui... sur base surtout de quels contacts ? Sur base surtout de qui appartient à quoi ? Sur base de beaucoup de choses et donc là... En plus, moi je m'occupe du Tax-Shelter à la CCTA et donc je suis là dans une réflexion très... de faire une sorte de « Tax-Shelter éthique pour les petits », enfin c'est très compliqué... Enfin voilà, là je pense qu'il faut, en effet, jouer avec les... Alors, là aussi, on n'est pas d'accord, à la CCTA, il y a des gens qui sont très hostiles au Tax-Shelter. Moi, je suis plutôt dans la position de dire : « Oui, on peut être hostile au Tax-Shelter mais ça ne sert à rien. ». Non mais c'est vrai, à un moment donné, le Tax-Shelter, il est là, qu'est-ce qu'on fait avec ça ? Et donc moi, je suis un peu plus stratégique de ce point de vue-là, c'est-à-dire que je me dis : « bon bin le Tax-Shelter, il est là, est-ce qu'on est pour ou contre le principe ? »... Pfff, est-ce que la question est vraiment intéressante à poser ? Oui, elle est intéressante à poser dans l'absolu mais, concrètement, le Tax-Shelter, il est là, c'est 30 % de budget en plus sur nos créations, est-ce qu'on va décider de s'en passer ? Et de le laisser uniquement aux institutions ? Ce serait quand même, vraiment une connerie. Donc, la question c'est « comment peut-on y avoir accès ? » Voilà, ce sont des questions qu'on se pose. C'est vrai qu'il y a une question qui se pose : « C'est le privé qui peut décider à qui il donne ». Oui, c'est vrai, sauf que ça ne se passe jamais comme ça mais c'est vrai. C'est même pire, c'est-à-dire que c'est l'intermédiaire qui décide où va aller l'argent d'une certaine façon, c'est-à-dire ING... Enfin bon, voilà, tous ces « relais » de Tax-Shelter qui se prennent des commissions monumentales de 12 % sur le Tax-Shelter brut, c'est énorme, c'est énorme !... C'est des sommes astronomiques pour juste – je dis soi-disant – trouver des investisseurs alors qu'ils sont à l'endroit où les investisseurs arrivent, enfin bref...

Nous pouvons donc mesurer le pouvoir de ces « investisseurs » sur la création artistique et la prise de conscience de ses contradictions par le metteur en scène.

Peut-on, dès lors, encore dire que nous sommes dans une période artistique « d'avant-garde » ?

²¹⁶ DEKONINCK E., 2019, Op. cit.

Arrivés au terme de l'analyse de ce dernier postulat, nous clôturerons cette apostille sur un extrait de Walter Benjamin tiré de son ouvrage *Œuvres*²¹⁷ :

... « *J'ai opposé cette fureur droitière de la critique postcritique à la mélancolie de gauche.*

Mais ce sont là les deux faces de la même pièce. Toutes deux mettent en œuvre la même inversion du modèle critique qui prétendait révéler la loi de la marchandise comme vérité ultime des belles apparences afin d'armer les combattants de la lutte sociale.

La révélation va toujours son train. Mais elle n'est plus censée fournir aucune arme contre l'empire qu'elle dénonce.

La mélancolie de gauche nous invite à reconnaître qu'il n'y a pas d'alternative au pouvoir de la bête et à avouer que nous en sommes satisfaits.

La fureur de droite nous avertit que plus nous tentons de briser le pouvoir de la bête, plus nous contribuons à son triomphe ».

7.5 Vers une réflexion intermédiaire...

À ce stade de notre écrit, il nous paraît opportun de nous pencher sur les liens existants entre les trois hypothèses posées.

Alors que la pensée anglo-saxonne exposait son slogan « T.I.N.A. »²¹⁸, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'alternatives au modèle capitaliste, il nous semble que la FW-B ne semble pas (encore ?) s'inscrire dans cette perspective.

Le premier angle de notre enquête nous a permis d'observer que la FW-B a régulièrement procédé à des augmentations de budgets dans le secteur des arts de la scène et ce, même si l'on observe une baisse générale de la fréquentation de la consommation des arts vivants depuis une dizaine d'années.

La mise en place du procédé Tax-Shelter (qui, rappelons-le, est un détournement de l'impôt fédéral) indique également une volonté d'augmenter le financement de ces filières artistiques.

²¹⁷ BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1939. Extrait analysé dans le cadre du cours : PITSEYS John, OPES 2247 « *Questions approfondies de philosophie politique et sociale : politique et Hollywood* », FOPES Charleroi 2016, 2018-2019.

²¹⁸ « There Is No Alternative » est un slogan politique régulièrement usité par Margaret Thatcher justifiant des mesures drastiques prises dans l'économie de marché britannique.

La deuxième perspective que nous avons énoncée démontrait que la régulation encourageait les spectacles référents à des codes démocratiques.

Enfin, ce dernier éclairage nous a permis de nous interroger au sujet de l'impact des spectacles sur le public... adulte. Nous y observons qu'il s'agit d'un public très difficile à cerner et à cibler.

Cependant, en y regardant de plus près, nous nous apercevons que la FW-B entame une politique à long terme par l'intermédiaire de la jeunesse.

En s'impliquant davantage dans les aspects cognitifs de la socialisation, les politiques culturelles investissent massivement dans le jeune public.

Nous pouvons penser que le fil conducteur de cet attrait pour le jeune public est inspiré des travaux de Piaget sur le constructivisme²¹⁹ qui théorise le fait qu'un enfant se construit dans son environnement.

Ne serait-il pas alors intéressant de le faire évoluer dans un environnement culturel ?

Nous observons cette volonté d'intégrer la culture dans les apprentissages de l'enfant.

Dans le sujet qui nous lie, nous l'avons constaté dans l'obligation de médiation avec le public scolaire mais nous pouvons l'observer par la filière de l'enseignement, l'autre compétence attribuée à la FW-B.

Le futur « Pacte d'Excellence »²²⁰ encourage les ponts entre le monde de l'école et les institutions culturelles.

C'est dans cette perspective qu'il a été décidé de mettre sur pied une filière artistique PECA (Parcours d'Education Culturelle et Artistique) intégrant la culture comme fil conducteur d'une filière entière de l'enseignement obligatoire.

Quentin Hayois²²¹, directeur en chef de cabinet-adjoint de la Ministre Greoli, nous exprime les espoirs existants en ce projet novateur :

²¹⁹ Ce serait par la prise de conscience que l'individu procède à des rééquilibrations.

LERBET, Georges, « Actualité de Jean Piaget », in *Revue française de pédagogie*, vol. 92, 1990. p. 5-14.

²²⁰ Réforme de l'enseignement en FW-B débutée en 2015 ayant pour ambition de renforcer la qualité de l'enseignement pour tous les élèves.

www.pactedexcellence.be, consulté le 17 août 2019.

²²¹ HAYOIS Q., 2019, *Op. cit.*

QH : Et alors, il y a toute l'articulation avec le monde scolaire quand on repense aux nouveaux outils de diffusion en FW-B, c'est tout le PECA (Parcours d'Education Culturelle et Artistique) du Pacte pour l'enseignement d'excellence, donc, de pouvoir offrir quelque part – et ça passe aussi, quelque part par la diffusion des œuvres en Communauté française – de pouvoir faire rencontrer le public scolaire et l'offre culturelle. Et donc là, dès l'année prochaine – même déjà, dès cette année -, de pouvoir offrir dès la petite enfance jusqu'à la sortie de l'école à 18 ans, un parcours d'enseignement artistique ...

... JG : ... Je pense que vous parlez de la médiation... Je pense que le lien avec le jeune public, c'est un enjeu important... Ce lien culture-école via la mise en place du PECA favorisera, je pense et j'espère, cette... envie et s'inscrira dans le cœur des enfants... cette envie et oui... ce rapport à la culture... Maintenant, je pense qu'il y a un peu un cap à l'adolescence... On disait que le PECA sera quelque chose... d'inscrit au sein du parcours... éducatif... Mais, à partir de 17 ans et... 20 ans, je pense qu'il y a quelques années là, où... il y a un manque. Et si on est... si on n'accroche pas, si on... oui, s'il n'y a pas de liens forts au moment de l'enfance, ce lien risque de se perdre au moment de l'adolescence et...

QH : ... ça va se jouer sur les deux fronts, effectivement, réunir toutes les conditions pour pouvoir accrocher et donner le goût à la culture. C'est vrai qu'arrivé à l'âge adulte, on retombe dans les politiques générales culturelles où... Voilà, tout ce travail d'accrocher le citoyen, que ce soit aux arts de la scène ou aux autres domaines culturels, et de pouvoir lui donner le goût et l'envie d'aller vers la culture. Oui, ce devra être une thématique intéressante de... comment assurer, à la fin du PECA quelque part, les conditions pour... maintenir ces jeunes adultes dans le giron... culture de la Fédération...

En lien avec ce dernier chapitre, pourrions-nous dire que la subsidiation permet d'échapper à l'emprise capitaliste ?

En esquisse de réponse, nous pouvons poser le constat que, aujourd'hui, cette subsidiation ne permet pas d'y échapper.

Cependant, la cibler auprès des individus à l'ère de la construction de leur personnalité, qui sait ?... "Peut-être...

8 Conclusion

L'objet de notre analyse était de comprendre le processus à l'œuvre lorsqu'un tiers secteur culturel – dans notre cas le théâtre – était soumis à de nouvelles règles de gestion publique.

Une fois notre problématique soulevée, un questionnement central s'est fait jour et a produit le titre de ce mémoire : « le monde du théâtre est-il au service de la démocratie ? ».

Nous appuyant sur des entretiens exploratoires réalisés en amont de toute initiative, il nous est apparu que le cadre d'analyse adéquat était celui de la « régulation sociale » de Jean-Daniel Reynaud.

Retraçant les processus de régulation initiaux pour tendre vers les moyens de négociation de nos sociétés modernes, Reynaud pointe, d'une part, l'efficacité des règles discutées par les acteurs régulés au cœur du dispositif mais, d'autre part, la mouvance de cet apprentissage collectif, résultant de ruptures et de crises.

Afin d'étudier au plus près les acteurs de terrain, il convenait de les rencontrer, puis de croiser ces échanges avec des données quantitatives, des réflexions issues de la littérature scientifique et des documents officiels. Cette méthode a permis de faire apparaître des convergences et des divergences de propos.

Notre question de recherche posée, nous avons soumis trois hypothèses à notre cadre méthodologique afin de les vérifier.

Tout d'abord, la régulation conjointe amènerait les parties à se repositionner dans ses rapports à l'autorité étatique. Ensuite, dans une visée politique de la régulation de contrôle, les théâtres auraient tendance à adapter leurs spectacles en mettant en lumière les valeurs démocratiques. Enfin, la programmation des théâtres serait le lieu de rencontre entre des évolutions esthétiques et la réponse réelle d'un public imaginaire.

Repositionnement des acteurs actifs dans la régulation conjointe

Dans un premier temps, l'étude des décrets relatifs aux arts de la scène nous a permis de lire le fonctionnement des entités régulatrices. Les transformations des décrets proviennent de moments de ruptures et de crises, c'est d'ailleurs ce qui nous animait dans le choix de ce sujet d'étude.

Ainsi, le décret de 2003 mettait en lumière un nouveau fonctionnement dans les modalités d'attribution des subventions publiques. De fait, il intégrait, d'une part, les nouvelles modalités

de subventionnement des théâtres et compagnies et, d'autre part, l'instauration d'instances d'avis représentés par des individus issus du monde théâtral.

Le décret de 2019, quant à lui, est une réponse au dysfonctionnement de ces instances. En effet, il fut constaté que ses membres étaient à la fois juges et parties, ce qui a entraîné quelques dérives dans l'attribution des subventions, dénoncées par les acteurs lésés. Cette première crise a pu démontrer l'influence prépondérante des règles informelles sur les règles formelles : le décret de 2019 reprécise en fait le fonctionnement des règles formelles.

Cette constatation nous amène à confirmer que la FW-B, en tant que représentante de la régulation de contrôle, se repositionne dans une mission de régulateur.

L'autre élément permettant de valider (ou pas) l'hypothèse de départ réside dans la modification du décret de 2003 par le décret de 2016, instituant une modification de l'attribution dans les modes de subventions publiques. De fait, les compagnies ont pu basculer vers un subventionnement à long terme alors que, jusqu'alors, elles ne pouvaient prétendre qu'à une contribution à moyen terme.

Cette reconnaissance institutionnelle de structures libres et « incorporelles » que sont les compagnies, nous permet donc de valider également la reconnaissance d'une partie des acteurs régulés « désinstitutionnalisés ».

De la demande indirecte de réaliser des spectacles aux contours démocratiques

Élément central de cette enquête, nous avons retracé le chemin vers le pouvoir décisionnel du Ministère de la culture de la FW-B pour ensuite découvrir que les enjeux démocratiques se situaient extra-muros.

La montée du populisme en Europe, notamment, serait à l'origine des nouvelles orientations des politiques culturelles. Notre constat fut sans appel : la démocratie a peur. C'est pourquoi il fut décidé d'instaurer les modalités d'une culture défensive. Nous avons pu les lire au travers de documents légaux, de rapports d'activités, d'extraits de discours officiels et les confronter aux entretiens des acteurs de terrain.

L'addition de tous ces éléments probants nous permet d'attester l'élément central de ce travail : le monde du théâtre est bien au service de la démocratie.

La programmation des opérateurs est fonction des critères esthétiques des spectacles et des attentes supposées d'un public imaginaire

Après analyse, nous pouvons affirmer que le public se rendant au théâtre est difficilement identifiable, ses motivations étant très variables.

Cette constatation confirme bien que le public attendu des théâtres est « imaginaire », il est donc difficile d'en déterminer les attentes.

Les critères esthétiques sont également un facteur important dans la programmation théâtrale et nous avons pu constater que, à l'heure de la transversalité, le décroisement des genres s'opère de plus en plus, créant des spectacles pluridisciplinaires.

Cependant, soutenir que la programmation théâtrale ne tient qu'à ces deux critères nous semble réducteur.

Nos recherches nous permettent en effet d'identifier deux autres indices influents.

Premièrement, au XXI^e siècle, nous ne pouvons plus faire l'impasse sur la culture numérique. Celle-ci doit traverser les murs du théâtre afin de remplir deux missions : attirer le jeune public et répondre aux enjeux sociétaux.

Ensuite (et il s'agit peut-être d'une des conséquences de ces enjeux), il est impossible de ne pas tenir compte du fait que les opérateurs doivent respecter des critères de rentabilité. Par conséquent, ils devront veiller à programmer des spectacles qui seront porteur de réussite et ce, même si c'est au détriment de l'activité artistique novatrice.

Nous proposons alors de compléter cette dernière hypothèse :

« La programmation des opérateurs est fonction des critères esthétiques des spectacles, des attentes supposées d'un public imaginaire, des critères de rentabilité, de l'inclusion de l'outil numérique (sans oublier) l'inclusion des critères de subventionnement étatique ».

En conclusion, nous pouvons faire le bilan de cet essai.

D'un point de vue méthodologique, nous avons observé que les intervenants issus du monde du théâtre n'avaient pas les mêmes fonctions, ce qui rend cette recherche représentative mais non exhaustive.

Cependant, cette pratique a eu quelques apports inattendus, que nous partageons au terme de cette analyse.

D'une part, cette différence d'intervenants marque un écart considérable entre les prétendants au subventionnement, confrontant, d'un côté, des institutions organisées, hiérarchisées dans leur structure, avec des responsables définis pour chaque poste et, de l'autre, des acteurs polyvalents ne bénéficiant pas des mêmes moyens de fonctionnement.

Ensuite, une inégalité a également été constatée au niveau des capacités²²² des intervenants à répondre à la régulation par objectifs. Les volets administratifs étant complexes, ils demandent des compétences spécifiques qui ne sont pas données à tous les acteurs, rendant ceux qui ont moins de capacités administratives vulnérables comparativement aux autres.

Pour suivre, la personnalité mesure le décalage et le poids que certains peuvent avoir dans des débats négociatifs rendant, une fois de plus, un débat peu équitable.

Aussi, nous constatons que les règles formelles sont appliquées par des individus et, par ce fait-même, pose des divergences d'interprétation des deux côtés de la régulation conjointe.

Il serait sans doute intéressant de réaliser une étude transdisciplinaire incluant la psychologie sociale comme champ d'action, mais ceci n'entre pas dans notre cadre empirique.

À la lecture de l'identité de l'acteur collectif, nous pouvons y voir d'une part, le désenchantement des idéaux de pouvoir qui s'y rattachent et, d'autre part, que les interactions humaines sont aujourd'hui, avant tout, des luttes entre individus.

²²² En éthique, selon la définition d'Amartya Sen.

9 Bibliographie

9.1 Ouvrages

BAUMAN Z. *Le présent liquide : peurs sociales et obsessions sécuritaires*, Paris : Ed. du Seuil, mars 2007

COMBESSIE J-C. « Chapitre IV: Sondages, échantillons », Paris : Ed. Jean-Claude Combessie, *La méthode en sociologie*. - La Découverte, 2007

DE TERSSAC G. *La théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud. Débats et prolongements.*, Paris : Ed. La Découverte, 2003

DE WASSEIGE A. *Communauté Bruxelles-Wallonie : quelles politiques culturelles ?*, Gerpennes : Ed. Quorum, 2000

GUERIN M. (sous la direction de) *Démocraties et cultures : Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ?* Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, Louvain-la-Neuve : Ed . Academia, 2017

LIPOVETSKY G., SERROY J. *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Italie : Ed. Gallimard, 2013

MARQUIS N., LENEL E., VAN CAMPENHOUDT L. *Pratique de la lecture critique en sciences humaines et sociales*, Paris : Ed. Dunod, Paris, 2018

MICHIELS D. *Les 50 ans de la Compagnie des Galeries – La Tradition réinventée*, Bruxelles : Le Cri Edition, 2003

ROUSSEAU J-J. *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam : J.M. Gallanar, août 1758

VAN CAMPENHOUDT L., QUIVY R. *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris : Ed. Dunod, 2011

9.2 Lectures scientifiques

ALLAIN S. « La négociation comme concept analytique central d'une théorie de la régulation sociale », in *Négociations*, vol. n° 2, n° 2, 2004, p. 23-41.

DE MUNCK J. « Les métamorphoses de l'autorité », in *Autrement*, n° 198, 2000, p. 21-42.

JAUMAIN M. « La régulation publique des arts de la scène. 1980-1997 », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, vol. 1562-1563, n° 17, 1997, p. 1-60.

LAHIRE B. « Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : « détester la part populaire de soi », in *Hermès, La Revue*, vol. 42, n° 2, 2005, p. 137-143.

LANGEARD C. « La singularité au pluriel : l'engagement des intermittents du spectacle dans l'action collective. », in *Politique et Sociétés*, vol. 27, n° 3, 2008, p. 69–101.

LERBET G. « Actualité de Jean Piaget », in *Revue française de pédagogie*, vol. 92, 1990, p. 5-14.

REYNAUD J-D. « Les régulations dans les organisations : régulation de contrôle et régulation autonome », in *Revue française de sociologie*, 1988, p. 29-1.

REYNAUD J-D. « Pour une sociologie de la régulation sociale », in *Sociologie et sociétés*, volume 23, numéro 2, automne 1991, p. 13–26.

RIZZARDO, René, « Populisme et politique culturelle », in *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°56, octobre-décembre 1997. Les populismes. p. 99-104.

SCHERRER A. « Appadurai et Baumann : deux regards sur la modernité, sa globalisation et ses violences », in *Cultures & Conflits*, n° 69, 2008, p. 183-188.

9.3 Littérature grise

ADMINISTRATION GÉNÉRALE DE LA CULTURE EN FW-B, *Focus Culture 2018*, juin 2019

CALLIER L., HANQUINET L., GUERIN M., GENARD J-L. *Etudes – Les publics de la culture : Etude approfondie des pratiques et consommation culturelles de la population en FW-B*, Observatoire des politiques culturelles, Bruxelles, 2012

COUR DES COMPTES, *La gouvernance culturelle et le contrôle interne du subventionnement à l'administration générale de la culture*, Bruxelles : Imprimerie centrale de la Chambre des représentants, mars 2019

DEBUSSCHER M., GUILMAIN N., VANDERBROECK D., *Les chemins vers les arts de la scène à Bruxelles – Etude sur les publics*, La Bellone, Maison du spectacle, Bruxelles, 2008

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Rapports d'activité des années 2016 et 2017 présentés dans le cadre du bilan commun des instances d'avis du secteur des Arts de la Scène*, Service général de la création artistique, Comité de Concertation des Arts de la Scène, 2018

MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE, *Décret du 28 mars 2019 sur la nouvelle gouvernance culturelle* – Moniteur n° 94 du 30 avril 2019, p 42033

MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTE FRANÇAISE, *Décret modifiant le décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène du 13 octobre 2016*, Moniteur belge n° 301 du 17 novembre 2016, p. 76736

MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE, *Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène du 10 avril 2003*, Moniteur belge n° 183 du 19 mai 2003, p. 27200

PARLEMENT DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE, *Projet de décret sur la nouvelle gouvernance culturelle - Exposé des motifs* – 20 février 2019

9.4 Cours FOPES

DE MUNCK J. LOPES 2237 *Mutations culturelles des sociétés contemporaines*, FOPES Charleroi 2016, 2018-2019

FUSULIER B. LOPES21393 *Sociologie des organisations*, FOPES Charleroi 2016, 2017-2018

HERMAN G. LOPES 21813 *Epistémologie de la recherche et méthodes qualitatives*, FOPES Charleroi 2016, 2017-2018

PITSEYS J. OPES 2247 *Questions approfondies de philosophie politique et sociale : politique et Hollywood*, FOPES Charleroi 2016, 2018-2019

WYNANTS B. LOPES13302 *Sociologie : structures et transformations sociales*, FOPES Charleroi 2016, 2016-2017

9.5 Documents multimédias

Arts de la scène – *contrats-programmes 2018-2022*
<https://greoli.cfwb.be>, consulté le 13 août 2019

Arts de la scène – *modalité d’octroi et de justification des subventions*
<http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté le 04 août 2019

BERTHIER, A. *La légitimité des pratiques culturelles en question*, in *Agir par la culture* n° 27, automne 2011
www.agirparlaculture.be, consulté le 12 août 2019

Charte de bonne gouvernance culturelle
<http://www.culture.be>, consulté le 06 août 2019

DAGMÉ M. *En carte : la progression de l’extrême droite en Europe*, *Le Monde*, publié le 07/03/2018 à 15h40 – mis à jour le 11/09/2018 à 14h36
<https://www.lemonde.fr>, consulté le 10 août 2019

DE LA VEGA X. *Vivre dans la ‘modernité liquide* - entretien avec Zygmunt Bauman, propos recueillis en novembre 2005
<https://www.scienceshumaines.com>, consulté le 09 août 2019

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Déclaration de politique communautaire 2014-2019 – Fédérer pour réussir*
<http://www.culture.be>, consulté le 10 août 2019

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Formulaire de demande de contrat-programme*, Secteur professionnel des arts de la scène
<http://www.cgspculture.be>, consulté le 10 août 2019

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, Secteur professionnel des arts de la scène, *Formulaire de demande de contrat-programme*
<http://www.cgspculture.be>, consulté le 10 août 2019

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, Service création artistique, *Vade-mecum contrat-programme*
<http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté le 10 août 2019

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Vade-mecum contrat-programme*, Service création artistique

<http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté le 10 août 2019

Interview de Monsieur Emmanuel Dekoninck au micro de Christine Pinchart, podcast, Bruxelles : Radio Télévision Belges Francophones, 13 mars 2019

<https://www.rtbf.be>, consulté le 13 août 2019

KONIECZNY N. *Réussir la transcription d'un entretien pour un mémoire ou une thèse*, publié le 09/04/2018 :

<https://www.ubiquis.io/info/retranscription-entretien-memoire/> - consulté le 28/07/2019

KUNVARI A. *Histoire du salariat*, documentaire français : La cinq – partie I, décembre 2006:

<https://www.dailymotion.com/video/xu1ac>, consulté le 19 juillet 2019

La Charte de PointCulture – médiation culturelle

<https://www.pointculture.be>, consulté le 10 août 2019

LANDRY J-M. *La Violence symbolique chez Bourdieu*, Aspects sociologiques, 2006

www.aspects-sociologiques.soc.ulaval.ca, consulté le 16 août 2019

MINISTERE DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE ADMINISTRATION GENERALE

DE LA CULTURE : *appel à candidatures pour la composition des organes consultatifs visés par le décret du 28 mars 2019 sur la nouvelle gouvernance culturelle*

<http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté le 15 août 2019

Pacte d'excellence

www.pactedexcellence.be, consulté le 17 août 2019

PINCHART C., Emmanuel Dekoninck (Au micro de), en date du 13 mars 2019

<https://www.rtbf.be>, consulté le 13 août 2019

Quarante actions pour bouger les lignes

<http://www.lecdh.be>, consulté le 05 août 2019

Répartition des sièges aux élections législatives de mai 2014

<http://elections2014.belgium.be>, consulté le 10 août 2019

Répartition des sièges aux élections législatives de mai 2019

<https://elections2019.belgium.be>, consulté le 10 août 2019

REVUE PERSÉE - *Notice bibliographique de Jean-Daniel Reynaud*

<https://www.persee.fr/authority/31784>, consultée le 27 juillet 2019

ROTH K. *Rapport mondial 2017 : La dangereuse montée du populisme : les valeurs des droits humains attaquées à travers le monde*

<https://www.hrw.org>, consulté le 10 août 2019

Service général de la création artistique – FW-B – *Les instances d'avis*

<http://www.creationartistique.cfwb.be>, consulté le 06 août 2019

Tax-Shelter arts de la scène

<http://www.taxshelter.be>, consulté le 04 août 2019

Théâtre des Martyrs

<http://www.theatre-martyrs.be>, consulté le 10 août 2019

TOSETTO C. *Note de lecture : “Le théâtre de Baudelaire” de Roland Barthes*, in Acta Litt&Arts, Les conditions du théâtre : la théâtralisation, La Théâtralité en questions <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr>, consulté le 17 août 2019

9.6 Presse

E.S., « *Arts de la scène : Greoli redistribue les cartes* », Le Vif/L'Express, 01/12/2017, p 14-15

WINKEL, Julien, « *L'artiste au centre* », Medor, été 2019, p26-34

WYNANTS, Jean-Marie, « *93 millions pour 236 contrats-programmes* », Le Soir Bruxelles-Brabant, 24/11/2017, p2-3

9.7 Annexes

Dossier annexé en version numérique : ne peut être diffusé publiquement

✓ Guides d'entretiens

- Opérateurs - théâtres
- Direction service général création artistique FW-B
- Direction cabinet – adjoint Ministre de la culture en FW-B
- Compagnie théâtrale

✓ Entretiens – classés par ordre chronologique de rencontre

- Entretien du 21 février 2019, Fabrice Gardin, metteur en scène et attaché de presse au Théâtre des Galeries
- Entretien du 13 mars 2019, Philippe Sireuil, metteur en scène, directeur général et artistique au Théâtre des Martyrs
- Entretien du 08 mai 2019, Alexandre Caputo, directeur artistique au Théâtre Les Tanneurs
- Entretien du 08 mai 2019, Olivier Moerens, directeur de production et de diffusion au Théâtre Le Public
- Entretien du 17 mai 2019, Olivier Blin, directeur du Théâtre de Poche
- Entretien du 18 juin 2019, Isabelle Jonniaux, directrice artistique à l'Atelier 210
- Entretien du 21 juin 2019, Mélodie Botwin, gestionnaire de l'asbl du Magic Land Théâtre
- Entretien du 10 juillet 2019, Pol Mareschal, directeur au service général de la création artistique en charge de la mise en œuvre des politiques transversales en FW-B
- Entretien du 15 juillet 2019, Quentin Hayois, directeur de cabinet-adjoint de la Ministre de la culture en FW-B, Alda Greoli
- Entretien du 07 août 2019, Emmanuel Dekoninck, comédien, metteur en scène et animateur auprès de la structure de création Les gens de bonne compagnie

