

LE SYSTÈME DES ARTS DE LA SCÈNE DE SUISSE ROMANDE

Une contribution à l'espace culturel romand

Etude menée sur mandat de la Conférence des chef-fes de service et délégué-es aux affaires culturelles (CDAC) de Suisse romande et Corodis



CONFÉRENCE INTERCANTONALE
DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE
LA SUISSE ROMANDE ET DU TESSIN



Corodis
COMMISSION
ROMANDE DE DIFFUSION
DES SPECTACLES

- Vous êtes actrice vous aussi ?
- Non, moi je suis costumière. Enfin... je suis au chômage, mais quand je travaille, je suis costumière.
- Vous êtes souvent au chômage dans ce milieu quand même, hein...
- Oui... c'est ce que je me dis tous les matins.

Le Goût des autres, Agnès Jaoui (2000)

Remerciements

Cette étude n'aurait pas pu voir le jour sans la précieuse aide de Sophie Mayor, secrétaire générale de Corodis. Merci pour les conseils toujours très avisés, l'organisation des ateliers de travail, la mise à disposition de données, la relecture éclairée et les nombreux autres soutiens.

Merci aux personnes qui composent le groupe de travail constitué autour de cette étude, soit, Boris Brüderlin, Carole Christe, Aline Delacrétaz, Thierry Luisier, Sophie Mayor, René-Philippe Meyer et Michaël Monney.

Merci aux informateur·trices qui ont accepté de consacrer un peu de leur précieux temps à cette étude au cours des entretiens semi-directifs: Matthieu Béguelin, Marie-Thérèse Bonadonna, Jacques Cordonier, Mélanie Cornu, Aline Delacrétaz, Lionel Gafner, David Junod, Michael Kinzer, Thierry Luisier, Jean Liermier, Gaëlle Métrailler, Olivier Moeschler, Sarah Neumann, Anne Papilloud, Frédéric Plazy, Christine Salvadé, Anne-Catherine Sutermeister et Philippe Trinchan.

Merci aux nombreuses personnes qui ont pris la parole au cours de cette étude, dans le cadre du questionnaire en ligne ou des ateliers de travail.

Merci à Aline et Patrick pour les relectures.

Merci également à Jeanne-Lucie Schmutz et Eugénie Fasel de Corodis. Les photographies qui illustrent cette étude ont été mises à disposition par Corodis.

L'auteur a été totalement libre dans la rédaction de l'étude et a suivi les principes du code d'intégrité scientifique (Académies suisses des sciences 2021).

RÉSUMÉ

1. Initiée par la Conférence des chef-fes de service et délégué-es aux affaires culturelles (CDAC) et Corodis, l'étude s'articule autour de deux **objectifs** principaux: analyser le système des arts de la scène en Suisse romande et élaborer des pistes pour améliorer son fonctionnement. Elle repose sur la **méthodologie** suivante: une analyse de bases de données statistiques de l'OFS, une vingtaine d'entretiens semi-directifs, un questionnaire en ligne envoyé aux compagnies et aux théâtres de Suisse romande et trois ateliers de travail.
2. L'étude commence par mesurer l'ampleur de la **croissance du nombre de personnes actives dans les arts de la scène** en Suisse. Elle s'appuie notamment sur l'analyse d'une base de données de l'OFS (STATENT) et montre que le nombre d'emplois de la catégorie *Troupes de théâtre et de ballet* a augmenté de 31% en Suisse entre 2011 et 2019 (+ 60% en Suisse romande). Malgré quelques limites méthodologiques, ces résultats attestent de la forte attractivité du secteur des arts de la scène.
3. L'étude explique ensuite que cette attractivité ne dérive pas d'une addition de vocations individuelles, mais bien de **conditions sociales favorables**. Trois d'entre elles semblent prédominantes: la croissance économique des pays à hauts revenus, la diffusion dans leur population d'une recherche d'épanouissement professionnel et personnel (plus encore chez les personnes diplômées du tertiaire) et la normalisation des carrières dans la culture (soit leur perte d'exceptionnalité et l'apparition de filières de formation).
4. Cette attractivité se traduit par une **surchauffe** du système des arts de la scène en Suisse romande qui se manifeste à travers trois formes principales: limite du nombre de lieux, limite des possibilités de financements et concurrence généralisée pour capter l'attention de publics de plus en plus sollicités. Cette surchauffe se voit en outre favorisée par une organisation des soutiens publics centrée principalement sur le temps de création, mais aussi par d'autres facteurs comme la prépondérance en Suisse romande de l'indépendance ou encore une logique concurrentielle croissante entre les institutions qui mènent à l'augmentation du nombre de spectacles proposés.
5. La surchauffe aggrave une **précarité** déjà chronique dans les arts de la scène. À partir d'une base de données de l'OFS (ESPA), l'étude parvient à estimer que le revenu professionnel brut médian des personnes actives occupées à plein temps dans les arts de la scène en Suisse se monte à environ 5729 CHF par mois (moyenne pour la période 2011-2019). En intégrant les temps partiels dans l'estimation, le revenu professionnel brut médian se situe à environ 4442 CHF par mois. Ces résultats déjà faibles et qui suivent une tendance baissière comparativement aux autres secteurs de l'économie ne tiennent toutefois pas compte de certaines spécificités du domaine (chômage élevé, travail intermittent, multiactivité). Ils mêlent en outre des populations aux conditions de travail très différentes. Les données issues du questionnaire en ligne permettent d'apporter de la nuance en montrant que les personnes qui ne complètent pas leurs revenus de rémunérations obtenues d'autres secteurs et qui sont actives dans des théâtres ont annoncé un revenu médian mensuel brut de 6458 CHF en 2019 (n = 42), contre 2708 CHF (n =111) pour celles et ceux actifs dans des compagnies (temps pleins et temps partiels sont inclus dans ce calcul).
6. Sans doute encore surévalués dans l'étude, ces faibles revenus dérivent en partie de la surchauffe du système qui astreint les compagnies à se maintenir en perpétuel mouvement pour ne pas disparaître dans une offre toujours plus étoffée. Les exemples de trois tournées sont mobilisés pour

attester de **l'asymétrie des relations entre théâtres et compagnies** en révélant l'inconsistance et l'inconstance des montants perçus par ces dernières.

7. L'étude poursuit par une **analyse de la circulation** de 538 productions romandes entre 2018 et 2021. Ces productions, issues en majorité de Lausanne (167) et Genève (149), se sont principalement diffusées en Suisse romande (48% des 2846 représentations recensées), puis en France (25%) et dans le reste de la Suisse (9,6%, mais 7,4% sans la ville de Bienne). Une analyse cartographique reliant les 2846 lieux de représentation des productions romandes avec le lieu où ces productions ont vu le jour montre que le système des arts de la scène de Suisse romande gravite autour de deux « étoiles » principales, Lausanne et Genève. Cette analyse montre également que le décalage entre l'espace de circulation des productions et les territoires des politiques culturelles ralentit la diffusion.
8. La première partie s'achève en rappelant l'importance de la question des publics, notamment pour des questions économiques. Pourtant, les données disponibles sur la **fréquentation** à l'échelle romande sont aussi rares que concises. Les publics restent mal connus. De telles informations permettraient cependant d'améliorer la compréhension des logiques de fréquentation.
9. Ces différents résultats forment la base de trois lignes directrices proposées par l'étude pour repenser l'aide aux arts de la scène en Suisse romande. En réponse au phénomène de surchauffe, le premier axe d'action vise à **ralentir la mécanique du système**. Les soutiens devraient s'inscrire dans un temps plus long et concerner également d'autres étapes du cycle de vie des productions: soutien à la recherche artistique, mais aussi à la recherche de fonds, délais plus fréquents pour les requêtes, reconsidération du temps de répétition, allongement du temps d'exploitation, renfort du soutien à la diffusion ou encore création de dispositifs d'aide à la reprise.
10. La deuxième ligne directrice souhaite **lutter contre la précarité**. Celle-ci repose en priorité sur l'exemplarité des pratiques des différent·es employeur·euses direct·es et indirect·es. Les pouvoirs publics doivent par exemple surveiller plus attentivement encore les productions qu'ils soutiennent, notamment en ce qui concerne les montants des revenus et cotisations sociales. Théâtres et compagnies devraient quant à eux mieux prendre conscience des responsabilités inhérentes à leur statut d'employeur, direct ou indirect, notamment dans le cadre de la négociation des prix de cession. Parmi les propositions de l'étude, celle d'une charte des bonnes pratiques largement partagée permettrait de sensibiliser et de guider les parties prenantes sur ces questions.
11. Une troisième ligne directrice invite à **clarifier et coordonner l'action publique** pour les arts de la scène en Suisse romande. Si les formes de cette clarification doivent être précisées entre les parties prenantes, celle-ci doit reposer sur un modèle liant l'accès aux soutiens publics au respect de critères favorables à la pérennité du système. Cette démarche gagnerait à s'inscrire à l'échelle de la Suisse romande, en se basant sur des définitions communes, le partage de certains critères, de principes généraux ou encore de formulaires aussi semblables que possible. Pour des raisons de faisabilité, cet effort de clarification et de coordination va concerner en premier les cantons, par l'entremise de la CDAC. Celui-ci restera toutefois inachevé s'il n'est pas rejoint par les villes les plus importantes et, si possible, également par la Loterie Romande.
12. Pour conclure, l'étude invite à ne pas négliger la **question des publics**. Si quelques pistes sont brièvement évoquées sur l'attractivité et l'accessibilité de l'offre, le dernier chapitre rappelle la nécessité d'agir en priorité sur les barrières invisibles qui maintiennent une majorité de la population dans une relation d'indifférence avec les arts de la scène. À cet égard, un rapprochement plus marqué entre politiques culturelles et éducatives apparaît indispensable.

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION	9
2. OBJECTIFS ET MÉTHODOLOGIE	12
2.1 OBJECTIFS	12
2.2 MÉTHODOLOGIE	12
3. CONSTATS	16
3.1 UN POINT DE DÉPART : L'ATTRACTIVITÉ DES ARTS DE LA SCÈNE	16
Croissance des effectifs	16
À l'origine de la vague	20
3.2 DE LA CROISSANCE À LA SURCHAUFFE	29
3.3 DE LA SURCHAUFFE À LA PRÉCARITÉ	32
Données issues de l'Enquête suisse sur la population active (ESPA)	33
Résultats du questionnaire en ligne	36
Le prix réel des productions	38
3.4 DE LA PRÉCARITÉ AUX RELATIONS ASYMÉTRIQUES	42
3.5 ESPACES DE CIRCULATION DES PRODUCTIONS ET TERRITOIRES DES POLITIQUES CULTURELLES	48
Circulation des productions et architecture du système	48
Hétérogénéité des dispositifs	53
3.6 LA QUESTION DES PUBLICS	55
4. REPENSER LE SYSTÈME	58
4.1 RALENTIR LE RYTHME	58
En amont	60
En aval	62
4.2 LUTTER CONTRE LA PRÉCARITÉ	65
Encourager les pratiques exemplaires	65
Accompagner les carrières	68
4.3 CLARIFIER ET COORDONNER	71
Clarifier	71
Missionner	72
Coordonner	75
Adapter les dispositifs	77
4.4 ENTRAÎNER LES PUBLICS	82
5. CONCLUSION	85
6. BIBLIOGRAPHIE	87
7. ANNEXES	90
7.1 GRAPHIQUES	90
7.2 RÉSULTATS DES ATELIERS	93
7.3 QUESTIONNAIRE	98

TABLES DES FIGURES, TABLEAUX, GRAPHIQUES ET CARTES

FIGURE 1: CALENDRIER ET NOMBRE DE RÉPONSES AU QUESTIONNAIRE	14
FIGURE 2: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - SURCHAUFFE DANS LES ARTS DE LA SCÈNE EN SUISSE ROMANDE.....	30
FIGURE 3: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE – CYCLE DE VIE DES PRODUCTIONS.....	30
FIGURE 4: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - DIAGRAMME EN BARRES DES REVENUS (2019)	36
FIGURE 5: CARTE FACTORIELLE D’UNE SÉLECTION DE VARIABLES DU QUESTIONNAIRE (N = 212)	37
FIGURE 6: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - PRÉCARITÉ DES ARTISTES	38
FIGURE 7: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - PRIX DE CESSIION.....	43
FIGURE 8: TROIS EXEMPLES DE BUDGETS DE TOURNÉES (SOURCE CORODIS)	45
FIGURE 9: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE – HÉTÉROGÉNÉITÉ DES POLITIQUES CULTURELLES.....	53
FIGURE 10: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE – RALENTIR LE RYTHME	59
FIGURE 11: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - CONVENTIONS PLURIANNUELLES	61
FIGURE 12: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - CALENDRIER DES DEMANDES DE SOUTIEN	61
FIGURE 13: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - TRANSPARENCE	67
FIGURE 14: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - ENGAGEMENT LOCAL.....	73
FIGURE 15: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - RÉGULER ET MISSIONNER.....	74
FIGURE 16: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - OUTILS CORODIS	78
FIGURE 17: RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE - PUBLICS.....	82
TABLEAU 1: EMPLOIS TOTAUX DANS LES ENTREPRISES CULTURELLES EN SUISSE DE 2011 À 2019	18
TABLEAU 2: ÉVOLUTION DES ÉTABLISSEMENTS, EMPLOIS TOTAUX ET ÉQUIVALENTS PLEIN TEMPS (EPT) DANS LES ENTREPRISES CULTURELLES DE TROUPES DE THÉÂTRE ET DE BALLET PAR RÉGION LINGUISTIQUE.....	19
TABLEAU 3: COMPARAISON DES REVENUS ANNUELS BRUTS ET DES DIPLÔMÉS DU TERTIAIRE EN SUISSE	34
TABLEAU 4: NOMBRE DE PRODUCTIONS ROMANDES ET NOMBRE DE PAYS DE REPRÉSENTATIONS.....	48
TABLEAU 5: REPRÉSENTATIONS DES PRODUCTIONS PAR RÉGIONS GÉOGRAPHIQUES	48
TABLEAU 6: NOMBRE DE PERSONNES SUR 100 QUI ONT ASSISTÉ À UN SPECTACLE DE THÉÂTRE AU COURS DES DOUZE DERNIERS MOIS EN FRANCE (MINISTÈRE DE LA CULTURE – FRANCE)	56
TABLEAU 7: COMPARAISON DE LA FORMATION ACHÉVÉE LA PLUS ÉLEVÉE DANS LES ARTS DE LA SCÈNE EN SUISSE ROMANDE ET LE RESTE DE L’ÉCONOMIE (CUMUL 2011-2020).....	91
TABLEAU 8: COMPARAISON DU DOMAINE DE LA FORMATION ACHÉVÉE LA PLUS ÉLEVÉE (ISCED-FIELDS 2013) DANS LES ARTS DE LA SCÈNE EN SUISSE ROMANDE ET LE RESTE DE L’ÉCONOMIE (CUMUL 2011-2020)	91
TABLEAU 9: ATELIER ORGANISÉ AVEC LES MEMBRES DE LA FÉDÉRATION ROMANDE DES ARTS DE LA SCÈNE (THÉÂTRES).....	93
TABLEAU 10: ATELIER ORGANISÉ AVEC DES REPRÉSENTANT·ES DES COMPAGNIES (COMPAGNIES).....	94
TABLEAU 11: ATELIER ORGANISÉ AVEC LES POUVOIRS PUBLICS (POUVOIRS PUBLICS)	96
GRAPHIQUE 1: ÉVOLUTION ENTRE LES REVENUS DES ARTS DE LA SCÈNE ET CEUX DES AUTRES SECTEURS DE L’ÉCONOMIE.....	35
GRAPHIQUE 2: ÉVOLUTION DU NOMBRE TOTAL MOYEN D’ANNÉES DE SCOLARITÉ POUR LES PLUS DE 15 ANS (BARRO ET LEE 2013)...	90
GRAPHIQUE 3: ÉVOLUTION DE LA PROPORTION DES 15-64 ANS AYANT SUIVI UNE FORMATION TERTIAIRE (BARRO ET LEE 2013)	90
GRAPHIQUE 4: ÉVOLUTION DU FINANCEMENT DE LA CULTURE PAR LES COLLECTIVITÉS PUBLIQUES POUR LE DOMAINE « MUSIQUE ET THÉÂTRE » (SOURCE OFS)	92
CARTE 1: COMMUNES DANS LESQUELLES DES COMPAGNIES ROMANDES ONT DONNÉ DES REPRÉSENTATIONS ENTRE 2018 ET 2021 ..	50
CARTE 2: CARTOGRAPHIE DE LA CIRCULATION DES STRUCTURES PRODUCTRICES ROMANDES ENTRE 2018 ET 2021	51

1. INTRODUCTION

Extrait du film *Le goût des autres* d'Agnès Jaoui, le dialogue placé en épigraphe de cette étude se déroule au cours d'un dîner réunissant une troupe de théâtre et Jean-Jacques Castella¹, un chef d'entreprise peu familier des mondes de l'art. Celui-ci peine à trouver sa place et il fait même, sans qu'il s'en aperçoive, l'objet de moqueries. Dépourvu de capital culturel, mais détenteur de capital économique², Jean-Jacques tente d'orienter la discussion du groupe vers un sujet où il se sent plus à l'aise. Il s'adresse à Valérie³, la costumière de la troupe, et lui exprime un étonnement teinté de regrets face au chômage qui affecte le milieu du théâtre. Agacée par cette commisération convenue, Valérie détourne le regard et répond qu'elle, elle n'a d'autre choix que d'y penser tous les matins.

Ce dialogue illustre bien le voile de mystère qui entoure les arts de la scène. Les représentations se fixent autour de quelques généralités, mais les logiques qui régissent le domaine apparaissent le plus souvent difficiles à déchiffrer, et cela même pour celles et ceux qui y sont actif·ves. Ce voile semble plus opaque encore en Suisse romande que dans d'autres territoires européens, car si quelques rapports et recherches ont récemment permis d'éclaircir certaines zones d'ombres, ses mécanismes restent peu documentés. Consciente de cette situation, la Conférence des chef·fes de service et délégué·es aux affaires culturelles (CDAC) a initié une étude chargée de mieux comprendre le système des arts de la scène en Suisse romande et d'imaginer des actions pour remédier aux tensions qui le traversent.

À la suite d'une présentation des méthodes sur lesquelles elle prend appui ([chapitre 2](#)), l'étude se partage en deux parties principales. La première commence par mesurer la forte croissance des effectifs dans les arts de la scène survenue ces dernières années, puis analyse les conditions sociales à l'origine de ce mouvement pour comprendre ce qui pousse un nombre grandissant de personnes à choisir une voie si incertaine ([chapitre 3.1](#)). Si elle constitue un témoignage de la vitalité du secteur, l'augmentation soutenue des effectifs s'accompagne toutefois d'une *surchauffe* du système des arts de la scène de Suisse romande ([3.2](#)) qui mène à aggraver encore une précarité déjà très présente ([3.3](#)) et à l'apparition de relations asymétriques entre théâtres et compagnies ([3.4](#)). L'analyse de la circulation des productions romandes révèle ensuite le décalage manifeste entre espace de diffusion et territoires des politiques culturelles ([3.5](#)). Enfin, cette première partie s'achève par quelques considérations au sujet de publics qui restent le plus souvent mal connus ([3.6](#)).

¹ Incarné par Jean-Pierre Bacri.

² Pour une brève analyse du film à la lumière de la sociologie de Bourdieu, voir Détrez (2020).

³ Jouée par Anne Le Ny.

À partir des constats de la première partie, la seconde propose des lignes directrices pour repenser le système des arts de la scène en Suisse romande. Celles-ci se déclinent en trois thématiques principales : le ralentissement de la mécanique du système (4.1), la lutte contre la précarité (4.2) et la clarification et coordination des soutiens publics (4.3). Un dernier chapitre concerne enfin brièvement la question des publics (4.4).

Pour terminer cette introduction, et puisqu'il sera surtout question dans cette étude des difficultés que connaissent les arts de la scène en Suisse romande, il faut aussi témoigner de leur dynamisme. De nombreuses productions rencontrent en effet d'indéniables succès critiques et populaires, en premier lieu, bien sûr, grâce au dévouement sans limites des compagnies qui les portent, mais également, en partie, à la faveur de l'action des pouvoirs publics, qu'elle découle de soutiens financiers ou repose sur des dispositifs, à l'instar de la sélection suisse en Avignon, qui permet à certaines productions romandes d'attirer les regards de la presse nationale hexagonale⁴, mais aussi des programmeur-ices étrangers, français-es en particulier. Comme l'expliquait un éditorial du journal *Le Temps* du 30 août 2021, les arts de la scène en Suisse romande semblent gagnés par une vitalité sans précédent⁵.

Cette effervescence réjouit. Elle masque toutefois que la grande majorité des artistes vivent très mal de leur art. Une situation que la pandémie de Covid-19 a exposée et aggravée⁶.

Ce temps de crise forme-t-il l'occasion d'une réflexion de fonds sur les arts de la scène ?

L'étude qui s'entame ici fait un premier pas dans cette direction.

⁴ https://www.liberation.fr/theatre/2019/07/14/avignon-se-met-a-l-heure-suisse_1739972/.

⁵ <https://www.letemps.ch/opinions/suisse-romande-une-fievre-theatrale-bien>.

⁶ <https://www.24heures.ch/la-pandemie-a-accentue-des-problemes-qui-existaient-117723337119>.



Madone (2020), Compagnie STT, ©Carole Parodi

2. OBJECTIFS ET MÉTHODOLOGIE

2.1 Objectifs

Commanditée par la Conférence des chef-fes de service et délégué-es aux affaires culturelles (CDAC) et Corodis⁷, l'étude s'articule autour de deux objectifs principaux: 1) analyser le système des arts de la scène en Suisse romande et 2) élaborer des pistes pour améliorer son fonctionnement. Ces deux objectifs forment le point de départ d'une démarche à moyen terme au cours de laquelle l'action publique pour les arts de la scène est appelée à évoluer. Les premiers résultats de cette étude ont d'ailleurs déjà enclenché un processus de transformation de Corodis.

L'étude s'attache à adopter une approche systémique, c'est-à-dire qu'elle veut considérer les arts de la scène en Suisse romande comme un système qui repose sur certaines logiques spécifiques à dévoiler et à comprendre. L'utilisation du terme *système* ne s'inscrit pas dans une démarche fonctionnaliste, soit un intérêt pour les fonctions que remplissent les éléments d'un *système* — avec le risque d'éluder les conflits qui le traversent et de l'envisager avec des frontières trop étanches —, mais il fait référence à l'ambition d'adopter une approche qui restitue la complexité de l'organisation des arts de la scène en Suisse romande. Il s'agit donc de découvrir qui sont les parties prenantes, la nature de leurs interactions, de leurs interdépendances ou encore la source des principaux blocages. En réalité, l'usage de ce terme s'avère quelque peu excessif, car, face à l'ampleur du sujet, il a fallu faire des choix. Pour rester dans un cadre fonctionnel et pouvoir produire quelques résultats opérationnels, l'étude se concentre ainsi sur trois parties prenantes principales: compagnies, théâtres et pouvoirs publics. Elle laisse donc dans l'ombre une part importante de la chaîne d'interaction complexe sur laquelle reposent les mondes des arts de la scène (technicien-nes, médias, écoles, bureaux de diffusion, intermédiaires).

2.2 Méthodologie

La méthodologie se décline en cinq étapes.

En premier lieu, un état de la littérature scientifique au sujet des arts de la scène a été réalisé. En parallèle, des rapports traitant des arts de la scène en Suisse romande ont été réunis et examinés, en particulier l'« *Étude sur la mobilité des productions dans l'espace romand* » (Nanchen, Borgeat-Theler, et Sanchez 2018) de la Fondation pour le développement durable des régions de montagne et l'« *Analyse des dispositifs de soutien à la scène indépendante* » rédigée par Aline Delacrétaz (2020). La bibliographie ([chapitre 6](#)) rend compte de l'importance de l'analyse documentaire sur laquelle cette étude prend appui.

⁷ Corodis est une association chargée de faciliter la diffusion et la promotion des spectacles romands en Suisse et à l'étranger (<https://corodis.ch/>).

Dans un deuxième temps, des bases de données statistiques ont été acquises auprès de l'OFS et analysées. Ainsi la statistique structurelle des entreprises (STATENT)⁸ et l'enquête suisse sur la population active (ESPA)⁹ ont permis de proposer des résultats quantitatifs inédits sur la croissance des effectifs dans les arts de la scène et les revenus des personnes qui y sont actives.

Des entretiens semi-directifs ont ensuite été réalisés avec près d'une vingtaine d'informatrice-trices, principalement les chef-fes des services culturels des cantons romands, mais aussi des représentant-es des interprètes et des théâtres¹⁰:

- **Matthieu Béguelin**, secrétaire de la Fédération neuchâteloise des acteurs et actrices culturels
- **Marie-Thérèse Bonadonna**, cheffe du service de la culture du Canton de Neuchâtel
- **Jacques Cordonier**, ancien chef du Service culturel du Valais
- **Mélanie Cornu**, déléguée à la culture pour la région francophone et bilingue du canton de Berne
- **Aline Delacrétaz**, responsable de l'unité Missions stratégiques à la direction du Service des affaires culturelles du Canton de Vaud
- **Lionel Gafner**, administrateur de fOrum culture, association qui fédère les actrices et acteurs culturels du Jura bernois, du canton du Jura et de Bienne
- **Michael Kinzer**, chef du service de la culture de la Ville de Lausanne
- **Thierry Luisier**, secrétaire général de la Fédération Romande des Arts de la Scène (FRAS)
- **Jean Liermier** et **David Junod**, respectivement directeur et administrateur du Théâtre de Carouge
- **Sophie Mayor**, secrétaire générale de Corodis
- **Gaëlle Métrailler**, déléguée culturelle de la ville de Neuchâtel
- **Olivier Moeschler**, responsable du domaine culture à l'Office fédéral de la statistique et chercheur associé à l'Université de Lausanne
- **Anne Papilloud**, secrétaire générale du Syndicat Suisse Romand du Spectacle (SSRS)
- **Frédéric Plazy** et **Sarah Neumann**, respectivement directeur et secrétaire générale de La Manufacture — Haute École des Arts de la Scène
- **Christine Salvadé**, cheffe de l'Office de la culture du canton du Jura
- **Anne-Catherine Sutermeister**, cheffe du service de la culture de l'État du Valais
- **Philippe Trinchan**, chef du Service de la culture du canton de Fribourg

Que ces personnes soient ici remerciées très chaleureusement d'avoir accepté d'accorder de leur temps à cette étude.

Le quatrième volet de la méthodologie a consisté en un questionnaire en ligne envoyé le 24 juin 2021 aux compagnies et aux théâtres de Suisse romande (voir [Figure 1](#)). Pour maximiser le taux de réponse, le questionnaire n'a comporté qu'un nombre limité de questions (ce qui a pu poser quelques problèmes, notamment en ce qui concerne la question des revenus). À noter que l'échantillon n'a pas été sélectionné par un tirage aléatoire sur la *population mère* (ici les personnes actives dans les arts de la scène en Suisse romande). En effet, il n'existe aucune *base de sondage* pour cette population (contrairement par exemple aux habitant-es d'un territoire). Pour pallier ce manque, le questionnaire a été en premier lieu envoyé par Corodis à sa liste d'adresses puis partagé par d'autres organismes relai, soit la Fédération Romande des Arts de la Scène (FRAS), les faitières cantonales de compagnies et l'Association Romande Technique Organisation Spectacle (ARTOS). En définitive, l'échantillon obtenu,

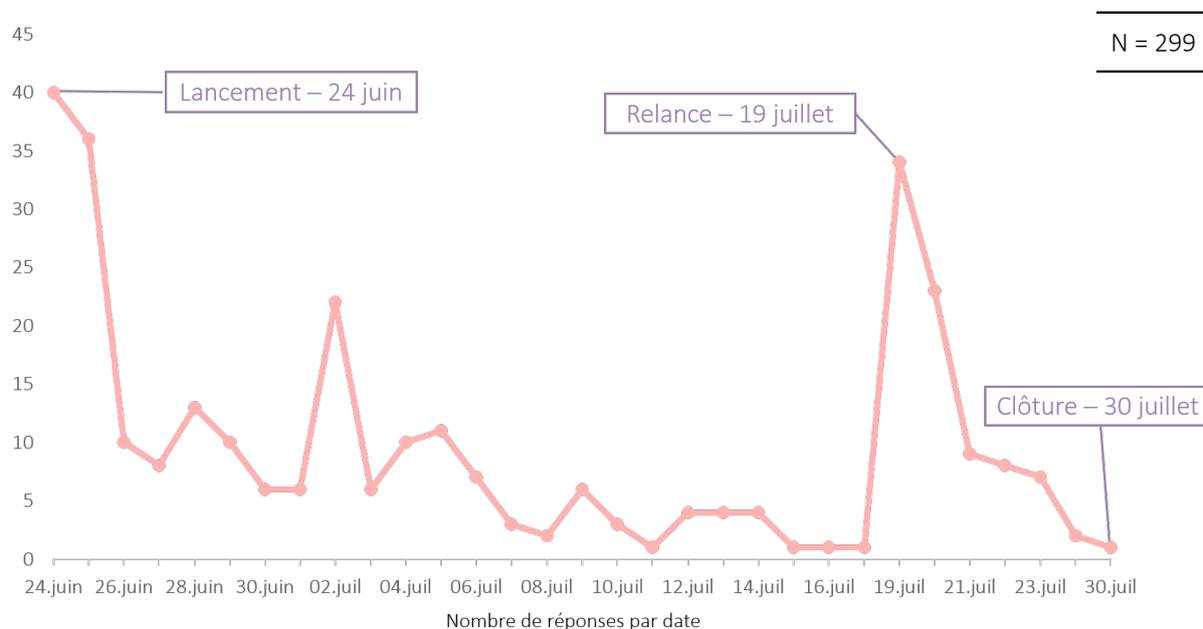
⁸ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/industrie-services/enquetes/statent.html>.

⁹ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/catalogues-banques-donnees/publications.gnpdetail.2021-0463.html>.

¹⁰ Ces personnalités ont beaucoup d'autres responsabilités. Pour des questions de lisibilité, seule la fonction pour laquelle elles ont été contactées est indiquée ici.

malgré son importance (299 réponses complètes et utilisables), ne peut être tenu comme représentatif de toutes les personnes actives dans les arts de la scène, mais seulement de celles qui ont un lien avec Corodis et les autres organismes ayant servi de relai à l'enquête (donc sans doute les personnes les plus intégrées). Il semble toutefois probable que cette méthodologie ait permis de couvrir une partie importante de la *population mère*.

Figure 1: Calendrier et nombre de réponses au questionnaire



Le cinquième et dernier temps de la méthodologie s'est décliné en trois ateliers participatifs. Le premier, organisé le 23 août 2021, a réuni une quinzaine de directeur-trices de théâtres membres de la Fédération Romande des Arts de la Scène. Le second a rassemblé une trentaine de directions artistiques ou de chargé-es d'administration de compagnies le 24 août 2021. Enfin, le 3 septembre 2021, un troisième atelier a mobilisé une vingtaine de personnalités actives dans les services culturels des cantons et des villes romandes ou au sein de divers organismes de soutien aux arts de la scène¹¹. Les participant-es aux ateliers ont été invités à imaginer des pistes d'amélioration, puis à voter pour leurs propositions favorites. Les résultats sont regroupés dans 3 tableaux en annexes ([Tableau 9](#), [Tableau 10](#) et [Tableau 11](#)).

¹¹ Soit Pro Helvetia et t. Professionnels du spectacle Suisse.



Le Souper (2019), Compagnie Devon, ©Dorothee Thébert Filliger

3. CONSTATS

La première partie de cette étude met en lumière quelques-unes des principales caractéristiques du système des arts de la scène en Suisse romande. En mobilisant des données variées et inédites, ce chapitre restitue l'épaisseur des dynamiques à l'œuvre, notamment pour comprendre ce sur quoi l'action des services culturels peut avoir prise ou non. Cette partie s'organise autour de six constats : l'attractivité des arts de la scène (3.1), la *surchauffe* du système qu'elle implique (3.2), la précarité endémique du secteur (3.3), les relations inégales entre les parties prenantes (3.4), le décalage qui existe entre l'espace de circulation des productions et le territoire des politiques culturelles (3.5) et, enfin, la méconnaissance des publics (3.6).

3.1 Un point de départ : l'attractivité des arts de la scène

CROISSANCE DES EFFECTIFS

Un rapport de la Fondation pour le développement durable des régions de montagne (FDDM) révèle que certains responsables de théâtre romands reçoivent chaque jour entre 30 et 40 sollicitations de compagnies souhaitant être programmées dans leur institution (Nanchen, Borgeat-Theler, et Sanchez 2018, 9). Une analyse des dispositifs de soutien à la scène indépendante de la Ville de Lausanne et du Canton de Vaud indique qu'à l'échelle cantonale, le nombre de compagnies est passé d'environ 40 en 1994 à plus de 170 en 2020 — soit une augmentation de 325% (Delacrétaz 2020). Enfin, la Fondation de prévoyance Artes & Comoedia, destinée aux travailleur·ses du spectacle et de l'audiovisuel de Suisse romande, a vu son nombre d'employeur·euses et d'assuré·es affilié·es progresser de 2062 en 2005 jusqu'à 8099 en 2019 (+ 292%)¹². Si ces différents éléments forment autant de signes d'une hausse des effectifs des personnes actives dans les arts de la scène en Suisse romande, ils ne permettent toutefois pas de rendre compte avec précision de l'ampleur du phénomène à l'échelle de ce territoire tout entier. Pour réaliser cet objectif, la présente étude prend appui sur l'analyse de bases de données issues d'enquêtes nationales.

En préambule, il faut signaler que depuis quelques années l'Office fédéral de la statistique (OFS) accorde un intérêt croissant à la culture. Ce regain d'attention découle directement de l'adoption en 2012 d'un nouveau cadre statistique européen constitué autour de l'ambition de « *décrire et étudier le secteur culturel dans toute sa complexité* » (Commission européenne/Eurostat 2012, 20). Un souhait qui s'inscrit dans le prolongement du *tournant créatif* amorcé à l'orée des années 2000 (Arfaoui 2015), soit l'abandon progressif d'un modèle de financement de la culture reposant sur des *subventions* et

¹² Ces données ont été mises à disposition par Thierry Luisier, membre du Conseil de Fondation d'Artes & Comoedia.

l'*exception culturelle* au profit d'un *investissement* sur des *activités créatives* avec l'espoir qu'elles aient un *impact* sur d'autres secteurs économiques (Arfaoui 2019, 22). Si quelques nuances doivent être apportées au sujet de cette évolution¹³, le cadre statistique conçu en 2012 a ainsi ajouté aux activités culturelles *traditionnelles* (musique, théâtre, etc.), des secteurs où la *créativité* s'avère centrale, à l'instar de l'industrie des jeux vidéo, la publicité et l'architecture¹⁴.

L'adoption par l'OFS de ce cadre européen a donc entraîné la mise à disposition de nombreuses statistiques utiles à l'étude du secteur de la culture en Suisse¹⁵. Toutefois, en ce qui concerne la population au cœur de cette étude, soit les personnes actives dans les arts de la scène en Suisse romande, la typologie proposée par l'OFS dans les tableaux qu'elle rend disponibles en ligne au sujet des travailleur·ses culturel·les¹⁶ ou des entreprises culturelles¹⁷ est trop imprécise. En effet, la catégorie *arts scéniques* considère des activités liées aux orchestres, chœurs et musiciens, et même la fabrication d'instruments de musique. Pour affiner l'analyse, il a donc été nécessaire de revenir à la base de données d'origine à partir de laquelle sont constitués les tableaux concernant les entreprises culturelles, à savoir la Statistique structurelle des entreprises (STATENT), une statistique de l'OFS qui recense les entreprises suisses¹⁸ et qui permet de connaître leur domaine d'activité économique (selon les codes de la Nomenclature générale des activités économiques - NOGA) et le nombre d'emplois qu'elles concernent¹⁹. Cette démarche a mené à la réalisation du **Tableau 1** qui mesure l'évolution en Suisse des emplois dans les activités économiques que l'OFS inclut dans ses analyses au sujet de *l'économie culturelle*²⁰.

¹³ Dans sa thèse, Medhi Arfaoui montre que cette métaphore du tournant pose deux problèmes principaux. Premièrement, un problème de périodisation, c'est-à-dire qu'elle suppose une rupture nette entre un avant et un après, alors qu'il s'agirait davantage d'évolutions plus lentes dans lesquelles cohabiteraient différents régimes d'action. Deuxièmement, cette métaphore du tournant «*donne l'impression d'une force autonome qui occulte le travail des acteurs, leurs intérêts, la matérialité des instruments politiques et des agencements sociotechniques, et, par là même, l'ensemble des rapports de pouvoir et les tensions qui accompagnent telle ou telle reconfiguration de l'espace politique*» (Arfaoui 2019, 23).

¹⁴ Contrairement à celle de l'économie créative (par exemple celles des rapports du Zürich Centre for Creative Economies [Weckerle et al. 2018]), cette approche de l'économie culturelle — dans laquelle s'inscrit la présente étude — ne s'aventure cependant pas trop loin des activités culturelles traditionnelles, car elle ne prend pas en compte le marketing, l'informatique et les logiciels (Office fédéral de la statistique 2020a).

¹⁵ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/economie-culturelle.html> (pour des questions de lisibilité, les liens hypertextes ont parfois été raccourcis, seule la version électronique de cette étude donne donc accès – en cliquant sur le lien – aux sites référencés).

¹⁶ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/tableaux.assetdetail.17224116.html>.

¹⁷ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/economie-culturelle.assetdetail.14287347.html>. À noter que cette approche par les entreprises culturelles, qui repose sur une base de données exhaustive – la STATENT, a été privilégiée pour l'analyse de la croissance des effectifs. En effet, l'approche par les travailleur·ses culturel·les, qui repose sur l'ESPA (une enquête par échantillon), ne permettait pas d'obtenir des effectifs suffisants au sujet de la population du cœur de cette étude (celles des arts de la scène) pour pouvoir mesurer une évolution de manière satisfaisante.

¹⁸ Du moins celles qui versent des cotisations AVS obligatoires pour leur personnel ainsi que pour leur propre compte (indépendants) sur la base d'un revenu annuel minimum de 2300 francs (voir la fiche signalétique de l'OFS au sujet de cette statistique: <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/industrie-services/enquetes/statent.html>).

¹⁹ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/industrie-services/enquetes/statent.html>.

²⁰ Dans ce tableau, le niveau de détail est toutefois plus élevé que ce que propose l'OFS, puisque la catégorie *arts scéniques* (représentée par les lignes bleues) y est ici décomposée en cinq sous-catégories.

Tableau 1: Emplois totaux dans les entreprises culturelles en Suisse de 2011 à 2019

Codes NOGA	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	Evol.
Imprimerie de journaux	2746	2457	2284	2056	1785	1723	1663	1677	1530	-44%
Autre imprimerie (labour)	17840	17062	16631	16160	15538	14969	14205	13452	12676	-29%
Activités de pré-press	2456	2411	2421	2345	2112	2183	2119	2031	2036	-17%
Reliure et activités connexes	1807	1736	1554	1484	1357	1250	1091	1041	957	-47%
Reproduction d'enregistrements	148	150	110	104	103	95	84	84	69	-53%
Fabrication d'articles de joaillerie et bijouterie	3991	3934	3959	4112	4173	3909	3781	3965	3970	-1%
Fabrication d'instruments de musique*	669	678	655	655	649	668	654	619	653	-2%
Commerce de détail de livres en magasin spécialisé	3318	3200	3091	3025	2888	2768	2660	2598	2622	-21%
Commerce de détail de journaux et papeterie en magasin spécialisé	10448	10400	10175	9949	9611	9150	8828	8676	8380	-20%
Commerce de détail d'enregistrements musicaux et vidéo en magasin spécialisé	1097	984	940	879	861	811	745	657	647	-41%
Édition de livres	2944	2843	2734	2583	2633	2552	2562	2587	2545	-14%
Édition de journaux	11111	10772	10421	10291	9521	8489	8165	7895	7812	-30%
Édition de revues et périodiques	4263	4100	4128	4219	4339	4951	4758	4712	4723	11%
Édition de jeux électroniques	1	1	2	2	1	4	3	4	3	200%
Production de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision	4574	4276	4670	4921	4621	4907	4977	5212	5347	17%
Post-production de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision	210	203	191	189	173	175	176	221	201	-4%
Distribution de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision	564	547	567	543	504	520	516	515	508	-10%
Projection de films cinématographiques	2889	2904	2776	2733	2846	2763	2713	2663	2681	-7%
Enregistrement sonore et édition musicale	1533	1522	1494	1598	1599	1580	1524	1593	1567	2%
Édition et diffusion de programmes radio	3901	4029	3998	4018	3956	3867	3842	3967	4077	5%
Programmation de télévision et télédiffusion	5953	6198	6192	6346	6443	6375	6327	6372	6264	5%
Activités des agences de presse	1325	1238	1111	1010	936	930	809	747	674	-49%
Activités d'architecture	47751	49631	50943	51849	52353	52971	53643	54164	54793	15%
Activités des agences de publicité	18272	18126	18032	18245	17975	18316	17838	17201	17407	-5%
Activités spécialisées de design	14828	15367	15983	16853	17154	17534	18301	18614	19020	28%
Activités photographiques	3870	3937	4214	4640	4777	4848	4965	5041	5188	34%
Traduction et interprétation	3224	3227	3275	3414	3515	3516	3969	3903	3894	21%
Location de vidéocassettes et disques vidéo	273	218	112	86	67	58	59	60	68	-75%
Enseignement culturel	17578	17836	18482	18970	19460	19645	19956	20125	20702	18%
Arts du spectacle vivant										
Troupes de théâtre et de ballet*	3858	3903	4048	4286	4362	4595	4707	4941	5035	31%
Orchestres, chœurs, musiciens*	9624	10155	10600	10850	11344	11382	11759	11668	11784	22%
Activités de soutien au spectacle vivant*	1885	1978	2143	2319	2277	2329	2511	2559	2706	44%
Création artistique	5443	5588	5803	6358	6358	6385	6124	6092	6150	13%
Gestion de salles de spectacles*	5464	5624	5757	5668	5886	5967	6243	6064	6527	19%
Gestion des bibliothèques et des archives	5416	5474	5640	5766	5911	5838	5796	5622	5848	8%
Gestion des musées	5317	5310	5409	5548	5740	5879	6208	6408	6693	26%
Gestion des sites et monuments historiques et des attractions touristiques similaires	503	513	471	437	436	470	442	467	446	-11%
Sous-total Arts scéniques*	21500	22338	23203	23778	24518	24941	25874	25851	26705	24%
Total	227094	228532	231016	234511	234264	234372	234723	234217	236203	4%

Emplois totaux dans les entreprises culturelles. Réalisé à partir de la STATENT.
*Les sous-catégories retenues par l'OFS — et Eurostat — pour former la catégorie des Arts scéniques sont soulignées en bleu.

Pour revenir au point de départ de ce chapitre, le [Tableau 1](#) permet de constater que le nombre d'emplois a fortement augmenté dans les entreprises classées sous le code *Troupes de théâtre et de ballet*²¹, passant de 3858 en 2011 à 5035 en 2019 (+31%, contre 9% pour tous les secteurs de l'économie suisse). Si le choix de ne conserver que ce code laisse sans doute beaucoup de personnes actives dans les arts de la scène hors de l'analyse — celles classées sous d'autres codes, notamment *Activités de soutien au spectacle vivant* (qui a connu une augmentation de 44 % entre 2011 et 2019) et *Gestion de salles de spectacles* (+19%) —, ce résultat, même incomplet, témoigne avec un bon degré de précision de l'ampleur de la croissance du nombre de compagnies.

Comme le montre le [Tableau 2](#), ce mouvement se révèle plus marqué encore dans la région linguistique française. Ainsi, alors qu'en 2011, la STATENT recense 289 établissements dans la catégorie *Troupe de théâtre et de ballet* auxquels sont rattachés 756 emplois, en 2019, elle recense 453 établissements (+57%) et 1213 emplois (+60%). Malgré leur ampleur, il semblerait que ces chiffres sous-évaluent le nombre de personnes réellement actives dans les arts de la scène en Suisse romande²². En effet, la base de données utilisée — la STATENT — souffre de deux lacunes principales : elle classe d'une part certaines personnes actives dans ce milieu sous d'autres codes (sous-couverture)²³ et, d'autre part, elle ne considère que les entreprises qui paient des cotisations AVS obligatoires pour leur propre compte (indépendants) ou leurs employé·es à partir du seuil de revenu annuel de 2300 francs (Office fédéral de la statistique 2020a). Cette méthode laisse donc dans l'ombre les nombreux artistes qui s'auto-définissent comme tels, sans en posséder le statut ou parvenir à se rémunérer (Dubois 2013, 27). Il reste que si cette approche centrée sur les entreprises culturelles n'offre qu'une estimation de la réalité des effectifs, elle permet de confirmer avec un haut degré de certitude l'hypothèse de la forte attractivité du secteur des arts de la scène et d'évaluer l'ampleur de la croissance.

Tableau 2: Évolution des établissements, emplois totaux et équivalents plein temps (EPT) dans les entreprises culturelles de Troupes de théâtre et de ballet par région linguistique

Région linguistique		2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	Evol.
Allemande	Établissements	779	809	851	937	957	993	1015	1053	1096	41%
	Emplois totaux	3014	3042	3026	3249	3303	3440	3503	3679	3670	22%
	EPT	1794	1807	1817	1932	1954	1938	1999	2098	2052	14%
Française	Établissements	289	287	324	332	348	389	413	453	453	57%
	Emplois totaux	756	738	893	903	924	1019	1075	1106	1213	60%
	EPT	427	457	524	531	511	530	578	603	656	54%
Italienne	Établissements	49	49	52	53	56	57	66	69	68	39%
	Emplois totaux	85	115	126	129	128	129	123	150	146	72%
	EPT	52	77	84	84	88	85	74	89	78	49%
Somme des emplois totaux		3858	3903	4048	4286	4362	4595	4707	4941	5035	31%

*Réalisé à partir de la STATENT.
Faute d'un nombre suffisant d'observations, la région linguistique romanche a été écartée de l'analyse.*

²¹ L'OFS offre quelques précisions sur les activités considérées par ce code à l'adresse suivante: <https://www.kubb-tool.bfs.admin.ch/fr/code/900101>.

²² Cette observation a d'ailleurs été formulée à plusieurs reprises dans le cadre des entretiens semi-directifs et des ateliers participatifs lorsque ces chiffres ont été présentés.

²³ Le phénomène inverse (sur-couverture) peut également exister, c'est-à-dire que des personnes sont comptabilisées sous certains codes alors qu'elles devraient être classées ailleurs ou qu'elles sont comptées à double.

À L'ORIGINE DE LA VAGUE

Comment expliquer que malgré la forte probabilité d'y endurer une situation de précarité financière, les arts de la scène — et les secteurs culturels de manière générale — attirent vers eux un nombre croissant de personnes ?

En préambule, il faut signaler que ce mouvement ne s'observe pas qu'en Suisse. En effet, à la faveur de quelques ajustements, la méthodologie appliquée plus haut pour les entreprises culturelles permet d'analyser des données de l'office statistique de l'Union européenne, et la hausse du nombre de personnes occupées pour la catégorie « *activités créatives, artistiques et de spectacle* » se constate dans la plupart des pays²⁴. Entre 2011 et 2019, en plus de la Suisse où elle avoisine les 22%²⁵, la croissance des effectifs liés à cette catégorie se remarque également en Tchéquie (29%), en Italie (12%), à Chypre (78%), en Lettonie (4%), en Lituanie (76%), aux Pays-Bas (38%), au Portugal (20%), en Norvège (33%) ou encore en Turquie (53%). Parmi les pays qui, dans le tableau d'Eurostat, n'ont pas connu de rupture de série statistique pour la période analysée²⁶, seul le Luxembourg enregistre une diminution de 22% du nombre de personnes actives dans la catégorie « *activités créatives, artistiques et de spectacle* »²⁷. Si ces résultats peuvent souffrir d'imprécisions statistiques et doivent donc être considérés avec quelques précautions²⁸, ils confirment toutefois un mouvement observé dans la plupart des pays d'Europe occidentale depuis les années 1980 déjà (Dubois 2013, 28). Ainsi, en France²⁹, les effectifs dans les professions des arts du spectacle ont été multipliés par 2,4 dans les deux dernières décennies du 20e siècle (Menger 2011a, 35) et ceux des comédien·nes par 4,12 entre 1982 et 2008 (Dubois 2013, 30).

Démêler les déterminants de cette évolution s'avère toutefois difficile. En effet, peu de travaux académiques portent expressément sur l'origine de la croissance des effectifs dans les arts de la scène — et dans la culture de manière plus générale —, et lorsque celle-ci est considérée, elle est envisagée selon des hypothèses qui fluctuent passablement au gré des disciplines. Au cours des entretiens semi-directifs réalisés pour cette étude, la plupart des participant·es qui ont été invité·es à s'exprimer sur ce phénomène ont d'ailleurs éprouvé des difficultés à le faire, mobilisant des explications diverses, mais se rangeant majoritairement derrière l'appel de la *vocation*. Ainsi, une informatrice a par exemple estimé qu'il était dans la *nature* de certaines personnes d'être attirées par les arts de la scène, qu'elles ressentent ce besoin dans *leurs tripes*. Une perspective essentialiste le plus souvent réprouvée par les sciences sociales :

²⁴ Le tableau qui a servi à réaliser cette comparaison se trouve à l'adresse suivante :

<https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/bookmark/65d91aba-77c4-4b1b-99a8-e69067ae2e8c?lang=fr>.

²⁵ La différence avec l'augmentation de 24% pour les arts scéniques du **Tableau 1** découle de différences dans les définitions d'Eurostat et de l'OFS.

²⁶ Les seuls qui ont été pris en compte pour cette comparaison.

²⁷ À noter que la Bulgarie connaît une diminution de 71% durant cette période, mais que cela semble lié à un problème statistique, car le nombre de personnes actives dans la catégorie « *activités créatives, artistiques et de spectacle* » passe de 6968 à 1747 entre 2013 et 2014. Cette diminution paraît trop brutale pour ne pas dépendre d'un changement de méthode de classification.

²⁸ Les différences de définition, les nombreuses ruptures de série et les fortes variations interannuelles incitent en effet à manier ces chiffres avec prudence.

²⁹ À noter que ce mouvement dépasse les seuls arts de la scène : « *au début des années 1990, 381000 personnes déclaraient exercer à titre principal une profession culturelle. Vingt ans plus tard, elles sont 573000, soit 50 % de plus. Dans le même temps, l'ensemble de la population active en emploi a augmenté de façon nettement plus modérée (+16 %). La part des professions culturelles dans l'ensemble des actifs en emploi s'est donc accrue sensiblement et atteint 2,2 % en 2011* » (Gouyon 2015, 2).

«La vocation sous-entend le plus souvent le sentiment d'être "fait pour une activité" et s'entend généralement pour des activités de type désintéressées. Face à ces poncifs, il faut d'abord prendre en compte le phénomène d'inculcation de la vocation, que ce soit par le travail, en amont, de formation des esprits et des croyances, et en aval, par l'institution qui consacre certains individus au détriment d'autres (les non consacrés intériorisent au contraire le fait qu'"ils n'étaient pas faits pour ça"). Ensuite, il faut considérer les ressources qu'un individu peut tirer d'une activité, si désintéressée qu'elle soit: il peut s'agir de ressources symboliques bien sûr (...), mais également de ressources sociales et économiques cumulées qui sont, dans le cas du théâtre, fortement influencées par l'institutionnalisation. Ainsi, ce "sentiment qu'on est fait pour quelque chose" coïncide le plus souvent avec ce que Bourdieu appelle une "correspondance entre dispositions et positions"» (Glas 2016, 30).

À l'opposé de discours qui maintiennent l'*illusion biographique*, soit cette tendance dans les récits autobiographiques à sélectionner des événements significatifs et à établir entre eux des liens tendant à leur donner une cohérence (Bourdieu 1986, 69), les sciences sociales rappellent que les *vocations* fleurissent dans des conditions sociales favorables. Trois d'entre elles permettent de mieux comprendre l'augmentation des effectifs dans les arts de la scène et sont détaillées dans la suite de ce chapitre: 1) la corrélation entre croissance économique et développement du secteur culturel, 2) la diffusion de la critique artiste du monde du travail conjuguée à la hausse du niveau de formation de la population et 3) la normalisation des carrières dans la culture.

Pour prévenir de tout malentendu sur la pesanteur de déterminismes ne laissant que peu d'espace aux décisions des acteurs, il faut rappeler que les sciences sociales ne nient pas les aspirations artistiques des individus ou l'intensité du ressenti de leur vocation, mais elles montrent que la probabilité qu'elles puissent s'exprimer s'accroît dans certaines conditions sociales.

1. Croissance économique et dynamisme culturel

Comme point de départ, et comme le remarque Olivier Mouate dans sa thèse (Mouate 2020, 149), plusieurs économistes mettent en évidence une corrélation entre la croissance économique des territoires, la hausse des dépenses consacrées au secteur culturel, la multiplication des équipements culturels, ou encore l'inflation du nombre des emplois culturels (Kancel et al. 2013; Pedroni et Sheppard 2013; Getzner 2015; Greffe, Ben Salem, et Simonnet 2015). Les analyses statistiques avancées montrent que la croissance économique entraîne le développement du secteur culturel (et non l'inverse³⁰). Ainsi, lorsque la croissance augmente de 1 %, l'emploi culturel s'accroît ensuite d'environ 1 % également (Mouate 2020, 140). Pour le spectacle vivant, ce rapport serait plus important encore: «*l'élasticité de long terme du spectacle vivant est deux fois plus grande que dans le cas général: une augmentation du PIB de 1% se traduit par une augmentation de 2% de l'emploi*» (Greffe, Ben Salem, et Simonnet 2015, 31)³¹. Ce lien entre le niveau des revenus des territoires et le développement de leur secteur culturel se lit également dans la corrélation positive qui existe entre le PIB par habitant des pays européens et leurs dépenses culturelles (Almeda, Sagarra, et Tataré 2018). Ces résultats — dont les études historiques offrent quelques exemples³² — permettent d'envisager que, selon toute

³⁰ À noter que parfois, la causalité peut s'inverser. De nombreuses études ont en effet montré les impacts économiques d'événements culturels (voir Rota 2017).

³¹ Cela s'expliquerait par l'importance du soutien public au spectacle vivant: «*l'emploi dans le spectacle vivant semble suivre de près l'évolution de la situation macroéconomique, mais il progresse relativement plus vite que l'emploi en général, en grande partie, vraisemblablement, du fait du maintien de subventions au spectacle ou de régimes particuliers tels que celui de l'intermittence, deux éléments qui le mettent à l'abri des fluctuations du marché*» (Greffe et Pflieger 2015, 217).

³² En effet, comme l'expliquent Abouddrar, Mairesse et Martin: «*il est (...) remarquable de constater, si l'on suit l'évolution économique européenne, à quel point les principaux carrefours d'échanges commerciaux, les centres des économies-mondes,*

vraisemblance, la hausse du PIB par habitant³³ observée dans l'Union européenne (+77%) et en Suisse (+43%) entre 1980³⁴ et 2020³⁵ a participé à l'essor de leur dynamisme culturel et, en définitive, à la croissance des effectifs dans les arts de la scène.

À cet apport croissant des financements publics dans la production et la diffusion culturelles, il faut ajouter l'augmentation des dépenses des ménages consacrées à la culture et aux loisirs (Menger 2011, 35). En effet, en vertu de la loi d'Engel — un principe selon lequel l'élévation du niveau des revenus permet de se défaire de la seule satisfaction des besoins élémentaires (nourriture, logement et habillement) — le secteur de la culture aurait pu capter davantage de ressources :

«La culture serait de plus en plus consommée à mesure que le revenu augmente: en tout état de cause elle ne ferait que suivre la croissance. (...) Ainsi, entre 1960 et 2002, la consommation par habitant a (...) été multipliée par 2,7 en valeur réelle. (...) Les dépenses de loisirs et culture ont augmenté, en moyenne annuelle, de 4,5 % en volume et de 4,7 % en valeur sur cette même période. En 2013, les ménages ont consacré 8,3 % de leur budget à la culture et aux loisirs. Cette part a progressé entre 1996 et 2003 et s'est maintenue aux environs de 9,5 % jusqu'en 2007. Elle a ensuite diminué régulièrement, atteignant en 2013 son niveau le plus bas depuis 1985» (Grefte et Pflieger 2015, 215).

Une telle évolution s'observe également en Suisse où, si les dépenses mensuelles moyennes des ménages pour le théâtre et les concerts sont restées stables entre 2006 et 2019, soit autour de 15 francs par mois par ménage, le total des dépenses des ménages en ce domaine est passé de 632 à 738 millions de francs³⁶. Ce mouvement, qui s'explique en priorité par l'augmentation du nombre de ménages, a donc accru les flux financiers à destination des arts de la scène, ce qui a sans doute mécaniquement participé à la croissance des effectifs.

2. Hausse du niveau de formation et diffusion de la *critique artiste* du travail

Cette approche par l'économie ne rend cependant pas grâce aux multiples facettes du phénomène de croissance des effectifs dans les professions culturelles. Un deuxième élément — mais qui reste lié au développement économique précité — doit également être considéré: la hausse générale du niveau de formation de la population. Le nombre d'années de scolarité a en effet connu une croissance ininterrompue depuis 1870, à des rythmes toutefois variés selon les régions géographiques³⁷. Ainsi, en moyenne, la population suisse³⁸ a vu son nombre d'années de scolarité passer de 4,1 ans en 1870 à près de 13 ans en 2010. Une massification scolaire aux déterminants multiples, partagée entre aspirations démocratiques (former des citoyen·nes) et ambitions économiques³⁹ (répondre aux besoins des

pour reprendre le terme de Fernand Braudel, constituent les principaux foyers culturels de l'histoire de l'art: Bruges à l'époque des primitifs flamands, Venise et Florence à la Renaissance, Anvers puis Amsterdam au XVIIe siècle, Londres et Paris aux XVIIIe et XIXe siècles, New York à la fin du millénaire» (Aboudrar, Mairesse, et Martin 2021, 188).

³³ Il faut rappeler que le PIB par habitant est un indicateur très imparfait (Cornilleau 2006) et que la croissance peut se répartir très inégalement sur la population (Piketty 2013).

³⁴ Cette temporalité a été retenue en lien avec les données sur croissance des effectifs des arts de la scène mentionnée plus haut par Menger et Dubois.

³⁵ À prix courants. Source: <https://data.worldbank.org/indicator/CH-EU>.

³⁶ <https://www.bfs.admin.ch/depenses-menages.assetdetail.19524206.html>.

³⁷ Voir Graphique 2 en annexe.

³⁸ La mesure porte sur la population de plus de 15 ans.

³⁹ L'intention de rattraper l'avance économique d'autres pays a ainsi souvent été motrice. Par exemple, comme l'explique Philippe Coulangeon, en France, la généralisation de l'accès au second cycle de l'enseignement secondaire n'intervient que tardivement, entre 1985 et 1995, sous l'effet d'une volonté politique de rattrapage fondée sur la comparaison avec d'autres puissances économiques, au premier rang desquels figure le Japon, exemple mobilisé par le ministre de l'Éducation (Coulangeon 2021, 90).

entreprises). Ce deuxième point semble avoir pris l'ascendant depuis quelques décennies, en raison notamment des exigences de la *nouvelle économie*⁴⁰.

En effet, dans les régions à hauts revenus, la croissance s'est concentrée dans les secteurs des hautes technologies, de la finance, de la santé, des services à la population ou aux consommateur-trices, de la mode, des médias et des industries culturelles, soit autant de secteurs avides de travailleur-ses qualifié-es (Scott 2006; Storper et Scott 2009, 160)⁴¹. Quel est le lien entre ce mouvement et l'augmentation du nombre de personnes actives dans les mondes de l'art? Vincent Dubois, sociologue français ayant réalisé un ouvrage sur les étudiant-es se destinant à l'administration culturelle, propose l'explication suivante:

« L'augmentation de la population étudiante et l'allongement de la durée des études ont produit des cohortes de diplômés en quête d'orientation professionnelle (...), notamment dans les filières générales et, parmi celles-ci, des sciences humaines et des lettres (...). La distance croissance entre ces filières et les concours de l'enseignement secondaire qui constituaient jusqu'alors leur débouché "naturel" a, entre autres, conduit les diplômés de licence à rechercher une voie de substitution susceptible de correspondre à leur formation et de laisser entrevoir l'accès à des positions qui limitent le risque du déclassement scolaire. L'orientation vers la culture est une réponse possible à cette double recherche; et c'est précisément de ces filières dont sont issus la plupart des candidats aux masters culturels » (Dubois 2013, 49).

Dans un contexte d'inadéquation entre le nombre croissant de diplômé-es issu-es d'un système d'enseignement en voie de démocratisation et le marché de l'emploi (Rolle et Moeschler 2014, 11), les métiers d'intermédiaires culturels constitueraient ainsi des *positions refuges*⁴². Confrontés à l'incapacité de convertir leurs titres en emploi financièrement rémunérateur, de nombreux-ses diplômé-es verraient dans les métiers de la culture une possibilité d'obtenir d'autres rétributions. Les carrières dans les *mondes de l'art* sont en effet souvent tenues pour prestigieuses, dépourvues de monotonie, caractérisées par des degrés d'autonomie et d'innovation importants et sources d'interactions aussi multiples qu'attractives (par exemple avec les médias ou les élites culturelles). Cette recherche de satisfaction au travail fait écho à la *critique artiste* du capitalisme, un rejet exprimé *haut et fort* pendant Mai 68 d'un monde du travail désenchanté, inauthentique, routinier, déshumanisé, subordonné et sans créativité (Chiapello et Boltanski 1999, 264). Alors que la diffusion de cette *critique* a déjà formé un terreau propice à l'expression de nombreuses *vocations* artistiques dans les dernières décennies du

⁴⁰ Observée dès le début des années 1970, la perte d'importance du système de production de masse pour l'emploi, la croissance et l'innovation dans les pays à revenu élevé a été désignée par de nombreux concepts comme la *nouvelle économie*, le *post-fordisme*, la *production flexible*, l'*économie de la connaissance* ou encore le *capitalisme cognitif* (Storper et Scott 2009, 159).

⁴¹ Ce mouvement s'explique par les progrès des techniques de transport et de télécommunication, l'émergence d'une concurrence planétaire et l'accélération des cycles d'innovation, qui ont progressivement mené les entreprises à abandonner l'organisation *fordiste* au profit de chaînes de production complexes distribuées à l'échelle mondiale (Boulay et Grandclement 2019, 21). Les activités de fabrication à faible valeur ajoutée ont donc été automatisées ou délocalisées dans des pays offrant une main-d'œuvre moins coûteuse.

⁴² Ce que Vincent Dubois résume par la formule suivante: « *ce n'est pas à une "crise des vocations" que l'on a affaire, mais, pour une part au moins, à des vocations de crise* » (Dubois 2013, 22).

XXe siècle⁴³, elle aurait incité une partie des diplômés en situation d'incertitude à envisager une carrière indéfinie et risquée, mais porteuse d'un espoir d'épanouissement professionnel et personnel⁴⁴.

En l'absence du recours à une méthodologie construite précisément autour de cette question⁴⁵, il semble difficile d'étayer l'hypothèse d'une corrélation entre la hausse générale du niveau de formation et la croissance des effectifs dans les secteurs de la culture. Cependant, et si elle ne constitue pas une confirmation définitive de la réalité de ce phénomène, la différence qui existe entre le niveau de formation des travailleur·ses culturel·les et les personnes actives dans les autres secteurs montre au moins que les domaines culturels mobilisent en effet une population très diplômée. Ainsi, en Suisse, en 2019, 56% des travailleur·ses culturel·les possédaient un titre du tertiaire, alors que cette proportion n'était que 42% dans le reste de l'économie (Office fédéral de la statistique 2020a). Un résultat identique apparaît dans la statistique européenne, où, en 2018, 59% des personnes actives dans les secteurs de la culture disposaient d'un diplôme du degré tertiaire, contre seulement 35% pour les autres secteurs de l'économie (Union européenne 2019).

Pour tester cette différence dans les arts de la scène en Suisse romande, la présente étude s'est appuyée sur une seconde base de données de l'OFS: l'enquête suisse sur la population active (ESPA)⁴⁶. En effet, alors que la STATENT a permis de mesurer la croissance des effectifs, il est nécessaire de mobiliser l'ESPA pour connaître le profil des personnes au cœur de cette croissance. L'ESPA est une enquête qui se base sur un échantillon de la population et qui renseigne sur de nombreuses variables liées à l'activité professionnelle (formation, domaine d'activité, revenus, etc.). L'analyse de cette base de données confirme que le niveau de formation moyen est nettement plus élevé dans les arts de la scène en Suisse romande que dans les autres secteurs de l'économie (voir [Tableau 7](#) en annexe). Ainsi, en moyenne sur la période 2011-2020, 52% des personnes actives dans les arts de la scène possèdent un diplôme du degré tertiaire (41% ont un titre universitaire, EPF, HES ou HEP et 11% une formation professionnelle supérieure), contre 38% dans le reste de l'économie durant la même période. Enfin, lorsque l'on considère le domaine de la formation achevée la plus élevée des personnes actives dans les arts de la scène en Suisse romande (voir [Tableau 8](#) en annexe), il apparaît que 25% d'entre elles ont suivi un cursus artistique (ce résultat qui peut apparaître faible s'explique par le fait qu'il concerne la population active dans les arts de la scène, soit les artistes, mais aussi les intermédiaires culturels, les technicien·nes, etc.).

Cette analyse permet à la fois de confirmer et de relativiser la thèse de Vincent Dubois présentée plus haut, soit celle qui lie croissance des effectifs dans les arts de la scène et incertitudes des étudiant·es de sciences humaines et lettres. Car si seulement 7% des personnes actives dans les arts de la scène ont

⁴³ Comme l'explique Gisèle Sapiro: «à la routinisation des tâches et à l'interchangeabilité de leurs exécutants, [les activités artistiques] opposent le charisme d'une personnalité unique, dont le nom propre constitue le capital symbolique. À la compétence certifiée, le don individuel. Au principe d'utilité qui régit les sociétés capitalistes, la gratuité des biens symboliques. C'est pourquoi l'orientation vers ces activités est conçue comme l'expression d'une vocation» (Sapiro 2007, 5).

⁴⁴ Cette explication est revenue également quelques fois dans le cadre des entretiens semi-directifs réalisés pour cette étude. Ainsi Jean Liermier, directeur du Théâtre de Carouge, mobilise cette hypothèse et la complète en rappelant la pluralité actuelle des carrières: «beaucoup de jeunes comédien·nes avec qui j'ai des échanges me disent inscrire leur ambition de carrière artistique dans un temps limité "maintenant je fais ça, après on verra bien", alors qu'avant, c'était plus un chemin de vie, "je vais faire ma carrière dans les arts". Cela correspond aux injonctions actuelles de flexibilité, d'avoir plusieurs métiers, et à une incertitude fondamentale» (Jean Liermier).

⁴⁵ Par exemple la réalisation d'une série d'entretiens semi-directifs avec des personnes actives dans les arts de la scène pour essayer de comprendre les déterminants de leurs choix de carrière.

⁴⁶ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/travail-remuneration/enquetes/espa.html>.

suivi une formation de « Lettres, sciences sociales, journalisme et information »⁴⁷, ce pourcentage se révèle toutefois deux fois plus important que celui du reste de l'économie (3%).

Certaines études montrent que ce rapport au travail ne se distribue pas aléatoirement dans le monde social. Ainsi, en 1982, les auteurs de l'analyse des résultats du recensement général de la population française par l'INSEE remarquaient qu'« avec 35 % d'enfants de cadres et professions intellectuelles supérieures, ils sont parmi ceux dont l'origine sociale est la plus élevée. Il n'est guère que les membres des professions libérales pour les surpasser » (Seys et Gollac 1984; cité par Menger 2010, 277). Dans son travail sur les aspirant-es aux métiers de l'administration culturelle, Vincent Dubois montre lui aussi que plupart d'entre elles et eux sont issu-es de milieux sociaux favorisés (Dubois 2013). Plus récente, et plus précise pour les arts de la scène, une étude de 2015 révélait quant à elle qu'en France, 51% des artistes des spectacles⁴⁸ avaient un père exerçant une fonction de cadre⁴⁹ contre seulement 27% pour l'ensemble des actifs en emploi (Gouyon 2015, 26). En Suisse, dans leur étude sur les diplômé-es de la Manufacture — la haute école de théâtre de Suisse romande —, Valérie Rolle et Olivier Moeschler remarquent que :

« dans 80% des cas, l'un des deux parents au moins a atteint un niveau de formation supérieur (...) et travaille comme cadre supérieur ou dirigeant, ou se situe dans la catégorie des professions libérales et intellectuelles, comme architecte, avocat, médecin, notaire ou professeur d'université » (Rolle et Moeschler 2014, 49). Il semble donc que *« le choix d'une carrière aussi incertaine reste l'apanage des mieux doté-es, dont les riches dispositions et ressources, congruentes avec le milieu d'intégration professionnelle, ont toutes les chances de trouver un terrain propice d'actualisation, et ce d'autant plus que le marché en question est limité et engorgé »* (Rolle et Moeschler 2014, 210).

Enfin, outre les dispositions préalables de ces sujets sociaux, cette distribution inégale de la recherche d'épanouissement dans les professions culturelles doit également être mise en relation avec la capacité des personnes issues de milieux favorisés de compenser la forte insécurité matérielle qu'on y rencontre.

3. Normalisation des carrières

À la suite de l'effet de la croissance économique sur le développement du secteur culturel et la volonté d'un nombre grandissant de personnes — le plus souvent diplômées et issues de milieux favorisés — d'échapper au *travail aliéné*⁵⁰, un troisième élément participe à l'augmentation des effectifs dans les arts de la scène : la *normalisation* des carrières dans la culture. Dans une première acception, le terme de normalisation caractérise la perte d'exceptionnalité des carrières des mondes de l'art : *« l'augmentation massive et continue de l'emploi culturel sur le long terme a contribué à constituer et, progressivement, à installer les activités dans ce domaine comme des options professionnelles envisageables pour une proportion croissante des nouveaux entrants sur le marché du travail, et ce malgré des conditions d'emploi souvent peu attractives »* (Dubois 2013, 23). Suivant un mouvement plus

⁴⁷ Comme dans la typologie de base (ISCED) la sous-catégorie « lettres » est classée avec « arts », des reclassements ont été effectués et cette première sous-catégorie a été rattachée à « sciences sociales, journées et information ».

⁴⁸ Catégorie composée des artistes de la musique et du chant, des artistes dramatiques et des artistes de la danse, du cirque et des spectacles divers (Gouyon 2015).

⁴⁹ Soit appartenant aux catégories socioprofessionnelles « cadres et professions intellectuelles supérieures » (médecins, avocat-es, ingénieurs ou encore les cadres d'entreprise) ou « professions intermédiaires », une catégorie qui regroupe notamment les technicien-nés, contremaîtres, les instituteurs-trices ou encore les infirmier-ères.

⁵⁰ À ce sujet, Pierre-Michel Menger explique que chez Marx : *« le travail artistique est conçu comme le modèle du travail non aliéné, de l'activité concrète par laquelle le sujet s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en extériorisant et en objectivant les forces qui font l'essence de son humanité. Ce n'est pas l'objectivation elle-même des forces du sujet dans le travail libre qui est à l'origine de son aliénation, puisqu'elle est la condition de l'accomplissement de soi, mais son insertion dans les rapports sociaux capitalistes, qui dégradent l'art en marchandise et le travail artistique en travail rémunéré »* (Menger 2009, 287).

large de *sécularisation* de la culture, c'est-à-dire d'un rapprochement entre culture et économie observé dès les années 1980 (Throsby 2010), les métiers de la culture se sont démocratisés. Ils ont ainsi été arrachés du domaine de l'exceptionnel (voire du sacré) pour devenir envisageables et socialement acceptés⁵¹ par un effet de mimétisme lié au nombre croissant de personnes faisant ce choix ou par l'action d'un État valorisant le dynamisme du secteur, en publiant par exemple des études au sujet de l'impact économique des industries culturelles (Dubois 2013, 26).

En ce qui concerne le rôle de l'État, une seconde acception du terme de *normalisation* permet de caractériser son influence dans le processus de démocratisation des métiers de la culture. En effet, en sa qualité de prescripteur de normes, l'État participe à la croissance des effectifs, que cela soit, comme expliqué plus haut, en valorisant les métiers de la culture ou l'économie créative (Arfaoui 2019), mais aussi en œuvrant à la professionnalisation du secteur⁵² (Latarjet 2004; Proust 2009) ou en structurant des filières de formation liées aux mondes de l'art (Martin 2008). Ces deux derniers points ont d'ailleurs suscité de nombreux commentaires dans le cadre des entretiens semi-directifs menés pour cette étude. Beaucoup d'informateur·trices ont ainsi observé une phase de professionnalisation dans les arts de la scène en Suisse romande depuis le début des années 2000.

Pour les personnes consultées dans le cadre de cette étude, si cette transformation procède pour partie de l'influence de dispositifs publics (ThéâtrePro Valais⁵³ ou Label+⁵⁴ par exemple), elle résulte principalement d'une multiplication des possibilités de formation, qu'elles soient publiques ou privées, préprofessionnelles ou supérieures⁵⁵. Cette évolution accélérerait encore la croissance des effectifs, car «*l'existence de formations spécialisées par effet d'affichage ou prescription enseignante, contribue à informer et à orienter les choix scolaires et professionnels d'étudiants à la fois disponibles et disposés à opter pour cette voie*» (Dubois 2013, 50). Le développement de l'offre stimulerait donc la demande, c'est-à-dire que le nombre croissant de personnes attirées par une carrière porteuse d'un espoir d'épanouissement verraient dans l'existence de filières de formation une confirmation de la légitimité de leurs aspirations⁵⁶. Beaucoup de participant·es à la présente étude⁵⁷ ont d'ailleurs mobilisé cette hypothèse pour expliquer la croissance des effectifs dans les arts de la scène en Suisse romande. Ce

⁵¹ Christine Salvadé, cheffe de l'Office de la culture du canton du Jura, a ainsi expliqué dans le cadre de l'entretien semi-directif mené avec elle que : «*le statut d'artiste se voit de plus en plus valorisé, même au sein de la famille, lorsqu'il s'agit de réfléchir à une carrière professionnelle. Il y a depuis une dizaine d'années, une prise de conscience du fait qu'un poste dans le domaine de la culture est un travail comme un autre, que la culture a un poids dans l'économie, ce n'est pas qu'un hobby, ça peut être "utile" dans la société dans le sens où le secteur a un poids important et quantifiable dans le PIB*» (Christine Salvadé).

⁵² La professionnalisation des musiciens de jazz en France par Philippe Coulangeon offre un exemple d'un tel processus (Coulangeon 1999). Cet exemple semble d'ailleurs partager quelques points communs avec la professionnalisation du système des arts de la scène en Suisse romande.

⁵³ Un dispositif du canton du Valais qui a notamment pour but de «*favoriser la professionnalisation de l'ensemble des intervenants de la création, du comédien à l'administrateur du théâtre en passant par les techniciens et les metteurs en scène*» https://www.vs.ch/documents/Encouragement_des_arts_de_la_scene_transitoire.pdf/.

⁵⁴ «*En donnant la possibilité de créer une production particulière, Label+ contribue à une professionnalisation toujours plus grande des metteurs en scène et des comédiens, mais aussi de tous les intervenants autour d'une production*» (Evalure 2015, 28).

⁵⁵ En France, les effectifs de l'enseignement artistique amateur ont été ainsi multipliés par près de 3 entre 2009 et 2018 (Ministère de la Culture et de la Communication 2021, 64). En Suisse, le **Tableau 1** montre une croissance de 18% des emplois classés dans la catégorie *Enseignement culturel* entre 2011 et 2019.

⁵⁶ Anne Papilloud, Secrétaire générale du Syndicat Suisse romand du Spectacle, explique ainsi que «*beaucoup de parents qui ont des enfants qui font des écoles d'art trouvent cela valorisant, alors que dans ma génération, un tel choix aurait été perçu plus négativement. Les accords de Bologne et la professionnalisation des études artistiques ont participé à transformer ces études en études comme les autres. En plus d'une plus grande attractivité, elles ne souffrent plus d'une connotation négative, elles sont mieux acceptées socialement*» (Anne Papilloud).

⁵⁷ Par exemple David Junod, administrateur au Théâtre de Carouge : «*la clarification du modèle de formation survenue ces dernières années a participé au renfort de l'attractivité du secteur*» (David Junod).

mouvement à la hausse serait donc lié à la Haute école des arts de la scène de Suisse romande⁵⁸, à l'École de théâtre Serge Martin à Genève, à l'École de théâtre des Teintureries à Lausanne (cette dernière fermera toutefois ses portes en 2023⁵⁹), mais aussi à la multiplication des centres de formation — subventionnés ou non — proposant des cours d'arts dramatiques.

Au sujet de la formation, ce chapitre ne peut faire l'économie d'un rapide passage au sujet de la Manufacture, car elle se trouve au centre de débats récurrents tant sur son rôle dans la croissance du nombre d'interprètes en Suisse romande⁶⁰, que sur les coûts par étudiant de son cursus⁶¹, son esthétique *hyper-contemporaine* (Delacrétaz 2020) ou sa propension à former des *acteurs-créateurs* (Rolle et Moeschler 2014). Si ces différents éléments ne peuvent être traités — voire déconstruits — ici, en ce qui concerne le premier point — questionnement au cœur de ce chapitre —, il semble pour le moins excessif de faire porter à la seule Manufacture la responsabilité de l'augmentation du nombre de personnes qui gravitent dans les arts de la scène en Suisse romande. Comme le montre ce qui précède, ce mouvement dépend en réalité de transformations socio-économiques très profondes. De plus, tout comme les *vocations*, ces filières apparaissent elles aussi dans des contextes géo-historiques spécifiques, et si leur existence permet aux aspirant-es des métiers de la culture d'objectiver leurs espoirs, elle n'en est probablement pas à l'origine. Plutôt qu'un mouvement de causalité circulaire entre apparition de filières et multiplication des vocations, il semble que les deux phénomènes suivent des chemins parallèles, s'ancrant dans les mêmes *conditions sociales*.

Ensuite, toujours en ce qui concerne le lien entre la Manufacture et la croissance des effectifs, il est important de rappeler que la création de cette école découle justement d'une volonté de limiter le nombre de comédien·nes formé·es: «*des deux anciens conservatoires⁶², qui livraient à eux deux 30 comédien·nes par années, subsiste donc une école intercantonale financée par l'ensemble des cantons romands et vouée à former 15 à 16 comédien·nes au rythme de deux volées tous les trois ans*» (Rolle et Moeschler 2014, 38). Un nombre à mettre en relation avec les 150 à 160 candidats qui, en moyenne, envoient leurs dossiers aux concours de la Haute école (Rolle et Moeschler 2014, 42).

En outre, si les institutions les plus prestigieuses ont le pouvoir de tracer une frontière symbolique entre les candidat·es susceptibles de prétendre à une carrière artistique et «*ceux qui devront prouver leur appartenance au métier en redoublant les signes extérieurs d'adhésion à la vocation*» (Sorignet 2010, 29), les arts de la scène restent caractérisés par des «*droits d'entrée*» faiblement codifiés (Dubois 2013, 17). En effet, et contrairement à la plupart des autres secteurs, la possibilité d'une carrière en ce domaine ne dépend que partiellement du diplôme; la diversité des modalités d'apprentissage — souvent réduites à la seule autodidaxie — forme en effet l'une des singularités des mondes de l'art (Bense Ferreira Alves et Poulard 2015). L'absence d'une possibilité de formation de niveau tertiaire en ce domaine n'entraverait donc que marginalement la multiplication des *vocations*. Ces différents éléments invitent dès lors à relativiser fortement le rôle de la Manufacture dans le mouvement de

⁵⁸ La Manufacture, une institution titulaire d'une accréditation HES liée aux Réformes de Bologne et à la tertiarisation des formations professionnalisantes (Rolle et Moeschler 2014, 9).

⁵⁹ https://www.teintureries.ch/site/assets/files/58211/3435_001.pdf.

⁶⁰ <https://www.rts.ch/audio-podcast/2021/audio/forme-t-on-trop-de-comediens-en-suisse-romande-25625133.html>.

⁶¹ La dernière statistique des hautes écoles de l'Office fédéral de la statistique montre qu'en matière de coûts par étudiant, la catégorie «*musique, arts de la scène et autres arts*» n'est dépassée que le domaine de la médecine dentaire (Office fédéral de la statistique 2021). Attention toutefois, si La Manufacture appartient bien à la première catégorie, ses effectifs restent limités et elle ne joue donc qu'un rôle limité dans le calcul de cette moyenne des coûts par étudiant. En l'absence de données à ce sujet, il demeure impossible d'évaluer si ces coûts correspondent à la moyenne de la catégorie.

⁶² La Section professionnelle d'art dramatique de Lausanne et de l'École supérieure d'art dramatique de Genève.

hausse des effectifs et à envisager moins le durcissement de conditions d'entrées déjà très sélectives qu'une meilleure articulation entre formation et entrée dans le métier.

Ce chapitre le montre, la hausse du nombre de personnes qui gravitent dans le système des arts de la scène en Suisse romande dérive de transformations socio-économiques profondes. En résumé, la croissance économique observée dans de nombreux pays à hauts revenus a entraîné un accroissement des flux financiers à destination des secteurs de la culture, que ces flux soient liés aux dépenses publiques ou à la consommation des ménages. En parallèle à ce mouvement favorable à l'essor des mondes de l'art, se diffuse depuis la fin des années 1960 l'idéal d'un nouveau rapport au travail qui substitue à la seule recherche de rémunérations monétaires une quête d'épanouissement personnel. La diffusion de cet idéal accroît l'attractivité des professions culturelles, en particulier auprès des populations les plus formées ou les plus favorisées. Survient enfin un temps de *normalisation* des carrières dans la culture, que la perte d'exceptionnalité découle directement de la croissance des effectifs — par effet d'imitation ou validation du bien-fondé d'un tel choix —, ou qu'elle soit liée à l'action de l'État qui communique sur la vitalité du secteur de la culture, œuvre à la professionnalisation du secteur ou soutient la multiplication des filières de formation en ce domaine.

Une conjonction de déterminants qui permettent d'expliquer la croissance des effectifs observée dans le système des arts de la scène en Suisse romande.

Quelles sont les conséquences de cette croissance ?

3.2 De la croissance à la surchauffe

Pour la très grande majorité des personnes qui ont eu l'occasion de s'exprimer dans le cadre de cette étude, la hausse des effectifs dans les arts de la scène en Suisse romande participe à la *surchauffe* du système⁶³. À noter que le qualificatif *surchauffe* a été préféré à celui de *surproduction*, car, pour certain-es participant-es aux entretiens semi-directifs, ce second terme charrie avec lui une connotation négative, alors que la croissance du nombre de personnes dans le système des arts de la scène ne serait pas un problème en soi; elle pourrait même constituer une preuve de sa vitalité⁶⁴. En outre, toujours selon certain-es informateur-trices, le terme *surproduction* laisserait supposer que la plupart des productions ne trouvent pas leur public, voire que certaines personnes s'obstineraient dans l'insuccès. Une situation qui serait en réalité marginale, car: «*tu ne joues pas longtemps devant des salles vides. C'est tellement dur, tellement violent, qu'à un moment, tu t'arrêtes*» (Matthieu Béguelin).

Ces quelques éléments mènent donc à privilégier le terme *surchauffe*⁶⁵, un qualificatif qui peut évoquer plusieurs phénomènes. Une première modalité s'incarne dans la limite des lieux disposés à accueillir des productions toujours plus nombreuses. Une seconde concerne une *suroffre* vis-à-vis de la *demande* du public⁶⁶. Une troisième modalité de cette *surchauffe* se rapporte enfin à la différence qui existe entre la croissance des moyens publics disponibles et celle, beaucoup plus marquée, du nombre de productions⁶⁷. Pour ce dernier point, la statistique du financement public de la culture réalisée par l'OFS montre toutefois que les dépenses publiques cumulées des trois échelons administratifs pour le domaine «musique et théâtre» sont passées de 561 millions à 824 millions de francs entre 2011 et 2019, soit une augmentation de 47% (voir [Graphique 4](#) en annexe). Le niveau de détail proposé dans cette statistique ne permet cependant pas de renseigner sur d'éventuelles disparités régionales ni de connaître la répartition entre «musique» et «théâtre», deux domaines classés dans la même catégorie.

Au sujet de cette *surchauffe*, le questionnaire réalisé dans le cadre de cette étude (voir méthodologie) proposait aux participant-es de noter sur une échelle de 1 (pas du tout d'accord) à 5 (tout-à-fait d'accord) l'énoncé suivant: «*le système des arts de la scène en Suisse romande connaît une situation de surchauffe*». Le résultat apparaît sans appel: les 275 personnes qui ont évalué cette proposition lui ont donné la note moyenne de 4 sur 5⁶⁸ ([Figure 2](#)).

⁶³ Dans une étude de 2018 au sujet de la mobilité des productions dans l'espace romand, la Fondation pour le développement durable des régions de montagne indique que les membres de la Conférence des présidents des organes de répartition des bénéfices de la Loterie Romande «*pensent que le nombre croissant de productions pose problème. Ils se demandent comment réguler l'offre*» (Nanchen, Borgeat-Theler, et Sanchez 2018, 10).

⁶⁴ Certain-es participant-es au questionnaire en ligne ont ainsi déclaré «*je trouve que c'est difficile de considérer la multiplication des compagnies comme mauvais. Cette émulation crée une grande dynamique*» (ID 96).

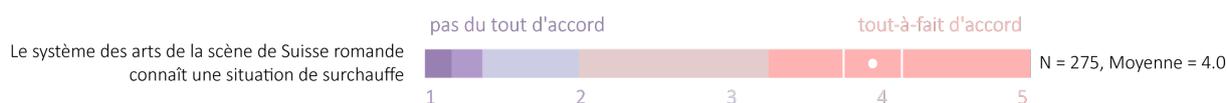
⁶⁵ Ce qui n'a toutefois pas empêché quelques critiques sur ce terme: «*ne pas subir l'argument de la surchauffe, car il reprend une optique dégressive des soutiens à la culture. Plutôt se reposer sur des faits et voir si vraiment la surchauffe est objective; si ce ne sont pas plutôt les soutiens qui sont insuffisants, et s'il n'est pas riche en soi d'avoir une offre aussi foisonnante*» (ID 480).

⁶⁶ Ce que Bernard Lartarjet, auteur d'une étude les enjeux du spectacle vivant en France, résume ainsi: «*l'offre continue de croître et elle est supérieure à celle des publics que nous sommes capables de mobiliser, à celles des consommations en général et des dépenses que l'ensemble des ménages, dans toutes les catégories de population, sont susceptibles d'accepter pour accéder à ces biens et à ces œuvres*» (<https://www.artcena.fr/synthese-du-labo-3-un-spectacle-vivant-durable>).

⁶⁷ Ce que confirme par exemple Jean Liermier, metteur en scène et directeur du Théâtre de Carouge, dans le cadre des entretiens semi-directifs: «*avec cette croissance, les moyens se divisent plutôt qu'ils ne s'additionnent*» (Jean Liermier).

⁶⁸ Même si, face à l'impossibilité d'un tirage aléatoire (voir méthodologie), ce résultat doit être considéré avec quelques précautions, l'intervalle de confiance à 95% pour la moyenne de cette question se situe entre 3,91 et 4,17. Cet intervalle est symbolisé par les traits blancs sur la figure.

Figure 2: Résultats du questionnaire - surchauffe dans les arts de la scène en Suisse romande



Ce résultat s'est vu confirmé par de nombreux commentaires reçus dans le cadre du questionnaire :

« La tendance aux courtes séries de représentation nuit aux artistes. (...) Elle empêche les compagnies de faire connaître leur travail au public et à la presse, et de cultiver le bouche-à-oreille. La somme de travail et d'argent investie dans la production est disproportionnée par rapport au temps d'exposition. Il y a comme une forme de gâchis » (ID 625)⁶⁹;

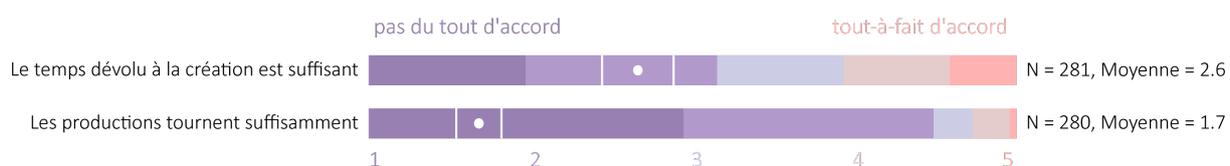
« Un artiste qui doit créer obligatoirement chaque année une création, voire deux, pour vivre, sans vraiment tourner, c'est épuisant et sans possibilité de se régénérer, difficile de vraiment aboutir à un projet » (ID 81);

« Les arts de la scène indépendants ont vu leurs moyens augmenter graduellement depuis les années 90. Les productions théâtrales et chorégraphiques suisses sont innovantes et parfois de très haut niveau. Malheureusement, on assiste souvent à des productions pas suffisamment abouties (répétitions réduites) et l'économie de ces spectacles est souvent rabotée (pas de recherche, peu d'interprètes sur le plateau, personnel insuffisant) » (ID 197);

« Il existe une énorme disparité de moyens entre ceux dédiés à la création et ceux dédiés à la diffusion. Les compagnies sont poussées à créer, pas forcément à diffuser. Le fait que la diffusion est un critère assez faible dans l'obtention d'une subvention pour une compagnie est un vrai problème, car cela conduit mécaniquement à une multiplication des compagnies et des spectacles au détriment d'un répertoire plus stable et plus durable » (ID 358).

Les résultats obtenus par deux énoncés proposés dans le questionnaire montrent que ces commentaires au sujet d'une accélération du cycle de vie des productions traduisent des phénomènes observés par la majorité des personnes actives dans les arts de la scène en Suisse romande :

Figure 3: Résultats du questionnaire – cycle de vie des productions



Certain-es participant-es à l'étude estiment que les systèmes de soutiens publics en vigueur favorisent la *surchauffe*, par exemple en obligeant les requérant-es à monter des compagnies pour accéder aux subventions⁷⁰, en contraignant à la création régulière de nouveaux projets pour renouveler les soutiens⁷¹ ou encore en négligeant la diffusion (et la reprise) des productions. Les dispositifs des pouvoirs publics participeraient donc à accélérer encore un système déjà en *surchauffe*. Cette organisation du soutien public ferait peser le risque d'une mauvaise utilisation des ressources à disposition, à l'exemple des cas rappelés par plusieurs informateur-trices où des compagnies ont reçu des sommes importantes pour des productions qui n'ont été montrées que peu de fois au public (une

⁶⁹ Ce code désigne le numéro d'identification dans la base de données constituée à partir des réponses au questionnaire.

⁷⁰ Sans que l'existence de telles pratiques ait pu être confirmée dans le cadre de cette étude, un informateur explique ainsi que certain-es comédien-nés indépendant-es, ne parvenant pas à se faire engager par des metteurs-ses en scène, créent leurs propres compagnies pour accéder à des soutiens publics.

⁷¹ Jean Liermier explique ainsi que : « la plupart des gens que je rencontre sont épuisés, parce qu'à peine ont-ils fini un projet — joué 6 à 8 fois —, qu'ils sont déjà en train de préparer le projet d'après. Ce rythme génère une forme d'épuisement et de tarissement de l'inspiration, de la nécessité artistique » (Jean Liermier).

compagnie aurait ainsi reçu 200000 francs pour un spectacle joué 4 fois). Pour conclure sur cette partie, d'autres éléments ont été mentionnés pour expliquer cette *surchauffe*, à l'instar de la prépondérance en Suisse romande d'un modèle centré sur l'indépendance plutôt qu'une organisation en troupes engagées à l'année par des théâtres de création (plus courante en Suisse alémanique⁷²), le système du chômage qui pousserait à privilégier la création plutôt que la tournée⁷³, la préférence donnée à la création sur la diffusion de la part de professionnel·les engagé·es dans la compétition pour leur réputation (Menger 2008, 96), mais aussi de l'émergence d'un phénomène de *festivalisation* des programmations. Par ce qualificatif, revenu à plusieurs reprises, des participant·es se réfèrent à la logique concurrentielle entre les institutions qui mène à l'augmentation du nombre de spectacles proposés⁷⁴. Certaines collectivités publiques participeraient même à ce mouvement en exigeant des institutions subventionnées qu'elles étoffent au maximum leur programmation.

Ces différents éléments montrent que si la croissance des effectifs forme la cause principale d'une *surchauffe* que confirment la très grande majorité des participant·es à cette étude, d'autres facteurs participent à accélérer encore la mécanique du système des arts de la scène de Suisse romande.

Le chapitre suivant explique les effets indésirables qui accompagnent cette *surchauffe*.

⁷² À ce sujet, il faut noter toutefois que le nombre de compagnies indépendantes augmente également outre-Sarine: «*le système en vigueur [à Zürich] est celui des théâtres d'ensemble à l'allemande, mais (...) les compagnies indépendantes zurichoises sont de plus en plus nombreuses, le modèle de théâtre indépendant attirant de plus en plus de jeunes créateurs*» (Delacrétaz 2020, 26). C'est également le cas en Allemagne: «*aujourd'hui encore, la tradition des théâtres avec ensemble reste forte en Allemagne, même si de nombreuses structures indépendantes se sont développées ces dernières décennies et contestent l'inertie des grands ensembles, ainsi que leur faible capacité d'innovation*» (Menamkat et Müller 2016, 5).

⁷³ C'est du moins ce qu'exprime ce commentaire reçu dans le cadre du questionnaire: «*un autre problème concret à relever: le système du chômage, selon nous, pousse à privilégier, pour certains, la création, et non la tournée. En effet, la création implique un plus long mandat, alors que les quelques dates de tournée sont moins avantageuses dans le système du chômage. Pour une compagnie émergente sans fonds, il est donc impossible de reprendre une création*» (ID 467).

⁷⁴ Ainsi, pour ce répondant au questionnaire: «*le rythme des programmations annuelles étouffe la vitalité, l'énergie, la réactivité. Le reflet de la culture vivante pâlit*» (ID 219).

3.3 De la surchauffe à la précarité

La croissance des effectifs dont témoignent les chapitres précédents fait redouter l'apparition d'un déséquilibre entre *offre de travail* et *demande de travail*. En France, Pierre-Michel Menger a montré qu'entre 1992 et 2008, le nombre d'artistes intermittent·es s'est accru de 144 % alors que, dans le même temps, le volume de travail⁷⁵ n'a augmenté que de 77 % (Menger 2011, 350). Pour le sociologue français professeur au Collège de France, lorsqu'apparaît un tel déséquilibre naît une concurrence farouche entre les compagnies qui les pousse à accepter des conditions de plus en plus précaires pour demeurer actives⁷⁶. Pour preuve, en France, la durée des contrats s'est ainsi raccourcie, tout en se répartissant sur un nombre croissant de salarié·es; ces derniers travaillent donc moins de jours sur une année, mais le font auprès de plus d'employeur·euses, qui leur proposent des quantités de travail de moins en moins importantes (Menger 2008, 86). En définitive, entre 1992 et 2007, les artistes intermittents français ont perdu en moyenne 28% de leurs revenus⁷⁷ (Menger 2011, 246).

Si quelques participant·es à la présente étude témoignent de l'existence d'un tel phénomène en Suisse⁷⁸, les preuves empiriques manquent. Rares sont en effet les analyses qui portent sur les salaires des professions culturelles dans le pays, et encore plus rares celles qui s'intéressent aux revenus dans les arts de la scène. L'OFS publie quelques données à ce sujet, mais celles-ci n'offrent qu'un aperçu imparfait des revenus. En effet, pour le domaine « *Arts visuels et scéniques* »⁷⁹, l'Office de la statistique parvient à un salaire brut médian de 6500 francs (Office fédéral de la statistique 2020, 29). Un résultat qui, comme le montre la suite de ce chapitre, apparaît particulièrement élevé⁸⁰.

Une récente enquête mandatée par Suisseculture Sociale⁸¹ et la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia⁸² parvient à des montants qui semblent plus précis. Ainsi, sur la base d'un échantillon de 1476 acteur·trices culturel·les issu·es de 8 disciplines différentes⁸³, l'étude montre que: « *pour près de 40 % des personnes interrogées, le revenu annuel (net) moyen (pour les trois dernières années avant la crise du Covid-19) se situe entre 20000 et 40000 francs. Il est de moins de 20000 francs pour 20 % des acteurs culturels, et compris en 40001 et 60000 francs pour quelque 20 % également. Un peu moins de 18 % des acteurs culturels réalisent un revenu annuel supérieur à 60000 francs* » (Ecoplan 2021, 13). Un résultat très intéressant, qui témoigne avec un grand degré de précision de la faiblesse des revenus

⁷⁵ Mesuré à partir des contrats en CCD déclarés à la Caisse des congés spectacles.

⁷⁶ « *If there is more work but an ever more rapidly growing number of individuals, a fiercer competition takes place that implies higher inequalities in access to employment, more variability in the level and schedule of activity and on the whole work rationing for those who share the labor pie and cycle more often from work to unemployment or from arts work to arts-related or non-arts work* » (Menger 1999, 545).

⁷⁷ L'inflation a été prise en compte dans ce calcul.

⁷⁸ À l'exemple de Sophie Mayor, secrétaire générale de Corodis qui explique que: « *certaines personnes acceptent des conditions défavorables, parce qu'elles ont envie d'être dans ce système-là, elles ont envie de jouer, de créer, donc elles acceptent ces conditions, parfois sans se rendre compte que cela induit un dumping salarial dommageable pour tout le monde* » (Sophie Mayor).

⁷⁹ À noter que la catégorie *Arts scéniques* est ici agrégée à *Arts visuels*, qui intègre les peintres, les sculpteur·trices, les photographes, les designers ou encore les personnes actives dans la mode.

⁸⁰ Cela s'explique par le fait que l'OFS réalise ses estimations sur la base l'Enquête sur la structure des salaires, une enquête qui ne considère que les entreprises qui emploient trois salarié·es au minimum, alors même que beaucoup des personnes actives dans ce secteur le sont en tant qu'indépendantes ou dans le cadre de petites entreprises. Conscients de ces lacunes, les auteurs déclarent que les prochaines études affineront leurs estimations sur la base d'autres registres officiels (Office fédéral de la statistique 2020, 28).

⁸¹ Une association qui a pour but de gérer un fonds social destiné aux acteurs culturels professionnels dans le besoin (<https://www.suisseculturesociale.ch/>).

⁸² Une fondation de droit public financée par la Confédération et chargée de l'encouragement de la culture (<https://prohelvetia.ch/fr/>).

⁸³ Soit musique, arts visuels, danse, théâtre/spectacle, littérature, film/audiovisuel, photographie et arts du cirque.

dans les professions culturelles, mais qui ne permet cependant pas d'isoler les arts de la scène ni d'adopter une approche longitudinale.

Pour pallier ces deux manques, ce chapitre mobilise deux sources principales : l'enquête suisse sur la population active (ESPA)⁸⁴ et un questionnaire en ligne envoyé dans le cadre de cette étude aux compagnies et aux théâtres de Suisse romande.

DONNÉES ISSUES DE L'ENQUÊTE SUISSE SUR LA POPULATION ACTIVE (ESPA)

La première méthode a consisté à identifier dans une base de données (ESPA) regroupant toutes les personnes actives en Suisse entre 2011 et 2019, celles qui l'ont été dans des établissements classés sous les codes NOGA liés aux arts de la scène⁸⁵. Cette méthode a permis d'isoler 516 observations correspondant à ces critères⁸⁶. Ensuite, comme chaque observation de la base de données reçoit un poids statistique de l'OFS, il a été possible de passer de ces 516 observations — soit autant de personnes réellement interviewées par l'OFS — à 52578 unités pondérées. Pour conclure cette rapide mention méthodologique, il faut signaler que les estimations qui suivent — sur lesquels pèsent encore toutefois quelques incertitudes⁸⁷ — ont été réalisées sur la base des observations pondérées.

Le recours aux bases de données de l'ESPA a permis d'estimer que le revenu professionnel annuel brut médian des personnes actives occupées⁸⁸ à plein temps dans les arts de la scène en Suisse⁸⁹ se monte, en moyenne pour la période 2011-2019, à 68750 CHF⁹⁰, soit environ 5729 CHF par mois — contre 6645 CHF en moyenne pour les autres secteurs de l'économie. En préambule, il est nécessaire de rappeler que ce résultat, qui peut sembler élevé, ne concerne pas que les compagnies, mais toutes les personnes actives dans les arts de la scène en Suisse, donc également celles qui, par exemple, travaillent dans l'administration ou à la direction des théâtres. En outre, seules les personnes actives occupées à plus de 90% ont été considérées ici. Enfin, comme déjà précisé, les chômeur·ses et les personnes inactives n'ont pas pu être inclus·es dans l'analyse, alors même que les formes d'organisation du travail dans les arts se singularisent par leur caractère atypique, notamment par l'importance de l'auto-emploi, de l'indépendance, du travail intermittent, du multisalariat et des temps partiels (Menger 2011, 55). Pour certain·es participant·es à la présente étude, la question du taux d'occupation n'aurait d'ailleurs qu'une pertinence limitée dans les arts de la scène, tant les horaires y sont irréguliers. Pour preuve, alors que, dans l'ESPA, 52% des personnes actives occupées à temps plein dans ce secteur déclarent travailler « *entre lundi et vendredi et le week-end (samedi et/ou dimanche)* », elles ne sont que 19% à en

⁸⁴ Comme expliqué dans un chapitre précédent, cette enquête se base sur un échantillon de la population et renseigne sur de nombreuses variables liées à l'activité professionnelle, et notamment les revenus.

⁸⁵ Soit, comme pour la mesure de l'évolution des effectifs, les trois codes suivants : troupes de théâtre et de ballet (900101), activités de soutien au spectacle vivant (900200) et gestion de salles de spectacles (900400).

⁸⁶ À noter que, pour des questions de comparabilité avec le questionnaire en ligne, toutes les personnes qui tirent un revenu d'un autre domaine ont été exclues du calcul, c'est-à-dire que seules les personnes ayant une activité secondaire dans une entreprise classée dans ces mêmes codes ont été retenues.

⁸⁷ Pour commencer, l'ESPA n'est pas exhaustive, c'est-à-dire qu'elle procède par sondage et échantillonnage. La représentativité des résultats peut souffrir de cette méthode, notamment lorsque les populations considérées forment des sous-ensembles peu nombreux (par exemple pour un domaine d'activité précis ou une région géographique peu peuplée). Pour limiter ce biais, le nombre d'observations a été augmenté par le cumul de plusieurs années. En outre, comme expliqué plus haut pour la STATENT, l'ESPA classe certaines personnes actives dans ce milieu sous d'autres codes (sous-couverture) et inversement (sur-couverture).

⁸⁸ Les personnes au chômage, les personnes non actives et les apprentis n'ont donc pas été considérés.

⁸⁹ À noter que les différences entre les régions linguistiques du pays ne sont pas significatives. Pour accroître le nombre d'observations et donc la précision du résultat, il n'était pas possible de ne garder que les observations de Suisse romande, c'est pourquoi toutes les régions du pays ont donc été conservées.

⁹⁰ Le nombre d'observations réelles se monte à 312, et le nombre d'observations pondérées — celui sur lequel se base cette estimation — à 31048.

faire autant dans le reste de l'économie. La même différence existe pour celles et ceux qui déclarent travailler « *la journée et le soir ou la nuit* », avec une proportion de 46% dans les arts de la scène, contre 12% en moyenne dans les autres secteurs⁹¹.

Malgré ces quelques limites qui tendent à surévaluer le revenu médian dans les arts de la scène, la comparaison avec les autres sections économiques montre que les rémunérations dans les arts de la scène restent faibles, ne dépassant que les catégories « *Hébergement et restauration* » et « *Agriculture, sylviculture* ». En outre, alors qu'il existe une corrélation avérée entre le niveau de formation des personnes et leurs revenus⁹², cette relation semble disparaître dans les arts de la scène. Le **Tableau 3** témoigne en effet d'un important différentiel entre la part des diplômés du tertiaire dans les arts de la scène (plus importante que dans la plupart des autres sections économiques) et le niveau des revenus qu'on y trouve (plus faible que dans la plupart des autres sections économiques). Un résultat qui rejoint ceux de nombreuses autres études⁹³.

Tableau 3: Comparaison des revenus annuels bruts et des diplômés du tertiaire en Suisse

Sections économiques ⁹⁴ et arts de la scène	Revenu annuel brut des personnes actives occupées à plein temps Médiane 2011-2019	Part des personnes actives occupées diplômées du tertiaire Moyenne 2011-2019
Activités financières et d'assurance	110000	59%
Information et communication	104000	66%
Administration publique, activités extra-territoriales	98958	55%
Enseignement	94500	73%
Activités spécialisées, scient. et techniques	93928	67%
Activité industrielle, prod. d'énergie	80000	37%
Transports et entreposage	76700	25%
Construction	75400	21%
Santé humaine et action sociale	74750	49%
Commerce, réparation	72000	32%
Immobilier, activités administratives	71136	31%
Arts de la scène	68750	57%
Arts, loisirs, ménages privés, autres (sans arts de la scène)	68548	43%
Hébergement et restauration	55900	20%
Agriculture, sylviculture	55039	31%

Réalisé à partir de l'ESPA. Moyenne pour le cumul des années 2011 à 2019.

Le recours à un cumul de 9 années vise à augmenter le nombre d'observations et donc à améliorer la précision du résultat.

Les observations pondérées ont été utilisées pour les calculs de ce tableau.

Dans la typologie d'origine, la sous-catégorie « arts de la scène » a été extraite de « Arts, loisirs, ménages privés, autres (sans arts de la scène) » pour constituer une catégorie propre.

Les codes NOGA qui ont servi à constituer la catégorie « arts de la scène » sont les suivants : 900101 Troupes de théâtre et de ballet; 900200 Activités de soutien au spectacle vivant; 900400 Gestion de salles de spectacles.

⁹¹ En considérant le fait que les activités de spectacles se déroulent principalement le soir ou le week-end, les proportions de 52% et de 46% pourraient même être considérées comme faibles. Elles témoignent en réalité du fait que, parmi la population retenue pour cette analyse, soit celle des personnes actives dans des entreprises classées sous les codes NOGA 900101, 900200 ou 900400, de nombreuses personnes exercent des professions non artistiques (par exemple, pour l'échantillon et selon la classification internationale ISCO, les *secrétaires d'administration et secrétaires exécutifs* ou les *aides-comptables et teneurs de livres*).

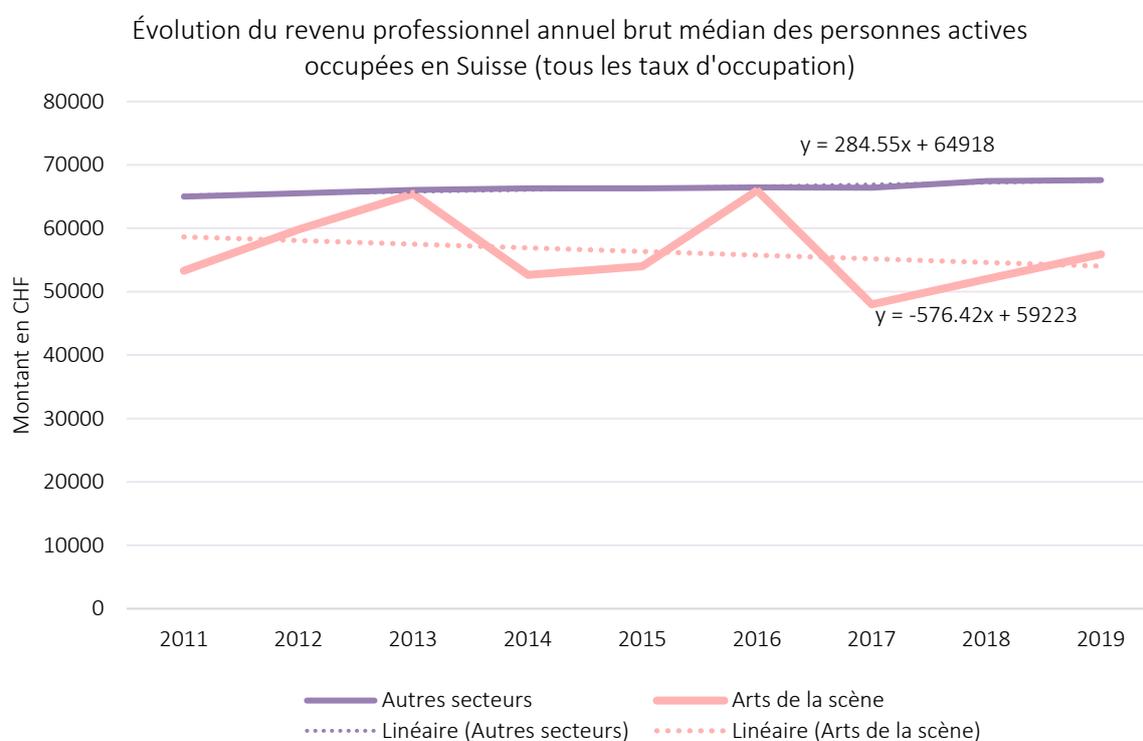
⁹² <https://www.bfs.admin.ch/bfs/ndicateurs-formation/themes/effets/revenu-professionnel.html>.

⁹³ Par exemple : « *parmi les facteurs qui sont habituellement pris en compte pour analyser les différences de rémunération entre les individus et entre les catégories professionnelles, la formation, mesurée par sa durée et par le type de diplôme obtenu, joue un rôle essentiel, mais elle a, dans le cas des artistes, un pouvoir explicatif faible* » (Menger 2009, 240).

⁹⁴ La typologie des sections économiques se base sur une nomenclature de l'OFS, disponible ici : <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/industrie-services/nomenclatures/noga.assetdetail.344103.html>.

Lorsque tous les taux d'occupation sont considérés, donc en prenant en compte les temps partiels, le revenu professionnel annuel brut médian des personnes actives occupées dans les arts de la scène en Suisse se monte à 53 300 CHF⁹⁵ pour la période 2011 à 2019, soit environ 4442 CHF par mois, contre 5525 CHF dans les autres secteurs. La prise en compte de tous les taux d'occupation permet d'augmenter suffisamment le nombre d'observations pour pouvoir réaliser une évolution par année des revenus dans les arts de la scène en Suisse. Si, en raison de la faiblesse des effectifs⁹⁶, ces résultats doivent être considérés avec de grandes précautions, il est très intéressant de constater dans le [Graphique 1](#) que, contrairement au reste de l'économie, les revenus suivent une tendance baissière dans les arts de la scène. Bien qu'il nécessiterait davantage d'investigations et le recours à des sources plus complètes pour être confirmé, ce résultat forme un indice révélateur de l'apparition du phénomène présenté en introduction de ce chapitre, soit celui qui relie la croissance des effectifs à la détérioration des conditions de travail.

Graphique 1: Évolution entre les revenus des arts de la scène et ceux des autres secteurs de l'économie



Réalisé à partir de l'ESPA.

Les observations pondérées ont été utilisées pour les calculs de ce graphique.

Les codes NOGA qui ont servi à constituer la catégorie « arts de la scène » sont les suivants: 900101 Troupes de théâtre et de ballet; 900200 Activités de soutien au spectacle vivant; 900400 Gestion de salles de spectacles.

⁹⁵ Sur la base de 516 observations réelles et de 52578 d'observations pondérées.

⁹⁶ Cela se remarque notamment dans la grande variabilité interannuelle.

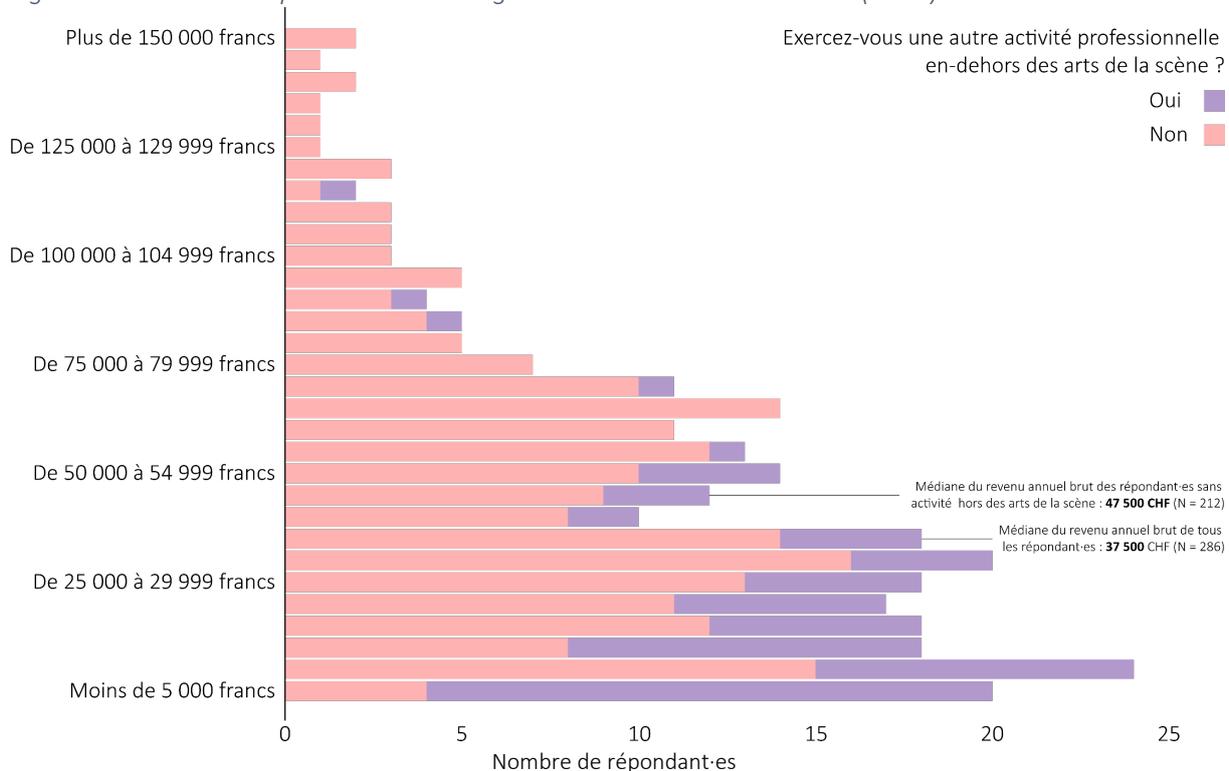
RÉSULTATS DU QUESTIONNAIRE EN LIGNE

La deuxième méthode retenue pour évaluer les revenus des arts de la scène a consisté en l'ajout de l'énoncé suivant dans le questionnaire en ligne envoyé aux personnes travaillant auprès de compagnies et de théâtres de Suisse romande: « *parmi les intervalles proposés, lequel correspond le mieux au montant que vous avez gagné en 2019 grâce à votre activité dans les arts de la scène ?*».

La médiane des revenus déclarés par les 286 personnes qui ont répondu à cette question est de 37500 CHF brut, soit 3125 CHF par mois⁹⁷. En écartant les personnes qui ont indiqué exercer une activité professionnelle hors des arts de la scène, c'est-à-dire en ne considérant que les personnes ne complétant pas leurs revenus de rémunérations issues d'autres secteurs, la médiane se situe à 47500 CHF brut, soit 3958 CHF par mois. Comme la question du taux d'occupation n'a pas été posée, ce résultat concerne également les personnes à temps partiel. Cette estimation s'avère relativement proche de celle obtenue avec la première méthode (celle se basant sur l'ESPA), soit un revenu annuel brut médian de 53300 CHF pour les personnes actives à tous les taux d'occupation dans les arts de la scène en Suisse entre 2011 et 2019.

La Figure 4 révèle une distribution asymétrique des revenus déclarés dans le questionnaire, c'est-à-dire que la plupart des effectifs se situent sur la partie inférieure du graphique. La majorité des personnes qui ont répondu à cette question indiquent donc de faibles revenus. Logiquement, l'asymétrie s'accroît encore lorsque les personnes qui complètent leurs revenus par une activité professionnelle hors des arts de la scène (en violet) sont prises en compte.

Figure 4: Résultats du questionnaire - diagramme en barres des revenus (2019)

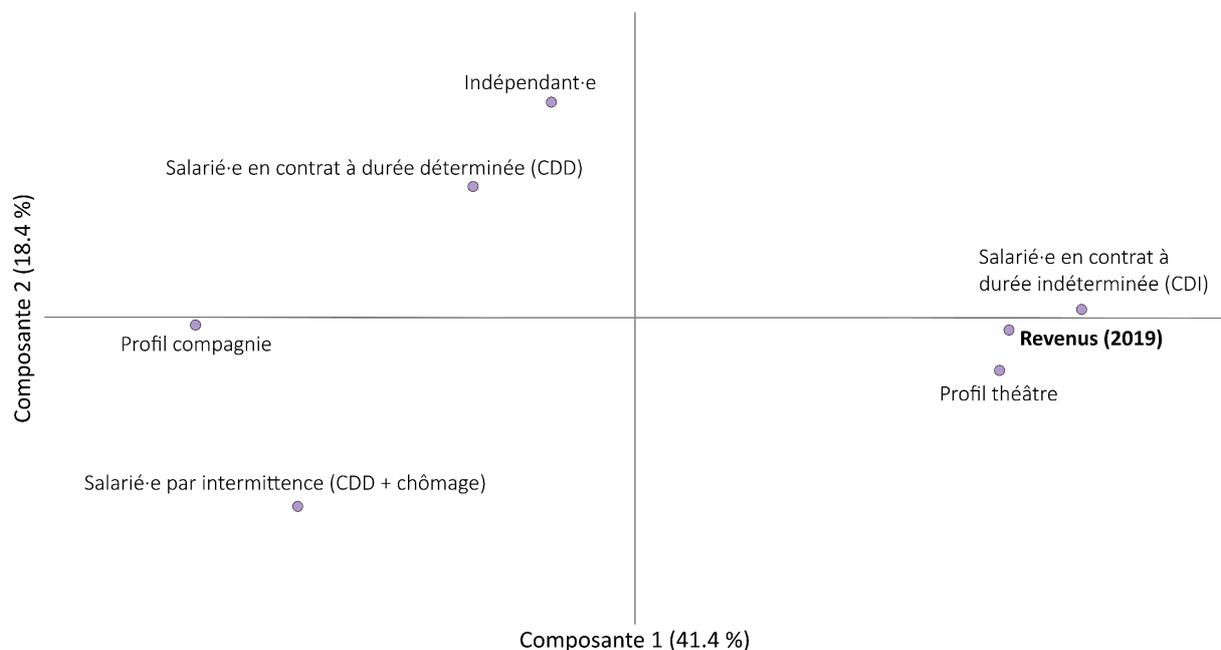


Note: la question posée était la suivante: « *Parmi les intervalles proposés, lequel correspond le mieux au montant que vous avez gagné en 2019 grâce à votre activité dans les arts de la scène ? (Pour ce montant, considérez le salaire brut)*»

⁹⁷ Il n'a pas été possible de déterminer si les participant-es qui ont déclaré un statut de salarié-e par intermittence (CDD + chômage) ont pris en compte les allocations reçues du chômage dans leurs revenus.

Pour affiner ces résultats, le recours à une carte factorielle — [Figure 5](#) — permet de représenter graphiquement les différents profils des participant-es au questionnaire⁹⁸. L'axe horizontal s'organise selon une opposition « *salarié-e en contrat à durée indéterminée* »/« *profil compagnie* ». Cela signifie que les participant-es qui ont indiqué être actif-ve au sein d'une compagnie ont très rarement signalé le faire sur la base d'un contrat à durée indéterminée. Selon le même principe, l'axe vertical oppose « *indépendant-e* » et « *salarié-e par intermittence* » (CDD + chômage). Pour revenir à la question des revenus, cette représentation permet de révéler les disparités qui existent entre les différents profils. Ainsi, plus les points sont proches du point « *Revenus (2019)* », plus ils entretiennent avec ce dernier un rapport de corrélation. Par exemple, les répondant-es qui ont indiqué bénéficier d'un contrat à durée indéterminée ont déclaré des revenus en moyenne plus importants. En ce qui concerne l'activité exercée au sein du système des arts de la scène, il apparaît nettement que les interprètes ou les personnes à la direction artistique d'une compagnie connaissent les revenus les plus faibles et les situations de contrats les plus précaires. Ces résultats rejoignent ceux de la littérature, qui montrent par exemple que les CDD sont 15 fois plus fréquents dans le spectacle vivant que dans les autres secteurs de l'économie (Menger 2011a, 38) ou que le *turn over* s'y révèle très important: « 27 % des comédiens et des musiciens et 32 % des danseurs ayant deux années de présence sur le marché n'obtiennent pas d'engagement la troisième année » (Cardon et Pilmis 2013, 47).

Figure 5: Carte factorielle d'une sélection de variables du questionnaire (n = 212)



Les différences de revenus se révèlent donc très importantes en fonction de la position occupée par les participant-es au questionnaire dans le système des arts de la scène. Pour affiner l'analyse, deux catégories ont été constituées à partir de l'échantillon. L'une réunit les personnes actives à la direction d'un théâtre/festival ou employées par un théâtre/festival, mais qui n'ont sélectionné aucune des autres activités proposées. L'autre regroupe les participant-es qui ont déclaré une activité d'interprète, d'administration/production/diffusion d'une compagnie ou de direction artistique d'une compagnie (mais qui n'ont sélectionné aucune des autres activités). Pour l'année 2019, celles et ceux de la première

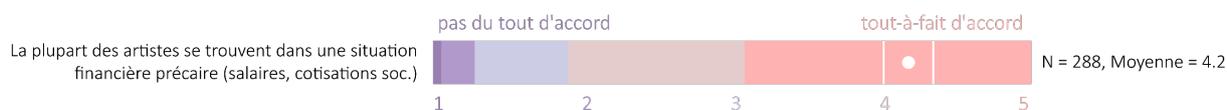
⁹⁸ Cette carte factorielle ne suit pas scrupuleusement la méthode statistique. Si elle témoigne de relations statistiques bien réelles, elle a d'abord été élaborée pour simplifier et présenter graphiquement les liens qu'entretiennent les différentes variables. Enfin, les deux composantes retenues n'expliquent qu'une part de la variance (environ 60%).

catégorie — le profil théâtre — ont annoncé un revenu médian mensuel de 6458 francs (n = 42), tandis que celles et ceux du second groupe — le profil compagnie — ont déclaré un revenu médian mensuel de 2708 francs (n = 111). Ce résultat — qui, une fois encore, ne concerne que les personnes qui ne complètent pas leurs revenus de rémunérations obtenues d’autres secteurs — témoigne des grandes disparités qui se cachent derrière les revenus médians; rares sont en effet les études qui stratifient leurs résultats en fonction de l’activité exercée par les acteurs et actrices culturel·les. En outre, comme il est probable que les personnes aux situations les plus précaires n’ont pas participé au questionnaire⁹⁹, ces résultats sont donc sans doute encore surestimés¹⁰⁰. Il reste que cette analyse des revenus permet d’offrir un aperçu des difficiles conditions d’existence de nombreuses personnes au sein du système des arts de la scène de Suisse romande, particulièrement pour celles qui sont actives dans les compagnies. Beaucoup d’entre elles tutoient en effet le seuil de pauvreté (2279 francs par mois en Suisse en 2020¹⁰¹).

LE PRIX RÉEL DES PRODUCTIONS

Le prix réel du travail et de la production artistiques¹⁰² se voit donc faussé par les sacrifices consentis par les personnes actives au sein des compagnies, mais aussi par leur recours à des rémunérations issues d’autres emplois, ou d’allocations de l’assurance chômage¹⁰³, de prestations de l’aide sociale¹⁰⁴ ou encore par les soutiens qu’ils obtiennent de leurs proches (Menger 2006; Abbing 2011). Comme le montre la Figure 6, la grande majorité des participant·es au questionnaire confirment l’ampleur de la précarité dans les arts de la scène en Suisse romande. En effet, l’énoncé «*la plupart des artistes se trouvent dans une situation financière précaire*» a reçu la note la plus élevée parmi toutes les propositions, soit 4,2 sur 5 (Figure 6).

Figure 6: Résultats du questionnaire - précarité des artistes



⁹⁹ Les canaux de distribution du questionnaire ont vraisemblablement atteint en priorité les personnes les plus actives et intégrées dans le système des arts de la scène en Suisse romande.

¹⁰⁰ Ce point de vue a d’ailleurs été défendu par certaines personnes au cours de l’atelier de travail organisé avec les compagnies dans le cadre de la présente étude.

¹⁰¹ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/pauvrete.html>.

¹⁰² Selon une expression de Pierre-Michel Menger (2008, 100).

¹⁰³ Comme l’expliquent Valérie Rolle et Olivier Moeschler, l’accession à des indemnités chômage peut paradoxalement témoigner d’une forme d’intégration dans le métier: «*l’accession à un régime d’indemnisation réservé à celles et ceux dont le travail s’inscrit dans la discontinuité se fait même le signe d’une situation plus établie dans le métier. Il faut, en effet, travailler suffisamment dans le domaine pour pouvoir y prétendre et répondre aux contraintes imposées par l’institution pour toucher des indemnités*» (Rolle et Moeschler 2014, 188).

¹⁰⁴ Contrairement au chômage, la perception d’une aide sociale ne signale pas une intégration dans le métier, mais vient plutôt confirmer l’échec des carrières: «*bien que la précarité soit une condition économique et sociale largement généralisée dans les mondes de l’art, le fait de percevoir le RSA demeure une caractéristique peu flatteuse, sur le plan personnel, mais aussi et surtout du point de vue professionnel. En effet, alors que l’accès au régime de l’intermittence fait office de “certification professionnelle”, car il distingue “ceux dont l’engagement vocationnel ne nécessite plus d’activité de subsistance des autres”, l’attribution du RSA s’apparente plutôt à “une négation de la professionnalité” des artistes, dans la mesure où elle n’est pas conditionnée à l’accomplissement d’heures de travail artistique. Selon un formateur du dispositif “RSA artistes”, l’octroi de cette aide sociale s’apparenterait même pour ces usagers à un “diplôme de l’échec”, dans la mesure où elle objective de façon déplaisante l’insuccès professionnel de ceux qui en bénéficient*» (Sigalo Santos 2019, 69).

Ces résultats quantitatifs peinent toutefois à rendre compte de ce que vivent concrètement et quotidiennement les personnes en situation précaire¹⁰⁵. Les méthodes qualitatives — entretiens semi-directifs, focus group, observation participante — permettent de montrer les formes matérielles de la précarité. Rares sont pourtant les études qui dépassent les chiffres pour se pencher sur le devenir des *artistes ordinaires*, à l'exception notable de quelques travaux, à l'instar de l'article de Katz (2017) au sujet des comédien·nes exclus du métier ou de l'article de Sinigaglia (2017) sur la consécration qui ne vient pas. Autre exception, et concernant la Suisse romande, le Cahier Noir de l'Intermittence avait regroupé en 2011 une soixantaine de témoignages au sujet des conditions précaires des travailleur·ses du spectacle de Suisse romande¹⁰⁶.

Si la présente étude ne portait pas directement sur cette question, quelques participant·es ont toutefois mentionné les difficultés auxquelles ils et elles font face :

« Juste pour te donner une idée, je tourne avec moins de 2500 balles par mois. Donc on est obligé d'être démerde: on ne part pas en vacances, on n'a pas de bagnole... on ne vise pas la villa mitoyenne » (Matthieu Béguelin)¹⁰⁷.

« J'ai fondé ma compagnie en 2015. Après plusieurs projets qui m'ont fait vivre, j'ai claqué la porte de la profession par dépit. On m'a donné ma chance, j'ai pu me produire, mais je n'aurais jamais tenu quatre ans — la durée de ma carrière... autant d'années que ma formation ! — sans le chômage. Ma compagnie existe toujours et je me considère toujours comme comédien et meneur de projets artistiques, mais je bosse dans une banque et je n'ai plus aucun projet artistique. Ceux qui vivent du théâtre sont les employés des théâtres, pas les artistes qui y jouent » (ID 636).

Ce second témoignage évoque l'une des options (le plus souvent subie) de celles et ceux qui ne peuvent vivre de leur activité artistique, elles deviennent *multiactives*¹⁰⁸, au sens de la typologie proposée par Marc Perrenoud et Pierre Bataille :

« la "pluriactivité" (...) consiste dans le fait d'exercer plusieurs métiers dans un même espace social (ici, les mondes de l'art et de la culture) et la "multiactivité" (...) consiste à exercer plusieurs métiers dans des espaces sociaux distincts. Entre pluriactifs et multiactifs, le rapport au travail et à l'emploi s'avère très différent puisque, pour les premiers, les diverses activités dans le domaine des arts et de la culture peuvent s'alimenter mutuellement si bien qu'il est en général possible de transférer ses capitaux économique, symbolique et social d'une activité à l'autre (être musicien et journaliste par exemple) alors que, pour les multiactifs, les diverses activités professionnelles sont concurrentes (être musicien et garagiste par exemple) » (Perrenoud et Bataille 2017, 322).

¹⁰⁵ En outre, le mythe tenace dans les milieux de la culture de l'*artiste bohème*, sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà (Bourdieu 1998, 141), peut participer à une euphémisation des privations matérielles que subissent les acteurs et actrices culturelles.

¹⁰⁶ Ce Cahier Noir est disponible à l'adresse suivante : <http://exil-ciph.com/Cahier-Noir-de-lIntermittence.pdf>.

¹⁰⁷ Contrairement aux commentaires des personnes qui ont participé au questionnaire en ligne, les propos des personnes qui ont participé aux entretiens semi-directifs ne sont pas anonymisés.

¹⁰⁸ Un quart des personnes qui ont participé au questionnaire ont ainsi déclaré exercer une activité professionnelle hors des arts de la scène. Cette proportion s'avère plus importante d'ailleurs du côté des personnes actives dans les compagnies (30%) que dans les théâtres (22%).

Si aucun·e des participant·es multiactif·ves n'a déclaré exercer le métier de garagiste, leurs réponses dévoilent une étonnante variété de professions (le pluriel indique plusieurs occurrences) :

- Adjointe de rectorat
- Aide-infirmière
- Analyste de la communication et de l'information
- Ancien professeur d'université
- Animateurs socioculturels
- Artiste plasticienne
- Bibliothécaire
- Chargé·es de communication
- Chargée de projet web
- Chercheuse
- Clown d'hôpital
- Coach en art oratoire
- Comptable
- Consultante en communication
- Coordinatrice d'un CAS universitaire
- Dramathérapeute
- Éducatrice canine
- Éducatrice sociale
- Employé technique dans un service archéologique
- Enseignant·es primaire et secondaire
- Graphistes
- Infirmier en psychiatrie
- Journalistes
- Livreurs de repas à domicile
- Logopédiste
- Maître d'enseignement et de recherche à l'université
- Maître d'enseignements
- Masseur
- Médiateur scientifique
- Médiatrice culturelle en milieu scolaire
- Moniteur
- Photographe
- Pigiste
- Professeur·es de yoga
- Responsable relations publiques
- Responsable ressources humaines
- Rythmicienne
- Scénariste
- Secrétaires
- Serveuses
- Spécialiste dans la conception lumière
- Thérapeute en psychomotricité
- Thérapeute en Technique Alexander
- Vendeur
- Webmaster

Le recours à la multiactivité permet de pallier la faiblesse des revenus, mais il n'endigie cependant que très partiellement la précarité dans les arts de la scène. Une situation que la pandémie de Covid-19 rend plus incertaine encore¹⁰⁹. Ainsi, un communiqué de presse de la Task Force Culture Romande daté du 10 février 2021 expliquait sur la base d'un sondage que *« plus d'un quart des entreprises [culturelles romandes] sont dans une situation grave ou catastrophique et près de la moitié des acteurs·trices culturel·le·s disent vivre une situation financière difficile. En outre, 43% d'entre elles-eux craignent de devoir quitter leur profession pour des raisons financières »*¹¹⁰.

À ce sujet, le questionnaire posait la question des revenus pour les années 2019, mais aussi pour 2020. Il est intéressant de constater que le revenu médian de l'échantillon n'a pas changé entre les deux années, se maintenant à 47500 CHF. Seules les personnes ayant indiqué une activité d'interprète (n = 89) et celles ayant signalé être indépendantes (n = 37) ont vu leurs revenus médians annuels baisser (de 37500 à 32500 dans les deux cas). Cette (relative) stabilité montre que les pouvoirs publics ont joué un rôle important dans l'atténuation des pertes financières. L'inquiétude porte sur les années ultérieures à 2020, car, alors que les mesures d'urgence s'estompent, une enquête commanditée par la Confédération révèle que la question du retour du public dans les lieux culturels reste très incertaine (Morf et Walthert 2021).

¹⁰⁹ L'OFS a présenté quelques impacts de la crise sur les travailleur·ses culturel·les : <https://www.bfs.admin.ch/17224094.html>.

¹¹⁰ https://www.taskforcecultureromande.ch/wp-content/uploads/2021/02/20210210_DossierSondage_TFCR_DEF.pdf.

Certain·es participant·es estiment qu'en dépit des évidentes difficultés qu'elle a entraînées, la pandémie a cependant pu avoir quelques effets collatéraux positifs: elle a mené les compagnies de certains cantons romands à se fédérer¹¹¹, elle a renforcé la collaboration entre les niveaux administratifs du soutien à la culture en Suisse, elle a mené à l'apparition de dispositifs d'aide inédits et, enfin, elle a permis de donner (au moins pendant un temps) une visibilité accrue à la question de la précarité dans la culture. Cette période pour le moins difficile pourrait même former l'occasion d'une réflexion de fonds sur le fonctionnement du système des arts de la scène en Suisse romande, car comme l'exprime un article volontairement provocateur intitulé «*The end of cultural policy?*» (Mangset 2020), la persistance de la précarité des artistes professionnel·les dans la plupart des pays ne signe-t-elle pas l'échec — au moins partiel — des politiques culturelles? Ce que l'auteur résume par cette question: «*Why should public authorities continue to conduct ambitious public artist policies if they do not contribute to improving artists' living conditions?*» (Mangset 2020, 403).

En confrontant cette interrogation aux origines de la hausse des effectifs et ses conséquences sur les conditions d'emplois, il semble toutefois que la persistance de la précarité dépende moins de l'(in) action publique que d'évolutions socio-économiques profondes, qui mènent un nombre croissant de personnes à choisir une voie périlleuse, mais porteuse d'un espoir d'épanouissement et de reconnaissance. Ainsi, un informateur exprimait «*une urgence de créer*» chez certain·es artistes, une urgence qui les entraînerait à se résigner aux conditions les plus précaires pour donner corps à leur art, en particulier dans un contexte où la concurrence toujours plus forte appelle une activité incessante pour ne pas disparaître. Difficile dès lors de faire porter la responsabilité aux seules politiques culturelles, quand bien même leur inaction ou certains des dispositifs qu'elles portent peuvent accélérer la *surchauffe* du système.

Quoi qu'il en soit, le chapitre qui s'achève témoigne de l'ampleur de la précarité des arts de la scène en Suisse romande, et si les revenus dévoilés ici permettent d'en donner un aperçu inédit, ils restent muets sur les formes qu'elle prend au quotidien pour les personnes qui en souffrent.

¹¹¹ À l'exemple de TIGRE à Genève (<https://www.tigreasso.ch/>) ou Compagnies Vaudoises dans le canton de Vaud (<https://lescompagniesvaudoises.ch/association/>).

3.4 De la précarité aux relations asymétriques

Des dispositifs de soutiens publics axés essentiellement sur les nouvelles créations et la hausse constante du nombre de personnes actives dans le système des arts de la scène entraînent un phénomène de *surchauffe*, dont l'un des symptômes principaux est la multiplication des productions. Pour rester actives et visibles dans une offre toujours plus étoffée, les compagnies abaissent leurs exigences minimales en matière de rémunérations. L'analyse des revenus du chapitre précédent dévoile ainsi la faiblesse de leurs salaires et la fragilité des engagements. Elle témoigne également de la grande différence qui existe entre les conditions d'emplois des personnes actives au sein de compagnies et celles actives dans des théâtres, même s'il faut rappeler qu'en moyenne, ces dernières gagnent elles aussi un revenu inférieur au revenu médian suisse, et ce malgré leur niveau de formation élevé.

L'addition de ces différents éléments forme un terreau fertile à l'apparition de relations déséquilibrées entre les pôles du système (voir Delacrétaz 2020), ce que confirment de très nombreux témoignages recueillis dans le cadre des questions ouvertes du questionnaire en ligne :

«La relation théâtres-compagnies est très asymétrique. (...) Les compagnies dépendent quasi entièrement du bon vouloir des programmeurs. (...) La décision de programmer tel ou tel spectacle est décisive, avant même de parler de prix de cession» (ID 34).

«Je pense que les théâtres ont trop de pouvoir. Que les artistes doivent s'adapter à eux et à leur type de programmation et de par ce fait, les artistes ont tendance à aller dans le sens de la programmation pour plaire et/ou avoir une chance d'être programmés. Certains directeurs se permettent même de dire à un artiste quoi faire» (ID 81).

«Pour la définition du prix de cession et pour les conditions de travail: ça devrait être dans un but commun. La décence des revenus, le bien-être du spectacle. Les théâtres et les compagnies devraient œuvrer avec le même intérêt, que l'art vivant vive, et que les acteurs et actrices dans ce domaine vivent décemment. Il y a une grande disparité entre les personnes employées en CDI, notamment dans l'administration d'un théâtre et les "intermittents" du spectacle qui ne sont pas reconnus comme tels. L'instabilité des revenus devrait être compensée par un système de prime par exemple» (ID 96).

«Là nous sommes dans un système où les programmeurs n'ont pas assez de moyens pour proposer de bonnes conditions aux compagnies qu'ils programment, alors que des compagnies touchent des subventions publiques, mais peinent à se faire programmer...» (ID 139).

«Les différences de statuts (tant légales que sociétales) et de protection sociale entre les "intermittent-es" et les personnes salariées par les institutions culturelles sont trop importantes. La crise sanitaire n'a fait que révéler au grand jour ces inégalités structurelles. Elles placent les rapports de force du côté des institutions et obligent trop souvent les créateur-trices (c'est-à-dire toutes les personnes exerçant les métiers artistiques, techniques et administratifs) à s'adapter à leurs conditions. Les dispositifs de soutiens publics à la culture/création sont également bien plus conséquents pour les institutions culturelles que pour les compagnies indépendantes» (ID 161).

«Actuellement, les rapports de pouvoir sont déséquilibrés entre compagnies et théâtres. La programmation par un théâtre est quasi-indispensable pour la viabilité financière d'un projet. En tant que compagnie, il est souvent compliqué de pouvoir simplement communiquer avec les théâtres afin d'arriver au stade de proposer un projet» (ID 207).

«Les lieux font la promotion de leur "soutien aux artistes", ce que je trouve parfois déplacé, car ils n'ont pas à soutenir, mais se mettre au service de la création et ne jamais négocier les prix de vente d'une proposition artistique (sauf abus, mais bon)» (ID 247).

« Les petites structures peu ou moyennement subventionnées n’ont pas beaucoup de marge de manœuvre par rapport aux prix de cession : soit elles paient correctement les compagnies et limitent le nombre de spectacles programmés (ce qui implique une grosse sélection des compagnies). Soit elles négocient presque à chaque fois le prix de cession afin de permettre à plus de compagnies de jouer. C’est souvent cette option qui l’emporte, les compagnies préférant jouer pour moins de revenus plutôt que de ne pas jouer du tout » (ID 316).

« Les compagnies sont dans une position délicate pour négocier à la hausse leur cachet, les théâtres ayant un budget de facto limité, elles peuvent passer pour prétentieuses et nuire ainsi à une collaboration future ; — seules les compagnies ayant d’autres lieux de tournée accessibles peuvent envisager de refuser un cachet un peu limite (donc une petite portion des compagnies confirmées) » (ID 381).

« Le pouvoir de décision est aux mains des directrices et directeurs de théâtre : si un projet n’est pas programmé, il est impossible de demander des subventions pour le créer. Il pourrait y avoir des lieux où des projets non programmés officiellement pourraient être montrés et donc subventionnés » (ID 455).

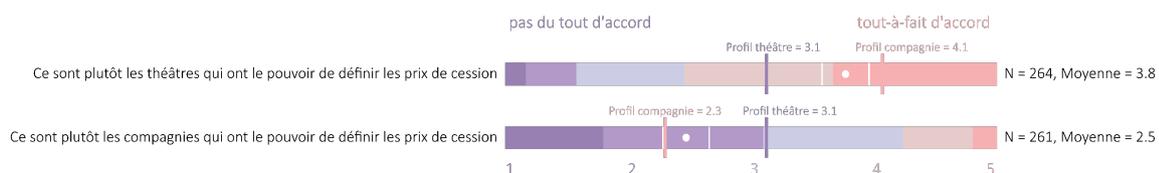
« La direction artistique des théâtres institutionnels à souvent les yeux plus gros que leurs estomacs sur leurs projets ainsi que la mégalomanie de certains metteurs en scène bloquent une grosse partie du budget production au détriment de la masse salariale générale, et comme de bien entendu, d’abord celle des techniciens et comédiens indépendants » (ID 582).

« Le prix de cession devrait être le fait des compagnies et ne pas être revu à la baisse par les théâtres qui, souvent, obligent les compagnies à jouer à la caisse, pour ne pas dire au chapeau » (ID 505).

« Attendre des mois sur une réponse d’un lieu et sur les goûts subjectifs d’une personne, ce n’est plus possible. Les programmeurs devraient se déplacer beaucoup plus pour aller visiter les artistes sur leurs lieux de travail, pour voir réellement la recherche en cours. Envoyer des dossiers, attendre, relancer, attendre, pour recevoir un non, ou même pas de réponse, c’est un manque total de considération. Nous préférons, je pense, toutes et tous pouvoir montrer notre processus, au lieu de l’enfermer dans un dossier qui n’est pas à même de réellement suivre la recherche en cours, recherche qui change à tous instants » (ID 618).

Cette longue liste témoigne bien des tensions qui se cristallisent entre compagnies et théâtres, en priorité autour de la question des prix de cession. Pour preuve, dans le questionnaire, certaines questions ont obtenu des résultats très contrastés selon la position occupée par les répondant-es dans le système des arts de la scène. Ainsi, alors que celles et ceux qui ont indiqué être à actif-ves dans un théâtre¹¹² ont évalué les propositions « ce sont plutôt les théâtres qui ont le pouvoir de définir les prix de cession » et « ce sont plutôt les compagnies qui ont le pouvoir de définir les prix de cession » avec la même note (3,1 sur 5), celles et ceux qui ont mentionné être actif-ves dans une compagnie¹¹³, ont attribué la note de 4,1 à la première et de 2,3 à la seconde (voir Figure 7).

Figure 7: Résultats du questionnaire - prix de cession



¹¹² Soit à la direction ou à l’administration.

¹¹³ Soit à la direction artistique, à l’administration ou en tant qu’interprète.

Ce résultat témoigne non seulement de l'asymétrie d'une relation dans laquelle les théâtres semblent avoir l'ascendant, mais il montre également que ces derniers ne paraissent pas avoir conscience du déséquilibre des échanges, notamment au sujet de la négociation des prix de cession. Certains théâtres paieraient même des cessions en dessous du *coût plateau*¹¹⁴. Ce qui se confirme dans la [Figure 8](#) qui, sur la base de données de Corodis, permet de visualiser la différence entre les prix réellement obtenus par cession (en violet) et le prix minimum de revient, c'est-à-dire le prix à obtenir par cession pour que la tournée ne soit pas déficitaire¹¹⁵ (en rose). Pour les trois exemples de tournées fournis par Corodis, les montants reçus apparaissent dans leur très grande majorité inférieurs au minimum requis¹¹⁶. Si, les fonds de Corodis et d'autres subventions publiques peuvent combler une partie du déficit, ce sont le plus souvent les revenus des personnes actives au sein des compagnies qui pâtissent de la faiblesse des prix de cessions.

Les différences des prix de cessions obtenus par les compagnies pour les mêmes productions sont donc très importantes. Comme le rappellent certaines études, cette variabilité forme en effet l'une des caractéristiques des métiers artistiques :

« Il faut ajouter au tableau des fluctuations salariales annuelles une forte volatilité des salaires journaliers auxquels les artistes consentent au cours d'une même année. Négocié pour chaque contrat, le salaire journalier fournit une mesure de la valeur d'échange du travail largement découplée de la durée des engagements. Aucune "grille" unifiée n'établit une liste officielle des tarifs : seuls les minima salariaux, régulièrement contournés, particulièrement dans le spectacle vivant, sont conventionnellement établis. Mais ce qu'un comédien, un musicien ou un danseur "vaut", ce qu'il est "décent" de lui proposer dans des conditions "normales", est relativement common knowledge, même si le niveau de cette normalité salariale dépend du monde artistique considéré » (Cardon et Pilmis 2013, 48)¹¹⁷.

¹¹⁴ Voir le lexique de CORODIS : <https://corodis.ch/fonds-de-soutien/lexique/>.

¹¹⁵ Selon les calculs de Sophie Mayor, secrétaire générale de Corodis.

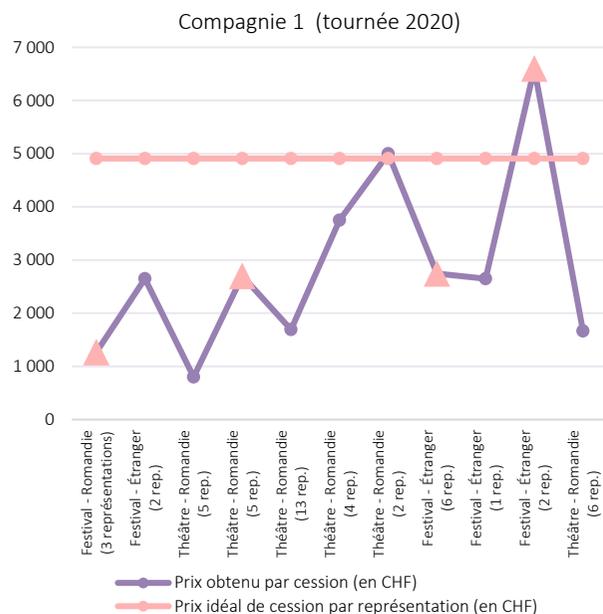
¹¹⁶ Ce que confirme un récent rapport : « *le prix de vente des spectacles a chuté depuis 20 ans, mais les frais engendrés par une tournée n'ont pas diminué. Le coût d'une tournée de deux mois s'élève à environ 100000 CHF. — . La subvention versée par la CORODIS n'est souvent pas suffisante* » (Nanchen, Borgeat-Theler, et Sanchez 2018, 9).

¹¹⁷ Vincent Cardon et Olivier Pilmis parviennent à des résultats très parlants : « *L'ampleur des variations du salaire journalier, mesurées par le ratio entre les salaires journaliers maximum et minimum déclarés, pour un même individu et pour une même année, est spectaculaire. Elle s'établit, en 2006, pour les artistes ayant déclaré plus de deux contrats, en moyenne à 4,48 (médiane 2,48). Autrement dit, l'artiste médian a travaillé pour un salaire journalier 2,48 fois inférieur à son salaire journalier maximal. 63,1 % des artistes ont consenti une variation salariale supérieure à 100 %. Seuls 12,7 % d'entre eux a fait l'expérience de variations du salaire journalier inférieures à 50 %. Certains connaissent des variations d'une ampleur proprement remarquable : 259 artistes (0,5 %) ont accepté un salaire journalier minimal plus de 50 fois inférieur à leur salaire journalier maximal. Durant une même année, ils ont oscillé entre la figure du smicard et celle du médecin radiologue en fin de carrière, couvrant ainsi la majeure partie du spectre salarial* » (Cardon et Pilmis 2013, 48).

Figure 8: Trois exemples de budgets de tournées (source Corodis)

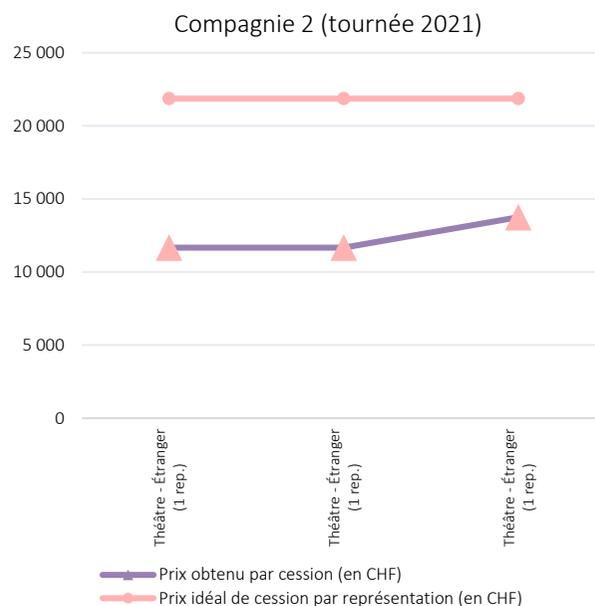
Compagnie 1 (tournée 2020)

Coût total de la tournée	263344 CHF
Montant financé par les théâtres/festival	133082 CHF
Manque à gagner	130262 CHF



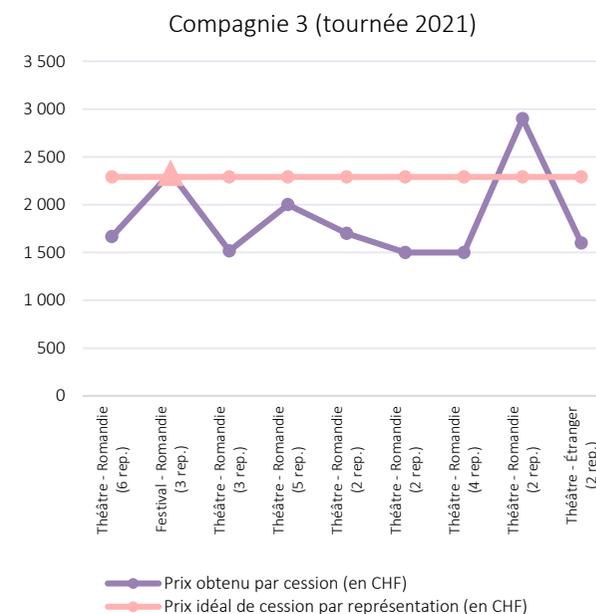
Compagnie 2 (tournée 2021)

Coût total de la tournée	113012 CHF
Montant financé par les théâtres/festival	46740 CHF
Manque à gagner	66272 CHF



Compagnie 3 (tournée 2021)

Coût total de la tournée	74019 CHF
Montant financé par les théâtres/festival	53150 CHF
Manque à gagner	20869 CHF



Note: le symbole suivant ▲ signale les cessions où les coûts des transports, d'hébergement et les repas ont été en partie pris en charge par l'organisateur. Il faut indiquer toutefois que le plus souvent, les sommes obtenues ont été insuffisantes pour pallier ces coûts.

Les écarts entre les prix minimaux de revient et les prix réellement obtenus qui apparaissent sur la [Figure 8](#) témoignent en creux des négociations qui ont cours entre les compagnies et les organisateurs. L'inconsistance et l'inconstance des montants perçus étaient l'hypothèse d'une asymétrie des relations. Ce que confirment les participant·es aux entretiens semi-directifs. Pour la plupart des participant·es la négociation des prix de cession — et donc l'achat des productions en deçà du prix normalement fixé par les compagnies pour rentrer dans leurs frais — se répercute en premier lieu sur les compagnies qui, peinant à assumer leurs rôles d'employeurs, compriment les revenus et les cotisations sociales.

En outre, les pouvoirs publics participeraient de manière indirecte à fausser les relations entre compagnies et théâtre, car, selon une récente étude, ces derniers «*attendent le résultat des commissions d'attribution pour confirmer l'engagement des compagnies qui les intéressent*» (Delacrétaz 2020, 10). Certains théâtres, guettant les décisions des collectivités publiques et de leurs commissions avant d'engager les compagnies à moindre coût, perçoivent donc indirectement des soutiens publics. Le même phénomène s'observe pour les soutiens de Corodis qui, selon les termes de sa secrétaire générale, servent souvent à compenser des coûts de cessions trop faibles. Sur les trois exemples de la [Figure 8](#), Corodis a ainsi complété toute ou une partie de la différence entre les montants obtenus par les cessions et le coût de la tournée.

Avant de conclure, il semble opportun de rappeler que l'asymétrie des relations dont il est question dans ce chapitre ne départage pas les institutions toutes puissantes d'un côté et les compagnies vulnérables de l'autre. En effet, si les secondes se résignent bien à des conditions financières déficitaires pour demeurer actives (mais pas seulement¹¹⁸), les actions des premières sont elles aussi régies par des contraintes — budgétaires¹¹⁹, institutionnelles, ou encore de programmation — qui les poussent à négocier les prix de cessions. Rares sont néanmoins les représentant·es des institutions qui ont pris la parole sur ce sujet dans le cadre du questionnaire en ligne. Un seul témoignage permet de comprendre une partie des logiques qui se nichent derrière certaines pratiques et pourquoi les compagnies acceptent de réduire (parfois à néant) les coûts de cessions pour pouvoir jouer :

«Travaillant avec le même outil (un théâtre), mais dans une dynamique différente (soutien aux artistes locaux amateurs avant tout et professionnels si intéressés), ma structure n'a de subvention que le loyer et mon salaire. La plupart des compagnies professionnelles qui se produisent [dans notre théâtre] n'ont pas ou peu de soutiens par les autorités, mais se débrouillent plutôt auprès des sponsors privés. Mais avec un théâtre dont la capacité est [relativement faible], il est évident que les troupes qui y jouent ne viennent pas chez moi pour le montant du revenu, mais plutôt pour la possibilité de se lancer et/ou de faire des mini-résidences en jouant plusieurs soirs sur 1 ou 2 semaines» (ID 114).

Un cas qui ressemblerait à celui de plusieurs institutions en Suisse romande — quelques fois soutenues par les pouvoirs publics — et qui montre que si les actions des acteurs et actrices situées aux différents pôles du système des arts de la scène peuvent être animées de motifs louables, elles s'accompagnent parfois d'effets collatéraux indésirables. Ainsi, ces pratiques amènent certain·es informateur·trices à

¹¹⁸ En effet, d'autres éléments que monétaires peuvent être pris en compte, comme les gratifications symboliques — par exemple jouer dans un lieu prestigieux, entretenir son réseau professionnel, etc. (voir Cardon et Pilmis 2013).

¹¹⁹ Comme l'explique une informatrice des entretiens semi-directifs : «*certain·es directeur·trices sont mal payé·es, et les emplois dans certains lieux d'accueils sont souvent fragiles — il est donc difficile de dire aux théâtres, qui ont déjà de la peine à tourner, "il faut doubler les cachets". Les compagnies et les artistes le savent d'ailleurs très bien, et ne négocient pas leurs cachets dans certains endroits*» (Mélanie Cornu).

craindre que des théâtres ne financent une partie de leur fonctionnement et de leur programmation par les subventions que reçoivent les compagnies.

Pour conclure cette partie, il faut signaler que plusieurs participant-es au questionnaire en ligne appellent au renfort du dialogue entre les théâtres et les compagnies, un dialogue qui doit s'appuyer sur une meilleure compréhension des réalités des un-es et des autres, un objectif auquel la présente étude aspire à contribuer.

3.5 Espaces de circulation des productions et territoires des politiques culturelles

CIRCULATION DES PRODUCTIONS ET ARCHITECTURE DU SYSTÈME

Dans quels territoires circulent les productions romandes ? Pour le savoir, une base de données a dû être constituée à partir des dates annoncées par les structures productrices romandes à Corodis¹²⁰ entre 2018 et 2021. À la suite de traitements¹²¹ et d'analyses¹²², cette base de données a permis de recenser 538 productions romandes différentes pour ces années-là (Tableau 4), mais aussi de renseigner sur la commune d'origine et les lieux de représentations de chacune d'elles. Si, comme l'annonce des dates de représentation à Corodis repose sur une participation volontaire, l'exhaustivité de cette base de données n'est pas garantie, celle-ci se compose toutefois d'un nombre d'observations suffisamment important pour que l'analyse de la circulation des productions réalisée dans ce chapitre caractérise fidèlement les mouvements à l'œuvre dans le système des arts de la scène en Suisse romande.

Tableau 4: Nombre de productions romandes et nombre de pays de représentations

	2018	2019	2020	2021	De 2018 à 2021
Nombre de productions romandes	207	240	192	248	538 productions différentes
Nombre de pays de représentations	39	42	33	32	65 pays différents

Réalisé à partir des dates annoncées par les structures productrices¹²³ romandes à Corodis entre 2018 et 2021

Tableau 5: Représentations des productions par régions géographiques

	2018		2019		2020		2021		Total 2018-2021	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Suisse romande	279	43%	382	46%	290	48%	427	56%	1378	48%
Reste de la Suisse	60	9%	80	10%	57	9%	77	10%	274	10%
France	183	29%	177	21%	178	30%	184	24%	722	25%
Reste du monde	120	19%	195	23%	77	13%	80	10%	472	17%
Total par année	642	100%	834	100%	602	100%	768	100%	2846	100%

Réalisé à partir des dates annoncées par les structures productrices romandes à Corodis entre 2018 et 2021

Comme le montrent le Tableau 4 et le Tableau 5, 538 productions romandes et 2846 représentations ont été recensées entre 2018 et 2021 (soit environ 5,3 représentations [annoncées] en moyenne par production). L'ampleur de ce résultat confirme les tendances révélées dans les chapitres 3.1 (croissance des effectifs) et 3.2 (*surchauffe*), surtout qu'il néglige quelques productions qui, pour une raison ou une autre, ne se sont pas annoncées auprès de Corodis.

¹²⁰ <https://corodis.ch/publier-un-spectacle/>.

¹²¹ Comme les structures productrices remplissent elles-mêmes les informations géographiques, sans modèle préalable, les variables renseignées se caractérisent par une très grande hétérogénéité. Un important travail d'homogénéisation a dû être réalisé, notamment sur les noms des communes et des pays, et un code unique a été attribué à chacune des 870 communes mentionnées. Ensuite, pour l'analyse cartographique, les coordonnées géographiques de chacune des communes ont dû être renseignées.

¹²² Pour des questions de précision, seules les productions issues de communes romandes ont été conservées dans l'analyse.

¹²³ Pour la définition de structures productrices, voir le lexique de Corodis : <https://corodis.ch/fonds-de-soutien/lexique/>.

Ainsi, il est frappant de remarquer que 59% des 538 productions identifiées se sont développées à Lausanne (167) ou à Genève (149)¹²⁴. Pour vérifier que ce résultat ne soit pas lié à la seule importance des populations des deux villes, le nombre de productions a été rapporté à celui des habitant·es¹²⁵. Malgré cette prise en compte de l'effet de taille, Lausanne se place, avec 1,2 production pour 1000 habitant·es, nettement au-dessus de la moyenne des autres communes romandes — 0,40 production pour 1000 habitant·es¹²⁶ (il faut préciser que seules les communes qui ont vu des productions se développer sur leur territoire ont été prises en compte pour ce calcul¹²⁷). Avec 0,7 production pour 1000 habitant·es, Genève se place également au-dessus de la moyenne, mais de manière toutefois moins marquée.

En ce qui concerne la circulation des productions, quand bien même 59% sont issues des deux plus grandes communes de Suisse romande, ces dernières n'ont cependant accueilli que 27% des représentations de productions romandes en Suisse romande (217 à Genève, 159 à Lausanne, soit 372 sur un total de 1378 – voir la première ligne du [Tableau 5](#)). En moyenne pour les années 2018 à 2021, 48% des représentations ont eu lieu sur sol romand ([Tableau 5](#)). Le deuxième territoire où se sont le plus diffusées les productions romandes a été celui de la France (25% du total des représentations), avec Paris (91 représentations) et Avignon (37) en figure de proue. En troisième position, les résultats montrent que 9,6% de toutes les représentations des productions romandes recensées dans la base de données ont eu lieu dans les régions non francophones du pays. À noter que la ville bilingue de Bienne a accueilli 63 représentations de compagnies romandes entre 2018 et 2021, ce qui pousse ce résultat à la hausse (sans elle, il descend à 7,4%). Les autres communes qui ont accueilli au moins 10 productions romandes sont Zürich (29), Bâle (17), Berne (14), Winterthur (13), Zoug (11), Lugano (10) et Olten (10). Enfin, pour le reste du monde, et comme le montre la [Carte 1](#) qui localise les 2846 représentations des productions romandes, les pays les plus fréquentés durant cette période ont été l'Allemagne (48 représentations), la Belgique (42), Madagascar (35), l'Espagne (35), l'Italie (33) ou encore le Royaume-Uni (32).

À la suite de ces résultats, un travail cartographique a été réalisé pour mieux rendre compte de la circulation des productions. Celui-ci a consisté à relier d'un trait les 2846 lieux de représentation des productions romandes avec le lieu où ces productions ont vu le jour. Par exemple, pour le cas d'une compagnie genevoise qui a joué à Brazzaville, la carte trace un trait entre Genève et la capitale de la République du Congo. Cette méthode a été répliquée pour les 2846¹²⁸ représentations recensées dans la base de données entre 2018 et 2021. Sur la [Carte 2](#), l'architecture que dévoile cette analyse cartographique évoque un système stellaire binaire. Le système des arts de la scène de Suisse romande semble en effet graviter autour de deux « étoiles » principales, Genève et Lausanne, d'où partent de nombreux rayons, dans toutes les directions.

¹²⁴ Les huit communes qui, après Genève et Lausanne, recensent le plus de productions pour ces années-là sont Vevey (27 productions), Neuchâtel (20), La Chaux-de-Fonds (15), Yverdon-les-Bains (15), Sion (13), Carouge (13), Villars-sur-Glâne (12) et Meyrin (12). À elles seules, ces 10 villes comptabilisent 82% des 538 productions contenues dans la base de données.

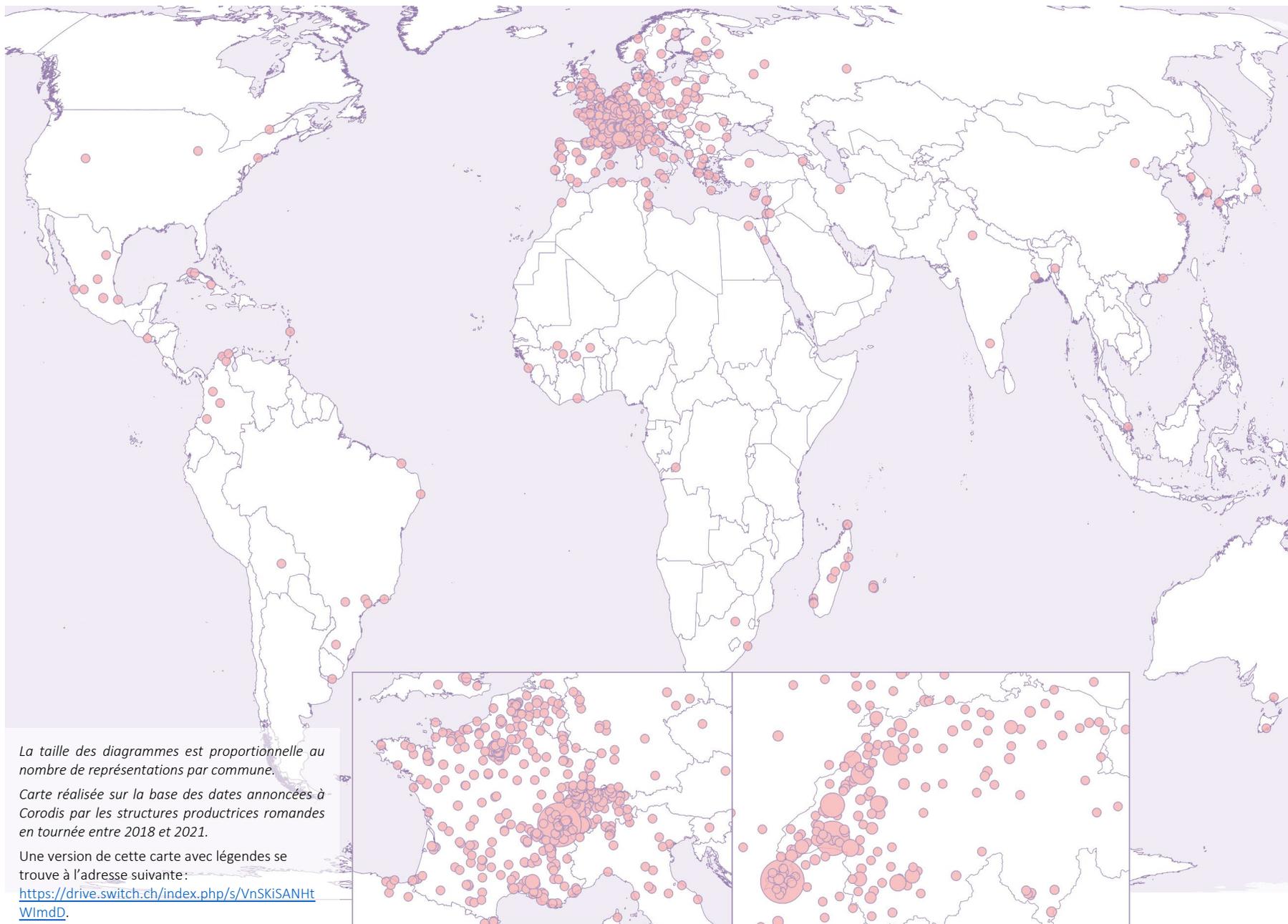
¹²⁵ Pour ce rapport, seules les communes de plus de 5000 habitants ont été conservées. En effet, l'exemple dans l'échantillon d'une production dans un village de 200 habitants, et donc d'un rapport de 5 productions pour 1000 habitants, montre que la prise en compte de trop petites communes fausse les résultats.

¹²⁶ Seul Vevey (1,36 production pour 1000 habitants) et Rolle (1,28) dépassent la capitale vaudoise. Le nombre absolu de productions y reste toutefois nettement inférieur.

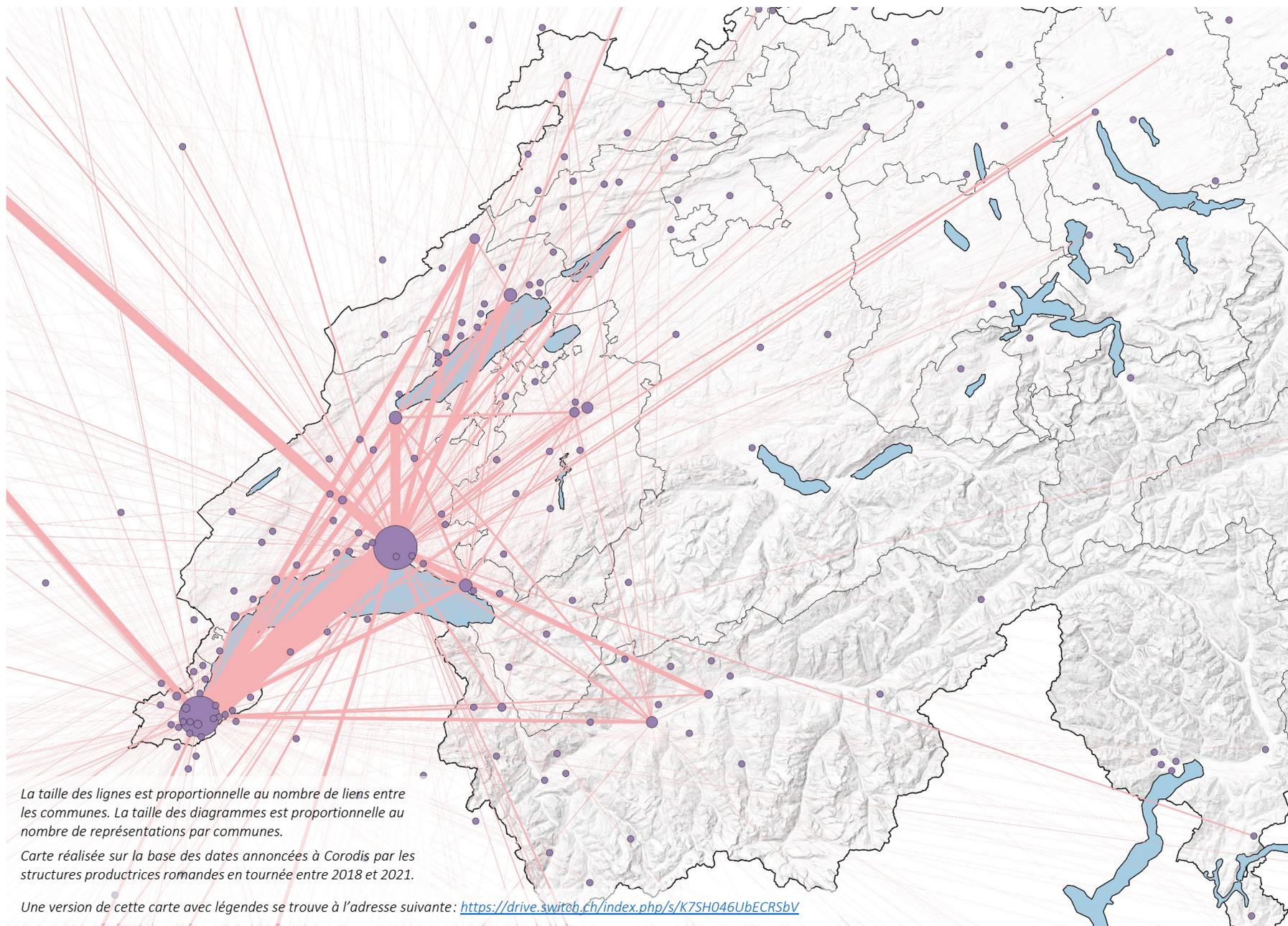
¹²⁷ Si toutes les communes romandes sont considérées, la moyenne tombe à 0,01 production pour 1000 habitants.

¹²⁸ En réalité, 2672 lignes ont été cartographiées, car sur les 2846 représentations au total, 174 relations n'apparaissent pas sur la carte, parce qu'elles concernent un même lieu de création et de représentation. Une pièce créée et jouée à Lausanne par exemple.

Carte 1: Communes dans lesquelles des compagnies romandes ont donné des représentations entre 2018 et 2021



Carte 2: Cartographie de la circulation des structures productrices romandes entre 2018 et 2021



Dans le détail, pour les deux pôles les plus importants de la [Carte 2](#), 119 liens relient Lausanne et Genève (donc autant de traits sur la carte). Sur ce total, 74 liens partent de Lausanne vers Genève tandis que 45 liens font le chemin inverse (autrement dit Genève a accueilli 74 représentations de productions lausannoises, tandis que Lausanne a accueilli 45 représentations de productions genevoises). La deuxième ville où ont le plus joué les productions lausannoises est Lausanne (49 liens qui n'apparaissent pas sur la carte), suivi de Paris (44 représentations). Ensuite, 40 liens relient Lausanne à Yverdon-les-Bains (29 liens partent de Lausanne vers Yverdon-les-Bains, contre 11 dans le sens inverse), 27 à Neuchâtel (21 et 6), 23 à La Chaux-de-Fonds (13 et 10), 20 à Sierre (19 et 1) ou encore 20 à Vevey (8 et 12). En ce qui concerne les représentations des productions genevoises, 85 d'entre elles ont eu lieu à Genève, puis 45 à Lausanne et 28 à Paris. Ensuite, 24 liens relient Genève à Yverdon-les-Bains (18 partent de Genève vers Yverdon-les-Bains contre 6 dans l'autre sens), 23 à La Chaux-de-Fonds (13 et 10), 19 à Neuchâtel (17 et 2) ou encore 19 à Vevey (14 et 5)¹²⁹.

L'analyse de circulation montre donc que le système des arts de la scène de Suisse romande s'articule donc sans surprise autour des deux plus grandes villes du territoire. Une question de l'enquête en ligne soumettait d'ailleurs l'énoncé suivant aux participant-es: « *les théâtres et compagnies de l'Arc lémanique ont plus de possibilités pour créer et diffuser leurs spectacles que ceux et celles des autres régions romandes* ». Si les 204 personnes qui ont évalué cette proposition lui ont donné la note de 3,5 sur 5, celles issues de l'Arc lémanique lui ont accordé la note de 3,3 alors que celles issues des autres régions lui ont accordé la note 3,8. Difficile toutefois d'affirmer que cette différence de perception signale une réelle différence dans les possibilités offertes à mesure que l'on se rapproche du centre de gravité du système des arts de la scène. S'il est probable qu'il soit « *difficile de faire bouger les programmeur-ices et les journalistes dans les cantons "périphériques"* » (ID 196), mais aussi que les salles soient plus prestigieuses, les réseaux plus denses et les intermédiaires plus nombreux dans l'Arc lémanique, il reste que ces avantages peuvent être contrebalancés par la forte concurrence que les compagnies y rencontrent¹³⁰.

¹²⁹ Il n'a pas été possible de cartographier le sens des relations entre les points de la Carte 2. Des versions où des flèches remplaçaient les lignes rendaient la lecture impossible, car noyée dans trop d'éléments. Une animation de cette carte permet de percevoir le sens des principaux liens: <https://drive.switch.ch/index.php/s/x5FJQ5dH9XDdBW89>.

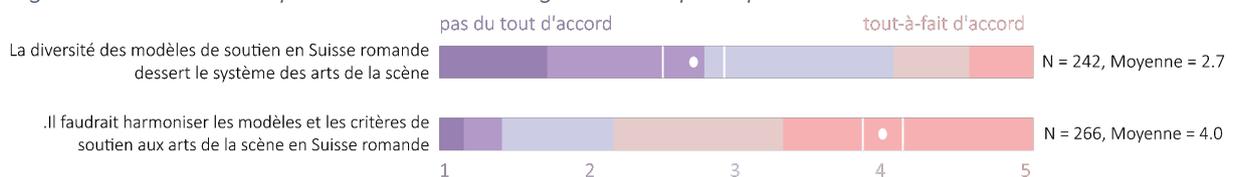
¹³⁰ Ainsi, comme l'explique un participant au questionnaire en ligne: « *les théâtres de l'Arc lémanique ne sont quasiment plus des lieux de tournée pour les compagnies romandes: soit ce sont des coproducteurs qui accueillent une compagnie dans la foulée de la création (Genève-Lausanne et inversement), soit on peut y tourner dans des théâtres aux conditions mauvaises ([exemple 1], [exemple 2], [exemple 3]), qui eux-mêmes privilégient de plus en plus les compagnies en création. Dans les cantons périphériques, au moins la moitié de la programmation sont encore des accueils* » (ID 381).

HÉTÉROGÉNÉITÉ DES DISPOSITIFS

Comme le montre la [Carte 2](#), la circulation des productions ne se limite donc pas aux frontières des cantons qui les ont vu naître. La plupart des participant·es à la présente étude estiment d'ailleurs que, pour des raisons de rentabilité, le sort des productions dépend même de leur capacité à circuler: « beaucoup de spectacles à succès sont nés et morts à Genève faute de soutiens pour une programmation intercantonale » (ID 520). Les résultats de l'analyse de circulation montrent que la Suisse romande constitue le premier espace de référence dans lequel se projettent les espoirs de diffusion de la plupart des productions romandes. Pourtant, celle-ci, partagée entre de nombreux territoires¹³¹, voit coexister une multitude de politiques culturelles. En effet, les soutiens accessibles aux compagnies y varient sensiblement, tant dans leur forme que dans les objectifs qui les sous-tendent ou les critères qui les règlementent, dès lors qu'ils dépendent des cantons, des communes, de la Loterie Romande, des fonds d'associations ou de dispositifs actifs à l'échelle romande comme Corodis ou encore de dispositifs comme Label+¹³². Cette hétérogénéité institutionnelle se double d'une hétérogénéité géographique dans la mesure où beaucoup de règles changent d'un territoire à l'autre.

La diversité des formes du soutien poserait des problèmes comme le laissent notamment deviner deux résultats du questionnaire en ligne (voir [Figure 9](#)). Pour commencer, invité·es à noter de 1 (pas d'accord) à 5 (tout-à-fait d'accord) l'énoncé suivant: « la diversité des modèles de soutien en Suisse romande (cantons, villes, Loro, etc.) dessert le système des arts de la scène », les participant·es lui ont donné la note moyenne de 2,7 sur 5. Quelques commentaires ont toutefois signalé ne pas avoir bien compris cet énoncé; la formulation retenue n'était donc pas suffisamment explicite. Cependant, si un doute demeure au sujet de ce premier résultat, celui-ci se dissipe au vu de la note moyenne de 4 sur 5 obtenue par la seconde proposition: « il faudrait harmoniser les modèles et les critères de soutien aux arts de la scène en Suisse romande ».

Figure 9: Résultats du questionnaire – hétérogénéité des politiques culturelles



Ce score témoigne en creux des blocages qui peuvent naître de la diversité des règles, ce que résume très bien le commentaire suivant reçu dans le cadre du questionnaire en ligne:

« La Suisse romande représente à peine un septième de la région voisine Auvergne-Rhône-Alpes (un quart en termes de population), c'est difficile d'imaginer que ce modèle ultra-régionaliste pourra se poursuivre longtemps. (...) Plusieurs fois et malgré les nombreuses informations que j'avais en main, je me suis retrouvée face à une situation qui freinait la production d'un projet pour lequel je travaillais, car je n'avais pas rempli le bon formulaire ou géré une deadline ou encore, demandé le

¹³¹ La définition suivante permet de comprendre la différence entre espace et territoire: « À l'idée d'espace, simple étendue géométrique, s'oppose ainsi celle de territoire: celui-ci est l'enjeu de pouvoirs, disputé, approprié, aménagé, peuplé, exploité; il intègre une dimension naturelle (l'étendue-support), une dimension sociopolitique (les systèmes de contrôle ou d'appropriation dont il est l'objet) et une dimension culturelle (la charge symbolique qu'il revêt pour les individus ou les groupes qui y accrochent partie ou totalité de leur identité) » (Claval 1999, 10). À l'aune de cette explication, la Suisse romande ne semble ni correspondre totalement à la définition d'espace, ni parfaitement à celle de territoire, quand bien même, pour ce second terme, la dimension sociopolitique s'est vue renforcée ces dernières années, notamment par l'importance croissante des collaborations intercantionales, par exemple dans le cadre des conférences intercantionales.

¹³² Des politiques, des dispositifs et des critères qui semblent davantage s'être formés par addition et sédimentation (Menger 2011b) plutôt que par concertation.

bon montant à une organisation X. (...). Beaucoup d'organisations fonctionnent indépendamment les unes des autres. Les formulaires de demandes de subventions, par exemple, sont des casse-têtes puisqu'ils sont tous différents. Et que cela prend un temps fou, souvent non rémunéré et qui déborde sur un précieux temps de création» (ID 640).

En plus du frein que peut représenter la nécessité de composer entre ces différences, certains critères posent des problèmes plus directs, à l'exemple de la Loterie romande qui stipule que *«les demandes pour la production des arts de la scène (théâtre, danse, musique) doivent être adressées à l'organe de répartition du canton où est prévue la première représentation publique»* (article 5 al.3)¹³³ et qui poussent certaines compagnies à réaliser des «fausses premières» dans leurs cantons d'origine pour se conformer aux règles (Nanchen, Borgeat-Theler, et Sanchez 2018, 10).

À l'issue de ce chapitre, dernier des 5 constats principaux de l'étude (après la croissance, la *surchauffe*, la précarité et l'asymétrie des relations), le décalage entre l'espace de circulation des productions et les territoires des politiques culturelles apparaît incontestable. Les données inédites utilisées ici montrent en effet que les productions romandes se diffusent presque systématiquement au-delà de leurs frontières cantonales (et nationales). Alors que les politiques culturelles cherchent toutes à favoriser cette circulation, leur nature très hétérogène complique les démarches de requérant-es déjà en manque de temps et de ressources. Voilà pourquoi la grande majorité des personnes consultées dans le cadre de cette étude souhaitent que les pouvoirs publics agissent de concert pour désenchevêtrer, coordonner et simplifier les dispositifs de soutien.

¹³³ L'article prévoit toutefois quelques exceptions: *«si une première représentation publique a lieu à l'étranger, celle en Suisse romande ne peut en principe pas être considérée en tant que première, sauf si la première représentation à l'étranger a lieu en Avignon dans le cadre du Festival. Une production à l'étranger n'est en principe pas soutenue»* (Conditions-cadres concernant la répartition des bénéfices de la Loterie Romande par les organes cantonaux du 19 novembre 2020: <https://www.entraide.ch/fr/romand/documents>).

3.6 La question des publics

La question des publics mériterait bien sûr une place de choix dans une étude à la prétention systémique. Pour des raisons de ressources et de faisabilité, la présente recherche s’est pourtant concentrée sur les logiques de production et de diffusion. En réalité, vu son importance, cette question nécessiterait sans doute davantage qu’un chapitre, mais bien une étude propre. En effet, au-delà de la place des publics dans la légitimation des dépenses culturelles des pouvoirs publics, cette thématique revêt également une dimension économique — les publics devenant la *demande* — dont la reconsidération permettrait d’agir sur certains des problèmes identifiés aux chapitres précédents. C’est du moins l’avis de nombreuses personnes consultées dans le cadre de cette étude: par la hausse des revenus qu’elle entraînerait, l’accroissement de la *demande* participerait — en partie — au rétablissement d’un système des arts de la scène à l’économie *malade*¹³⁴.

Il existe relativement peu de statistiques sur la fréquentation des théâtres en Suisse. L’OFS, dans sa publication «*Les pratiques culturelles en Suisse. Principaux résultats 2019 et comparaison avec 2014*», explique que 48% de la population s’est rendue au moins une fois dans un théâtre en 2018 (Office fédéral de la statistique 2020b, 6). Toutefois, ces résultats apparaissent plutôt élevés, et, en l’absence de définition, il est difficile de savoir ce que recouvre exactement l’expression *se rendre dans un théâtre*¹³⁵. Qui plus est, comme elle est récente, cette statistique ne permet pas de mesurer l’évolution des publics.

En France, des résultats du Ministère de la Culture semblent plus précis (ce qui se comprend bien sûr par la différence des moyens investis sur ces questions). Ainsi, le [Tableau 6](#) indique le nombre de personnes ayant assisté à — au moins — un spectacle de théâtre au cours des douze derniers mois. Le total pour 2018 apparaît beaucoup plus faible que celui annoncé pour la Suisse. En effet, 21% de la population française aurait indiqué avoir participé à un spectacle de théâtre¹³⁶, et donc, à l’inverse, 79% de la population ne fréquenterait pas les institutions théâtrales. Malgré ce résultat qui peut paraître faible, il est intéressant de constater que depuis 1981, la proportion de la population ayant assisté à un spectacle de théâtre n’a cessé de croître, entraînée sans doute par la hausse du niveau de formation. En effet, et comme le montre le [Tableau 6](#), si les personnes actives dans les arts de la scène ont un niveau de formation généralement plus élevé que celui du reste de la population (voir [chapitre 3.1](#)), c’est également le cas du public qui fréquente ces institutions. *Offre et demande* mobilisent donc des personnes très formées.

¹³⁴ Ce terme fait référence à la *maladie des coûts* identifiée et décrite par Baumol et Bowen, soit l’idée selon laquelle la rentabilité des productions est condamnée, car les salaires qu’on trouve dans les arts de la scène doivent s’ajuster sur ceux des autres secteurs de l’économie, alors que les gains de productivité y sont impossibles, puisque le travail y est constitutif du produit fini: «*it requires about as many minutes for Richard II to tell his “sad stories of the death of kings” as it did on the stage of the Globe Theatre*» (Baumol et Bowen 1966, 164).

¹³⁵ En France, les études du Ministère de la Culture demandent aux personnes interrogées si elles ont *assisté à un spectacle de théâtre*.

¹³⁶ La même statistique apprend que seuls 9% de la population a assisté à un spectacle de danse dans les 12 derniers mois.

Tableau 6: Nombre de personnes sur 100 qui ont assisté à un spectacle de théâtre au cours des douze derniers mois en France (Ministère de la Culture – France)

	1973	1981	1988	1997	2008	2018
Aucun diplôme ou CEP	5	3	7	8	9	8
Brevet ou CAP	14	10	12	14	16	18
Bac ou équivalent	38	23	24	29	24	20
Études supérieures	37	33	39	38	38	34
Ensemble	12	10	14	16	19	21

Nombre de personnes qui ont assisté à un concert ou à un spectacle au cours des douze derniers mois en France.
Sur 100 personnes de chaque groupe¹³⁷

Si elle s'avère cruciale dans le quotidien des théâtres et des compagnies¹³⁸, des participant·es à l'étude estiment que la thématique des publics reste encore mal connue en Suisse romande, à quelques exceptions notables toutefois, comme les précieuses recherches d'Olivier Moeschler sur le public lausannois (2018) ou au sujet de « *la pièce parfaite* » en collaboration avec le théâtre de Poche de Genève (Moeschler 2019). En plus de l'attention croissante qu'ils accordent à la médiation dans les arts de la scène (Sutermeister 2010), les pouvoirs publics pourraient aider à une meilleure compréhension des logiques de fréquentation en organisant une statistique à ce sujet unifiée à l'échelle romande, sur la base par exemple des chiffres annoncés dans les rapports d'activités que doivent leur remettre les institutions qu'ils subventionnent. Car, pour l'heure, l'analyse des publics souffre encore de la rareté et de la concision des données disponibles¹³⁹, une faiblesse qui ne permet pas de s'emparer de cette problématique avec toute la précision qu'elle requiert. Pourtant, pour la très grande majorité des participant·es à l'étude, l'une des ambitions premières des politiques culturelles devrait être de diminuer la distance qui existe entre les salles de théâtre et une partie non négligeable de la population, une population qualifiée parfois d'*empêchée*, mais dont le rapport à la culture (légitime) appartient en réalité surtout au registre de l'*indifférence* (Détrez 2020).

¹³⁷ Source : <https://www.culture.gouv.fr/TGenerations-tous-les-resultats-de-l-enquete-2018/Spectacle-vivant>.

¹³⁸ Même s'il semblerait qu'à trop se concentrer sur les aspects créatifs, les compagnies négligent parfois les questions du public : « *their results show how dance companies focus their efforts mainly on artistic and creative purposes, regardless of what effects these criteria might have on audience success. This focus on "art for art's sake" explains why most dance companies are nonprofit entities, and depend on fundraising* » (del Barrio-Tellado et Herrero-Prieto 2021, 210).

¹³⁹ À noter toutefois qu'il existe certaines statistiques, produites notamment par l'Union des théâtres suisses et reprises par certains cantons : <https://statistique.ge.ch/tel/publications/2012/analyses/communications/an-cs-2012-44.pdf>. Celles-ci restent toutefois relativement sommaires.



Le Monde (2019), Compagnie Old Masters, ©Dorothee Thébert Filliger

4. REPENSER LE SYSTÈME

À la suite des constats de la première partie de l'étude, le chapitre qui commence ici propose des lignes directrices pour améliorer le fonctionnement du système des arts de la scène de Suisse romande. Celles-ci ont été dessinées par les personnes qui ont eu l'occasion de prendre la parole dans le cadre de cette recherche, que cela soit au cours des entretiens semi-directifs, des ateliers de travail ou du questionnaire en ligne. Ces approches complémentaires ont permis d'obtenir un nombre important de points de vue, qu'il a fallu traiter, analyser puis restituer le plus fidèlement possible. Les commentaires et témoignages reçus prennent d'ailleurs une place prépondérante dans le texte de cette deuxième partie. Celle-ci se structure en 4 thématiques principales : la volonté de ralentir la mécanique du système des arts de la scène ([chapitre 4.1](#)), la nécessité de lutter contre la précarité qu'on y rencontre ([4.2](#)), l'ambition de clarifier et de coordonner les politiques culturelles et les dispositifs qu'elles activent ([4.3](#)) et, plus brièvement, l'importance de la question des publics ([4.4](#)).

Si ces lignes directrices découlent de prises de position assez unanimes, certaines des actions qu'elles impliquent suscitent des réactions plus contrastées. L'étude s'efforce de rendre grâce avec fidélité aux divers points de vue exprimés.

4.1 Ralentir le rythme

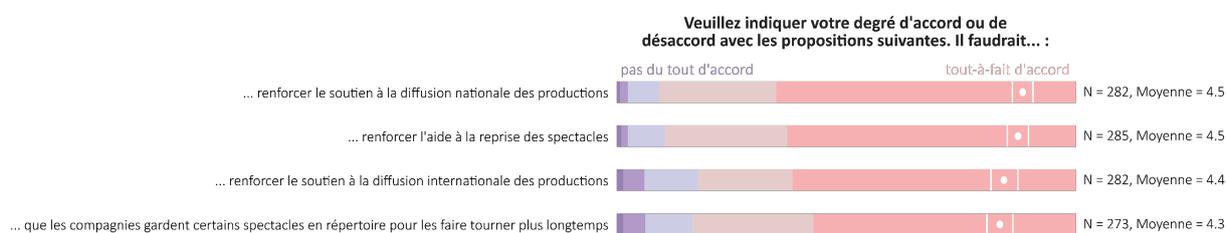
Comme le montre la première partie de cette étude, le système des arts de la scène connaît une situation de *surchauffe*. Si celle-ci découle en grande partie d'une croissance constante des effectifs entrants ([chapitre 3.1](#)), elle se voit renforcée par les modalités que prennent les soutiens publics ([chapitre 3.2](#)). En réaction à cette *surchauffe*, un souhait est apparu de façon presque unanime chez les personnes consultées pour cette étude : ralentir le rythme¹⁴⁰. Un souhait que résume bien ce commentaire reçu dans le questionnaire : « *il faut construire une autre proposition de système. Produire chaque année un à deux spectacle(s) n'est une solution favorable ni pour le système ni pour l'artiste* » (ID 612). S'il apparaît illusoire d'agir sur une croissance des compagnies déterminée par des transformations socio-économiques profondes — un mouvement qui semble d'ailleurs assez méconnu des autorités politiques et avec lequel les responsables des services culturels et certains organismes subventionneurs doivent composer sans les ressources concomitantes —, d'autres lignes directrices ont été imaginées dans le cadre de cette étude pour essayer de ralentir la mécanique du système.

Pour commencer, de nombreuses personnes consultées dans le cadre de l'étude proposent de substituer à l'approche la plus répandue, qui envisage les productions principalement au temps de leur

¹⁴⁰ Une informatrice a ainsi évoqué le concept de *Slow culture*.

création¹⁴¹, une approche soucieuse de l'entièreté de leur cycle de vie. Plus concrètement, les soutiens devraient donc s'inscrire dans un temps plus long et concerner également d'autres étapes de la vie des productions: soutien à l'idéation¹⁴², à la recherche¹⁴³, délais plus fréquents pour des demandes de soutien, reconsidération du temps de répétition, allongement du temps d'exploitation, renfort du soutien à la diffusion¹⁴⁴, création de dispositifs d'aide à la reprise. Ces quelques propositions, issues des entretiens et des ateliers, s'alignent parfaitement sur certains résultats du questionnaire, à l'instar des propositions: «*il faudrait renforcer le soutien à la diffusion nationale des productions*»¹⁴⁵ et «*il faudrait renforcer l'aide à la reprise des spectacles*», qui ont reçu la note de 4,5 sur 5, mais aussi de cette suggestion: «*il faudrait renforcer le soutien à la diffusion internationale des productions*», notée 4,4 sur 5, et enfin de cette autre proposition: «*il faudrait que les compagnies gardent certains spectacles en répertoire pour les faire tourner plus longtemps*», qui a obtenu la note de 4,3 sur 5 (voir Figure 10). Ces résultats, très élevés vu le nombre important de personnes ayant répondu à ces questions, témoignent de l'urgence de ralentir le rythme et de — selon une expression revenue à de multiples reprises dans les propos des informateur·trices rencontrés·es — *produire moins, mais produire mieux*.

Figure 10: Résultats du questionnaire – ralentir le rythme



¹⁴¹ Comme l'explique un participant aux entretiens semi-directifs: «*il faut sortir d'une sorte de monoculture du soutien à la création en diversifiant les modalités de l'action publique en ne se limitant pas à apporter des aides financières aux productions des arts de la scène dans les cadres jusqu'ici habituels*» (Jacques Cordonier).

¹⁴² À l'instar de ce que propose le Pour-cent culturel Migros: <https://www.migros-engagement.ch/soutien-ideation>.

¹⁴³ À l'exemple des bourses de recherche artistique mises en place dans certains territoires de Suisse romande à la suite de la pandémie de Covid-19 ou de la nouvelle bourse d'écriture théâtrale de la Société suisse des auteurs: <https://ssa.ch/fr/nouvelle-action-de-soutien-led/>.

¹⁴⁴ Plusieurs personnes estiment qu'il est cependant plus important de mettre l'accent sur le nombre de représentations des productions plutôt que sur le nombre de lieux où elles ont été jouées.

¹⁴⁵ Un commentaire estime toutefois que cette diffusion nationale constitue une solution plus complexe qu'il n'y paraît: «*ce n'est pas une solution que de, par exemple, sur-titrer un maximum de spectacles pour aller jouer en Suisse ou à l'étranger: s'il y a engorgement ici, c'est aussi le cas ailleurs, il ne faut pas considérer la Suisse alémanique comme une "terre vierge" à conquérir*» (ID 381).

EN AMONT

En amont de l'amont du cycle de vie des productions apparaît le temps de la recherche¹⁴⁶. À ce sujet, dans le cadre des ateliers de travail, les propositions suivantes ont été parmi les plus plébiscitées¹⁴⁷: «soutenir la recherche et augmenter les temps de répétition» (Théâtres — [Tableau 9](#)); «visibiliser et rémunérer les temps de recherche et de résidence» (Théâtres — [Tableau 9](#)); «développer l'aide à la recherche» (Compagnies — [Tableau 10](#)); «le temps de la recherche doit être mieux pris en compte» (Pouvoirs publics — [Tableau 11](#)); «créer un Fonds national de la recherche artistique» (Pouvoirs publics — [Tableau 11](#)). Ces résultats rejoignent les nombreux commentaires reçus dans le cadre du questionnaire en ligne à ce sujet:

«Le temps dévolu à la création et son financement me semblent suffisants. En revanche, la partie recherche et conceptualisation n'est (presque) jamais soutenue» (ID 355).

«[Il faut une] pérennisation de systèmes de soutien à la recherche entre les productions. Et dans le cadre d'une demande soutien, offrir la possibilité d'intégrer une part de la recherche spécifique et de montage du projet» (ID 644)

«Moins de productions, mais plus de tournées et surtout aussi plus de recherche» (ID 205).

«Je pense que les bourses de recherche artistique, mises en place comme dispositif de soutien Covid19, devraient être pérennisées, au-delà de la réponse partielle à l'urgence de la crise. Elles permettent de financer un travail de recherche que nous faisons toutes, mais qui n'est jamais rémunéré (sauf pour les compagnies conventionnées). Ce travail ce sont toutes les étapes nécessaires de recherche, documentation, réflexion, rédaction par lesquelles nous devons passer pour monter un dossier et demander des fonds» (ID 178).

«Je travaille principalement pour des petites compagnies émergentes. (...). À mon sens, il manque cruellement d'espaces de création pour des formes expérimentales, ou de la recherche, comme le festival C'est déjà Demain, le Centre Culturel des Grottes, ou les bourses de recherche. En effet, se faire programmer demande d'avoir déjà un projet solide, un dossier attrayant, ou un nom de compagnie connu. Être programmé est le seul moyen d'obtenir des subventions, ce qui crée une précarité en amont de la création, car tout un pan du travail est non rémunéré (recherche dramaturgique, constitution d'un dossier, démarches auprès des théâtres) qui peut être décourageant. Ainsi, subventionner des lieux de recherche ouverts à tous-te-s, ou de mentorat, ou des bourses de compagnonnage comme cela se fait au canton de Vaud me paraît être de bonnes idées» (ID 360).

L'exemple des bourses de recherche a été cité plusieurs fois en tant que bonne pratique, car elles permettent de rendre grâce aux nombreuses heures souvent invisibles en amont des productions. La bourse de compagnonnage de l'État de Vaud et la Ville de Lausanne¹⁴⁸ a ainsi été évoquée à quelques reprises. En outre, beaucoup de participant-es à l'étude souhaitent un allongement de la temporalité des soutiens, par exemple par l'entremise de conventions pluriannuelles. Cette proposition a également reçu un nombre important de voix au cours des ateliers de travail et a suscité quelques commentaires dans le cadre du questionnaire:

¹⁴⁶ De rares informateur-trices ont parlé du temps de l'idéation en citant l'exemple du dispositif proposé par le Pour-cent culturel Migros. Dans le cadre de la présente étude, la distinction entre temps de recherche et d'idéation n'a pas été faite.

¹⁴⁷ Pour rappel, trois ateliers de travail ont été organisés, l'un avec des représentant-es de compagnies, l'autre avec des directions de théâtres et un dernier avec des représentant-es des pouvoirs publics et des organismes de subventionnement. Partagés entre plusieurs groupes, les participant-es étaient invité-es à élaborer des propositions dans un premier tour, puis, dans un second temps, en plénum, ils et elles pouvaient voter pour leurs propositions favorites.

¹⁴⁸ <https://www.lausanne.ch/prestations/culture/arts-de-la-scene-bourse-compagnonnage.html>.

« Les temps de travail de préparation des projets, recherche de lieux, rencontres pour de futures collaborations, etc., devraient pouvoir être rémunérés, ce qui n'est souvent pas le cas. Pour cela, il faut un financement des compagnies sur un plus long terme (plus de contrats de confiance de 3 ans par exemple), ce qui permettrait de créer des postes annuels pour le fonctionnement. Cela permettrait surtout aux artistes d'avoir de la disponibilité d'esprit pour développer une réflexion et un processus artistique approfondi » (ID 455).

Le questionnaire soumettait d'ailleurs l'énoncé suivant aux participant·es « il faudrait que les pouvoirs publics privilégient les conventions pluriannuelles plutôt que les subventions ponctuelles ». Celui-ci a obtenu la note moyenne de 3,7 sur 5 (Figure 11). Une légère différence (mais statistiquement significative) s'est révélée entre la note (plus basse) attribuée à cet énoncé par les personnes actives dans les compagnies et celle donnée par les personnes actives dans un théâtre. Cette différence trouve sans doute sa source dans la crainte de voir disparaître les subventions ponctuelles, parfois jugées utiles, notamment par les compagnies. Les informateur·trices rencontré·es dans le cadre des entretiens occupant des fonctions dirigeantes au sein de services culturels, du moins pour celles et ceux avec qui cette thématique a été abordée, souhaitent certes mettre l'accent sur des soutiens de plus longue durée, sans abandonner toutefois totalement les subventions ponctuelles.

Figure 11: Résultats du questionnaire - conventions pluriannuelles

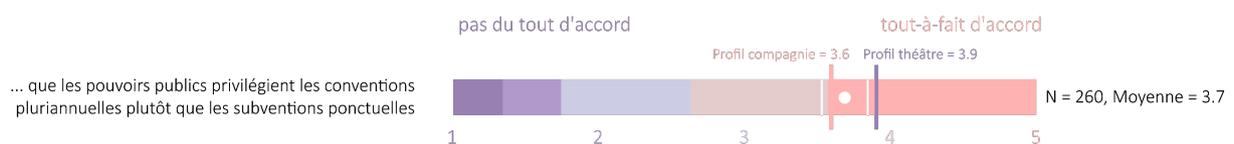
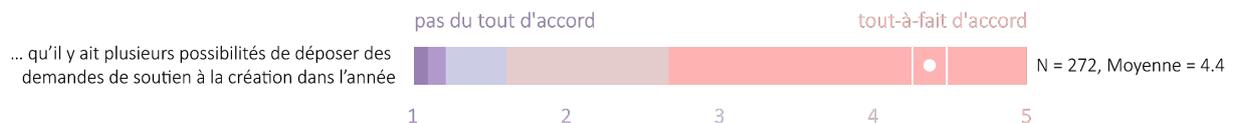


Figure 12: Résultats du questionnaire - calendrier des demandes de soutien



Pour l'amont de la production toujours, la question du temps nécessaire à la recherche de fonds a suscité de nombreuses remarques. Comme le montre la note moyenne de la Figure 12, la grande majorité des participant·es souhaiterait qu'il soit possible de déposer des demandes de soutien plus régulièrement, un résultat étayé par quelques commentaires reçus dans le questionnaire, qui appellent à plus de flexibilité voire à l'instauration de nouveaux calendriers :

« Nous devrions pouvoir demander à n'importe quel moment un soutien de création. Devoir demander une fois par année à la ville ou au canton, et ce au même moment, c'est une aberration pour les créateurs. Créer est un parcours sinueux, parfois long et pénible, qui nécessite un calendrier plus flexible concernant les demandes de subventions » (ID 618).

« Le fait que la ville de Lausanne offre aux compagnies une seule et unique date annuelle de dépôt de dossiers de demande de subvention (alors que la ville de Genève propose deux dates de dépôt de dossiers par année) est très handicapant, non seulement parce que les compagnies lausannoises se trouvent défavorisées par rapport aux genevoises, mais aussi parce que les contraintes organisationnelles peuvent rapidement s'avérer lourdes (pour la compagnie comme pour le lieu d'accueil) lorsqu'il s'agit de faire une demande de subvention en novembre 2020 pour un spectacle qui sera à l'affiche en avril... 2022 » (ID 356).

« Lors de notre production 2020, nous avons manqué à la condition de délai: inviter les membres de Corodis au moins un mois avant la première représentation. Nous aimerions tourner notre première création (...), mais n'avons aucuns fonds propres pour l'heure nous le permettant. N'ayant pas non

plus accès à Corodis pour cette production pour la raison précitée, c'est malheureusement un spectacle qui ne tournera pas au-delà de sa création» (ID 467).

«Au niveau des calendriers de productions, je pense parfois au modèle belge: la production se fait la saison antérieure à celle de la création. N'est-ce pas plus confortable? Il est parfois difficile pour nous autres créateur.trice.s de devoir s'engager auprès de lieux et d'artistes sans savoir si tout sera au final viable» (ID 625).

«Je rêverais d'un système de "pitching" en tout début de projet, face à un panel de subventionneuses / institutions / théâtre, pour voir si le projet est viable / intéressant et dans quelle gamme de budgets le situer. J'ai l'impression qu'on trouve chaque fois 1-2 lieux et on se lance, mais ensuite on voit que les fonds n'arrivent pas et qu'il faut donc "faire avec" en étant un peu piégé. Je préférerais qu'on me dise tout de suite que mon budget pour 5 personnes doit en fait se passer d'un artiste pour être viable» (ID 386).

Enfin, pour conclure sur l'amont du cycle de production, des remarques, plus rares, ont porté sur le temps des répétitions. L'accélération continue des cycles de production réduirait le nombre de jours de répétitions et altérerait la qualité des spectacles: *«on est dans un système très productiviste. (...) 6 semaines de répétitions, c'est peu. (...) Les compagnies et les artistes ont tendance à aligner les projets de production, qui se réalisent dans des conditions minimales, lesquelles ne permettent pas toujours d'atteindre les objectifs artistiques prévus» (Mélanie Cornu).* Au-delà de son effet sur les conditions de travail des personnes actives dans les arts de la scène, un ralentissement du système aurait donc également une incidence positive sur la qualité artistique des productions.

EN AVAL

En plus de ses effets sur la phase de montage de production, la *surchauffe* du système aurait pour conséquence de raccourcir le nombre de représentations: *«il y a plus de théâtre qu'il y a 20 ans, mais il est plus dur de trouver des séries de représentations de 2-3 semaines, à cause de la crainte de ne pas parvenir à mobiliser un public suffisant, je pense que c'est faux. Il faut le temps du bouche-à-oreille. (...) Il y a des gens qui répètent 6-8 semaines, pour jouer 4 fois» (Matthieu Béguelin).* Un point de vue partagé par le directeur du théâtre de Carouge, une institution qui, justement, essaie d'allonger le temps des représentations:

«Ici, on prend le contrepied, dans la grande salle (468 places), on joue 3 à 4 semaines. Et on vise à terme à rajouter une semaine d'exploitation. C'est un mouvement à contre-courant, le nombre de représentations se réduisant toujours plus. Si je crois à un spectacle, il n'y a pas de raison que je ne le partage pas avec le plus grand nombre. Cela implique de mobiliser d'autres publics, qui ne savent pas encore qu'ils ont quelque chose à faire avec le Théâtre, en allant les chercher parfois même dans la rue... Nous avons une base de fidèles, qui correspond à peu près au tiers de la jauge d'un spectacle, donc rien n'est jamais acquis. (...) Si on ne donne pas le temps à une œuvre de trouver son public, notamment par le bouche-à-oreille, alors on tourne en cercle fermé auprès des "spectateurs professionnels". Ensuite, il me semble essentiel de donner aux artistes le temps d'approfondir leur travail, particulièrement au moment de la confrontation avec le public. Les "heures de vol" permettent d'éprouver ce qui a été échafaudé en répétitions, ce qui n'est pas possible en 4-5 dates. Le zapping, c'est un nivellement par le bas» (Jean Liermier).

Plusieurs propositions visant à allonger le temps des représentations ont été formulées dans le cadre des ateliers participatifs, comme celle-ci: *«la tournée ne devrait pas être un but en soi: une exploitation longue sur un lieu doit être valorisée aussi» (Théâtres - [Tableau 9](#))* ou encore celle-ci, qui a reçu un nombre important de votes: *«prendre le temps, donner du temps aux productions de trouver leur public, aux programmateurs de voir les spectacles et aux artistes de rendre leur travail meilleur. Donner du*

temps au temps. Faire moins, mais plus longtemps» (Pouvoirs publics - [Tableau 11](#)). Le succès d'une production se mesurerait donc davantage à son nombre de représentations qu'à celui des lieux où elle a été accueillie. Ce dernier aspect ne doit toutefois pas être négligé, du moins c'est ce qu'expriment beaucoup de commentaires dans le cadre du questionnaire, le plus souvent pour que cet aspect du cycle de vie des productions soit développé davantage¹⁴⁹, notamment pour éviter certains gaspillages¹⁵⁰ et épuisements :

« Actuellement, pour pas mal d'artistes, beaucoup de temps (non rémunéré) et d'énergie doivent être déployés pour faire des dossiers de recherches de fonds et contacter des lieux pour chaque projet ponctuel, et chaque fois sans aucune garantie de résultat. Il y a un épuisement qui peut s'installer et se ressentir dans les projets artistiques, voire dans le paysage culturel d'une région » (ID 445).

« Pour un spectacle, [le] travail à fournir pour la production, la diffusion et encore l'administration, est colossal, même avec un-e bon-ne administrateur-ice (et iels sont extrêmement rares). Alors même que l'on ne peut financer correctement tout le temps alloué à la création purement artistique, tout ce travail "en plus", "non-artistique", celui où l'on doit jongler avec [un] langage [qui m'est étranger], est fourni à titre gracieux. Et pour une compagnie émergente, c'est encore plus vrai, parce qu'elle n'a pas les moyens de salarier des gens dont c'est le métier. Et donc elle aura beaucoup plus difficilement la possibilité de prétendre à tous les outils mis à disposition pour financer une création et salarier ses employés, et donc... ça se mord la queue » (ID 401).

« Un point essentiel et prioritaire à améliorer est le soutien à la diffusion. La Corodis est quasiment la seule institution à soutenir les tournées, il faudrait que les cantons et autres subventionneurs se tournent aussi vers cet aspect du métier. Actuellement, le système nous pousse à une boulimie de création, et donc un embouteillage dans les programmations. Ce qui est dommage autant financièrement (une tournée permet plus de rentrées que les créations) qu'artistiquement (un spectacle gagne en qualité en pouvant tourner longtemps et beaucoup) » (ID 216).

« [Il faut] que les productions romandes puissent jouer dans les régions francophones d'Europe, que des créations intéressantes ne soient pas condamnées à ne faire qu'une tournée mondiale de la Romandie et puis ranger leurs productions aux oubliettes après 20 dates de jeu. De même que ces productions soient conçues pour tourner sans une débauche de moyens techniques nécessitant trop de temps de montage et trop de frais de location pour le théâtre d'accueil pour une à deux représentations. Et que les productions romandes sans paroles ou presque soient promues de l'autre côté du röstigraben et réciproquement » (ID 359).

« L'aide à la diffusion, médiatique et à la tournée serait très précieuse !!! Par exemple un-e attaché de presse coûte très cher et c'est une dépense à laquelle par ex notre compagnie n'a jamais pu se résoudre, pourtant nous avons eu des critiques élogieuses pour plusieurs créations » (ID 520).

« Nous souhaiterions que les théâtres soient ouverts sur une plus grande durée dans l'année, afin que les spectacles puissent tourner davantage » (ID 467).

« En parallèle ou complément des salons d'artistes, il serait utile de réfléchir à la création d'un "festival de diffusion" en Suisse romande, semblable au chaînon manquant en France. Une plateforme où les compagnies suisses puissent présenter leurs spectacles (en entier, et non 20 min comme à la bourse de Thoune) » (ID 216).

¹⁴⁹ Le dixième point d'un manifeste rédigé par le directeur du NTGhent, Milo Rau, évoque une volonté de changement de paradigme : « chaque production doit être présentée dans au moins dix endroits dans au moins trois pays. Aucune production ne peut quitter le répertoire de NTGent avant que ce nombre ne soit atteint » (<https://www.ntgent.be/manifest>).

¹⁵⁰ Une informatrice a ainsi expliqué que, malgré un subventionnement important, quelques productions n'ont pu obtenir aucun engagement de la part de théâtre. En conséquence, des salles ont dû être louées pour que la production puisse être présentée.

« [Il faudrait] aider un peu plus, (bien que cela existe déjà), les compagnies à rémunérer une personne chargée de la diffusion — production — administration » (ID 81).

Sur ce dernier point, une proposition élaborée par les participant-es aux ateliers et ayant reçu de nombreux votes suggère un accroissement du soutien pour les bureaux de diffusion.

Si la grande majorité des participant-es souhaite un regain d'attention sur cette partie du cycle de vie des productions, quelques voix contradictoires s'élèvent toutefois pour qu'une réflexion naisse autour de la notion même de diffusion. Un participant aux ateliers de travail se demande ainsi si, dans un contexte de crise écologique, le déplacement sur de longues distances de personnes et d'infrastructures — au gré d'itinéraires dictés surtout par la possibilité de jouer plutôt que par l'efficacité de l'utilisation des ressources — forme un modèle vertueux. Il oppose à cette diffusion à tout crin, un modèle de consommation de proximité, favorisant les exploitations longues, les emplois locaux et la mobilisation d'un public régional.

Enfin, dans l'espoir de ralentir la mécanique du système des arts de la scène en répartissant les soutiens sur d'autres étapes que la seule création, le sujet de la reprise a très souvent été évoqué. La [Figure 6](#) témoigne d'ailleurs d'une grande approbation autour du projet de renforcer l'aide à la reprise, ce que confirment quelques commentaires :

« Je pense que certains spectacles devraient être re-programmés. D'une part parce qu'il y a tellement de productions, qu'on arrive plus à suivre et d'autre part et surtout, on a envie de les revoir, ils nous parlent autrement parfois, et cela permet aussi un coût un peu moins élevé qu'une création » (ID 81).

Dans le cadre des ateliers participatifs, les propositions « *Prévoir plus de soutien à la reprise* » (Théâtres - [Tableau 9](#)) et « *Valoriser les répertoires sur le long terme* » (Compagnies - [Tableau 10](#)) ont d'ailleurs reçu un nombre important de votes.

En miroir aux constats du [chapitre 3.2](#), une volonté généralisée de ralentir le rythme du système des arts de la scène émerge donc nettement de l'étude, et ce quelques soient les méthodes utilisées. En effet, tant le questionnaire que les entretiens semi-directifs ou les ateliers convergent vers cette même ambition. Concrètement, une répartition des soutiens sur l'entièreté du cycle de vie des projets — et non plus sur le seul temps de création — participerait à limiter le nombre des nouvelles productions. Ainsi, des soutiens inscrits dans des durées plus longues, concernant le temps de la recherche artistique, mais aussi celui de la recherche de fonds, des calendriers de demandes de soutien plus flexibles, l'allongement des temps de répétitions, de représentations, et de diffusion, et, enfin, l'instauration de dispositifs de reprises forment autant de pistes utiles au ralentissement de la mécanique des arts de la scène en Suisse romande.

4.2 Lutter contre la précarité

Après le ralentissement du système, la lutte contre la précarité dans les arts de la scène en Suisse romande constitue un deuxième objectif unanimement plébiscité par les participant·es à l'étude. Si, en l'absence de financements supplémentaires — provenant des pouvoirs publics ou d'un accroissement des recettes —, la disparition de la précarité forme un espoir probablement inaccessible, le renfort de l'attention accordée à cette problématique représente un principe minimal autour duquel se dessine un large consensus. Pour lutter contre la précarité, le premier pas consiste sans doute à en évaluer l'ampleur, objectif que la présente étude remplit partiellement ([chapitre 3.3](#))¹⁵¹. Les différentes méthodes mobilisées au cours de cette recherche ont mené certain·es participant·es à imaginer quelques pistes d'actions. Celles-ci se cristallisent en deux axes principaux: l'amélioration des pratiques d'engagement¹⁵² et la prise en compte des multiples étapes des carrières.

ENCOURAGER LES PRATIQUES EXEMPLAIRES

Des pouvoirs publics

En ce qui concerne l'amélioration des pratiques d'engagement, un souhait a émergé à maintes reprises au cours de ce travail: celui de voir les organismes de subventionnement s'astreindre à un devoir d'exemplarité. L'idée d'une *éthique*¹⁵³ de l'utilisation de l'argent public est en effet réapparue régulièrement, tant dans les entretiens que dans le questionnaire et les ateliers¹⁵⁴. Ce résultat rejoint d'ailleurs les récentes recommandations d'un rapport sur la protection sociale des acteurs et actrices culturel·les en Suisse¹⁵⁵. Les pouvoirs publics ne devraient donc plus soutenir des productions sans vérification attentive ni suivi des questions de revenus et de cotisations sociales. Si certaines collectivités s'engagent déjà en ce sens¹⁵⁶, toutes ne le font pas: «*les organismes de subventionnement profitent indirectement du fait que les acteurs culturels sont prêts à produire à des coûts qui ne sont parfois pas décents (...) du fait que les comédien·nes ou metteur·ses en scène sont prêt·es à travailler à perte, s'engager trois fois plus de temps pour le même salaire. En donnant des subventions, ils acceptent implicitement ces situations, qu'ils ne peuvent pratiquement pas contrôler*» (Philippe Trinchan). De manière générale, quelques informateur·trices estiment que les subventionneurs publics devraient

¹⁵¹ Rappelons que cet objectif ne forme pas le cœur de cette étude. En outre, l'approche quantitative adoptée ici permet certes d'obtenir un revenu médian dans les arts de la scène, mais derrière ce résultat se cache en réalité une grande variété de situations et des difficultés quotidiennes concrètes auxquelles seules les méthodes qualitatives peuvent rendre grâce.

¹⁵² Cette expression caractérise les relations qui se tissent entre les parties prenantes principales du système des arts de la scène, c'est-à-dire les pouvoirs publics, les théâtres et les compagnies.

¹⁵³ Selon les propos d'un informateur: «*il faut une meilleure éthique de l'utilisation de l'argent public dans la culture. Plus durable aussi. Par exemple, une collectivité publique lorsqu'elle confie à une entreprise privée un mandat de construction, elle contrôle, elle vérifie que tout soit réalisé dans les règles de l'art, que l'entreprise ne sous-paie pas les corps de métiers gens, etc., avec plein des critères contraignants. Nous devrions faire pareil dans les arts de la scène. Accorder une subvention de plusieurs milliers de francs et ne pas contrôler les conditions économiques de production-diffusion, le nombre de fois où les spectacles sont joués, le nombre de spectateurs, etc., cela ne me paraît plus possible*» (Thierry Luisier).

¹⁵⁴ Pour ces derniers, la proposition suivante «*lier les politiques de subventionnement avec des minimaux salariaux (de manière co-responsable avec l'ensemble des financeurs)*» (Pouvoirs publics - [Tableau 11](#)) a ainsi reçu un nombre de votes important.

¹⁵⁵ Voir le point 4.2. de l'étude d'Ecolplan qui explique que «*a) l'octroi de subsides publics devrait être assorti de la condition que les acteurs culturels paient des cotisations sociales sur tous leurs revenus. b) L'octroi de subsides publics devrait être assorti de la condition que des directives contraignantes en matière de rémunération des acteurs culturels soient respectées*» (Ecoplan 2021, 25).

¹⁵⁶ C'est par exemple le cas à Lausanne: «*la Ville impose des rémunérations minimums aux institutions et aux compagnies bénéficiaires de subventions. Elle conditionne ces soutiens à une prévoyance LPP pour les contrats à durée déterminée dès le premier jour et le premier franc. La Ville a augmenté ces 5 dernières années son budget dévolu aux compagnies indépendantes, mais le nombre de projets soutenus n'a pas augmenté, c'est bien le soutien moyen par compagnie qui augmente. Ces différentes démarches cherchent à améliorer les conditions de production des compagnies, à favoriser une meilleure sécurité sociale des actrices et acteurs culturels et à lutter contre une précarisation croissante du milieu*» (Michael Kinzer).

s'intéresser davantage à l'économie des arts de la scène pour mieux évaluer les coûts inhérents aux productions et que: «*le financement accordé [soit] cohérent avec la taille du projet (nombre de professionnels engagés, durée de la création, taille de la tournée). Un projet doit être soit suffisamment financé, soit pas financé du tout*»¹⁵⁷ (ID 522). Pourtant, dans de nombreux cas, les productions n'obtiennent qu'une partie des sommes requises: «*on nous demande des budgets réalistes pour les demandes de subventions, incluant LPP, etc., on établit des budgets de création, on fournit les contrats et, au final, on reçoit moins. Soit on s'endette, soit on doit réduire nos frais de création ou ne pas se payer*» (ID 193).

Beaucoup de collectivités ne disposent pas de services culturels, et celles qui en possèdent ne peuvent compter le plus souvent que sur des ressources très limitées. Dès lors, le contrôle que rend nécessaire le principe d'exemplarité — c'est-à-dire un examen approfondi des budgets reçus, mais également un suivi de la conformité de l'utilisation des subventions publiques — s'ajoute aux multiples tâches de services culturels pour la plupart insuffisamment pourvus. Ensuite, en l'absence de hausse des moyens publics alloués à la culture — demande formulée à plusieurs reprises dans les commentaires au questionnaire en ligne, mais aussi très présente au cours de l'atelier organisé avec les compagnies —, ce devoir d'exemplarité, qui oblige à augmenter les subventions versées à chacune des productions soutenues¹⁵⁸, expose à une réduction automatique du nombre des bénéficiaires. En d'autres termes — réapparus fréquemment dans le cadre des entretiens semi-directifs —, les organismes de subventionnement devraient *soutenir moins*, mais *soutenir mieux*. Un précepte autour duquel se forment des désaccords, car si certains informateurs et certaines informatrices souhaitent bien *soutenir mieux*, ils et elles ne veulent pas *soutenir moins*. Cette ligne de tension s'est dessinée à intervalle régulier dans l'étude, comme l'illustrent ces commentaires reçus au questionnaire :

«*Je ne pense pas que l'écrémage des artistes et des compagnies soit une solution satisfaisante. Au contraire, je pense que la diversité ET la multiplicité des approches, des artistes et des compagnies est une richesse. Et qu'il serait porteur que les politiques culturelles se réjouissent et s'intéressent à cette pluralité et à cette diversité. En octroyant des fonds pour que cette diversité soit mieux financée et mieux salariée*» (ID 178).

«*Il est d'après moi impératif d'empêcher la création "sauvage" de compagnies théâtrales. Trop souvent ces compagnies ne paient pas correctement leurs employés ou sont trop nombreuses pour permettre une distribution sensée des fonds de soutiens. Si chaque compagnie reçoit 3000 CHF, ce ne sera jamais assez pour permettre d'aboutir à créer une œuvre digne de ce nom. Il faudrait distribuer plus de fonds à moins de compagnie*» (ID 431).

«*On forme des comédiens mais ils n'ont pas travail à la sortie. À quoi bon ? C'est un système vicié qui ne peut pas continuer indéfiniment, car cela se fait aux dépens des artistes. Moins d'artistes et plus de moyens pour chacun, voilà ce que je préconise*» (ID 636).

«*[Il faut] cibler la distribution des subventions, il est évident que nous sommes beaucoup trop sur le marché*» (ID 127).

S'il appartient aux responsables des services culturels et d'autres organismes de subventionnement de départager ces deux positions antagonistes, une autre thématique les concernant reçoit une approbation plus nette, celle de la transparence. En effet, comme le montre la [Figure 13](#), l'énoncé «*il faudrait améliorer la transparence de l'économie du système des arts de la scène en Suisse romande*

¹⁵⁷ Ce même participant estime en outre que «*les théâtres qui accueillent à la recette ou en location ne doivent pas être soutenus par les pouvoirs publics, ni la loterie romande*» (ID 522).

¹⁵⁸ En raison notamment de la prise en compte des salaires minimaux et du paiement des cotisations sociales.

(destinataires des subventions, prix de cession, etc.)» a obtenu la note de 4,1 sur 5 (276 votants). Bien quelques craintes ont été exprimées quant à la publication de chiffres qui pourraient mener à des attaques contre les budgets culturels, la plupart des informateur·trices estiment cependant qu'un effort de transparence autour de l'économie du système des arts de la scène permettrait de mieux comprendre son fonctionnement, et même de défendre plus précisément lesdits budgets.

Figure 13: Résultats du questionnaire - transparence



Des employeur·ses

La lutte contre la précarité ne concerne pas que les pouvoirs publics, mais également les pratiques des différents employeur·ses des arts de la scène en Suisse romande. En effet, selon une expression revenue à plusieurs reprises dans les propos des participant·es à l'étude, théâtres et compagnies doivent *prendre conscience de leurs responsabilités d'employeur·ses*. Comme le montre le [chapitre 3.4](#), la concurrence s'accroît entre les compagnies et, pour rester actives, la plupart d'entre elles acceptent des coûts de cession trop faibles. À l'autre pôle de cette relation asymétrique, les théâtres sont eux aussi soumis à différentes contraintes, qu'elles soient budgétaires, qu'elles découlent des exigences des organismes qui les subventionnent, qu'elles soient liées à la concurrence d'autres institutions ou encore à la difficulté de capter l'attention d'un public sollicité par un nombre croissant de propositions. Cette économie *malade*¹⁵⁹ mène théâtres et compagnies à se préoccuper en priorité de la survie de leur activité, au détriment de leurs responsabilités d'employeur·ses (directes ou indirectes). En conséquence, les engagements qui se tissent entre les différentes parties du système ne garantissent que rarement des revenus décents et la prise en compte des cotisations sociales. La logique de survie paraît s'imposer au détriment de l'exemplarité des pratiques :

« Les échanges commerciaux entre les partenaires sont régulièrement faussés. Pourquoi lorsque les compagnies proposent un spectacle à un certain prix, les théâtres négocient-ils âprement, qui plus est avec de l'argent public? Pourquoi l'achat des spectacles est-il parfois négocié en dessous du prix coûtant, du prix plateau? Pourquoi y a-t-il des gens contraints à suivre une convention collective de travail avec des salaires minimums alors que 90% de la profession n'est pas obligée de le faire? »
(Thierry Luisier).

Pour lutter contre les disparités de pratiques, l'adoption d'une convention collective de travail obligatoire au niveau romand a été citée à de multiples reprises, notamment dans le cadre des ateliers où les propositions suivantes : « remettre la CCT¹⁶⁰ à jour et la rendre contraignante pour tout le monde » (Compagnies — [Tableau 10](#)), « impliquer les théâtres pour faire appliquer les CCT et minima syndicaux » (Théâtres — [Tableau 9](#)) et « étendre et mettre à jour la CCT à tout le secteur » (Pouvoirs publics — [Tableau 11](#)) ont toutes reçu de nombreuses voix. Parmi les dispositions traitant des rapports entre parties, la Convention Collective de Travail signée par l'Union des Théâtres Romands et Syndicat Suisse Romand du Spectacle mentionne d'ailleurs la question des revenus, fixés à 4500 francs brut depuis le premier janvier 2014¹⁶¹. Certain·es participant·es à l'étude estiment cependant qu'en raison des contraintes qu'elle implique pour des employeur·euses le plus souvent précaires, l'adoption et

¹⁵⁹ Voir la note de bas de page 134.

¹⁶⁰ Ces propositions font référence à la Convention Collective de Travail signée par l'Union des Théâtres Romands et Syndicat Suisse Romand du Spectacle (https://ssrs.ch/wp-content/uploads/2015/10/131007_cct.pdf).

¹⁶¹ <https://ssrs.ch/salaires-minimum-cct-et-defraiemnts/>.

l'application de la CCT resteront des vœux pieux. Face à ces difficultés, ils et elles souhaitent qu'une charte des bonnes pratiques soit rédigée dans les délais les plus brefs. Pour preuve, les propositions « créer une charte des bonnes pratiques > salaires — durée — conditions d'emploi » (Pouvoirs publics - [Tableau 11](#)) et « établir un barème de calcul de coût de cession » (Théâtres - [Tableau 9](#)) élaborées par les participant-es aux ateliers y ont reçu un nombre de voix important. Enfin, pour améliorer les pratiques des employeur-euses — et en résonance avec le chapitre précédent — d'autres solutions ont été évoquées, comme l'allongement des temps d'engagement (versus *pro rata temporis*)¹⁶², la sensibilisation au fonctionnement de l'économie des arts de la scène et aux responsabilités inhérentes au statut d'employeur-euse dans les cursus de formation ou encore la création d'un label récompensant les pratiques vertueuses. Des pistes qui concordent vers une stabilisation de l'emploi dans le secteur de la culture pour qu'il cesse d'être cité en tant que préfiguration de l'hyperflexibilité du travail dans l'économie *post-industrielle* (Scott 2010).

ACCOMPAGNER LES CARRIÈRES

En plus de l'instauration d'un devoir d'exemplarité des pratiques d'engagement, la lutte contre la précarité nécessite également une attention particulière à certaines étapes négligées des carrières artistiques: entrée dans le métier, périodes de chômage, d'inactivité prolongée ou encore de retraite. D'autres études le montrent, dans leur lutte pour rester actif-ves, les acteurs et actrices culturel-les délaissent en effet certains pans de leurs carrières professionnelles:

«De nombreux acteurs culturels à revenu faible ou moyen indiquent ne disposer d'aucune prévoyance professionnelle. Souvent, en raison d'une forme de travail hybride, ils ne parviennent pas à atteindre le seuil d'accès à la prévoyance professionnelle (21300 francs). Les personnes à faible revenu et les indépendants ne sont pas tenus de cotiser au 2e pilier, mais ils peuvent le faire à titre facultatif. Cette possibilité reste cependant hors de portée pour beaucoup, vu le bas niveau de leur revenu. Les artistes concernés se demandent donc s'il vaut vraiment la peine pour eux de cotiser auprès d'une institution de prévoyance. Beaucoup préfèrent s'en abstenir et consacrer davantage de moyens à leurs besoins quotidiens» (Ecoplan 2021, 18).

Parmi les propositions récurrentes pour améliorer la situation des artistes, la question du statut professionnel des acteurs et actrices culturelles a fréquemment été mentionnée dans le cadre de la présente recherche. Pour donner corps à leurs espoirs, les participant-es ont quelques fois mobilisé l'exemple des statuts d'autres pays: «il faudrait créer un STATUT d'artiste sur le modèle belge ou d'intermittent du spectacle sur le modèle français pour mieux protéger les artistes suisses, beaucoup d'entre nous sont dans des situations de précarité et par conséquent vulnérables» (ID 653). Les appels à importer les modèles en vigueur ailleurs ont cependant été très rares, à l'exception de la proposition précitée et de la suivante, issue de l'atelier organisé avec les compagnies et qui a reçu un nombre de voix conséquent: «créer un statut d'intermittent, sur le modèle Français, mais avec des règles suisses» (Compagnies - [Tableau 10](#)). Parce qu'elle dépasse les objectifs et le cadre territorial de la présente étude cette question, n'est pas traitée en détail ici. Qui plus est, cette thématique forme actuellement le cœur de débats et d'actions au niveau national¹⁶³.

¹⁶² Comme l'explique David Junod administrateur au théâtre de Carouge: « nous sommes parmi les derniers à ne pas faire du *pro rata temporis*. C'est-à-dire que si on engage une personne et on lui dit qu'on va tourner pendant deux mois, on la salarie sur deux mois. C'est à nous de trouver les dates dans les deux mois pour pouvoir rentabiliser la tournée. Souvent, les personnes sont payées *pro rata temporis*: s'il y a quatre dates, elles seront payées quatre cachets. Ces pratiques existent chez les compagnies et aussi, parfois, dans les institutions » (David Junod).

¹⁶³ https://skk-cvc.ch/cmsfiles/resolution_cvc_avril2021.pdf.

Certain-es participant-es relèvent la pertinence d'un ajustement des conditions d'accès à l'assurance chômage pour les personnes actives dans les mondes de l'art¹⁶⁴, mais tiennent à mettre en garde contre des aménagements qui peuvent avoir un impact sur leurs cotisations de retraites. Enfin, quelques suggestions autour de la création d'un revenu de base inconditionnel ont été formulées, mais uniquement dans le cadre des ateliers de travail. Deux propositions « *Revenu de Base Inconditionnel qui permettrait de sortir des modèles de production actuels* » (Compagnies - [Tableau 10](#)) et « *Instaurer un RBI (sur l'exemple de Zürich) ou un RTE (Revenu de Transition Écologique – sur le modèle de Sophie Swaton)* » (Pouvoirs publics - [Tableau 11](#)) y ont en effet reçu de nombreuses voix¹⁶⁵.

D'autres pistes moins ambitieuses, mais sans doute plus accessibles ont été évoquées encore, comme le développement de dispositifs permettant de combler les périodes plus creuses des carrières. C'est du moins le sens d'une proposition à succès élaborée durant les ateliers: « *Financer des outils d'aides ponctuelles de type bourse ou recherche, qui permet de financer les "trous" entre des emplois* » (Compagnies - [Tableau 10](#)). Cette recommandation rejoint les conclusions du chapitre précédent au sujet du nécessaire ralentissement du système des arts de la scène. En outre, l'insertion des diplômé-es pourrait — selon un informateur — bénéficier de l'adaptation en Suisse d'un dispositif français: le Jeune théâtre national¹⁶⁶. Dépendant de financements publics, ce dispositif participe au paiement du salaire et des cotisations sociales des jeunes diplômé-es lorsque ceux-ci et celles-ci parviennent à trouver des engagements. Cette incitation financière à engager de jeunes diplômé-es permettrait d'éviter que ces dernier-ères forment leurs propres compagnies et contribuent à la *surchauffe* du système. Des enquêtes sur le devenir des personnes ayant bénéficié de telles aides témoignent de résultats qui semblent encourageants¹⁶⁷.

Pour stabiliser les carrières, des participant-es invitent à développer les formations continues. Si elles peuvent être de nature artistique, et donc offrir à certain-es personnes l'occasion de se réinsérer dans le réseau des arts de la scène, des formations continues de nature administrative participeraient également à améliorer les pratiques d'engagement et — en définitive — à lutter contre la précarité. Il faut toutefois rappeler que de nombreuses offres de ce type existent déjà en Suisse romande¹⁶⁸. Leur coût peut cependant apparaître comme un frein pour des acteurs et actrices culturel·les le plus souvent précaires. Dès lors, un informateur propose de s'inspirer de l'exemple français de l'Afdas, un fonds de financement de formations continues pour les intermittents financé par un prélèvement sur les salaires des employé-es des entreprises des secteurs de la culture, des industries créatives, des médias, de la communication, des télécommunications, du sport, du tourisme, des loisirs et du divertissement¹⁶⁹.

Lorsque les formations continues ne suffisent plus, que la possibilité d'une carrière dans les arts de la scène apparaît compromise, certaines personnes n'ont d'autres choix que celui de se diversifier, voire de se reconverter (voir [chapitre 3.3](#)). Voilà pourquoi quelques participant-es souhaitent qu'un effort soit

¹⁶⁴ À l'exemple du doublement des 60 premiers jours de contrat des intermittents dans le calcul des périodes de cotisation pour les professions où les changements d'employeur sont fréquents ou les contrats de durée limitée sont usuels e (voir art. 12 a OACI: https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/1983/1205_1205_1205/fr).

¹⁶⁵ Seul un commentaire au questionnaire a fait mention de cette possibilité: « *un RBI (Revenu de Base Inconditionnel) permettant d'assurer une vie digne (env. 3000. — /pers./mois) pour toutes les citoyen.ne.x.s, semblerait être un excellent moyen de protection des artistes et de l'ensemble de la population contre la précarisation...* » (ID 185). Le faible nombre d'occurrences de cette thématique parmi les réponses ne signale pas nécessairement un désintérêt, car le questionnaire ne portait pas directement sur cette question.

¹⁶⁶ <https://www.jeune-theatre-national.com/le-itn>.

¹⁶⁷ https://www.jeune-theatre-national.com/Themes/v1/media/site_doc_19.pdf.

¹⁶⁸ À l'exemple des formations proposées par Artos (<http://www.artos-net.ch/elargir-ses-competences>).

¹⁶⁹ <https://www.afdas.com/>.

entrepris pour faciliter les transitions vers de nouvelles carrières ou aider les artistes à valoriser leurs compétences dans d'autres domaines de l'économie, à l'exemple de certain-es acteurs et actrices donnant des cours d'expression en entreprise. Un informateur suggère ainsi de créer un fonds de reconversion, accompagnant les personnes désireuses de changer de voie vers une diversification parfois vécue comme un échec. De telles propositions verront sans nul doute de nombreuses résistances se former contre elles. Difficile en effet de se résigner à l'abandon d'une *vocation* quelquefois bâtie sur le rejet d'un monde du travail dans lequel semblent s'évanouir les espoirs d'épanouissement personnel (voir [chapitre 3.1](#)).

Pour conclure, ce rejet du monde du travail et, plus largement, de l'économie de marché, mais aussi le haut degré d'institutionnalisation des arts de la scène, expliquent vraisemblablement pourquoi les méthodes mobilisées au cours de cette étude n'ont pas permis d'imaginer de nouvelles voies pour *capter de la valeur* économique, c'est-à-dire d'augmenter les recettes, par exemple à partir de la conception de nouveaux *modèles d'affaires* (accroissement du mécénat, du sponsoring, négociation des droits de représentation¹⁷⁰, etc.). Des propositions de cette nature n'ont en effet pratiquement jamais été évoquées par les participant-es¹⁷¹, probablement parce qu'elles leur paraissent infructueuses, mais aussi peut-être par le fait que, à la comparaison d'autres secteurs culturels comme les musiques actuelles, les arts de la scène semblent se tenir à une certaine distance de l'économie marchande.

* * *

À l'issue de ce chapitre et face aux multiples défis que provoque la précarité dans les arts de la scène, l'ampleur de la tâche impressionne. Pour commencer, il paraît nécessaire que les pratiques deviennent exemplaires, entre toutes les parties prenantes du système, soit principalement les pouvoirs publics, les théâtres et les compagnies. Les premiers ne devraient par exemple plus soutenir des productions ne garantissant pas des revenus suffisants, tandis que les théâtres et les compagnies devraient mieux prendre conscience des responsabilités inhérentes à leur statut d'employeur, direct et indirect, en ce qui concerne les revenus et les cotisations sociales, mais aussi dans le cadre de la négociation des prix de cession. À défaut d'une convention collective de travail contraignante, une charte des bonnes pratiques largement partagée permettrait au moins de sensibiliser et guider les parties prenantes sur ces questions. D'autres propositions plus larges ont été évoquées sans être toutefois approfondies ici : aménagement d'un statut professionnel spécifique pour les personnes actives dans les arts de la scène, instauration d'un revenu de base inconditionnel, dispositifs comblant les périodes creuses des carrières, programmes facilitant l'insertion des diplômé-es, développement de formations continues, incitation à la diversification ou, enfin, constitution d'un fonds de reconversion.

¹⁷⁰ <https://ssa.ch/fr/documents/tarifs-entite-utilisatrice/>.

¹⁷¹ À l'exception d'une seule proposition dans les ateliers suggérant de « Développer de nouveaux modèles économiques » (Pouvoirs publics - [Tableau 11](#)).

4.3 Clarifier et coordonner

La volonté de ralentir la mécanique du système des arts de la scène en Suisse romande et de lutter contre la précarité qu'on y rencontre nécessite de repenser l'architecture dans laquelle s'inscrit l'action des pouvoirs publics en sa faveur. Cette thématique est réapparue à toutes les étapes de l'étude, comme en témoignent les nombreux commentaires reçus au questionnaire en ligne, à l'instar de celui sur lequel se structure le présent chapitre: «*les règles de financement des projets et des tournées doivent être claires, transparentes, harmonisées et systématiques*» (ID 522).

CLARIFIER

Pour commencer, nombreux-ses sont les participant-es à l'étude qui souhaitent que les pouvoirs publics clarifient les règles qui encadrent les arts de la scène en Suisse romande. Si ceux-ci et celles-ci n'ont pas été invité-es à retravailler en profondeur les modalités du soutien, ils et elles ont toutefois évoqué quelques pistes d'amélioration. Parmi elles, la mise en place d'un système de labellisation qui permette d'accéder à des financements a été citée à de multiples reprises, le plus souvent à partir de l'exemple du modèle de ThéâtrePro Valais¹⁷². En résumé, le dispositif valaisan prend appui sur une série de définitions¹⁷³ sur lesquelles se fixent des critères d'obtention de labels auxquels sont rattachés différents types de soutiens. Les conditions d'accès aux subventions publiques apparaissent donc clairement énoncées et les rôles des parties prenantes définis. De plus, chose rare à la comparaison avec d'autres territoires, ce modèle réunit canton, communes et Loterie Romande.

Comme l'explique son initiateur, ThéâtrePro Valais possède la particularité d'accroître l'implication des théâtres labellisés: «*la première étape a été, par analogie au monde du livre, de donner en quelque sorte une fonction d'éditeurs aux théâtres. Par ses choix, l'éditeur contribue à la régulation de la production, il peut dire, je mets tant de livres sur le marché, tant de spectacles sur le marché*» (Jacques Cordonier). S'inscrivant dans une même démarche, une récente analyse des dispositifs de soutien à la scène indépendante à Lausanne et dans le canton de Vaud mentionne également le renfort des responsabilités des théâtres (Delacrétaz 2020). Comme l'explique son autrice, dans ce paradigme «*les théâtres auraient la responsabilité de choisir des compagnies indépendantes puis d'en devenir les employeurs. Ainsi, les collectivités publiques n'auraient plus à tenter de remplir cette fonction auprès des compagnies indépendantes, et n'interféreraient plus non plus dans la programmation des théâtres par le biais de l'octroi ou non de subventions aux projets des compagnies*» (Aline Delacrétaz). Pour ses défenseur-ses¹⁷⁴, si sa forme précise reste à élaborer, un tel modèle permettrait notamment d'éviter que des compagnies ayant obtenu des fonds publics ne trouvent pas de lieux où se produire.

Si ce système semble accentuer le déséquilibre d'une relation déjà très asymétrique entre théâtres et compagnies, certain-es informateur-trices estiment au contraire que le rapport de force demeurerait le même, puisqu'à l'heure actuelle, les théâtres choisissent d'ores et déjà les compagnies qu'ils programment ou non. Les partisan-es de ce modèle estiment en effet qu'en endossant le rôle d'employeur exclusif des compagnies — pour ne plus que ces dernières dépendent à la fois de décisions

¹⁷² <https://www.vs.ch/web/culture/arts-de-la-scene>.

¹⁷³ Soit professionnel-les ou non, valaisan-es ou non, émergent-es et confirmé-es.

¹⁷⁴ Par exemple certain-es participant-es au questionnaire ont également défendu ce modèle: «*les directeurs artistiques des théâtres étant nommés par les pouvoirs publics (villes, cantons), la confiance en eux devrait être totale, au moins durant la durée d'un mandat. Donc les subventions municipales et cantonales devraient aller intégralement aux théâtres (plus forcément aux compagnies) qui auraient alors le moyen de proposer de meilleures conditions de coproduction et de programmation. Il n'y aurait donc qu'une seule voie de financement, des pouvoirs publics aux théâtres puis aux compagnies, mais avec plus de moyens*» (ID 139).

des pouvoirs publics et des théâtres —, les théâtres se verraient contraints de se *responsabiliser* et donc d'améliorer leurs pratiques d'engagements. En outre, ce réaménagement, qui nécessite des travaux supplémentaires afin d'en préciser les modalités (pour éviter notamment que toutes les décisions appartiennent à des commissions¹⁷⁵), permettrait de clarifier les rôles des parties prenantes et de prévenir certaines incohérences — par exemple le cas des compagnies subventionnées non programmées.

MISSIONNER

Si la responsabilisation des théâtres a été souvent évoquée au cours de cette étude, celle du renfort de leur contrôle par les organismes qui les subventionnent l'a été plus fréquemment encore. Un point de vue que résume le commentaire suivant :

« Les pouvoirs publics devraient imposer plus de contraintes et de responsabilités aux théâtres (missionner, en fonction des subventions octroyées), en prenant sérieusement en compte : 1) la durée de vie d'un spectacle (éviter la course à la nouveauté, qui engendre beaucoup de gaspillage d'argent public pour certaines productions qui ne tournent pas assez); 2) la mutualisation des tournées, afin d'optimiser les charges et rallonger les contrats des artistes (meilleures collaborations entre théâtres pour combiner des dates); 3) le fait qu'en imposant leurs contraintes propres, les théâtres se défont souvent de leurs responsabilités (sociale, salaires corrects) sur la compagnie, qui est le seul acteur du système à porter les risques entrepreneuriaux, in fine » (ID 34).

Bien que des conventions existent dans la plupart des territoires — par exemple dans la Ville de Genève, où elles paraissent plus étoffées qu'ailleurs¹⁷⁶—, beaucoup de participant-es estiment qu'un pas supplémentaire pourrait être franchi dans cette direction, car dans de nombreux cas, le missionnement des théâtres se base sur des textes si généraux qu'ils ne produisent que peu d'effets. En écho avec le chapitre précédent consacré à la lutte contre la précarité, des conventions plus précises peuvent contribuer à améliorer les pratiques quant aux prix de cession, aux revenus ou aux cotisations sociales.

Cette thématique du missionnement des théâtres a suscité un nombre très important de commentaires dans le questionnaire, principalement de la part des personnes actives au sein de compagnies. En réaction sans doute à l'asymétrie de la relation qui les lie aux théâtres, beaucoup estiment ainsi que les pouvoirs publics devraient mieux encadrer les institutions qu'ils subventionnent :

« Les théâtres subventionnés doivent avoir une attitude de soutien aux artistes et non de négociateurs financiers, cela n'est pas une critique directe envers les théâtres, mais plutôt envers le système en général » (ID 653).

« Certains directeur.rices de théâtres ne devraient pas avoir le droit de faire 3 mises en scène en une saison, et qui plus est avec les mêmes comédien.nes » (ID 202).

« Les directions des théâtres devraient être prises par un comité de programmation, et plus par une seule personne qui a un bien trop grand pouvoir propre sur le paysage culturel » (ID 618).

« Les artistes citoyens devraient avoir plus de pouvoir dans les commissions afin de choisir directeurs et responsables de théâtres. En général, les artistes sont largement minoritaires dans les commissions et jouent les potiches » (ID 93).

Ce point de vue n'est toutefois pas réservé qu'aux personnes actives au sein de compagnies. Quelques répondant-es à la tête de théâtres souhaitent en effet également que des missions plus précises leur soient confiées :

¹⁷⁵ Une crainte formulée à de nombreuses reprises par les participant-es à l'étude.

¹⁷⁶ <https://www.geneve.ch/politique-culturelle/soutien-culture/conventions-subventionnement>.

« Les cahiers des charges des compagnies et des théâtres devraient comprendre des objectifs chiffrés en termes de public et de nombre de dates vendues. Cela permettrait, notamment, que les commissions qui délivrent une subvention agissent de façon plus “objective”. En ce sens, les commissions de la CORODIS sont plutôt saines par rapport à d’autres entités communales ou cantonales » (ID 358).

Au sujet des objectifs chiffrés évoqués ici, certain·es informateur·trices expliquent que la mise en place d’indicateurs quantitatifs — nombre de spectateurs ou de part d’autofinancement par exemple — suscite le plus souvent de fortes résistances. Ces blocages peuvent apparaître justifiés, notamment lorsque les indicateurs se transforment en objectifs¹⁷⁷. Davantage qu’à un renfort du contrôle, l’élaboration d’indicateurs peut toutefois servir à comprendre mieux les logiques du système des arts de la scène et, en définitive, à l’encadrer de manière plus équitable. Pour certain·es informateur·trices, un missionnement clair et adéquat pourrait même atténuer certaines des pressions qui pèsent sur les théâtres. Car le missionnement ne s’accompagne pas nécessairement d’un accroissement du nombre de tâches (programmation, médiation, etc.), mais consiste plutôt à fixer un cadre à la fois complémentaire avec les autres institutions d’un même territoire et réaliste par rapport aux budgets disponibles.

En outre, pour beaucoup de participant·es, le missionnement des théâtres pourrait s’avérer utile au soutien de la scène locale :

« Les théâtres fortement subventionnés devraient avoir des missions de programmation régionale, afin d’optimiser les retombées dudit subventionnement public pour le terreau local » (ID 149).

« Pour favoriser des spectacles dits des “locaux” dans les théâtres ou festivals [il faudrait] proposer des plages réservées aux autochtones » (ID 569).

« Pour créer de nouvelles synergies, les théâtres de création pourraient avoir des contrats-programmes ou des cahiers de charges précis. Par exemple: le devoir d’inviter des créateur·trice·s étrangers confirmés à créer sur place et à engager un quota d’artistes locaux/de prendre sous leur aile un ou deux artistes par saison et les aider à tourner et à trouver des coproducteurs/pour les lieux pointus de programmer un spectacle “tout public” par saison » (ID 625).

Une question de l’enquête en ligne portait justement sur cette thématique et le résultat indique que cette volonté d’une attention accrue au *terreau local* est largement partagée. En effet, comme le montre la [Figure 14](#), la proposition: « il faudrait que les théâtres réservent une partie de leur programmation aux compagnies de leur territoire (canton, ville) » a reçu la note de 4,1 sur 5. Il est intéressant de signaler la faible différence (statistiquement non significative) qui existe entre la note attribuée par les participant·es actif·ves dans un théâtre (3,91) et celle des personnes actif·ves au sein d’une compagnie (4,23).

Figure 14: Résultats du questionnaire - engagement local



Ce large consensus en faveur de l’amélioration du lien entre les théâtres et les compagnies de leurs territoires a été également confirmé dans le cadre des entretiens semi-directifs. Cependant, des

¹⁷⁷ Comme l’explique la Loi de Goodhart, « lorsqu’une mesure devient un objectif, elle cesse d’être une bonne mesure, car elle devient sujette à des manipulations, directes (trucage des chiffres) ou indirectes (travailler uniquement à améliorer cette mesure) » (source: <https://en.wikipedia.org>).

informateur·trices ont formulé quelques mises en garde pour que l'attention prêtée au terreau local n'empiète pas sur la liberté des programmeur·ices et les attentes du public. En outre, ils et elles rappellent qu'une application trop rigoureuse de ce principe d'engagement local ralentirait la circulation des productions.

Au-delà de cette question, si la clarification des règles et le renfort du missionnement suscitent des commentaires majoritairement positifs, ces perspectives font cependant naître quelques inquiétudes, comme en témoigne le fait que les propositions suivantes : « *il faudrait réguler davantage le système des arts de la scène en Suisse romande* » et « *il faudrait que les pouvoirs publics donnent des missions plus précises aux théâtres/festivals qu'ils subventionnent* » sont celles qui ont reçu les notes les plus faibles, soit respectivement 3,3 et 3,1 sur 5.

Figure 15: Résultats du questionnaire - réguler et missionner



L'équilibre à trouver apparaît donc subtil, car si les conventions qui existent actuellement semblent rédigées en des termes trop généraux pour être réellement fonctionnelles, la fixation de certains indicateurs quantitatifs — nombre de public, part d'autofinancement, etc. — ou l'immixtion des pouvoirs publics dans les programmations pour garantir une place à la scène locale suscitent d'importantes réticences. De nombreux commentaires ont ainsi tenu à rappeler la séparation nécessaire entre État et travail artistique :

« *Je pense que c'est très important de laisser la liberté aux programmeur·trices de faire la programmation qu'ils souhaitent, ce n'est pas aux pouvoirs publics de leur imposer des artistes ou des spectacles* » (ID 190).

« *Si c'est pour que les politiciens se permettent de pratiquer la censure ou influencer sur le contenu, autant revoir complètement le système des subventions artistiques (je parle d'un cas vécu personnellement et très récemment). Cela occasionne de graves dérives qui sont absolument anticonstitutionnelles* » (ID 542).

« *L'implication des pouvoirs publics doit veiller à ne pas s'immiscer outre mesure dans les choix artistiques, sinon il y a rapidement violations (à mon sens très grave en démocratie) de la liberté de l'art* » (ID 356).

« *Je pense qu'il faut veiller à ce que l'intervention des pouvoirs publics et des subventionneurs pour réguler, créer de la transparence et soutenir, n'impacte pas la liberté des artistes en leur imposant des modes de travail voire des sujets, ce qui me semble être de plus en plus le cas et cela encore plus de la part des directeur·trices de salle* » (ID 54).

« *Le métier de directeur/programmeur est très exigeant, nous voyons beaucoup plus de spectacles, sur des territoires beaucoup plus variés (national, international...) que les membres des commissions et experts florissants et surtout nous avons une vision internationale, nationale, suprarégionale... Vouloir effectuer des initiatives centralisées en matière de diffusion ou d'encouragement sans se reposer sur l'expertise des programmeurs des principaux théâtres et les accompagner dans leurs propres réseaux, leurs visions, est contreproductif et fige la scène romande* » (ID 249).

Concernant ce dernier point, certaines participant·es à l'étude formulent quelques critiques au sujet du rôle trop important que peuvent parfois prendre les commissions. Celles-ci, qui décident des bénéficiaires des soutiens publics, éveillent en effet des soupçons de partialité. À Neuchâtel, des acteurs

et actrices culturel·les ont ainsi récemment dénoncé de potentiels conflits d'intérêts au sein d'une sous-commission des arts de la scène¹⁷⁸.

Enfin, bien que des clarifications soient attendues, la plupart des participant·es estiment que le modèle à créer ne doit pas être trop excluant. Les dispositifs doivent en effet permettre de prendre en considération les propositions marginales, mais en leur attribuant toutefois des soutiens moins importants.

COORDONNER

Le chapitre 3.5 montre que l'hétérogénéité des dispositifs de soutien à l'intérieur et entre les territoires participe à freiner la circulation des productions. En plus de multiplier les tâches administratives des compagnies, cette diversité affecte la lisibilité des politiques culturelles. Dès lors, la grande majorité des personnes ayant pris part à la présente étude estime que l'effort de clarification de l'encadrement des arts de la scène dont il est question dans ce chapitre doit se déployer à l'échelle de la Suisse romande. Pour rappel, la suggestion «*il faudrait harmoniser les modèles et les critères de soutien aux arts de la scène en Suisse romande*» de l'enquête en ligne a reçu la note de 4 sur 5 (voir Figure 9 dans la partie 3.5). Ce résultat a été confirmé dans le cadre des ateliers, où les participant·es ont largement plébiscité la proposition suivante: «*développer des soutiens intercantonaux (et supprimer la règle du lieu de première)*» (Théâtres — Tableau 9). Des informateur·trices relèvent d'ailleurs que l'exiguïté des territoires cantonaux façonne des marchés trop restreints pour que les productions y soient rentables. Malgré sa taille limitée en comparaison des régions limitrophes, la Suisse romande constituerait donc un espace suffisamment grand et cohérent pour que des modèles de soutien soient développés à cette échelle:

«La durée de vie des spectacles est trop courte, le temps de recherche de partenaires et de fonds en devient plus important que la création artistique et le temps de représentation. S'il existait les mêmes règles dans tous les cantons, s'il y avait une harmonisation dans ce domaine, ça pourrait prolonger la vie des spectacles et peut-être permettre aux artistes de se concentrer sur l'artistique» (ID 612).

«[Il faut] accorder les formulaires et plateformes de demandes de subventions aux besoins des arts de la scène (surtout les plateformes des institutions publiques)» (ID 648).

«À l'échelle de la Suisse romande, il me paraît intéressant de décloisonner les frontières, tant les cantons sont focalisés sur leur terrain propre. Mais il faudrait pour cela que les politiques soient plus curieuses des pratiques en vigueur. La plupart d'entre eux ne se rendent pas compte de la pratique sur le terrain. Ne faudrait-il pas commencer par les inciter à comprendre comment fonctionne réellement la pratique de création et de production culturelle dans leur canton et en Suisse romande... et leur rappeler leur responsabilité en la matière?» (ID 147).

«Je pense qu'il est nécessaire de simplifier le système des demandes de subventions: par exemple, que les compagnies fassent un budget unique pour leur projet, et les différents pouvoirs/subventionneurs se répartissent le soutien» (ID 216).

«L'administratif est trop lourd. Les demandes d'aides sont longues à formuler, le système des salaires (AVS, LPP, etc. pour les Suisses par canton et pour les étrangers) décourage les artistes, qui doivent investir un pourcentage trop élevé de leur budget global dans l'administration, la publicité, les taxes. Il faut simplifier les démarches, en accord avec la France, qui impose des démarches administratives changeantes et difficilement compréhensibles» (ID 554).

¹⁷⁸ <https://www.rtn.ch/rtn/Conflit-d-interets-la-commission-des-arts-de-la-scene-neuchateloise-pointee-du-doigt.html>.

« Une harmonisation des budgets et formulaires ferait énormément gagner de temps lors des démarches de demandes. Démarches très chronophages et au final rarement rémunérées faute de moyens » (ID 76).

« [Il faut] éviter trop de paperasseries inutiles. [Je plaide pour un] meilleur soutien romand et concerté (villes et cantons) » (ID 344).

Une réflexion sur des principes et des critères généraux partagés à l'échelle romande apparaît donc essentielle, notamment pour favoriser la circulation des productions, mais aussi pour diffuser les bonnes pratiques, imaginer des modèles communs de conventions renouvelables, développer des soutiens intercantonaux, harmoniser certains formulaires ou encore organiser la circulation des spectacles scolaires dans les écoles au niveau romand.

Ces espoirs d'harmonisation apparaissent dans une période qui semble propice à les voir se réaliser. En effet, ces dernières années, les collaborations des cantons romands se sont multipliées dans le cadre de conférences intercantionales. En ce qui concerne la culture en Suisse romande, la Conférence romande des chef-fes de service et délégué-es aux affaires culturelles (CDAC)¹⁷⁹ participe ainsi depuis une dizaine d'années à l'échange d'informations et d'expériences entre les cantons. Cette coopération se matérialise sous la forme d'actions communes comme Corodis, Label+ Romand, Cinéforum, Musique+, Livre+ ou l'AG culturel¹⁸⁰. Ce mouvement de rapprochement déjà propice à une meilleure coordination dans l'organisation du soutien dans les arts de la scène a été renforcé par l'irruption de la pandémie de COVID-19 et les réponses concertées qu'elle a suscitées.

Quelques obstacles risquent cependant de ralentir ces espoirs d'harmonisation, à commencer par le morcellement de la Suisse romande entre de nombreux territoires — communes, agglomérations, districts, cantons — dans lesquels se sont additionnés puis sédimentés¹⁸¹ des dispositifs de soutien très différents. Au-delà de ces pesanteurs géohistoriques, certain-es élu-es peuvent se montrer rétifs au transfert de compétences vers un autre niveau, en particulier lorsque l'échelon politique auquel ils et elles sont actif-ves fournit l'essentiel de l'effort financier en faveur de la culture¹⁸². Des visions antagonistes opposeraient même parfois des chef-fes de services culturels favorables à un processus d'harmonisation et des élu-es désireux-ses de conserver intacte leur capacité d'action. En outre, des participant-es rappellent que le soutien à la culture dépend de bases légales cantonales différentes. La question du domicile des requérant-es est par exemple traitée diversement entre les cantons, tout comme celle de la répartition de l'aide à la création et à la diffusion entre les niveaux politiques, ou encore celle du soutien aux émergents ou aux confirmés. À ce mille-feuille institutionnel s'ajoute une répartition des bénéfiques de la Loterie Romande décidée par des commissions cantonales dont l'indépendance et le fonctionnement varient sensiblement d'un territoire à l'autre.

La crainte des régions dites périphériques d'être *dissoutes* dans l'arc lémanique forme un second obstacle aux espoirs d'harmonisation. Si elles comprennent bien l'intérêt d'un rapprochement entre les territoires, certaines personnes craignent en effet d'être — selon les termes d'un informateur — *satellisées* par le centre de gravité des arts de la scène. Quelques commentaires reçus au questionnaire en ligne rappellent d'ailleurs la force de cette tension centre/périphérie :

¹⁷⁹ <https://www.ciip.ch/La-CIIP/Organisation/Conferences-de-chefs-de-service/CDAC>.

¹⁸⁰ https://www.ciip.ch/files/2/CDAC-CIIP_Brochure_Soutien_culture_2020.pdf.

¹⁸¹ Selon l'expression de Pierre-Michel Menger (Menger 2011b).

¹⁸² Ainsi, selon l'OFS, en 2019, les dépenses publiques en Suisse se sont élevées à environ 733,1 millions de francs pour la catégorie « *musique et théâtre* ». Les communes ont participé à hauteur de 426,5 millions (58 %), les cantons 289,3 milliards (39 %) et la Confédération 17,3 millions (2 %) - <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/inancement/public.html>.

« Impossible d’être sélectionné pour Avignon ou Label+ sans faire partie de la jet set lémanique et proposer un spectacle “cool”. (...) Est-ce que créer un dispositif de soutien à la création à l’échelle romande n’avantagerait pas à nouveau les compagnies lémaniques ? » (ID 633).

« Il me semble que le “lémano-centrisme” est encore très présent dans pas mal d’outils (...), et je ne peux que le déplorer » (ID 147).

« Un dispositif centralisé à l’échelle romande serait la catastrophe: tout l’argent irait aux mêmes copains. Ce qu’il faudrait, c’est un droit de recours contre les décisions, comme c’est la règle dans une démocratie, une transparence dans la répartition des subventions, avec des critères impartiaux, et une interdiction de cumul des fonctions (metteur en scène, directeur de théâtre et membre d’une commission culturelle) » (ID 165).

« Vouloir multiplier les initiatives centralisées ne me paraît pas une bonne idée. Le système romand a (...) comme grande qualité de permettre une grande liberté aux artistes et aux théâtres. Les formes et les manières de les financer ont été historiquement assez diverses et souples, ce qui a permis à la scène romande d’être singulière et très contemporaine (liberté des artistes, production transdisciplinaire, alternative, originalité) et remarquées à cause de cela à l’international. Les bailleurs de fonds, dans leurs volontés de normaliser les rapports avec les compagnies, de les centraliser, de mettre en avant certaines dynamiques, deviennent parfois envahissants et dirigistes » (ID 249).

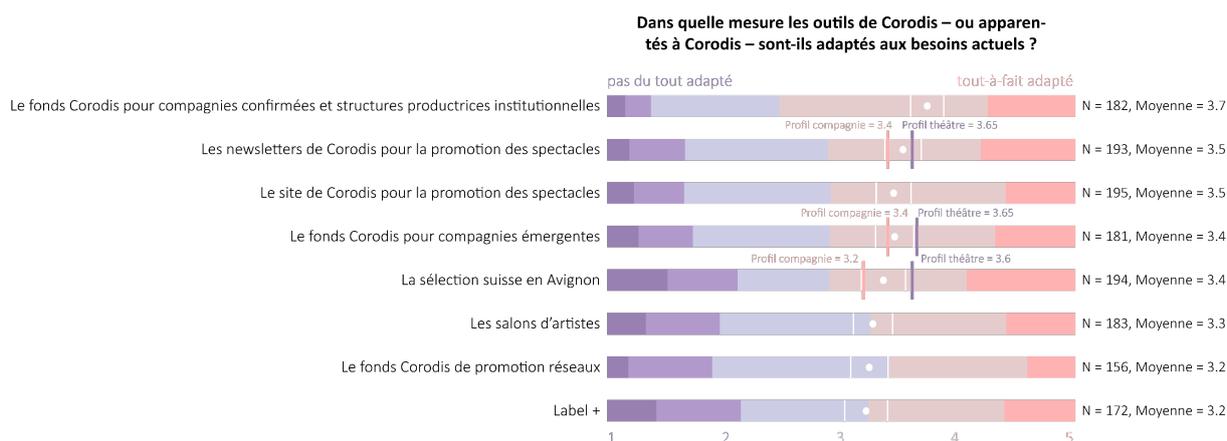
Comment réconcilier les espoirs d’harmonisation des dispositifs de soutien et les volontés de maintenir certaines spécificités régionales? Peut-être en distinguant harmonisation et homogénéisation. Plutôt que de noyer les singularités régionales dans un modèle de soutien uniforme, il s’agit bien de faire prendre conscience aux différentes parties prenantes qu’elles appartiennent à un même système et qu’une meilleure coordination entre elles apparaît indispensable. Cela doit commencer par l’adoption de définitions communes — sur la base par exemple du lexique de Corodis, Fras et Reso¹⁸³ —, pour que toutes les parties prenantes parlent la même langue. Sur cette base, plutôt qu’une improbable uniformisation à court terme des politiques culturelles à l’échelle romande, beaucoup de participant·es invitent au partage de principes généraux, critères et formulaires entre plusieurs territoires. Comme l’explique un informateur, à l’instar des contrats types, qui permettent de conserver quelques spécificités à partir d’une base commune, des dispositifs types pourraient être imaginés puis adaptés en fonction des particularismes territoriaux. Enfin, si la CDAC semble l’organisme le mieux placé pour porter cette réflexion, celle-ci restera inaboutie sans la participation des villes, du moins celles qui subventionnent les arts de la scène. Pour que la coordination soit complète, il faudrait bien sûr intégrer la Loterie Romande à cette démarche. Cependant, pour beaucoup de participant·es à l’étude, l’attachement au principe d’indépendance aura raison de cet espoir.

ADAPTER LES DISPOSITIFS

L’ambition de repenser le système des arts de la scène passe donc par une clarification et une coordination des politiques culturelles. En plus d’agir sur les formes que prend l’aide dans les territoires, cette volonté nécessite également de réorienter certains dispositifs intercantonaux, à l’instar de Label+ ou des fonds de soutien de Corodis, que les participant·es au questionnaire en ligne étaient invité·es à noter. Les réponses obtenues (Figure 16) permettent de nourrir quelques réflexions utiles à l’amélioration ou la transformation de certaines des actions de Corodis.

¹⁸³ <https://corodis.ch/fonds-de-soutien/lexique/>.

Figure 16: Résultats du questionnaire - outils Corodis



De manière générale, les différents outils de Corodis ne suscitent ni approbation massive ni rejet unanime. Le nombre de personnes ayant noté ces dispositifs a d'ailleurs été relativement faible en comparaison des autres questions. S'il s'avère difficile d'interpréter ces résultats mitigés, la lecture des commentaires négatifs¹⁸⁴ reçus au questionnaire en ligne permet toutefois de comprendre la nature des reproches formulés à l'encontre de certains de ces outils. Ceux-ci se cristallisent principalement autour de la lisibilité des soutiens et de l'insuffisance des sommes obtenues :

« Le site pourrait améliorer le référencement des spectacles et la visibilité/lisibilité des agendas. Les newsletters comportent à chaque fois des liens qui fonctionnent (on clique et on arrive sur la page Corodis du spectacle en question) et d'autres qui ne fonctionnent pas (on clique et rien ne s'ouvre) » (ID 439).

« Les dispositifs promotion Réseaux, Salons des artistes sont difficilement lisibles » (ID 650).

« Les aides à la tournée doivent être inversement proportionnelles à la jauge des lieux de tournée afin de ne pas décourager la décentralisation et permettre des tournées en province dans des conditions de travail correctes » (ID 522).

« En général, les aides financières de la Corodis à la tournée sont dérisoires par rapport aux budgets des productions, symboliques je dirais même. Elles ne permettent pas de garantir des salaires corrects et des productions saines financièrement. Là où la Corodis pourrait être plus forte de par sa position supra-cantonale, c'est dans son rôle de facilitateur entre compagnies et théâtres (promotion des réseaux, salons d'artistes) » (ID 34).

« Je trouve compliqué le fond pour les émergents, car il faut déposer une demande une fois que la production est créée et quelquefois l'aide de la CORODIS pourrait être un levier dans la discussion des cachets » (ID 335).

« [En ce qui concerne le] fonds de soutien à la diffusion pour compagnies: [il faut] préserver le visionnement des spectacles, augmenter le fond pour les émergents et appliquer le visionnement (et donc un critère artistique) aux compagnies confirmées » (ID 381).

« Ce sont les compagnies les plus "connues" qui sont déjà les plus soutenues financièrement. Pourquoi pas certaines sélections de projets sur dossiers anonymes? [Il faudrait également] donner

¹⁸⁴ À noter que des commentaires positifs ont également été reçus : « Corodis est la meilleure partenaire des compagnies, non seulement par l'argent qu'elle distribue (non négligeable), mais par sa façon de le faire. On y trouve une écoute indispensable et adaptée. Pro Helvetia c'est aussi super bien et une vraie structure partenaire, mais plus figée dans son fonctionnement donc plus distante de la réalité des compagnies » (ID 247).

la possibilité à d'autres compagnies d'avoir une visibilité. [Par exemple en créant] plus de plateformes de visibilité (...), [et] que les programmeurs viennent effectivement voir les spectacles» (ID 569).

«Les compagnies qui ont accompli plus de 20 créations professionnelles devraient être davantage considérées. [Elles] devraient profiter d'un soutien affirmé de la Corodis» (ID 609).

La [Figure 16](#) montre que la sélection suisse en Avignon reçoit une évaluation significativement différente de la part des répondant-es membres de compagnies (3,2 sur 5) et des personnes actif-ves dans des théâtres (3,6). Deux griefs ont été formulés, soit l'insuffisance des financements reçus et une sélection non représentative des diverses tendances artistiques :

«La sélection suisse en Avignon, pour y avoir déjà participé à (plusieurs) reprises, est un très très bon outil, mais insuffisant au niveau du financement. Les artistes y participant se retrouvent insuffisamment rémunérés et aucune rémunération n'est prévue pour le personnel administratif des compagnies y participant alors que la charge administrative est assez conséquente» (ID 139).

«La sélection suisse en Avignon devrait refléter davantage les diverses tendances artistiques» (ID 422).

Enfin, parmi les actions portées par Corodis, Label+¹⁸⁵ est celle qui, avec le fonds Corodis de promotions réseaux, obtient la moins bonne note (3,2 sur 5). Ce dispositif — objet d'une étude d'évaluation en 2015¹⁸⁶ — a suscité de nombreuses critiques, notamment à propos du décalage entre les moyens reçus par les productions lauréates et leur nombre de représentations :

«Après le constat d'échec de la diffusion de la plupart des spectacles soutenus, Label+ devrait, par exemple, intervenir à la suite de la création, après visionnement, pour indiquer aux programmeurs "Voilà un spectacle que nous soutenons et à qui on souhaite donner une visibilité et une capacité de diffusion très importante", en leur donnant un confort assuré dans les périodes de reprises, en leur attachant les services d'une structure de diffusion/communication, et en baissant le prix d'achat de chaque première représentation (effet d'aubaine)» (ID 381).

«Label+ est une sorte de jackpot pour compagnies confirmées: les grosses productions qui en ressortent sont parfois bien navrantes au regard de l'argent investi. Avec ce prix, il faudrait réfléchir à octroyer des avantages en nature (jours de plateau, tournées automatiques préconstruites dans certains théâtres) et pas que de l'argent» (ID 34).

«Label+ devrait être repensé. Notamment en impliquant les théâtres» (ID 169).

«Label+ est à repenser de fond en comble» (ID 28).

Quelques autres critiques ont été émises dans le cadre des entretiens semi-directifs à propos de Label+. Des informateur-trices regrettent par exemple le faible nombre de spectacles lauréats issus des cantons dits périphériques¹⁸⁷ ou le caractère *ultra-contemporain* des productions. Label+ resterait ainsi *sourd* à la diversité de la création en Suisse romande. Enfin, certain-es déplorent que les moyens supplémentaires permis par cette action se matérialisent surtout dans des éléments très visibles (décors, figurants, etc.) — des éléments qui peuvent d'ailleurs freiner la circulation des productions —, plutôt qu'ils ne soient investis dans les différents temps du cycle de vie des productions (répétitions, diffusion — voir [chapitre 4.1](#)). En réaction à ces critiques, un atelier de travail a vu émerger la proposition suivante : «Création d'un Label - (en opposition à Label+), qui promeuve des spectacles légers

¹⁸⁵ <https://labelplus-romand.ch/>.

¹⁸⁶ Cette étude est disponible sur le site de la CDAC : <https://www.ciip.ch/Activites/Politique-culturelle/Documents-et-liens>.

¹⁸⁷ Cela semble se vérifier à la lecture de la liste des lauréats disponible sur le site internet (<https://labelplus-romand.ch/laureats>), mais cette situation découle sans doute surtout du nombre très important de productions qui voient le jour sur l'arc lémanique (voir [chapitre 3.5](#)).

et une tournée importante plutôt qu'un spectacle important et une petite tournée, favoriser une diffusion de proximité» (Pouvoirs publics — [Tableau 11](#)).

Pour pallier ces différentes lacunes, certain-es informateur·trices suggèrent par ailleurs de transformer Label+ en un fond de coproduction romand. Dans le questionnaire, la proposition de créer un dispositif de soutien à la création à l'échelle romande a ainsi été très bien notée (4,2 sur 5, voir [Figure 16](#)), ce qui semble donner de l'élan à cette idée. Qu'il remplace, modifie ou soit élaboré en parallèle à Label+, le principe d'un dispositif romand réunissant plusieurs théâtres finançant ensemble une production¹⁸⁸ et s'engageant chacun à lui réserver un temps de représentation¹⁸⁹ a également été très bien reçu au cours des entretiens semi-directifs. Il en va de même dans le cadre ateliers de travail, où la proposition «*créer un fonds de soutien à la création à l'échelle romande*» (Théâtres — [Tableau 9](#)) a obtenu de nombreuses voix.

Pour conclure ce chapitre, et comme le montrent les résultats qui précèdent, si la plupart des participant·es invitent à repenser le fonctionnement des arts de la scène en Suisse romande, certain-es souhaitent que ces efforts ne servent pas qu'à *fabriquer de l'intermédiation*¹⁹⁰ en détournant une partie des ressources financières accessibles aux compagnies :

« Quand il faut créer, harmoniser, renforcer, c'est encore plus d'argent qui va vers la structuration du secteur et qui ne va pas vers les équipes de création (artistique, technique, administrative, des compagnies). Et il y a déjà beaucoup d'argent pour cela. Ces postes dans les structures sont d'ailleurs mieux payés que les équipes de création » (ID 247).

« Il faut éviter de créer de la bureaucratie improductive en vue de trop réguler les soutiens publics. Gros risque d'usines à gaz coûteuses avec pléthore d'administratifs au détriment du soutien des artistes » (ID 344).

« Il faut investir l'argent dans les créations et non dans des plateformes de promotion ou des salons dont les effets réels sont très limités » (ID 586).

« Je pense aussi qu'il faut trouver des outils simples qui ne fassent pas que gonfler les équipes administratives, de médiation culturelle, etc., et réduise l'argent qui arrive aux artistes eux/elles-mêmes » (ID 54).

« La croissance continue des équipes administratives accroît d'autant le travail administratif demandé aux compagnies et réduit petit à petit le budget qui était dédié à la création » (ID 219).

« Il me semble que le fossé se creuse entre les institutions et les métiers directement en lien avec l'artistique. Que le nombre d'emplois créés à l'administration est inversement proportionnel aux nombres d'artistes au plateau » (ID 331).

Ces différentes remarques convergent toutes vers une même crainte, celle de voir les faibles ressources s'amenuiser encore. Si les problèmes soulevés dans la première partie de cette étude — *surchauffe*, précarité, asymétrie des relations — nécessitent une clarification des politiques culturelles et une adaptation des dispositifs de soutien aux arts de la scène, ces efforts doivent donc éviter de fabriquer

¹⁸⁸ Sur le principe par exemple des *îlots de coproduction* que mentionne Aline Delacrétaz dans son analyse des dispositifs de soutien à la scène indépendante (Delacrétaz 2020) en s'inspirant d'une proposition de l'Office National de Diffusion Artistique — ONDA (https://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/etude_prod-diff-final.pdf).

¹⁸⁹ Le modèle du groupe des 20 théâtres en île de France pourrait également servir de source d'inspiration (<http://www.groupepedes20theatres.fr/>). Chaque année, les membres de ce groupe s'engagent à co-produire et à diffuser une création sélectionnée sur la base d'un appel à candidatures.

¹⁹⁰ Selon une expression utilisée par Mehdi Arfaoui au sujet de l'extension continue du réseau d'intermédiaire au sein de l'Union européenne (Arfaoui 2015, 405).

trop d'intermédiation pour ne pas susciter des mouvements rejets. Là aussi, l'équilibre à trouver s'avère pour le moins délicat.

À l'issue de ce chapitre, une clarification de l'action publique pour les arts de la scène apparaît donc nécessaire. En effet, le besoin de ralentir le rythme et de lutter contre la précarité requiert de repenser l'organisation des soutiens, par exemple sous la forme d'un système de labellisation qui, tout en garantissant la liberté artistique, permettrait de conditionner l'obtention de ressources au respect de critères utiles à la pérennité du système des arts de la scène. Malgré les pesanteurs territoriales qui vont sans doute la ralentir, il apparaît essentiel que cette démarche s'inscrive à l'échelle de la Suisse romande, d'une part parce qu'il s'agit de l'espace de diffusion principal de la plupart des productions romandes, mais aussi parce qu'elle peut prendre appui sur l'essor de la collaboration entre les services culturels des cantons qui la composent. Sans aller jusqu'à homogénéiser le fonctionnement du soutien public aux arts de la scène ou fabriquer de l'intermédiation, il s'agit donc d'harmoniser au mieux, en se basant sur des définitions et principes généraux communs, des critères partagés ou encore des formulaires construits sur la même architecture. Pour des raisons de faisabilité, cet effort de clarification et de coordination va concerner en premier les cantons, par l'entremise de la CDAC. Celui-ci restera toutefois inachevé s'il n'est pas rejoint par les villes et la Loterie Romande.

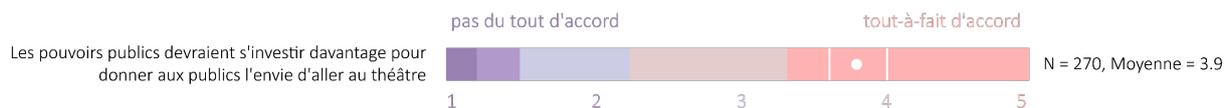
4.4 Entraîner les publics

La présente étude s’est concentrée sur les logiques de production et de diffusion et n’a traité que très succinctement la question des publics. En écho aux constats énoncés dans le [chapitre 3.6](#), quelques éléments à ce sujet sont toutefois — brièvement — abordés ici. Cette thématique nécessiterait une recherche spécifique, tant elle est centrale dans l’économie des arts de la scène.

L’absence de données précises sur la fréquentation des spectacles de danse et de théâtre se perçoit dans la très grande divergence des points de vue des participant·es à l’étude quant à l’évolution de la fréquentation (du moins avant la pandémie). Influencé·es sans doute par leur propre situation, certain·es estiment que le public des arts de la scène en Suisse romande a diminué ces dernières années, tandis que d’autres considèrent au contraire qu’il a augmenté. Toutes et tous cependant souhaiteraient bien sûr qu’il s’accroisse.

La plupart des participant·es placent l’État au centre de leurs réflexions et, comme le montre le résultat de l’une des propositions du questionnaire en ligne, une majorité d’entre elles-eux attend des pouvoirs publics qu’ils redoublent leurs efforts à cet égard. En effet, la suggestion suivante « *Les pouvoirs publics devraient s’investir davantage pour donner aux publics l’envie d’aller au théâtre (médiation, scolaires, prix, etc.)* » a obtenu la note moyenne de 3,9 ([Figure 17](#)).

Figure 17: Résultats du questionnaire - publics



Au-delà du rôle de l’État, d’autres pistes ont été évoquées par les participant·es à l’étude pour entraîner les publics dans leurs institutions ou les convaincre d’assister à leurs représentations. Dans l’héritage du théâtre populaire, c’est-à-dire non pas un théâtre destiné aux seules classes populaires, mais soucieux d’abolir les distances sociales, la littérature rappelle les aménagements de l’offre qui ont été parfois entrepris pour essayer d’agir sur la *demande*: « *avancement de l’heure des représentations, possibilité de dîner sur place, inversion du rituel des avant-premières — réservées au grand public, et non aux professionnels et aux critiques —, systèmes d’“abonnements populaires” auprès des collectivités* » (Coulangeon 2010, 103; citant Fleury 2004). Les participant·es à l’étude ont également proposé quelques actions similaires, notamment sur des prix jugés quelques fois peu attractifs¹⁹¹. Des informateur·trices réproouvent toutefois très fortement un éventuel abaissement du prix des places, craignant que cette opération n’aggrave encore la précarité dans les arts de la scène. Au contraire, ils et elles plaident même pour une augmentation du prix des billets.

D’autres pistes ont été évoquées: une meilleure complémentarité entre les programmations, pour ne pas disperser les publics aux goûts identiques entre plusieurs institutions, l’intégration des publics dès les premières phases du cycle de vie des productions¹⁹² ou encore le financement de postes de chargé·es de communication, de diffusion et de médiation dans les compagnies. D’autres participant·es plaident pour le recours aux outils du marketing¹⁹³, des méthodes parfois déconsidérées dans les

¹⁹¹ À l’exemple de ce commentaire: « *Les places des spectacles sont souvent trop chères, cela décourage le public à faible revenu. Des ateliers de médiation en lien avec les spectacles pourraient suivre les tournées* » (ID 445).

¹⁹² À l’instar par exemple du labo de la pièce parfaite du POCHÉ /GVE : <https://archives.poché---gve.ch/>.

¹⁹³ Ce point de vue est par exemple celui de David Bobée, directeur du Théâtre du Nord à Lille, qui explique dans une émission de radio que le théâtre doit « *être désirable, et si le (...) marketing [est] utilisé pour vendre des œuvres d’arts, des œuvres de la*

mondes de l'art. Enfin, une proposition issue des ateliers de travail et qui a reçu un nombre important de voix va jusqu'à suggérer de «*Diminuer l'offre de spectacles, le public a généralement trop de choix. Faire moins et mieux*» (Théâtres - [Tableau 9](#)).

Toutefois, comme le montre la sociologie des pratiques culturelles, si les obstacles matériels — prix, manque de temps, distances (Office fédéral de la statistique 2020 b) — sont effectivement de nature à freiner la fréquentation des institutions culturelles, des *barrières invisibles* peuvent jouer un rôle plus grand encore (Bourdieu et Darbel 1966). En une formule: «*pour éprouver l'amour de l'art, il faut l'avoir appris*» (Détrez 2020, 20). Un informateur rappelle ainsi l'importance de *rassurer* et d'*expliquer les codes* à un public qui ne les maîtrise souvent pas¹⁹⁴. Pour ce faire, des nombreuses recherches montrent l'importance d'un rapprochement entre politiques culturelles et éducatives:

«Les pays où les taux de fréquentation sont les plus élevés sont aussi ceux où la politique de démocratisation de la culture s'articule le plus avec la politique de l'éducation, comme le montre en particulier le cas des pays d'Europe du Nord. De fait, tout indique que la précocité de la fréquentation des théâtres ou des salles de concert, à laquelle l'école peut prendre part en contribuant du même coup à réduire les écarts liés à la transmission familiale des habitudes culturelles, exerce un effet déterminant sur les attitudes observées à l'âge adulte» (Coulangeon 2010, 105).

Une action coordonnée entre politiques culturelles et éducatives servirait donc à *entraîner* les publics. En outre, cet effort permettrait d'accroître la cohérence de l'action publique entre ses différents domaines. Si cette problématique n'est pas nouvelle (elle intègre même déjà le programme 2020-2023 de la CDAC¹⁹⁵), beaucoup de participant-es souhaiteraient qu'elle soit traitée avec plus d'intensité encore. Dans les ateliers, quatre propositions liées à cette thématique ont ainsi reçu un nombre de votes importants: «*Organiser un espace romand du marché scolaire, pour une meilleure (et plus efficace) circulation des spectacles au sein des écoles*» (Pouvoirs publics —[Tableau 11](#)); «*Lien culture-écoles à développer (meilleure médiation, meilleures expériences pour le public scolaire)*» (Pouvoirs publics —[Tableau 11](#)); «*Former les élèves (futurs publics) et les enseignants (partenaires des théâtres)*» (Théâtre —[Tableau 9](#)); «*Ajouter la culture à la grille scolaire, comme le sport ou la musique*» (Pouvoirs publics —[Tableau 11](#)). Des résultats qui invitent donc à placer l'éducation artistique au cœur des politiques culturelles.

pensée, (...), et bien c'est quand même mieux que pour vendre du shampoing» (à 30 min 45 s de cette interview: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-matins-du-samedi/david-bobee-marie-rose-moro>).

¹⁹⁴ Un informateur explique par exemple que le choix de pièces de théâtre s'avère très important pour ne pas *dégoûter* les écoliers et donc les inciter à franchir à nouveau les portes des institutions.

¹⁹⁵ Le point 3.9.1. annonce ainsi une volonté de renforcer les liens entre le monde de la culture et celui de l'école (https://www.ciip.ch/files/176/CIIP_2020-2023/PROGR-ACTIVITES-2020-2023.pdf).



Sans Grace (2019), Compagnie Victor, ©Eden Levi

5. CONCLUSION

Malgré leur indéniable dynamisme, les arts de la scène en Suisse romande sont traversés par de vives tensions. En poussant jusqu'à la caricature quelques propos recueillis au cours de cette étude, celles-ci se matérialisent sous des formes très diverses: théâtres rabotant les prix de cessions, employeur-euses aux pratiques douteuses, directions artistiques de compagnies corvéables à merci car animé-es par une *urgence artistique*, saisons dictées par des intérêts — visibilité, renommée — incompatibles avec la pérennité du système, pouvoirs publics à la fois trop détachés et trop intrusifs, commissions minées par le clientélisme, lémano-centrisme, organismes de loterie peu concernés, institutions de formation trop nombreuses, cursus inadaptés et, pour conclure cette liste incomplète, multiplication des rapports d'expertises dont la seule destinée serait de *finir dans des tiroirs*. L'approche adoptée dans l'étude montre que ces raccourcis traduisent mal les dynamiques à l'œuvre. En effet, les difficultés dérivent moins des pratiques des acteurs et actrices du système que d'une économie à la santé toujours plus fragile.

En effet, des conditions sociales favorables mènent un nombre croissant de personnes vers les arts de la scène. Mais celles-ci y découvrent une concurrence farouche et un système en *surchauffe* qui les contraignent à brader encore des conditions d'emploi déjà précaires. Les revenus s'affaiblissent, jusqu'à tutoyer le seuil de pauvreté. Les cotisations sociales impossibles à respecter reportent des questions qui un jour ne pourront pourtant plus être ignorées. La multiactivité offre un peu d'air, mais celle-ci ne suffit souvent pas, et beaucoup doivent recourir au chômage, à l'aide sociale ou au soutien de leurs proches.

À un autre pôle du système, les services culturels et les organismes de soutien aux arts de la scène semblent bien seuls face à des dynamiques socio-économiques dont l'ampleur les dépasse très largement. Disposant de ressources limitées, ils doivent composer avec des situations difficiles tout en s'efforçant de répartir au mieux les soutiens disponibles. Si la tâche s'avère pour le moins délicate, l'étude montre que quelques clarifications et actions pourraient participer sinon à faire disparaître toutes les tensions, du moins à empêcher qu'elles naissent d'indécisions. Car le soutien aux arts de la scène souffre également d'un fonctionnement qui apparaît assez nébuleux, au point qu'un informateur, auquel ce fonctionnement est pourtant familier depuis plusieurs décennies le compare à une boîte noire.

Pour commencer, les pouvoirs publics doivent s'efforcer de mettre en place des indicateurs utiles à éclaircir les mécaniques du système des arts de la scène. Si cette étude peut constituer un premier pas dans cette direction, des données partagées au niveau romand sur le nombre de requêtes reçues, les

soutiens obtenus, la part allouée à la création mais aussi aux autres étapes du cycle de vie des productions ou encore des renseignements sur les publics sont autant d'éléments qui permettraient de mieux comprendre et donc mieux accompagner le secteur.

Ensuite, l'étude propose trois lignes directrices principales pour atténuer les tensions qu'elle met en lumière. La première vise à ralentir le rythme. Sans revenir en détail sur les actions qui découlent de ce principe général, la transformation principale consiste à détacher les soutiens du seul temps de création pour qu'ils s'appliquent à d'autres phases de l'existence des productions : fonctionnement, recherche, élaboration d'un modèle de financement, recherche de fonds, répétitions, diffusion ou encore reprise.

La deuxième ligne directrice concerne la lutte contre la précarité dans les arts de la scène. Cet effort s'appuie en priorité sur la diffusion de pratiques exemplaires, à partir des pouvoirs publics, mais intégrant le plus rapidement possible tous les employeur·euses direct·es et indirect·es du secteur. L'espoir est celui de voir les productions garantir des revenus décents, sur la base d'une convention collective de travail ou au moins d'une charte des bonnes pratiques.

La troisième ligne directrice invite à ce que l'action publique pour les arts de la scène soit clarifiée et harmonisée autant que possible. Si les formes de cette clarification doivent être précisées entre les parties prenantes, celle-ci doit reposer sur un modèle liant l'accès aux soutiens publics au respect de critères favorables à la pérennité du système. Elle gagnerait également à s'inscrire dans un mouvement d'harmonisation des soutiens à l'échelle de la Suisse romande favorable à la circulation des productions. Face à l'impossibilité d'homogénéiser les politiques culturelles, celles-ci peuvent au moins reposer sur des définitions communes, partager certains critères, s'inscrire dans les mêmes principes généraux ou encore proposer des formulaires aussi semblables que possible.

Enfin, en parallèle à ces mesures centrées sur les logiques de production et de diffusion, l'étude rappelle l'importance de ne pas négliger la question des publics. Pour que davantage de personnes franchissent les portes des théâtres, des réflexions sur l'attractivité et l'accessibilité de l'offre doivent être sans cesse renouvelées. Celles-ci doivent cependant s'accompagner d'actions plus larges pour abaisser les *barrières invisibles* qui maintiennent une majorité de la population dans une relation d'*indifférence* avec les arts de la scène. À cet égard, un rapprochement plus marqué encore entre politiques culturelles et éducatives apparaît indispensable.

Si la mise en place de ces lignes directrices repose en priorité sur la CDAC, la démarche restera incomplète sans l'intégration d'autres parties prenantes, en particulier les villes ayant formalisé une politique culturelle.

L'étude qui s'achève ici espère participer à la pérennité du système des arts de la scène en Suisse romande. Les porteur·ses des transformations à venir devront cependant veiller aux conditions d'existences des personnes qui y gravitent pour éviter à tout prix que *tout change pour que rien ne change*.

6. BIBLIOGRAPHIE

- Abbing, Hans. 2011. « Poverty and support for artists ». In *A Handbook of Cultural Economics, Second Edition*. Edward Elgar Publishing.
- Abouddrar, B. N., F. Mairesse, et L. Martin. 2021. *Géopolitiques de la culture: L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*. Armand Colin. <https://books.google.ch/books?id=jEJDEAAAQBAJ>.
- Académies suisses des sciences. 2021. « Code d'intégrité scientifique ».
- Almeda, Pere, Albert Sagarra, et Marc Tataré. 2018. « Public spending on culture in Europe 2007-2015 ». https://www.europarl.europa.eu/cmsdata/139228/ALMEDA_Public%20spending%20on%20culture%202007-2015%20-%2021F%20-%20EP%20-Culture%20Commission%2021%20FEB.pdf.
- Arfaoui, Mehdi. 2015. « Fabriquer l'Europe créative. L'institutionnalisation de la créativité au prisme d'un dispositif politique de l'Union Européenne ». In *De l'injonction à la créativité à sa mise en œuvre: quel parallèle entre monde de l'art et monde productif?*
- . 2019. « « Creative Europe » ou l'action publique par projet. Enquête sur une modernisation des politiques publiques en Europe. » EHESS-Paris. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-02388494>.
- Barrio-Tellado, María José del, et Luis César Herrero-Prieto. 2021. « Evaluating a Cultural Policy in the Dance Sector. Does Efficiency Always Mean Achieving Goals? » *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 51 (4): 207-23.
- Barro, Robert J, et Jong Wha Lee. 2013. « A new data set of educational attainment in the world, 1950–2010 ». *Journal of development economics* 104: 184-98.
- Baumol, William Jack, et William Gordon Bowen. 1966. *Performing arts : the economic dilemma : a study of problems common to theater, opera, music and dance*. New York: The Twentieth Century Fund.
- Bense Ferreira Alves, Celia, et Frédéric Poulard. 2015. « Éditorial ». *Sociologie de l'Art* OPuS 23 & 24 (1-2): 11-32. <https://doi.org/10.3917/soart.023.0011>.
- Boulay, Guilhem, et Antoine Grandclement. 2019. *Introduction à la géographie économique*. Coursus. Paris: Armand Colin. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02085103>.
- Bourdieu, Pierre. 1986. « L'illusion biographique ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 62 (1): 69-72.
- . 1998. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Bourdieu, Pierre, et Alain Darbel. 1966. *L'amour de l'art : les musées et leur public*. Le sens commun. Paris: Ed. de Minuit.
- Cardon, Vincent, et Olivier Pilmis. 2013. « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique ». *Sociétés contemporaines* 91 (3): 43-65. <https://doi.org/10.3917/soco.091.0043>.
- Chiapello, Eve, et Luc Boltanski. 1999. « Le nouvel esprit du capitalisme ».
- Claval, Paul. 1999. « Qu'apporte l'approche culturelle à la géographie? » *Géographie et cultures*, n° 31: 5-24.
- Commission européenne. 2012. « European Statistical System Network on Culture. Final Report ». https://ec.europa.eu/eurostat/cros/content/essnet-culture-final-report_en.
- Cornilleau, Gérard. 2006. « Croissance économique et bien-être ». *Revue de l'OFCE* 96 (1): 11-34. <https://doi.org/10.3917/reof.096.0011>.
- Coulangeon, Philippe. 1999. « Les musiciens de jazz: les chemins de la professionnalisation ». *Genèses*, 54-68.
- . 2010. *Sociologie des pratiques culturelles*. La Découverte.
- . 2021. *Culture de masse et société de classes: le goût de l'altérité*. Presses Universitaires de France.
- Delacrétaz, Aline. 2020. « Analyse des dispositifs de soutien à la scène indépendante. Ville de Lausanne et canton de Vaud. »
- Détrez, Christine. 2020. *Sociologie de la culture-2e éd.* Armand Colin.

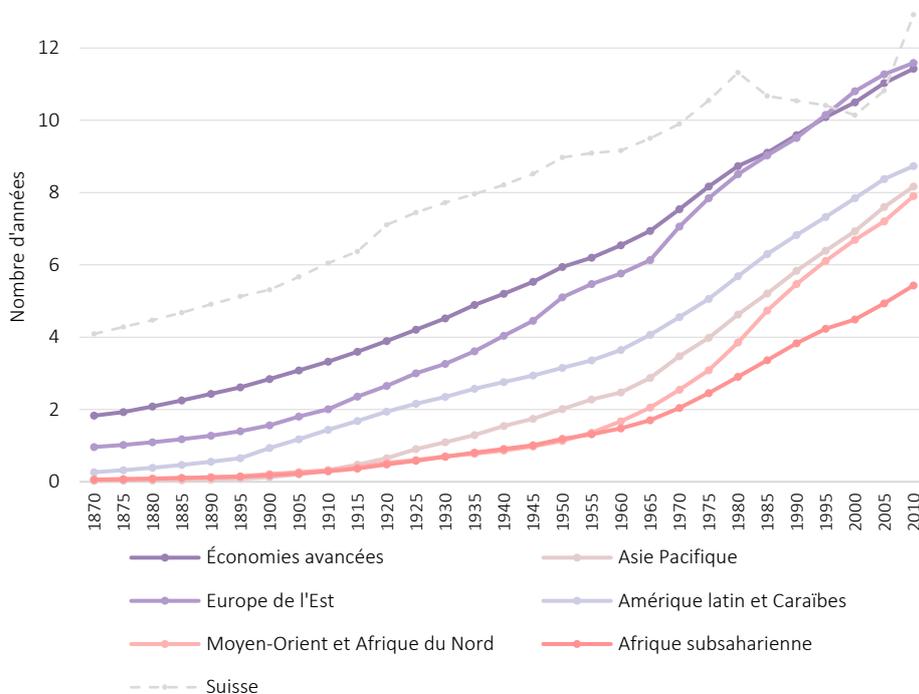
- Dubois, Vincent. 2013. *La culture comme vocation*. Cours et travaux. Paris: Raisons d'agir.
- Ecoplan. 2021. « Protection sociale des acteurs culturels ». Berne.
- Evalure. 2015. « Evaluation du Programme « Label+ Théâtre romand » ».
- Fleury, Laurent. 2004. « Retour sur les origines: le modèle du TNP de Jean Vilar ».
- Getzner, Michael. 2015. « Cultural politics: Exploring determinants of cultural expenditure ». *Cultural policy and the public funding of culture in an international perspective* 49 (avril): 60-75. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2015.02.001>.
- Glas, Marjorie. 2016. « De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français, 1945-1990 ».
- Gouyon, Marie. 2015. « Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture ». *Culture chiffres* 1 (1): 1-28. <https://doi.org/10.3917/culc.151.0001>.
- Greffe, Xavier, Mélika Ben Salem, et Véronique Simonnet. 2015. « Culture et croissance : les leçons de l'expérience française, 1975-2008. » Ministère de la Culture.
- Greffe, Xavier, et Sylvie Pflieger. 2015. *La politique culturelle en France*. 2e éd. Les études de la Documentation française 5405-5407. Paris: La Documentation française.
- Kancel, Serge, Jérôme Itty, Morgane Weill, et Bruno Durieux. 2013. « L'apport de la culture à l'économie en France ». *Inspection Générale des Finances et Inspection Générale des Affaires Culturelles, Paris*.
- Katz, Serge. 2017. « Des comédiens exclus du métier. Logiques ordinaires de disqualification professionnelle et d'altération de l'activité artistique ». *Biens Symboliques/Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 1.
- Latarjet, Bernard. 2004. « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant ». *rapport pour le ministre de la Culture, Paris*.
- Mangset, Per. 2020. « The end of cultural policy ? » *International Journal of Cultural Policy* 26 (3): 398-411. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1500560>.
- Martin, Cécile. 2008. « Les formations à l'administration et à la gestion de la culture : bilan et perspectives ». *Culture études* 2 (2): 1-12. <https://doi.org/10.3917/cule.082.0001>.
- Menamkat, Nalini, et Corinne Müller. 2016. « Analyse des modèles de permanences artistiques au sein de l'institution théâtrale ».
- Menger, Pierre-Michel. 1999. « Artistic Labor Markets and Careers ». *Annual Review of Sociology* 25: 541-74.
- . 2006. « Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management ». *Handbook of the Economics of Art and Culture* 1: 765-811.
- . 2008. « L'emploi dans les spectacles et les paradoxes de sa croissance. Flexibilité des relations contractuelles et des protections assurantielles ». *Communications* 83 (2): 77-104. <https://doi.org/10.3917/commu.083.0077>.
- . 2009. *Le travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*. Seuil.
- . 2010. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques ». *Revue d'économie politique* 120 (1): 205-36. <https://doi.org/10.3917/redp.201.0205>.
- . 2011a. *Les intermittents du spectacle: sociologie du travail flexible*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- . 2011b. « Les politiques culturelles. Modèles et évolutions ». *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde (1945-2011), Paris, La Documentation française*, 465-79.
- Ministère de la Culture et de la Communication. 2021. *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2021*. Chiffres clés statistiques de la culture. Paris: Ministère de la Culture — DEPS. <https://www.cairn.info/chiffres-cles-statistiques-de-la-culture-2021--9782111410039.htm>.
- Moeschler, Olivier. 2018. « Les publics de la culture à Lausanne ».
- . 2019. « Escale vers La pièce parfaite. Pratiques et perceptions autour du théâtre contemporain à Genève. »

- Morf, Fabien, et Reimar Walthert. 2021. « Les sorties culturelles en temps de Covid-19 (3ème édition). » https://loeildupublic.com/wp-content/uploads/2021/07/Les-Sorties-Culturelles-en-temps-de-Covid-en-Suisse-Juin-21_FR.pdf.
- Mouate, Olivier. 2020. « Le rôle de la culture dans les dynamiques urbaines: une analyse économique des aménités culturelles ».
- Nanchen, Eric, Muriel Borgeat-Theler, et Frédéric Sanchez. 2018. « Étude sur la mobilité des productions dans l'espace romand ». Fondation pour le développement durable des régions de montagne. https://www.ciip.ch/files/2/CDAC_1-1_2018-01_Rapport_Phase%201_mobilite%20des%20productions_FDDM.pdf.
- Office fédéral de la statistique. 2020a. « L'économie culturelle en Suisse ».
- . 2020b. « Les pratiques culturelles en Suisse. Principaux résultats 2019 et comparaison avec 2014. » Office fédéral de la statistique.
- . 2021. « Statistique des hautes écoles 2019 ».
- Pedroni, Peter, et Stephen Sheppard. 2013. « Culture shocks and consequences: the causal link between the arts and economic growth ». *Center for Creative Community Development*.
- Perrenoud, Marc, et Pierre Bataille. 2017. « Être musicien. ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi ». *Swiss Journal of Sociology* 43 (2): 309-34.
- Piketty, Thomas. 2013. *Le capital au XXIe siècle*. Média Diffusion.
- Proust, Serge. 2009. « La pluriactivité dans une économie administrée : le théâtre public ». In *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, édité par Bureau Marie Christine ; Perrenoud Marc ; Shapiro Roberta, 95-107. Septentrion. <https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-00373439>.
- Rolle, Valérie, et Olivier Moeschler. 2014. *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien·ne*. Antipodes.
- Rota, Mathias. 2017. « Des capitales européennes de la culture aux capitales culturelles suisses ». Haute école de gestion Arc, HES-SO//Haute Ecole Spécialisée de Suisse.
- Sapiro, Gisèle. 2007. « La vocation artistique entre don et don de soi ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 168 (3): 4-11. <https://doi.org/10.3917/arss.168.0004>.
- Scott, Allen J. 2006. « Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions ». *Journal of Urban Affairs* 28 (1): 1-17. <https://doi.org/10.1111/j.0735-2166.2006.00256.x>.
- . 2010. « Creative cities: The role of culture ». *Revue d'économie politique* 120 (1): 181-204.
- Seys, Baudouin, et Michel Gollac. 1984. « Les professions et catégories socioprofessionnelles : premiers croquis ». *Economie et Statistique*, 79-134.
- Sigalo Santos, Luc. 2019. « Quand l'État social s'adapte aux artistes. Les contreparties d'une prise en charge institutionnelle sur mesure ». *Sociologie de l'Art* OPuS 29 & 30 (1-2): 57-74. <https://doi.org/10.3917/soart.029.0057>.
- Sinigaglia, Jérémy. 2017. « La consécration qui ne vient pas. Réduction, ajustement et conversion des aspirations des artistes ordinaires du spectacle ». *Biens Symboliques/Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 1.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2010. *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*. TAP / Enquêtes de terrain. Paris (9bis, rue Abel Hovelacque 75013): La Découverte.
- Storper, Michael, et Allen J. Scott. 2009. « Rethinking human capital, creativity and urban growth ». *Journal of economic geography* 9 (2): 147-67.
- Sutermeister, Anne-Catherine. 2010. « La médiation dans les arts de la scène ». In . La Manufacture.
- Throsby, C. D. 2010. *The economics of cultural policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Union européenne. 2019. « Culture statistics — 2019 edition ». <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/10177894/KS-01-19-712-EN-N.pdf/915f828b-daae-1cca-ba54-a87e90d6b68b?t=1571393532000>.

7. ANNEXES

7.1 Graphiques

Graphique 2: Évolution du nombre total moyen d'années de scolarité pour les plus de 15 ans (Barro et Lee 2013)



Graphique 3: Évolution de la proportion des 15-64 ans ayant suivi une formation tertiaire (Barro et Lee 2013)

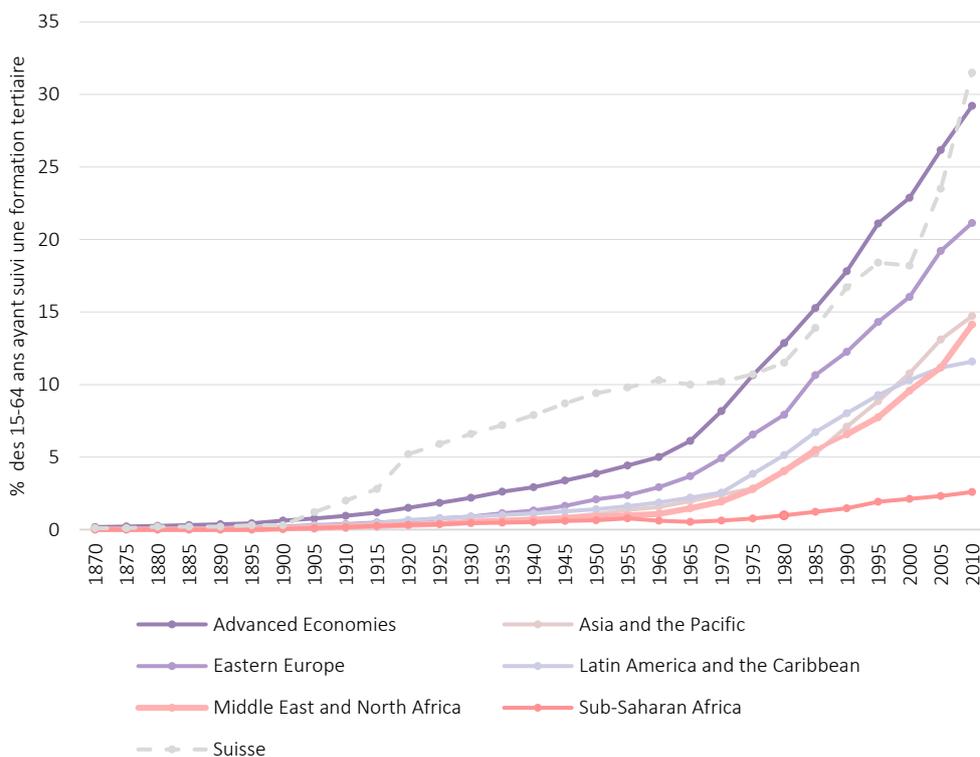


Tableau 7: Comparaison de la formation achevée la plus élevée dans les arts de la scène en Suisse romande et le reste de l'économie (cumul 2011-2020)

	École obligatoire	Formation prof. élémentaire	Stage ménager, école commerciale 1-2 ans	École degré diplôme, école de formation générale	Apprentissage	École professionnelle à plein temps	Maturité, école normale	Formation professionnelle supérieure	Université, EPF, HES, HEP
Arts de la scène (n pondéré = 89303)	7%	1%	2%	1%	20%	4%	14%	11%	41%
Reste de l'économie (n pond. = 47462353)	13%	2%	2%	1%	33%	4%	8%	14%	24%

Réalisé à partir de l'ESPA. Moyenne pour le cumul des années 2011 à 2020.

Le choix de se baser sur un cumul de 10 années vise à augmenter le nombre d'observations et donc améliorer la précision du résultat.

Pour la ligne arts de la scène: n = 845, n pondéré = 89303. Le nombre pondéré a été utilisé pour les calculs de ce tableau.

Personnes actives: personnes actives occupées, apprentis et les personnes au chômage au sens du Bureau international du Travail (BIT).

Les codes NOGA qui ont servi à constituer la catégorie arts de la scène sont les suivants: 900101 Troupes de théâtre et de ballet; 900200 Activités de soutien au spectacle vivant; 900400 Gestion de salles de spectacles.

Tableau 8: Comparaison du domaine de la formation achevée la plus élevée (ISCED-Fields 2013) dans les arts de la scène en Suisse romande et le reste de l'économie (cumul 2011-2020)

Domaine de la formation achevée la plus élevée	Arts de la scène (n pondéré = 88340)	Reste de l'économie (n pondéré = 46258772)
Arts	25%	3%
Programmes et certifications génériques	24%	23%
Commerce, administration et droit	14%	23%
Ingénierie, industries de transformation et construction	14%	21%
Lettres, Sciences sociales, journalisme et information	7%	3%
Éducation	5%	4%
Santé et protection sociales	5%	9%
Services	4%	7%
Sciences naturelles, mathématiques et statistiques	1%	2%
Technologies de l'information et de la communication	0%	2%
Agriculture, sylviculture et halieutique et sciences vétérinaires	0%	3%

Réalisé à partir de l'ESPA. Moyenne pour le cumul des années 2011 à 2020.

Le choix de se baser sur un cumul de 10 années vise à augmenter le nombre d'observations et donc améliorer la précision du résultat.

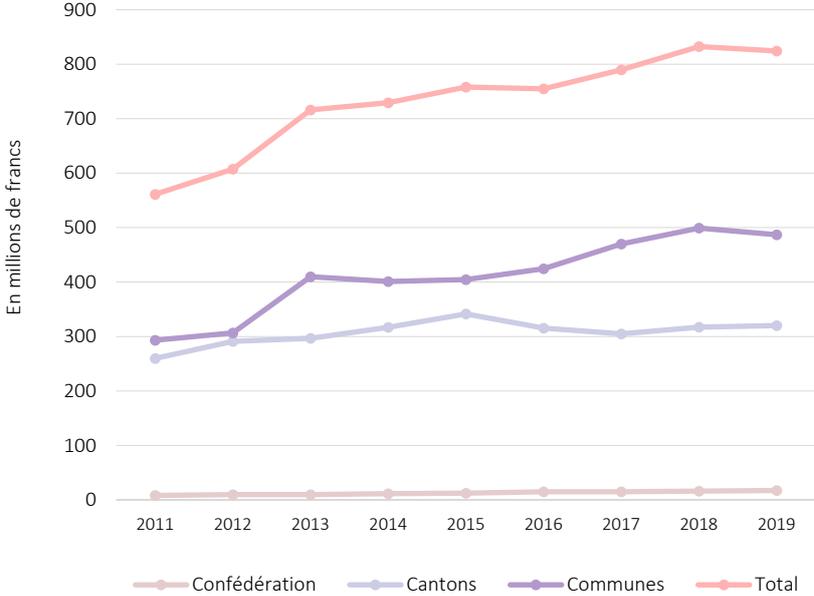
Pour la ligne arts de la scène: n = 834, n pondéré = 88340. Le nombre pondéré a été utilisé pour les calculs de ce tableau.

Dans la typologie d'origine, la sous-catégorie « lettres » a été extraite de « arts » et rattachée à « sciences sociales, journées et information ».

Personnes actives: personnes actives occupées, apprentis et les personnes au chômage au sens du Bureau international du Travail (BIT).

Les codes NOGA qui ont servi à constituer la catégorie arts de la scène sont les suivants: 900101 Troupes de théâtre et de ballet; 900200 Activités de soutien au spectacle vivant; 900400 Gestion de salles de spectacles.

Graphique 4: Évolution du financement de la culture par les collectivités publiques pour le domaine « Musique et théâtre » (source OFS)



7.2 Résultats des ateliers

Tableau 9: Atelier organisé avec les membres de la Fédération Romande des Arts de la Scène (Théâtres)

FINANCEMENT DES CRÉATIONS	DIFFUSION - CIRCULATION - DURABILITÉ	CONTINUITÉ DES CARRIÈRES	PLACE DU PUBLIC
Création d'un réseau de coproduction	Créer un fonds de soutien à la création à l'échelle romande	Visibiliser et rémunérer les temps de recherche et de résidence	Former les élèves (futurs publics) et les enseignants (partenaires des théâtres)
Développer des soutiens intercantonaux (et supprimer la règle du lieu de première)	La tournée ne devrait pas être un but en soi: une exploitation longue sur un lieu doit être valorisée aussi	Mettre en place un statut d'intermittence	Diminuer l'offre de spectacles, le public a généralement trop de choix. Faire moins et mieux
Développer des soutiens dans la durée (conventions, artistes associés)	Soutenir les bureaux de diffusion	Travailler plus en logique de troupe (avec des contrats longs, annuels)	Soutenir le spectateur-trice, stimuler l'accès aux théâtres, par des formules type Pass Culturel Romand (qui sur le fond démocratise l'accès à la culture)
Rendre les soutiens plus prévisibles	Prévoir plus de soutien à la reprise	Impliquer les théâtres pour faire appliquer les CCT et minima syndicaux	
Doter les théâtres de budget suffisants pour payer les cessions	Soutenir mieux les tournées à l'étranger > dans les pays limitrophes (moyens financiers, réseaux, dispositifs)	Développer la formation continue pour les artistes issus des arts de la scène	
Soutenir la recherche et augmenter les temps de répétition	Établir un barème de calcul de coût de cession	Développer des outils de reconversion professionnelle et de transfert des compétences	
Harmoniser les soutiens entre les Villes et les Cantons	Former plus et mieux les administrateur-ices et les chargé-es de diffusion		
	Améliorer la coordination et la coopération entre les différents partenaires d'une création (ou d'une tournée)		

Les propositions qui ont obtenu le plus de votes sont indiquées en gras.

Tableau 10: Atelier organisé avec des représentant-es des compagnies (Compagnies)

FINANCEMENT DES CRÉATIONS	DIFFUSION — CIRCULATION - DURABILITÉ	CONTINUITÉ DES CARRIÈRES	PLACE DU PUBLIC
Augmenter la transparence de la part des pouvoirs publics dans les attributions des soutiens (critères, montants, etc.)	Mettre en place des fonds spécifiques aux reprises, facilement accessibles pour les compagnies si nécessaire (villes, cantons, PH)	Financer des outils d'aides ponctuelles de type bourse ou recherche, qui permet de financer les «trous» entre des emplois	Aller vers les publics au lieu de chercher à les faire venir, grâce à des spectacles « hors murs », d'arts de rue et du territoire
Augmenter les conventions pluriannuelles pour les cies (en nombre et en durée)	Faciliter et harmoniser les critères et procédures des soutiens à la diffusion nationale et internationale (villes, cantons, PH)	Créer un statut d'intermittent, sur le modèle Français, mais avec des règles suisses	Mettre en place une accessibilité géographique, décentraliser les lieux de culture
Développer l'aide à la recherche	Créer des formations pour des personnes actives dans ce domaine; financer et encourager de structures indépendantes (bureaux de diffusion) ainsi que les activités de réseautage des artistes/compagnies	Valoriser les répertoires sur le long terme	Développer les tickets-théâtre (comme à Genève)
Augmenter les moyens financiers	Soutenir davantage les co-productions et collaborations entre plusieurs villes/cantons, si possible aussi au niveau national et international (artistes et institutions); inscrire ce but dans les conventions de subvention des institutions (p.ex. Par des quotas) et leur donner aussi les moyens financiers adéquats pour le faire; si nécessaire obliger les programmeur-ices	Revenu de Base Inconditionnel qui permettrait de sortir des modèles de production actuels.	Meilleure représentation politique des arts comme professionnels
Remettre la CCT à jour et la rendre contraignante pour tout le monde	Ouvrir/faciliter l'accès des compagnies aux réseaux et plateformes; créer si possible encore plus de réseaux; favoriser plutôt les rencontres que la mise en « vitrine » d'œuvres	Créer des bourses de consolidation (modèle bernois) de milieu de parcours [un peu comme les fonds de transformation COVID, mais pas pour changer une activité, mais pour consolider sa pratique, sa compagnie, etc.]	Garantir un prix très bas du billet (par exemple à 5.-) pour qu'il reste symbolique
Clarifier les politiques culturelles (Canton et Villes) pour une meilleure transparence et sécurité. Clarifier aussi les rôles des Cantons, des Villes, de la LORO, des fondations, des théâtres > qui est en charge de quoi?	Créer des postes au sein des théâtres pour rencontrer et accompagner les compagnies; créer des rapports d'horizontalité	Soutenir la formation continue artistique et administrative	Développer un système de médiation à grande échelle sur l'exemple de la Lanterne Magique (cinéma): une structure qui s'occupe de tout organiser au niveau logistique et de la médiation

Harmoniser les formulaires (et les budgets) pour la recherche de fonds	Créer des pools de matériel/technique qui peuvent être partagés (subventionnés)	Augmenter les temps et les réseaux de tournée (particulièrement en Suisse alémanique, mais aussi en Suisse Romande qui ne doit pas être considérée comme un espace unique et cohérent. Il faut faciliter la circulation entre les cantons)
Modifier Label+ en intégrant les artistes dans la réflexion		Augmenter les moyens SVP [même si on nous dit que c'est pas le cadre de cette analyse]
Prévoir plus de cours sur l'administration et la diffusion dans les écoles de théâtre (Manuf, Serge Martin, Dimitri, etc.)		Favoriser les CDI (ensembles à l'allemande)
Limiter dans le temps les mandats des directions des théâtres/festivals et des membres des commissions		Bourse à l'emploi pour les jeunes sortant-e-s (au lieu d'un stage moins bien payé comme maintenant, que la personne soit payée «comme les autres», mais qu'une partie du salaire soit pris en charge par une subvention)

Les propositions qui ont obtenu le plus de votes sont indiquées en gras.

Tableau 11: Atelier organisé avec les pouvoirs publics (Pouvoirs publics)

FINANCEMENT DES CRÉATIONS	DIFFUSION — CIRCULATION - DURABILITÉ	CONTINUITÉ DES CARRIÈRES	PLACE DU PUBLIC
Transformer la triangulation négative entre organisateurs-producteurs et pouvoirs publics en une triangulation vertueuse > les pouvoirs publics fixent le cadre, désignent des missions plus claires aux organisateurs (théâtres) et producteurs; tels que la durabilité, les salaires, le nombre de représentations à la création, un modèle économique sain, des objectifs quantifiables. Ces contraintes sont accompagnées de moyens financiers ad hoc	Faire moins et mieux (durée des créations et de la diffusion)	Lier les politiques de subventionnement avec des minimaux salariaux (de manière co-responsable avec l'ensemble des financeurs)	Réfléchir à l'offre extra-théâtrale (décoration, gastronomie) > redonner une âme aux lieux, des endroits où le public a envie de se rendre
Les théâtres sont responsabilisés, les directions limitées dans le temps. Les réseaux de diffusion, de coproductions, sont favorisés.	Créer un fonds national de la recherche artistique	Créer une charte des bonnes pratiques > salaires — durée – conditions d'emploi	Création d'un label — (en opposition à label+), qui promeuve des spectacles légers et une tournée importante plutôt qu'un spectacle important et une petite tournée, favoriser une diffusion de proximité
Le temps de la recherche doit être mieux pris en compte	Fonctionner en répertoire et une troupe: donc rester en tournée pendant longtemps au même endroit	Élargir le réseau de la manufacture > décloisonner et sortir des seuls réseaux culturels > penser sa place comme une branche économique à part entière	Augmenter les périodes d'exploitation (parmi d'autres avantages, cela laisserait le temps au bouche-à-oreille de fonctionner)
Clarifier la subsidiarité ville-canton-privés et surtout considérer la loterie romande comme un véritable partenaire.	Intégrer des soutiens à la diffusion et à la reprise dans le missionnement (doivent être comprises dans le prix de cession)	Développer de nouveaux modèles économiques	Lien culture-écoles à développer (meilleure médiation, meilleures expériences pour le public scolaire)
Encourager les conventions > elles décrivent les missions, les objectifs qui lient les organisateurs, les producteurs et les pouvoirs publics. Il est important de garder une complémentarité des missions et une diversité	Soutien plus approfondi par projet (accompagnement sur la durée)	Adapter les dispositifs de soutien aux différentes étapes d'une carrière artistique	Intégrer le public aux étapes de travail
Prendre le temps, donner du temps aux productions de trouver leur public, aux programmateur-ices de voir les spectacles et aux artistes de rendre leur travail meilleur.	Penser des spectacles plus modulables (adaptables à différents plateaux)	Soutenir, accompagner et encourager la reconversion professionnelle	Améliorer la collaboration entre les lieux

Donner du temps au temps. Faire moins, mais plus longtemps			
	Accorder une plus grande attention aux projets de diffusion sans circulation des compagnies complètes (à l'exemple de ce que fait Vidy avec le programme showing without going)	Valoriser et utiliser les compétences des artistes auprès de la société	Plus missionner les institutions
	Organiser un espace romand du marché scolaire, pour une meilleure (et plus efficace) circulation des spectacles au sein des écoles	Penser les conventions de manière renouvelable (et pas ponctuelles ni ad aeternam)	Consommer moins, mais mieux (au même titre qu'on devrait programmer moins de spectacles, mais plus longtemps, on devrait voir moins de spectacles, y retourner, les revoir plusieurs fois)
	Missionner les directions de salles pour décrocher une diffusion internationale (à condition que celle-ci se fasse en train)	Étendre et mettre à jour la cct à tout le secteur	Ajouter la culture à la grille scolaire, comme le sport ou la musique
		Instaurer un RBI (sur l'exemple de Zürich) ou un RTE (revenu de transition écologique – sur le modèle de Sophie Swaton)	

Les propositions qui ont obtenu le plus de votes sont indiquées en gras.

7.3 Questionnaire

Le questionnaire est disponible à l'adresse suivante: <https://esurvey.ig.he-arc.ch/752338?lang=fr>.