

PROGRAMMATEURS ET PROGRAMMATRICES DE SPECTACLE : EXPERTISES ET RÉSEAUX

Par Catherine Dutheil-Pessin (Université de Grenoble-Alpes) et François Ribac (Université de Bourgogne-Franche-Comté, laboratoire Cimeos)

Depuis une trentaine d'années la politique culturelle en France est de plus en plus déclinée sous la forme d'une abondante offre de spectacles (plus ou moins) subventionnés par l'état et/ou les collectivités. À tous les échelons du territoire, des salles de spectacles, des festivals, des événements proposent au public toutes sortes de musiques, de répertoires théâtraux, arts du cirque, arts de la rue, arts numériques, "jeune public", etc. Dans une telle configuration, on comprend que les programmeurs et programmatrices qui choisissent les spectacles, et leurs réseaux qui les produisent et les diffusent, jouent un rôle essentiel. Pour mieux comprendre cette activité, nous avons mené de 2011 à 2013 une enquête de terrain intitulée "La fabrique de la programmation culturelle"¹. Pour cela, nous avons étudié le parcours et le travail d'une trentaine de programmeurs/trices, et nous nous sommes intéressés aux outils et aux registres d'attention mobilisés par ces professionnels ; la sensibilité et l'expérience, les diverses compétences pour caractériser et promouvoir les spectacles, la connaissance du marché et des productions, l'insertion dans des communautés de pairs. Nous avons également listé les diverses contraintes avec lesquelles il leur faut composer : les élus, la physionomie du territoire et des publics, l'état des domaines de prédilection, etc. Nous avons réalisé des entretiens, des observations ethnographiques, des focus-groupes et une conférence de consensus². Dans cet article, nous voudrions nous concentrer sur la façon dont les informations circulent au sein de cette communauté professionnelle. Cela nous amènera à nous intéresser aux différents types d'espaces et de temporalités où se déroulent ces processus et aux caractéristiques de ce monde. Après quoi, nos observations seront brièvement discutées à la lumière des travaux d'Harry Collins sur l'expertise interactionnelle.

D'où viennent les informations et où les traite-t-on ?

La programmation de spectacles se déroule dans différents espaces et dans des temporalités diverses. Il y a tout d'abord le *bureau* où l'on se livre à des tâches administratives et d'organisation, où l'on participe à diverses sortes de réunions et où arrivent toutes sortes de propositions de spectacles (courriers, emails, coups de fils) émanant d'équipes artistiques ou de leurs représentants (agents, tourneurs, chargés de diffusion etc.). Le deuxième espace structurant est l'ensemble des *scènes* où les professionnels assistent à des représentations tout au long de l'année. Leurs configurations varient en fonction du cadre (festival ou salle de spectacle) et des domaines artistiques, arts de la rue, concerts rock, théâtre d'appartement, etc. Assister à tous ces spectacles amène à passer de longs moments sur les routes, dans les gares, parfois les aéroports mais aussi dans des hôtels, des cafés ; c'est le troisième cadre de l'activité. Le quatrième et dernier espace -qui peut se conjuguer avec les précédents- est constitué par les *réunions de réseaux de pairs* auxquels la quasi totalité de programmeurs/trices participent tout au long de l'année. Ces rencontres se déroulent dans des bâtiments (salles de spectacles, institutions publiques) et fréquemment en parallèle à des manifestations où se rendent les programmeurs et le monde du spectacle : festivals, colloques, rencontres professionnelles, etc.

Dès les débuts de notre enquête, nous nous sommes rendus compte que les membres de notre panel ne répondaient pratiquement pas aux sollicitations qui, via la poste, le téléphone ou Internet arrivaient sur leur bureau. Les dossiers artistiques, les emails proposant des spectacles s'accumulaient sur les tables et dans les logiciels de messagerie, sans être consultés la plupart du

1 Étude financée par la région des Pays de la Loire, la ville de Nantes et le DEPS (Ministère de la culture). Un livre paraîtra en octobre 2016 aux Éditions de La Dispute.

2 L'enquête s'est déroulée en Pays de la Loire, en Isère et a été accompagnée de l'analyse de données quantitatives collectées en Île-de-France.

temps. De fait, les membres du panel ne répondaient aux personnes ou structures que s'ils les connaissaient *et* s'ils avaient quelque chose de précis à discuter avec eux, par exemple une possible prochaine programmation. Ne pas être identifié *ad hominem* par le programmeur était rédhibitoire sauf -et ce détail est capital- si le spectacle ou l'équipe faisaient l'objet d'une rumeur positive et concordante dans le milieu. D'où venaient ces rumeurs et par quels canaux transitaient-elles ? L'enquête montre que c'est principalement par le biais des *réseaux*³ auxquels sont affiliés les programmeurs et les programmatrices. Intéressons nous donc à leur physionomie.

La physionomie des réseaux

On peut distinguer deux grands types de réseaux.

Tout d'abord, *des réseaux formels*, consistant en des structures locales, régionales, nationales, thématiques, syndicales, événements réguliers (et en premier lieu des festivals) qui réunissent et structurent des groupes de programmeurs/trices, par exemple un réseau régional de programmeurs "jeune public". Ces communautés conviennent régulièrement leurs adhérents à des rassemblements, des débats et des échanges sur l'état du marché mais elles recourent aussi à différents types de plate-formes Web pour faire circuler des informations et converser. Certains de ces réseaux sont anciens, financés par l'état ou par des régions, d'autres sont plus récents, créés et autogérés par des professionnels. Toutes ces structures et leurs membres ne communiquent pas toutes entre elles, loin s'en faut. D'abord parce que leurs objets peuvent différer (la danse contemporaine rencontre peu les musiques populaires). Ensuite, parce que les réseaux organisés sont fortement *stratifiés* et renvoient -au moins tendanciellement- à des degrés inégaux d'insertion dans le marché des spectacles subventionnés. La programmatrice de la salle polyvalente d'une petite agglomération ne participe pas aux réunions de l'Office National de la Diffusion Artistique et elle n'a peut-être pas non plus les moyens d'aller chaque année à Avignon pour rencontrer d'autres collègues, participer à des réunions professionnelles et acheter des spectacles.

En parallèle, et en imbrication avec les précédents, nous voulons également insister sur l'importance des *cadres informels*. Nous désignons par là des situations, des espaces où des programmeurs échangent avec d'autres pairs et/ou prennent connaissance d'informations et de rumeurs alors même que la rencontre est fortuite ou au moins n'a pas été planifiée. Par exemple, une programmatrice rencontre dans un train deux collègues qui vont assister à la même représentation qu'elle. Ils iront alors dîner ensemble après le spectacle, puis se sépareront. Les festivals sont caractéristiques de ces moments où l'on croise incidemment des tas de gens du métier. Lors de ces conversations, on apprend des informations capitales sur une nomination, sur un spectacle épatant qui est en tournée, on fait la connaissance d'une personne qui participe à une commission d'experts, voire on décide de s'engager ensemble pour une coproduction, etc. En bref, *on est connecté au milieu sans être explicitement engagé dans une transaction*. On retrouve ici le rôle primordial des liens faibles dans un milieu professionnel, noté par Granovetter (2008 : p. 45-73) : les individus avec qui on est faiblement lié ont plus de chances d'évoluer dans des cercles différents, ce qui leur donne accès à des informations différentes de celles que l'on reçoit. En rentrant -via des cadres informels mais solides- en contact avec ces cercles, j'ai accès à des informations et des connexions précieuses et j'ai, au moins potentiellement, la possibilité d'étendre ma notoriété. En résumé, liens formels comme informels donnent corps au milieu, permettent que les informations circulent et que des initiatives soient prises. Grâce à une immersion constante dans ces différentes espaces, on se forme au métier puis l'on reste *up to date* tout au long de sa carrière.

3 Nous employons ici ce terme au sens courant, une association plus ou moins formalisée de personnes, mais aussi à la façon des sciences sociales et de la sociologie des réseaux : imbrication de personnes, dispositifs spatiaux et techniques et discours produisant plus que leur stricte addition.

Gate keepers

Rendons-nous à présent dans un festival dédié à la découverte de nouveaux talents et qui est un des temps forts d'un réseau de programmeurs officiant dans des salles de petites ou moyennes jauges. Extrait d'un de nos carnets ethnographiques :

« Samedi matin 29 septembre, à l'hôtel, 9h :

La salle est petite, j'entends une bonne partie des échanges ; des propos de sociabilité d'une table à l'autre, mais aussi beaucoup d'appréciations, argumentées sur ce que les programmeurs ont vu la veille au soir, sur ce qu'ils ont aimé, ou non, ce qui les a conquis. Un musicien arrive, d'un groupe que j'ai entendu être recommandé la veille au cours d'une réunion entre diffuseurs et producteurs. Salutations, présentations, rigolades. Le musicien donne à mon voisin un DVD de leur nouveau spectacle. La rumeur (positive) l'a précédé. »

Ce musicien a été sélectionné par une unique personne qui assure l'ensemble de la programmation du festival. Elle choisit essentiellement des équipes artistiques qu'elle a déjà repérées et/ou qui sont recommandées ou labellisées par des professionnels (productions, labels de disques, autres festivals, membres du réseau). De fait, les "découvertes" de ce festival ont déjà fait l'objet d'un filtrage antérieur, à des niveaux équivalents ou inférieurs du marché. Par ailleurs, être sélectionné dans ce festival n'est pas automatiquement synonyme de réussite et de tournées abondantes. Cela peut même se révéler fatal lorsque la performance ne convainc pas. Le festival est donc un lieu où se font et se défont durablement la réputation des spectacles et des artistes, un véritable *sas* qui sélectionne et élimine, en aval et en amont.

Un groupe social

Carrefour et agora, le monde de la programmation (co)produit également une *weltanschauung* culturelle⁴. Malgré la réelle hétérogénéité de ce monde, la concurrence entre les différents dispositifs (par exemple des salles situées dans des territoires voisins) et la diversité des disciplines, malgré la stratification des réseaux, on ne peut qu'être frappé par la similitude des discours et le rôle dévolu à la "culture". Lorsque nous avons demandé aux membres de notre panel caractériser un bon spectacle, celui-ci devait être non seulement « exigeant » et « pointu » mais aussi « inciter à la réflexion », « rassembler », « recréer du lien social », etc. Qualités qui étaient très fréquemment opposées au « divertissement », au « boulevard », au « commercial », à l'industrie culturelle et aux médias et plus généralement à la culture ordinaire des individus. Les médias, et en particulier la télévision, étaient décrits comme des pourvoyeurs de « facilité », des faux-semblants que le spectacle vivant s'efforçait de contrer. Dans ce cadre, la salle de spectacle constitue une sorte de refuge où les "bonnes" œuvres rassemblent et proposent une culture authentique. Un impératif qui doit s'accompagner d'un travail pédagogique afin de former le public -et en particulier les jeunes- à la compréhension des œuvres et à la condition de spectateur. Nécessité mise en pratique au travers de "l'action culturelle" et du "développement des publics" et soutenue par l'état et les collectivités. Si cette conception s'apparente à la conception républicaine, qui présuppose que les institutions canalisent et socialisent les individus, elle a comme spécificité de désigner les spectacles, et donc les programmeurs/trices, comme des thérapies. À notre avis, et en nous appuyant sur des analyses autant qualitatives que quantitatives, cette croyance dans la vertu des bons spectacles s'articule avec l'accroissement du nombre de salles de spectacles et par conséquent de programmeurs/trices (Dutheil-Pessin & Ribac, 2014)⁵. En d'autres mots, le maillage dense

4 Nous employons ici ce terme, emprunté à la philosophie allemande, pour marquer l'existence d'une véritable conception du monde culturel, partagée par la plupart des programmeurs/trices.

5 L'analyse d'une base de données répertoriant les spectacles programmés lors d'une saison en Île-de-France suggère que l'on peut relier l'accroissement du nombre de salles de spectacles subventionnés avec l'assimilation de plus en plus avérée -dans les discours comme dans les politiques- entre spectacles et culture.

d'équipements combiné avec l'action des réseaux (formels et informels) contribuent à crédibiliser (à imposer ?) la vision du monde du milieu de la programmation et sa conception de la "culture".

Est-ce à dire que ce monde qui maille étroitement les territoires et pèse fortement dans les politiques publiques serait homogène, voire impliquerait un conformisme généralisé ? Deux raisons, déjà mentionnées plus haut, s'opposent à une généralisation de ce type.

D'une part, à cause de l'hétérogénéité de ces mondes. Si les regroupements de programmeurs permettent effectivement de réduire l'incertitude liée aux spectacles et produisent des *normes* communes, ceux-ci sont néanmoins extrêmement variés et stratifiés. Ainsi, la programmatrice "jeune public" de l'agglomération d'Angers ne vit pas exactement dans la même sphère que le directeur du théâtre de ville d'une ville moyenne de Vendée. Même s'il peut leur arriver de se croiser dans des cadres régionaux, leurs festivals, les institutions, les collègues, les disciplines qu'ils fréquentent sont assez dissemblables. Comme à Avignon, une sorte de *Off* et de *In* les sépare.

D'autre part, la concurrence est au moins aussi importante que la collégialité et la mutualisation. Il importe de singulariser sa programmation vis-à-vis des autres dispositifs voisins et, plus largement, des structures qui font des choses comparables. Une différenciation qui est également souhaitée par les financeurs, les collectivités, probablement par une partie du public et encouragée par les modes de recrutement où la logique de projet est prépondérante. Comme tout monde social, celui de la programmation est parcouru par des controverses incessantes et des reconfigurations qui aboutissent régulièrement à l'émergence de nouveaux réseaux et à l'obsolescence d'autres. Il faut donc appréhender ce groupe social en prenant autant en compte les harmonies que les dissonances.

Une expertise interactionnelle

Pour comprendre la nature de l'expertise mise en œuvre par les programmeurs/trices et la façon dont circulent les savoirs, la notion d'*expertise interactionnelle* nous semble remarquablement pertinente. En prenant l'exemple des sciences, Collins et Evans (2007) distinguent deux sortes d'experts ;

D'une part les experts contributeurs, spécialistes d'une science et/ou d'un domaine particulier, par exemple les physiciens spécialistes des ondes gravitationnelles.

D'autre part les experts interactionnels, capables de pratiquer l'expertise dans le langage de cette discipline ou spécialité, *alors même qu'ils n'en sont pas pratiquants et qu'ils n'en ont pas de prime abord les qualifications* : par exemple, les sociologues des sciences qui étudient le champ des ondes gravitationnelles.

Le socle de l'expertise interactionnelle repose sur une immersion intense dans un monde, un savoir acquis grâce à la fréquentation longue et intense de ses groupes de praticiens et de ses réseaux, par l'apprentissage de ses langages et la familiarité avec ses objets. En effet, le langage est une question-clé ; savoir parler d'un monde avec ses mots, appréhender ses techniques spécifiques, être capable de discuter des entités qui le composent, pose les bases d'une "méta-expertise" sur le domaine. Ce n'est pas seulement que l'on parle la langue de ce monde, *c'est que l'on saisit également, et de façon de plus en plus fine, les composantes non verbales de ce monde*, les savoir-faire, les techniques corporelles, la finesse des déclinaisons, la singularité des experts contributeurs. Réciproquement, l'immersion continue dans ce monde permet au mieux de verbaliser tout ce que l'on entend, ce que l'on regarde, ce que l'on ressent dans des situations non explicitement dédiées à l'apprentissage ou à la réflexion. Situations qui concernent l'expert interactionnel mais aussi les contributifs qui sont "aux fourneaux". Collins (2010) appelle cette socialisation 'tacit knowledge', c'est-à-dire les savoirs ou connaissances qui ne s'explicitent guère et trouvent difficilement à se formaliser. Il ne s'agit pas comme chez Polanyi (1966) des règles immanentes qui sous-tendraient toute activité et qui seraient inaccessibles à la conscience, tout au contraire, *le savoir tacite*

s'acquiert et se transmet dans et par le monde social. Mieux, il est le cœur de tout savoir, de toute compétence, au croisement de l'expérience individuelle et du collectif. Lorsque que l'on assiste depuis des années à des spectacles, converse avec les experts contributifs (les artistes), fréquente intensément des réseaux (où l'on passe des heures à parler de ses expériences et à écouter les autres) et traduit en paroles et en décisions son savoir tacite, on devient un expert averti⁶. De plus en plus familiarisé avec le monde qu'on explore, on commence alors à sentir de plus en plus finement le monde qu'on a choisi. On peut non seulement converser avec des praticiens de la discipline, mais on commence également à avoir des intuitions pour résoudre des problèmes, émettre des jugements pertinents au sujet de réalisations... Car justement, ce sont les continues interactions avec son milieu d'élection qui vous nourrissent et vous permettent de rester à flot, de sentir les choses. Sans compter le fait de sans cesse écrire (dans des brochures et des demandes de subventions), de parler de ce qu'on a vu et entendu et de tester sur la scène dont on a la charge, sa programmation.

Conclusion

On l'aura compris, la notion d'expertise interactionnelle amène à considérer que les programmeurs/trices ne sont pas moins qualifié-e-s, ni moins légitimes que les experts contributifs (les artistes) pour apprécier des spectacles, car même les contributifs s'appuient très fortement sur le savoir tacite et tirent fondamentalement leurs compétences du monde social. Ce faisant, considérer que la capacité d'expertise d'un domaine est *distribuée* entre tous les protagonistes d'un monde amène alors à se demander pourquoi on délègue à des prescripteurs culturels professionnels la charge de convertir des œuvres particulières en intérêt général ? Dans un monde où les savoirs -culturels, scientifiques, locaux- circulent et sachant que depuis longtemps des associations d'usagers, de patients, de citoyen-ne-s, de militants, d'internautes prennent leur place dans les débats voire lancent des alertes, n'est-il pas temps de mutualiser institutionnellement ce qui l'est déjà socialement ? Tel est, à notre avis, le principal enjeu de la politique culturelle et le débat qui devrait s'engager.

Références

- Harry Collins, *Tacit and explicit knowledge*, University of Chicago Press, 2010.
Harry Collins & Robert Evans, *Rethinking Expertise*, University of Chicago Press, 2007.
Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, *La fabrique de la programmation culturelle*, La Dispute, Paris, 2016 (à paraître).
Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac "Qui produit la politique culturelle en matière de spectacles ? L'exemple de l'Île de France" p. 30-37 in *Les spectacles en Île-de-France (2011/2012) - État des lieux*, Déc. 2014. Arcadi (Agence culturelle de la région Île-de-France).
Mark Granovetter, *Sociologie économique*, Seuil, Paris, 2008.
Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Éditions La Dispute, Paris, 2000.
Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, University of Chicago Press, 2009 (1966).

⁶ Proposition qui rejoint celle de Leveratto (2000) sur l'expertise du spectateur.

