

LES FIGURES DES PUBLICS AU SEIN DES DISCOURS INSTITUTIONNELS DES POLITIQUES CULTURELLES

1. Les discours de la politique culturelle française sur les publics

Cette partie comprend deux parties principales. La première traite du cadre institutionnel du théâtre en France ; nous allons présenter le cadre général des institutions publiques qui sont chargées des affaires culturelles surtout dans le domaine du théâtre, ainsi que les mécanismes de financements publics de la culture. La seconde partie concerne l'analyse de la politique culturelle française sur la base des documents officiels. Ici la démarche d'analyse consiste à faire dialoguer l'extérieur, c'est-à-dire les facteurs socioéconomiques et culturels, avec l'intérieur, à savoir les aspects discursif et textuel. Se placer dans cette perspective nous permettra de comprendre comment fonctionnent les discours de la politique culturelle en France et en particulier, quelles représentations sont associées aux publics de théâtre.

1.1. Le cadre des institutions culturelles en France

En France, la culture jouit d'une importance aussi bien économique que sociale, prépondérante au cœur de l'État, ce qui lui vaut l'admiration de l'Europe et du monde entier (Mirlesse et Anglade, 2006). Notre objectif n'est pas de retracer l'historique de la politique culturelle, cependant, il est nécessaire de mettre en évidence un événement moderne crucial pour l'histoire de la politique culturelle : la fondation par André Malraux, du Ministère des affaires culturelles⁹⁷.

Après la seconde guerre mondiale, « se développe un vaste mouvement de décentralisation dramatique qui préfigure l'organisation décentralisée de la République et anticipe la création du ministère des affaires culturelles en 1959 » (culturecommunication.gouv.fr). C'est donc avec la création de ce Ministère⁹⁸ *que la culture est instituée en France comme une catégorie d'intervention publique* (Dubois, 1999), principalement en ce qui

⁹⁷Cet événement a été précédé d'« une longue période au cours de laquelle l'intervention publique pour la culture est faiblement unifiée, peu institutionnalisée, et, en définitive, peu importante » (Dubois, 1999 : 13).

⁹⁸D'après Mirlesse et Anglade (2006), « le Ministère est transformé en un simple Secrétariat d'État en 1974, avant de devenir Ministère de la Culture et de l'Environnement en 1976, puis Ministère de la Culture et de la Communication en mars 1981 » (Mirlesse et Anglade, 2006 : 16).

concerne les beaux-arts⁹⁹. Comme l'expliquent Mirlesse et Anglade (2006), cette politique culturelle, « de type missionnaire menée par Malraux au mépris de toute médiation ou pédagogie a surtout profité aux publics cultivés, qui ont « hérité » d'un « capital culturel » suffisant pour tirer profit d'une confrontation directe avec les œuvres » (Mirlesse et Anglade, 2006 : 15). Pourtant, Malraux a mis en place la gestion des budgets des théâtres publics, ainsi que privés à travers la création de fonds de soutien au théâtre privé en 1964, et qu'il a créé de nouveaux « Centres dramatiques nationaux »¹⁰⁰. Comme le souligne Dubois (1999) c'est grâce à la création du Ministère de la culture que « des secteurs entiers de la production culturelle n'existent que par et pour l'intervention publique, et les principes qui le régissent sont définis dans les ajustements entre des agents de l'État et des artistes » (Dubois, 1999 : 15). Avec l'arrivée de Duhamel comme Ministre la question de l'enseignement est placée au centre des discussions portant sur la politique culturelle en France. D'après Mirlesse et Anglade (2006), Duhamel « plaide en faveur d'un effort de médiation pédagogique entre les œuvres et le peuple (à rebours de la théorie du « choc esthétique » chère à André Malraux) en affirmant que toutes les voies d'accès à la culture sont également légitimes » (Mirlesse et Anglade, 2006 : 16). Plus tard, la politique culturelle en France, en plus d'être une affaire exclusive de l'État devient une affaire régionale et locale¹⁰¹ qui dépend des apports du privé :

« À la fin du mandat de VGE, l'État culturel a conservé des proportions modestes et des missions essentiellement patrimoniales; sa faiblesse relative conforte la montée en puissance des nouveaux acteurs de la politique culturelle que sont les collectivités territoriales et les agents privés. Le recours au mécénat d'entreprise est alors évoqué par Jacques Rigaud comme une solution à la fragilité budgétaire du Ministère » (Mirlesse et Anglade, 2006 : 17).

Avec l'arrivée de Lang en 1981 en tant que Ministre, la question de la *décentralisation culturelle* devient un axe central de la politique culturelle, principalement en raison du constat suivant :

« Le financement par l'État des « secteurs artistiques » est inversement proportionnel à leur fréquentation et d'une façon générale, la politique de développement des équipements menée depuis la création des Affaires culturelles en 1959, n'a pas réduit les inégalités d'accès aux institutions » (Mirlesse et Anglade, 2006 : 21).

⁹⁹Les débuts d'une politique culturelle réservée à une élite (beaux-arts) et le refus de se préoccuper de l'enseignement est l'une des principales critiques envers le travail de Malraux.

¹⁰⁰Définis par le site officiel du Ministère de la culture et de la communication comme des théâtres qui ont pour mission la création théâtrale d'intérêt public et qui sont subventionnés par l'État.

¹⁰¹La reconnaissance de ces acteurs aboutit à la mise en fonctionnement de chartes culturelles (Mirlesse et Anglade, 2006).

Dans ce cadre, sont établis des partenariats avec les collectivités territoriales, (Mirlesse et Anglade, 2006). Cela fait que l'on commence à s'intéresser aux manifestations dites *moins réputées*, comme les arts de la rue, la bande dessinée, la musique rap, etc. D'après Lang (1982), il faut s'habituer à l'idée que les affluents divers, d'importance inégale mais également dignes d'intérêt, contribuent à former cet ensemble hétérogène que constitue la culture française (Lang, 1982, cité dans Mirlesse et Anglade, 2006). Bien que le Ministère de la culture en France possède une vaste histoire elle n'est pas exempte de conflits, comme celui engendré par les conditions de travail de plus en plus précaires des intermittents du spectacle. Malgré cela, aujourd'hui le Ministère et la culture conservent encore une place importante au sein de la vie sociale et politique en France¹⁰².

A présent, l'institution théâtrale française est constituée de 5 théâtres nationaux, 39 centres dramatiques nationaux et régionaux, 50 théâtres privés, 9 centres nationaux des arts de la rue, 12 pôles nationaux pour les arts du cirque, des festivals de théâtre. Il existe par ailleurs des institutions pluridisciplinaires, 70 scènes nationales, 40 scènes conventionnées, et des théâtres municipaux, dans lesquels se produisent, notamment, des compagnies dramatiques indépendantes qui possèdent un lieu pour accueillir leur public. Pour ce qui est de la formation théâtrale, en France, il existe 10 écoles supérieures de théâtre, 3 écoles supérieures du cirque, et 1 école supérieure des arts de la marionnette. Cette liste permet de mettre en évidence que l'on se trouve face à un complexe réseau d'établissements subventionnés¹⁰³ qui existent autour d'une institution centrale : le « Ministère de la culture et de la communication ». Pour sa part ce Ministère, dont la Ministre est actuellement Audrey Azoulay, est composé d'un secrétariat général, de la « Direction Générale des Patrimoines », la « Direction Générale de la Création Artistique » (à laquelle appartient la délégation au théâtre), la « Direction Générale des médias et des Industries Culturelles », et la « Délégation

¹⁰²En 2016, les fonds attribués au domaine culturel ont augmenté de 2%. D'ailleurs, et en réponse aux attentats terroristes de 2015 qui ont marqué une fracture en France, Fleur Pellerin dans l'introduction au Projet de Loi de Finances de 2016 déclare que « nous faisons le choix de la culture, car nous sommes convaincus qu'elle est à la fois ce lieu qui rassemble et ce lien qui libère » (Projet de Loi de Finances 2016 : 3), d'où son importance encore cruciale au sein de la politique et de la société françaises.

¹⁰³Un tiers des théâtres sont en Île de France, « en 2014, le Centre national du théâtre recense près de 100 théâtres, comprenant les théâtres nationaux, les théâtres privés, les théâtres de ville, ainsi que les différents labels et réseaux du ministère de la Culture et de la Communication. Un grand nombre de ces lieux offrent une programmation pluridisciplinaire, alliant théâtre, danse, musique ou encore cirque. Parmi les labels, on compte 38 centres dramatiques, 70 scènes nationales et 120 scènes conventionnées » (Chiffres Clés, statistiques de la culture et de la communication 2016 : Morphologie et économie du champ culturel).

Générale à la Langue française et aux Langues de France ». En particulier, concernant le spectacle vivant¹⁰⁴, la « Direction Générale de la Création Artistique » [DGCA] est celle qui :

« Définit, coordonne et évalue la politique de l'État relative aux arts plastiques et au spectacle vivant, en l'inscrivant dans une logique plus large d'aménagement et de développement du territoire. Ses missions couvrent, dans les domaines relevant de ses compétences, le soutien à la création, l'aide à l'insertion professionnelle, l'enrichissement des collections publiques, l'élargissement des publics et des réseaux de diffusion » (Rapport d'activité de la Direction générale de la création artistique, 2015 : 5).

La DGCA se charge du soutien à la création, accompagne l'insertion professionnelle ainsi que les publics, car elle *favorise la rencontre des publics avec toutes les disciplines artistiques*.

« [La DGCA] élabore une politique en faveur des pratiques amateurs, de l'éducation artistique et culturelle, de l'élargissement des publics et de l'accessibilité pour les publics en situation de handicap ; elle favorise la rencontre des publics avec l'ensemble des disciplines artistiques et anime le réseau des institutions pluridisciplinaires » (culturecommunication.gouv.fr).

D'après l'arrêté relatif aux missions et à l'organisation de la DGCA on peut signaler que ce service met en œuvre une *politique en faveur de l'art dans l'espace public* (Arrêté du 12 juin 2015 relatif aux missions et à l'organisation de la direction générale de la création artistique, article 2).

D'ailleurs, le « Secrétariat général du ministère » a pour mission la *démocratisation culturelle* et le *développement de la recherche culturelle*. Ces missions sont déclarées en ces termes : « le service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation concourt à l'élaboration et engage des actions qui visent à promouvoir l'accès à l'art et à la culture pour les différentes catégories de publics et l'ensemble de la population » (culturecommunication.gouv.fr). En particulier, en ce qui concerne les politiques culturelles, c'est l'« Inspection Générale des Affaires Culturelles » [IGAC], organisme rattaché au Ministère qui « concourt à l'évaluation des politiques publiques culturelles » (Décret n°2003-729 du 1^{er} août 2003 portant organisation de l'inspection générale des affaires culturelles, Article 1). Ses missions

¹⁰⁴Il est important ici de s'arrêter sur la nomination spectacle vivant, qui « désigne l'ensemble des spectacles "produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle". La danse, la musique, le théâtre, dans toute la diversité de leurs formes (opéra, musique de variété, chorales, fanfares, cirque, arts de la rue, conte, marionnettes...), appartiennent au spectacle vivant, par opposition au spectacle enregistré (cinéma-audiovisuel) » (culturecommunication.gouv.fr).

impliquent le contrôle des administrations et organismes, l'audit, l'évaluation de politiques ou de dispositifs existants, et le conseil, l'expertise ou l'étude de projets. L'IGAC :

« Participe à l'évaluation du pilotage et de la mise en œuvre des politiques publiques culturelles. Son champ d'intervention comprend l'ensemble des services centraux et déconcentrés, services à compétence nationale et établissements publics nationaux du ministère de la Culture et de la communication, ainsi que tout autre organisme relevant du ministère ou bénéficiant de son concours direct ou indirect. Elle intervient sur décision du ministre ou de son directeur du cabinet » (culturecommunication.gouv.fr).

En plus des organismes qui fonctionnent au niveau national, il existe des organismes régionaux tels que les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) « chargées de conduire la politique culturelle de l'État dans la région et les départements qui la composent » (culturecommunication.gouv.fr). Parmi ses fonctions figure l'élargissement des publics, en particulier dans le domaine de l'art dramatique :

« Dans le domaine de l'art dramatique, la DRAC concourt à la mise en œuvre des orientations nationales dans la perspective d'un aménagement culturel du territoire, en matière d'art dramatique. Elle suit l'activité et la gestion des établissements nationaux labellisés (centres dramatiques et scènes nationales) et des scènes conventionnées pour la discipline théâtrale, implantés en Île-de-France et soutient des actions en faveur de l'élargissement des publics » (culturecommunication.gouv.fr).

Quant au financement de la culture en France il se résume en apports de l'État y compris la subvention des établissements publics et de ceux privés à travers le mécénat. A propos de ce dernier, Péquignot (2009) souligne que :

« Sous plusieurs formes, souvent encouragées par l'État, par exemple par des avantages fiscaux, le financement privé intervient dans la vie artistique. Que ce soit par l'achat d'œuvres d'art, de commandes à titre « personnel » (collectionneur) ou par l'intermédiaire de fondations d'entreprise ou de services du mécénat (participation à des créations lyriques ou dramatiques), le privé occupe une place importante dans la vie artistique [...] la présence d'entreprises privées dans le champ artistique est déterminante » (Péquignot, 2009 : 21).

D'après le document, « Chiffres Clés, statistiques de la culture et de la communication 2016 »¹⁰⁵, le Ministère compte sur un budget de 3,4 milliards d'Euros :

¹⁰⁵Ce document offre chaque année *un panorama chiffré de la diversité de filières et des activités culturelles*, et du spectacle vivant. Pour la publication la plus récente, à savoir celle de 2016, les données proviennent des enquêtes réalisées entre 2014 et 2015.

« En 2014, les centres dramatiques nationaux et régionaux ont reçu 60 millions d'euros de subventions de la part du ministère de la Culture et de la Communication. Les scènes nationales ont reçu pour leur part plus de 181 millions d'euros de subventions en 2013, dont près de la moitié de la part des communes et de leurs groupements (46 %), et près d'un tiers de la part de l'État (31 %) » (Chiffres Clés, statistiques de la culture et de la communication 2016 : Création et diffusion).

D'ailleurs, les ménages apportent leur contribution, « en 2016, environ 800 millions d'euros issus d'une dizaine de taxes, payées par les entreprises ou les ménages, permettant une contribution au financement de la culture » (Chiffres Clés, statistiques de la culture et de la communication 2016 : Financement de la culture). Plus de la moitié des dépenses sont consacrées à l'expression artistique et à des activités culturelles telles que le spectacle vivant. De même, les entreprises peuvent aider à travers le financement participatif (ou crowdfunding), principalement destiné à des associations culturelles :

« En 2015, les projets portant sur l'audiovisuel, la musique et d'autres activités du domaine de la culture et des médias (édition, journalisme, spectacle vivant, etc.) ont concerné 64 % des fonds collectés en France par les plates-formes de dons avec récompenses, contre 73 % en 2014. Entre les deux années, le montant total cumulé par ces plates-formes est passé de 33,5 à de 41,9 millions d'euros (+ 25 %) » (Chiffres Clés, statistiques de la culture et de la communication 2016 : Financement de la culture).

Du point de vue de ce que la culture apporte en termes économiques à la France, « en 2014, le poids économique direct de la culture, c'est-à-dire la valeur ajoutée des branches culturelles, est de 44 milliards d'euros et représente 2,3 % de l'économie française » (Chiffres Clés, statistiques de la culture et de la communication 2016 : Morphologie et économie du champ culturel). D'ailleurs, ce sont les branches de l'audiovisuel et du spectacle vivant qui contribuent le plus au poids économique :

« Avec 6,9 milliards d'euros, le spectacle vivant est désormais la deuxième branche culturelle, en croissance depuis plusieurs années (+ 1,3 % en 2014). Le spectacle vivant associe une production marchande (43 %) et non marchande. La progression de la valeur ajoutée du spectacle vivant est en grande partie liée à la diversification de l'offre, à l'évolution des comportements des ménages et au développement de la culture de sortie : en volume, la consommation de spectacles vivants a plus que doublé en vingt ans » (Chiffres Clés, statistiques de la culture et de la communication 2016 : Morphologie et économie du champ culturel).

En septembre 2016, la Ministre Azoulay a présenté un projet de loi de finances de 2017 qui semble plus ambitieux que les précédents¹⁰⁶ car, d'après le site officiel du Ministère, il engage une hausse de 5,5% du budget de l'Etat pour la culture, soit 1,1% du budget total de l'Etat. Ce budget, dans le cadre du spectacle vivant, a surtout mis l'accent sur le financement de la création, avec une hausse de 4,4%.

Pour conclure cette partie il faudrait ajouter que l'accès aux spectacles de théâtre est encore compartimenté et lié aux niveaux de diplômes et positions sociales et la situation ne semble pas évoluer. Autrement dit, « les milieux favorisés restent les plus engagés dans la participation culturelle et les écarts entre les cadres supérieurs et les ouvriers ont peu évolué depuis les années 1970 » (Chiffres Clés, statistiques de la culture et de la communication 2016 : Pratiques et usages culturels). Cela est ainsi confirmé par une enquête récente menée par Donnat (2015) dans laquelle cet auteur présente l'avis des Français face aux accès inégaux à la culture :

« L'opinion selon laquelle l'accès à la culture est et demeure inégalitaire dans notre société est partagée par une majorité des Français : 53 % d'entre eux considèrent que les inégalités dans ce domaine sont aujourd'hui très ou assez fortes, et ils sont presque aussi nombreux à juger qu'elles ont plutôt augmenté au cours des trente dernières années (14 % pensent qu'elles ont fortement augmenté et 34 % un peu) » (Donnat, 2015 : 2)

Cela pose nécessairement la question du coût d'accès ; Tobelem (2016) affirme que cela aide à maintenir l'élitisation des publics de la culture, en dénonçant le fait que « [les institutions] tendent à masquer l'élitisation que connaissent les grandes institutions culturelles du fait notamment d'une progression constante des tarifs » (Tobelem, 2016 : 33).

1.2. Une analyse du discours institutionnel de la politique culturelle en France

Afin de réaliser une analyse du discours institutionnel des politiques culturelles en France, nous nous sommes basée sur trois documents principaux résumés brièvement ainsi :

La convention culturelle européenne : à travers ce document publié en 1954, tous les membres de l'Union Européenne s'engagent en 11 articles qui regroupent l'étude des langues, de l'histoire et de la civilisation commune à « adopter une politique d'action

¹⁰⁶Comme le précisent Mirlesse et Anglade (2006), « à l'heure de la rationalisation des choix budgétaires, l'administration culturelle paraît vivre perpétuellement au-dessus de ses moyens; parent pauvre du budget de l'État » (Mirlesse et Anglade, 2006 : 29).

commune visant à sauvegarder la culture européenne et à en encourager le développement » (Convention culturelle européenne, 1954). D'autre part, a été publié en décembre 2015 le plan de travail 2015-2018 et 2011-2014 en faveur de la culture de l'union européenne, intitulé « Guide sur la sensibilité et l'expression culturelles ».

La charte de la mission du service public pour le spectacle vivant : Il s'agit d'un document officiel établi par le Ministère de la culture et de la communication en 1998 et envoyé sous forme de lettre d'information, qui oriente le travail de tous les organismes culturels subventionnés de spectacle vivant. Ce texte est « le rappel de la volonté du ministère de la culture et de la communication d'un engagement fort de l'État en faveur de la création artistique et du développement culturel dans le domaine du spectacle vivant » (La charte de la mission du service public pour le spectacle vivant 1998 : 2).

La politique culturelle de la ville de Paris : ce document publié en 2007, est né de l'« évolution des modes de production artistique, contexte économique dans lequel évoluent les institutions culturelles, importance de l'éducation artistique pour l'avenir des politiques culturelles, mais aussi devoir de solidarité, nécessité d'assurer la mise en place de services publics modernes et performants » (La politique culturelle de la ville de Paris, 2007 : 2). Ce texte, divisé en 3 parties (les missions de la direction des affaires culturelles, les musées municipaux, et la question de la conservation et valorisation face au numérique) oriente les affaires culturelles des établissements subventionnés par la Mairie de Paris et encadre la mission de cette ville à l'égard de la culture.

Autres textes :

Le Décret n°59-212 du 3 février 1959 : relatif aux attributions d'un ministre d'état (ministre de la culture).

Le Décret n° 2012-776 du 24 mai 2012 : relatif aux attributions du ministre de la culture et de la communication.

L'Arrêté du 12 juin 2015 : relatif aux missions et à l'organisation de la direction générale de la création artistique.

L'Arrêté du 23 février 1995 : fixant le contrat type de décentralisation dramatique

Le Décret n°2010-633 du 8 juin 2010 relatif à l'organisation et aux missions des directions régionales des affaires culturelles.

On constate tout d'abord que le discours de la politique culturelle française est un tissu complexe de textes renvoyant les uns aux autres qui organisent les actions culturelles à différents niveaux, aussi bien européens, que nationaux ou locaux. Or, tous ces textes prennent d'abord appui sur la « Déclaration universelle des droits de l'homme », ce texte précise que « toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent » (Déclaration universelle des droits de l'homme, Article 27). C'est d'après ce texte fondateur que la culture en France a été comprise comme un principe démocratique, c'est-à-dire comme un droit. Le discours sur le droit d'accès à la culture se manifeste non seulement dans la déclaration universelle des droits de l'homme mais également, par exemple, dans l'introduction du « Guide sur la sensibilité et l'expression culturelles » :

« Ce rapport adopte, quant à lui, une position ancrée dans la tradition de pensée humaniste et démocratique. Les principes indiscutables de démocratie et de liberté d'expression garantissent un terrain propice à la croissance et au plein épanouissement de nos capacités humaines » (Guide sur la sensibilité et l'expression culturelles, 2015 : 2).

Ce discours a des conséquences sur la politique culturelle en France qui est marquée par une mission principale : celle de la *démocratisation culturelle*, autrement dit, elle vise à « rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France » (Décret n° 2012-776 relatif aux attributions du ministère de la culture et la communication. Article 1). Ce fragment est constamment cité au sein des politiques culturelles sous la même forme qui, comme cela est généralement le cas pour les décrets, commence par un infinitif, dans ce cas, *rendre*, exprime une consigne globale, c'est-à-dire, sans se référer à une personne, un nom, ou un temps précis. Or, la notion de *démocratisation culturelle* a toujours été polémique, en faisant émerger des discours qui se répondent les uns aux autres, ainsi que différentes dénominations porteuses de sens. Il convient de se demander quels sont les types d'œuvres qui sont de préférence démocratisées par la politique culturelle française. Dans le « Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 de la création du ministère des affaires culturelles » s'exprime également l'ambition de rendre accessibles *les œuvres capitales de l'humanité*. Cependant, pour certains, la dénomination *œuvres capitales de l'humanité*, « exprimerait une forme de condescendance, voire de supériorité paternaliste conduisant à stigmatiser les formes de culture que tout groupe humain produit, dès lors qu'elles ne feraient pas référence aux grands écrivains, musiciens, poètes, peintres ou dramaturges » (Tobelem, 2016 : 18)

Les publics à qui s'adressent ces énoncés sont nommés plus tard comme ceux qui, *pour des raisons économiques, sociales, ou géographiques, sont plus loin de la culture*. Dans ces cas, la culture est comprise comme *les œuvres capitales de l'humanité*. Ceci est réaffirmé à travers la nomination au singulier de *la culture*, car on nomme une culture en particulier, celle des chefs-d'œuvre :

« La démocratisation culturelle est historiquement la première politique du Ministère de la Culture. Elle a pour but, conformément au décret de 1959, d'initier un public non-averti à la connaissance, par l'éducation, des chefs-d'œuvre de l'Humanité. Elle se fixe pour mission civilisatrice d'amener l'ensemble des Français à la révélation patiente et à la contemplation cultivée d'un être culturel exprimé dans la culture des classes supérieures » (Mirlesse et Anglade 2006 : 39).

D'ailleurs, la locution adverbiale *plus loin*, marque la distance entre ces publics et *la culture* comprise comme un objet extérieur à ces publics dont il faut s'approcher par la médiation de l'État. La réflexion faite par Mirlesse et Anglade (2006) sur la *démocratisation culturelle* s'avère ici pertinente, d'après eux, la culture devrait être comprise plutôt comme une *démocratie culturelle* et non une *démocratisation*, c'est-à-dire, comme une politique qui comprend les publics comme des citoyens, qui ont le droit de participer à la conception des politiques publiques. Il s'agit d'une *Démocratie culturelle* selon laquelle il n'y a pas *une culture* de la haute société mais plutôt *des cultures* qui font partie des pratiques de tous les citoyens. C'est-à-dire que l'institution inclut dans celles-ci des pratiques dites moins légitimes :

« Dans la démocratie culturelle, chaque citoyen est aussi membre du corps législatif. Il édicte lui-même les lois auxquelles il se soumet. La démocratie culturelle cherche à mettre en œuvre la nécessaire participation de tous, en tant qu'acteurs et participants critiques, à l'élaboration d'une culture comprise comme l'ensemble des valeurs qui donnent aux humains leurs raisons d'être et d'agir » (Mirlesse et Anglade 2006 : 40).

Au contraire, la démocratisation culturelle est « fondée sur une conception universaliste de la hiérarchie des valeurs culturelles et des œuvres d'art, elle est fondamentalement « légitimiste » : la tâche prioritaire de la politique culturelle est de réduire les inégalités d'accès à la « haute culture », à la culture « savante » » (Coulangeon, 2010 : 9).

Néanmoins, nous avons observé que l'expression *démocratisation culturelle* est la plus utilisée au sein des politiques culturelles, ce qui n'empêche pas que cette dénomination thématise différemment le sujet en incluant les deux points de vue décrits par Mirlesse et Anglade (2006). Autrement dit, la reformulation des représentations qui comporte

l'expression *démocratisation culturelle* dépendra des énoncés qui l'entourent ainsi que des discours adressés au public auquel cette action s'adresse. Par exemple, dans le cas des textes de l'Union Européenne, on parle d'une connaissance culturelle partagée, d'une ambition unificatrice de la connaissance des œuvres majeures, incluant, dans ce cas, *la culture populaire contemporaine* :

« La connaissance culturelle suppose d'avoir conscience du patrimoine culturel local, national et européen et de sa place dans le monde. Elle inclut une connaissance élémentaire des œuvres culturelles majeures, dont la culture populaire contemporaine » (Guide sur la sensibilité et l'expression culturelles, 2015 : 2).

En bref, on peut considérer que la notion de *démocratisation culturelle* fonctionne au fil des textes comme une phrase toute faite. Elle qui apparaît dans la politique culturelle, à plusieurs reprises, sans ou avec la référence du décret à qui elle doit sa mention. D'ailleurs, cette formule est entourée d'autres énoncés de connotation positive, autrement dit, des énoncés qui vont en aide au discours de *démocratisation culturelle* comme par exemple, *l'accès de tous à la culture, la conquête des nouveaux spectateurs, l'élargissement des publics*.

Par ailleurs, même si d'après Tobelem (2016) « il peut sembler naturel de s'assurer que tous les citoyens bénéficient de l'accès aux institutions culturelles, considéré par les responsables publics à la fois comme un objectif et une manifestation du progrès des civilisations » (Tobelem, 2016 : 17), selon certains, l'accès est assuré à un type particulier de culture et celle-ci ne correspond pas à la « vraie » participation des publics. Par exemple,

« en 1982, Augustin Girard présenta les résultats du service des études et de la recherche du Ministère de la Culture. Il montra que l'écart dans les chances d'accès entre un cadre et un ouvrier était de 1 à 2 pour le livre, de 1 à 1,2 pour le spectacle de télévision et de 1 à 10 pour l'opéra, activité la plus subventionnée parmi les trois » (Mirlesse Anglade 2006 : 43)

Dans les textes de la politique culturelle française ces discours apparaissent cités, réfutés et présentés comme une *contestation sans discernement, une remise en cause minoritaire mais brutale* à l'encontre de ce qui dans la politique culturelle française figure comme un droit fondamental :

« La contestation croissante, sans discernement, du principe de financement public de certaines activités et la remise en cause, minoritaire mais brutale, des valeurs d'universalité et de pluralisme placent l'art et la culture au cœur du débat et des choix politiques. Dans ce contexte, la présente charte est d'abord le rappel de la volonté du ministère de la culture et de la

communication d'un engagement fort de l'Etat en faveur de la création artistique et du développement culturel dans le domaine du spectacle vivant » (La charte de la mission de service public pour le spectacle vivant 1998 : 2).

On peut ajouter ici que face au questionnement sur la participation des publics, la politique culturelle se place du côté des artistes et des créateurs. D'ailleurs, comme nous avons pu l'observer, la démocratie culturelle est un sujet central de la politique culturelle et l'État interviendra pour faire aboutir cette mission à travers différents modes d'engagement. Ceci est traversé par une oscillation de responsabilités entre l'État, les collectivités locales, ainsi que le privé. D'ailleurs cet engagement est pris avec *les Français, les territoires les plus éloignés de la culture, et les jeunes de quartiers populaires*. Par exemple, il s'agit de :

« Favoriser l'accès de tous aux œuvres de l'art comme aux pratiques culturelles. Nourrir le débat collectif et la vie sociale d'une présence forte de la création artistique, en reconnaissant aux artistes la liberté la plus totale dans leur travail de création et de diffusion. Garantir la plus grande liberté de chaque citoyen dans le choix de ses pratiques culturelles » (La charte de la mission de service public pour le spectacle vivant 1998 : 3).

Dans l'énoncé précédent, apparaissent les verbes à l'infinitif *favoriser*, *nourrir*, et *garantir*, qui constituent tous des actes de langage à valeur promissive mais qui portent des forces d'engagement différentes, l'acte qui possède une force d'engagement supérieure aux autres étant celui de *garantir*. Dans ce cas, l'État se porte garant de *la liberté de chaque citoyen dans le choix de ses pratiques culturelles*. Cet acte concerne la participation des publics compris comme des citoyens et il est relié à une mission principale de la politique culturelle française, celle consistant à *élargir les publics*, au sens figuré d'augmenter et de rendre plus vaste le nombre des publics. Mais plus particulièrement *les personnes en situation de handicap, les enfants, les personnes économiquement défavorisées, et les jeunes*. Ces deux dernières dénominations des publics sont les plus employées au moment où l'on parle d'élargir les publics ou de favoriser l'accès des publics. Par exemple, d'après les linéaments de l'union européenne la culture cherche à :

« Renforcer autant que possible l'accès à la culture pour tous les citoyens. Stimuler la participation culturelle de tous les citoyens, notamment celle des enfants, dès leur plus jeune âge, et celle des citoyens issus de milieux socio-économiques défavorisés » (Guide sur la sensibilité et l'expression culturelle, 2015 : 4)

La « Direction Générale de la Création Artistique » est également, et au niveau national, l'une des institutions dont les missions sont liées à l'élargissement des publics. Dans

ce cas, pour faire aboutir cette mission, des actions plus concrètes sont mentionnées, telles que la pratique des amateurs, l'éducation artistique et culturelle, l'accessibilité des publics en situation de handicap, la rencontre des publics avec les artistes :

« [La DGCA] élabore et conduit une politique en faveur des pratiques d'amateurs, de l'éducation artistique et culturelle, de l'élargissement des publics et de l'accessibilité pour les publics en situation de handicap ; elle favorise la rencontre des publics avec l'ensemble des disciplines artistiques. [La DGCA] soutient des actions en faveur de l'élargissement des publics » (culturecommunication.gouv.fr).

De son côté, le « Secrétariat Général du Ministère de la Culture » [SGMC] parle ainsi des *catégories des publics* « [Le SGMC] engage des actions qui visent à promouvoir l'accès à l'art et à la culture pour les différentes catégories de publics et l'ensemble de la population » (culturecommunication.gouv.fr). Or, plus loin, cette mission est reformulée comme l'accès et la participation des plus jeunes¹⁰⁷. Les jeunes publics constituent la cible de la politique culturelle française et ainsi la mission des « Centres Dramatiques Nationaux » (CDN) consiste à chercher « la plus grande audience, et en particulier celle du jeune public, dans l'indépendance des options artistiques et avec un souci constant de qualité » (culturecommunication.gouv.fr).

Pour conclure, la politique culturelle française assume un rôle de promoteur de la cohésion sociale et de la citoyenneté du *pays*, en se plaçant discursivement au même niveau que les citoyens ainsi, « parce que c'est le fondement du pacte républicain, le Gouvernement a fait du renforcement de la citoyenneté l'une de ses priorités. La culture et les médias contribuent de manière essentielle à la cohésion sociale de notre pays » (Projet de Finances, 2016 : 15). Cela est lié aux attentats de 2015, époque à laquelle le discours sur la cohésion sociale de la France est de plus en plus mentionné et renforcé ainsi à travers la mise en avant d'une culture en commun.

¹⁰⁷Cela est probablement dû au constat des « Chiffres clés 2016 : statistiques de la culture et communication », la moyenne d'âge des spectateurs de théâtre était de 43 ans en 2008 alors qu'elle était de 38 ans en 1981.

Remarques conclusives : les enjeux de la démocratisation culturelle et l'élargissement des publics

Discursivement, on observe un glissement de la figure paternaliste de l'État à une figure de médiateur de l'activité culturelle au sein de laquelle les organismes locaux et les privés jouent des rôles indispensables. Cela n'empêche pas l'importance institutionnelle patente que l'État français offre à la culture ; en émergeant du Ministère de la Culture et de la Communication, celle-ci dépend d'un complexe ensemble d'organismes subventionnés par les communautés locales, par l'État ainsi que des privés. D'ailleurs, et même si les discours sur la consommation culturelle sont peu présents de manière explicite dans la politique culturelle française, tout au long des textes, on trouve quelques traces qui relient consommation, croissance économique, et spectacle vivant :

« Avec 6,9 milliards d'euros, le spectacle vivant est désormais la deuxième branche culturelle, en croissance depuis plusieurs années (+ 1,3 % en 2014). Le spectacle vivant associe une production marchande (43 %) et non marchande. La progression de la valeur ajoutée du spectacle vivant est en grande partie liée à la diversification de l'offre, à l'évolution des comportements des ménages et au développement de la culture de sortie : en volume, la consommation de spectacles vivants a plus que doublé en vingt ans » (Chiffres clés 2016 : statistiques de la culture et communication).

Aujourd'hui, les points de vue les plus critiques parlent d'*exténuation de la politique* que Neveux (2013) décrit ainsi, « au-delà de son coût social, exorbitant, et de ses effets sur la réception et la production des œuvres, la festivalisation / privatisation du spectacle vivant signe, et tel n'est pas le moindre de ses enjeux, la disparition de la politique (et par là de l'histoire) » (Neveux, 2013 : 33). Or, ces déplacements ont notamment des conséquences sur ce que l'on comprendra par culture et par publics.

Nous avons pu observer que la distinction entre la culture (le chef-d'œuvre) et les cultures (manifestations populaires) est polémique, pourtant, elle garde un rapport avec ce que l'État promeut en tant que culture à l'égard des publics. Ces idées sont contestées au sein de la politique culturelle. Il est possible de faire mention des propos de ceux qui croient que l'État subventionne des pratiques d'une élite non représentative de la masse des citoyens français.

Concernant les discours sur la façon d'élargir les publics, l'État à travers sa politique culturelle se porte garant pour assurer la liberté dans le choix des pratiques culturelles, mais prend moins de responsabilités en ce qui concerne l'accès de tous. Au contraire, quand il

s'agit d'élargir les publics, il est fait explicitement référence aux jeunes publics¹⁰⁸, ce qui constitue une mission des collectivités locales.

Pour conclure, on observe dans la politique culturelle française la présence de discours phares, d'une part, en ce qui concerne le droit à la culture (comprise en tant que démocratisation culturelle) et d'autre part, pour ce qui est de l'élargissement des publics. Ces énoncés fonctionnent au fil des textes comme des formules positives pour présenter le rôle de l'État dans le domaine de la culture et en particulier du spectacle vivant. Pourtant, il est clair que les efforts de démocratisation culturelle et d'élargissement des publics, ne se reflètent pas manifestement dans un accès de tous à la culture, or, même si le fait d'assister aux spectacles vivants a doublé en vingt ans, les inégalités d'accès continuent à exister :

« Le rapport entre le niveau de diplôme et la fréquentation des équipements culturels n'a rien perdu de sa force en dépit de la massification scolaire et son intensité varie très peu d'un type de lieu à l'autre [...]. Dans tous les cas, la propension à faire partie des publics de la culture des titulaires d'un diplôme de deuxième ou troisième cycle est double de celle des bacheliers et cinq ou six fois supérieure à celle des personnes sorties du système scolaire sans diplôme » (Tobelem, 2016 : 47-48).

Ces constats sont controversés si on pense aux textes fondateurs constamment mentionnés dans la politique culturelle française : la déclaration des droits de l'homme, et d'autre part le décret de création du Ministère de la culture, d'après lesquels tous ont le droit d'accéder à la culture.

2. Les discours de la politique culturelle chilienne sur les publics

Cette partie est également divisée en deux parties principales. La première traite du cadre historique et institutionnel du théâtre au Chili¹⁰⁹. Nous allons présenter le cadre général

¹⁰⁸Rappelons que dans le « Projet de loi de Finances 2016 », dès l'introduction, il est stipulé l'intérêt pour « favoriser l'accès à la culture de tous les publics sur l'ensemble du territoire, avec une priorité forte accordée à la jeunesse » (Projet de loi de Finances 2016 : 4).

¹⁰⁹Il faut signaler que la plupart des informations de cette partie ont été extraites des rapports et des articles provenant des sites web officiels des institutions chiliennes, à savoir : CNAC cultura.gob.cl ; FONDART, fondosdecultura.cl ; La loi de donations culturelles, donacionesculturales.gob.cl ; Instituto Nacional de Estadísticas, ine.cl, ainsi que des associations chiliennes et ibéro-américaines de la culture comme : observatoriopoliticasculturales.cl ; gestioncultural.org. D'ailleurs, face au manque de travaux académiques qui traitent la question des politiques culturelles chiliennes, nous avons eu recours aux entretiens en libre accès avec les ministres de la culture des trois dernières périodes présidentielles ainsi qu'avec les acteurs culturels décisifs pour tout ce qui concerne la culture au Chili, ce afin d'introduire quelques aspects critiques qui ne sont pas nécessairement traités dans les documents officiels.

des institutions publiques qui se chargent des affaires culturelles ainsi que les mécanismes de financements publics de la culture. La seconde partie concerne l'analyse de la politique culturelle chilienne sur la base de documents officiels. Ici, la démarche d'analyse consiste à mettre en dialogue l'extérieur, c'est-à-dire, les facteurs socioéconomiques et culturels avec l'intérieur, à savoir l'aspect discursif et textuel. Se placer ici nous permettra de comprendre comment fonctionnent les discours de la politique culturelle au Chili et en particulier, quelles représentations sont associées aux publics de la culture et du théâtre.

2.1. Cadre des institutions culturelles au Chili

La naissance officielle du théâtre au Chili date de 1915, lorsque fut organisée la « Sociedad de Autores Teatrales » (Société d'Auteurs de Théâtre) et en 1917, lors de la création de la « Compañía Dramática Chilena » (Compagnie Dramatique Chilienne). Le théâtre chilien, a été lié, dès sa naissance, à la mise en scène des conflits sociaux car « à cette époque se font remarquer les mises en scène qui traitent des conflits et problématiques liés au monde de l'industrie du salpêtre » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 11 ; traduction personnelle). Plus tard, le théâtre se développe au sein des universités, en 1941, est créé le Teatro Experimental [Théâtre expérimental] de la Universidad de Chile et en 1943, le Teatro de Ensayo [Théâtre d'essai] de la Pontificia Universidad Católica. Ces deux écoles sont aujourd'hui les plus prestigieuses du Chili. Dès les années 50-60 il commence à y avoir un essor des compagnies indépendantes de théâtre, comme par exemple le Théâtre « Ictus » et le Théâtre « Aleph » qui sont les plus anciennes¹¹⁰. Les années 70 représentent l'âge d'or de la culture chilienne en général et du théâtre en particulier car ils représentaient l'un des principaux centres d'intérêt du gouvernement¹¹¹. A cette époque, les spectacles de théâtre parlent « de la société depuis une perspective critique et anticapitaliste, avec des créations collectives et des propositions provocatrices d'un point de vue esthétique » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 12 ; traduction personnelle). Avec le coup d'état et la

¹¹⁰Le théâtre « Ictus » a été fondé en 1955 par des étudiants de troisième année de théâtre de la Universidad Católica. Ils ont ainsi créé les premiers liens avec la dramaturgie des années 60, en particulier avec le dramaturge Jorge Diaz. Le théâtre « Aleph » a été fondé en 1967 par le dramaturge Oscar Castro qui, après le coup d'état de 1973, s'est exilé à Paris. Sa compagnie est accueillie à la Cartoucherie par Ariane Mnouchkine. Ils fonctionnent depuis 1995 dans une salle de théâtre à Ivry-sur-Seine.

¹¹¹Comme par exemple le « Tren de la cultura » [Train de la culture], un projet impulsé par Salvador Allende dont l'objectif était de rapprocher les spectacles de divers domaines culturels des différentes régions du pays afin de contribuer à la décentralisation des événements culturels.

dictature qui a suivi entre 1973 et 1990, l'histoire du théâtre chilien a été indubitablement ébranlée :

« Avec la dictature aussi bien le théâtre que les autres disciplines artistiques ont été touchés par la persécution. Beaucoup de membres de la communauté théâtrale sont partis en exil et cela a provoqué la disparition du public lié à la discipline. Les premières années de la dictature sont marquées par un black-out culturel » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 12 ; traduction personnelle).

Le théâtre pendant la dictature, malgré les conséquences évidentes pour le domaine culturel, joue un rôle important en tant que moyen de lutte face au régime. A travers des manifestations clandestines, des créations inédites et des spectacles symboliques, il dénonce « l'abus de pouvoir, les violations des droits de l'homme et la censure » (Hurtado, 1997 cité par Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 12 ; traduction personnelle). Plus tard, dans les années 90 et avec l'arrivée de la démocratie, le théâtre chilien aborde de nouveaux styles et de nouvelles thématiques. La diversité des discours caractérise le théâtre chilien de la dernière époque, « si dans les années 60-70, l'accent est sociologique avec un renforcement des identités sociales, aujourd'hui il y a un déplacement, et le rationnel est remplacé par le subjectif » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 12 ; traduction personnelle). Actuellement, cela s'observe encore à travers une diversité des langages dans la mise en scène ainsi que par les thématiques traitées au sein des spectacles :

« On observe des projets créatifs de théâtre physique, gestuel et de théâtre du corps. Emergent de nouveaux langages scéniques qui mêlent le théâtre aux autres disciplines artistiques, comme le cinéma, la photographie et la vidéo » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 13 ; traduction personnelle)¹¹².

Par ailleurs, au niveau institutionnel¹¹³ il existe une institution culturelle publique principale au Chili, le « Consejo Nacional de la Cultura y las Artes » (Conseil National de la

¹¹²Comme par exemple les travaux des compagnies de théâtre « Viaje Inmóvil » et « Teatro Cinema ». La première est dirigée par Jaime Lorca, les spectacles gardent une esthétique ancrée aux objets en utilisant des marionnettes à échelle humaine et des effets optiques. La seconde, comme l'indique son nom, travaille avec des écrans qui créent des effets pour un spectacle à la frontière du théâtre et du cinéma. Toutes deux ont d'ailleurs été présentes sur la scène théâtrale française, comme par exemple au festival d'Avignon. Elles ont été financées par la France, le Teatro Cinema ayant par exemple obtenu le soutien de la Scène Nationale de Sète.

¹¹³Nous allons comprendre par « institutionnalité culturelle » tous les aspects organisationnels et légaux dont le théâtre (dans notre cas) a besoin pour son développement optimal (Política de fomento del Teatro 2010-2015).

Culture et des Arts)¹¹⁴. Ce conseil [désormais CNCA], est un organisme de l'Etat chilien qui a pour mission d'implémenter les politiques culturelles en faveur du développement culturel du pays¹¹⁵. Il a été fondé en 2003 du fait de la nécessité de créer une institution culturelle appropriée aux besoins culturels des citoyens. Cet organisme a été créé par la loi 19.891, mise en vigueur le 31 juillet de la même année par le Président de l'époque Ricardo Lagos, qui la décrit de la sorte :

« La Loi 19.891 définit notre institution comme un service autonome, fonctionnellement décentralisé et territorialement non centralisé, fait pour soutenir le développement des arts et la diffusion de la culture, contribuer à conserver, augmenter et mettre à disposition des personnes le patrimoine culturel de la nation et à promouvoir leur participation dans la vie culturelle du pays » (Política Cultural de Chile : 13, Traduction personnelle).

En termes généraux, le CNCA comprend l'art comme un outil pour le développement intégral des personnes et de la société, en soulignant qu'il est « un outil puissant non seulement pour le développement intégral des personnes et de la société, mais aussi pour la promotion d'un bien-être et pour la contribution au renforcement de notre identité comme pays » (Política Cultural Chile : 18, traduction personnelle). Dans ce cadre, la mission essentielle du CNCA est de promouvoir un développement culturel harmonieux, pluraliste et équitable entre les habitants du pays, à travers un soutien et une diffusion de la création artistique nationale ; ainsi que la préservation, la promotion et la diffusion du patrimoine culturel chilien, en adoptant des incitations publiques qui favorisent une participation active des citoyens (cultura.gob.cl). Cette mission est précisée en *12 fonctions*, parmi lesquelles, la troisième parle de la participation en précisant qu'il s'agit,

« d'appuyer la participation culturelle, la création et la diffusion artistique, tant au niveau des personnes que des organisations et de la collectivité nationale toute entière, de sorte qu'ils trouvent des espaces d'expression au niveau du quartier, de la commune, de la ville, de la région et du pays » (CNCA, Fonction 3, traduction personnelle).

¹¹⁴Le conseil de la culture n'a notamment pas le statut d'un Ministère de la Culture. Dans ce cadre, ont été discutés depuis 2014 des projets pour créer un Ministère de la culture. Finalement, en août 2016, le projet de loi de création du Ministère de la culture a été approuvé par les députés et il constitue la première étape dans la législation chilienne.

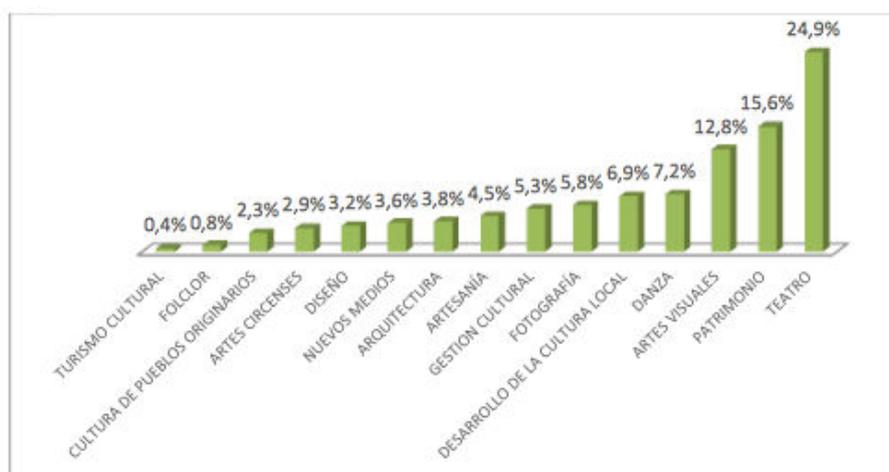
¹¹⁵Depuis la formation du CNCA, le Chili a montré son intérêt pour la culture en tant qu'axe primordial pour le développement du pays avec, par exemple, la célébration, en Janvier 2014, de la 6ème Conférence Mondiale des Arts de la Culture à Santiago, en 2015, le 7ème Congrès Ibéro-Américain de la Culture et en 2016, le Vème séminaire international des politiques culturelles. Ce sont là des exemples de manifestations internationales qui font du Chili un pays qui favorise la réflexion sur la culture.

Néanmoins, ce que l'on comprend par participation et soutien n'est pas explicite, est-ce qu'il s'agit de subventions économiques coordonnées par les groupes artistiques eux-mêmes ou de la réalisation des projets en coordination avec le conseil et des groupes d'habitants ? D'ailleurs, la quatrième fonction du CNCA souligne l'importance de la diffusion à travers les nouvelles technologies, en ce sens le CNCA a pour fonction de « faciliter l'accès aux manifestations culturelles et aux expressions artistiques, au patrimoine culturel du pays et à l'usage des technologies qui concernent la production, la reproduction et la diffusion d'objets culturels » (CNCA, Fonction 4, traduction personnelle). Il n'est pas non plus détaillé au moyen de quels outils on cherchera à développer de tels projets. Ces textes s'avèrent être un manifeste peu concret d'intentions.

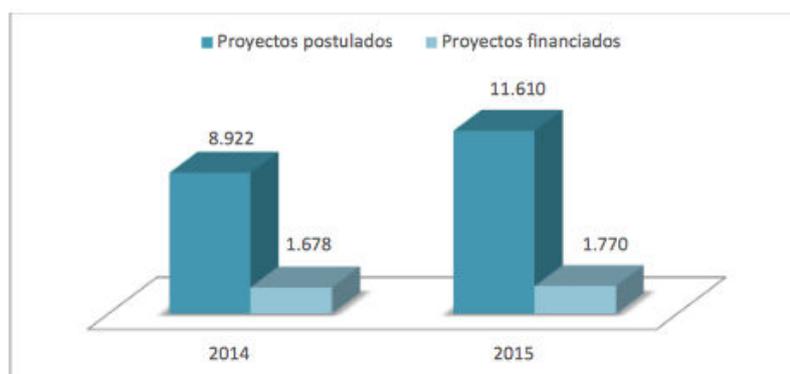
Par ailleurs, en ce qui concerne le financement de la culture au Chili, il existe deux sources principales, le « FONDART » ou « Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes », (Fonds National pour le Développement Culturel et des Arts), qui est un financement entièrement public et la « Ley de donaciones culturales N°20.675 » (loi de donations culturelles), qui régule le financement des organismes privés à la culture¹¹⁶. Le « FONDART » a été créé en 1992 et a pour objectif de soutenir le développement des arts, la diffusion de la culture et la conservation du patrimoine culturel du Chili. « Le FONDART constitue le principal instrument de financement de l'Etat pour l'activité théâtrale, en étant la seule alternative pour le développement de projets de création » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 15, traduction personnelle). Il fonctionne par le biais d'un mécanisme de concours ouvert à toute la communauté artistique divisée en différents domaines : arts visuels, photographie, nouveaux médias, théâtre, danse, arts du cirque, artisanat, dessin et architecture. Les ressources présentent un caractère à la fois régional et national. En ce qui concerne notre thème, « FONDART », dans le domaine théâtral il a pour but principal *le développement de la discipline, la diffusion, la formation théâtrale, l'internationalisation, l'associativité et le patrimoine*. Il faut signaler que le « FONDART » soutient des projets

¹¹⁶En dehors du FONDART et de la Loi de donations culturelles il existe d'autres manières moins remarquables d'obtenir un financement culturel, comme par exemple : le Concours National de Dramaturgie. Il s'agit d'un « concours public d'écriture théâtrale qui inclut la représentation d'œuvres sélectionnées par un jury professionnel » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 16 ; traduction personnelle). Un autre mécanisme est le Fonds Ibéro-Américain d'aide IBERESCENA. Il s'agit d'un « programme de coopération ibéro-américain pour les arts de la scène qui à travers quatre lignes de concours offre des subventions aux projets de théâtre et de danse dans les domaines du perfectionnement professionnel, de la promotion, et la gestion, la dramaturgie ainsi que la chorégraphie, la co-production et la programmation de spectacles » (Política de fomento del Teatro 2010 -2015 : 16 ; traduction personnelle). Cependant, il s'agit là encore de projets de financement très réduits par rapport à la globalité.

artistiques d'une durée limitée, ce qui représente l'une des principales sources de critiques émanant des acteurs culturels face au financement. D'un côté, il est indéniable que cela « configure une activité créative à caractère plutôt temporaire, avec une faible stabilité et difficile à maintenir, ce qui rend difficile la projection et le développement » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 15 ; traduction personnelle). D'un autre côté, au niveau des publics de théâtre, le faible nombre des projets qui bénéficient du FONDART et les activités de diffusion et commercialisation empêchent « un lien plus solide et permanent entre le public et les compagnies de théâtre » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 15 ; traduction personnelle). Il y a notamment, une absence de sources permanentes de financement susceptibles de permettre aux artistes d'avoir une situation de travail convenable. Même si, en 2015, la majeure partie du financement public en matière culturelle a été attribué au domaine théâtral, le nombre total de projets attribués est faible, comme l'indiquent les graphiques suivants :



Pourcentage des montants attribués par discipline artistique en 2015, FONART régional et national ; Figure extraite du rapport d'analyse de financement en culture du CNCA, concours 2015.



Nombre de projets demandés et projets attribués en 2014 et 2015; Figure extraite du rapport d'analyse de financement en culture du CNCA, concours 2015.

En ce qui concerne la « Loi de donations avec finalités culturelles N°20.675 » promulguée en mai 2013 et mise en vigueur en janvier 2014 en modifiant l'ancienne loi N°18.895¹¹⁷, il s'agit :

« D'une aide tributaire tant pour les entreprises que pour les organisations et personnes naturelles, qui implique une réduction des impôts sur le revenu. Cette loi est définie comme un mécanisme légal qui stimule l'intervention privée des entreprises ou des personnes dans le financement de projets artistiques et culturels » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 17, traduction personnelle).

Elle fonctionne aussi comme un financement par projet destiné à des activités de recherche, création et diffusion de la culture, des arts et du patrimoine. L'intérêt est d'engendrer des projets à caractère culturel et/ou patrimonial préalablement approuvés par le comité des donations culturelles présidé par le Ministre de la culture. Il faudrait souligner que, comme il s'agit d'une loi récemment promulguée, l'un des principaux changements qui a été mis en valeur était *la commercialisation* c'est-à-dire que « tous les biens qui surgissent d'un projet peuvent être commercialisés et le produit de leur commercialisation peut être destiné aux finalités que le bénéficiaire détermine » (extrait de leydedonacionesculturales.cl, traduction personnelle). Cela inclut les infrastructures qui peuvent également être vendues.

Pour conclure, il conviendrait de mentionner que, pendant la période de réalisation de cette recherche, le CNCA a été présidé par trois Ministres d'Etat¹¹⁸ et deux gouvernements de branches politiques opposées. Au Chili, ceci est important à noter étant donné que la politique culturelle demeure principalement l'affaire des gouvernements et non nécessairement de l'État. Dans ce cadre, le dernier des gouvernements a déclaré, à travers les propos du Ministre de la culture, l'importance de l'accès à la culture pour le développement du pays. L'accès est compris non seulement comme l'assistance aux théâtres mais aussi en tant qu'expérience culturelle fondamentalement liée à l'école permettant ainsi la pratique des activités artistiques des étudiants. Il existe donc un intérêt pour réincorporer les arts au

¹¹⁷Les modifications peuvent se résumer à l'augmentation du type de donateurs et l'incorporation de nouvelles personnes qui peuvent bénéficier de ces dons comme « Le DIBAM [L'administration des bibliothèques, archives et musées] et pour la première fois aux propriétaires des immeubles patrimoniaux [...]. Ni les personnes naturelles ni les compagnies de théâtre ne peuvent recevoir de donations» (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 17, traduction personnelle).

¹¹⁸Le premier entre 2010 et 2013, Luciano Cruz-Coke, Comédien et Master en Communication politique, sous la présidence de M. Sébastien Piñera. Claudia Barattini, entre 2014 et 2015, gestionnaire culturelle et artiste et actuellement Ernesto Ottone, Master en gestion des institutions politiques et culturelles, sous la présidence de Mme. Michelle Bachelet.

curriculum éducatif afin d'assurer l'expérience créative à partir des premiers âges de la vie. D'après le Ministre, ceci ferait de la culture un droit citoyen.

D'ailleurs, il est également nécessaire de souligner qu'actuellement le débat des acteurs culturels concernant la culture au Chili porte sur la création d'un Ministère de la Culture, rappelons qu'actuellement le Chili compte un conseil national qui dépend directement du Ministère de l'éducation et en laissant à la subordination toutes les décisions du conseil dépendant de celui-ci. Le projet de loi, ayant vu le jour en 2013, présentait un fort intérêt pour le développement de l'industrie culturelle chilienne et la centralisation des organismes qui actuellement fonctionnent de manière indépendante, comme le « DIBAM » (Direction de Bibliothèques, Archives et Musées) et le « Consejo de Monumentos Nacionales » (Conseil des Monuments Nationaux). A cet effet des groupes culturels, tels que « AdCultura » forment un réseau syndical d'agents culturels au Chili, à travers une déclaration publique (*Position face au projet de loi du Ministère de la culture*), ces réseaux mettent en avant la nécessité de valoriser les associations de quartiers et les associations régionales qui font partie de la culture au Chili et qui lui assurent une véritable démocratisation. Ces acteurs culturels signalent que la création d'un ministère devient aujourd'hui nécessaire, et que cependant celle-ci doit être fondée sur une consultation approfondie des acteurs culturels ainsi que des citoyens. De même, une circulaire publique signée par six personnalités du domaine culturel (*A propos d'un nouveau Ministère de la culture et du patrimoine pour le Chili*), signale que le projet de loi pour la création d'un Ministère de la Culture révèle une vision sous l'influence d'une culture supérieure ou d'une culture institutionnelle, comprise comme les beaux-arts ou les biens culturels officiels, tout en affirmant qu'une telle culture est éloignée de la communauté et des citoyens. En ce même sens, ils signalent que la mission de l'Etat devrait être davantage le développement culturel du pays en plus de la diffusion.

A présent, le projet de loi de la création du Ministère de la culture a été approuvé par les députés, et la discussion sur la culture au Chili ne cesse pas, bien au contraire, elle est nourrie par le diagnostic portant sur l'accès inégal aux biens culturels. Comme le dit Barbara Negrón, directrice de l'« Observatorio de políticas culturales » (Observatoire de politiques culturelles), il devient vital de penser à la façon de garantir les droits culturels d'une population sans distinction de classe et de capacité économique.

2.2. Une analyse du discours institutionnel de la politique culturelle au Chili

D'après la politique chilienne de développement du théâtre, une politique publique est définie comme :

« Un cadre de régulation, destiné à orienter l'action de l'Etat et à régulariser le développement d'un secteur. Les politiques culturelles constituent l'ensemble des définitions et des actions que réalise l'Etat et qui impactent de manière directe le développement culturel du pays » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 7 ; traduction personnelle).

Or, l'histoire des politiques culturelles au Chili commence à se construire depuis 2004 et sur la base d'un premier document de politique culturelle nationale intitulé « Chile quiere más cultura » (Le Chili veut plus de culture) qui vise une « Política de fomento del teatro » (Politique du développement du théâtre), dont le principal objectif est d' :

« ordonner et de systématiser les antécédents du Conseil National de la Culture et des Arts à travers l'information déjà existante dans les différents médias publics et le processus de consultation auprès du milieu théâtral pour élaborer une politique de soutien du théâtre » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 7 ; traduction personnelle).

Dans ce cadre, nous avons fait une analyse du discours institutionnel des politiques culturelles au Chili sur la base des trois documents principaux¹¹⁹ que nous allons résumer brièvement ainsi :

La loi 19.891 sur la création du Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), promulguée en 2003. Cette Loi concerne la création, à travers le Ministère de l'Education, du Conseil National de la Culture et des Arts (CNCA) et du Fonds National du Développement de la Culture et des Arts (FONDART). Dans ce document, les principaux objectifs, tâches et attributions de chaque membre du conseil national et régional, à partir de la fondation du CNCA sont décrits ainsi :

« Le Conseil National de la Culture et des Arts, est désormais créé ainsi que « Le Conseil », comme un service public autonome, décentralisé et territorialement décentré, avec une personnalité juridique et un patrimoine propre qui se rapportera directement au président de la république » (Ley 19.891, Artículo 1°, traduction personnelle).

¹¹⁹Nous allons croiser l'ensemble de ces documents avec des informations statistiques sur la consommation culturelle des chiliens, sur la base de la dernière enquête Nationale de Participation et Consommation Culturelle de 2011 et 2012 (ENPCC).

La Política cultural 2011-2016 et La Política cultural regional 2011-2016 Metropolitana : Le document intitulé « La politique culturelle 2011-2016 » est le résultat de l'évaluation des dynamiques culturelles de années précédentes et d'un processus de consultation citoyenne effectuée à travers différentes rencontres. Comme le signale dans l'introduction, le Ministre et président du CNCA de l'époque, Luciano CRUZ-COKE, « le processus de consultation citoyenne a inclus des instances participatives comme la VIIème convention nationale de la culture réalisée à Puerto Varas, les conventions régionales et un atelier d'agents culturels dans le Centre Culturel Gabriela Mistral » (Política Cultural 2011-2016 : 13), ainsi que sur la base d'une enquête sur internet réalisée auprès de trois mille citoyens provenant de différentes régions du pays. Structurellement, ce document porte sur trois axes : création artistique, patrimoine culturel et participation citoyenne. 14 objectifs y sont exposés, à accomplir dans les 5 prochaines années, 29 buts et 120 stratégies d'exécution¹²⁰. A ce document à caractère National est adjoint un autre d'ordre Régional. Pour le territoire qui nous concerne, Santiago, nous avons pris en compte la « Politique culturelle régionale, Metropolitana 2011-2016 ». L'objectif de ce document est de faire un plan de travail en fonction des singularités de la région et en dialogue avec les agents des arts et de la culture. Ce document est divisé en deux parties, une caractérisation de la région et les conclusions émergeant des journées de travail ayant eu lieu de 2008 jusqu'en 2011, ayant abouti à une série de problématiques et de défis d'intérêt public en matière culturelle.

La Política de Fomento del Teatro 2010-2015 : publiée en 2010, la « Politique d'aide au Théâtre 2010-2015 », exprime les lignes directrices à suivre jusqu'en 2015¹²¹ sur le plan particulier du théâtre. Elle a été créée sur la base d'un diagnostic spécifique de la discipline théâtrale qui a permis d'établir des priorités au profit d'un développement intégral de la politique du théâtre.

¹²⁰Il faudrait signaler que la seule publication semblable au Chili a été Chile quiere más cultura [Le Chili veut plus de culture ; définitions de politique culturelle 2005-2010], document publié en 2005 qui, comme l'indique l'intitulé, décrit les axes de la politique culturelle chilienne de 2005 jusqu'à 2010. Or, au sein de la Politique culturelle 2011-2016 les grandes lignes et les définitions stratégiques du développement culturel et des arts sont exposés pour les prochaines années.

¹²¹Ce document n'a pas été renouvelé à la date d'aujourd'hui.

L'étude approfondie de ces documents nous a permis de relever des blocs thématiques qui conservent une relation avec les représentations sur les publics de la culture en général et les publics du théâtre en particulier.

Tout d'abord, la question de la performativité des actes de langage et des politiques culturelles s'avère ici fondamentale car au sein des politiques publiques sont censés s'établir des mécanismes et des actions qui assurent le développement, dans ce cas, culturel d'un pays. Autrement dit, les actes langagiers compris dans la politique publique sont circonscrits à des conventions institutionnelles qui assurent la réussite de l'acte. En ce sens, on observe des actes à valeur promissive en configurant le discours de la politique culturelle comme une sorte de déclaration d'intentions pour adopter une certaine conduite mais à des degrés d'engagement faible, typiquement promettre, soutenir, contribuer, faciliter quelque chose. Par exemple, « Contribuer à l'accès et la formation des publics » (Política cultural, 2011-2016: 42, traduction personnelle); « Faciliter la participation des groupes exclus de la consommation culturelle » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 41, traduction personnelle). Ces actes sont rarement reformulés afin d'expliquer les façons de promouvoir, soutenir, contribuer, faciliter, en ce sens l'acte perd en force illocutoire. De même et par l'emploi du verbe en infinitif, l'énonciateur, en ce cas l'Etat, est effacé de l'énoncé. Or, comme il s'agit d'actes promissifs la présence de l'énonciateur est fondamentale afin de garantir l'engagement. Encore une fois, ces actes perdent en valeur promissive.

Par ailleurs, la politique culturelle au Chili est un ensemble discursif qui exerce une interaction avec d'autres textes repérables et cités au sein de chaque texte. La Politique Culturelle de 2011-2016 commence par une citation provenant de la Déclaration du Mexique sur les Politiques Culturelles, auxquelles le Chili adhère. Il s'agit de la conférence mondiale sur la culture qui date de 1982 dans laquelle ont été évoqués les principes¹²² qui doivent régir les politiques culturelles d'un pays.

« La culture peut actuellement se comprendre comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle rassemble en plus des arts et des lettres, les façons de vivre, le droit et la capacité à réfléchir sur soi-même. Elle fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, engagés de façon critique et éthique. Elle est telle que l'homme s'exprime, prend conscience de lui-même et se reconnaît comme un projet inachevé, remet en question ses propres réalisations, cherche de

¹²²Les principes se divisent en : identité culturelle ; dimension culturelle du développement ; culture et démocratie ; patrimoine culturel ; rapport entre culture, éducation, science et communication ; planification, administration et financement des activités culturelles ; et coopération culturelle internationale.

nouvelles significations et crée des ouvrages de transcendance » (Declaración de México sobre las políticas culturales, 1982, traduction personnelle).

Ici apparaît une première définition de la culture, comprise au sens large comme *l'ensemble des traits distinctifs, spirituels, matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social*. Puis, cette définition est reformulée et délimitée en désignant la culture comme un trait distinctif des êtres humains, *la possibilité de réfléchir sur soi-même [...] des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement compromis*. D'ailleurs, la culture est ainsi comprise comme un outil de développement de l'identité du pays donc plus ancrée à des traits identitaires communs, elle concerne donc :

« Des milliers de citoyens qui comprennent que dans la culture et dans l'art est imbriqué un outil puissant non seulement pour le développement intégral des personnes et de la société mais aussi pour la promotion du bien-être et de la contribution au renforcement de notre identité comme pays » (Política Cultural 2011-2016 : 18, traduction personnelle).

Sur ce fragment de deux idées s'imbriquent d'un côté, la culture en tant qu'outil pour le développement plus individuel, et de l'autre, la culture comprise comme un besoin incontournable pour le développement national. Cette dernière évoque le discours sur l'identité nationale qui s'avère notamment complexe car au Chili vit un ensemble de communautés indigènes qui font ainsi partie de la nation tout en conservant des traits identitaires différents. En ce sens, l'acte consistant à nommer l'identité nationale au singulier s'avère problématique. En revanche, la politique culturelle, à travers cette nomination porteuse d'une mémoire discursive pour le contexte chilien, cherche à instaurer un point de vue face aux conflits identitaires au Chili et à réaliser une sorte d'unification identitaire :

« La culture doit être conçue comme un axe central du développement national [...] cela nous permet de nous distinguer en tant que société, en tant qu'entité historique, nous permet de nous reconnaître avec un passé commun qui nous unifie et nous différencie et en même temps nous projette vers l'avenir en tant qu'identité collective et reconnaissable » (Política Cultural 2011-2016 : 19, traduction personnelle).

Ce phénomène est identifié par García Canclini en tant qu'*unification mercantile*, c'est-à-dire que « le développement international du capital a besoin d'un processus équivalent dans la culture, parce que la diversité des patrons de vie, des objets et des habitudes de consommation entravent son expansion » (García Canclini, 1983 : 21, traduction personnelle).

D'autre part, le discours de la culture en tant que droit pour lequel notamment l'État acquiert un rôle fondamental, apparaît mentionné dans la politique culturelle chilienne qui explique ainsi ce rôle de l'État, « un Etat qui à travers sa politique publique, reconnaît le droit culturel de ces citoyens, répond aux demandes du secteur et travaille conjointement avec ce dernier afin de contribuer au développement culturel du pays » (Política Cultural 2011-2016 : 50, traduction personnelle). Ces idées se limitent à des discours sur *la démocratisation de la culture*¹²³, typiquement à travers des énoncés comme *la culture appartient à tous, tous* étant l'ensemble des Chiliens. Par exemple, à travers la citation directe des paroles de José Saramago, il est fait référence à la démocratisation de la culture. Ainsi, il affirme : « pour que la culture soit démocratique il n'est pas suffisant qu'elle soit à la portée de tous, il est indispensable que ce soit une culture engendrée par l'intervention de tous et toutes » (Política Cultural 2011-2015 : 22, traduction personnelle). Dans ce cadre, la démocratisation de la culture est configurée discursivement comme *un ensemble d'efforts de tous et toutes*, qui incluent ceux qui sont à la tête de la politique culturelle et les citoyens. Ce discours sert à multiplier les acteurs qui s'engagent dans des actions concrètes de démocratisation car, à travers l'assignation de responsabilités aux citoyens, l'État cède son rôle de seul garant du développement culturel du pays. Cela est ainsi repris dans le fragment suivant, « la culture nous appartient à tous, et sa construction et son renouvellement permanent sont une tâche pour laquelle aucun chilien ne doit être exclu, parce que notre identité s'enrichit grâce à tous les regards et à la trace de la diversité » (Política Cultural 2011-2016 : 18, traduction personnelle).

D'ailleurs, le discours sur la démocratisation de la culture en tant que tâche à réaliser, a cherché à impliquer les citoyens. Autrement dit, autour de la politique culturelle chilienne se construit discursivement l'idée que la culture ne constitue pas un monument lointain et inamovible, mais que, bien au contraire, il existe une culture qui est en construction, en renouvellement, une culture inachevée. C'est cette dernière qui apparaît dans certains énoncés du type de celui-ci : « dans la définition des politiques publiques pour la culture, habite l'intime espoir de construire un pays plus démocratique, avec des rapports égalitaires et des citoyens sensibles, cultivés et respectueux de toutes les personnes » (Política Cultural 2011-2016 : 19, traduction personnelle). Plus loin, il est précisé que « cette politique

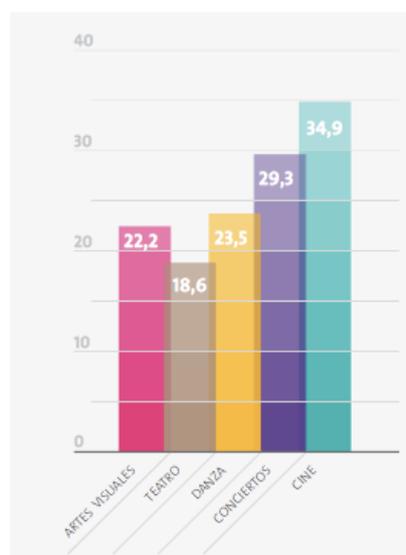
¹²³L'on sait cependant qu'au Chili, on a fait le constat qu'« il y a un fort rapport entre les audiences et les groupes économiques [...] 80% de la population n'a pas assisté à une pièce de théâtre une seule fois durant les 12 derniers mois ni plusieurs fois durant toute sa vie. Il s'agit du groupe où prédominent les personnes âgées de plus de 60 ans et celles de faible niveau socioéconomique» (Política de Fomento del Teatro 2010-2015 : 27, traduction personnelle).

culturelle imagine un pays qui désire voir, sensible et curieux de connaître ses racines, son histoire et l'avenir qu'il lui sera possible de construire » (Política Cultural 2011-2016 : 51, traduction personnelle). Le champ sémantique qui se déploie autour de mots évoquant l'avenir au sein des espoirs, ainsi que le fait d'imaginer, et de désirer configurent le discours de la politique culturelle chilienne comme peu concrète et déterminée par les circonstances d'un possible avenir au lieu d'envisager des actions concrètes à réaliser, ce qui devrait être le but principal de toute politique publique.

Par ailleurs, étant donné que le théâtre occupe un rôle important pour la société chilienne, d'après les politiques culturelles il devient crucial de fortifier la participation dans ce domaine :

« [Le théâtre] constitue l'espace par excellence, dans lequel la société se trouve avec ses problématiques, conflits, rêves et aspirations les plus profondes. Beaucoup d'entre eux ne retrouvent pas une voie d'expression ailleurs que dans l'espace public » (Política de fomento del Teatro 2010-2015 : 10 ; traduction personnelle).

Cependant, la participation aux activités culturelles et en particulier le fait d'assister à des représentations théâtrales est plus basse que la participation aux autres activités telles que les sorties au cinéma, aux concerts et aux spectacles de danse. Voyons les chiffres :



Population qui assiste aux spectacles selon leurs types. (Figure extraite de la deuxième enquête nationale de participation et consommation culturelle au Chili, 2011).

D'après une enquête réalisée entre 2004 et 2009 par l'Institut National des Statistiques (INE), publiée dans un rapport intitulé « Cultura y Tiempo libre 2012 » [Culture et temps

libre 2012], on observe une réduction du fait d'assister aux présentations artistiques et culturelles en général et en particulier au théâtre :

« Entre 2007 et 2009, il y a une réduction de 8,4% de l'accès aux présentations artistico-culturelles [...] en ce qui concerne le théâtre, la situation est encore plus inquiétante, d'un total de 875 000 personnes qui allaient dans les salles de théâtre en 2003, ce chiffre est tombé à 519 000 personnes » (Política Cultural Chile : 39, traduction personnelle).

Si l'on observe plus en détail ces chiffres dans le cas des spectacles de théâtre, l'*audience constante*¹²⁴ est plus importante pour les jeunes âgés de 15 à 29 ans et de niveau socioéconomique élevé. L'*audience dite flottante* concerne davantage les jeunes âgés de 15 à 29 ans de niveau socioéconomique moyen. Ceci est ainsi affecté par une variable éducative qui « est un prédicteur fiable en matière de consommation culturelle. Définitivement, la consommation est plus haute chez les groupes avec un plus haut niveau éducatif » (Política Cultural 2011-2016 : 40). Dans ce cadre, et au sujet de la politique culturelle chilienne la question de la participation s'avère prépondérante.

Cette question de la participation est thématifiée en lien avec l'éducation, autrement dit, quand l'on parle de participation à propos de la politique culturelle chilienne, il s'agit principalement de la formation d'audiences dans le contexte éducatif. Celle-ci est en rapport avec la mise en fonctionnement de projets qui éduquent l'appréciation culturelle sur la base du constat suivant : *le manque d'un enseignement sur l'appréciation en particulier du théâtre dans les programmes éducatifs*. D'après les politiques culturelles ce constat contribue à accroître les différences d'accès¹²⁵ car cela dépendra d'autres facteurs tels que l'intérêt des familles :

« Comme il n'existe pas un programme systématique de formation d'audiences à l'intérieur du système scolaire, les audiences du théâtre existantes se forment dans d'autres espaces, principalement par les motivations familiales et l'intérêt personnel » (Política de Fomento del Teatro 2010-2015 : 28, traduction personnelle).

A cet effet il est souligné que l'appréciation culturelle doit être formée dès l'enfance et au sein du contexte éducatif. Ces idées sont traversées par le contexte institutionnel des politiques culturelles. Autrement dit, le Conseil de la culture dépend actuellement du

¹²⁴Ceux qui ont assisté au moins deux ou trois fois par an à une pièce de théâtre.

¹²⁵Les données statistiques montrent que l'accès au théâtre est lié aux classes sociales, les plus élevées sont celles qui participent le plus à ce type d'activités culturelles, « seulement 3,2% du groupe E et 7,3% du groupe D sont allés au théâtre au cours de l'année précédente » (Segunda encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, 2011 : 38, traduction personnelle).

Ministère de l'Éducation, qui endosse pourtant lui aussi des responsabilités institutionnelles directes face au développement culturel chilien et, en particulier à la participation. D'ailleurs, les politiques culturelles font face au besoin de la formation d'audiences pour augmenter la participation par le biais d'expériences créatives des spectateurs¹²⁶ comprise ainsi :

« L'investissement massif du public dans des activités créatives de théâtre au niveau amateur, pouvait aussi être considéré comme un mode de participation qui rend compte d'un niveau d'appropriation culturelle plus profond. D'un côté, il est bien connu que les personnes qui participent aux activités créatives sont aussi davantage prédisposées à assister plus fréquemment aux spectacles de la discipline, en même temps, les personnes qui se familiarisent avec des formules de création auraient la possibilité d'une appréciation plus riche et profonde des spectacles auxquels elles assistent » (Política de Fomento del Teatro 2010-2015 : 29, traduction personnelle).

Dans ce cas, il se crée un autre rapport au discours, introduit par la formule *il est bien connu que*. Cette formule annonce la mention d'un discours ambigu et incertain auquel contribue également l'emploi de l'imparfait de l'indicatif du verbe *pouvoir* pour évoquer l'hypothèse que l'on fait quelque chose.

De même, le discours de la politique culturelle chilienne traite de la promotion et de la participation culturelle au sens de créer des habitudes de consommation. Tout au long des textes, des énoncés reliés au discours économique du système néolibéral se mobilisent, énoncés parlants pour la mémoire aussi bien discursive qu'historique du Chili¹²⁷. Par exemple :

« On cherche à promouvoir une participation croissante de la part de la communauté et permettre un meilleur accès à une offre artistique-culturelle ; protéger la formation d'habitudes de consommation culturelle, favoriser le rôle des acteurs culturels dans la création comme dans la diffusion et promouvoir l'échange et la circulation de contenus culturels à travers des nouvelles technologies de l'information » (Política Cultural 2011-2016 : 14, traduction personnelle).

L'usage d'expressions comme *consommation culturelle, industrie culturelle, entreprise culturelle, diffusion et commercialisation de biens culturels, offre et demande culturelle,*

¹²⁶Comme par exemple des initiatives du GAM [le Centre Culturel Gabriela Mistral] qui travaille avec des activités focalisées sur les groupes sociaux qui ont moins accès à la culture en faisant un travail de médiation, d'éducation, de fidélisation du public ainsi que de recherche et d'analyse des résultats. Un autre exemple est celui du Centro Cultural la Moneda [Centre Cultural La Moneda] (ccplm.cl) qui crée des programmes d'éducation artistique en lien avec les lycées. Au Chili, il s'agit là de types d'expériences récents.

¹²⁷Ce modèle a été adopté au Chili sous la dictature militaire de droite. A présent, les inégalités sont la principale conséquence de ce système.

chaîne de production, fait écho à un interdiscours économique néolibéral dans lequel la culture en tant que bien public est comprise comme un bien de consommation, ce qui a notamment des conséquences sur le rôle de l'État en termes de démocratisation culturelle, comme l'explique García Canclini (2000), selon lequel « la croissante privatisation de la production et diffusion de biens symboliques est en train d'élargir la fissure entre les consommateurs de l'élite et les masses » (García Canclini, 2000 : 90). Dans ce cadre, apparaît le phénomène de la marchandisation des audiences et des publics de théâtre en particulier car ce n'est plus l'accès pour tous qui intéresse mais la consommation de ceux qui ont les moyens économiques d'y accéder. D'après Facuse (2010) « le cadre économique face aux phénomènes artistiques, affecte également la conceptualisation autour des processus de réception, en mettant la notion de « consommation culturel » comme une catégorie plausible et beaucoup des fois indéniable pour comprendre les rapports des publics avec les œuvres » (Facuse, 2010 : 77).

Remarques conclusives : droit d'accès à la culture et consommation culturelle, les citoyens consommateurs dans la politique culturelle chilienne

Commençons par l'un des aspects le plus manifestes du constat face au cadre institutionnel dans lequel fonctionne au Chili le domaine culturel, il s'agit principalement de la précarité du financement. Celle-ci crée une forte instabilité aussi bien pour les compagnies de théâtre que pour les salles¹²⁸ en touchant par conséquent leur rapport aux publics. L'importance, tant économique que sociale, qu'une société attribue au développement culturel à travers des politiques publiques a des conséquences sur la participation. Dans le discours des politiques culturelles au Chili, il existe une distance entre ce qui se passe au niveau discursif comme la valorisation d'une *citoyenneté culturelle* et la concrète participation citoyenne (Garrido et Avalos, 2011) qui est surreprésentée par une partie privilégiée de la population. A travers les discours des politiques culturelles, on observe que le Chili, face à la participation des publics, opte pour chercher des mécanismes afin d'augmenter la consommation culturelle au lieu de la participation citoyenne dans le but de

¹²⁸Par rapport aux compagnies de théâtre en fonctionnement il n'y a pas de registres, cependant concernant les salles, « dans la ville de Santiago il y a une chiffre approximatif de 80 salles de théâtre [...] presque la moitié des unités culturelles municipales disposent d'une salle spécialisée pour les événements théâtraux mais seulement 20% possèdent un écran ou un rideau et à peine 10% disposent d'un élément d'illumination » (Política de Fomento del Teatro 2010-2015 : 20, traduction personnelle).

favoriser l'appropriation de l'espace public culturel. Par exemple, à plusieurs reprises, est souligné l'intérêt pour le développement de l'*industrie culturelle*, qui, d'après Garcia Canclini (1987), contribue à créer des produits de consommation au lieu de chercher à distribuer les ressources symboliques et d'inciter les citoyens à se les approprier.

D'ailleurs, pour aborder la question de la participation des publics, il faut traiter la formation de l'appréciation artistique en lien avec l'école. En ce sens, le discours des politiques culturelles génère une multiplication des acteurs (les citoyens chiliens, toutes et tous, les acteurs culturels et les établissements scolaires), ce qui permettrait de conduire à bon terme la tâche visant la démocratisation culturelle. A l'inverse, l'État, qui demeure faiblement engagé dans cette mission, ne déclare pas d'actions concrètes, ce qui crée une sorte de glissement vers le privé. Autrement dit, nous avons observé que la culture dans les discours des politiques culturelles a acquis une valeur économique en étant guidée par les règles du marché. Comme le dit García Canclini, en 1983, la culture est réduite à une identité mercantile qui donne lieu à un système de biens symboliques (notamment les arts) programmés par la société de consommation. Le discours des politiques culturelles est donc traversé par un interdiscours économique, en particulier, lié au modèle néolibéral instauré au Chili après le coup d'état et d'après lequel la culture est comprise comme une ressource qui peut être exploitée afin d'obtenir des bénéfices économiques.