La Conférence romande des Délégué·e·s aux Affaires culturelles

Politiques culturelles intercantonales et professionnalisation des arts de la scène dans l'espace culturel romand

Mémoire de Master présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (CH)

Faustine Pochon

Originaire de Dompierre (FR)

2023

Sous la direction du Professeur Claude Hauser

Histoire des sociétés modernes et contemporaines

« Invisible et protectrice, morcelée et unie, ancrée dans la nuit des temps et rassemblée par de nouveaux liens, francophone et suisse, niée et célébrée, la Suisse romande réunit tous les paradoxes d'une région dont le statut complexe ne la rend pas incertaine, mais étonnamment vivante. »

François Cherix

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord mon professeur, M. Claude Hauser, de m'avoir introduite à l'histoire culturelle. Je le remercie pour sa disponibilité, sa compréhension, son enthousiasme, son calme dans les périodes agitées et ses précieux conseils.

Ma gratitude va aussi à Philippe Trinchan, pour la confiance qu'il m'a accordée dans ce mandat et pour son apport passionné tout au long de ma recherche, ainsi qu'à Virginie Beyeler pour sa bienveillance et son accueil plus que chaleureux aux Archives de la CIIP de Neuchâtel.

Je remercie également Mme Brigitte Waridel, Mme Zsuzsanna Béri, M. Jacques Cordonier et M. Gérald Berger pour le temps qu'elles et ils m'ont gentiment accordé lors de nos entretiens et pour avoir partagé leurs expériences avec moi.

Merci à ma famille et à mes ami·e·s, qui m'ont écoutée et encouragée. Merci à ma sœur Morgane Pochon de m'avoir ouvert la voie de l'histoire contemporaine et montré le chemin vers la réalisation d'un mémoire.

Table des matières

Introduction **6**

1. Problématique et méthodologie **8**

1.1. Une approche structurelle et sociale de la politique culturelle romande 8

1.1.1. État de la question 8

1.1.2. Questions de recherche 10

1.2. Critique des sources 11

1.2.1. Naissance floue de la CDAC 11

1.2.2. Lire entre les lignes des procès-verbaux 12

1.2.3. Des entretiens entre le personnel et le professionnel 14

1.3. Méthodologie 15

1.3.1. Réaliser un inventaire thématique des dossiers et identifier les préoccupations principales 15

1.3.2. Analyser le discours et l'autoreprésentation des membres 16

2. Politique culturelle en Suisse romande **19**

2.1. Culture et contre-culture : le temps des revendications 19

2.1.1. L'indépendance revendiquée et redoutée du jeune théâtre 19

2.1.2. Musique : les émeutes contre l'ennui 23

2.1.3. Une danse contemporaine activiste et fédérée 25

2.2. Reconnaissance et naissance d'une politique culturelle 27

2.2.1. La culture, un service public ? 27

2.2.2. Rapport Clottu, OFC, UNESCO : élargissement du concept de culture 28

2.2.3. Les prémisses d'une politique intercantonale : des conférences régionales pour la culture 32

3. La Conférence romande des Délégués aux Affaires Culturelles **35**

3.1. Structure externe, réseaux et partenaires 35

3.1.1. L'Office fédéral de la culture, en dehors des réalités romandes ? 36

3.1.2. La CDAC face à la KBK et la CIIP : une double minorité 39

3.1.3. Pro Helvetia et la Loterie romande, les alliées financières 42

3.2. Structure interne 44

3.2.1. Tableau récapitulatif des membres de 1994 à 2020 et évolution de la CDAC. 44

3.2.2. « Membre à l'insu de son plein gré » 48

3.2.3. « Un saltimbanque pour les politiques et un géomètre pour les gens de culture »... 52

3.3. L'espace culturel romand 55

3.3.1. La lutte pour la légitimité 55
3.3.2. Une convivialité nécessaire 57
3.3.3. Une conférence suisse, intercantonale, romande ou francophone ? 59
3.3.4. Les contours d'un champ culturel romand 65
4. La professionnalisation des arts de la scène (musique, théâtre, danse) 78
4.1. Une Conférence proactive 78
4.1.1. L'évolution d'une politique d'abord administrative 78
4.1.2. La mise sur pied de formations 81
4.1.3. La création de dispositifs intercantonaux 87
4.1.4. Des politiques d'encouragement 92
4.2. Une Conférence réactive 99
4.2.1. A l'écoute des milieux professionnels, dans l'attente d'actions 99
4.2.2. Quid des musiques actuelles ? FCMA Musique+, une arrivée tardive 102
4.2.3. La danse : la grande oubliée 108
4.2.4. Des formations, et après ? 111
4.2.5. COVID-19 : mort et renaissance de la culture 114
Conclusion 118
Bibliographie 122
Annexes 129
Déclaration sur l'honneur 130
Curriculum Vitae 131

Introduction

La culture est un bien vaste terme. Elle est à la fois artistique et politique, abstraite et administrative, militante et institutionnelle, rassembleuse et diverse, omniprésente et oubliée. Elle touche à de nombreux domaines de la vie quotidienne, sans même que l'on s'en rende compte. Elle est l'âme d'une société, et sa gestion politique est souvent significative d'une vision du monde, d'un mode de pensée. En Suisse romande, la politique culturelle est jeune, encore en pleine construction, ce qui la rend parfois complexe et difficile à cerner.

Dans ce mémoire, nous souhaitons présenter un des maillons de la chaîne de la politique culturelle suisse à travers la Conférence des Délégués aux Affaires culturelles de Suisse romande (CDAC). Cette conférence réunit les cantons romands, la partie francophone du canton de Berne et parfois le Tessin, dans le but d'organiser une gestion culturelle à l'échelle de la Suisse romande. Nous nous intéresserons à la manière dont la CDAC façonne un espace culturel romand dans lequel, petit à petit, une professionnalisation des arts de la scène s'opère. Nous tenterons de décortiquer un système politique dans lequel la culture s'installe doucement, portée par les milieux culturels mais également par les cantons romands, décidés à collaborer sur le plan intercantonal. Dispositifs de soutien, formations, politiques d'encouragement, collaborations avec d'autres partenaires, tant de projets romands qui permettent de mettre en lumière aussi bien les accomplissements d'une conférence motivée et solidaire que les freins qui empêchent, encore aujourd'hui, la culture romande de rayonner.

A travers une recherche sur la politique culturelle de la CDAC de 1994 à 2020, il s'agira de dresser un portrait de cette structure, d'analyser ses modes de fonctionnement, ses engagements, ses liens avec d'autres institutions culturelles, mais également les rapports entretenus avec les acteur·rice·s culturel·le·s. La création de la CDAC s'inscrit dans une phase de démocratisation de la culture qui prend ses racines dans les années 1960. En portant un regard sur la contre-culture des années post-68, nous retraçerons l'évolution des groupes marginaux du jeune théâtre, aux émeutes de l'opéra à Zurich en passant par l'activisme de la danse, afin de comprendre ce qui a amené les politiques de l'époque à repenser leur politique culturelle. Le rapport Clottu, la création de l'Office fédéral de la culture, les rencontres de l'UNESCO sont des premiers pas vers une démocratisation culturelle et un élargissement du concept de culture, de plus en plus perçue comme un service public. Ainsi, nous tenterons de comprendre ce qui a encouragé une convergence des politiques culturelles cantonales dans les années 1980, à quelles

revendications cette nouvelle politique culturelle répond, qu'est-ce que cela raconte sur la consommation de la culture en Suisse romande, et comment cette intercantonalité s'organise pour faire rayonner la culture à l'échelle romande.

Ce travail tentera donc de dresser d'une part le portrait d'une conférence dans sa structure externe et interne, mais également l'évolution de ses deux plus grands projets : la création d'un espace culturel romand et la professionnalisation des arts de la scène. Entre théorie et pratique, identité et territoire, rêves et désillusions, concrétisation et frustration, nous nous plongerons dans les mécanismes d'une CDAC qui se débat dans un pays fédéraliste où la culture n'est pas synonyme de priorité.

1. Problématique et méthodologie

1.1. Une approche structurelle et sociale de la politique culturelle romande

1.1.1. État de la question

Si la politique culturelle à proprement parler est un phénomène relativement jeune en Suisse, la recherche qui lui est consacrée l'est, par conséquent, également. Dans les années 1960, les recherches portent surtout sur les pratiques culturelles du public, dans un souci de démocratisation et d'accès à la culture. Il faut attendre les années 1970 et 1980 pour que des recherches de plus grande envergure soient menées : statistiques et analyses systématiques sur les artistes, de plus en plus visibilisé·e·s. Ces recherches ont notamment pour but d'évaluer les conditions de travail des milieux culturels afin de mieux estimer les moyens à mettre à disposition pour leur soutien. Ces premières recherches servent évidemment à des fins utilitaires, dans la mesure où elles fournissent à l'État des données chiffrées lui permettant de décider de critères et stratégies afin d'élaborer une politique culturelle cohérente et consciente.[1]

En dehors des études statistiques, les politiques culturelles font l'objet d'un nombre restreint de recherches scientifiques. Paradoxalement, alors que presque tous les États engagent une action culturelle, peu d'études s'y intéressent. Celles qui le font restent souvent monographiques. En Suisse, la première étude d'envergure nationale n'est autre que le Rapport Clottu, paru en 1975, dont nous parlerons plus longuement dans le prochain chapitre. [2]
En 2011, Philippe Poirrier vient pallier le manque de travaux en proposant un ouvrage collectif, *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*. Cet ouvrage propose un panorama comparatif des divers modèles, programmes et dispositifs de politique culturelle de plusieurs pays. Cette étude comparative montre bien évidemment les spécificités de chaque pays, mais elle permet de révéler certains traits communs des politiques culturelles dans le monde : « logique de démocratisation, soutien à la création, rayonnement national, développement économique, défense de la diversité culturelle[3] ».

Par la suite, plusieurs travaux se sont intéressés aux différents modèles de politiques culturelles étrangères, entre implication et retrait de l'État. L'étude de Mathieu Gillabert et Pauline Milani

---

[1] PIDOUX, Jean-Yves, MOESCHLER, Olivier. *Sources de la statistique de la culture et indicateurs statistiques culturels prioritaires*. Neuchâtel, Office fédéral de la statistique, 2001, pp. 102-103.
[2] *Ibidem,* p. 45.
[3] GIREL, Sylvia : « Philippe Poirrier (sous la direction de), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011* », in *Sociologie de l'Art,* 2012/2 (OPuS 20), p. 199.

sur les modèles et contre-modèles transnationaux de diplomaties culturelles distingue plusieurs grands modèles. Le premier, parfois appelé « modèle français » est une pratique dans laquelle l'implication centrale de l'État est assumée, sous forme de propagande autopromue ou de *soft power*. À l'inverse, le modèle nord-américain prône un retrait de l'État sur le terrain de la politique culturelle, au nom d'un certain libéralisme. L'administration fédérale préfère déléguer cette gestion culturelle à des fondations privées. Ainsi, la Suisse se retrouve dans un modèle hybride, où cette gestion est confiée à des organismes publics, semi-publics et privés. Pro Helvetia en est un exemple parfait, apparemment indépendante de l'État et pourtant financée par lui.[4]

Les politiques culturelles sont un champ de recherche relativement investi. Olivier Moeschler a largement contribué à la recherche sur les politiques et pratiques culturelles en Suisse, avec une attention toute particulière pour le cinéma. En ce qui concerne la danse, il existe un vide dans la recherche. Jean-Pierre Pastori, journaliste spécialisé, avait posé quelques jalons sur la danse et le ballet en Suisse en 1984. Ce sont Anne Davier et Annie Suquet qui comblent le vide en prenant la relève de Pastori avec un ouvrage sur les visages de la scène chorégraphique helvétique et l'essor de la danse contemporaine. Concernant le théâtre, Anne-Catherine Sutermeister propose un ouvrage extrêmement détaillé sur l'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande.

Dans le domaine de la musique, les travaux de chercheur·euse·s se font rares, malgré une scène musicale bouillonnante. Christian Steulet s'intéresse à la période 1950-1970, notamment à l'avènement des Nuits de Jazz et à leur popularisation qui poseront les jalons d'une reconnaissance de la musique pop. Pierre Raboud prolonge cette thématique en se penchant sur les années 1960-1980 et les manifestations qui ont mis au centre du débat culturel et politique les musiques jeunes. De la revendication à l'acceptation dans le paysage culturel, il se penche sur la légitimation d'une culture pop qui obtiendra plus tard un fort rayonnement à travers des évènements comme le Paléo Festival de Nyon. Pierre Bataille et Marc Perrenoud contribuent à la recherche en étudiant le quotidien des musicien·ne·s en Suisse romande, dans une perspective d'étude genre, et en exposant les différentes stratégies et pratiques du métier : musicien·ne-créateur·rice, musicien·ne-artisan·e et musicien·ne-enseignant·e. Malgré ces enrichissantes

[4] GILLABERT, Matthieu, MILANI, Pauline : « Introduction : modèles et contre-modèles transnationaux de diplomaties culturelles », in *Relations internationales,* 2017, n°169, pp. 5-7.

contributions, les musiques en Suisse restent un domaine qui manque cruellement d'études et de rencontres scientifiques. [5]

Nous constatons que de nombreuses recherches sur les politiques culturelles suisses mettent surtout en avant la culture suisse-alémanique. Il s'agira alors de recentrer notre recherche sur la Suisse romande, par le biais de la CDAC, mais également grâce à des travaux sur la question romande, notamment ceux de François Cherix.

1.1.2. Questions de recherche

Ce travail porte donc sur la politique culturelle de la Conférence des Délégués aux Affaires culturelles de Suisse romande, ou CDAC, de 1994 à 2020. Notre objectif sera de dresser un portrait de cette structure et d'analyser ses modes de fonctionnement, ses engagements, ses liens avec d'autres institutions culturelles mais également les rapports entretenus avec les acteur·rice·s culturel·le·s. Toutefois, le champ d'action de la CDAC étant large, touchant à de nombreux domaines artistiques, nous avons dû resserrer notre focale sur les sujets qui nous ont semblé les plus importants suite à la lecture des sources.

Afin de mieux comprendre la création d'une telle conférence intercantonale romande et son ancrage dans le contexte, nous nous intéresserons aux politiques culturelles en Suisse romande depuis les années 1960 jusqu'à la création des quatre conférences régionales à la fin des années 1980. Qu'est-ce qui a encouragé l'idée d'une convergence des politiques culturelles cantonales ? Quelles sont les revendications formulées pour démocratiser le soutien aux artistes ? Comment la culture est-elle perçue et consommée en Suisse romande ?

Notre premier axe se focalisera sur la CDAC, d'abord dans sa structure externe : quels liens entretient la CDAC romande avec la CDAC suisse et avec la Conférence intercantonale de l'instruction publique (CIIP) qui la chapeaute ? Comment collabore-t-elle avec des institutions culturelles comme l'Office fédéral de la culture, Pro Helvetia et la Loterie romande ? Comment son travail s'articule-t-il avec ces autres grandes structures ? Puis nous essaierons de dresser un portrait plus social et humain des membres de la CDAC afin de comprendre comment se passe la collaboration entre délégué·e·s cantonaux·ales, mais aussi comment ses membres se

[5] NIKOGHOSYAN, Nuné : « « Musique en Suisse sous le regard des sciences sociales », colloque à l'université de Lausanne, le 17 juin 2016 », in *Volume !,* version du 13 décembre 2017, consulté le 25 août 2021, url. http://journals.openedition.org/volume/5486

positionnent dans leur fonction face à la politique culturelle romande, face aux artistes et aux politiques et à leur rôle d'intermédiaire. Nous nous intéresserons également à la question d'identité romande : la CDAC romande présente-t-elle des particularités en comparaison aux autres conférences régionales ? Nous tenterons d'analyser le positionnement des membres de la CDAC concernant l'appartenance de la conférence, en s'intéressant aux questions d'identité culturelle : est-elle suisse, intercantonale, romande ou francophone ?

Notre deuxième axe mettra la focale sur la professionnalisation des arts de la scène, mais nous avons décidé de nous limiter aux trois champs artistiques que sont la musique, le théâtre et la danse. Ce sont trois arts majeurs qui pourtant connaissent tous un développement différent en Suisse romande et qui pourront nous permettre d'exposer de diverses manières comment la CDAC répond aux attentes et besoins d'un champ culturel. Dans quels domaines la CDAC est-elle proactive, donc instigatrice de projets pour l'encouragement des arts de la scène, à travers, par exemple, la création de formations pour les artistes et la mise en place de partenariats avec d'autres institutions spécialisées dans un champ ? A l'inverse, dans quels cas la CDAC est-elle réactive, dans le sens où elle n'est pas à l'initiative de projets mais attend que les impulsions viennent de la part des milieux culturels ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait que la professionnalisation avance, se concrétise dans certains cas et dans d'autres non ? Quels sont les moteurs et les freins de cette évolution ? Existe-t-il des décalages entre la réalité du terrain et un certain idéal culturel ?
Nous avons longtemps hésité à inclure l'année 2020 dans notre problématique, de peur de ne pas avoir assez de recul. De plus, nous craignions également que le COVID, par les chamboulements qu'il a provoqués, ne vienne complètement perturber notre analyse. Malgré cela, nous pensons pourtant que cette année 2020 est très intéressante car elle provoque de nombreuses remises en question sur le statut des artistes, sur la reconnaissance de la culture, sur la précarité du milieu et bouleverse fortement le fonctionnement de la CDAC. Notre dernière question de recherche sera donc la suivante : comment le COVID a-t-il impacté la CDAC dans sa politique de professionnalisation des arts de la scène ?

1.2. Critique des sources

1.2.1. Naissance floue de la CDAC

La première difficulté de notre recherche réside dans le manque de clarté de la naissance de la CDAC. En effet, les archives de la CDAC, qui se situent au siège de la CIIP à Neuchâtel, ne

conservent pas les documents datant d'avant 1994. Nous n'avons pas réussi à trouver de documents relatant la naissance de cette conférence. Ce n'est que durant les entretiens menés avec d'ancien·ne·s membres que nous avons pu, approximativement, dater ses débuts dans les années 1980. Les premiers membres eux-mêmes ne sauraient déterminer avec exactitude la constitution de la CDAC. Mais ce « trou » archivistique s'explique de manière relativement simple. Premièrement, il est compréhensible qu'une nouvelle institution intercantonale ne trouve pas directement de système commun de procès-verbaux et d'archivage, perdue entre différents fonctionnements cantonaux. Deuxièmement, les premières années de la CDAC peuvent être qualifiées d'informelles. Gérald Berger, nommé chef du service de la culture de Fribourg en 1983, se retrouve membre d'une CDAC déjà existante, mais « un peu informelle… Donc on se réunissait quelques fois par année, on échangeait. Mais il n'était en tout cas pas question d'envisager des initiatives de collaboration intercantonale. »[6] Il faut plusieurs années à la CDAC pour trouver son fonctionnement, ses buts et sa légitimité. Ce flou relatif à la naissance de la conférence tient aussi du fait que, dans les années 1980, tous les cantons ne possèdent pas de service de la culture. La culture est un domaine bien souvent attribué à un autre service, parfois sans lien apparent. Ce manque d'encadrement de la culture est à la fois une liberté, celle d'un terrain à défricher et à bâtir sans règles établies, et à la fois représentatif de la difficulté d'intégrer la culture dans les politiques cantonales, et encore plus au niveau intercantonal. Il s'agira pour nous de replacer les projets de la CDAC dans leur contexte, qui varie énormément entre le début et la fin de notre cadre temporel.

1.2.2. Lire entre les lignes des procès-verbaux

La plus grande partie de notre corpus se constitue des procès-verbaux des séances de la CDAC. Si le nombre de documents est conséquent, nous constatons toutefois que les procès-verbaux sont des dossiers plutôt lisses. En effet, nous y découvrons l'ordre du jour, les requêtes adressées à la conférence, les décisions prises par celle-ci. Mais nous ne trouvons que très peu de débats, d'explications détaillées ou de réflexions. Nous sommes menée d'un point A à un point B sans en apprendre davantage sur les raisons qui ont poussé les membres à prendre telle ou telle décision. Ce manque de détails nous conduit à envisager les procès-verbaux différemment, à tenter de lire entre les lignes pour comprendre le fonctionnement de la CDAC.

[6] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 1.

Ainsi, en termes de contenu, les procès-verbaux ne nous apportent presque que des informations factuelles, d'où notre décision d'utiliser cette masse de documents pour une analyse plutôt quantitative que qualitative. Mais alors surgit une difficulté supplémentaire, celle de ne pas se faire piéger par les chiffres. Par exemple, un dossier peut être énormément traité pendant deux ans, plus que tous les autres dossiers, puis ne plus l'être du tout. Cela veut-il dire que le dossier a perdu son importance dans la politique culturelle de la CDAC ? Pas nécessairement. Souvent, un dossier occupe beaucoup de temps dans les séances car le projet est en pleine préparation et que la Conférence concentre son énergie à son lancement. Ainsi, son absence dans les années qui suivent peut vouloir dire que le projet est tombé à l'eau, mais aussi que le projet est en marche et que la CDAC n'a plus à intervenir. Donc, moins on en parle, mieux c'est ? Pas toujours, mais dans certains cas, une absence dans les dossiers de la conférence traduit la réussite d'un projet.

Un autre défi de compréhension des procès-verbaux, certainement celui qui nous a donné le plus de fil à retordre car il s'inscrit dans un système politique complexe, réside dans le fait que la CDAC s'occupe de politique culturelle intercantonale. Nous nous méprendrions si nous l'analysions comme représentant la politique culturelle en Suisse romande dans son ensemble. Pourtant, ce fut notre premier réflexe, celui de voir en les projets de la CDAC un échantillon représentatif de la culture. Le nez dans les dossiers de la conférence, nous ne nous sommes pas rendue compte que, comme l'arbre qui cache la forêt, il fallait mieux jauger l'importance de cet échantillon. Il ne faut pas oublier toutes les politiques cantonales et communales, dont on ne parle pas ou peu dans les procès-verbaux, mais qui sont pourtant de la plus haute importance en matière de politique culturelle. Il existe deux principes qui régissent la politique suisse : le fédéralisme et la subsidiarité. Le fédéralisme est un système politique qui partage les compétences étatiques entre la Confédération et les cantons. Ceux-ci possèdent une grande autonomie, car tout ce qui ne relève pas précisément de la compétence de la Confédération leur revient. Par exemple, l'éducation et la culture sont des domaines cantonaux, tandis que l'enseignement primaire ou les activités culturelles et sportives relèvent de la compétence des communes. Toute analyse de la politique suisse doit donc prendre en compte les différents niveaux qui la composent : Confédération, cantons, communes.[7] Ainsi, ce travail est quelque

[7] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline : « La culture comme politique publique : le cas de la Suisse », in *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*. Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2011, p. 450.

peu biaisé dans la mesure où il parle de politique culturelle à travers la focale de la CDAC. Cette perspective ne représente en effet qu'une partie d'une réalité bien complexe, une sorte de niveau intermédiaire entre les cantons et la Confédération, le niveau intercantonal. Le défi sera de sortir d'un regard « CDAC-centré » pour avoir une vision d'ensemble.

1.2.3. Des entretiens entre le personnel et le professionnel

Pour pallier le côté très factuel des procès-verbaux, il nous a semblé nécessaire d'enrichir notre corpus avec des entretiens menés auprès de membres, ancien·ne·s ou actuel·le·s, de la CDAC. Nous avons réalisé deux entretiens. Le premier s'est déroulé avec Philippe Trinchan, représentant de Fribourg de 2014 à aujourd'hui, et avec Jacques Cordonier, représentant du Valais de 2009 à 2020. Le second entretien a été réalisé en trio : avec Brigitte Waridel du canton de Vaud, membre de 1995 à 2015, avec Gérald Berger de Fribourg, membre de 1994 à 2013 et avec Zsuzsanna Béri de Neuchâtel, membre de 2004 à 2020. Idéalement, nous aurions aimé rencontrer toutes les personnes qui ont travaillé à la CDAC. Cet échantillon amène toutefois de la diversité dans l'ancienneté des membres qui, ensemble, recouvrent toute la période étudiée et qui par conséquent peuvent partager des visions différentes de l'évolution de la CDAC. Il offre également de la diversité de par la variété cantonale des parcours et visions variées face à la politique culturelle. Cela nous permet de mieux comprendre comment les membres s'attellent à conjuguer des opinions, des pratiques de la culture et des budgets différents.

Chacune de nos demandes d'entretiens a été reçue chaleureusement. Tous les membres contacté·e·s ont accepté de nous rencontrer et ont témoigné leur joie de revoir d'ancien·ne·s collègues. Ces entretiens ont permis de restituer le climat de l'époque et de mieux comprendre les motivations des acteur·rice·s, les enjeux et objectifs de la conférence. L'entretien est une aide pour faire des liens entre les documents et leur exégèse, mais nous devons les aborder avec précaution. Certains membres ont débuté dans les années 1990, il y a plus de trente ans. Il paraît évident que leur version du passé se déforme avec le temps, se voile de divers filtres liés à leur sensibilité politique actuelle, à l'évolution du contexte institutionnel et de leurs mentalités. Les enjeux, rivalités (notamment avec les Suisses alémaniques), défis et objectifs ne sont pas les mêmes pour les membres les plus ancien·ne·s que pour les membres actuel·le·s.

A l'inverse, nous devons également être vigilante face aux témoignages de membres actuel·le·s ou fraîchement retraité·e·s. Leur apport, bien que passionnant, est forcément influencé par des

propos à défendre, l'envie de montrer une belle image de la conférence, de mettre en valeur son travail et de ne pas être trop critique envers le système politique en place. Pour celles et ceux qui sont encore en fonction à la CDAC, le côté professionnel risque de prendre le dessus sur la totale transparence de leurs propos. La subjectivité des témoignages est parfois sensible, par exemple dans la rivalité palpable entre Suisse romande et Suisse alémanique, mais parfois difficile à cerner, gommée par des réponses à la fois très professionnelles, mais basées sur des ressentis personnels. Finalement, nous devons prendre de la distance avec notre propre position de chercheuse, originaire de Suisse romande, de nos idées reçues, nos attaches particulières et émotionnelles au milieu de la culture et prendre conscience de la difficulté à cerner un système politique complexe, dans lequel tant de facteurs entrent en compte.

1.3. Méthodologie

1.3.1. Réaliser un inventaire thématique des dossiers et identifier les préoccupations principales

Notre méthodologie s'est construite en deux temps. Dans le mandat qui nous a été confié par la CDAC, deux objectifs principaux faisaient partie du cahier des charges. Le premier consistait en la réalisation d'un inventaire thématique des archives de la CDAC et le second en la réalisation d'un travail de mémoire sur l'histoire de la CDAC. Nous nous sommes rapidement rendue compte que l'inventaire thématique était une étape nécessaire à la compréhension globale de l'activité de la conférence. Bien que de nombreux dossiers des archives se sont révélés d'importance minime pour notre problématique, ils nous ont toutefois permis de mieux cerner les contours de la politique culturelle romande.

Ainsi, pendant environ six mois, nous nous sommes rendue dans les bureaux de la Conférence intercantonale de l'instruction publique de Suisse romande et du Tessin (CIIP), à Neuchâtel, pour examiner la vingtaine de classeurs constituant les archives de la CDAC. Nous avons procédé de manière chronologique, en commençant par les documents, dossiers et procès-verbaux les plus anciens, tout en prenant des notes afin de retracer petit à petit l'histoire de la conférence. Après avoir pris connaissance de tous les documents, soit environ 1500, nous avons dû trouver un système de classification qui permettrait de prendre conscience de l'envergure du travail de la CDAC de 1994 à 2020.

Nous avons distingué neuf catégories qui, elles-mêmes, sont divisées en plusieurs parties. Les catégories sont (1) théâtre, (2) musique, (3) cinéma, (4) littérature et bibliothèques, (5) danse, (6) ateliers à l'étranger, (7) associations romandes de promotion culturelle, (8) relations au niveau suisse et (9) politiques d'encouragement. Chaque catégorie est ensuite divisée entre plusieurs sous-catégories, comme la Haute École de Théâtre de Suisse romande pour la catégorie théâtre, Cinéforom pour le cinéma, ou le pôle culturel fort pour les politiques d'encouragement etc. Cette manière d'inventorier les documents s'est révélée efficace, puisqu'elle nous permet de recouvrir un maximum de thématiques qui ont été travaillées par la CDAC. De plus, elle permet de se rendre compte concrètement, chiffres à l'appui, du nombre de dossiers consacrés à tel ou tel domaine. Cette première étape nous a servi à prendre connaissance des activités de la CDAC. Mais ce fut avant tout une période durant laquelle nous nous sommes posée de nombreuses interrogations, qui ont permis la formulation de nos questions de recherche et de notre problématique. Il s'agit là d'un travail plutôt quantitatif de répertoriage, qui sera la base de notre réflexion et analyse.

1.3.2. Analyser le discours et l'autoreprésentation des membres

Dans un deuxième temps, nous avons adopté une approche qui se base sur la sociologie historique. C'est-à-dire que nous ne voulions pas axer notre recherche sur une histoire des institutions. Nous souhaitions insister sur les acteur·rice·s qui constituent la structure sociale et administrative qu'est la CDAC. Notre travail a été de retracer l'évolution de la conférence à travers le temps afin de comprendre comment celle-ci a été façonnée par des impulsions, des freins et des moteurs internes ou externes à la CDAC. Nous entendons par cela une analyse de la sociologie du groupe, du rapport entre Suisse romande et Suisse alémanique, avec le niveau cantonal, le niveau national ou avec les acteur·rice·s politiques et culturel·le·s.

Comme expliqué dans le chapitre précédent, le côté formel des procès-verbaux ne nous permettait pas de comprendre en profondeur les enjeux des débats, les motivations liées aux différents projets, les freins concernant tel ou tel dossier. Ces documents relativement lisses taisaient ce qui nous intéressait le plus, à savoir le fonctionnement social et humain de cette machine culturelle. Étant donnée la proximité temporelle de notre sujet, il aurait été dommage de ne pas en profiter pour rencontrer des acteur·rice·s de l'histoire de la CDAC. Nous avons donc enrichi notre corpus de sources orales, en menant des entretiens avec cinq membres et ex-membres de la conférence, déjà présenté·e·s précédemment, à savoir Gérald Berger, Brigitte Waridel, Zsuzsanna Béri, Jacques Cordonier, et Philippe Trinchan.

Pour mener à bien ces entretiens, nous avons formulé un questionnaire basé sur nos pistes de réflexions. Les connaissances acquises lors du dépouillement des archives nous ont permis de formuler des questions sur l'évolution et le fonctionnement de la CDAC. Nous avons posé une vingtaine de questions liées :

- au parcours des différents membres
- à l'appartenance au monde de la culture et de la politique
- aux limites du champ d'action de la CDAC
- à l'évolution de la légitimité de la conférence
- aux liens avec les acteur·rice·s culturel·le·s
- aux accomplissements de la conférence
- au fédéralisme, au rapport entre les cantons et avec la Confédération
- à l'évolution dans la manière de travailler, à la structuration de la CDAC
- à la question de la langue, de la francophonie, du *Röstigraben*
- aux disparités de soutien entre les domaines culturels
- au caractère instigateur ou non de la CDAC
- aux objectifs et rêves des membres pour la politique culturelle romande
- aux bouleversements liés au COVID

Notons que nous avons choisi de mener ces entretiens en duo et trio. En effet, les membres de la CDAC fonctionnent en groupe et de leur conférence émane une convivialité ressentie même au travers des procès-verbaux. Ainsi, le format duo/trio nous a permis de voir comment les membres complètent les réponses de leurs collègues, se remémorent des souvenirs, des projets difficiles, des réussites marquantes etc. Nous avons finalement retranscrit ces entretiens de manière à obtenir un document de travail auquel nous avons pu nous référer régulièrement. Celui-ci a permis de dégager des tendances communes de discours sur un sujet donné, des évolutions de pensées, des différences générationnelles parfois ou encore des contradictions.

Ces entretiens ne constituent pas uniquement un complément d'archives, ils n'ont pas été menés uniquement pour combler un manque. Certes, ils viennent enrichir l'aspect formel des procès-verbaux avec un apport plus humain, social et réflexif sur la culture en Suisse romande, mais ils nous permettent avant tout de proposer une analyse des discours et des représentations : par les membres, sur les membres, sur le rapport avec les politiques, les acteur·rice·s culturel·le·s, la Suisse alémanique etc. Pour nous, ces sources orales permettent de se détacher d'une histoire des institutions pour orienter notre recherche vers un axe davantage sociologique, se pencher

sur la mémoire collective des membres, la manière dont ils se représentent et reconstruisent l'histoire de la CDAC, entre une mémoire officielle et une mémoire individuelle.[8]

Ainsi, les deux dimensions de notre méthodologie, à la fois qualitative (entretiens) et quantitative (répertoriage des dossiers, récurrence de tel ou tel sujet) permettent de compenser les limites et biais des aspects quantitatif et qualitatif. Nous avons conscience des limites de la partie qualitative de notre analyse. Notre idée n'est pas non plus de nous plonger dans une analyse quantitative complète des finances de la CDAC, d'autant plus que le peu d'informations financières trouvées dans les archives ne nous le permettent pas, tant elles sont éparses et irrégulières. Nous espérons que de futures recherches viendront peut-être combler les lacunes de notre analyse et offriront sans doute des données plus complètes que les nôtres, des chiffres précis sur les montants des subventions ou sur les réalités des métiers culturels.

[8] VOLDMAN, Danièle. *La bouche de la vérité ? : la recherche historique et les sources orales*. Paris, Institut d'histoire du temps présent, 1992, p. 47.

2. Politique culturelle en Suisse romande

2.1. Culture et contre-culture : le temps des revendications

Nous l'avons dit, deux principes fondamentaux régissent le fonctionnement de la politique culturelle suisse : le fédéralisme et la subsidiarité. Le principe de subsidiarité signifie que l'État fédéral ne s'occupe que des tâches qui ne peuvent être prises en charge par un niveau politique inférieur, qu'il s'agisse des cantons, des communes ou d'institutions privées. Toutes les autres tâches ne sont donc pas du ressort de la Confédération. Elle a le droit de subventionner et de légiférer mais, dans ce système, les cantons et les villes jouent le rôle le plus important en matière de politique culturelle.[9] Dans les années 1960, les élites suisses ressemblent à celles de la guerre, dans le sens où l'armée y joue un rôle prépondérant. En 1980 encore, presque la moitié des parlementaires est constituée d'officiers. Il n'est donc pas étonnant que le choix des instances culturelles fédérales soit de soutenir des formes de cultures classiques et traditionnelles, qui trouvent un écho dans l'idée de défense spirituelle nationale.[10]

2.1.1. L'indépendance revendiquée et redoutée du jeune théâtre

De nombreux domaines culturels vont connaître des bouleversements et de profondes remises en question de la société à partir des années 1960. Dans le domaine du théâtre, cette période connaît l'apparition en Europe, mais aussi de manière plus discrète en Suisse, de nouvelles compagnies qui proposent une alternative au théâtre institutionnalisé. Cette période va apporter une nouvelle dynamique et chambouler le système théâtral en place : réformes de l'enseignement dramatique, remise en cause du théâtre centré sur le texte, ouverture à de nouvelles esthétiques et à de nouvelles configurations scéniques. C'est une période de remise en question des principes établis de l'art institutionnalisé. Les jeunes compagnies de théâtre suisses se veulent politiques, engagées et indépendantes. Les changements sociétaux d'après-guerre suscitent des mouvements sociaux contestataires qui révèlent les problèmes des sociétés industrielles. Les mouvements de contre-culture incarnent une conception nouvelle de la culture. Les loisirs brouillent la hiérarchie entre culture élitaire et populaire. Toute une réflexion se met en place afin de réduire les clivages sociaux en rendant la culture accessible à chacun·e. À son échelle, le milieu du théâtre traverse sa propre crise interne et remet en question les structures institutionnelles et les valeurs du théâtre traditionnel. L'émergence du théâtre

[9] *Ibidem,* p. 451.
[10] RABOUD, Pierre : « Swiss Wave, l'inscription de la musique pop en Suisse au tournant des années 1980 », in *Traverse : Zeitschrift für Geschichte,* 2019, n° 26, p. 44.

indépendant et contestataire peut être vue comme l'expression d'une crise générale, d'une rupture entre l'art établi et les nouvelles compagnies, qui ont la volonté de changer radicalement la fonction même de l'art.[11]

L'époque est donc à la contestation. Tout ce qui est normatif, conventionnel, réglementaire est renié par les nouvelles compagnies théâtrales qui se positionnent fièrement en dehors des structures institutionnelles. Cette posture contestataire permet d'échapper d'abord à certaines contraintes, qu'elles soient d'ordre administratif ou économique, car les théâtres institutionnels sont inévitablement liés aux pouvoirs publics. Pour certaines compagnies, c'est simplement le manque de subventions qui les force à être indépendantes. Il existe donc une ambiguïté dans les relations entre pouvoirs publics et les jeunes compagnies, entre d'une part des revendications contestataires et d'autre part des contraintes économiques.[12] Les compagnies indépendantes vont toutefois vite faire appel aux pouvoirs publics pour un soutien, malgré une certaine idéologie anarchiste influencée par des mouvances culturelles alternatives en conflit avec les institutions. Est-il contradictoire de demander l'aide à l'État si l'on se positionne contre lui ? Quelles stratégies adoptent ces compagnies pour défendre leurs intérêts et pour légitimer leurs activités aux yeux des autorités ?[13]

Dans le canton de Vaud, il existe depuis 1961 un fonds spécial, le Fonds du Théâtre en Suisse romande (FTSR), mais celui-ci subventionne principalement le Centre dramatique romand (CDR). C'est le CDR qui répartissait ensuite les subventions aux différents projets théâtraux. Les pouvoirs publics déléguaient complètement leur tâche de subventionnement.[14] Ainsi, quand le CDR éclate, les pouvoirs publics, n'ayant pas vraiment cette expérience, se retrouvent face à de nombreuses demandes et ne savent pas toujours quelles décisions prendre. Les critères sont extrêmement flous sur le statut de professionnel. Se calcule-t-il selon la part de temps consacré au théâtre ? Selon la formation ? Selon les revenus ? Pour les autorités, la formation et le revenu font foi, mais cela exclut beaucoup de compagnies indépendantes. De plus, les critères artistiques font référence à une conception traditionnelle du théâtre, c'est-à-dire focalisée sur le texte, la pièce, la notoriété de l'auteur, tandis que les compagnies indépendantes privilégient le

[11] SUTERMEISTER, Anne-Catherine. Sous les pavés, la scène : l'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60. Lausanne, Éditions d'en bas, 2000, pp. 11-13.
[12] *Ibidem,* p. 213.
[13] *Ibidem,* p. 225.
[14] *Ibidem,* p. 221.

jeu d'acteur.[15] De manière générale, les pouvoirs publics ne savent pas comment évaluer des démarches singulières. Ils craignent un manque de rentabilité et incitent les théâtres à être plus rentables. Les critères de sélection s'additionnent sans être forcément pertinents ni objectifs. Comment définir la valeur, la qualité et l'intérêt d'un spectacle ? Les subventions semblent parfois être prises dans un cercle vicieux où ancienneté et rentabilité priment et dans lequel ce sont toujours les théâtres les plus établis qui en profitent.[16]

Au début des années 1970, seule la Ville de Genève dispose du Département des Beaux-Arts, consacré à la culture. Même dans ce cas, les théâtres d'art dramatique s'y partagent 10,65% du budget en 1971, tandis que l'art lyrique à lui tout seul touche plus de 60%.[17] Le Département a des réticences à aider les groupes marginaux. Il préfère soutenir les cinq théâtres professionnels du canton, les théâtres établis, ceux qui ont fait leurs preuves et dont la programmation intéresse un large public.[18]Ainsi, l'émergence de ces nouvelles compagnies de théâtre est un phénomène marquant des années 1960 et 1970, au point que les pouvoirs publics ne peuvent le nier, même s'ils évitent au maximum de le subventionner directement. Manque de budgets, raisons politiques, méfiance envers cette nouvelle génération turbulente, démarches artistiques trop contestataires… La liste des facteurs qui freinent l'acceptation de nouvelles formes d'art dans le système d'aides publiques est longue et explique la lenteur de l'installation d'une réelle politique culturelle en Suisse romande.[19]

A cette époque, il est souvent reproché aux groupes marginaux de théâtre d'être arrogants et d'alimenter leur querelle avec les autorités par la provocation. Dans l'opinion publique, les compagnies indépendantes doivent encore faire leurs preuves. Mais certaines manifestations marquantes participent à la visibilisation de ce nouveau théâtre. À Genève, le Théâtre Mobile organise le Festival du Bout-du-Monde, qui va marquer un tournant et rompre le cercle vicieux. Par son succès, cette manifestation autofinancée prouve l'intérêt et l'impact de la culture alternative. Ce genre d'évènements, comme les Rencontres de Cartigny l'année d'après, apaisent les tensions et créent des ouvertures pour un dialogue avec les autorités. D'ailleurs, la terminologie, elle aussi, devient plus conciliante : on ne parle plus de théâtre marginal, mais de

[15] *Ibidem,* p. 235.
[16] *Ibidem,* pp. 236-237.
[17] *Ibidem,* p. 219.
[18] *Ibidem,* pp. 233-234.
[19] *Ibidem,* p. 233.

« jeune théâtre ». Durant ces Rencontres de Cartigny qui réunissent plusieurs représentant·e·s de théâtre, de nombreuses revendications sont mises sur la table : flexibilité de l'espace théâtral, accessibilité de la culture, besoin de locaux de répétition et d'espaces de représentations, réforme de l'enseignement théâtral. Ces questions remettent en cause beaucoup de notions alors bien établies aux yeux des pouvoirs publics. Les jeunes compagnies bousculent les critères établis qui définissent le statut de professionnel. Le jeune théâtre demande à être soutenu financièrement. Il attire un nouveau public, jeune et populaire, il rencontre du succès, assure la relève, pourtant il n'arrive même pas à couvrir ses déficits. Les acteur·rice·s sont contraint·e·s d'exercer d'autres activités pour gagner leur vie et demandent aux autorités de les subventionner au regard de leur travail, et non du caractère politisé ou non de leurs spectacles.[20]

Mais comment les jeunes compagnies assument-elles de demander l'aide de ceux contre qui elles luttent ? Elles ont parfois un sentiment de disproportion face aux sommes accordées aux grandes institutions, sentiment qui résulte en une envie de revendiquer son existence dans un monde qui semble tourner autour de quelques institutions phares. De plus, les années 1960 sont le témoin de l'émergence de l'État providence, une sorte de relais impersonnel, de robot administratif qui objectivise le rapport entre le citoyen et l'État, sans jugement de valeurs. Ainsi, chaque citoyen devrait pouvoir disposer du soutien de l'État. Les jeunes compagnies théâtrales des années 1960 incarnent une jeunesse tiraillée entre une conception anarchiste d'un gouvernement trop dominant et l'idéal d'un État providence protecteur au service des citoyen·ne·s. Elles vivent une indépendance à la fois choisie et subie, tant revendiquée que redoutée.[21]

Les rencontres de Cartigny en 1971 ont créé un premier dialogue entre les politiques et les acteur·rice·s culturel·le·s. Mais un malaise subsiste du côté des pouvoirs publics concernant la contradiction du jeune théâtre, qui réclame d'être soutenu par ceux contre qui il lutte. Les autorités se discréditent-elles en soutenant un théâtre politique ? Ce problème souligne bien la confusion qui existe sur le rôle de l'art dans la société. Cette confusion est symptomatique de l'époque et traduit le « traumatisme » de Mai 68 pour les autorités.[22] Malgré tout, le début des années 1970 marque une première étape de réconciliation entre les groupes marginaux et les

[20] *Ibidem,* pp. 226-228.
[21] *Ibidem,* pp. 231-232.
[22] *Ibidem,* pp. 226-228.

pouvoirs publics. Accepter d'élargir sa vision de l'art est une chose, mais les pouvoirs publics ne savent pas comment réagir face aux requêtes de plus en plus nombreuses. Ils sont amenés à redéfinir leurs options et leurs politiques culturelles, tandis que les jeunes compagnies sont, quant à elles, amenées à légitimer leurs requêtes et à s'inscrire dans un système qu'elles avaient pour habitude de contester.[23]

2.1.2. Musique : les émeutes contre l'ennui

Dans le domaine de la musique, les revendications seront légèrement plus tardives que pour le théâtre. En revanche, elles vont prendre une grande ampleur. Une des premières revendications vient de l'espace autonome zurichois, l'*Aktionsgruppe Rote Fabrik*. Il demande « *Mehr Räume für Rock und Popkonzerte. Mehr Geld für unsere Kultur* ».[24] Les musiques rock et pop ici mentionnées incarnent une musique jeune qui s'oppose à la musique classique et bourgeoise. Rapidement, les musiques jeunes deviennent emblématiques des revendications sociales et politiques de l'époque. Le terme pop prend un sens large et ne désigne pas nécessairement le style de musique tel qu'on l'entend aujourd'hui. Il recouvre aussi bien le punk, le rock que la *new wave*, le reggae etc.[25]

Le 30 juin 1980, des jeunes vont manifester dans les rues de Zurich. Cette manifestation débouche sur des affrontements avec la police, entraînant d'autres mobilisations dans le pays. Durant trois ans, ce qu'on appelle les *Achtziger Jugendunruhen* vont s'étendre à Bâle, Berne, Lausanne, Winterthour, Lucerne et encore d'autres villes suisses. Le déclencheur de cette révolution pop réside dans l'octroi d'une subvention d'un million allouée à l'opéra de Zurich, symbole de la culture classique, tandis que la culture alternative n'est pas reconnue ni soutenue. « L'émeute de l'opéra » se déroule un soir durant lequel Bob Marley donne un concert au *Hallenstadion* de la même ville. Bien que le reggae soit porteur de revendications, les manifestant·e·s témoignent leur mécontentement concernant les conditions d'accès à la culture. Ils souhaitent des prix abordables, un accès facilité à la culture et une répartition plus égalitaire des budgets culturels. Les groupes de punks ont des textes revendicatifs qui appellent à l'auto-organisation du milieu de la musique. Le groupe zurichois TNT sort une chanson qui dénonce l'ennui qui règne en Suisse, « *Züri brännt* ». Elle devient le symbole du mouvement

[23] *Ibidem,* pp. 16-17.
[24] Traduction : « Plus d'espaces pour les concerts rock et pop. Plus d'argent pour notre culture. »
[25] RABOUD, Pierre, *op. cit.,* p. 42.

contestataire zurichois, qui appelle les jeunes à s'organiser pour construire une scène musicale qui leur correspond. À Lausanne, le mouvement Lôzane Bouge invite les acteur·rice·s du milieu de la musique à les rejoindre, peu importe leur style : « Que tu sois baba, punk, ska, disco ou tout simplement normal »[26]. De nombreuses manifestations sont organisées dans toute la Suisse, et un bon nombre d'entre elles se teintent de militantisme qui dépasse le cercle culturel. Des thèmes comme la situation du logement, la solidarité internationale, les droits des homosexuel·le·s ou la légalisation du cannabis sont mis en avant, à travers des fanzines, des concerts, des festivals ou manifestations. Ces mouvements jeunes souhaitent dynamiser l'activité culturelle et demandent à pouvoir disposer de leur culture propre afin de la mettre en valeur dans l'espace culturel suisse. Pour cela, il y a la volonté de créer des infrastructures et des labels qui soutiendraient la culture alternative.[27]

En musique, les manifestations des mouvements jeunes trouvent gentiment un écho chez les politiques. Mais cela s'obtient à travers des compromis et l'élimination de toutes les revendications qui dépassent le cadre culturel. Des salles dédiées à la pop sont ouvertes et le conflit s'apaise au fur et à mesure que la pop s'installe dans le paysage culturel. Genève est précurseur puisque le canton met rapidement à disposition des lieux spécialement conçus pour les cultures jeunes. En 1981, Zurich va établir un rapport officiel qui préconise de fournir des espaces pour la culture jeune, tout en niant toute la dimension politique des précédentes manifestations. Ces compromis de la part des cantons et des villes ont pour effet de contenter une partie des manifestant·e·s, affaiblissant le mouvement dans sa dimension politique. Petit à petit, les manifestations sont de moins en moins régulières et impactantes.[28] L'intégration de la culture pop dans la société suisse se fait au rythme de l'évolution des mentalités. Le conservatisme s'affaiblit, les villes sont valorisées, des financements sont accordés aux cultures alternatives etc. Le Parlement se modernise également, avec une présence accrue de politicien·ne·s professionnel·le·s et de moins en moins d'officiers. Au regard de la modernisation de la société suisse, les revendications se calment.[29]

[26] *Ibidem,* pp. 45-46.
[27] *Idem*.
[28] *Ibidem,* p. 47.
[29] *Ibidem,* p. 49.

2.1.3. Une danse contemporaine activiste et fédérée

L'histoire de la danse contemporaine connaît également une évolution durant ces années post-68. La danse participe à sa manière au mouvement de remise en question des formes d'expression artistique qui bouleversent les arts vivants. Moins militante que dans les autres arts, l'envie de s'émanciper des codes de la danse classique s'exprime à travers la recherche de nouvelles libertés corporelles, techniques, artistiques. La danse contemporaine naît, se mêle à d'autres disciplines et réinvente ses modes d'expression.[30] Dans les années 1970, aucune formation professionnelle de danse n'existe en dehors des écoles privées de ballet. Même le fait de vouloir en faire sa profession est un défi, tant la danse est peu inscrite dans les références culturelles de la Suisse. La professionnalisation des danseur·euse·s doit se faire en dehors des institutions, se bricoler d'expériences hétéroclites acquises bien souvent à l'étranger.[31] La seule alternative à la danse classique en Suisse semble être le *modern jazz*, style qui, en autorisant tous les mélanges, constitue un terreau fertile pour l'émergence d'une nouvelle danse émancipée, la danse contemporaine. La danse contemporaine suisse doit son développement et son ancrage dans le pays aux pionnier·ère·s qui, nourri·e·s d'expériences à l'étranger, se sont battu·e·s pour les introduire en Suisse.[32]

A la fin des années 1970, la danse contemporaine reste un milieu de niche. Il est difficile de présenter ses productions chorégraphiques tant les lieux susceptibles de les accueillir sont épars. Le besoin d'espaces et de manifestations dédiées à cet art se fait fortement ressentir. Pour attirer l'attention des pouvoirs publics, les danseur·euse·s et chorégraphes comprennent qu'ils doivent s'unir. Naissent alors divers collectifs, associations, communautés d'intérêt qui militent pour sortir de la précarité, obtenir des espaces de travail, une visibilité et des soutiens financiers.[33] Les festivals de danse et performance vont jouer un grand rôle dans la reconnaissance de la danse contemporaine en Suisse, aux yeux à la fois du public que des pouvoirs publics. [34] Dans les années 1980, les efforts de fédération de la danse contemporaine sont visibles : plus personne ne peut nier l'existence de cette discipline ni la considérer comme marginale. Ayant

[30] DAVIER, Anne. *La danse contemporaine en Suisse : 1960-2010, les débuts d'une histoire*. Carouge, Zoé, 2016, pp. 11-12.
[31] *Ibidem,* p. 19.
[32] *Ibidem,* p. 47.
[33] *Ibidem,* p. 137.
[34] *Ibidem,* p. 155.

atteint un seuil de reconnaissance, les danseur·euse·s et chorégraphes peuvent enfin ouvrir le dialogue avec les pouvoirs publics.[35]

Dans les années 1980, la danse est de plus en plus reconnue par les pouvoirs publics et subventionnée par les villes, les cantons, mais également par Pro Helvetia. Paul Adler, responsable du groupe de travail sur la musique, le théâtre et la danse à Pro Helvetia de 1981 à 1993, raconte son expérience :

> Nous ne savions pas comment accéder aux demandes des chorégraphes. C'était encore tellement nouveau. Face aux créations chorégraphiques, nous étions dans la perplexité. Cela fait sourire maintenant, mais l'un de nos critères de jugement se basait sur la qualité des supports musicaux… alors qu'il s'agissait de créations chorégraphiques ! Il faut comprendre qu'à l'époque, c'était encore le Moyen Âge de la danse, nous ne connaissions rien de ses besoins.[36]

Nous en revenons donc à la question des critères : comment juger la qualité artistique, le professionnalisme d'une compagnie, d'un théâtre nouveau, d'une performance, d'un album de rock ? Pour être professionnel·le, faut-il gagner sa vie à 100% avec son art ? Rares sont ceux ou celles qui peuvent y prétendre. Pourtant, les pouvoirs publics tentent d'établir ce critère de professionnalisme, refusant certaines subventions à des projets de qualité pour la simple raison que les artistes concerné·e·s ne gagnent pas suffisamment de leur art.[37] Pour la danse, un autre critère est celui de la technique. Il pose de nombreux problèmes, car la technique de la danse classique n'est pas la même que celle de la danse contemporaine. Encore une fois, ce sont les acteur·rice·s d'une culture plus traditionnelle qui bénéficient du soutien des pouvoirs publics qui, eux, peinent à adapter leurs critères à l'évolution des diverses disciplines.[38]

De nombreuses associations destinées à soutenir la cause de la danse voient le jour dans les années 1980, comme l'Action-Danse à Fribourg ou l'Association des Producteurs Indépendants Chorégraphes à Genève. Les associations jouent un rôle de la première importance pour témoigner de la vitalité du milieu de la danse et éveiller une volonté politique en créant du dialogue avec les pouvoirs publics.[39] Ainsi, la danse, comme la musique et le théâtre, connaît, des années 1960 à la fin des années 1980, une phase de revendications qui va porter ses fruits

---

[35] *Ibidem,* p. 189.
[36] Citation de Paul Adler dans DAVIER, Anne, *op. cit.* pp. 189-190.
[37] *Ibidem,* p. 191.
[38] *Ibidem,* p. 192.
[39] *Ibidem,* p. 200.

dans la reconnaissance professionnelle, les dispositifs de soutien, les lieux de travail, l'élargissement du public, etc.[40]

2.2. Reconnaissance et naissance d'une politique culturelle

2.2.1. La culture, un service public ?

Comment les autorités s'adaptent-elles aux revendications naissantes des mouvements contestataires émanant des milieux du théâtre, de la musique et de la danse ? Quelles sont les réflexions sur cette contre-culture ? Il est difficile, dans le cas de la Suisse, de parler de manière générale, tant les politiques culturelles sont rares et hétéroclites. Dans un État fédéral, la Confédération suisse déléguant la gestion des activités culturelles aux cantons et aux communes, les politiques culturelles varient donc selon les cantons. Cela compromet l'acceptation d'un soutien à la culture comme service public, proposé et financé par l'État. À la fin des années 1960, il n'existe que quelques rares textes légaux concernant la culture. Il faudra attendre 1999 pour que la population helvétique accepte un nouvel article sur la culture. À vrai dire, ce n'est que durant la Seconde Guerre mondiale que les autorités fédérales prennent conscience du rôle stratégique que peut jouer la culture face à la montée du totalitarisme. La Fondation Pro Helvetia est d'ailleurs créée en 1939 dans le but de préserver, diffuser et promouvoir la culture suisse. C'est le premier instrument institutionnalisé de la politique culturelle suisse. À cette époque, la culture est surtout soutenue par les communes. Le soutien des cantons se fait par le biais des Départements de l'Instruction publique et se focalise sur des projets d'animation socioculturelle ou des représentations scolaires. Pro Helvetia joue également un rôle en accordant des subsides ponctuels aux tournées théâtrales. La Fondation marque un progrès et un début de politique culturelle, mais elle ne répond pas aux attentes des mouvements jeunes. S'il existe de plus en plus d'aide, les communes n'ont toujours pas de commission spécialisée dans la culture. C'est bien souvent un conseiller municipal pour qui les affaires culturelles ne sont pas la priorité principale qui s'occupe de la répartition des subventions.[41]

La culture est un domaine qui prend du temps à être reconnu comme un champ politique à part entière. Souvent ballottée d'un service à l'autre, il faut attendre les années 2000 pour que les

[40] *Ibidem,* p. 245.
[41] SUTERMEISTER, Anne-Catherine, *op. cit.,* p. 218.

cantons romands instaurent un Service cantonal de la Culture à proprement parler. Pourquoi ce manque d'encadrement politique ? Peut-être car la culture n'est pas considérée par tou·te·s comme un service public. Après la Seconde Guerre mondiale, les théâtres sont de plus en plus tributaires des autorités à cause de l'augmentation des coûts de production. Or, les pouvoirs publics et même les commissions culturelles préfèrent ne pas prendre de risques et soutiennent des théâtres qui répondent à un besoin de rentabilité et de service public, dans le sens où ils touchent un large public. Les autorités privilégient clairement une politique de saupoudrage à un choix tranché : on donne un peu à plusieurs théâtres, mais on ne risque pas d'investir dans un projet original qui pourrait ne pas marcher.[42]

Cette timide politique culturelle tient à un manque de reconnaissance de la culture. On ne veut pas se mouiller, dépenser l'argent des citoyen·ne·s dans un service qui n'est pas considéré comme essentiel. Les arts de la scène sont parfois qualifiés de biens collectifs impurs, étant donné qu'ils ne sont pas consommés par tout le monde et, par nature, ne sont pas en capacité de toucher tout le monde. C'est le caractère contre-redistributif de la culture qui empêche bon nombre de personnes de la considérer comme un service public. Tout le monde paie des impôts, mais tout le monde ne profite pas de la culture subventionnée. Évidemment la culture n'est pas le seul domaine auquel cette théorie s'applique, mais certainement un des domaines qui peine le plus à trouver sa légitimité en tant que service public.[43]

2.2.2. Rapport Clottu, OFC, UNESCO : élargissement du concept de culture

Depuis 1949, la Suisse fait partie de l'UNESCO et possède une Commission nationale suisse pour l'UNESCO. C'est une commission subventionnée par l'État, qui fait le lien entre les milieux culturels suisses, l'organisation internationale et la Confédération. La Suisse fait également partie du Conseil de l'Europe depuis 1962. C'est par le biais de ces deux plateformes internationales qu'ont lieu divers débats et réflexions sur la culture, amenant sur le plan suisse des remises en question.[44] En 1969, au lendemain de Mai 68, le Conseil fédéral approuve la création d'une commission fédérale d'experts mandatée pour faire un bilan sur la situation culturelle, pour en cerner les contours, les besoins, les lacunes. À l'origine de cette commission se dresse Gaston Clottu, conseiller d'État neuchâtelois, qui va donner son nom au fameux

[42] *Ibidem,* pp. 243-244.
[43] SUTERMEISTER, Anne-Catherine. *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. Lausanne-Malley, Manufacture, 2011, p. 4.
[44] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit*. p. 453.

Rapport Clottu, ou plus précisément le *Rapport pour la commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse*. Ce rapport, rendu en 1975, en pleine crise du pétrole, expose l'analyse de deux experts de la danse et du théâtre, Depallens et Poulin. Ils y fournissent des tableaux statistiques sur la situation des acteur·rice·s et professionnel·le·s du spectacle, sur les formations, les associations faîtières, les modalités de subventionnement, les équipements et lieux de travail, le rôle de la télévision et de la radio. Ils donnent la parole aux créateur·rice·s pour exposer leurs propositions. Ceux-ci demandent que des programmes d'animations culturelles soient financés, que l'on encourage de nouveaux publics mais également la formation continue, que l'on décentralise les activités théâtrales. « Même si ce rapport manque souvent de méthode et de rigueur »[45], il communique des informations sur la situation culturelle de l'époque et il nous fournit la preuve d'une certaine volonté des autorités de s'adapter aux besoins des milieux culturels. Bien que tous les cantons et communes n'appliquent pas les mêmes politiques, Depallens distingue cinq étapes dans l'évolution des modalités de subventionnement.

1. Les occasions de travail fournies par le théâtre. Il s'agit des premières subventions accordées après la Seconde Guerre mondiale par le Département de l'agriculture, de l'industrie et du commerce.
2. Les garanties de déficit pour l'achat de spectacles.
3. Les garanties de déficit pour la production de spectacles.
4. Le subventionnement régulier pour une ou plusieurs saisons.
5. L'investissement dans une activité d'intérêt public.

Cette dernière étape montre que les pouvoirs publics commencent à envisager la culture comme un service public, nécessitant un soutien régulier pour l'intérêt général.[46] L'apport majeur de cette commission d'experts est d'avoir inventorié l'action culturelle de la Confédération, des cantons et des communes et d'avoir proposé un plan d'action pour une politique culturelle fédérale. Ce rapport est influencé par les débats au Conseil de l'Europe et à l'UNESCO, dans son idée de démocratie culturelle, d'une politique culturelle tournée vers l'avenir. Néanmoins, il n'a pas eu de véritable impact sur la vie culturelle en Suisse.[47] Le Rapport Clottu a surtout marqué les esprits pour sa révélation, sa mise en évidence des grosses lacunes suisses dans le domaine de la politique culturelle. Il posait le constat :

---

[45] SUTERMEISTER, Anne-Catherine, *op. cit.* p. 216.
[46] *Ibidem,* pp. 217-218.
[47] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit.* p. 453.

> L'État fédéral suisse ne dispose pas d'orchestres, de salles de théâtre ou de galeries d'art sur le plan national. Ses collections d'art contemporain servent à orner des ambassades, des locaux de réception et des bureaux. La Confédération ne signe pas d'accords culturels et ne pratique donc pas régulièrement l'échange dans les domaines de la culture classique et populaire. […] Aucun programme d'ensemble, peu de ressources en personnel et des moyens financiers qui, proportionnellement, sont, pour le seul domaine des arts, six fois moins importants que ceux de l'Allemagne de l'Ouest.[48]

En 1975, soit la même année que la parution du Rapport Clottu, la Confédération décide de restructurer son Département fédéral de l'intérieur, chargé notamment de la culture. Cette restructuration donne naissance à l'Office fédéral de la culture (OFC), dont le rôle est de coordonner les affaires culturelles de la Confédération auparavant fractionnées dans diverses administrations. L'OFC prend la responsabilité de Pro Helvetia, gère les relations avec l'UNESCO, s'occupe de la législation culturelle et coordonne la promotion de la culture suisse à l'étranger. Le Rapport Clottu évoquait justement l'importance d'avoir une politique nationale d'encouragement à la culture qui soit respectueuse du fédéralisme et de la diversité. Si une politique culturelle semble se mettre petit à petit en place, les résistances à la création de nouvelles bases juridiques pour la culture sont présentes. Nous le verrons dans le point suivant, de nombreuses initiatives en faveur de la culture sont rejetées, d'abord en 1986 puis en 1994. Ce n'est qu'en 1999 qu'un article est introduit dans la Constitution pour dire que si la culture relève du domaine des cantons, la Confédération peut tout de même soutenir des activités culturelles qui présenteraient un intérêt national et promouvoir la formation dans le domaine artistique et musical.[49]

La conférence sur les politiques culturelles de l'UNESCO en 1980 aboutit à un élargissement du concept de culture et à des réflexions sur ce que peut faire la politique pour la culture. La culture ne doit plus être élitiste, car elle représente les moyens d'expression d'une société et devrait pouvoir engendrer le libre développement de chaque individu. La démocratie culturelle est un idéal qui voudrait que les individus transforment leur propre culture et soient en position de la modifier. Chaque individu contribue à la culture de sa société. Pour atteindre cette démocratie culturelle, il s'agit de faire un travail de démocratisation culturelle.[50]

---

[48] CLOTTU, Gaston. *Éléments pour une politique culturelle en Suisse, Rapport de la Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse*. Berne, Département fédéral de l'Intérieur, 1975, p. 323.
[49] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit*. pp. 453-454.
[50] ZASK, Joëlle : « De la démocratisation à la démocratie culturelle », in *Nectart,* 2016, n°3, pp. 45-46.

Or, il existe plusieurs manières de concevoir cette démocratisation. Une première manière, plus élitiste, voudrait que les instances politiques et culturelles agissent de manière à sélectionner les meilleures formes de la culture puis à les rendre accessibles à un large public en les diffusant. La culture est amenée vers le public, pas forcément parce qu'elle correspond aux intérêts du public, mais parce qu'elle a été légitimée en amont par des spécialistes. Une seconde manière de concevoir la démocratisation culturelle serait que les instances politiques et culturelles proposent aux publics des spectacles qu'ils sont en mesure d'apprécier. L'offre est plus dépendante des goûts du public afin de s'assurer une bonne fréquentation des salles. L'art est mis à la portée des masses.[51]

Nous avons donc d'un côté un idéal élitiste de la culture, et de l'autre, un idéal plus populaire. Au fond, ces deux idéaux excluent une participation active des publics. Le processus de démocratisation culturelle se distingue de l'idéal de démocratie culturelle dans le sens où cette dernière a pour but d'intégrer et non d'assimiler. Les finalités de la démocratie culturelle seraient que tout soit sujet à expérimentation, tandis que la démocratisation culturelle tend plus à offrir, pour ne pas dire imposer, aux publics des décisions non négociables car émises par les autorités. La démocratie culturelle peut assurer une répartition égalitaire des ressources culturelles et veiller à ce qu'elles ne soient pas détenues par une minorité. D'un extrême à l'autre, entre une culture trop populaire ou trop élitiste, il s'agit de se questionner sur la manière de proposer une politique culturelle qui serve à l'ensemble de la société.[52]

Ainsi, les pouvoirs publics pensent de plus en plus la culture comme un service public, mais la concrétisation de ces réflexions prend du temps. Les modes de subventionnement sont encore en décalage avec toute démocratie ou démocratisation culturelle. Les années 1960 et 1970 sont marquées par des milieux culturels en pleine recherche de légitimité et des pouvoirs publics en recherche de solutions. Bien que chaotique, cette période crée un terreau fertile pour l'arrivée progressive, une décennie plus tard, durant les années 1980, d'une réelle politique culturelle.[53]

---

[51] *Idem*.
[52] *Idem*.
[53] SUTERMEISTER, Anne-Catherine, *op. cit,* pp. 238-239.

2.2.3. Les prémisses d'une politique intercantonale : des conférences régionales pour la culture

La Suisse, bien que petite, est un pays complexe. En effet, elle est le résultat de la rencontre de trois grandes aires culturelles aboutissant donc à un plurilinguisme. Dans le souci de préserver la diversité, toute démarche politique qui tendrait à la centralisation ou à l'étatisation de la culture est évitée. Ce phénomène ralentit donc considérablement le système décisionnel suisse.[54] D'un côté, on se rend compte que la culture doit dépasser les frontières cantonales pour survivre et pour se développer. De l'autre côté, les cantons sont réticents à ce que la culture devienne trop centralisée et qu'ils en perdent le contrôle. Comment allier des besoins contradictoires : étendre la culture ou rester ancrés dans la culture locale pour mieux la défendre ?

Le fédéralisme, la sauvegarde des diversités linguistiques ou l'importance accordée à l'autonomie locale péjorent la mise en place d'un système d'encouragement coordonné sur le plan national. Selon le principe de subsidiarité, la répartition des tâches de politique culturelle est éclatée. Les efforts de réflexion, de concertation entre différentes institutions publiques peinent à aboutir sur des objectifs communs. La Confédération soutient la culture par le bais de Pro Helvetia et de l'Office fédéral de la culture, toutefois ce sont les communes et les cantons qui tiennent le rôle principal et à qui l'organisation de la vie culturelle incombe. Il existe de grandes disparités entre les régions, selon leur force économique, leur concentration en institutions culturelles et leurs moyens de diffusion. Nous pouvons constater que la culture s'organise autour des grandes villes. En Suisse romande, Genève et Lausanne sont les pôles principaux. Il est difficile de se fédérer, de créer des projets régionaux communs, de faire communiquer des politiques culturelles cantonales qui diffèrent. De manière générale, en cette fin de XX^{ème} siècle, la politique culturelle suisse est une politique de conservation et de diffusion de biens culturels, au détriment de la création. La création d'œuvres artistiques n'étant pas du ressort de la Confédération, les budgets qui la concernent sont trop faibles pour des projets de grande envergure. Ainsi, ce sont des fondations culturelles du secteur privé qui permettent de compenser les déficits du mécénat public. Celles-ci ont parfois même de plus gros budgets que la Confédération.[55]

---

[54] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit.* p. 452.
[55] *Ibidem,* pp. 458-459.

Déjà en 1975, Gaston Clottu et sa commission d'experts prônent une intervention plus affirmée de l'État en encourageant une coordination plus approfondie entre les différents niveaux politiques en matière de culture :

> Un développement harmonieux des activités culturelles ne sera réellement possible que dans le cadre d'une coordination de celles-ci à l'échelon local, régional et même national, et lorsque, par la pratique d'une collaboration plus étroite, on sera amené à une répartition plus équitable des tâches entre les communes, les cantons et la Confédération.[56]

Le Rapport Clottu est plus une source d'inspiration pour la construction d'une politique culturelle qu'un réel plan d'action à moyen terme. Ce rapport ouvre la voie à plusieurs projets de lois et initiatives, qui rencontreront presque sans exception de nombreux obstacles liés à cette fameuse subsidiarité. En 1986, les Suisses refusent à 75,2% l'initiative populaire « En faveur de la culture » qui prévoyait que 1% du budget annuel de la Confédération soit alloué à la culture. Les vingt-six cantons la rejettent à l'unanimité. En 1994, le Conseil fédéral et l'Assemblée fédérale proposent d'instaurer un article constitutionnel sur la culture. Cette fois-ci, la proposition est refusée à 51% des citoyen·ne·s, avec quatorze cantons réfractaires. En 1999, pour la première fois, une loi est acceptée. Un article sur la culture, l'art. 69, est inscrit dans la Constitution pour clarifier sa gestion politique : la culture est du ressort des cantons. La Confédération peut promouvoir les activités culturelles qui présentent un intérêt national et encourager l'expression artistique et musicale par la promotion de la formation. Son rôle est de tenir compte de la diversité culturelle et linguistique du pays. Dix ans plus tard, en 2009, une nouvelle loi fédérale d'encouragement de la culture, la LEC, est inscrite. Cette loi intègre l'ancienne loi sur Pro Helvetia, mais adopte surtout un caractère d'organisation et règlement de la gestion de la culture au niveau fédéral.[57]

En matière de politique culturelle, le fédéralisme présente des avantages et des inconvénients. D'une part, la décentralisation du système politique a pour conséquence une forte proximité entre les institutions qui subventionnent la culture et ses bénéficiaires. D'autre part, cette décentralisation crée un manque de coordination entre les acteurs institutionnels qui se renforce selon les régions. Pourtant, les structures fédéralistes de la Suisse garantissent une certaine protection d'une liberté de l'art, car l'État est dans l'incapacité d'imposer ses choix. La culture

[56] CLOTTU, Gaston, *op. cit.* p. 354.
[57] PIDOUX, Jean-Yves, MOESCHLER, Olivier, *op. cit.* pp. 45-46.

ne risque plus d'être un instrument du pouvoir dans des buts politiques. En revanche, la lutte pour faire accepter aux autorités un art contestataire n'est jamais vraiment gagnée.[58]

Les cantons sont dans des positions compliquées. Dans de nombreux domaines, qu'il s'agisse de la santé, du social, de la sécurité, de la formation, de l'environnement et tant d'autres, ils ne sont tout simplement plus capables de gérer les tâches qui leur ont été assignées. Au fil du temps, les coopérations intercantonales se multiplient sous la forme de conventions, de conférences permanentes. Les quarante dernières années sont le témoin de la naissance d'un quatrième niveau, le niveau intercantonal.[59] Quatre conférences intercantonales pour la culture vont être créées : la conférence de Suisse romande, celle de la Suisse du Nord-Ouest, Suisse centrale et Suisse orientale. Ensemble, ces quatre conférences forment la KBK, la *Konferenz der kantonalen Kulturbeauftragten*, et se rencontrent deux fois par année en conférence plénière.[60] Si nous examinerons les rapports entre la CDAC romande et la KBK, nous rappelons que notre travail se concentre uniquement sur la conférence romande.

[58] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit.* pp. 462-463.
[59] *Ibidem,* p. 172.
[60] « Règlement de la Conférence des délégués cantonaux aux affaires culturelles (CDAC) », 25 janvier 1999, Archives de la CIIP.

3. La Conférence romande des Délégués aux Affaires Culturelles

3.1. Structure externe, réseaux et partenaires

La Conférence romande des Délégués aux Affaires culturelles s'inscrit dans une politique culturelle complexe et collabore avec de nombreuses instances publiques ou privées. Une grande partie de son travail est notamment de faire le pont entre différentes institutions, de faire des recommandations à la CIIP, de déléguer certains dossiers aux organismes appropriés et de diriger les acteur·rice·s culturel·le·s vers le bon interlocuteur. Si la CDAC est notre objet principal, il est toutefois nécessaire de comprendre d'où elle vient et de qui elle s'entoure.

La Suisse, pour la taille de son territoire, jouit d'une riche culture. Aujourd'hui, elle compte plus d'un millier de musées, d'immenses bibliothèques comme celle de l'Université de Bâle. Elle possède 272 salles de cinémas. À cela s'ajoutent les théâtres, les salles de spectacle, les clubs etc. La Suisse présente donc une activité culturelle importante. Ses plus grands pôles culturels sont les villes de Zurich, Genève et Bâle, qui représentent à elles seules 40% des dépenses des cantons et des communes. Les collectivités publiques, fédérales, intercantonales, cantonales, communales, mais également les loteries régionales contribuent donc au développement de cette vie culturelle en collaboration avec plusieurs partenaires.[61]

Plus nous nous penchons sur les contours de la politique culturelle suisse, plus elle se complexifie. Pour tenter de clarifier cette complexité, nous avons imaginé un organigramme qui montre comment la CDAC s'inscrit dans la politique culturelle suisse ou suisse romande, avec quelles institutions elle collabore, desquelles elle dépend, de qui et de quoi elle doit tenir compte. Cet organigramme n'a pas la prétention d'être exhaustif, au contraire. Nous n'y avons pas fait figurer toutes les institutions qui forment la politique culturelle suisse, mais nous nous sommes focalisée sur la Suisse romande et sur les partenaires principaux de CDAC. N'oublions pas que, si les cantons et les communes se trouvent au bas de la « hiérarchie » de l'organigramme, ce sont eux qui sont les premiers responsables de la culture en Suisse. Nous allons nous pencher sur les différentes relations qu'entretient la CDAC avec l'Office fédéral de la culture, la KBK, la CIIP, Pro Helvetia et la Loterie romande.

[61] www.eda.admin.ch, consulté le 26.07.2022.

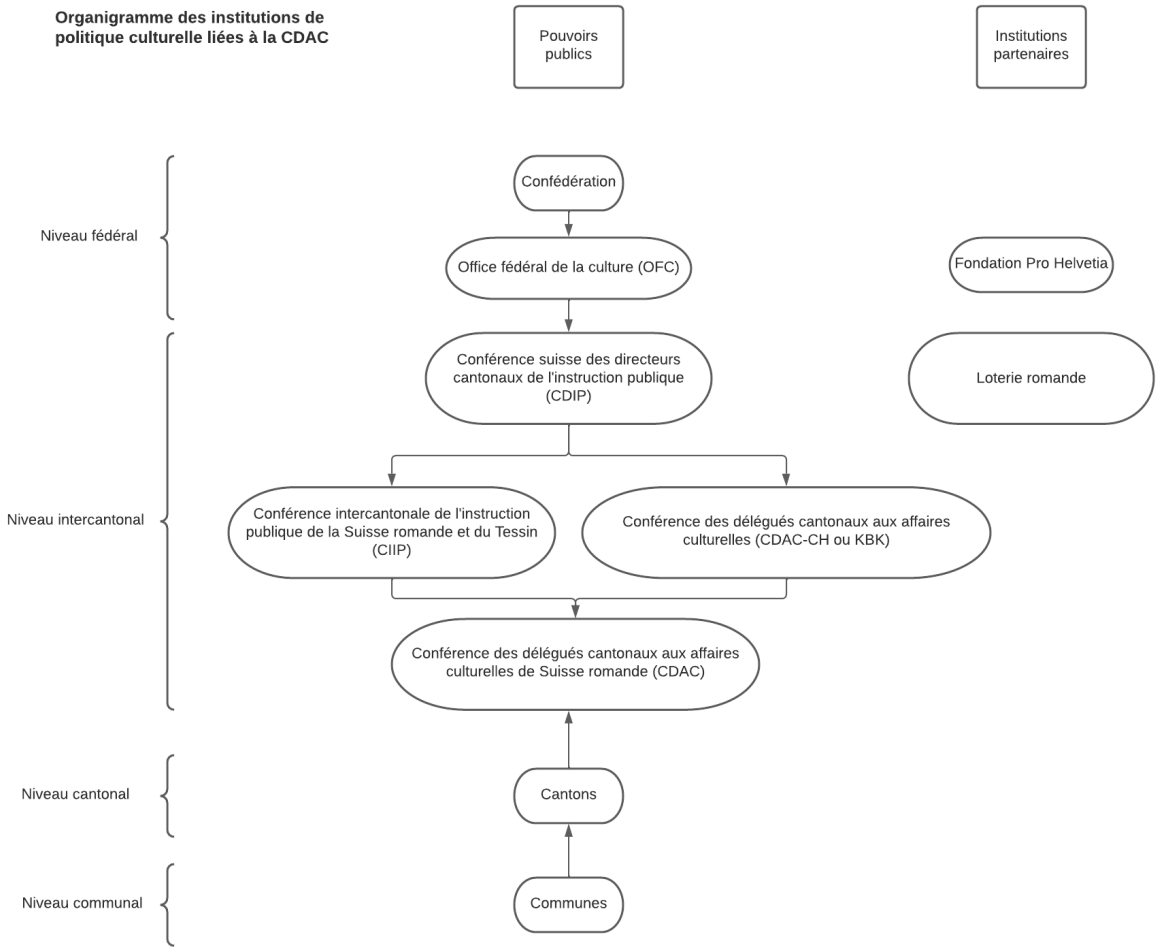


Figure 1

3.1.1. L'Office fédéral de la culture, en dehors des réalités romandes ?

En Suisse, le soutien à la culture prend sa source dans de nombreux endroits. Quand on parle d'encouragement à la culture, on entend le soutien à la production et à la diffusion ainsi que la conservation d'œuvres. Ce soutien vient d'une part des pouvoirs publics, mais également d'institutions privées comme des fondations, des sponsors ou des mécènes. En 2022, les pouvoirs publics délivrent un budget d'environ trois milliards de francs à la culture. Les dépenses majeures gravitent autour de grands centres urbains comme Zurich, Berne, Lausanne, Genève ou Bâle. La Confédération, par le biais de l'Office fédéral de la culture et de la fondation Pro Helvetia, prévoit 320 millions de francs par année pour la culture. L'Office fédéral de la culture soutient la création artistique et cinématographique et assure la gestion des musées et

bibliothèques. Il investit dans la formation culturelle, protège les monuments historiques ainsi que la nature et le paysage.[62]

Comment la CDAC est-elle liée à l'Office fédéral de la culture ? En tant qu'administration fédérale pour la culture, l'OFC s'occupe de tâches que les cantons et les communes ne sont pas en mesure d'assurer. Ses deux branches principales sont la préservation et la mise en valeur du patrimoine, ainsi que la création et la diversité culturelles. La première branche recouvre essentiellement les musées, les collections, la culture du bâti ainsi que la Bibliothèque nationale suisse. La deuxième branche quant à elle concerne la création culturelle de manière large, le cinéma ainsi qu'une notion relativement vague nommée « culture et société » qui s'intéresse aux langues, à la participation culturelle, aux traditions vivantes etc. Ces attributions sont théoriques, car en réalité, les frontières ne sont pas si claires. La CDAC romande, par l'intermédiaire de la KBK, collabore avec l'OFC. Certains projets sont initiés par l'Office fédéral de la culture mais nécessitent une prise en charge par les cantons. D'autres sont à l'origine attribués aux cantons et sont passés aux mains de l'OFC. Ainsi, au fil des ans, un dialogue continu s'instaure entre les deux institutions, qui sont forcées de collaborer dans le but d'instaurer une politique culturelle cohérente. Pour que l'OFC puisse mettre en place une politique nationale, il doit s'assurer que les quatre CDAC régionales soient sur la même longueur d'ondes. L'Office fédéral de la culture est donc un partenaire régulier de la CDAC. Depuis 1994, l'OFC se retrouve à l'ordre du jour de 49 séances de la conférence, à raison d'une à quatre fois par année, à l'exception de 2020, année particulière dont nous parlerons plus en détail par la suite (sous-chapitre 4.2.5.). Le rapport entre les deux organismes est constant sur le long terme et ne connaît que peu de variations.

Si le contact est régulier, il n'est pas simple pour autant. Les projets lancés par l'OFC sont parfois perçus par les membres de la CDAC comme inadaptés, en dehors des réalités de Suisse romande. Ils partiraient d'une bonne idée, d'une intention honorable, mais manqueraient de pertinence face aux enjeux régionaux, cantonaux, romands. Brigitte Waridel, représentante du canton de Vaud à la CDAC, nous parle de la politique du livre, un projet initié par l'Office fédéral de la culture afin de soutenir l'édition, encadrer la vente et les prix du livre etc. Or, selon Mme Waridel, la situation de la littérature francophone suisse est incomparable à la situation

[62] www.eda.admin.ch, consulté le 26.07.2022.

de la littérature germanophone suisse, car les rapports avec les éditions françaises et allemandes ne sont pas les mêmes. Elle dit :

> Ce n'est pas du tout comparable. Nous Suisses romands avions un problème que les Suisses alémaniques n'avaient pas. On ne parlait pas du tout de la même chose. C'est donc dans nos cantons romands qu'a émergé l'idée de lancer une politique romande du livre. Parce que sur le plan suisse, je voyais bien que cette tentative d'approche d'une politique suisse du livre amenait à des impasses.[63]

Ainsi, les projets d'envergure régionale sont parfois mieux considérés par la CDAC, qui privilégie une politique romande peut-être moins ambitieuse mais plus efficace et réaliste. Nous constatons dans les discours des membres de la CDAC qu'il existe une forte identité romande, assumée et revendiquée. Nous observons également une certaine assurance, celle d'avoir conscience de ce qui est bon pour la culture en Suisse romande, ou ce qui ne ferait que la freiner. Quand un projet venu d'en haut paraît difficile à mettre en place, inadapté à la Romandie, les membres ne s'en cachent pas. Ce n'est pas qu'ils ne valorisent pas le travail de l'OFC, mais ils sourient parfois en parlant de certains projets fédéraux qu'ils considèrent inadéquats ou peu pertinents. En parlant du Dialogue culturel national, projet proposé par la Confédération pour que toutes les couches de l'administration culturelle communiquent sur la culture et améliorent la coordination de leur travail, Philippe Trinchan relève que les discussions peuvent parfois être très concrètes et parfois un peu trop théoriques. C'est ce manque de concrétisation qui est parfois reproché à la politique de l'OFC. Jacques Cordonier parle même de «*softpower* fédéral.»[64] L'OFC l'exerce, d'une part, à travers le Dialogue culturel national où, avec une voix unique, la Confédération a davantage de facilité à faire passer ses messages que les 26 cantons qui ne s'expriment pas toujours dans le même sens et, d'autre part, à travers le Message Culture, programme quadriennal de sa propre politique culturelle qui met en avant des thèmes et des objectifs que les acteur·rice·s culturel·le·s de l'ensemble du pays reprennent néanmoins comme éléments de référence pour leur réflexion. Alors que les cantons sont, selon la Constitution fédérale, les premiers responsables de la culture dans notre pays, à travers ces deux instruments, l'OFC joue un rôle nouveau et accru en matière de politique culturelle pour l'ensemble du pays. Ce que dit Berne est jugé intéressant, mais les cantons souhaitent également conserver leur autonomie d'action. En comparaison avec l'OFC, la CDAC incarnerait alors les actions plus concrètes, réalistes et proches du terrain. Selon les membres de la conférence, la politique culturelle de demain devrait être régionale, romande en l'occurrence, si elle veut avoir un réel

[63] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 14.
[64] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 14.

impact. Les réflexions au niveau fédéral sont importantes, mais des projets adaptés doivent suivre pour que les discours puissent obtenir de la substance.

3.1.2. La CDAC face à la KBK et la CIIP : une double minorité

La CDAC romande est chapeautée par deux institutions, ce qui est peu commun. Elle est la seule des quatre conférences régionales à être issue d'une autre institution politique, à savoir la CIIP. Si l'on se réfère à notre organigramme proposé en point 3.1., nous observons qu'elle est affiliée d'une part à la CDAC suisse, ou KBK, qui est la réunion des quatre CDAC régionales, et d'autre part à la CIIP, qui elle est une institution intercantonale romande. La Conférence intercantonale de l'instruction publique de la Suisse romande et du Tessin (CIIP) regroupe donc les cantons romands ainsi que le Tessin. Comme pour la CDAC, il en existe quatre conférences régionales en Suisse. La CIIP de Suisse romande est la plus ancienne, créée en 1874. Toutes ne portent pas le même nom, certaines privilégiant le terme de Conférence des directeurs de l'éducation. Au niveau national, c'est la Conférence suisse des directeurs cantonaux de l'instruction publique, la CDIP, qui est en charge de l'éducation. La CIIP est née de la prise de conscience que, même si les cantons sont souverains en matière d'éducation, une coordination intercantonale est nécessaire. Ainsi, elle assure les réalisations de proximité et se concerte sur les dossiers et propositions qui concernent sa zone culturelle, à savoir la Suisse romande et le Tessin. Alors quel est le lien avec la CDAC ? En Suisse romande, éducation, formation et culture sont souvent affiliées sous un même département. Ainsi, la CDAC est un organe de la CIIP. La CDAC est donc une conférence spécialisée de la CIIP, elle-même une branche de la CDIP. En tant qu'organe politique regroupant les conseiller·e·s d'État ou ministres en charge de l'éducation, la CIIP valide ou non les recommandations ou propositions de la CDAC.[65]

[65] www.ciip.ch, consulté le 27.07.2022.

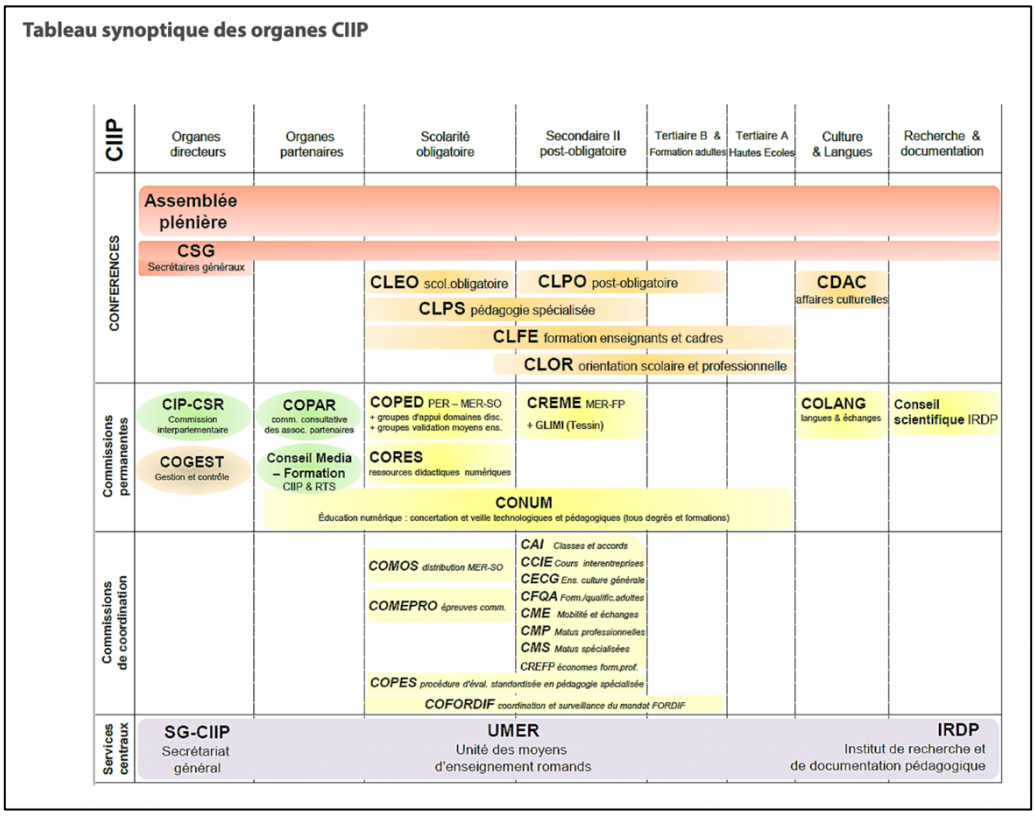


Figure 2

Comme le tableau synoptique des organes CIIP le montre, la CDAC n'est qu'une petite partie du domaine d'action de la CIIP, qui chapeaute de nombreuses conférences, commissions et services. Ainsi, le thème de la culture n'en est qu'un parmi d'autres, et il n'est souvent pas prioritaire. La CIIP traite de la culture « deux à trois fois par année, durant une petite demi-heure seulement »[66]. C'est donc à la CDAC de porter la culture, de la défendre et de la promouvoir au maximum. Le rôle de la CDAC est important, mais également fragile. Effectivement, la culture se voit parfois assignée à des départements très divers, qui touchent à de nombreux domaines et qui n'ont pas toujours de lien évident entre eux : santé et social, finance, intégration… Cela a pour conséquence que lorsque les conseiller·e·s d'État des cantons romands se réunissent à la CIIP, ils n'ont pas forcément d'expérience en gestion de la culture puisque dans leur canton ils viennent de départements différents. Pourraient-ils déléguer le domaine de la culture à leurs collègues du département de l'éducation, qui elle a déjà connu une forte phase d'harmonisation intercantonale grâce au projet harmos, à la mise sur pied de Hautes Écoles etc. ? Les conseiller·e·s en charge de l'éducation ont suffisamment de sujets à traiter. Ainsi, il s'agit de trouver la bonne place pour la culture : ne pas trop l'assimiler à

[66] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 3.

l'éducation, mais lui trouver une manière d'être encadrée sur le plan intercantonal pour que la collaboration puisse réellement être efficace. « Il n'y a pas de conférence intercantonale des conseillers d'État en charge de la culture, et elle n'existera pas avant longtemps, parce que c'est trop modeste comme enjeu. »[67] La culture, un enjeu trop modeste ? Cela révèle encore une fois la difficulté de trouver une place pour la culture dans la politique, de la valoriser et de faire prendre conscience de ses enjeux. Gérald Berger exprime ce problème :

> Il a toujours fallu se battre et il faut quand même dire que les dossiers culturels c'est le dernier des soucis des membres de la CIIP. […] Aux assemblées plénières, il y a des conseillers d'État qui découvraient le problème que je venais leur présenter, alors qu'ils avaient tout reçu. Donc comment voulez-vous ensuite qu'il y ait une décision qui soit prise, puisqu'il y en avait, sur les sept, à peu près deux ou trois qui ne savaient pas de quoi on parlait ? […] Il y avait vraiment un manque de volonté politique. Parce qu'en fait, le nerf de la guerre il est là. Il faut qu'il y ait une vraie volonté politique pour mener une politique culturelle romande.[68]

La CDAC romande occupe donc une modeste place au sein de la CIIP. Il paraît évident que sur une durée de trente ans, les choses évoluent et la culture est de plus en plus reconnue et considérée au sein de la CIIP. Les membres de la CDAC reconnaissent cette évolution et évoquent les améliorations qu'ils ont constaté au fil du temps, comme l'instauration progressive d'un vrai secrétariat général qui fasse correctement le relais entre la CDAC et la CIIP. Il n'en reste pas moins que, de manière quasiment continue, la culture n'est pas suffisamment considérée comme une priorité. Qu'en est-il au sein de la KBK, institution nationale qui réunit les quatre CDAC régionales ?

Formellement, chaque CDAC régionale est représentée par un de ses membres dans le comité directeur de la KBK. Ce comité directeur gère toutes les questions qui touchent à la Suisse entière, les questions auxquelles il faut apporter une réponse coordonnée. C'est souvent par le biais de la KBK que la CDAC traite des dossiers en lien avec Pro Helvetia ou l'Office fédéral de la culture. Le rôle du représentant·e de la CDAC est donc de faire valoir la voix romande sur ces questions nationales. La KBK est, comme la CIIP, un organe directement rattaché à la Conférence suisse des directeurs cantonaux de l'instruction publique (CDIP). Elle siège deux à trois fois par année et traite des coordinations de soutien à des projets intercantonaux au niveau national, comme les questions de patrimoine culturel immatériel, ou encore comme RESO, qui est un instrument de soutien à la danse au niveau suisse. Zsuzsanna Béri parle des rapports entre

[67] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 6.
[68] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 6.

la KBK et la CDAC comme amicaux, intéressants, mais sans affinités particulières. Il manque selon elle de réels dialogues entre les conférences régionales. Chaque conférence fonctionne à sa manière et il est n'est pas aisé de construire des projets communs. Jacques Cordonier se plaint de parfois perdre du temps avec des « discussions oiseuses qui n'agrippent pas sur la réalité. »[69] Est-ce que chaque conférence régionale a son identité propre, ou est-ce que la CDAC romande est un cas à part ? C'est cette deuxième hypothèse qui semble ressortir des dossiers mais également des entretiens avec les membres : les Romand·e·s auraient une autre conception de leur travail, peut-être plus politique que leurs collègues alémaniques qui, eux, se considèrent davantage comme des administratifs. Nous reviendrons plus en détail (point 3.3) sur les différences entre une politique culturelle alémanique et romande afin de dégager les contours de l'espace culturel romand et de mieux comprendre ce qu'il représente. Concernant les rapports avec la CIIP et la KBK, nous observons donc un certain manque de reconnaissance, la difficulté pour la CDAC de faire entendre sa voix et un besoin de réalisations concrètes qui résultent en une proactivité typiquement romande perceptible dans les propositions de la conférence.

3.1.3. Pro Helvetia et la Loterie romande, les alliées financières

La Fondation Pro Helvetia est d'une importance capitale dans la politique culturelle suisse. Elle jouit d'un statut d'autonomie face à la Confédération. Toutefois, elle en reste un instrument. L'État crée la Fondation en 1939. Depuis, il nomme les vingt-cinq membres qui composent son conseil de fondation ainsi que son ou sa président·e. De plus, il fournit à Pro Helvetia l'entièreté de ses fonds. Durant dix ans, la Fondation a pour mission de soutenir la culture en Suisse, mais en 1949 son mandat s'étend à la diffusion de la culture suisse à l'étranger. La Fondation reçoit 250'000 francs en 1939 et 28 millions en 1992. Cette augmentation de budget, en tenant compte de l'évolution de l'économie et de la valeur du franc, montre tout de même bien la place qu'une telle institution a pu prendre au fil des ans dans la politique culturelle de la Confédération et la considération qu'elle a acquis au fil du temps. Si l'augmentation est impressionnante, ces chiffres restent modestes en comparaison avec d'autres domaines, comme le domaine scientifique. En 1965, le mandat de Pro Helvetia est précisé. Ses missions sont de maintenir et de préserver les caractères originaux de la culture du pays, d'encourager la création culturelle en prenant compte des situations des différents cantons, régions linguistiques et milieux

[69] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 14.

culturels, de promouvoir les échanges culturels au sein du pays et d'encourager les relations culturelles avec l'étranger.[70]

La CDAC partage plusieurs projets avec Pro Helvetia. Parfois, c'est la Fondation qui invite les cantons à se greffer à un projet, comme dans le cas de Kaléidoschoral, soutien à l'art choral.[71] Kaléidoschoral est un exemple d'une collaboration ponctuelle, un « *one shot* »[72] qui n'a pas perduré dans le temps. En revanche, le projet d'avoir une sélection de théâtre suisse au festival d'Avignon perdure lui depuis 2015. Il émane de la CDAC, plus précisément de CORODIS, la Commission romande de diffusion des spectacles, qui est allée chercher Pro Helvetia, qui a réussi à les convaincre de les aider à mettre en place ce programme de diffusion à l'étranger. Les rapports entre la CDAC et Pro Helvetia ne sont pas formels, réglementés ni hiérarchiques. Il n'y a pas de protocole administratif. Il s'agit de collaborer ou non, au cas par cas, sur des projets qui trouvent un écho dans les deux institutions. Pro Helvetia a toutefois un lien particulier avec la Confédération, qui lui a délégué le domaine du cinéma. La CDAC et Pro Helvetia entretiennent donc un rapport de partenaires et participent aux projets lancés par l'un ou l'autre s'ils sont convaincu·e·s de leur pertinence. Même si ce rapport n'est pas hiérarchique, gardons en tête que le fait de convaincre Pro Helvetia, « de réussir à amener Pro Helvetia dans la barque »[73], à s'engager dans un projet est un bon signe car la Fondation a beaucoup de moyens et un rayonnement national et international que les cantons, seuls, peinent à trouver.

Un autre partenaire, plus discret mais tout aussi important, est la Loterie romande. Il arrive régulièrement que la CDAC demande à l'OFC ou à Pro Helvetia de les aider à financer un projet. Mais la Loterie romande, aussi, est un partenaire de taille. D'une part, elle participe grandement au financement de certains projets, mais elle est également un interlocuteur vers qui la CDAC redirige de nombreux dossiers. N'étant pas un acteur de politique culturelle à proprement parler, elle aide la CDAC en participant financièrement à des subventions. Il faut se rendre compte du peu de procédures réglementées qui existent pour le bon déroulement et la bonne collaboration entre les différentes institutions de soutien à la culture. La CDAC semble parfois livrée à elle-même pour imaginer une politique culturelle et pour clarifier le fonctionnement adéquat avec ses différents partenaires. Pour les projets de grande envergure,

[70] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit.* pp. 451-452.
[71] « Procès-verbal de la séance du 17 mars 2006, DICS, Fribourg », 4 avril 2006, Archives de la CIIP.
[72] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, p. 6.
[73] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 11.

la CDAC n'hésite pas à demander la participation d'un maximum de partenaires. CORODIS par exemple est, jusqu'en 2004, financé par Pro Helvetia mais également par la Loterie romande. Néanmoins, le rôle de la Loterie romande manque parfois de coordination et de clarté, créant une confusion qui se fait ressentir même au sein de la CDAC. La Loterie romande doit conserver une indépendance par rapport aux autorités cantonales. Parfois elle demande l'expertise des cantons. Parfois il y a un partenariat financier. Mais en aucun cas la CDAC ne recommande à un organe de s'adresser directement à la Loterie romande pour une demande de soutien financier. Contrairement à Pro Helvetia, la Loterie romande ne fait que soutenir et n'est pas elle-même à l'origine de projets. Mais son apport est considérable. Gérald Berger évoque la chance d'avoir un tel partenaire, le « bras armé »[74] de la CDAC. Il parle même d'« une machine à financer. »[75]

3.2. Structure interne

3.2.1. Tableau récapitulatif des membres de 1994 à 2020 et évolution de la CDAC

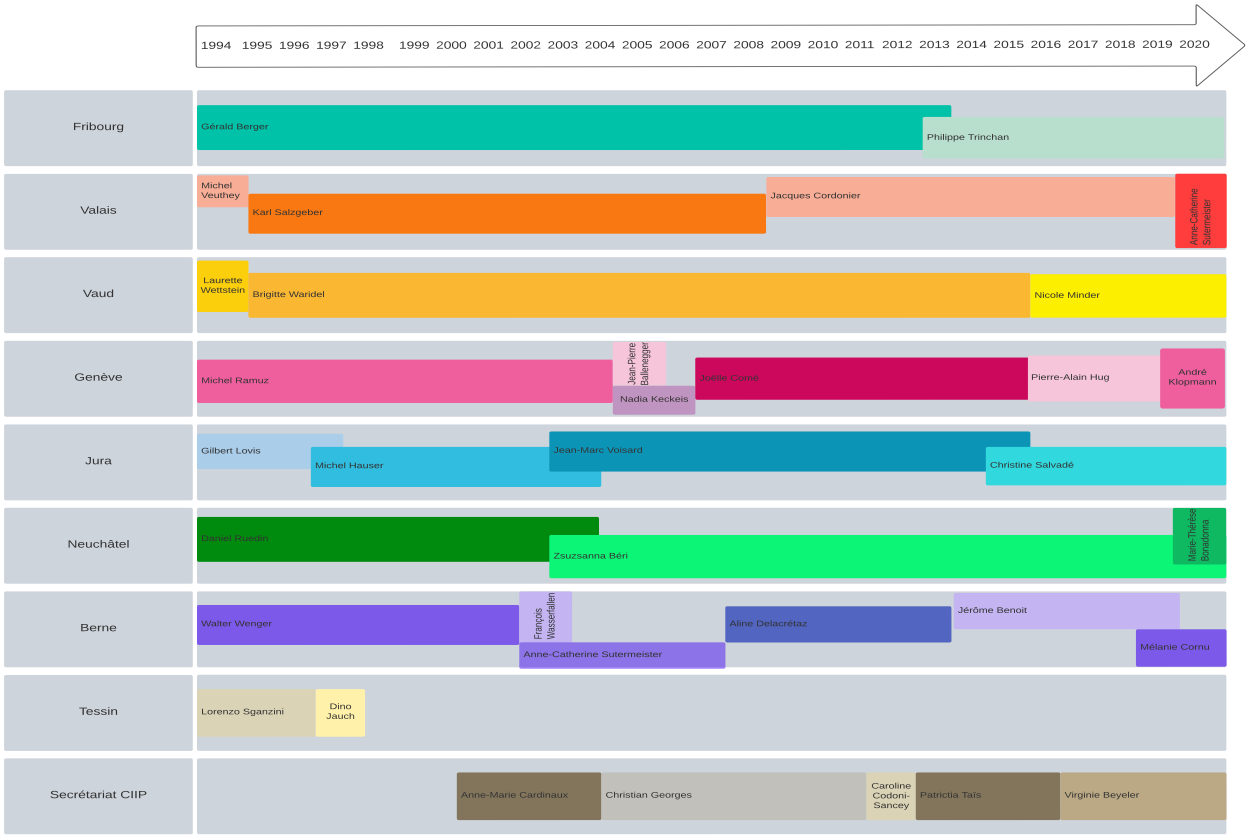


Figure 3

[74] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 9.
[75] *Idem*.

Les premières années de la CDAC sont relativement floues et les archives disponibles ne commencent qu'en 1994. Ceci est significatif de la lente structuration de la conférence, peu organisée avant cela. Afin d'avoir une meilleure vision des acteur·rice·s principaux·ales de cette conférence, nous avons dressé ci-dessus un tableau récapitulatif des membres de la CDAC, de 1994 à 2020, réparti·e·s par canton.

Pour rappel, chaque canton romand est représenté à la CDAC par son ou sa chef·fe du service de la culture cantonal. Nous en parlerons plus en détail au point suivant, mais l'injonction est la suivante : être chef·fe du service de la culture d'un canton romand implique automatiquement d'être membre de la CDAC. En moyenne, sur notre période, à savoir 26 ans, chaque canton est représenté par quatre (3,8) personnes différentes. Le canton de Fribourg est le plus stable, avec seulement deux représentants sur toute la période. À l'inverse, les cantons de Berne et Genève connaissent six changements, ce qui fait d'eux les cantons les plus variables en termes de représentation. Si certain·e·s membres ne restent qu'un an à la CDAC, d'autres ont tellement traversé les années qu'ils sont devenu·e·s des piliers pour la conférence. Nous pensons à Gérald Berger et ses 30 ans de service puisqu'il débute en 1983 durant les prémisses de la CDAC. Il est suivi par Brigitte Waridel, membre durant 21 ans, ainsi que Zsuzsanna Béri qui, quant à elle, représente Neuchâtel pendant 16 ans. Durant 26 ans, les cantons de la CDAC ont été représentés par 29 membres différents en tout (sans compter le secrétariat CIIP et en ne comptant qu'une fois Anne-Catherine Sutermeister qui a travaillé pour Berne et pour le Valais). Entre 2003 et 2009, la CDAC connaît neuf changements de membres. C'est la période la plus mouvementée de la conférence, qui a l'habitude d'avoir des membres sur un plus long terme. Lorsqu'on débute à la CDAC, cela signifie que l'on débute également dans ses fonctions cantonales. Ainsi, c'est un double départ pour un nouveau membre, avec tout ce que cela implique comme stress, comme mise à niveau, parfois comme incompréhensions. C'est pour cette raison qu'il est rassurant que la relève se fasse petit à petit, de manière graduelle, afin que d'anciens membres soient présents pour continuer d'assurer le bon déroulement des projets en cours. Si la période de 2003 à 2009 est jonchée de nouveaux·elles arrivant·e·s, des membres comme Brigitte Waridel ou Gérald Berger la traversent sans encombre et sont là pour guider leurs nouveaux·elles collègues.

Alors pourrions-nous dire qu'il existe une phase stable avant 2003, puis une seconde après 2009 ? Est-il plus difficile de mener des projets à bien si la CDAC est composée de nombreux nouveaux·elles venu·e·s? Non. Il est en effet difficile de retracer des phases spécifiques,

distinctes les unes des autres. Les projets de la CDAC sont travaillés sur plusieurs années et s'entremêlent. Certains sont avortés, d'autres changent de trajectoire. Mais les années 2003 à 2009 sont les témoins de nombreux nouveaux travaux, de la réalisation de projets phares comme la création de la Haute École de Musique Vaud Valais Fribourg ou de la Manufacture. Philippe Trinchan pense même que cette période a été une phase particulièrement active d'harmonisation entre les cantons. Nous constatons que, depuis 2013, les changements de membres augmentent à nouveau. Peut-être est-ce lié à l'évolution des mentalités relatives au travail, au fait qu'il est plus courant de changer régulièrement de postes ?

Nous n'allons pas faire d'analyse sur le genre au sein de la conférence. Toutefois, une donnée nous a sauté aux yeux lors de la découverte des archives. Sur les 29 membres qui sont passé·e·s par la CDAC, 11 sont des femmes. Jusqu'à 2003, il n'y a qu'une femme dans la conférence, soit Laurette Wettstein en 1994 ensuite remplacée par Brigitte Waridel. Puis leur représentation augmente : deux en 2003, trois en 2004, quatre entre 2005 et 2016, à nouveau trois en 2017 et 2018, quatre en 2019 et cinq femmes en 2020. Cette augmentation témoigne peut-être de l'acceptation progressive des femmes dans la politique et de la normalisation de leur représentation à des postes de cheffes de services cantonaux.

Durant ses premières années, la CDAC représente les cantons de Suisse romande et le Tessin. Ainsi, jusqu'en 1997, le canton du Tessin est incarné par Lorenzo Sganzini puis Dino Jauch. Durant ces trois années, la place du Tessin est difficile à cerner. Les séances ayant toujours lieu en Suisse romande, les représentants tessinois sont rarement présents. Ils le sont deux fois en 1995, une seule fois en 1996 et, en 1997, ils ne sont même plus mentionnés dans les procès-verbaux. Curieusement, il n'est fait aucune mention de l'arrêt de participation du Tessin, alors que normalement chaque départ et nouvelle arrivée sont relevés. Il s'avère que le Tessin s'est retrouvé automatiquement inclus dans la CDAC, puisqu'elle est née de la Conférence intercantonale de l'instruction publique de Suisse romande et du Tessin (CIIP). Gérald Berger et Brigitte Waridel, qui ont connu l'époque durant laquelle le Tessin faisait encore partie de la conférence, parlent des difficultés à l'inclure dans les projets romands. Ne serait-ce qu'au niveau des déplacements - même si la Suisse est un petit pays - se déplacer de Lugano à Genève pour une séance d'une demi-journée pouvait apparaître comme un frein. Il est même arrivé que les Tessinois prennent l'avion pour une seule séance. Le Tessin était surtout inclus dans la conférence pour des raisons historiques, car au niveau de l'éducation, il est rattaché à la Suisse

romande, « mais en fait on n'avait rien en commun »[76], nous dit Gérald Berger. Alors pourquoi le Tessin fait encore partie de la CIIP, tandis qu'il quitte la CDAC très rapidement ? Dans la CIIP, le Tessin choisit les domaines dans lesquels une concertation romande lui est profitable et ceux par lesquels il n'est pas concerné. En termes de langue mais également de territoire, la Suisse romande n'est pas la plus intéressante pour le Tessin, qui a probablement davantage de relations avec l'Italie du Nord. Aujourd'hui, le Tessin est rattaché à la CDAC de Suisse centrale, mais il est à nouveau invité aux séances de la CDAC romande s'il souhaite contribuer à une discussion précise. Les visioconférences rendent la collaboration et la communication plus aisées.

Finalement, une évolution discrète mais décisive s'opère dans la structure de la CDAC au début des années 2000. Avant 2001, il n'existe pas de secrétariat général de la CIIP qui assure la bonne communication pour la conférence. Le ou la secrétaire général·e est en charge de la prise des procès-verbaux ainsi que de la communication entre les membres et avec les partenaires. Les premières années de ce secrétariat témoignent d'une organisation encore bancale. Les dossiers ne sont pas toujours communiqués, ce qui ralentit considérablement l'avancée du travail. En effet, les secrétaires travaillent avant tout pour la CIIP et ne sont pas dédié·e·s à 100% à la CDAC. Avoir un bon secrétariat général serait la clé d'une bonne collaboration intercantonale, or c'est justement ce qui a manqué durant les premières années. Zsuzsanna Béri raconte que, lorsqu'elle était présidente de la CDAC en 2007 et 2008, c'est son propre secrétariat, dans son service neuchâtelois, qui a assuré le travail. Les dossiers doivent être coordonnés, préparés en amont et suivis. Comme dans n'importe quel domaine, « à partir du moment où ils (la CIIP) nous ont apporté leur attention, des moyens et du personnel, ça a mieux été. »[77] La CDAC a donc débuté sans secrétariat puis a construit et réclamé petit à petit les structures nécessaires à son bon développement. Depuis 2017, elle bénéficie d'une secrétaire générale qui s'occupe essentiellement des affaires de la CDAC. Le rôle du ou de la secrétaire général·e est d'une importance primordiale, puisqu'il s'agit du seul membre de la conférence dont le poste se concentre exclusivement sur la CIIP.

[76] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 13.
[77] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 11.

3.2.2. « Membre à l'insu de son plein gré »

« On est amené·e·s à travailler dans la CDAC à l'insu de son plein gré (rires), parce qu'on a une fonction qui nous amène dans cette conférence qui est constituée, *ex officio*, de personnes qui sont des chef·fe·s de service ou des délégué·e·s aux affaires culturelles. »[78], explique Jacques Cordonier. Effectivement, les membres de la CDAC, une fois nommé·e·s à leur poste cantonal, se retrouvent automatiquement à la conférence. Étant donnée la diversité des services de la culture selon les cantons, tous les membres ne viennent pas du même milieu et n'ont pas le même parcours.

Gérald Berger est nommé chef du Service de la culture du canton de Fribourg en 1983, jusqu'en 2013. À ce titre, il est associé dès 1983 à ce qu'ont été les prémisses de la CDAC. Quand il est nommé à ce poste, il apprend l'existence d'une petite conférence qui réunit les chef·fe·s de service de la culture, ou du moins de ce qui s'apparente à un service de la culture. Dans cette conférence, la présidence incombe alors *de facto* à la représentante vaudoise Laurette Wettstein. Il rencontre Daniel Ruedin, représentant de Neuchâtel, et se rendent compte ensemble que cette conférence est un lieu d'échanges stimulants sur les différentes pratiques cantonales. Petit à petit, cette conférence reçoit des requêtes de subventions concernant plusieurs cantons, comme l'orchestre de Suisse romande par exemple. Pourtant, la présidente de la conférence freine toute initiative qui va au-delà de simples échanges et réflexions communes. « Donc on se réunissait quelques fois par année, on échangeait, mais il n'était en tout cas pas question d'envisager des initiatives de collaboration intercantonale. »[79] Puis la conférence prend une plus grande ampleur quand les conférences régionales alémaniques sont créées et que la CDAC suisse, la KBK, s'organise. En 1994, les choses se professionnalisent. La CDAC obtient un référent à la CIIP. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il n'existe pas d'archives avant cette année-là. Dans les années 1990, les statuts des membres sont relativement différents. De plus, les disparités culturelles entre les cantons se font fortement ressentir. Dans certains cantons comme Genève, la Ville est l'autorité prégnante concernant la culture. Il faut quelques années de mise à plat pour que les cantons soient plus au clair sur leurs statuts et qu'ils puissent se parler d'égal à égal. Gérald Berger est un fer de lance de cette phase où il a fallu asseoir la CDAC. Il fait partie des personnes qui se sont battues pour faire de la Suisse romande un espace culturel

[78] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 2.
[79] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 1.

cohérent. Durant son long mandat à la CDAC, il est président de la conférence en 1994 puis à nouveau en 2005 et 2006.

Brigitte Waridel finit des études de lettres à l'Université de Lausanne en 1975, après quoi elle débute sa vie professionnelle à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne. Durant ses années à la BCU, elle devient directrice adjointe, chargée du siège cantonal de la BCU au Palais de Rumine. Elle conduit de nombreux projets et expositions. En 1993, elle quitte la BCU pour participer à la mise sur pied d'une maison d'hôtes en France. Elle revient en Suisse deux ans plus tard. Brigitte Waridel devient cheffe du service de la culture du canton de Vaud en 1995. Elle remplace Laurette Wettstein, qui de surcroît était alors présidente de la CDAC. À son arrivée, Brigitte Waridel avoue découvrir une conférence dont sa prédécesseure ne lui avait jamais parlé. « C'est quelque chose qui sans doute à ses yeux avait été accessoire »[80], dit-elle en expliquant le peu d'importance accordée à la CDAC au sein du service culturel vaudois de l'époque. Dès son entrée en fonction, elle aurait dû reprendre la place de présidente de la conférence, comme sa prédécesseure, alors qu'elle venait de débuter dans la CDAC. Mais ses collègues lui font passer son tour et adoptent le principe d'une présidence tournante. Brigitte Waridel sera présidente plus tardivement, une première fois en 2000 puis trois ans consécutifs en 2013, 2014 et 2015. Il est étonnant de constater le peu de connaissances qu'ont les membres eux-mêmes de la CDAC lorsqu'ils entrent en fonction. Durant les premières années, nous constatons que les membres de la conférence ont du mal à en cerner les contours et à lui donner du sens.

> Quand j'ai débarqué dans cette structure, j'ai eu de la peine au départ à faire la différence entre la conférence suisse et la conférence romande, d'autant que pour ma première séance, j'étais convoquée à Berne… C'est en m'asseyant au milieu de mes nouveaux collègues que j'ai compris qu'il s'agissait de la CDAC romande, présidée par mon collègue Walter Wenger, alors en charge de la Berne francophone au sein du service cantonal bernois de la culture ! Les échanges m'ont paru d'emblée très intéressants.[81]

Zsuzsanna Béri débute sa vie professionnelle en occupant le poste de directrice administrative du Centre culturel de Neuchâtel. Elle travaille ensuite dans l'industrie cinématographique à Los Angeles. À son retour en Suisse, elle organise les manifestations du 150ème anniversaire de la Révolution neuchâteloise de 1848, et rejoint l'équipe d'Expo.02. Grandie de ce parcours du côté des acteur·rice·s culturel·le·s et dans l'événementiel, elle intègre la fonction publique en

[80] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 3.
[81] *Idem*.

2004 en tant que cheffe du service de la culture de Neuchâtel, passant de la production culturelle au soutien de cette dernière. Zsuzsanna Béri nous explique une des raisons de cette confusion autour du statut de membre de la CDAC. De nombreux membres étaient en réalité les secrétaires généraux·ales du service en charge de la culture dans leur canton et non pas les chef·fe·s de service. Avant elle, son prédécesseur Daniel Ruedin était secrétaire général. Ce n'est qu'à la mise en place de la loi cantonale sur la culture en 2000 qu'il a revendiqué le titre de chef de service de la culture. Cette loi a eu le même effet dans de nombreux cantons. Il s'est donc avéré que, de manière plus ou moins synchronisée, de nombreux chef·fe·s de service de la culture ont acquis ce titre et donné un cadre plus établi et consolidé à la CDAC.

Jacques Cordonier a fait l'essentiel de sa carrière dans des directions de bibliothèques en Valais. Le Valais est le dernier canton romand à avoir créé un service de la culture, en 2005. De 2005 à 2009, Jacques Cordonier dirige la Médiathèque Valais ainsi que le service de la culture. Pourtant il n'entre à la CDAC qu'en 2009, car il est convenu au niveau du service que le délégué culturel jusque-là en charge de ces questions, Karl Salzgeber, continue d'assumer la représentation du canton dans la mesure où Jacques Cordonier exerce également une autre activité. Avant son arrivée à la CDAC, le Valais est certainement un des cantons les moins développés dans le domaine de la culture. Jacques Cordonier va dynamiser la culture valaisanne et incarner un nouveau souffle dans sa politique culturelle. Il ne sera président de la conférence qu'un an, en 2016. S'il a aujourd'hui pris sa retraite, il donne encore des cours sur les politiques culturelles et reste très ancré dans ce milieu.

Philippe Trinchan débute sa carrière dans la communication scientifique, en tant que chef de service de l'information et de la communication à l'Université de Fribourg. Il travaille ensuite au Fonds national suisse dans la recherche, la communication et la médiation scientifiques. Il est amené à participer à de nombreux projets qui touchent de près ou de loin à la culture et aux arts. En parallèle, à travers divers comités, il est déjà très actif dans la culture fribourgeoise. En 2013 il reprend le poste de chef de service de la culture de l'État de Fribourg et intègre par conséquent la conférence. Durant ses années à la CDAC, il occupe la présidence en 2019 et 2020.

Venu·e·s d'horizons, de cantons, de services différents, les membres de la CDAC doivent, avec peu de moyens et d'attention, créer une collaboration intercantonale et faire corps. Nous observons que ce qui lie toutes ces personnes pourtant très diverses, c'est la passion et la

patience. La passion est nécessaire pour leur donner la force d'assurer deux postes, puisqu'être membre de la CDAC devient de plus en plus exigeant au fil des ans, au vu de l'évolution de la conférence. La patience est nécessaire car, en politique de manière générale, et en Suisse d'autant plus, l'instauration de nouvelles lois, mesures, projets prend de nombreuses années. « Dans ce genre de job, il faut savoir être pressé·e et savoir attendre. […] Je rajoute qu'il faut être pressé dans tous les sens du terme : il faut continuer à faire pression. »[82]

Le défi premier de la CDAC est d'arriver, à partir d'un système complexe de politiques cantonales hétéroclites, à s'élever au niveau intercantonal. Pour trouver un terrain de jeu commun, Philippe Trinchan, à son arrivée dans la conférence, tente d'établir un comparatif des différentes politiques cantonales afin de déterminer comment il est possible d'agir ensemble. Les différences de bases légales, de domaines attribués à tel ou tel service rendent la tâche compliquée.

> Avec beaucoup de patience et de résilience, on a franchi des étapes. […] Mais il y a aussi de la frustration, parce qu'on peut s'emballer, à quelque part, à l'idée d'une sorte de super-service, de secrétariat d'État romand à la culture. […] Il y a eu une forte phase d'harmonisation, […] puis on a senti une fragilisation à ce niveau-là. Donc je ne dirais pas qu'on va vers une politique intercantonale ambitieuse, au contraire, plutôt un peu de repli.[83]

Les membres rêvent tous d'une structure plus solide pour la conférence. Mais ils ne semblent pas trouver de solution idéale. Voudraient-ils qu'il existe un secrétariat d'État romand à la culture ? Tous et toutes s'accordent sur la nécessité d'avoir un membre permanent. Actuellement, il s'agit du ou de la secrétaire. Dans les périodes où un projet est en cours de construction, il faudrait plus de personnel. Mais quel rôle aurait ce membre permanent ? La conférence est, comme son nom l'indique, un espace de conseil et de coordination entre services cantonaux. Donc la présence d'une sorte de chef·fe de la culture de Suisse romande n'est pas pertinente. « Pour moi la CDAC, c'est un organe coopératif. Et par nature, un organe coopératif n'a pas de chef·fe central·e. »[84] Pour comprendre ce métier, il faut être sur le terrain. Brigitte Waridel nous répond qu'elle ne verrait pas l'utilité d'une conférence constituée de membres permanents s'ils sont hors sol. Sans quoi ils n'ont pas une bonne connaissance de la réalité du milieu et ne peuvent proposer de solutions adaptées. Un membre permanent, oui : mais au niveau de l'administration, pour faire en sorte que les dossiers suivent, qu'ils soient préparés en

[82] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 5.
[83] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 5.
[84] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 15.

amont. L'idée d'avoir « une espèce de Monsieur ou Madame culture romande »[85] n'aurait pas de sens.

Être sur le terrain, s'occuper du service de la culture de son canton, participer à la création d'un espace culturel romand, telles sont les missions confiées aux membres de la CDAC. Si ce travail est intense, c'est pour le bien de la culture. « On travaille tous et toutes bien plus qu'à 100%. Je dirais que c'est presque une vocation. Mais ça devient de plus en plus lourd. »[86] Forcément, il y a des phases variables : l'investissement d'un membre à un moment donné sur un dossier particulier est plus prononcé que ses collègues, tandis que sur un autre dossier, c'est une autre personne qui a plus de travail. Souvent, ce sont les plus petits cantons qui tirent les autres en avant. Ils sont les premiers demandeurs d'intercantonalité, puisque ce sont eux qui en ont le plus besoin. Des grands cantons comme Genève ou Vaud jouissent d'une quasi-autonomie et ne sont pas dans la même nécessité que le Jura ou Neuchâtel. Les cantons comprennent toutefois qu'ils ne peuvent pas tout faire tout seuls, même réunis dans la CDAC. Les compétences des membres sont larges, mais généralistes. Ils ne sont pas expert·e·s de tous les domaines culturels. Ainsi, lorsqu'ils souhaitent réaliser un projet, ils confient des mandats à des spécialistes. « Quand il fallait lancer un projet ou creuser une thématique alors que nous n'avions pas le temps, pas les compétences techniques, nous donnions des mandats. C'est beaucoup plus intelligent, pertinent et souple. »[87]

3.2.3. « Un saltimbanque pour les politiques et un géomètre pour les gens de culture »

Quelle est la posture des membres de la CDAC ? Comment se situent-ils et elles, entre le monde de la politique et celui de la culture, deux domaines en apparence éloignés ? Nous leur avons demandé comment ils appréhendaient leur posture d'intermédiaire. Ces personnes possèdent toutes un intérêt marqué pour la culture, voire un parcours dans le champ culturel. C'est une condition sans laquelle il serait difficile de la défendre et de la promouvoir. Peu d'entre eux et elles sont artistes, mais ils et elles ont plutôt l'habitude d'exercer diverses fonctions d'acteur·rice·s culturel·le·s. Ici, nous comprenons le terme d'acteur·rice·s culturel·le·s au sens large : il y a les artistes, bien sûr, mais également les personnes qui informent, fédèrent,

[85] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 11.
[86] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 16.
[87] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 10.

représentent (centres de ressources, observatoires, médias, fédérations professionnelles, réseaux de collectivités), celles qui conseillent et accompagnent les professionnel·le·s (dispositifs, réseaux), aussi celles qui financent les projets (fondations, sociétés de répartition des droits d'auteurs), et la liste est non exhaustive. Ainsi, la frontière entre le politique et le culturel est floue, puisqu'on peut faire partie des deux mondes. Si les membres ne se sentent pas artistes, ils ne se disent pas non plus politiques et privilégient l'étiquette d'administrateur·rice·s et professionnel·le·s de la culture. Ni politique, ni artiste, comment fait-on alors pour comprendre les deux sphères et les faire dialoguer ?

> Je suis un saltimbanque pour les politiques et un géomètre pour les gens de culture. […] Personnellement, c'est ce que j'aime, cette position. […] On est en permanence en train d'expliquer, de présenter ce qu'est l'administration, une politique culturelle, comment ça fonctionne ce versant-là aux artistes et aux acteur·rice·s culturel·le·s. Et puis de même, on est les saltimbanques auprès des politiques et des administratifs.[88]

Ce n'est pas une place d'entre-deux, où l'on pourrait se sentir tiraillé entre l'un ou l'autre domaine, mais un espace où les membres sentent qu'ils ont une utilité et peuvent apporter quelque chose. Ils sont des « traducteur·rice·s », « entremetteur·euse·s », « intermédiaires », « médiateur·rice·s » des besoins du milieu culturel vers le politique et vice versa. Cela, ils le pratiquent déjà au niveau cantonal. Au niveau intercantonal, les interlocuteur·rice·s sont plus nombreux·euses et divers·es. De plus, comme nous l'avons montré, il n'est pas aisé de promouvoir la culture, qui n'est pas toujours considérée par la majorité du corps politique.

> Ça dit tout notre rôle ici, toute son importance, et aussi parfois sa fragilité. C'est porté par des personnes qui s'engagent, qui trouvent important de travailler du point de vue intercantonal, parce que les enjeux et les publics sont intercantonaux. Les acteur·rice·s culturel·le·s ont besoin de faire sauter ces frontières cantonales. Donc on est très conscient·e·s de l'enjeu, mais le niveau politique moins.[89]

Selon Jacques Cordonier, la culture serait le champ le moins légiféré dans la législation suisse. Il y a donc une grande liberté donnée aux membres, qui s'investissent pour bâtir sur un terrain en friche. Les lois sont sommaires et les règlements d'application sont peu développés et encore récents. Le fait que le champ culturel soit peu normalisé donne une liberté d'action aux politiques, mais cela dépend aussi de leur volonté. Il faut du temps pour qu'un enjeu culturel remonte jusque dans la conscience politique intercantonale. Une fois la prise de conscience d'un enjeu établie, il faut encore élaborer un instrument pour le réaliser. Dans la réalisation d'un

[88] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 2.
[89] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 3.

instrument de soutien, de diffusion, de promotion ou autre, il n'y a pas de chemin tracé. Ce n'est qu'à partir de leurs réflexions que les membres imaginent un dispositif. Si bien que, dans « la mécanique de précision et d'imprécision qu'est la Suisse »[90], presque chaque projet développé par la CDAC avait un modèle d'organisation différent. Parfois elle crée une fondation, une association ou une commission, avec des modèles et clés de répartition qui varient au cas par cas.

Les membres parlent de la frustration d'avoir parfois l'impression de ne pas être suffisamment écouté·e·s par les politiques. Pourtant, il arrive que la CIIP, donc le chapeau politique de la CDAC, décide d'internaliser tel ou tel projet de la conférence dans leur budget. Lorsqu'un projet de la CDAC passe dans le politique, c'est le signe qu'elle a fait du bon travail. Mais les membres sont plutôt philosophes face au sentiment fréquent de réappropriation de leurs idées par le politique.

> Nous, comme fonctionnaires, on sait que le jour où le politique nous explique ce qu'on lui a demandé de faire il y a longtemps, c'est gagné. Et surtout, il faut dire : Ah mais c'est très bien ce que vous avez trouvé là ! (rires) […] Ils s'approprient cette idée. […] On sait que dans l'éducation, la frustration c'est ce qui fait grandir. Donc nous on est devenu·e·s très grand·e·s.[91]

La CDAC s'avère utile pour convaincre les politiques à l'interne, dans son propre canton. Les membres utilisent souvent cette notion d'intercantonalité pour défendre des budgets. Le fait que les autres cantons romands participent à un pot commun pour tel ou tel projet met une pression vis-à-vis des politiques cantonaux. Si les autres cantons participent, il faut également participer. Les membres, en utilisant ce levier à l'interne, parviennent à dégager des montants qui, mis en commun, permettent de passer à la vitesse supérieure. Mais les politiques ne sont pas les seul·e·s à mettre des freins. Parfois, les réticences viennent des milieux culturels.

> Ce sont aussi des milieux très conservateurs, il ne faut pas croire. […] Surtout, ils ont besoin de leur visibilité. Quand ils obtiennent un budget, ils ne veulent pas que ça disparaisse dans une tirelire quelque part en Suisse romande. […] Il y avait beaucoup de méfiance voire d'opposition. Ils n'aiment pas le changement.[92]

Pour gagner la confiance des milieux culturels, quand on représente les politiques, il faut redoubler d'efforts et garder un contact régulier. Les membres tentent de toujours aller à la rencontre des acteur·rice·s culturel·le·s. Ils vont voir des spectacles, rendent visite aux artistes

---

[90] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 4.
[91] *Idem*.
[92] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 7.

dans les ateliers, à la sortie des concerts, dans le foyer du théâtre. Il faut se mouiller et sortir de son bureau : « Si on veut se protéger, mettre un cordon sanitaire autour de soi dans ce job, alors là on devient un géomètre. »[93] Tous les membres s'accordent sur le fait qu'il faut jongler entre ces deux rôles, et que l'un sans l'autre, leur métier n'a pas de sens. Ils ont deux journées de travail, deux métiers :

> Il y a la journée, le boulot de géomètre, où vous répondez au conseil d'État, au parlement, à toute une série de dossiers administratifs. Et il y a le soir, où on est saltimbanque, sur le terrain. […] Si on n'a pas le contact avec le terrain, on ne peut pas être un bon géomètre. Eh bien, on a tou·te·s fini quand même un peu fatigué·e·s au moment de prendre notre retraite (rires).[94]

Ainsi, il s'agit avant tout pour les membres de la CDAC d'être à l'écoute des milieux culturels, d'imaginer des solutions et de convaincre les politiques de leur accorder des budgets. Puis il faut effectuer le travail inverse, expliquer aux acteur·rice·s culturel·le·s quels dispositifs sont à leur disposition. Le contact n'est facile ni avec les politiques, ni avec les milieux culturels. Il faut avoir un double visage, différentes manières de communiquer, savoir convaincre et s'adapter à son interlocuteur·rice. Contrairement à leurs collègues alémaniques, les membres de la CDAC ne se perçoivent pas non plus comme de simples administrateur·rice·s de la politique culturelle. Ce rôle, fatigant mais passionnant, les pousse à penser la culture romande, à vouloir l'affirmer, la développer, la défendre et créer un véritable espace culturel romand.

3.3. L'espace culturel romand

3.3.1. La lutte pour la légitimité

Il est parfois difficile de saisir ce que représente la Suisse romande, même pour ses habitant·e·s. C'est un assemblage hétéroclite et particulier. Elle est un tout partagé dont la vue d'ensemble n'est pas évidente. Selon François Cherix, spécialiste de la communication politique, les Suisses romand·e·s se rendent compte de leur appartenance à cette région dans deux circonstances : lorsqu'ils quittent la Suisse romande et lorsqu'ils sont au contact de leurs proches voisin·e·s, les autres Romand·e·s. Concernant la première circonstance, qu'ils se rendent en Suisse alémanique ou en France, les Romand·e·s découvrent d'autres attitudes. En Suisse alémanique, la barrière de la langue est un premier facteur de distanciation. Et si en France, tout semble de prime abord proche de la culture romande, le décalage entre la République et la Confédération se fait rapidement ressentir. On se rend alors compte qu'il existe un espace qui n'est ni la Suisse

[93] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 8.
[94] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 8.

alémanique ni la France, où les mots, les pensées, les traditions, les usages, les projets, les défis racontent une histoire commune et des repères partagés. La deuxième circonstance où l'identité romande se fait ressentir est lorsque les Romand·e·s se retrouvent entre eux et elles. Effectivement, au sein même des familles, les frontières cantonales s'effacent. Les Suisses romand·e·s développent leurs activités non plus dans leur canton, mais dans leur région. Leur espace de vie s'étend sur la Romandie, qu'il s'agisse des études, du travail ou des loisirs. Dans l'organisation politique même des cantons les frontières s'effacent, car nul n'a la taille suffisante pour remplir seul ses tâches. Comment gérer la formation, la santé, le social, la sécurité, l'économie, les transports, la culture sans penser romand ? Ainsi, l'identité romande se construirait par un double mouvement, la différenciation et l'appartenance. On ne naît pas Romand·e, on le devient. Un sondage a révélé que les Suisses romand·e·s définissent leur lieu d'enracinement comme étant la Suisse romande avant même de parler de leur canton. Ainsi, si elle est parfois difficilement palpable, les Suisses romand·e·s ne doutent pas de l'existence et de la raison d'être de leur région.[95] Parfois contestée à cause de sa diversité, la Suisse romande n'en est pas moins légitime d'exister. Les cantons, eux aussi, sont extrêmement hétérogènes, or personne ne nie leur existence. Une autre idée reçue voudrait qu'une région se réduise à des structures politiques classiques. Sans gouvernement, ni parlement, la Suisse romande n'existerait alors pas. Pourtant, de nombreux organismes la structurent au quotidien, la CDAC en est la preuve. Les activités des Romand·e·s forment un tissu commun. Les particularismes locaux s'effacent au profit de nouvelles coopérations.[96]

Une autre difficulté dans la voie de la reconnaissance de la Suisse romande réside dans la progressive disparition du français dans sa dimension de langue nationale. En Suisse alémanique, le français est parfois considéré comme inutile ou trop compliqué. De nombreux cantons germanophones le remplacent petit à petit par l'anglais dans les écoles. Rappeler aux cantons alémaniques que la Romandie existe est une lutte constante, dans laquelle les différends entre Suisse allemande et Suisse romande n'aboutissent à rien. Il n'existe pas vraiment de dialogue dans un rapport quantitatif de majorité à minorité.[97] C'est peut-être ce sentiment de minorité qui pousse la Suisse romande à se dynamiser et à s'affirmer. Les membres de la CDAC ne cachent pas une forme de fierté romande, de défense de cette identité romande, d'un esprit

[95] ANDREY, Georges et al. *La Suisse romande : quatre regards*. Genève, Éditions Slatkine, 2015, pp. 155-157.
[96] *Ibidem,* p. 158.
[97] *Ibidem,* pp. 165-166.

de corps qui ferait de la Suisse romande la région « la plus dynamique de Suisse. »[98] Ils mettent en avant une force de proposition de la conférence, un besoin d'échange professionnel, une solidarité entre pair·e·s, une volonté voire un besoin de se retrouver ensemble. C'est cette solidarité qui va pousser la CDAC à faire bouger les choses. La conférence devient une « boîte à idées, presque trop à la fin. »[99] Sa force de proposition fait naître de nombreux projets, parfois quatre par année. La conférence stimule la région, au point de pousser les cantons à leurs propres limites et parfois même au-delà de leurs capacités. Mais ce côté proactif contribue à rendre à la CDAC sa légitimité tant réclamée. Si les entretiens avec les membres ainsi que les procès-verbaux témoignent de la difficulté d'obtenir des actions politiques pour la culture, la lutte pour la légitimité semble payer. Les choses évoluent au fil des ans, à tel point qu'un cap est aujourd'hui franchi. Philippe Trinchan pense que la phase des premier·e·s bâtisseur·euse·s est terminée, que la « maison de la Suisse romande est construite. »[100] La CDAC jouit même d'une réputation d'une conférence particulièrement active, qui donne satisfaction aux politiques. En revanche, la lutte ne s'arrête pas. « On doit défendre nos positions. Rien n'est jamais acquis. »[101]

3.3.2. Une convivialité nécessaire

L'affirmation de la conférence se fait également par la convivialité. Les liens se resserrent par le travail, l'effort commun d'affirmer la Suisse romande, mais également par l'effort de constituer un groupe solidaire qui réfléchit ensemble, refait le monde et partage des bons moments. La conférence se réunit environ cinq fois par année, à chaque fois dans un canton et un lieu différent. Nous constatons toutefois que, lorsque le ou la président·e est fribourgeois·e par exemple, les séances à Fribourg seront plus nombreuses. Les lieux de rencontre varient, étant donné que la CDAC ne possède pas d'un siège établi ou de locaux qui lui seraient dédiés. Cela permet également aux membres de se rendre dans des lieux qui touchent de près ou de loin à la culture. Les séances peuvent être tenues dans des lieux publics, comme des hôtels[102], dans lesquels les membres passent même parfois la nuit si une activité de soirée est organisée.

[98] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 2.
[99] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 11.
[100] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 6.
[101] *Idem*.
[102] Par exemple « Procès-verbal de la séance du 22 septembre 2000 à 09h15 à l'Hôtel Carlton, Lausanne », 9 octobre 2000, Archives de la CIIP.

D'autres séances ont lieu dans des restaurants[103], où les membres partagent bien souvent un repas.

Mais la plupart du temps, les séances se tiennent dans des lieux plus symboliques et officiels qui représentent bien le canton dans lequel la séance se déroule ainsi que la culture cantonale. À Berne par exemple, les membres se rendent parfois à la Maison des cantons[104]. Dans ce bâtiment historique est notamment présente la CDIP (Conférence suisse des directeurs cantonaux), qui chapeaute la CIIP (cf. organigramme structurel de la CDAC). Ainsi, c'est un symbole fort d'intercantonalité. Dans le canton de Vaud et de Neuchâtel, la Maison de l'Élysée[105] ou le Château de Neuchâtel[106], qui tous deux abritent une partie de l'administration politique du canton, accueillent à plusieurs reprises la CDAC. Surtout, de nombreuses séances se tiennent dans des lieux de culture à proprement parler, comme des théâtres, qu'il s'agisse du Théâtre du Crochetan[107] à Monthey, celui de l'Heure bleue[108] à la Chaux-de-Fonds et bien d'autres à Vidy, Carouge etc. La conférence se rend dans des musées et expositions, comme au Musée jurassien des arts[109] à Moutier ou à la Fondation Gianadda[110] à Martigny. Elle visite également des écoles d'art[111] et part même à l'étranger, notamment à Barcelone ou Berlin pour visiter des ateliers d'artistes romand·e·s qui bénéficient d'une résidence financée par les cantons[112].

---

[103] Par exemple « Procès-verbal du séminaire des 2 et 3 juin 2005, Hôtel du Sauvage, Fribourg », 6 juin 2005, Archives de la CIIP.
[104] Par exemple « Séance CDAC du 1er juin 2011, Berne, Maison des cantons », date inconnue, Archives de la CIIP.
[105] Par exemple « Procès-verbal de la séance du 4 avril 1000 à 10heures à la Maison de l'Elysée, Lausanne », 12 avril 2000, Archives de la CIIP.
[106] Par exemple « Procès-verbal de la séance du 7 septembre 2001 à 14h au Château de Neuchâtel », 13 septembre 2001, Archives de la CIIP.
[107] Par exemple « Procès-verbal de la séance du 16 avril 2004, Théâtre du Crochetan, Monthey », 26 avril 2004, Archives de la CIIP.
[108] Par exemple « Procès-verbal du séminaire des 12 et 13 juin 2008, Théâtre de l'heure bleue à La Chaux-de-Fonds », 20 juin 2008, Archives de la CIIP.
[109] Par exemple « Procès-verbal de la séance du 25 octobre 2002, Musée jurassien des arts, Moutier », 15 novembre 2002, Archives de la CIIP.
[110] Par exemple « Procès-verbal de la séance du 24 octobre 2003, Fondation Gianadda, Martigny », 4 novembre 2003, Archives de la CIIP.
[111] Par exemple « Procès-verbal de la séance du 31 août 2010, HEAD, Genève », octobre 2010, Archives de la CIIP.
[112] Par exemple « Procès-verbal de la séance du 23 novembre 2001, l'après-midi, chez Léonard Felix, artiste peintre jurassien en séjour dans l'appartement des cantons romands à Barcelone », 30 novembre 2001, Archives de la CIIP.

Après presque chaque séance, une activité est organisée : visite d'une exposition, d'un musée, rencontre d'un artiste, repas au restaurant, voyage à l'étranger ou une nuit passée dans un lieu particulier. Il peut paraître étonnant que sept personnes, pourtant contraintes par leur fonction d'être présentes, donnent autant d'énergie à la cohésion sociale et humaine de la conférence. Nous avons remarqué que, lorsque nous avons contacté les membres pour leur proposer des entretiens en duo ou en trio, tous et toutes se sont réjoui·e·s de revoir leurs ancien·ne·s collègues. Durant les entretiens, nous avons observé une grande complicité entre eux et elles : des blagues personnelles, de nombreux rappels de bons souvenirs. De plus, leurs réponses à nos questions sont unanimes, comme s'ils ne parlaient que d'une seule voix. La CDAC selon Jacques Cordonier, c'est « l'image d'une grande table, où on boit même du vin (rires). Je taquine Philippe, mais on boit même du vin. »[113] Au-delà du côté festif, cette amitié, cette cohésion et cette solidarité se sont ancrées dans l'esprit de la CDAC et se sont maintenues au fur et à mesure des changements. « Il y a un ADN de la CDAC. On n'est pas là que pour s'informer, on n'est pas là juste pour collaborer mais on est vraiment là pour créer ensemble quelque chose. »[114] Philippe Trinchan, seul membre que nous avons rencontré encore actif à la CDAC, regrette et s'inquiète de voir cette dimension sociale et conviviale s'estomper peu à peu. Tout le système s'accélère, les membres n'arrivent plus à consacrer, comme dans les années 1990 et 2000, une journée ou une demi-journée aux séances de la conférence. Ils rient en disant que, dans les années 1960, les conseillers d'État siégeaient le matin et jouaient aux cartes l'après-midi. « Nous on n'a jamais joué aux cartes. C'est toute la société qui a évolué comme ça. »[115] De nos jours, les membres ont tous et toutes un emploi du temps chargé. Conscient·e·s que cette convivialité est essentielle, ils tiennent à être présent·e·s en personne aux séances. S'il n'y a plus le temps d'aller au restaurant, il est toutefois déconseillé de déléguer, d'envoyer ses adjoint·e·s à la séance. « C'est ça qui est formidable dans la CDAC, c'est qu'on y est par obligation, enfin par fonction, mais c'est une dynamique de communauté humaine. »[116]

3.3.3. Une conférence suisse, intercantonale, romande ou francophone ?

La CDAC fait corps. Mais où se situe-t-elle dans le système complexe du fédéralisme helvétique ? Comment se positionne-t-elle par rapport aux conférences alémaniques ? A-t-elle

[113] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 2.
[114] *Ibidem,* p. 3.
[115] *Ibidem,* p. 22.
[116] *Idem.*

réussi à créer un niveau intercantonal qui surpasserait le niveau cantonal ? Comment la langue influence-t-elle les questions d'identité et de territoire ? « Décalage » et « minorité » sont deux mots qui reviennent régulièrement lorsque les rapports avec la Suisse alémanique sont abordés. Le décalage se ressent dans les pratiques, les manières de fonctionner et la représentation que les membres se font de leurs fonctions et de celles de leurs collègues alémaniques.

> Nous, on arrivait en bande, quoi. […] Alors qu'en face il y avait des Suisses allemand·e·s, pas vraiment « groupiert » comme nous l'étions. Ils semblaient plutôt s'aligner sur la position zurichoise. […] Parfois je m'énervais intérieurement. Il y avait un certain déséquilibre quand même : une minorité face à une grande majorité. […] Il y avait une vraie discrépance dans nos visions respectives.[117]

Les membres de la CDAC voient leurs collègues alémaniques comme intervenant moins dans la politique culturelle, tandis que la CDAC romande serait un lieu de réflexion d'où naissent des projets de politique culturelle, réfléchis à l'interne, et ensuite présentés aux politiques. La force de proposition de la CDAC, presque ancrée dans l'ADN de celle-ci, la différencie des autres conférences alémaniques. Il ne s'agit pas que d'information, de coordination, mais de création commune d'un espace culturel romand. Cette manière de fonctionner perdure, voit naître de nouveaux projets et d'anciens se consolider. Un projet devient un programme, une institution régionale voire nationale dans certains cas.

[117] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 14.

Une étude de l'OFC compare les dépenses publiques pour la culture selon les pays en Europe. En 2018, la Suisse se trouve en quatrième position après la Norvège, le Danemark et l'Autriche, avec 301 euros par habitant·e par année. Mais si l'on ne prenait en compte que la Suisse romande, la Suisse figurerait en deuxième position du classement avec un montant de 450 euros par habitant·e par année. Ainsi, les différences de conception de la culture entre la Suisse romande et la Suisse alémanique se ressentent également dans les finances.[118]

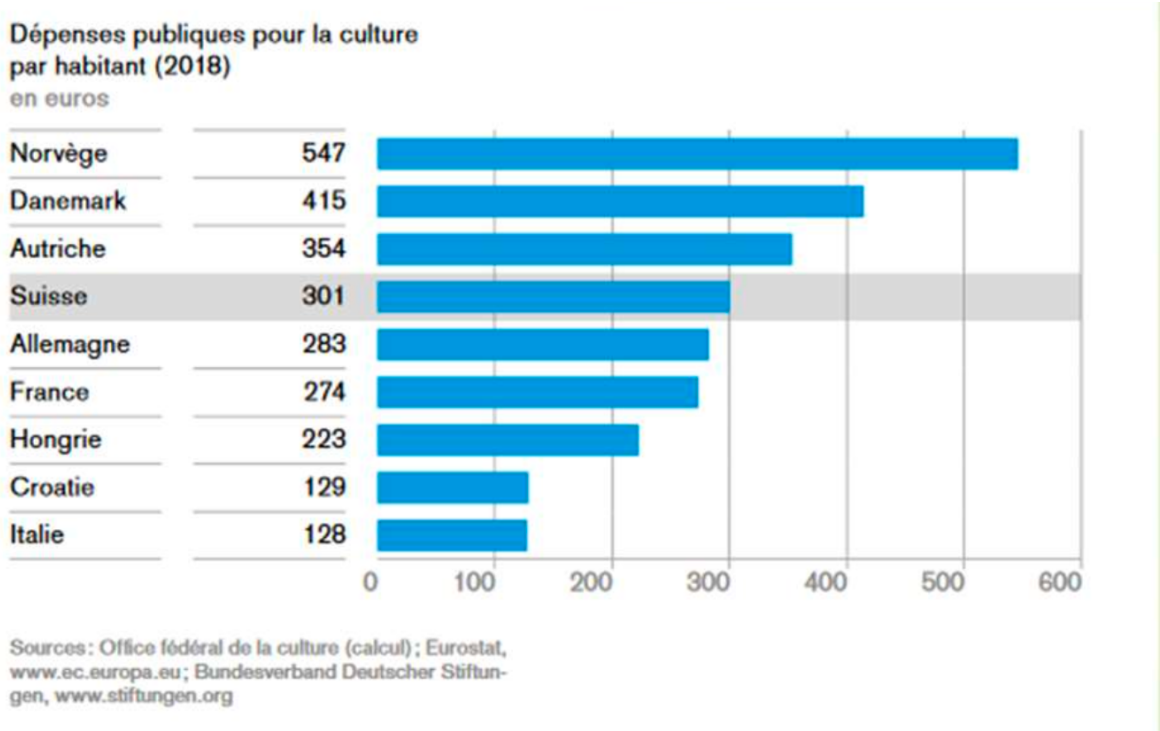


Figure 4

Au-delà des différences entre Suisse alémanique et Suisse romande, la CDAC s'inscrit dans un système plus vaste, celui du fédéralisme. Si l'emphase est mise sur l'intercantonalité, sur ce niveau régional qui fait de la Suisse romande un réel espace culturel, les membres s'accordent sur le fait que le fédéralisme permet de lier les cantons et régions de Suisse entre eux par un système commun en respectant les différences culturelles. Nous pourrions penser que le fédéralisme représente parfois un frein pour la culture. Mais est-ce qu'avoir une politique culturelle nationale, nivelant toutes les politiques cantonales, serait une bonne chose ? L'idée d'avoir un système centralisé comme en France ne plaît pas. D'ailleurs, même en France, la culture s'est organisée couche par couche, de manière régionale. Dans la CDAC, les cantons collaborent, et si certains sont plus développés que d'autres en matière culturelle, il ne s'agit

[118] OFC - Statistique poche 2020 et OFS.

pas de comparer les forces des uns et des autres, mais de les mettre en commun. Pour illustrer cet état d'esprit, nous retenons l'exemple des *Leuchten*, un projet né de la volonté de la Confédération de créer des phares culturels en Suisse. La CDAC travaille donc plusieurs années sur ce projet fédéral, en tentant de dégager les pôles culturels principaux de Suisse romande. Mais ce projet rencontre rapidement des réticences : dans un système fédéral, chaque canton possède ses points forts, son ou ses propres phares culturels. Comment choisir un phare culturel romand au détriment d'un autre ? Neuchâtel défend le Théâtre populaire romand, tandis que Vaud privilégie Vidy. Chaque canton tient à son phare culturel. Le projet tombe à l'eau, puisque tous les cantons s'accordent sur le constat que les pôles culturels cantonaux se nourrissent d'échanges et de diversité intercantonale. L'échec du projet des *Leuchten* témoigne de l'importance du fédéralisme dans la conception même de la politique culturelle.

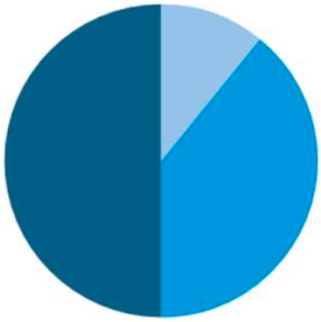
La Confédération est beaucoup moins impliquée que les cantons dans la culture. Ce sont les cantons et les villes qui débloquent la grande majorité des moyens financiers.[119] Ce système permet de laisser la place aux spécificités régionales et cantonales, sans avoir une centralisation excessive. En revanche, il nécessite une volonté et une organisation de la part des villes et des cantons pour amener un dynamisme dans cette couche intercantonale ou inter-villes. Jacques Cordonier relève deux caractéristiques de la Suisse. Premièrement, elle est née d'un acte de volonté politique, et non pas d'une communauté d'origine. Le marqueur d'identité d'une nation organique est donc faible et ce n'est pas par ce biais-là que la politique culturelle s'est construite et se construit. Deuxièmement, la Suisse est un pays historiquement multiculturel. La diversité des cantons est respectée et valorisée. Cela se ressent dans la politique culturelle, puisque la Constitution fédérale donne aux cantons la compétence première et la responsabilité de s'organiser de manière indépendante. Comme le montre le graphique ci-dessous, le rôle de la Confédération reste secondaire en matière culturelle.[120] Cette manière de fonctionner semble contenter les membres de la CDAC, qui ne souhaitent pas voir une plus grande implication de la Confédération dans les affaires culturelles. Le fédéralisme est une force, qui permet aux cantons d'avoir une autonomie. En revanche, ils souhaiteraient que leurs collaborations soient soutenues par la Confédération.

> Par contre, moi ce que j'attendrais de la Confédération, c'est beaucoup plus d'éléments pour nous permettre, à nous les cantons, de mener notre politique. Notre statistique culturelle fédérale est juste

[119] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 11.
[120] Source OFC : statistique de poche 2020.

> proche de zéro, c'est trop faible. Il faudrait pouvoir nous donner des moyens de développer, de renforcer la concertation, d'avoir des projets pilotes. Mais je ne souhaiterais pas que la Confédération investisse énormément plus dans le soutien spécifique à 36'000 projets. Je pense que ça ne serait pas efficace.[121]

Financement de la culture par les collectivités publiques selon les échelons étatiques[1]
2017



	en millions de francs	en %	en francs par habitant
Confédération	321,8	11	38
Cantons[2]	1'149	39	136
Communes	1'472,6	50	174
Total	2'943,5	100	348

Figure 5

Cette autonomie cantonale tient à cœur aux chef·fe·s de service de la culture. « Vivre sa vie »[122], « garder ses spécificités »[123], voici ce que les cantons devraient faire, sans que cela n'empêche de collaborer au niveau intercantonal. Certains cantons sont plus réticents que d'autres lorsqu'il s'agit d'harmoniser les politiques cantonales. L'harmonisation du système scolaire a permis d'ouvrir la voie, de montrer l'exemple, mais « la pilule avait été difficile à avaler pour certains cantons »[124] selon Gérald Berger. Si les politiques se font de plus en plus à l'idée de l'intercantonalité romande, les premières années de la CDAC sont plus compliquées. Il raconte « qu'il y avait aussi au sein des politiques le souci que la culture reste une affaire cantonale. Il ne fallait surtout pas que ça devienne une affaire romande, intercantonale, encore moins suisse. »[125] Dans ce travail, nous ne devons pas oublier que la CDAC, soit la couche intercantonale de la politique culturelle, n'est qu'une fine épaisseur du « mille-feuille »[126] que peuvent représenter tous les niveaux politiques. À l'interne, au sein des services cantonaux, les

[121] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 12.
[122] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 5.
[123] *Idem*.
[124] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 1.
[125] *Idem*.
[126] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 12.

membres sont également des traducteur·rice·s des besoins du milieu culturel vers le politique et l'inverse. Incarner toute cette épaisseur est un défi quotidien qui oblige à prendre en compte les différentes couches, la variété du personnel politique, qu'il soit communal, cantonal, intercantonal ou fédéral.

La CDAC était qualifiée de conférence latine à ses débuts, car elle comportait les cantons romands et le Tessin, qui s'efface peu à peu pour finalement quitter la conférence. Quelle est l'importance de la langue dans l'identité culturelle ? L'espace culturel romand est-il forcément lié au français ? La langue n'est jamais un canal neutre, car le poids des mots varie selon les langages, qui ne véhiculent pas les mêmes idées, cultures, mémoires. En sociologie, la langue est souvent considérée comme le premier facteur identitaire d'une société. Sans être des adeptes de la République française, les Romand·e·s partagent des pratiques et conceptions politiques influencées par la France. Ils ont également une sensibilité plus française sur des sujets comme le travail, la famille, la sexualité, la formation. La radio et la télévision participent à la formation de cet espace culturel romand, dans lequel les distances se réduisent grâce au progrès de la mobilité.[127] Cette distinction francophone se ressent-elle au sein de la conférence ? Le Tessin quitte la CDAC ; le canton de Berne ne représente au sein de la conférence que sa partie francophone ; les rapports avec les conférences alémaniques sont compliqués ; de nombreux projets sont soutenus pour leur caractère francophone. De toute évidence, la langue française semble avoir un poids important dans la raison d'être de la CDAC. Le français est-il alors un facteur d'identité culturelle romande ? Les membres de la CDAC sentent un décalage avec leurs collègues alémaniques, l'image de « velches »[128] qu'ils dégagent, la cohésion particulière qui émane de la conférence romande. En revanche, s'ils se sentent liés par leur francophonie, ils n'aiment pas non parler d'identité romande. Selon eux, c'est avant tout un territoire, un espace culturel. « On ne parle pas d'identité culturelle romande. Par contre, il y a un territoire, dans lequel il y a des acteur·rice·s culturel·le·s. Si un jour il y a un théâtre professionnel kosovar en Suisse romande, ça en fait partie, il est sur ce territoire. »[129]

La CDAC incarne-t-elle un nouveau mode de politique culturelle, qui casserait les barrières cantonales ? Selon Donald Ipperciel, professeur de philosophie politique, la Suisse romande est

[127] ANDREY, Georges et al., *op. cit.* pp. 159-160.
[128] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 13.
[129] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 13.

un cas particulier. Contrairement à la Suisse alémanique, où chaque région voire canton possède son propre dialecte, les francophones ont progressivement pris conscience d'une existence commune développée dans un espace collectif. Bien que privée d'institutions politiques qui lui sont propres, la Suisse romande lierait ses habitant·e·s à travers une véritable expression politique et un espace public. Elle incarne une forme de modernité en remettant en question le principe presque sacré de la cantonalité.[130]

Pourtant, Ipperciel nuance cette idée en expliquant que, malgré cette cohésion romande, il n'existe pas de nationalisme romand. La nation romande est un terme chargé de connotations que les Romand·e·s se gardent bien d'utiliser, et ils privilégient « communauté linguistique », « région » voire « réalité romande ». Comme dans le cas de nos membres de la CDAC qui n'emploient pas « identité culturelle romande » mais bien « espace culturel romand », ce phénomène est avant tout un refus des mots, mais pas de l'idée qu'ils représentent.[131]

3.3.4. Les contours d'un champ culturel romand

La CDAC tente de couvrir l'ensemble des activités culturelles en Suisse romande. Elle développe des projets dans de nombreux domaines, met en place des politiques d'encouragement en fonction des besoins du terrain, de l'urgence de tel ou tel contexte, des demandes des acteur·rice·s culturel·le·s. Si nous nous focaliserons plus tard sur le théâtre, la musique et la danse, il convient de dresser un tableau général des activités de la CDAC, de ses points forts, ses projets phares, ses moments glorieux et des différentes phases de construction d'un espace culturel romand. Après la lecture des archives de la CDAC, nous avons tenté de regrouper le large spectre d'activités de la conférence en différentes catégories. Nous en avons dégagé neuf :

1. Théâtre
2. Musique
3. Cinéma
4. Littérature et bibliothèques
5. Danse
6. Ateliers à l'étranger

[130] IPPERCIEL, Donald. « La Suisse : un cas d'exception pour le nationalisme ? », in *Swiss Political Science Review*, 2007, vol. 13, n° 1, p. 47.
[131] *Ibidem,* p. 59.

7. Associations romandes de promotion culturelle interdisciplinaire
8. Relations au niveau suisse
9. Politiques d'encouragement

Dans chaque catégorie, nous avons distingué les différents projets qui ont été mis en place depuis les débuts de la CDAC. Cette manière de répertorier les archives de la CDAC dans une sorte d'inventaire thématique nous a permis de retracer de manière ordonnée la large palette de projets travaillés au sein de la conférence afin d'en tirer un bilan, de mieux cerner les contours de cet espace culturel romand. Nous avons répertorié les dossiers liés à un tel ou tel projet et compté le nombre de documents qui leur sont consacrés. Cela nous a permis de dégager quels projets prennent le plus de place dans les discussions de la conférence, ainsi que leur évolution dans le temps, leur pérennité ou leur brièveté.

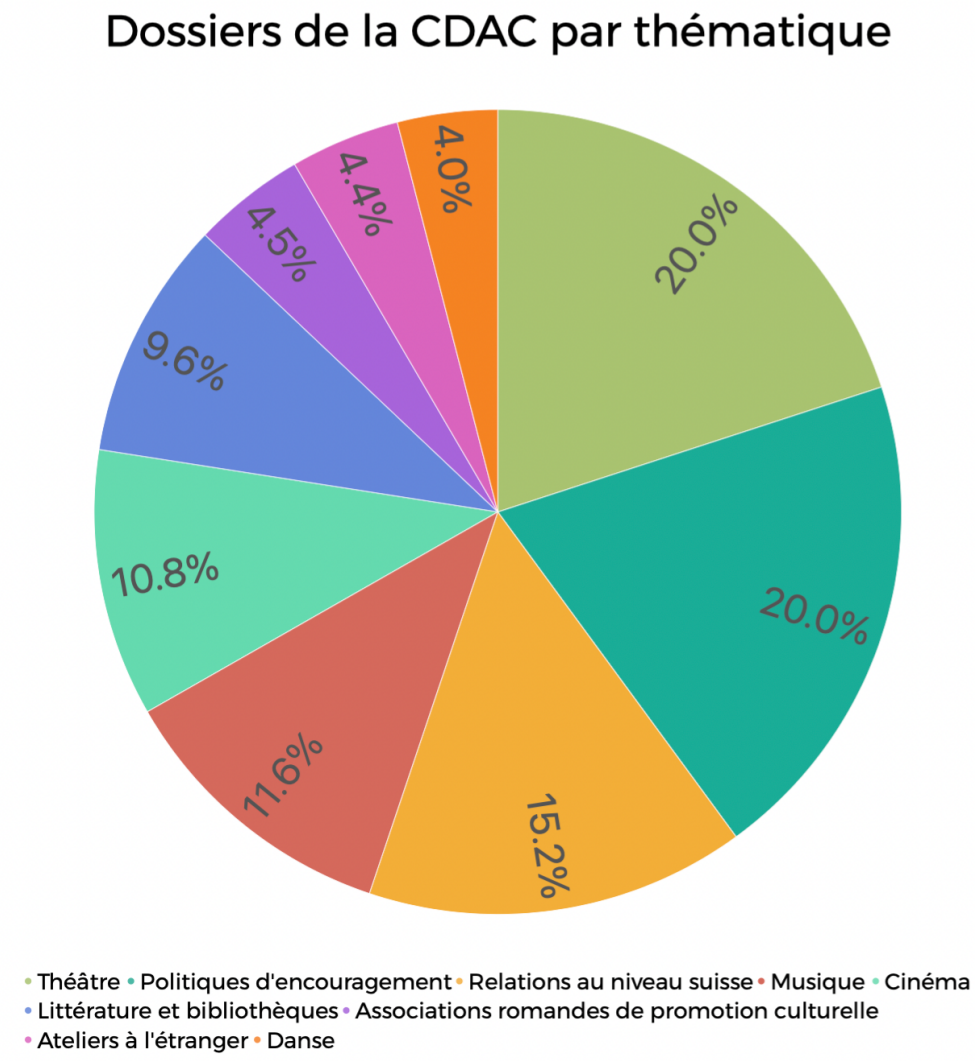


Figure 6

3.3.4.1. Théâtre, le lanceur de projets

Dans le domaine du théâtre, les subventions publiques proviennent majoritairement des villes. Par exemple, le *Schauspielhaus* est largement financé par la ville de Zurich, quand bien même il connaisse un rayonnement national et international. En Suisse romande, les théâtres locaux se sont longtemps développés dans l'ombre des productions parisiennes. C'est notamment par la naissance de nouvelles compagnies dans les années 1960 que le théâtre romand s'émancipe de Paris et s'installe petit à petit dans le paysage culturel, bénéficiant parfois de subsides de Pro Helvetia ou des pouvoirs publics. L'aide au théâtre est un thème largement politisé, ce qui reflète le rôle important que joue cet art dans une société.[132] Effectivement, le théâtre est le domaine pour lequel le plus de projets sont mis en place au sein de la CDAC. Il représente le secteur le plus important dans les séances et qui compte le plus de structures et dispositifs pour sa promotion et sa diffusion. La CDAC participe à la création de la Haute École de théâtre de Suisse romande (HETSR), qui prendra le nom de Manufacture à Lausanne. Au sein de la conférence, de nombreuses discussions ont également lieu sur la formation préprofessionnelle de théâtre. La CDAC est impliquée dans les Rencontres théâtrales, dans le Pool des théâtres et dans Dothé, le centre romand de documentation théâtrale. Mais deux institutions majeures créées afin de défendre et promouvoir le milieu du théâtre sont CORODIS et Label+, dont nous parlerons au chapitre suivant, tant leur impact fut important dans l'évolution de la professionnalisation. Dans le graphique ci-dessous, les chiffres verticaux de gauche représentent le nombre de dossiers constituant les archives de la CDAC. Si ce n'est pas un indicateur très précis, puisqu'il ne parle pas de chiffres financiers, il est malgré tout un indicateur de temps et d'énergie consacrés par la conférence pour tel ou tel projet.

[132] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit.* p. 460.

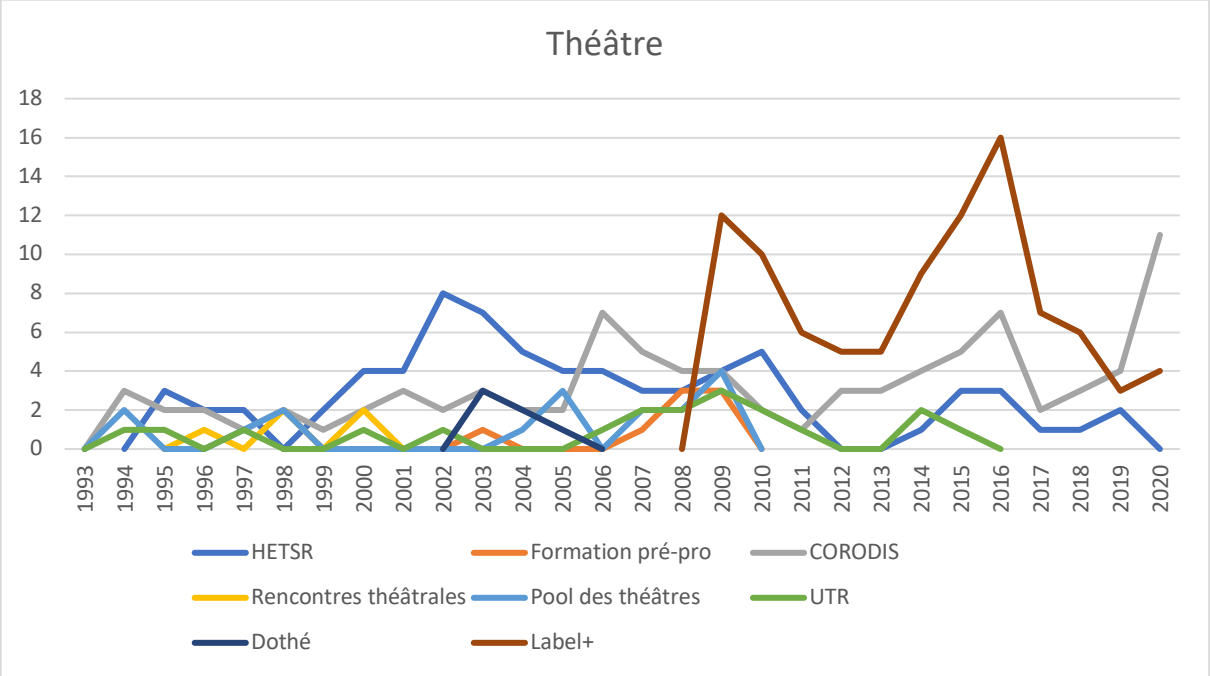


Figure 7

3.3.4.2. Musique, la formation avant tout

Le soutien à la musique est assuré par de nombreux acteur·rice·s. À l'échelle nationale, il existe l'Association suisse des musiciens qui soutient alors les compositeur·rice·s suisses. Pro Helvetia encourage la création musicale en achetant des partitions de créations suisses. Le mécénat public soutient de nombreux orchestres municipaux qui, sans subventions, sont difficilement en mesure de couvrir leurs frais. Au niveau des cantons et des communes, les dépenses en faveur des orchestres symphoniques sont très importantes et représentent souvent la moitié du budget destiné à la musique. La musique contemporaine ainsi que les musiques actuelles sont systématiquement négligées par les pouvoirs publics qui craignent un manque de rentabilité.[133]

La CDAC consacre, comme pour le théâtre, beaucoup de temps, d'énergie et d'argent dans la création de la Haute École de musique de Suisse romande, soit l'HEMSR ou l'HEMU. Le soutien au chant choral et aux orchestres sont des dossiers qui reviennent régulièrement, depuis les premières années de la conférence, mais ne prennent pas d'ampleur particulière, à l'exception du projet Kaléidoschoral. En revanche, le soutien aux musiques actuelles, à travers la collaboration avec des institutions comme la Fondation pour la chanson et les musiques

[133] *Ibidem*, pp. 460-461.

actuelles (FCMA) ou Petzi, bien que tardif, prend une place de plus en plus importante dans les dossiers de la CDAC au fil du temps.

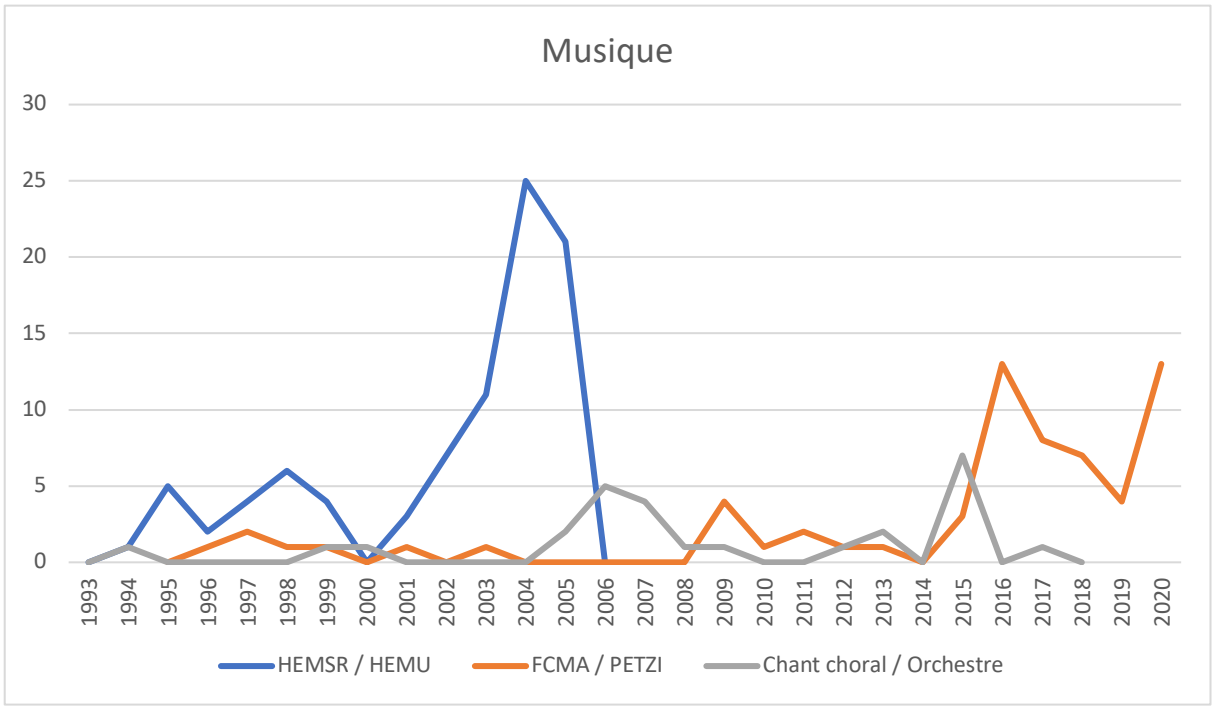


Figure 8

3.3.4.3. Le cinéma incarné par Cinéforom

Le cinéma est un cas particulier. Les cantons et les villes n'ont pas pour habitude de soutenir largement les productions cinématographiques. Leur coût étant en général trop élevé pour ceux-ci, et dans la logique de subsidiarité, c'est à la charge de la Confédération que le cinéma revient, et ce depuis 1963. Ce n'est qu'avec les moyens de la Confédération que le cinéma suisse, « tombé dans le provincialisme et la médiocrité durant les années 1950 »[134] peut survivre et proposer des œuvres de plus grande envergure. La loi prévoit des subventions fédérales destinées à soutenir des films de valeur, à contribuer aux frais d'exploitation des studios, à aider les entreprises de production ainsi qu'à promouvoir les activités du festival de Locarno, des journées de Soleure et de la cinémathèque suisse. Depuis 1969, la loi révisée facilite également l'émergence d'un nouveau cinéma suisse, plus critique, social et politique. Malgré cette aide de la Confédération, le milieu cinématographique suisse reste un milieu restreint dans un territoire et un marché étroits. Aux difficultés de trouver des financements s'ajoutent également des

[134] *Ibidem,* p. 461.

problèmes de diffusion, qui rendent le cinéma suisse difficilement concurrentiel à l'échelle internationale, et le cinéma romand peu visible à l'échelle francophone.[135]

Si le cinéma est donc avant tout du ressort de la Confédération, cela n'empêche pas la CDAC de lancer des projets de soutien à la production cinématographique romande et à sa diffusion. Cette aide passe par le Fonds régional pour le cinéma, ou Fonds régional de soutien à la production audiovisuelle, qui depuis 1994 jusqu'à 2010 est occasionnellement exploité. La Lanterne magique, un club de cinéma pour enfants, ne prend jamais de grande ampleur dans les dossiers de la conférence, mais elle bénéficie régulièrement de son soutien financier. Le projet Roadmovie apparaît en 2014 et occupe une place relativement modeste mais témoigne tout de même des préoccupations qu'a la CDAC pour le cinéma. Les deux dossiers les plus importants et pour lesquels la conférence s'investit le plus sont Regio Films ainsi que Cinéforom (ou la Fondation romande pour le cinéma). Regio Films est un dispositif de soutien qui permet de financer des projets cinématographiques romands d'importance nationale. Il est créé en 2000, avec l'aide de la Loterie romande, de la Télévision Suisse Romande, de l'OFC et des collectivités publiques cantonales. Cinéforom est créé en 2011 par les cantons romands, en collaboration avec les villes de Genève et de Lausanne. Ce projet est également largement soutenu par la Loterie romande. En fédérant leurs moyens, les cantons permettent d'offrir une meilleure aide à la production cinématographique indépendante. Grâce à ce dispositif, la CDAC délègue ses actions de soutien à Cinéforom, qui se charge alors de soutenir cette production de manière plus ciblée et ancrée dans le milieu professionnel dans le but de créer un pôle culturel fort. Depuis 2007, donc quatre ans avant sa création officielle, Cinéforom est discutée dans les dossiers de la CDAC qui lui consacre une place de la première importance en comparaison avec les autres projets de soutien au cinéma.

[135] *Ibidem,* pp. 461-462.

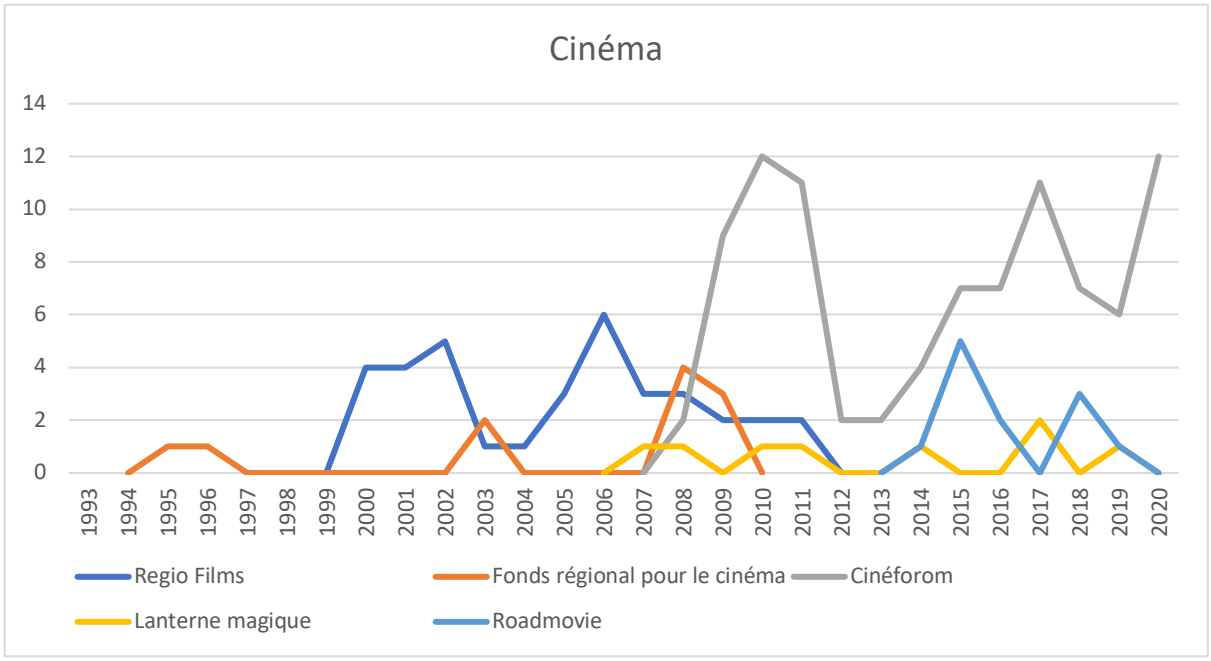


Figure 9

3.3.4.4. Littérature, le néant avant la politique du Livre+

Dans le domaine de la littérature, c'est à travers Pro Helvetia que la Confédération encourage la création au moyen de bourses d'écriture aux auteur·e·s suisses. La Fondation finance largement les activités de la Société suisse des écrivains, société regroupant de nombreux auteur·e·s. Cette société a pour but de défendre leurs intérêts quant à leur statut professionnel et social. En 1970, la Société suisse des écrivains se sépare suite à une opposition entre une littérature traditionnelle et une littérature plus engagée politiquement. Un nouveau groupe se constitue, le groupe d'Olten, qui lui aussi sera financé par Pro Helvetia. Mais malgré l'existence de ces deux associations d'écrivain·e·s, les auteur·e·s ne parviennent pas à obtenir une politique efficace d'aide à la création littéraire. Les villes offrent des bourses ou des prix, tandis que les cantons qui ont un budget spécial pour la littérature se font rares. Sur le plan national, la mise en place de critères cohérents et homogènes est quasiment impossible.[136]

Les auteur·e·s romand·e·s n'ont pas beaucoup de solutions. La première est d'être édité·e en France. Or cela relève du défi si l'on considère la difficulté d'être introduit·e dans les milieux éditoriaux parisiens. Paradoxalement, c'est lorsqu'un·e auteur·e est édité·e en France qu'il reçoit une reconnaissance forte dans son propre pays. La deuxième solution de l'auteur·e romand·e

[136] *Ibidem*, pp. 459-460.

est de se contenter de la scène romande. Cette scène romande n'est pas vide, au contraire, mais son étendue est extrêmement limitée. L'auteur·e romand·e est stimulé·e par le marché français, mais isolé·e dans un microcosme romand. Comment dépasser les limites du marché romand, tout en profitant des soutiens sans lesquels l'auteur·e romand·e ne survit pas ? Comment survivre dans un petit marché, de plus en plus tributaire des subventions publiques ?[137] Ce problème est rencontré dans tous les domaines artistiques en Suisse et ne se limite de loin pas seulement à la littérature.

Nous constatons qu'au sein de la CDAC, le soutien à la littérature et aux bibliothèques n'est pas un réel sujet avant 2004. La conférence entretient des liens avec AROLE, l'Association Romande de Littérature pour l'Enfance et la Jeunesse. Cette collaboration figure pour la première fois en 1996, même si AROLE existe depuis 1983. Les deux institutions travaillent à l'encouragement de la lecture pour les jeunes. À partir de 2004, la littérature commence à figurer plus régulièrement dans les dossiers de la CDAC, à travers plusieurs projets : l'Association pour une collection d'études littéraires (ACEL), le Prix interrégional jeunes auteurs (PIJA), RERO ou encore le Roman des Romands. Un projet se distingue des autres, il s'agit de la politique du livre, ensuite appelée Livre+. Depuis 2007, cette politique du livre est en discussion, dans l'idée d'harmoniser les politiques cantonales de soutien au livre. De nombreuses discussions aboutissent à l'inscription de cette politique du livre au programme d'activités 2013-2015 de la CIIP. Le fait d'être inscrit dans ce programme politique témoigne de l'importance du projet au niveau romand. Ainsi, depuis 2013, cette politique Livre+ est le plus gros projet de la CDAC de soutien à la littérature.

[137] ANDREY, Georges et al., *op. cit.* p. 164.

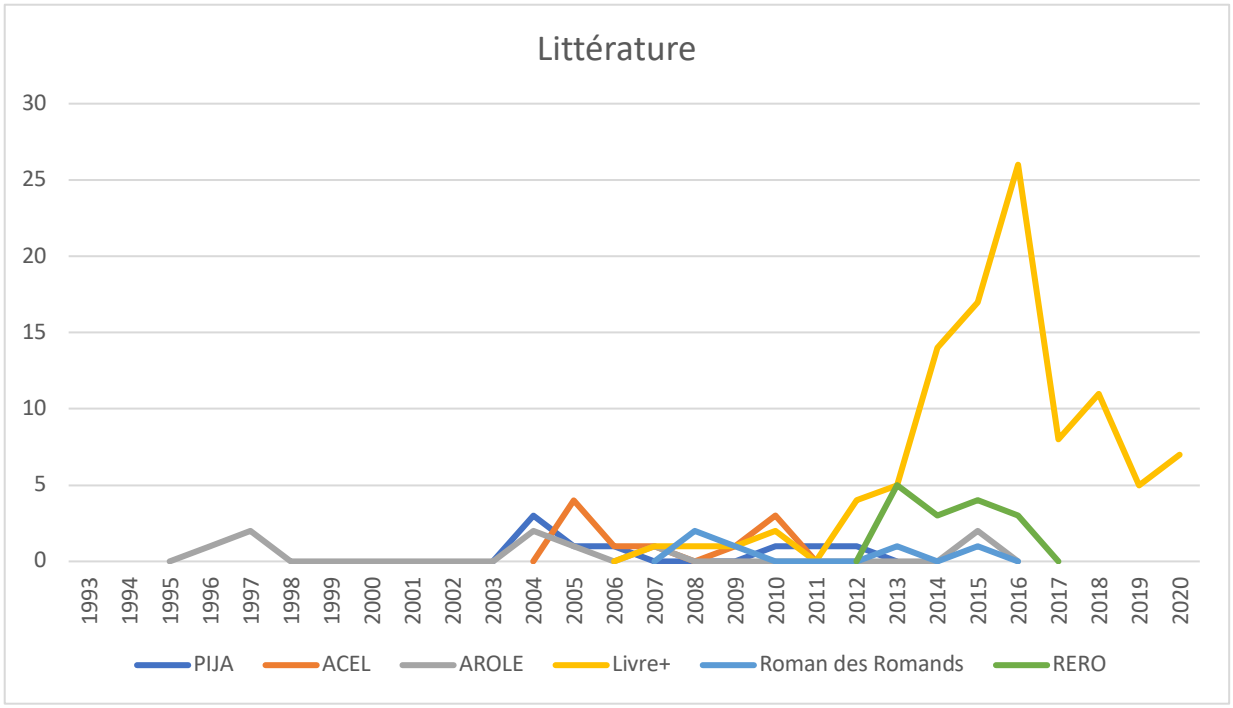


Figure 10

3.3.3.5. Danse et beaux-arts, des domaines peu investis

Nous parlerons de manière plus détaillée dans le prochain chapitre du cas de la danse dans la politique de la CDAC. Quasiment absente des discussions, la danse ne figure que dans 63 documents sur les quelques 1500 qui constituent les archives, de 1994 à 2020. Les quelques fois où le sujet est discuté, il s'agit d'une politique d'encouragement de la danse en Suisse et du statut de danseur·euse, d'éventuelles formations telles qu'un CFC en danse, ou du dossier Resodanse, qui encourage la collaboration entre programmateur·rice·s et professionnel·le·s et organise des évènements pour visibiliser la danse.

Les beaux-arts et les arts décoratifs sont moins soutenus par la CDAC à travers de gros projets, car comme pour le cinéma, ils reviennent à la compétence de la Confédération. La CDAC les soutient tout de même à travers des écoles de formation, des musées et expositions, l'achat d'œuvres, l'octroi de bourses etc. La Commission fédérale des beaux-arts soutient les artistes en leur allouant des bourses, en leur commandant des œuvres, en organisant des expositions et notamment en participant à des biennales internationales. L'après-guerre constitue un moment d'acceptation progressive de l'art d'avant-garde. Cette acceptation se traduit par l'instauration

de formations et par l'effort des musées et espaces d'art qui valorisent les artistes suisses.[138] Au niveau des cantons, des bourses sont également offertes à des créateur·rice·s. Le plus gros soutien de la CDAC se situe dans la création d'ateliers à l'étranger, qui sont mis à disposition d'artistes pour une durée déterminée. La CDAC coordonne un atelier à New-York jusqu'en 2014 ainsi qu'un atelier à Barcelone, de 1999 à 2010. Selon un tournus établi, des artistes de chaque canton s'alternent pour un séjour de six mois à l'étranger. Ils jouissent d'un appartement et d'un atelier pour se dédier à leurs créations.

3.3.3.6. Une activité politique au service d'un espace culturel romand

Dans la catégorie Associations romandes de promotion culturelle interdisciplinaire, nous avons regroupé les dossiers dans lesquels la CDAC aborde différentes institutions. Il y a ARTOS, l'Association romande technique organisation spectacle. Il s'agit d'une association qui fédère les métiers techniques de la scène et de l'administration culturelle. C'est également une plateforme d'information et de conseil au service de la scène culturelle romande. Dans la même mouvance, la CDAC entretient des liens avec BASIS, le Bureau arts de la scène des indépendants suisses. De temps en temps, la conférence est en contact avec le SSRS, le Syndicat suisse romand du spectacle. Ces contacts permettent à la CDAC de se renseigner auprès des milieux professionnels sur leurs besoins et d'imaginer avec eux des solutions. Dans cette catégorie, nous avons également fait figurer un dossier particulier, qui s'est développé dans l'urgence, celui de la Fondation pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel de la TSR. En 2005, les cantons romands reçoivent une demande de la TSR, qui plaide en faveur d'un soutien financier pour l'aider à sauver leurs archives en les numérisant[139]. Sans financement, une grande partie du patrimoine audiovisuel serait perdue. La Fondation est donc créée afin d'organiser cette sauvegarde des archives[140]. Durant deux ans, la CDAC se concentre fortement sur ce projet de première importance, puisqu'il s'agit d'archives précieuses[141].

La huitième catégorie que nous avons relevée est celle des relations qu'entretient la CDAC avec d'autres institutions au niveau suisse. Nous pensons à la KBK, à l'OFC, Pro Helvetia et la

---

[138] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit.* p. 461.
[139] « Procès-verbal de la séance du 17 mars 2005, Service des Affaires culturelles, Fribourg », 21 mars 2005, Archives de la CIIP.
[140] Séance CSG, « Fondation pour la sauvegarde des archives de la TSR : préavis à l'intention de la CIIP sur la proposition de la CDAC », 11 janvier 2006, Archives de la CIIP.
[141] « Rapport annuel CIIP 2006 », juin 2007, Archives de la CIIP.

Loterie romande. Ces relations ont déjà été décrites au début de ce chapitre, mais elles sont également discutées à l'interne au sein des séances de la CDAC. C'est notamment grâce aux discussions internes que la conférence se positionne et se forge ses opinions, se met d'accord et débat. Nous ne l'avons pas mentionné, car son importance est moindre, mais la CDAC participe également au Forum culture et économie depuis 2000, un projet intercantonal suisse lié aux financeur·euse·s privé·e·s de la culture.

Finalement, notre dernière catégorie est celle des politiques d'encouragement. Celles-ci sont nombreuses, et toutes ne sont pas développées par la CDAC. En revanche, toutes sont discutées durant les séances. Les politiques d'encouragement partent de pistes de réflexions pour mieux promouvoir la culture et répondre à ses besoins divers. Elles finissent parfois par se concrétiser en passant dans les priorités du plan d'activités de la CIIP. Dans ce cas-là, des groupes de travail sont créés, à l'aide de différent·e·s intervenant·e·s ou expert·e·s pour faire une étude de la situation et proposer un outil à mettre en place. Nous pouvons citer le Prix romand dans les années 1990, le développement d'un pôle culturel fort, le projet Tradition vivante, la réflexion sur le statut des intermittent·e·s et des artistes, sur la mobilité des artistes et des publics ou les Messages Culture successifs de l'OFC. Le thème de la médiation culturelle prend une place de plus en plus importante dans les dossiers de la CDAC à partir de 2014, dans le but de faciliter et d'améliorer l'accès des jeunes à la culture.

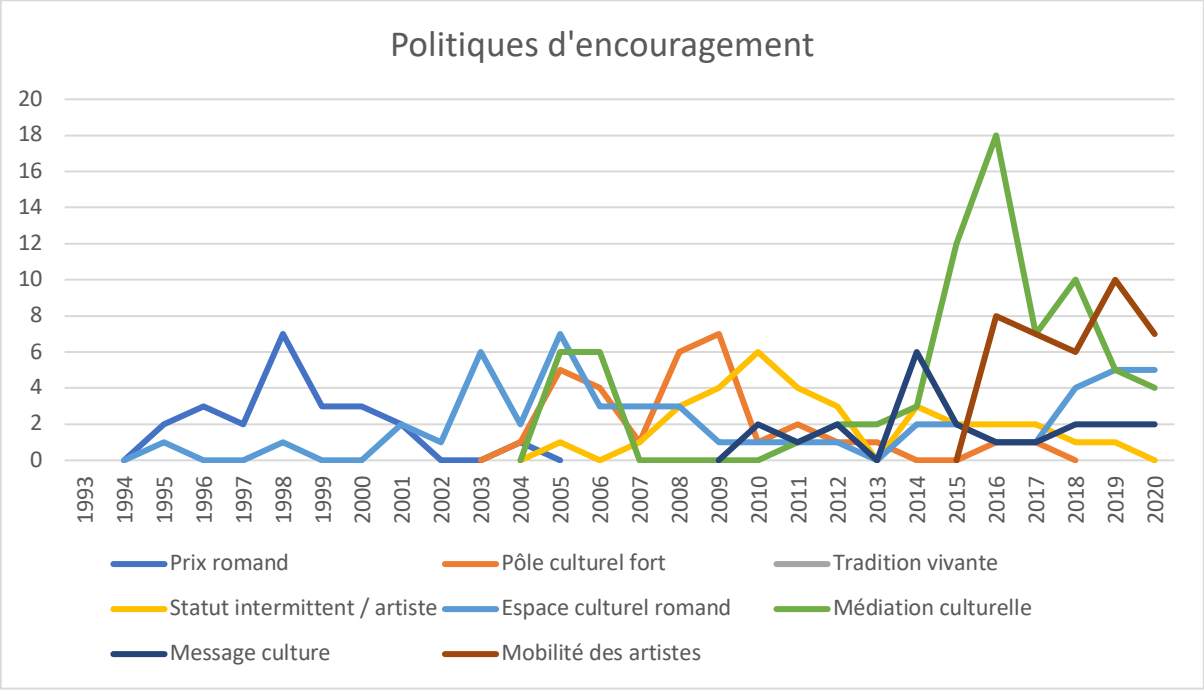


Figure 11

Nous constatons que, depuis les débuts de la conférence, un sujet revient de manière récurrente, celui de la constitution d'un espace culturel romand. Sous-jacent, ce dossier est en fait présent dans tous les autres projets. Ce n'est que dans la dernière décennie qu'il prend un nom, qu'on lui consacre des points à l'ordre du jour et qu'il occupe une place de plus en plus centrale. Selon Philippe Trinchan, il n'est pas encore acquis, mais représente le projet principal. Il ne se résume pas à un espace géographique, mais également à une manière de concevoir la culture romande. Pour l'atteindre, les missions de la CDAC ne doivent pas se limiter à la promotion de la culture, mais à favoriser son accès. La Conférence tend à mettre en valeur la culture dans son ensemble, en ville, en campagne, en périphérie. Elle encourage également la multiplicité de la culture, qu'elle soit traditionnelle ou alternative, populaire ou prestigieuse. Si toute la population romande a accès à toute l'offre de la culture romande, alors la culture devient un réel élément politique. Jacques Cordonier rêve d'affirmation et de consolidation de cet espace, « que ça aille plus vite, que ça soit plus solide, c'est-à-dire que la CDAC n'ait plus à bricoler chaque pièce. »[142]

L'espace culturel romand est-il un projet parmi d'autres, ou représente-t-il l'unique et seul projet de la CDAC ? Tous les projets contribuent à la constitution de cet espace, à sa concrétisation. Toute initiative romande renforce la cohésion de la culture régionale. En revanche, nous l'avons vu, consolider la culture romande n'est pas sans difficultés et ne va pas de soi pour tout le monde en tout temps. Nous constatons que, derrière chaque dossier que nous vous avons présenté, le but est le même : faire vivre la culture romande, la promouvoir, la faire circuler et encourager la communication entre les différent·e·s acteur·rice·s. Cela passe par une lutte constante, une affirmation de son existence, de nombreuses discussions et projets de politiques. Si cet espace culturel romand est le projet rassembleur et ambitieux de la CDAC, la conférence n'est de loin pas la seule créatrice de celui-ci. Le prochain chapitre se penchera sur la professionnalisation des arts de la scène et sur le travail effectué par la CDAC dans la musique, le théâtre et la danse afin d'aider ces milieux à se professionnaliser en Suisse romande. Nous sommes consciente que de concevoir les arts de la scène comme étant constitués de ces seules trois disciplines serait réducteur. Dans une perspective plus large, ceux-ci comprennent également les arts du cirque, de la rue, la performance ou le cabaret etc. mais nous avons choisi de nous focaliser sur les trois arts dominants que sont la musique, le théâtre et la danse. Nous

[142] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 24.

nous questionnerons sur les actions et les inactions de la conférence afin de mieux comprendre ses contributions dans ces domaines artistiques. Adopte-t-elle une attitude proactive ou réactive dans le développement de la professionnalisation des arts de la scène ? Comment est-elle un moteur de cette professionnalisation ? Comment fait-elle face aux obstacles rencontrés ?

4. La professionnalisation des arts de la scène (musique, théâtre, danse)

4.1. Une Conférence proactive

4.1.1. L'évolution d'une politique d'abord administrative

Les premières années de la CDAC sont à l'image de la politique culturelle de l'époque. La culture s'installe doucement comme un domaine politique à part entière et le terrain est à défricher. Cet esprit d'initiative dont témoigne la conférence au fil des ans n'est pas gagné d'avance et prend quelques années à devenir une caractéristique de cette collaboration romande. En effet, nous observons que la manière de travailler évolue énormément sur la période étudiée. Jusqu'au début des années 2000, le travail est plus administratif que politique. Les ordres du jour des séances se construisent en fonction des demandes reçues par les différents cantons. Chaque membre présente à ses collègues les dossiers reçus dans son service cantonal et la conférence décide d'entrer en matière ou non pour une aide aux différents projets s'ils ont une dimension romande. Les critères sont d'ailleurs relativement flous et les membres ne se mettent pas toujours d'accord : le projet est-il suffisamment romand ? S'il ne concerne que deux cantons, est-il justifiable que la CDAC lui accorde une aide ? Quels types de projets et quels domaines artistiques entrent dans l'intérêt intercantonal ? Les critères sont parfois subjectifs ou peu justifiés dans les procès-verbaux. Par exemple, « Les musiques de variété n'entrent pas dans le champ de subventionnement des cantons. »[143] Telle est la phrase qui conclue un point de l'ordre du jour d'une séance en avril 1997, en référence à une demande de soutien d'un projet de tournée musicale intitulé *La Romandie avec Jiti Dance Express de Virginia Mukwesha's*. Aucune autre justification n'est fournie dans le procès-verbal. Pour un autre projet intitulé *Bern goes New-York,* le procès-verbal indique que puisqu'il s'agit d'une manifestation festive, le subventionnement n'est pas possible[144]. Il est difficile pour nous de comprendre quels sont les critères et s'ils sont systématiques. Les séances se construisent donc de cette manière : chaque membre expose les demandes reçues dans son canton et la conférence se décide à les soutenir ou non, au cas par cas. Mais la plupart des projets ne feront pas l'objet d'une recommandation à la CIIP. Ainsi, les séances des premières années voient défiler toutes sortes de projets qui se ressemblent de près ou de loin. Nous l'avons vu dans nos graphiques au chapitre précédent : rares sont les projets qui prennent de l'ampleur dans les dossiers de la CDAC durant les années 2000. L'heure est encore très cantonale. Bien souvent, les débats pour soutenir un projet se

[143] « Procès-verbal de la séance du 30 avril 1997 à Genève », date inconnue, Archives de la CIIP.
[144] « Procès-verbal de la séance du 3 octobre 1997 à Genève », 17 octobre 1997, Archives de la CIIP.

concluent en laissant, à chaque canton, la liberté de soutenir ou non le projet à hauteur de ce qu'il veut.

Les cantons reçoivent de plus en plus de demandes. Dès 1999, la manière d'appréhender les séances évolue. Les ordres du jour ne se laissent plus simplement construire en fonction des dossiers reçus, mais les séances sont divisées en deux parties : les dossiers généraux et les dossiers particuliers. Les diverses demandes de soutien entrent dans les dossiers particuliers, qui à chaque séance se renouvellent, tandis que les dossiers généraux comportent des projets qui ont retenu l'attention de la conférence et qui nécessitent un travail sur un plus long terme, comme l'École romande de théâtre, à savoir les prémisses de la Manufacture.[145]

Au début des années 2000, les dossiers particuliers se font de plus en plus rares tandis que les dossiers généraux prennent de l'ampleur. Cela témoigne du changement de mode de pensée. Au lieu de simplement soutenir des petits projets épars, la conférence tient à consacrer son énergie à la création d'une politique culturelle romande mieux coordonnée à travers des gros projets comme les Hautes Écoles de Musique et de Théâtre ou CORODIS. En 2005, ces dossiers particuliers sont renommés « dossiers des cantons » et ne représentent plus qu'une petite partie de l'ordre du jour, abordée en fin de séance.[146]

Cette diminution des demandes de soutien ne reflète pas la réalité du terrain, et les acteur·rice·s culturel·le·s ont évidemment continué de créer de nouveaux projets qui nécessitent d'être soutenus. En revanche, la CDAC réalise que pour avancer, elle ne peut pas s'occuper de tout. Son rôle va changer dans la mesure où elle va créer des dispositifs qui, eux, se chargeront ensuite de prendre en charge les différents projets. C'est là que la dimension politique de la conférence prend le dessus sur l'administratif, puisqu'elle réfléchit aux enjeux et imagine des solutions adaptées. D'une certaine manière, elle prend les devants.

> On est passé·e·s d'une période de réactivité par rapport à des besoins, qui émanaient comme ça […] à une séance structurée, proactive, qui est en fait plus politique. On essaie de déterminer des conditions cadres dans lesquelles tout ça doit fonctionner mieux au niveau d'un espace.[147]

---

[145] « Procès-verbal de la séance du 15 mars 1999 à 14h30, Salle de conférence de la Maison de l'Élysée », 26 mars 1999, Archives de la CIIP.
[146] « Procès-verbal de la séance du 19 août 2005, DICS, Fribourg », 22 août 2005, Archives de la CIIP.
[147] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 10.

Zsuzsanna Béri nous explique que cette diminution des demandes tient au fait qu'il a fallu une période d'acclimatation au nouveau système pour que les acteur·rice·s culturel·le·s comprennent son fonctionnement, et par conséquent s'adressent moins à la CDAC et plus aux dispositifs comme CORODIS, spécialisés dans un domaine[148]. « La conférence a évolué vers une unité presque stratégique. Elle a quitté ce rôle de chambre d'enregistrement de dossiers. […] On avait vraiment débordé de cette activité pour devenir un peu maître de nos stratégies. »[149]

Cette évolution de la politique de la CDAC a pris un réel tournant quand les membres ont commencé à vraiment réfléchir à des projets communs plutôt que de s'échanger de simples informations. Cette réflexion commune contribue à l'émergence de l'espace culturel romand. En effet, des institutions comme la CDAC participent à la création d'un débat public à l'échelle romande. La radio, la télévision, les médias permettent également de s'étendre à des réflexions qui touchent toute la population francophone et qui la rassemblent.[150] Les médias contribuent à l'émergence d'un espace culturel. Souvent, ils surpassent même les institutions politiques, car ils touchent toutes les couches de la population. Mais leur canal de communication se diffuse en une langue précise, par conséquent ils créent un espace linguistique délimité. Dès son apparition, la radio suisse se divise en trois espaces linguistiques. Le même phénomène aura lieu avec l'apparition de la télévision, à un détail près : Suisse 4, la quatrième chaîne de télévision suisse, diffuse dans les trois des quatre langues nationales. Mais elle ne durera que deux ans, de 1995 à 1997, en raison de sa très faible audience. Ainsi, avec l'arrivée des *mass media,* la Suisse romande réalise qu'elle forme un espace culturel et développe une conscience qui dépasse la conscience cantonale. La presse écrite quant à elle reste plus attachée au local, villes ou cantons. Les journaux décantonalisés tardent à faire leur apparition.[151] La CDAC est soudée, mais le fait d'être rassemblé ne veut pas dire être d'accord. L'unité ne veut pas dire l'unité d'opinions, mais une communication entre individus qui, en opposition ou en consensus, s'entendent et réfléchissent à leur espace de vie commun.[152] Selon Habermas, « l'espace public est un rassemblement d'acteur·rice·s sociaux·ales qui, essentiellement par la discussion déspatialisée de questions d'intérêt commun, établissent collectivement une volonté et une

[148] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 11.
[149] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 11.
[150] IPPERCIEL, Donald, *op. cit.,* pp. 48-50.
[151] *Idem.*
[152] *Idem.*

opinion publiques en vue d'exercer une influence politique sur les instances décisionnelles de l'État. »[153]

Malgré les désaccords éventuels, la CDAC fait corps. Notre hypothèse d'une cohésion typiquement romande trouve écho dans les écrits de plusieurs chercheur·euse·s. Les Romand·e·s, en comparaison avec les Suisses alémaniques, seraient plus favorables à la centralisation, c'est-à-dire à la valorisation d'un niveau qui soit supérieur aux cantons et aux communes. C'est justement ce que l'on constate dans l'évolution de la CDAC. L'influence linguistique et politique de la France pourrait en être un facteur.[154] D'autres chercheur·euse·s relativisent l'impact de la langue. Dans la mouvance d'Habermas, ils insistent sur l'importance de la communication plus que le canal linguistique par lequel on communique. Ainsi, la CDAC fait corps parce que les cantons romands, tout en partageant une même culture politique que le reste de la Suisse, communiquent plus entre eux que les autres conférences régionales. Si la Romandie est plus favorable à une centralisation de la culture, elle n'en reste pas moins fédéraliste. La CDAC fait de sa diversité une force et s'efforce de préserver les particularités de chacun des pôles culturels romands, ce qui, par extension, pourrait aussi montrer sa volonté de respecter la diversité entre les différentes régions linguistiques de Suisse.[155]

Consolidée, toujours dans la communication et motivée, la CDAC met alors en place de nombreux projets pour aider les professionnel·le·s de la culture. Mais comment, concrètement, la conférence est-elle proactive dans la professionnalisation des arts de la scène au sein de l'espace culturel romand ? Quels sont les dispositifs et formations mis en place par la conférence et comment contribuent-ils à aider les acteur·rice·s culturel·le·s ? Cela passe par la mise sur pied de formations, de dispositifs intercantonaux et de politiques d'encouragement.

4.1.2. La mise sur pied de formations

4.1.2.1 Haute École de théâtre de Suisse romande

En 1995, le sujet des formations artistiques revient régulièrement durant les séances de la CDAC. Les cantons semblent avoir conscience du besoin d'écoles, qui se fait de plus en plus

[153] *Idem*.
[154] MUELLER, Sean et DARDANELLI, Paolo : « Langue, culture politique et centralisation en Suisse », in *Revue internationale de politique comparée,* 2014, vol. 21, p. 83.
[155] WINDISCH, Uli : « Au-delà du multiculturalisme : identité, communication interculturelle et culture politique : le cas de la Suisse », in *Science des mass média Suisse,* 1999, n°2, pp. 93-94.

ressentir en Suisse romande, mais également de l'hétérogénéité de la proposition de l'époque. Une harmonisation du système de formation est nécessaire mais elle soulèverait beaucoup de questions par rapport aux conditions de reconnaissance des diplômes, aux distinctions entre les différents établissements de formation, aux exigences des Conservatoires et des Écoles supérieures etc. Il faudrait trouver une solution en collaboration avec le monde professionnel en place pour étudier les besoins de formation en prenant en compte des débouchés professionnels, des normes de qualité, mais également de l'eurocompatibilité du diplôme.[156] La CDIP, en collaboration avec la CDAC, réfléchit à la forme que pourraient prendre des futures formations en musique, beaux-arts et théâtre. Rapidement, l'option de créer des Hautes Écoles spécialisées est retenue. Parallèlement, l'Union des théâtres romands (UTR) propose également un projet de formation professionnelle en théâtre. Les impulsions viennent de plusieurs sources.[157] Un mandat d'étude est confié à un certain Jean-Jacques Zuber, jugé qualifié par la conférence pour explorer les différentes formes de formations artistiques possibles en Suisse romande. « Consensus politique », « réalités du terrain », « collaboration », « renforcer la région », « mise en commun des ressources », « moyens plus grands, ambitieux et forts » sont les mots d'ordre du projet. Toutefois, l'examen de ce dossier révèle également beaucoup d'appréhension par rapport au maintien des formations déjà existantes. Chaque établissement de formation existant veut survivre à la future HES, malgré les disparités entre les grands et petits cantons. La mise en place de la HETSR est le parfait exemple des réticences qu'ont certains cantons à « romandiser » leurs politiques culturelles dans les années 1990 et 2000.[158]

En 1997, un groupe de travail est constitué pour analyser cette fois-ci la situation spécifique au théâtre, et non plus aux arts de manière large. Il s'agit du mandat Knapp. Les projets de Hautes Écoles, lancés sur une impulsion commune, prennent chacun leur voie. Nous parlerons dans le chapitre suivant de la mise en place de la Haute École de musique. Le rapport définitif du mandat Knapp est remis à la CIIP en juin 2000 et devient un projet officiel de la CDAC.[159]

Les membres de la CDAC témoignent à plusieurs reprises des réticences, voire du manque d'intérêt pour la culture de la part des politiques et de la difficulté à les convaincre d'embarquer sur un projet. Mais s'il y a un dossier qui a fortement intéressé les politiques, il s'agit bien de

[156] « Procès-verbal de la séance du 11 janvier 1995 à Berne », 12 janvier 1995, Archives de la CIIP.
[157] « Procès-verbal de la séance du 6 octobre 1995 à Berne », 12 octobre 1995, Archives de la CIIP.
[158] « Procès-verbal de la séance du 14 juin 1996 à Bienne et Tramelan », 19 juin 1996, Archives de la CIIP.
[159] « Rapport annuel CIIP 2000, réalisations du programme 1997-2000 », mars 2001, Archives de la CIIP.

la mise en place de cette Haute École de théâtre de Suisse romande (HETSR) ou Manufacture. « Alors là, ils ont vraiment changé de braquet. Ça, ça a été quelque chose ! »[160] nous dit Brigitte Waridel. Selon elle, la Manufacture représente un des plus grands accomplissements de la CDAC, de par la visibilité ainsi offerte. En effet, lorsqu'il faut choisir un siège pour la future Haute École, l'enjeu politique devient important. Surtout, aux yeux des politiques, l'enjeu est très concret et visible. Deux projets sont présentés, celui de Genève et celui de Lausanne. La CIIP tranche et opte pour la Manufacture à Lausanne.[161]

A ses débuts, le projet de la HETSR ne plait pas à tout le monde, et surtout il ne fait pas l'unanimité chez les plus concernés, les milieux théâtraux, notamment les Conservatoires de Genève et de Lausanne. « Je me souviens quand on a dû négocier avec les milieux professionnels. […] On faisait ça pour eux finalement, mais c'était vu avec beaucoup de méfiance. »[162] Cette méfiance a plusieurs raisons. Premièrement, une Haute École de théâtre viendrait chambouler tout un système construit par les acteur·rice·s culturel·le·s de manière quasi indépendante jusque-là. Nous pouvons alors imaginer une forme de crainte : est-ce que les pouvoirs publics vont réussir à mettre en place une formation adaptée aux besoins du milieu ? De plus, le milieu du théâtre romand s'était habitué à un mode de fonctionnement relativement autonome, où « c'était chacun sa petite école, ils étaient maîtres à la maison. »[163] Amener la formation à un niveau romand signifie également abandonner certaines de ses spécificités. En effet, pour la première fois, la CDAC est réellement et concrètement instigatrice. L'idée d'une Haute École romande de théâtre émane du haut et l'on craint que les autorités ne comprennent pas les enjeux du terrain. « Il y a quand même une dimension *topdown* là. […] A ce moment-là, il y a eu un appel d'air du haut, […] alors qu'avant même le système universitaire était éclaté. »[164]

La Manufacture est donc fondée en 2002, dans la mouvance des réformes de l'enseignement supérieur qui ont donné suite aux accords de Bologne. C'est la toute première Haute École Spécialisée en Arts de Suisse romande. À la fin de leur formation, les élèves sont diplômé·e·s

[160] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.2022, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 7.
[161] Procès-verbal de la séance du 23 novembre 2001, l'après-midi, chez Léonard Felix, artiste peintre jurassien en séjour dans l'appartement des cantons romands à Barcelone, 30 novembre 2001, Archives de la CIIP.
[162] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.2022, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 8.
[163] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.2022, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 8.
[164] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.2022, Faustine Pochon, SeCu, p. 20.

d'un Bachelor en Arts. La HETSR accueille sa première volée en septembre 2003. Elle est d'abord dirigée par Yves Beaunesne, metteur en scène, qui en 2007 passe le flambeau à Jean-Yves Ruf, également metteur en scène. En 2011, c'est Frédéric Plazy, comédien professionnel, qui reprend les rênes de l'école dont il est encore directeur à l'heure actuelle. Frédéric Plazy a fortement contribué au développement de la Manufacture. C'est sous sa direction que l'école va s'élargir à d'autres filières qui viendront s'ajouter au Bachelor Théâtre : une formation professionnelle dédiée aux métiers techniques du spectacle en août 2011, un Master en Mise en scène en septembre 2012, puis, deux ans plus tard, un Bachelor en Danse contemporaine.[165]

Les critères administratifs de sélection sont imposés par la Confédération, dans un souci de régulation des formations en fonction des débouchés. L'objectif est de ne pas former plus de personnes que le marché du travail ne pourrait supporter. Ainsi, le Bachelor Théâtre accepte seize élèves, douze pour le Bachelor Danse et six pour le Master Mise en scène. Ces chiffres sont basés sur des estimations de ce qui est « raisonnable » en fonction du marché. À sa création, la Manufacture devait respecter un quota d'élèves suisses et non suisses. Les élèves étranger·e·s, en majorité originaires de France, ne devaient pas dépasser 30% de la promotion. Mais en raison du manque considérable de formations préprofessionnelles en Suisse romande et d'harmonisation pédagogique, les candidat·e·s suisses se présentaient au concours d'entrée avec des compétences parfois très variables. Cette répartition du quota était surtout liée à des raisons économiques, les cantons étant responsables de payer pour la scolarité des élèves originaires de chez eux. En revanche, pour les élèves étranger·e·s, la scolarité est financée par un pot commun romand. Une trop grande présence étrangère alourdit donc la charge des cantons. Contre l'avis des cantons, Frédéric Plazy a réussi à modifier ces quotas, en adoptant un 50-50 qui, selon lui, génère moins de disparités de niveau entre les élèves au sein des promotions. Refuser un·e élève étranger·e plus apte qu'un·e élève suisse en raison d'un quota ne lui semblait pas juste. Cela ne veut pas dire que les Suisses sont moins doué·e·s, mais certainement moins bien formé·e·s avant d'intégrer une formation professionnelle, car « il n'existe presque pas de formations initiales qui pourraient susciter, encourager, accompagner les vocations.[166] » Pourtant, la Manufacture ne peut pas non plus remplacer les formations préprofessionnelles et commencer le travail à

[165] PLAZY, Frédéric et SERMON, Julie : « La vie d'un groupe à l'école : fabrique et dynamiques », in *Agôn, revue des arts de la scène,* version du 27 octobre 2015, consulté le 1 mars 2022, url. http://journals.openedition.org/agon/3359
[166] *Idem*.

zéro avec ses étudiant·e·s. Une certaine base de compétences est requise, base qu'il est plus facile d'acquérir en France tant le terrain y est balisé.[167]

La Manufacture est le symbole d'une forte action des cantons romands qui, malgré toutes les réticences, adoptent une attitude proactive pour améliorer la formation théâtrale en Suisse romande, contribuant donc à la professionnalisation du théâtre mais aussi à sa reconnaissance officielle. Elle est la seule école publique de théâtre, mais d'autres formations reconnues sont possibles. Nous pensons à *l'Accademia Teatro Dimitri* à Verscio, à l'École de Théâtre Serge Martin à Genève ou à l'École supérieure de Théâtre les Teintureries, également à Lausanne, qui va fermer ses portes en 2023. Grâce à l'attitude instigatrice de la CDAC, la Manufacture contribue à assurer la formation de la relève artistique, à créer un vivier de professionnel·le·s formé·e·s en Suisse romande, ancré·e·s dans la région afin d'y exercer leur métier.

4.1.2.2. Haute École de musique de Suisse romande

Concernant la formation en musique, les discussions apparaissent un peu plus tôt dans les dossiers de la CDAC. En 1994 déjà, la conférence s'interroge sur la mise en place d'une Haute Ecole de musique et devient une priorité durant l'année 1995.[168] Le rapport intermédiaire de M. Zuber révèle que, pour le domaine de la musique, il serait plus judicieux de créer deux écoles, une pour les cantons de l'espace *Mittelland* (Berne, Fribourg, Neuchâtel et Jura), et l'autre pour les trois cantons disposés sur l'axe rhodanien (Genève, Vaud, Valais). Il existe en 1996 beaucoup de conservatoires qui proposent des formations professionnelles. L'idée est donc d'harmoniser cette multitude de propositions. On prévoit alors deux HES de musique, de taille égale, chacune recouvrant l'ensemble des disciplines musicales. À la lecture des archives, nous avons été interpellée par une réflexion sur la place du jazz dans ces futures écoles :

> Au contraire des études classiques, les études de jazz ne débouchent sur aucune activité professionnelle. Seuls quelques musiciens d'exception (qui ont d'ailleurs à peine besoin de fréquenter une école supérieure) peuvent faire une carrière dans le jazz. Il serait donc hautement souhaitable de ne pas accorder le soutien des pouvoirs publics aux initiatives tendant à créer de nouvelles sections professionnelles.[169]

Nous constatons que la question est plus délicate pour la musique que pour le théâtre, puisque la formation y est plus développée. Il faut donc tenir compte de plus d'opinions différentes. En

---

[167] *Idem*.
[168] « Procès-verbal de la séance du 16 novembre 1994 à Fribourg », 6 décembre 1994, Archives de la CIIP.
[169] « Procès-verbal de la séance du 14 juin 1996 à Bienne et Tramelan », 19 juin 1996, Archives de la CIIP.

2001, les cantons de Fribourg, Neuchâtel et Jura décident de se retirer du projet de HEM du *Mitelland*, qui devait se faire en collaboration avec le canton de Berne.[170] Ils souhaitent rejoindre le projet d'une HEM lémanique avec Vaud, Genève et le Valais. Cette cohésion romande est un bon signe, mais l'on ressent un conflit d'intérêt avec les conservatoires, frileux de ce projet intercantonal qui franchit un niveau politique fort. Le rôle de la CDAC est notamment d'affirmer la volonté politique des cantons et d'être un moteur pour faire aboutir cette formation. [171] Pour ne pas empiéter sur les conservatoires cantonaux, il est décidé que la HEM fonctionnera en harmonisation et collaboration avec eux. Alors que la Manufacture ouvre ses portes, le dossier HEM est encore en cours d'évaluation. Ce n'est qu'en 2004 qu'il passe de l'étude de faisabilité à la phase de réalisation. Satisfaire les conditions de reconnaissance de la CDIP n'est pas de tout repos. Le projet rencontre des difficultés financières, administratives et stratégiques. Mais la volonté de la CDAC est solide.[172]

A nouveau, la future école change de statut : elle passe de Haute École de musique de Suisse romande à une intégration comme domaine Musique au sein de la Haute École spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO). En septembre 2005, le Conseil d'État neuchâtelois annonce renoncer à participer à la filière musique de la HES-SO.[173] La mise en place de cette formation est véritablement semée d'embûches, constituée d'avancées puis de reculs, ce qui explique la lenteur du processus et l'incertitude de son futur. À partir de 2006, il n'est plus jamais fait mention de la Haute École de musique dans les dossiers de la conférence. Cela est sûrement dû au fait que le dossier passera aux mains de la CIIP.

Deux écoles vont finalement voir le jour. Il s'agit premièrement de l'HEMU, la Haute École de musique Vaud Valais Fribourg, qui chapeaute également le conservatoire de Lausanne. Si elle possède un site dans chaque canton, son bâtiment principal se situe à Lausanne. Mais ce n'est pas la seule formation musicale de Suisse romande, puisqu'il existe également la Haute École de musique de Genève et Neuchâtel. Les diplômes y sont équivalents, mais les disciplines enseignées diffèrent légèrement. Toutes deux proposent un enseignement en musique classique.

---

[170] Procès-verbal de la séance du 7 septembre 2001 à 14h au Château de Neuchâtel, 13 septembre 2001, Archives de la CIIP.
[171] Procès-verbal de la séance du 23 novembre 2001, l'après-midi, chez Léonard Felix, artiste peintre jurassien en séjour dans l'appartement des cantons romands à Barcelone, 30 novembre 2001, Archives de la CIIP.
[172] « Rapport annuel 2004 », mars 2005, Archives de la CIIP.
[173] « Procès-verbal de la séance du 28 septembre 2005 », 19 octobre 2005, Archives de la CIIP.

L'HEMU offre également des Bachelor et Master en jazz ou musiques actuelles.[174] La HEM Genève Neuchâtel quant à elle a une offre plus détaillée en musique et mouvement, pédagogie musicale, interprétation musicale, composition et théorie musicale ou ethnomusicologie.[175]

Les difficultés rencontrées tout au long du processus de mise en place d'une Haute École de musique de Suisse romande, qui finalement ne verra pas le jour sous cette forme, témoignent de l'environnement parfois hostile auquel se frottent les propositions intercantonales de la CDAC. Le fait que l'enseignement supérieur musical soit dispersé dans divers sites en Suisse romande n'est pas un échec de la conférence qui, au contraire, a fait preuve d'une volonté politique sans failles tout au long de ce parcours sinueux.

4.1.3. La création de dispositifs intercantonaux

4.1.3.1. CORODIS

La Commission romande de diffusion des spectacles, soit la CORODIS, est la première pierre de l'édifice intercantonal romand. Cette commission est le premier grand accomplissement de la CDAC. L'association CORODIS est créée en 1993, finalement peu de temps après la CDAC, par des représentant·e·s du milieu du théâtre, par divers·e·s acteur·rice·s culturel·le·s, par les cantons et les villes romandes et avec le soutien de Pro Helvetia et de la Loterie romande. À la base dédiée au théâtre, elle s'élargit dans un second temps à la danse et aux spectacles romands de manière générale. Son but est de promouvoir et faciliter la diffusion des spectacles professionnels romands, le rayonnement des arts de la scène autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la Suisse romande.[176]

En 1994, la CDAC est encore en train de réfléchir à la forme que doit prendre la CORODIS. Après une année test, durant laquelle la CORODIS a soutenu onze productions romandes et trente-et-une salles d'accueil en Suisse romande, le bilan est positif et encourageant. Il s'agit alors pour la CDAC de décider des statuts juridiques que va adopter la CORODIS et de trouver des fonds supplémentaires, qui viendraient s'ajouter au soutien des cantons, des villes et de Pro Helvetia.[177] La CDAC souhaite obtenir le soutien de l'OFC pour l'aider à développer une

[174] www.hemu.ch, site officiel de la Haute École de Musique Vaud Valais Fribourg, consulté le 30.10.2022.
[175] www.hesge.ch, site officiel de la Haute École de musique Genève Neuchâtel, consulté le 30.10.2022.
[176] https://www.culturevalais.ch, site officiel de l'association Culture Valais, consulté le 24.10.2022.
[177] « Procès-verbal de la séance du 29 avril 1994 au Château de Villa à Sierre », 16 mai 1994, Archives de la CIIP.

association aussi importante que la CORODIS, mais elle ne bénéficie pas d'une légitimité suffisante pour cela. Malgré son rapide succès, la survie de la commission n'est pas garantie durant ses premières années.[178] Pourtant, son enclenchement rapide et les échos des milieux culturels prouvent l'utilité d'une telle institution. En effet, la CDAC peut progressivement se décharger et rediriger des demandes directement vers la CORODIS. On se rend même compte que les demandes qui lui sont adressées sont de plus en plus nombreuses au point qu'elles dépassent les compétences de la CORODIS, qui a besoin de plus de moyens pour tenir le rythme. [179] En 2000, la CORODIS représente un budget de 200'000 francs fourni par les cantons romands, selon leur clé de répartition habituelle.[180] Mais les différents soutiens ne sont pas stables et l'équilibre financier de la CORODIS est une question récurrente. En 2002, les cantons augmentent leur soutien et atteignent 250'000 francs pour la CORODIS.[181] En 2004, Pro Helvetia se retire du financement de la CORODIS, ce qui ne l'empêche pas de cofinancer des projets avec elle.[182]

La CORODIS est un bon exemple du silence des archives dont nous parlions dans notre critique des sources. Plus le temps passe, plus la CORODIS obtient une stabilité financière et une légitimité politique, moins on en parle dans les séances de la CDAC. Dans ce cas de figure, cette absence est un bon signe, le signe d'une « affaire qui roule ».

Dans le vaste champ d'activités de la CORODIS, la sélection suisse en Avignon est un bon exemple de collaboration intercantonale de diffusion des spectacles. En 2012, la CDAC se questionne sur une éventuelle nouvelle antenne qui permettrait d'aider les spectacles romands à se diffuser à l'étranger. Rapidement, le Festival d'Avignon, avec la forte aura dont il jouit, semble être une plateforme prometteuse pour le théâtre romand.[183] Le projet « Une scène suisse en Avignon » mûrit et la CORODIS et Pro Helvetia vont créer une association pour le porter à réalisation.[184] En 2016, la première édition de ce projet renommé « Sélection suisse en Avignon » voit le jour. Son objectif est d'attirer des programmateur·rice·s pour aider les

[178] « Procès-verbal de la séance du 10 janvier 1996 à Berne », 16 janvier 1996, Archives de la CIIP.
[179] « Procès-verbal de la séance du 20 décembre 1999 à 10h00 à la Maison de l'Elysée, Lausanne », 21 décembre 1999, Archives de la CIIP.
[180] « Rapport annuel CIIP 2000, réalisations du programme 1997-2000 », mars 2001, Archives de la CIIP.
[181] « Procès-verbal de la séance du 25 octobre 2002, Musée jurassien des arts, Moutier », 15 novembre 2002, Archives de la CIIP.
[182] « Plan quadriennal 2005-2008 de la CIIP – Politique culturelle coordonnée des cantons », novembre 2004, Archives de la CIIP.
[183] « Procès-verbal de la séance du 14-15 juin 2012 à l'Ile St-Pierre », 21 septembre 2012, Archives de la CIIP.
[184] « Procès-verbal de la CDAC du 19 novembre 2015 », 25 novembre 2015, Archives de la CIIP.

compagnies romandes à se faire un réseau en France et même international, et à acquérir un nouveau public.[185] Depuis 2016, chaque année, des compagnies romandes sont sélectionnées pour performer dans le cadre du Festival OFF d'Avignon.

Au-delà de l'importance et l'ampleur que prend la CORODIS au fil des ans pour la diffusion et le rayonnement des spectacles romands, cette commission joue également un rôle plus que nécessaire durant les premières années d'une CDAC en quête de légitimité. Dans cette période où il faut montrer que la cohésion intercantonale est primordiale, la réussite de la CORODIS est un premier pas encourageant qui commence à convaincre doucement les politiques que l'avenir sera romand. La CORODIS, « c'était la première réalisation concrète »[186], « la première initiative de collaboration intercantonale, qui existe toujours et qui fonctionne bien »[187], « et qui fait envie à la Suisse allemande, parce qu'ils n'ont jamais été capables de mettre ça en place. »[188] Les membres de la CDAC en parlent à la fois comme un grand accomplissement, mais aussi comme une institution qui les a propulsé·e·s vers une reconnaissance politique et qui leur a donné le goût de cet esprit de corps. Selon Zsuzsanna Béri, la CORODIS « c'est le point de départ de tout soutien au domaine du théâtre. […] C'est ce qui nous a donné l'habitude et l'envie de travailler ensemble. »[189] Selon Brigitte Waridel, la CORODIS « a donné toute sa crédibilité à notre conférence (la CDAC). […] Là on a pris une visibilité, une légitimité en montrant qu'on pouvait faire des projets romands. »[190] Philippe Trinchan, lorsque nous lui avons demandé quels étaient selon lui les plus grands accomplissements de la CDAC, nous cite la CORODIS en premier exemple, comme symbole fort d'intercantonalité ayant ouvert la voie à tous les autres dispositifs créés par la suite, dont Label+ romand.

4.1.3.2. Label+ romand

La Suisse compte bon nombre de grands théâtres aux réputations internationales, ainsi que des dramaturges de renommée, comme Dürenmatt, qui ont passablement influencé le théâtre contemporain suisse. La Suisse alémanique jouit du *Schauspielhaus* et de l'*Opernhaus* de Zurich, du *Theater Basel*, du *Stadttheater* de Berne, sans compter ceux de Lucerne, St-Gall ou Winterthur. La Suisse romande quant à elle compte parmi ses plus grands théâtres le Grand

[185] « Rapport annuel CIIP 2016 », avril 2017, Archives de la CIIP.
[186] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 3.
[187] Entretien avec Gérald Berger, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 3.
[188] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 3.
[189] *Idem*.
[190] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.22, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 4.

Théâtre et la Comédie de Genève, le Théâtre de Carouge ou celui de Vidy à Lausanne. Au Tessin, à Verscio précisément, le clown Dimitri a fortement influencé le théâtre de mouvement en Suisse en créant sa propre école. De nombreux festivals, comme le Belluard à Fribourg ou la Bâtie à Genève, mettent également à l'honneur le théâtre.[191]

Au sein de la CDAC, le théâtre est un domaine auquel les membres réfléchissent beaucoup. Ils sont régulièrement en contact avec des milieux théâtraux et considèrent cet art comme un marqueur important de la culture romande, qu'il est nécessaire de valoriser. Dans la mouvance du développement d'un pôle culturel fort en Suisse romande, dont nous parlerons au chapitre 4.1.4.1, la création théâtrale romande, considérée comme un terreau fertile qui touche un large public en Suisse romande, devient une priorité. Afin de mieux la soutenir, la CDAC estime qu'un appui financier, délivré en amont d'une création théâtrale, permet aux compagnies d'améliorer leur qualité de production et de diffusion.[192] Lors de nos entretiens, nous avons demandé aux membres qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné, un domaine précis devienne prioritaire. En 2009, à l'initiative de la CDAC, des discussions naissent sur l'idée de créer une association, nommée Label+ théâtre romand, qui serait constituée de représentants de la CDAC, du Pool des théâtres et de l'Union des théâtres romands et gérée par CORODIS.[193] Pourquoi, à ce moment-là, le théâtre est-il perçu comme un domaine qui nécessite un soutien particulier ? Selon les membres, cela s'explique par les demandes qui émanent du terrain. En l'occurrence, concernant le théâtre, Zsuzsanna Béri a une hypothèse :

> Peut-être que pour Label+, c'était aussi le résultat de la Manufacture. Parce que tout d'un coup on avait un vivier d'acteurs culturels qui montaient des projets et qui avaient une durée de vie très limitée s'ils ne tournaient pas. Mais avec Label+, on leur permettait de créer des projets de plus grande envergure. […] C'était quand même une conséquence directe je pense.[194]

Ainsi, un groupe de travail est constitué afin d'évaluer les possibilités de la constitution d'un fonds de soutien à la production de projets théâtraux d'envergure. Ce groupe propose le lancement d'une première phase pilote de quatre ans, avec un concours biennal qui soutiendrait quatre projets, soit deux par concours. Si l'idée d'un fonds intercantonal est écartée, tous les

[191] https://www.eda.admin.ch, site officiel de la Confédération suisse, consulté le 27.07.2022.
[192] www.labelplus-romand.ch, site officiel de Label+ romand, consulté le 26.10.2022.
[193] "Procès-verbal de la séance du 13 février 2009 de 10h à 16h30, Fondation Martin Bodmer, Cologny », février 2009, Archives de la CIIP.
[194] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.2022, Faustine Pochon, Théâtre Equilibre, Fribourg, p. 5.

cantons romands adhèrent à l'association Label+ théâtre romand et y contribuent financièrement. Ils rédigent les statuts de cette association qui restera sous leur autorité.[195]

L'association Label+ théâtre romand est donc créée le 31 août 2010. Elle a pour objectifs de « promouvoir la création professionnelle des arts de la scène de Suisse romande », de « renforcer la qualité des productions » et de « favoriser leur potentiel à atteindre de nouveaux publics ».[196] En donnant aux compagnies les moyens d'améliorer la qualité de leurs productions, la CDAC espère aider les projets à obtenir un plus grand rayonnement et à élargir le réseau des salles dans lesquelles ils pourraient se produire. Cette aide de Label+ n'entre pas en concurrence avec les structures de subventionnement habituelles, mais permet la réalisation de projets de grande envergure qui aurait une ambition requérant des moyens conséquents.[197]

La CIIP avait convenu qu'à l'issue de la phase pilote de Label+, il faudrait procéder à une évaluation des premiers concours organisés. L'étude réalisée fournit des résultats qui louent la qualité et l'efficacité du dispositif. À l'Assemblée plénière de la CIIP du 17 septembre 2015, donnant satisfaction de manière unanime à tous ses partenaires, le dispositif Label+ théâtre romand est prolongé de manière pérenne.[198]

Les projets qui se présentent au concours révèlent rapidement la perméabilité des domaines artistiques, qui passent du théâtre, à la danse, à la performance, à la musique etc… Limiter ce dispositif au théâtre restreint de nombreux projets qui ne se reconnaissent pas dans un domaine précis. Face à ces constatations, la CDAC décide en 2018 d'étendre le concours aux arts de la scène de manière générale. Ainsi, le dispositif est renommé Label+ romand – arts de la scène.[199]

Ces dispositifs, qu'il s'agisse de CORODIS ou de Label+ dans le domaine des arts de la scène, sont de grands projets bien souvent à l'initiative des cantons romands. Dans le cadre de notre sujet de mémoire, nous avons choisi d'en présenter deux exemples qui ont contribué à la professionnalisation des arts de la scène et continuent de le faire. Mais la CDAC ne s'est pas limitée à ces deux dispositifs : Cinéforom, Livre+, Musique+, tant de projets intercantonaux qui, « mis ensemble, contribuent à mettre les bases d'un espace culturel romand. »[200]

---

[195] « Rapport annuel 2009 CIIP », juin 2010, Archives de la CIIP.
[196] www.labelplus-romand.ch, site officiel de Label+ romand, consulté le 26.10.2022.
[197] *Idem*.
[198] « Rapport annuel CIIP 2015 », avril 2016, Archives de la CIIP.
[199] « Rapport annuel CIIP 2018 », mai 2019, Archives de la CIIP.
[200] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.2022, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 10.

4.1.4. Des politiques d'encouragement

4.1.4.1. Pôle culturel fort

L'évolution que nous constatons dans la manière de travailler de la CDAC, d'une conférence administrative à une conférence politique, se traduit également par l'introduction de programmes d'activités sur plusieurs années. On ne travaille plus au jour le jour, mais on anticipe les quatre prochaines années afin de mieux coordonner la vie culturelle de demain. C'est ainsi que pour la première fois, en 2004 se prépare le plan quadriennal 2005-2008 de la CIIP qui vise une meilleure politique culturelle coordonnée des cantons. Ce plan hiérarchise différentes priorités en trois catégories :

1. Priorités fortes
- Inscription dans les lois cantonales du principe de la coordination intercantonale.
- Maintien et renforcement de l'identité romande sur le plan culturel en vue de constituer en Suisse romande un pôle de compétence fort.
- Mise en place d'une politique harmonisée de soutien à la formation culturelle des jeunes et des adultes.
2. Priorités moyennes
- Existence d'une « voix romande » concertée dans les consultations, négociations, discussions avec la Confédération (DFAE, OFC, etc.).
- Élargissement de la politique de soutien à la création aux cultures du monde.
- Soutien concerté et coordonné à l'écriture et à l'édition littéraire romande.
3. Priorités secondaires
- Renforcement de l'action des responsables culturels vers les responsables politiques.
- Renforcement et structuration du mécénat culturel d'entreprise.
- Respect par la Confédération de principes constitutionnels en matière de culture (primauté des cantons et des communes).[201]

En deuxième position des priorités fortes se trouve le projet de constitution, sur le plan culturel, d'un pôle de compétence fort en Suisse romande. Qu'est-ce que cela veut dire ? L'idée de la CDAC est de mandater une étude pour dresser un inventaire des ressources culturelles cantonales afin d'imaginer une manière de mieux les coordonner et ainsi affirmer un pôle de compétences suisse romand solide et équitablement réparti.[202] Rapidement, sans explication visible dans les procès-verbaux, la CDAC décide de focaliser son étude sur le domaine du théâtre, en créant un fonds romand d'aide à la création théâtrale. Si Brigitte Waridel espère que cette initiative permettre de faire émerger la notion de comédien·ne romand·e et d'affirmer ce statut, Anne-Catherine Sutermeister quant à elle regrette que seul le théâtre soit compris dans

[201] « Plan quadriennal 2005-2008 de la CIIP – Politique culturelle coordonnée des cantons », novembre 2004, Archives de la CIIP.
[202] « Procès-verbal du séminaire des 2 et 3 juin 2005, Hôtel du Sauvage, Fribourg », 6 juin 2005, Archives de la CIIP.

ce dispositif de soutien.[203] Nous pouvons imaginer qu'une étude élargie à tous les arts de la scène soit trop vaste et que la conférence ait choisi de se focaliser d'abord sur un domaine pour s'assurer des résultats concrets et réalisables. Nous constatons toutefois que le théâtre est presque systématiquement le domaine prioritaire, ou du moins celui qui ouvre la voie aux autres en termes de dispositifs de soutien. Cette avancée du théâtre est peut-être due au fait que la pratique du théâtre en Suisse est très ancienne et joue depuis la nuit des temps un rôle fondamental dans la vie sociale et culturelle, en ville comme en campagne. Si le théâtre professionnel n'existe pas avant le XXème siècle, le théâtre amateur imprègne la population suisse en termes de divertissement et d'identité régionale.[204]

La CDAC va, comme à son habitude, confier un mandat d'étude pour procéder à l'inventaire des troupes professionnelles, lieux de production et co-production théâtrales de Suisse romande. Le mandat devrait se réaliser en restant proche des milieux professionnels théâtraux et de la CORODIS, pour finalement proposer un nouvel instrument d'aide à la création théâtrale. Il s'agit là des prémisses de Label+ théâtre romand.[205]

Face aux résultats de l'étude, sortis en 2008, la CDAC imagine des propositions. La priorité du programme d'activités 2005-2008 de maintenir et renforcer l'identité romande sur le plan culturel, en vue de constituer en Suisse romande un pôle culturel fort se prolonge sur le plan quadriennal de la CIIP 2009-2012. La conférence décide de se focaliser sur trois axes :

1. Proposer pour la Suisse romande un instrument permettant de donner des moyens de production à des spectacles d'envergure susceptibles de toucher un large public et fédérer les ressources financières affectées à ce but.
2. Contribuer à la constitution d'un nouveau fonds romand de soutien à la création audiovisuelle, en intégrant la composante bernoise francophone.
3. Améliorer la formation préparatoire aux études de théâtre, afin d'accroître le bagage des candidats qui souhaitent se former à la HETSR ou dans des institutions du même type à l'étranger.[206]

Dès 2009, l'association Label+ théâtre romand prend une forme de plus en plus précise au sein des discussions, qui sont menées parallèlement au projet de créer ou de renforcer les filières préprofessionnelles de théâtre dans les cantons. L'idée n'est pas de les harmoniser mais

---

[203] « Procès-verbal de la séance du 25 novembre 2005, DICS, Fribourg », 19 décembre 2005, Archives de la CIIP.
[204] SUTERMEISTER, Anne-Catherine, *op. cit.* pp. 22-24.
[205] « Rapport annuel CIIP 2006 », juin 2007, Archives de la CIIP.
[206] « Procès-verbal de la séance du 1er septembre 2008 de 9h à 12h, salle Marie-de-Savoie au Château de Neuchâtel », 12 septembre 2008, Archives de la CIIP.

d'insister pour que chaque canton en propose. Cette politique d'encouragement d'un pôle culturel fort en Suisse romande commence alors à couvrir un large spectre de la professionnalisation : filières préprofessionnelles encouragées, formation professionnelle rendue possible à travers la Manufacture et dispositif de soutien pour les créations théâtrales professionnelles par le biais de Label+. Cette politique d'un pôle culturel fort a aussi donné naissance à la Fondation romande pour le cinéma, ou Cinéforom, qui connaît un fort impact dans le domaine du cinéma.[207] N'entrant pas dans notre sujet de la professionnalisation des arts de la scène, nous n'en parlerons pas, mais nous souhaitions toutefois le mentionner afin de rappeler que le spectre d'activités de la CDAC ne se limite pas à ce qui est décrit dans ce travail. Après 2012, n'étant plus inscrit dans les priorités du programme d'activités, la politique d'un pôle culturel romand fort ne figure que rarement dans les dossiers. Elle a donné naissance à deux dispositifs importants dans le domaine du théâtre et du cinéma.

4.1.4.2. Accès des jeunes à la culture et médiation culturelle

Une autre des priorités fortes du plan quadriennal 2005-2008 concerne la médiation culturelle. Il s'agit de la « mise en place d'une politique harmonisée de soutien à la formation culturelle des jeunes et des adultes. »[208] Il est vrai que, de prime abord, le lien entre cette recommandation et la professionnalisation des arts de la scène n'est pas évident. Mais nous verrons qu'elle y contribue. Dans un premier temps, cette priorité de la CDAC concerne avant tout l'accès des élèves et étudiant·e·s aux arts de la scène.[209] La conférence souhaite que les jeunes aient une plus grande offre de spectacles et concerts durant leur scolarité avec un accompagnement pédagogique pour permettre de les sensibiliser de la bonne manière à la culture.[210] La mise en place de cette politique de médiation culturelle rencontre de nombreux obstacles, ce qui retarde considérablement sa concrétisation. La CDAC se montre agacée à plusieurs reprises de la lenteur des procédures administratives auxquelles elle fait face.[211] Cette recommandation ne se réalisera pas comme prévu entre les années 2005 et 2008, mais elle figure à nouveau sur le programme d'activités 2013-2015 de la CIIP, ce qui témoigne de la volonté à réaliser cette

[207] « Rapport annuel CIIP 2011 », avril 2012, Archives de la CIIP.
[208] « Plan quadriennal 2005-2008 de la CIIP – Politique culturelle coordonnée des cantons », novembre 2004, Archives de la CIIP.
[209] « Rapport annuel CIIP 2005 », mars 2006, Archives de la CIIP.
[210] « Procès-verbal du séminaire des 2 et 3 juin 2005, Hôtel du Sauvage, Fribourg », 6 juin 2005, Archives de la CIIP.
[211] Par exemple : « Procès-verbal de la séance du 17 mars 2006, DICS, Fribourg », 4 avril 2006, Archives de la CIIP.

recommandation.[212] Mais comme elle touche à la fois la culture et l'éducation, elle se prépare en collaboration étroite avec la CIIP, qui, nous le rappelons, est la Conférence intercantonale de l'instruction publique de Suisse romande et du Tessin.

En 2015, alors que le projet « médiation culturelle » centré sur le milieu scolaire est enfin sur les rails, la CDAC souhaite en complémentarité approfondir la médiation culturelle hors cadre scolaire ainsi que les offres pour des publics jeunes, ceux qui ont moins facilement accès à la culture.[213]

> Il faut promouvoir la culture, mais il faut aussi promouvoir son accès. Mon rêve c'est que la CDAC soit aussi performante dans l'encouragement à la culture que dans l'accès à la culture. […] C'est des géographies, des villes, des campagnes, des périphéries etc. C'est cette articulation qui rendrait le rôle et la mission de la culture réels, que ce soit un élément politique qui serve à toute la Suisse romande. […] Ça serait le rêve, que pour chaque Fribourgeois·e par exemple, le grand théâtre fasse partie de sa carte mentale, et l'inverse bien sûr.[214]

C'est avant tout une question d'équilibre : que tout le monde ait les outils pour accéder à tout type de culture. Cette favorisation de l'accès est une affaire délicate, car si un déséquilibre se crée, c'est « un bout de cauchemar »[215] selon Jacques Cordonier. Il faut que cela favorise la diversité de l'espace culturel romand et non pas que cela mette en valeur uniquement les grosses institutions culturelles. Un projet particulier, émanant du Valais, est présenté à la CDAC : le dispositif « 20 ans 100 francs ». Pour 100 francs par année, les jeunes de 20 ans ou moins bénéficient ensuite gratuitement de toute l'offre culturelle du canton. L'objectif de la CDAC est d'amener ce dispositif valaisan à l'échelle romande.[216] Les cantons l'adoptent en 2018, à l'exception de Genève et Vaud.[217]A nouveau, nous constatons que ce sont les plus petits cantons, ceux qui ont moins de moyens pour la culture, qui se montrent le plus favorables à la l'intercantonalisation de dispositifs. En 2019, cet abonnement culturel s'assouplit et concerne les jeunes de 25 ans ou moins et est renommé AG culturel.[218]

---

[212] « Rapport annuel CIIP 2012 », 20 mars 2013, Archives de la CIIP.
[213] « Rapport annuel CIIP 2015 », avril 2016, Archives de la CIIP.
[214] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.2022, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 24.
[215] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.2022, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 24.
[216] « Procès-verbal de la CDAC du 5 mai 2017, Musée jurassien d'art et d'histoire à Delémont », 2 juin 2017, Archives de la CIIP.
[217] « Rapport annuel CIIP 2018 », mai 2019, Archives de la CIIP.
[218] « Rapport annuel CIIP 2019 », mai 2020, Archives de la CIIP.

Cette politique d'encouragement peut paraître secondaire comparée à la création de la Manufacture ou de l'HEMU et HEM, à la mise en place de Label+ ou CORODIS. Pourtant, elle répond directement aux revendications des années 1960 et 1970 : la démocratisation culturelle, un accès pour la culture pour tous et toutes, des avantages pour les jeunes et une offre diversifiée dans un espace culturel romand. Mais pourquoi ce n'est que depuis quelques années que les collectivités publiques s'y intéressent ? Après une longue phase de soutien à la création par le biais de dispositifs, la CDAC témoigne un intérêt croissant pour la réception de ces créations.[219] Pourquoi la médiation culturelle prend-elle un caractère prioritaire si tardivement, alors que déjà en 1975 le rapport Clottu soulève de profondes réflexions sur la démocratisation culturelle ? Selon certain·e·s observateur·rice·s, nous assistons ces dernières années à l'échec de la démocratisation culturelle, alors que paradoxalement, la médiation apparaît en parallèle dans les discours des pouvoirs publics. Marie-Christine Bordeaux se demande donc si la médiation culturelle, de plus en plus discutée, est le signe d'un échec, un symptôme de l'insuffisance des moyens au service de cette démocratisation depuis les années 1970, ou au contraire un remède qui permettra de mieux s'adapter aux nouveaux enjeux culturels.[220]

Dans notre recherche, où nous nous questionnons sur la réactivité ou proactivité de la CDAC, nous sommes également empruntée quant à la médiation culturelle : cette politique d'encouragement témoigne-t-elle du côté instigateur de la conférence qui lutte depuis 2004 pour des meilleures conditions d'accès à la culture, ou est-elle le symptôme d'un retard accumulé en Suisse depuis trop longtemps ? Notre rôle n'est pas de juger du « retard » ou de « l'avance » de la conférence. En revanche, en ce qui concerne la médiation culturelle, nous observons une volonté politique de la part de la CDAC qui, face aux obstacles, s'obstine à vouloir améliorer l'accès à la culture et mettre en place des politiques d'encouragement à la médiation culturelle. Pour cette raison, nous jugeons que ce sous-chapitre témoigne une fois de plus du caractère proactif de la conférence.

4.1.4.3. Mobilité des artistes et des productions

Dans la mouvance de la facilitation de l'accès à la culture, la CDAC entame une réflexion sur l'offre culturelle au sein de l'espace romand et la circulation des publics et celles des œuvres.

---

[219] SUTERMEISTER, Anne-Catherine. *La médiation culturelle dans les arts de la scène, op. cit.* p. 3.
[220] BORDEAUX, Marie-Christine : « La médiation culturelle, symptôme ou remède ? », in *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. Lausanne-Malley, Manufacture, 2011, p. 23.

En effet, les gens se déplacent entre les cantons pour aller voir un concert ou un spectacle, de même que les artistes ne se contentent pas de se produire dans un seul canton. À partir de 2016, la mobilité est une question sur laquelle la conférence se penche de manière intensive et qu'elle souhaite prioriser pour la période 2016-2019 en l'inscrivant dans le programme d'activités.[221] Elle rédige un mandat d'étude dans le but d'établir un état des lieux de la situation en Suisse romande : quelle mobilité ont les artistes et productions ? Quels dispositifs soutiennent la mobilité ? Quelles sont les attentes et besoins des acteur·rice·s culturel·le·s ? Cette analyse de la situation permettra à la CDAC de formuler des recommandations pour favoriser la mobilité.[222] Ce mandat est confié à la Fondation pour le développement durable dans les régions de montagne (FDDM). Nous constatons que le lien entre le sujet de l'étude le choix du mandataire n'est pas évident, mais n'avons pas trouvé de justification à cette décision.[223] En 2018, la FDDM fournit une liste des attentes et besoins des acteur·rice·s culturel·le·s romand·e·s identifiés au cours de l'analyse. La liste est longue.

- Développer des mesures incitatives (financières) pour soutenir la production romande dans les lieux d'accueil et les clubs, si possible en collaboration avec les villes et sans imposer de quotas.
- Coordonner les politiques culturelles des cantons romands et harmoniser les critères pour obtenir des subventions, les formulaires, les dates de dépôt des demandes, les décisions.
- Favoriser la professionnalisation de la diffusion en proposant des cours « créer pour diffuser » en apprenant aux artistes à penser à la diffusion « virtuelle » (bonne captation sur le net).
- Inclure, dans les dispositifs, l'objectif de la diffusion dès le début d'un projet.
- Renforcer les structures qui existent déjà comme la CORODIS et la FCMA.
- Accorder plus de moyens à la diffusion, notamment pour les musiques actuelles.
- Développer plus d'espaces de création pour la musique et de répétition pour les arts de la scène.
- Impliquer les villes et se coordonner avec elles pour faciliter la mobilité des productions.
- Faciliter les échanges entre les cantons en créant des partenariats pour quelques saisons (p. ex. en développant des initiatives décentralisatrices pour la création entre les régions périphériques et l'arc lémanique).
- Aider les théâtres plus petits à prendre des risques.
- Organiser des évènements qui mettent en commun des programmes artistiques (p. ex. programme commun).
- Avoir plus de flexibilité lors de l'octroi des soutiens à la diffusion.
- Mutualiser les moyens pour les arts de la scène.
- Octroyer plus de conventions pluriannuelles.
- Soutenir les structures de diffusion et de promotion.
- Octroyer plus de soutiens pour les reprises.
- Créer un label romand.
- Payer convenablement les représentations scolaires.
- Créer un observatoire romand des pratiques pour avoir des outils d'analyse communs.[224]

Les recommandations énoncées dans cette liste dépassent largement le sujet de la mobilité des artistes et des productions. Nous constatons que cette étude a permis de créer un dialogue direct

[221] « Procès-verbal de la CDAC du 5 février 2016 », 16 février 2016, Archives de la CIIP.
[222] « Rapport annuel CIIP 2016 », avril 2017, Archives de la CIIP.
[223] « Rapport annuel CIIP 2017 », avril 2018, Archives de la CIIP.
[224] « Procès-verbal de la CDAC du 2 février 2018 à Delémont », 19 février 2018, Archives de la CIIP.

entre les acteur·rice·s culturel·le·s et la conférence, et qu'elle synthétise les besoins actuels et futurs des arts de la scène. La mobilité est donc une priorité de la conférence qui ouvre la porte à des discussions profondes sur les difficultés d'être professionnel·le des arts de la scène en Suisse romande. Elle permet aux milieux culturels de faire un retour relativement direct à la conférence, de révéler ce qui leur est profitable et ce dont ils ont encore besoin. Selon l'étude, les dispositifs existants sont jugés positivement et 95% des personnes interviewées se déclarent satisfaites de la politique d'aide à la diffusion des cantons.[225] Riche de ce compte-rendu venu tout droit du terrain, la FDDM propose à la conférence un plan d'action favorisant la mobilité des artistes, des œuvres et des publics.[226] La CDAC constitue un groupe de travail en collaboration avec la CORODIS, la FRAS (Fédération romande des arts de la scène) et Pro Helvetia, tandis que FCMA et Petzi sont chargés d'élaborer un plan consacré à la mobilité des musiques actuelles.[227] De nombreux partenaires sont impliqués dans ce projet, ce qui témoigne de l'importance qu'on lui accorde et du caractère prioritaire qu'on lui y attribue.

La mise en œuvre progressive de ce plan d'action est prévue pour 2020.[228] La crise du COVID-19 vient évidemment chambouler la temporalité de ce projet. Le groupe de travail « Mobilité des arts de la scène » revoit ses priorités et met le projet en latence.[229] Nous parlerons, dans notre dernier chapitre, de l'impact du COVID-19 sur le travail de la conférence. Consciente des besoins formulés par les acteur·rice·s culturel·le·s dans le cadre du projet de mobilité, et forcée de constater les difficultés des milieux culturels durant la pandémie, la CDAC a désormais toutes les cartes en main pour convaincre les politiques de la nécessité de soutenir la culture. Cette politique d'encouragement de la mobilité, d'abord sans lien apparent avec la professionnalisation des arts de la scène, pourrait finalement être un moteur de profondes remises en question et un exhausteur des enjeux futurs liés aux milieux professionnels de la culture.

Ce projet d'encouragement de la mobilité au sein de l'espace romand représente une avancée dans la conception de la notion d'artiste romand·e. Toutefois, elle présente également des

---

[225] « Procès-verbal de la CDAC du séminaire des 8 et 9 novembre 2018 », 27 novembre 2018, Archives de la CIIP.
[226] « Rapport annuel CIIP 2018 », mai 2019, Archives de la CIIP.
[227] « Procès-verbal de la CDAC du séminaire des 2 et 3 mai 2019 », 14 mai 2019, Archives de la CIIP.
[228] « Rapport annuel CIIP 2019 », mai 2020, Archives de la CIIP.
[229] « Procès-verbal de la CDAC du 18 et 19 juin 2020, Schwarzsee », 1er juillet 2020, Archives de la CIIP.

risques. Insister sur l'espace culturel romand, c'est également restreindre le territoire de diffusion des artistes, qui, pour développer leur projet, doivent impérativement s'étendre, en dehors du canton certes, mais également en Suisse alémanique et à l'étranger. La taille de la Suisse romande ne permet pas la pérennité d'une carrière. Selon une étude de 2020 menée sur des groupes d'*indie rock* suisses, de nombreux musicien·ne·s témoignent de ces difficultés liées à la mobilité. D'une part, il est extrêmement compliqué d'aller se produire à l'étranger pour des raisons évidentes de coûts financiers, de contraintes professionnelles ou familiales, de manque de soutien sur la tournée et manque de réseau. En dehors du territoire helvétique, il est difficile de se faire connaître. D'autre part, la situation en Suisse n'est pas beaucoup plus simple. Dans les festivals par exemple, la promotion des artistes suisses n'est pas toujours flatteuse. Être programmé sur la « scène suisse » d'un festival pourrait laisser entendre qu'un groupe suisse ne peut concurrencer avec la scène internationale.[230]

La professionnalisation des arts de la scène doit une partie de son avancée à la CDAC, pour ses formations, ses dispositifs intercantonaux et ses politiques d'encouragement. Mais elle est également portée par de nombreux·euses autres acteur·rice·s culturel·le·s. Dans ce point 4.1, nous avons relevé les moments forts de démonstration de la proactivité de la CDAC. Dans le prochain chapitre, nous nous intéressons à la manière dont la conférence réagit, dans le sens où ce n'est pas elle qui initie des avancées mais y participe, de près ou de loin, en rejoignant les projets portés par d'autres.

4.2. Une Conférence réactive

4.2.1. A l'écoute des milieux professionnels, dans l'attente d'actions

Tous ces projets culturels qui contribuent à la promotion de la culture, à sa diffusion, à sa structuration, sa réception et à sa professionnalisation laissent l'image d'une CDAC instigatrice, comme une locomotive politique qui tirerait vers l'avant la gestion de la culture. Pourtant, malgré les preuves concrètes de créations d'institutions et de formations et de lancements de politiques d'encouragement, la CDAC adopte une posture étonnante. Elle se défend de mener une politique volontariste, car « ce n'est pas vraiment à elle d'être instigatrice. »[231] Elle est avant

[230] RIOM, Loïc : « "*We're very local, but we have international standards*" : circulation et appropriation de l'*indie rock* par six groups suisses », in *Volume !,* version du 13 décembre 2020, consulté le 25 août 2021, url. : http://journals.openedition.org/volume/5349

[231] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 19.

tout destinée à faire l'intermédiaire, le médiateur entre les acteur·rice·s culturel·le·s et les politiques et à aider les milieux culturels à se structurer si l'initiative vient d'eux. Un analyste quelque peu cynique présente, en 1988, sa vision de cette attitude suisse en matière de politique culturelle :

> Le principe fondamental de la politique culturelle suisse, c'est de ne pas avoir de politique. L'esprit d'initiative venant d'en haut est considéré comme condamnable outrecuidance. Il n'appartient pas à l'État d'orienter la culture, c'est à la culture de s'orienter elle-même et d'essayer de subsister en arrachant son oxygène un peu à la Confédération, un peu aux cantons, un peu aux villes et un peu aux privés. Aide-toi d'abord, et l'État t'aidera peut-être. C'est le principe sacré de la subsidiarité.[232]

Si, nous l'avons vu, la politique de la CDAC évolue beaucoup depuis ses débuts, ce principe de base semble rester le même : « Les services culturels ne peuvent pas créer la réalité artistique. »[233] Il n'est pas du rôle de la conférence d'anticiper les besoins des différents milieux professionnels. Les projets se développent là où il y a une masse critique. Prenons l'exemple de la danse, qui s'est développée d'abord dans des cantons comme Genève ou Vaud, dans lesquels rapidement ont émergé des conventions tripartites entre la ville, le canton et Pro Helvetia sur les compagnies de danse. Les politiques suivent la réalité du terrain. Si un besoin se fait ressentir dans une ville, il faut d'abord que des mesures soient prises dans la ville. Ensuite, si le projet fonctionne bien, il prendra une ampleur cantonale. Enfin, notamment par le biais de la CDAC, le projet cantonal pourra s'étendre au niveau intercantonal. Cette évolution prend donc du temps, durant lequel d'autres projets similaires naissent ailleurs. Bien souvent, une multitude de petits projets semblables voient le jour dans différents cantons, ce qui malheureusement dessert parfois la cause. « Par trop dispersés, les efforts sont déployés en vain. »[234] Cette phrase, tirée d'un ouvrage de Jean-Pierre Pastori sur la danse en Suisse montre le penchant négatif de la structure fédéraliste du pays quand il s'agit de faire émerger des projets solides. En effet, cette multitude crée des zones de flou pour les milieux culturels qui ont de la peine à comprendre les mécanismes d'un espace culturel romand en pleine construction et effervescence.

Jacques Cordonier nous dit : « En taquinant, je disais que c'est à ceux qui crient le plus fort. Mais c'est vrai, c'est important que les gens qui sont les acteur·rice·s culturel·le·s s'organisent

---

[232] WALZER, Pierre-Olivier. *À vot' bon cœur, m'sieu' dames : petit traité de mendicité culturelle*, Genève, Éditions, Zoé, 1988, p. 50.
[233] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 19.
[234] PASTORI, Jean-Pierre. *Danse et ballet en Suisse*. Zurich, Fondation suisse de la Culture Pro Helvetia, 1984, p. 58.

et fassent entendre leur voix. »[235] Il revient donc aux milieux de se développer, aux différents champs artistiques de se fédérer et de pouvoir ensuite s'adresser aux services de la culture d'une seule voix. Les services de la culture essaient de se rendre compte de la réalité du terrain, mais pour cela ils ont besoin d'avoir une vision générale. Ils ne peuvent traiter les dossiers au cas par cas, en tout cas pas au niveau intercantonal. Ce n'est que comme ça que des revendications peuvent être prises au sérieux : imprécisions du statut d'artiste et des conditions de rémunération, besoin de formations, manque de fonds etc. Pour avancer, les services de la culture ont donc besoin d'une forme de fédération du milieu culturel (syndicat, association faîtière etc.) pour les aider à évoluer, se situant parfois devant et parfois derrière eux.

Les discours des membres interviewé·e·s sont parfois paradoxaux. À plusieurs reprises ils vantent l'esprit d'initiative de la CDAC, se disent « instigateur·rice·s, mais toujours dans le dialogue, parce qu'on ne peut pas faire *topdown*. »[236] Mais ils se défendent également d'être trop volontaristes et privilégient l'idée d'une construction commune, entre eux et les acteur·rice·s culturel·le·s. Dans les dossiers, nous constatons qu'un sujet important, celui du statut d'artiste et d'intermittent·e du spectacle, est une cause portée par d'autres acteur·rice·s culturel·le·s ou institutionnel·le·s que la CDAC.

En 1999, la CDAC est contactée par le groupe Action Intermittents et le Syndicat romand du spectacle (SSRS) qui souhaitent créer un fonds d'encouragement à l'emploi des intermittent·e·s des métiers du spectacle. Cette initiative fait suite à la loi sur le chômage, qui impose un délai-cadre incompatible avec l'irrégularité des métiers du spectacle. Ce fonds servirait à favoriser la recréation du droit aux indemnités de chômage des professionnel·le·s du spectacle. Ainsi, les porteur·euse·s de ce projet sollicite la conférence pour appuyer leur cause. À cette demande, la CDAC répond par la négative en précisant que la question est plus sociale que culturelle, et qu'elle devrait être traitée par les départements de l'économie avant tout.[237] En revanche, les cantons peuvent y adhérer s'ils le souhaitent, ce que vont faire Vaud et Genève, qui rencontrent toutefois des difficultés étant donné qu'il s'agit d'un problème lié au chômage.[238] Dans les

[235] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 19.
[236] *Idem*.
[237] « Procès-verbal de la séance du 22 juin 1999 à 14h15, Salle de conférence de la Maison de l'Elysée », 5 juillet 1999, Archives de la CIIP.
[238] « Procès-verbal de la séance du 13 décembre 2000 à 10 heures à la Maison de l'Elysée, Lausanne », 15 décembre 2000, Archives de la CIIP.

premières années de la CDAC, nous observons une tendance à rediriger certains dossiers culturels délicats comme celui-ci vers d'autres services, estimant qu'il n'est pas du ressort de la conférence. Pourtant, les décennies suivantes nous démontrent que la culture touche à plusieurs domaines et que de nombreux projets se développent dans l'interdisciplinarité.

Durant les années 2010 et 2011, le projet « Nos métiers » du Syndicat romand du spectacle trouve une discrète place dans les dossiers de la CDAC. Le SSRS présente un projet qui vise à favoriser le travail des intermittent·e·s du spectacle entre deux engagements en facilitant l'engagement en entreprise dans le cadre de leurs compétences et souhaiterait voir une augmentation des subventions à la culture. La CDAC estime que les questions d'élargissement des métiers culturels hors scène sont importantes voire nécessaires pour la santé financière des artistes.[239] Le SSRS met en garde la conférence sur les cotisations des intermittent·e·s : il faut s'assurer qu'ils et elles cotisent à la LPP, car c'est notamment en s'inscrivant dans un système de prévoyance ordinaire et régulier que les métiers des arts de la scène sortent de la marginalité dans laquelle ils sont parfois bloqués.[240]

Les années qui suivent seront marquées par un projet émanant du Dialogue culturel national de la Confédération, qui se préoccupe de la sécurité sociale des acteur·rice·s culturel·le·s. Au-delà de ces quelques projets initiés par l'Action Intermittents, le SSRS ou la Confédération, la question du statut des artistes reste discrète et, ironiquement, intermittente dans les dossiers de la CDAC.

4.2.2. Quid des musiques actuelles ? FCMA Musique+, une arrivée tardive

Quelles sont les pratiques musicales des Suisses ? Sont-elles en adéquation avec les politiques culturelles ? En 2008, une étude de l'Office fédéral de la statistique sur les pratiques musicales paraît. Selon cette étude, les Suisses sont des grand·e·s consommateur·rice·s de musique. En 2008, 67% de la population sont allé·e·s voir au moins un concert dans l'année. Ce chiffre est supérieur à l'Allemagne, à la France et à l'Italie. 48% des Suisses ont également suivi une formation musicale amateure, 20% pratiquent un instrument de musique et 16% pratiquent le

[239] « Procès-verbal de la séance du 3 décembre 2010, Fonction : cinéma, rue du Général-Dufour 16, Genève », décembre 2010, Archives de la CIIP.
[240] « Procès-verbal de la séance du 30 mars 2011, Institut littéraire suisse, Bienne », mai 2011, Archives de la CIIP.

chant. Ces chiffres sont élevés et témoignent d'une pratique musicale solidement imprégnée dans la population suisse. Ils laissent à penser que la Suisse est un terreau fertile aux métiers liés à la musique.[241]

Contrairement à d'autres domaines, la musique touche une majorité de la population. Peu importe nos goûts, nous sommes sans cesse amené·e·s à en écouter. Selon l'étude de l'OFS de 2008, parmi les trois styles musicaux préférés des Suisses se trouvent en première position le style « rock pop », en deuxième la musique classique et en troisième position le « jazz, blues, soul ». Viennent ensuite, dans cet ordre, les styles dance, house, techno, les musiques de divertissement, les musiques du monde, la chanson, la fanfare et la musique traditionnelle suisse. Cette étude s'accompagne également d'une donnée supplémentaire, celle de l'âge de la population. Comme le montre le tableau ci-dessous, il existe une scission claire entre une musique « jeune » et une musique « vieille ». De 15 à 59 ans, les styles préférés sont le rock et la pop. Pour les catégories de 60 ans et plus, la musique classique triomphe, suivie de la fanfare et de la musique traditionnelle suisse, puis par les musiques de divertissement. Le rock et la pop ne figurent qu'en septième place du classement pour les catégories âgées.[242] Alors la politique culturelle romande correspond-elle aux pratiques de la population ? Assure-t-elle la relève ? Anticipe-t-elle les nouveaux défis que vont amener les jeunes générations ? Soutient-elle suffisamment les préférences des Suisses romand·e·s ? Les soutiens sont-ils, encore et toujours, accordés à une culture traditionnelle et classique, une culture « de vieux » ?

[241] PERRENOUD, Marc, BATAILLE, Pierre : « Être musicien.ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi », in *Swiss Journal of Sociology,* 2017, n°43, p. 310.
[242] MOESCHLER, Olivier. *Les pratiques culturelles en Suisse : analyse approfondie : enquête 2008*. Neuchâtel, Officie fédéral de la statistique, 2011, p. 34.

T 4* Styles musicaux préférés (première priorité), selon l'âge (2008), en %

15–29 ans		30–44 ans		45–59 ans		60–74 ans		75 ans et plus	
Rock, pop	37,6 (c)	Rock, pop	39,0 (b)	Rock, pop	22,0 (c)	Musique classique	39,2 (b)	Musique classique	41,2 (c)
Dance, house, techno	33,5 (c)	Jazz, blues, soul	13,5 (c)	Musique classique	21,3 (c)	Fanfare, musique traditionelle suisse	16,0 (c)	Fanfare, musique traditionelle suisse	23,7 (c)
Jazz, blues, soul	10,5 (d)	Musique classique	10,3 (c)	Jazz, blues, soul	16,6 (c)	Musiques de divertissement	13,7 (c)	Musiques de divertissement	10,0 (e)
Musiques du monde	5,6 (e)	Chanson	9,9 (c)	Musiques de divertissement	11,1 (d)	Jazz, blues, soul	10,1 (d)	Musiques du monde	7,8 (e)
Chansons	4,3 (e)	Musiques du monde	8,7 (d)	Musiques du monde	10,1 (d)	Chanson	7,1 (d)	Jazz, blues, soul	( )
Musiques classique	( )	Dance, house, techno	7,4 (d)	Chanson	7,2 (d)	Musiques du monde	6,3 (d)	Chanson	( )
Musiques de divertissement	( )	Musiques de divertissement	5,4 (d)	Fanfare, musique traditionelle suisse	6,8 (d)	Rock, pop	2,9 (e)	Rock, pop	( )
Fanfare, musique traditionelle suisse	( )	Fanfare, musique traditionelle suisse	( )	Dance, house, techno	( )	Dance, house, techno	( )	Dance, house, techno	( )
Autres	( )	Autres	( )	Autres	2,9 (e)	Autres	3,3 (e)	Autres	( )

( ) Nombre d'observations insuffisant pour publier les résultats.
La qualité des estimateurs (de a = bonne à e = mauvaise) est définie dans l'annexe méthodologique.

Source: Statistique sur les pratiques culturelles, OFS

© Office fédéral de la statistique (OFS)

Figure 12

Dans une étude sur la musique en Suisse, publiée en 1984 par Pro Helvetia, nous constatons que les musiques actuelles ne sont absolument pas représentées. L'auteur consacre un premier chapitre aux compositeur·rice·s suisses, puis un second chapitre à la vie musicale en Suisse qui, à l'en croire, se compose d'orchestres, d'ensembles, d'opéra et des chœurs. Un unique paragraphe est consacré aux chansonniers.[243] Pourtant la chanson est un style de musique qui émerge dans les années 1970 dans la mouvance des révoltes jeunes, un souffle de libération, d'affirmation de la possibilité de chanter même en étant suisse et qui voit apparaître des Gabby Marchand, Henri Dès ou Michel Bühler. Ce dernier retrace son parcours, sa carrière musicale et ses réflexions sur l'évolution de cet art en Suisse romande, dans un livre nommé *La chanson est une clé à molette*. [244] Dans son témoignage, bien que subjectif, Bühler regrette une période où la radio *La première* diffusait sans hésitation sur ses ondes les chansons d'artistes romand·e·s, où leurs créations étaient toujours les bienvenues et accueillies avec une forme de fierté romande. Il considère que cette tendance est revue à la baisse aujourd'hui.[245]

[243] MUGGLER, Fritz. *Musique et vie musicale en Suisse*. Zurich, Fondation suisse de la Culture Pro Helvetia, 1984, p. 5.
[244] BÜHLER, Michel. *La chanson est une clé à molette*. Orbe, Edition Bernard Campiche, 2011, 238 pages.
[245] *Ibidem,* pp. 78-79.

Ses paroles sont peut-être teintées de nostalgie, car la scène musicale suisse trouve bel et bien sa place dans les radios romandes, notamment *Couleur 3* qui n'est pas frileuse lorsqu'il s'agit de diffuser des artistes suisses, peu importe leur notoriété. En revanche, il serait intéressant de se pencher sur des chiffres afin de savoir quelle place prend la musique suisse à côté de la musique internationale. Michel Bühler déplore le fait que la chanson francophone soit mise de côté, incitant même les artistes suisses à écrire en anglais, comme si le français ne se suffisait pas à lui-même, n'était pas digne de passer en radio.[246] Notons que son livre est publié en 2011, et que les années 2010 sont très nettement le témoin d'une reviviscence du français dans les musiques actuelles. Il est vrai qu'avant ce regain francophone, de nombreux artistes ne se sentent pas à l'aise avec le français : « Chanter en français sur du rock dans la plupart des cas ça sonne un petit peu comme une adaptation, comme quand tu regardes un film doublé. »[247] Le livre de Bühler refait le monde de manière mélancolique et quelque peu dépassée mais soulève tout de même quelques parts de vérité : les musiques actuelles suisses romandes n'ont pas la vie facile et sont parfois délaissées dans un marché international sans pitié, et dans une Suisse qui manque de témérité pour les soutenir.

Dans l'opinion générale, les musiques rock, pop, électro, hip-hop suisses seraient discrètes voire inexistantes. Pourtant, de nombreux artistes, comme Michel Bühler, ont laissé et laissent une trace nette dans l'histoire musicale du pays. La Suisse propose de nombreux clubs, salles de concerts, festivals etc. qui prouvent que l'activité musicale locale est bouillonnante. Sur le site officiel de la Confédération, les artistes cité·e·s pour illustrer cette richesse suisse sont les suivant·e·s : Mani Matter, Yello, George Gruntz, Stephan Eicher, Krokus, Michael von der Heide, Andreas Vollenweider, DJ Bobo, DJ Antoine, Heidi Happy, Sophie Hunger. Il s'agit de onze artistes suisses allemand·e·s, tandis que seuls cinq artistes romands et tessinois sont cités : Sens Unik, Gotthard, Erik Truffaz, Stress et Bastian Baker. Puis le site de la Confédération informe que chaque année ont lieu les *Swiss Music Awards*, concours qui décerne des prix aux meilleur·e·s artistes de musiques actuelles.[248] Notons que ces *Awards* ont lieu en Suisse alémanique et que le concours est presque exclusivement adressé à des artistes alémaniques, à l'exception d'une seule catégorie romande. Cette distinction met en évidence le manque de

---

[246] *Ibidem,* p. 118.
[247] RIOM, Loïc : « "*We're very local, but we have international standards*" : circulation et appropriation de l'*indie rock* par six groups suisses », in *Volume !,* version du 13 décembre 2020, consulté le 03.11. 2022, url. : http://journals.openedition.org/volume/5349
[248] MOESCHLER, Olivier, *op. cit.* p. 34.

perméabilité du milieu des musiques actuelles entre les différentes régions linguistiques du pays. Pour un ou une artiste romand·e, s'étendre au sein même de son pays est compliqué. Le territoire à exploiter est donc fortement restreint et construire une carrière sur la Suisse romande se transforme rapidement en un défi voire une impasse.

Pourquoi les musiques actuelles, liées à la pop culture, qui dans les années 1970 a fortement contribué à l'évolution de la politique culturelle, sont-elles encore souvent ignorées ? La pop, dans le sens de musique *mainstream,* manque de considération en tant qu'œuvre d'art. L'étude de l'OFS nous montre qu'elle n'est pas dépréciée par la population suisse, au contraire. En revanche, elle manque de légitimité. Un danger serait de minimiser la gravité de ce manque de reconnaissance en pensant que la pop s'en sort triomphante : nous pouvons nous y méprendre en raison de son omniprésence dans nos médias, nos radios, de la richesse du *show business* etc. Or, en Suisse, la légitimation dont jouit la pop culture vient avant tout du public. Plus étrange encore, c'est seulement après une reconnaissance internationale qu'un groupe pop suisse est valorisé au sein du pays. La légitimation ne peut se faire que par une valorisation économique et publique. Les institutions culturelles, publiques ou privées, jouent également un rôle central dans la crédibilisation de la musique pop comme art à part entière, aussi légitime que la musique classique. Trop accessible, pas assez savante, aisément lisible, tant de discrédits qui feraient de la pop un art ingrat et lisse. Même Michel Bühler qui dédie son livre à la défense de la chanson suisse se permet de dénigrer la musique de « variété », trop commerciale à son goût.[249] Toutefois, les *cultural studies* et *visual studies* s'attèlent depuis plusieurs années à analyser la pop, et ainsi à lui rendre sa crédibilité en tant qu'œuvre d'art. Petit à petit, un mouvement de légitimation critique de la culture pop se met en marche. Cette progressive acceptation de la pop, des musiques actuelles, dans le paysage culturel s'observe distinctement dans les dossiers de la CDAC.[250]

La Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA) est fondée en 1997, sans lien avec la CDAC. Ses objectifs sont d'aider les artistes de « musiques actuelles », un concept relativement vague qui regroupe les styles musicaux de la fin du XX^{ème} et début du XXI^{ème} siècles. La Fondation aide les artistes en leur permettant de mieux s'organiser, de se

[249] BÜHLER, Michel, *op. cit.* p. 110.
[250] MERCIER-BELLEVUE, Thomas : « Interpréter la pop mainstream ? Critique musicale et légitimation », in *Belphégor,* version du 18 avril 2019, consulté le 1 mars 2022, url. http://journals.openedition.org/belphegor/1617

structurer, leur donne des outils pour toucher un public plus large, soutient les tournées, des résidences, propose des stages, des conseils juridiques, des coachings etc.[251] En 1998, la CDAC, sous l'impulsion de Brigitte Waridel, s'intéresse à la FCMA et propose une recommandation à la CIIP pour y accorder son soutien financier. Elle juge qu'il s'agit d'activités d'intérêt général.[252] Pourtant, ce n'est qu'à partir des années 2010 que la FCMA devient récurrente dans les dossiers de la CDAC. En 2016, pour la première fois, la FCMA figure dans le rapport annuel de la CIIP, ce qui témoigne de l'importance qu'elle a acquise dans les dossiers de la CDAC. En collaboration avec les cantons de Vaud et du Jura, la FCMA initie un « Fonds commun de soutien à la structuration d'un projet musical et professionnel en musiques actuelles. »[253] Ce projet est rejoint par Berne et le Valais. À ce stade, la CDAC décide de l'étendre à l'ensemble des cantons romands. Ce dispositif est prévu pour une première phase de quatre ans, de 2017 à 2020. En 2018, ce dispositif renommé Musique+ permet à la FCMA et la CDAC de soutenir neuf projets d'artistes romand·e·s à hauteur de 3000 à 15'000 francs. De plus en plus d'artistes prennent connaissance de ce soutien, puisque 90 candidatures sont déposées en 2017.[254] En ce qui concerne les musiques actuelles, le travail de la CDAC est donc profondément lié à la FCMA. De plus, l'engagement des cantons romands se fait tardivement. Les musiques actuelles manquent certes de fédération, mais il paraît étonnant qu'il faille attendre les années 2010 pour que la prise de conscience s'opère dans la politique de la conférence.

De plus, lorsque la CDAC commence à se plonger dans ce domaine, elle ne semble pas vraiment anticiper les changements qui sont en train de s'opérer, comme les bouleversements liés au numérique. Les industries culturelles connaissent d'énormes chamboulements depuis une vingtaine d'années avec la révolution numérique. D'un domaine à l'autre, les conséquences diffèrent énormément. La musique est un des premiers domaines à être fortement impacté par l'évolution technologique, à commencer par le piratage en ligne. Nous n'avons pas trouvé de chiffres concernant la Suisse, mais en France, le chiffre d'affaires de l'industrie musicale en général a baissé de 30% entre 2007 et 2011. Les ventes physiques de biens culturels musicaux diminuent considérablement. Toutefois, il ne faut pas oublier que les téléchargements légaux vont venir équilibrer les ventes et même redynamiser ce marché. Depuis 2012, des services de streaming comme *Deezer* ou *Spotify* permettent aux artistes d'obtenir une large visibilité. Mais

[251] www.fcma.ch, site officiel de la Fondation pour la chanson et les musiques actuelles, consulté le 25.10.2022.
[252] « Procès-verbal de la séance du 17 septembre 1998 à Genève », 23 septembre 1998, Archives de la CIIP.
[253] « Rapport annuel CIIP 2016 », avril 2017, Archives de la CIIP.
[254] « Rapport annuel CIIP 2018 », mai 2019, Archives de la CIIP.

cela ne suffit pas à contrebalancer la perte des revenus liés à la vente physique.[255] Malgré tous les avantages que le numérique apporte, le financement des industries culturelles s'en trouve menacé. La répartition des bénéfices de cette industrie tend à favoriser nettement l'aval de la chaîne de distribution au détriment de l'amont. Les gros distributeurs sont largement plus bénéficiaires que les artistes. Le numérique chamboule les conditions de production, la diffusion de la musique, les modèles économiques et instaure des rapports de force qui rendent ce marché encore plus complexe qu'il ne l'était avant les années 2000.[256]

4.2.3. La danse : la grande oubliée

La danse helvétique se développe grâce aux nombreuses personnes, danseur·euse·s et chorégraphes étranger·e·s qui s'installent en Suisse durant les deux Guerres mondiales. Elle se développe d'abord dans le ballet classique, pour donner petit à petit naissance à de nombreux ballets institutionnels, dont le plus connu le Ballet Béjart à Lausanne, mais dans d'autres pôles urbains, à Genève et dans plusieurs villes de Suisse allemande. Les années 1980 connaissent l'apparition de nouveaux styles de danse. La danse n'est de loin pas absente du paysage culturel suisse. Des compagnies comme le Ballet de Zurich, le Ballet Béjart de Lausanne, la compagnie Philippe Saire ou d'autres chorégraphes comme Heinz Spoerli ou Gilles Jobin font rayonner la danse suisse à l'international. Divers festivals de danse se pérennisent et le Prix de Lausanne récompense chaque année des danseur·euse·s depuis 1973.[257]

Pourtant, la pratique de la danse dans un cadre formel n'est pas très répandue en Suisse, avec moins d'une personne sur 10 en 2008. En revanche la part de personnes qui pratiquent la danse est similaire dans les trois régions linguistiques de la Suisse. Il n'existe pas non plus de différence statistiquement significative entre les niveaux de formation et les revenus du ménage pour cette activité. Donc la danse n'est pas plus suisse allemande que romande et n'est pas un art spécialement coûteux. Il s'agit ici de statistiques, et nous sommes bien consciente que les prix varient selon le type de danse ou l'école de danse, rendant certaines pratiques de la danse trop chère pour une partie de la population.[258]

---

[255] FRANCESCHINI, Laurence : « Les enjeux des industries culturelles », in *Annales des Mindes – Réalités industrielles,* 2013, n° 2, p. 13.
[256] *Ibidem,* p. 15.
[257] www.eda.admin.ch, site officiel de la Confédération suisse, consulté le 05.08.2022.
[258] MOESCHLER, Olivier. *Les pratiques culturelles en Suisse : analyse approfondie : enquête 2008, op. cit.* p. 33.

La Manufacture ouvre ses portes à la danse en 2014. Cette information ne figure à aucun moment dans les archives de la CDAC. Il est vrai que la Manufacture a alors son autonomie, son fonctionnement, et que les contacts avec la CDAC sont moins réguliers qu'au début. Il paraît tout de même surprenant que l'ajout d'une nouvelle filière dans une école initiée par les cantons romands passe inaperçue dans les séances de la conférence. Cette filière en danse est conçue par la Manufacture et différents partenaires. Le premier partenaire est l'école de danse bruxelloise *Performing Arts Research and Training Studios*, ou P.A.R.T.S, qui accueillent notamment une partie du premier tour des concours d'entrée. Le Bachelor Danse est également conçu en collaboration avec la ZHdK, *Zürcher Hochschule der Künste* et l'Université de Berne.[259]

Quand nous nous intéressons à la création de cette filière danse, inédite en Suisse, nous constatons que la dimension romande, qui a imprégné la création de la Manufacture, semble ici beaucoup moins présente. La danse est-elle naturellement plus internationale ? Est-ce que le fait qu'il s'agisse d'un art qui dépasse les frontières linguistiques est une des raisons pour lesquelles la danse est si peu présente dans les dossiers de la CDAC ? Nous l'avons vu, les documents de la CDAC qui concernent la danse ne représentent que 4% de l'ensemble des archives. Aucun dispositif ou politique d'encouragement spécifique à la danse n'a été mis en place, à part RESO, un instrument de soutien dédié à la danse mais au niveau suisse. Au niveau romand, aucun projet d'envergure n'est mis sur pied. Plusieurs membres de la conférence pensent que la langue est un facteur important à prendre en compte. La danse se serait plus rapidement intercantonalisée, sans l'obstacle linguistique, notamment grâce au soutien de Pro Helvetia, à la création d'une faîtière nationale : « C'est ce qui fait que ça a été un grand sujet au niveau de la KBK par rapport à la CDAC romande. »[260]

Dans les dispositifs intercantonaux, la danse « est entrée à chaque fois dans un deuxième temps par rapport au théâtre, et dans les dispositifs du théâtre. »[261] Selon Jacques Cordonier, cela est dû à un souci de ne pas multiplier les domaines et d'essayer de regrouper différents arts dans un dispositif de soutien pour gagner en efficacité. De plus, il pense que la danse est plus présente dans les centres urbains comme Lausanne ou Genève et que son développement, sa

[259] PLAZY, Frédéric et SERMON, Julie, *op. cit.*
[260] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.2022, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 18.
[261] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.2022, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 18.

professionnalisation ne se fait pas de manière égale dans toute la Romandie. « Genève et Vaud, à ma connaissance, ont eu très tôt des conventions tripartites Ville-Canton-Pro Helvetia sur les compagnies de danse, […] car c'est là que les choses se sont d'abord développées. »[262] Il admet que, « c'est vrai qu'on parlait peu de la danse à la CDAC […] Par rapport à l'intégration de la danse dans Label+, on a été réactif·ive·s, on n'a pas été proactif·ive·s. C'est Philippe Saire qui a interpellé la CDAC. »[263]

Certaines réponses des membres nous ont surprise. Une des hypothèses évoquées est que la danse ne ferait pas partie des traditions culturelles des Romand·e·s. « Je pense que la danse n'est pas forcément un art premier dans les gènes culturels, en tout cas des Vaudois·es si je parle du canton de Vaud. Il y a une grande tradition de théâtre, de chorale, mais pas beaucoup de danse. […] On n'a pas eu cet héritage. »[264] Zsuzsanna Béri rejoint l'opinion de Brigitte Waridel : « Ce n'est pas une discipline ancrée dans la culture traditionnelle. Dans le canton de Neuchâtel, on a eu des années où on n'avait plus de compagnies professionnelles de danse du tout. […] Tandis que le théâtre y a toujours été très vivant, même en région. »[265]

Au-delà de la langue, du développement dans les centres urbains ou d'un manque de tradition de la danse, les membres évoquent également le facteur de la visibilité dans les budgets : la danse serait moins visible mais pas moins soutenue. Les projets de danse, moins coûteux que les projets théâtraux, « pesaient moins lourds dans les budgets. […] C'est vrai qu'au théâtre, on vient souvent avec des budgets costauds, de distribution, de décors etc. En général les projets chorégraphiques se réalisent avec des budgets plus modestes. »[266] Selon Gérald Berger, il s'agit là de la raison principale de la discrétion de la danse dans les dossiers de la conférence. Cela expliquerait pourquoi il existe parfois un sentiment de déséquilibre entre les domaines. Certains chorégraphes témoignent leur mécontentement à Brigitte Waridel et remettent en question l'intégration de la danse à Label+ romand – arts de la scène, de peur de « passer encore un peu plus à la trappe, parce que les projets de théâtre prennent toute la place. »[267] Consciente de cet

[262] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.2022, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 19.
[263] *Idem*.
[264] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.2022, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 12.
[265] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.2022, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, pp. 12-13.
[266] Entretien avec Brigitte Waridel, 21.04.2022, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 12.
[267] *Ibidem,* p. 13.

enjeu, elle remarque que « les représentant·e·s de la danse, ils ont toujours l'impression d'être les parents pauvres de la politique culturelle. »[268]

Alors, est-ce le cas ? Il convient tout de même de ne pas vouloir trop comparer danse et théâtre. Les deux domaines ne connaissent pas le même développement dans la temporalité. Selon Philippe Trinchan, « le besoin et la masse critique par rapport à ce secteur culturel sont arrivés plus tard (que pour le théâtre). »[269] Nous en revenons au constat que font nos membres sur les milieux culturels : les services culturels ne peuvent pas créer la réalité artistique, ou du moins décident de ne pas le faire. Les membres attendent que la graine germe localement, que le domaine se développe petit à petit, s'étende à une ville, un canton, pour peut-être un jour atteindre le niveau intercantonal. Nous avons également l'impression d'un milieu de la danse plus discret, plus solidaire, qui s'est constitué un microcosme lui permettant de rayonner à l'étranger de manière autonome. Il s'agit en effet d'un art développé plus tardivement que le théâtre en Suisse romande, qui tourne peut-être plus facilement sans l'obstacle de la langue et qui est très actif dans le domaine de la médiation culturelle.[270] Malgré son apparente discrétion, le dynamisme de la danse contemporaine se ressent de plus en plus fort sur la scène culturelle romande.

4.2.4. Des formations, et après ?

Dans le domaine de la culture, le système suisse du fédéralisme présente des avantages, mais également de nombreuses failles : multiplicité et confusion entre les acteur·rice·s institutionnel·le·s et le subventionnement indirect de Pro Helvetia et d'associations faîtières, inégalité de l'aide publique entre les domaines culturels, étroitesse des débouchés, manque d'encouragement à la culture…[271]

En Suisse romande, comme en France ou en Belgique, bien que méconnu, il existe un mode de cotisation spéciale dédié aux métiers intermittents : il s'adresse aux personnes qui exercent une profession dans laquelle les engagements sont limités et ponctuels. Cela concerne donc les musicien·ne·s, acteur·rice·s, danseur·euse·s, artistes, les professions de la radio, de la télévision,

---

[268] *Idem*.
[269] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.2022, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 19.
[270] SUTERMEISTER, Anne-Catherine. *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. *Op. cit.,* p. 92.
[271] GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline, *op. cit*. p. 459.

du cinéma, les technicien·ne·s du spectacle, parfois même les journalistes. Mais il ne convient pas à tous les métiers artistiques, car son unité temporelle de calcul est la semaine de travail. On constate qu'en Suisse, les musicien·ne·s ne représentent que 5% de cette catégorie de personnes intermittentes qui touchent l'assurance-chômage. En France, avec le système d'intermittence du spectacle, les musicien·ne·s représentent presque un tiers des personnes indemnisées. Cela montre que le système suisse d'indemnisation chômage n'est pas adapté à tou·te·s les artistes, encore moins aux musicien·ne·s. Les professionnel·le·s de la musique doivent déclarer quarante-trois semaines de travail sur deux ans pour prétendre à l'intermittence. Or, si en théâtre ou en danse les périodes d'emploi peuvent souvent se compter en semaines, ce n'est pas le cas de la musique. Aucun système n'est parfait et l'intermittence du spectacle française n'est pas forcément la meilleure solution, mais les professionnel·le·s de la musique en Suisse souffrent encore largement d'une méconnaissance des réalités et défis de leur travail, encore souvent considéré comme un hobby.[272]

A cela s'ajoutent les difficultés d'exercer son activité sur l'ensemble du pays, bien que très petit, en raison de l'herméticité des différentes aires linguistico-culturelles. L'artiste romand·e peut tenter sa chance en France, mais les salaires, loyers et autres coûts de la vie suisse sont en total décalage avec ceux de nos voisin·ne·s. En musique, les cachets suisses et français diffèrent largement, si bien qu'un groupe suisse allant jouer dans un club français risque d'être en perte financière. Vivre en Suisse et exercer en France sont deux choses presque inconciliables. Les solutions sont réduites, et de nombreux·euses artistes sont amené·e·s à élargir leurs horizons professionnels, soit vers d'autres activités liées à leur art, par exemple l'enseignement, soit dans des « jobs alimentaires », qui péjorent passablement la disponibilité consacrée à leurs œuvres.[273] Le cas de la musique est intéressant, car les modes de régulation du marché du travail musical sont hétéroclites, flous voire inexistants. Avoir une formation musicale est une bonne chose, mais pouvoir exercer présente des complications. Ainsi, il existe une multitude de manières d'être musicien·ne en Suisse romande, tant le réseau professionnel est fait de différentes composantes.[274]

---

[272] PERRENOUD, Marc, BATAILLE, Pierre, *op. cit.,* p. 311.
[273] PERRENOUD, Marc, BATAILLE, Pierre, CHAPUIS, Jérôme : « Les musiciennes de « musiques actuelles » en Suisse romande. Entre confinement et stratégies de maintien dans l'espace professionnel. Sexe et genre des mondes culturels », in *ENS Éditions,* version du 26 mars 2020, consulté le 28 septembre 2022, url. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02520140
[274] PERRENOUD, Marc, BATAILLE, Pierre, *op. cit.,* p. 310.

« Vivre de son art », même en bénéficiant de l'assurance-chômage, est parfois considéré comme un luxe. De nombreux artistes ont déjà entendu des remarques telles que : « Tu arrives à vivre de ton art ? C'est génial ! ». Ces remarques soulèvent des questions. Combien gagne un artiste qui « vit de son art » ? Est-ce un revenu décent, qui, s'il s'agissait d'un autre métier, serait également considéré comme suffisant ? Est-ce vraiment « génial », sinon normal, de vivre de son art, de gagner de l'argent pour un travail effectué ? Faut-il plus d'aides financières pour les artistes ? L'économie d'un projet artistique est bien souvent soutenue par des subventions, qu'elles soient publiques ou privées. Toucher une subvention pour construire un projet ne relève pas du miracle. Nous l'avons vu, il existe de nombreux dispositifs en place pour financer l'activité culturelle romande. Mais cette offre d'aide présente des problèmes de taille : elle fonctionne sur projet, donc elle n'est pas pérenne, elle est complexe, hétéroclite, désorganisée et disparate. Les critères de soutien varient beaucoup d'un canton à l'autre et même d'une ville à l'autre. Lorsque les artistes préparent un dossier de subvention, il n'est pas aisé de savoir ce qui est attendu. Faut-il mettre en avant l'excellence artistique du projet, ou plutôt son ancrage local ? Les démarches ne sont pas claires, ce qui rend la voie de la professionnalisation semée d'embûches.[275] En Suisse, plus qu'en France, la démultiplication de l'activité professionnelle est courante voire nécessaire chez les artistes. Le statut d'intermittent qui existe en France permet d'une part de construire une carrière sur le plan matériel, mais il pèse également fortement dans la reconnaissance symbolique du métier. Ce manque de statut clair pour les artistes suisses illustre sans doute les représentations de ces professions, encore peu reconnues et valorisées.[276]

Que veut dire être professionnel ? Suffit-il d'avoir été formé·e dans une école d'art ? La formation représente sans aucun doute une étape importante dans la professionnalisation des arts de la scène. Avoir une école signifie que le métier est sur la voie de la reconnaissance publique. Mais est-ce que le marché du travail suisse est-il adapté à ces personnes diplômées d'écoles d'art ? A l'issue de l'année scolaire 2019-2020, l'HEMU a diplômé 201 élèves.[277] Si bon nombre d'entre eux et elles viennent de l'étranger et y retournent après leur formation, c'est tout de même une centaine de personnes qui, chaque année, rejoignent le monde du travail musical : « C'est une force de frappe énorme, mais on n'a pas autant de place à pourvoir dans

[275] *Ibidem,* p. 312.
[276] *Ibidem,* p. 329.
[277] www.hemu.ch, site officiel de la Haute École de musique Vaud Valais Fribourg, consulté le 16.10.2022.

nos orchestres par exemple. »[278] Faudrait-il créer plus d'orchestres ? Cela n'aurait pas de sens si le public n'augmente pas. Il s'agit de trouver un équilibre. Jacques Cordonier explique ce problème en montrant que, si un trop grand nombre d'ingénieur·e·s sont formé·e·s, il est toujours possible de trouver des mandats dans le secteur privé. Pour les personnes sortant d'une Haute École d'art, le modèle de fonctionnement de ce marché se base sur des structures publiques. Il est possible de créer sa propre structure, compagnie etc. mais les fonds resteront toujours demandés à des structures publiques. L'art n'est pas un marché libre, mais il n'est pas non plus régulé par l'État. Jacques Cordonier appelle les sortant·e·s d'école à ouvrir au maximum leur champ de compétences :

> C'est un marché du travail qui est assez délicat. Il y a aussi des questions à se poser dans les écoles, sur les activités professionnelles auxquelles se destinent les finissant·e·s de ces écoles. Est-ce qu'ils doivent tou·te·s créer leur compagnie de théâtre quand ils sortent de la Manuf' ? Ou est-ce qu'il y a d'autres débouchés où leurs talents peuvent être utiles. […] Il y a un peu cette illusion parfois, mais je pense que ça va évoluer, que puisqu'on a fait une école d'art, on est artiste.[279]

Former est donc une première étape. Mais plus il y a de personnes diplômées, plus il y aura de projets qui vont demander à être subventionnés. Il s'agit donc de trouver un équilibre, de former suffisamment de personnes pour professionnaliser l'art, tout en maintenant des budgets qui permettent de soutenir ce marché du travail. Les artistes sont appelé·e·s à élargir leurs horizons en utilisant leurs compétences dans divers domaines. Il est attendu des artistes de savoir rebondir. À l'arrivée du COVID, ils ont dû également se renouveler, tenter de s'adapter, de survivre dans un monde où la culture s'est retrouvée gelée.

4.2.5. COVID-19 : mort et renaissance de la culture

Le sujet du COVID-19 est extrêmement vaste, tant la pandémie touche à tous les domaines de la société. Ici, nous n'en parlerons que brièvement, mais l'on pourrait y consacrer un mémoire entier. Le 13 mars 2020, la culture, à l'image de la société, se retrouve paralysée. Si le monde s'active pour trouver des solutions à distance afin de continuer à « vivre normalement », les concerts, les théâtres, les spectacles, les festivals etc. ne peuvent pas se faire en visioconférence (quelques tentatives de *livestream* ont vu le jour mais avouons que ce n'était pas l'idéal).

[278] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 20.
[279] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 21.

Toutes les salles ferment et les artistes ne peuvent plus exercer les activités qui constituent leur revenu principal. Nous l'avons vu, le manque de reconnaissance du statut des artistes fait que beaucoup d'entre eux et elles ne peuvent même pas prétendre aux aides. Rapidement, les effets dramatiques du confinement sur la culture se font ressentir. Les services de la culture se retrouvent à devoir agir dans la plus grande urgence : « Quand le COVID arrive, le politique il n'a pas le choix, il doit agir. Tandis que nos objets, c'était rarement de cette nature-là, de l'urgence. »[280] Selon Zsuzsanna Béri, même dans les cantons où la culture n'est pas vraiment une priorité, elle l'est devenue pendant le COVID.

> Aux niveaux fédéral et cantonal il y a eu une mobilisation incroyable et je pense que ça va être un accélérateur pour la reconnaissance et la professionnalisation des acteur·rice·s culturel·le·s. Parce qu'on s'est rendu·e·s compte que c'était un pan de l'économie. […] On ne peut plus ignorer que la culture c'est un élément de l'économie, c'est un élément du patrimoine, c'est un élément du vivre-ensemble. Moi je pense que pour ça, c'est un mal pour un bien.[281]

Le COVID a révélé la précarité du milieu de la culture. Il faut comprendre la panique des acteur·rice·s culturel·le·s de se voir dans l'impossibilité de pratiquer son métier, de remplir des formulaires de demandes d'indemnisations, de ne rien recevoir car l'on ne correspond pas aux métiers habituels, de ne pas être reconnu·e·s aux yeux de la société. Mais il nous paraît important de soulever que cette précarité existait avant le COVID. Ce n'est pas lui qui l'a créée, mais il en fut un exhausteur. Ainsi, certains membres de la CDAC se montrent agacé·e·s d'entendre les artistes se plaindre d'avoir été laissé·e·s pour compte durant la crise, alors qu'ils considèrent que la culture a été un des domaines pour lesquels les autorités ont le plus rapidement réagi.

Cette urgence se ressent évidemment dans les dossiers de la CDAC. Avec le peu de recul que nous avons, nous constatons toutefois distinctement quelques changements radicaux en 2020. Premièrement, les séances, alors en visioconférence, ont fortement augmenté. Alors qu'avant le COVID la CDAC se réunissait cinq à six fois par année, les séances deviennent presque hebdomadaires en 2020. Cette régularité fait avancer les choses et débloque certaines entraves ancrées dans la politique culturelle depuis trop longtemps.

> Le COVID a créé une agilité dans la collaboration au niveau fédéral, intercantonal et cantonal. Là, il y a eu tout à coup des ponts qui se sont créés. Avant, il fallait six à huit mois entre une idée et la fin d'une consultation, entre la question posée, le problème posé et la solution. Tandis que là, on a dû prendre une décision parfois en deux semaines. […] Ça s'est complètement accéléré. Je pense qu'on va pouvoir en tirer un bénéfice.[282]

---

[280] Entretien avec Jacques Cordonier, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 5.
[281] Entretien avec Zsuzsanna Béri, 21.04.2022, Faustine Pochon, Théâtre Équilibre, Fribourg, p. 16.
[282] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 7.

En effet, l'urgence de la situation fait sauter quelques barrières liées au système politique suisse, afin d'avancer plus vite. Plus besoin d'attendre l'unanimité partout à tous les niveaux, car on délègue, on se répartit le travail, qui devient plus horizontal : « on commence à trouver des clés pour mieux faire fonctionner ce dispositif, ce domino, cette montre suisse où les choses doivent s'enchaîner. »[283] Peut-être que la gestion de la culture pendant le COVID prouve l'importance d'une politique intercantonale qui sache à la fois tirer profit du fédéralisme tout en sachant contrecarrer les freins qu'il suscite. Les échanges s'accélèrent, les visioconférences se multiplient et la cadence augmente plus que jamais. Cette période où la culture sommeille, à l'agonie, se révèle étonnamment productive pour l'avancée de la professionnalisation des arts de la scène. La visibilisation des problèmes force les autorités à se confronter aux difficultés des métiers culturels.

Philippe Trinchan, président de la CDAC en 2020, a consacré tout son temps à la question du COVID. Selon lui, la pandémie a permis de mettre des chiffres sur la précarisation des artistes et de mieux cibler les lacunes pour y remédier. Nous le disions plus haut, de nombreux artistes et indépendant·e·s sont passé·e·s entre les mailles du filet des aides COVID. Par exemple, une musicienne indépendante qui gagne sa vie en touchant ses cachets de 500 francs par concert ne peut prétendre à aucune aide. C'est alors que la question du portage salarial se pose. Il s'agit d'une pratique incompatible avec la loi suisse, qui pourtant pourrait aider de nombreux·euses acteur·rice·s culturel·le·s. Actuellement, un·e indépendant·e peut volontairement (mais pas obligatoirement) être soumis·e à la prévoyance professionnelle et avoir une assurance accidents. En revanche, il est impossible de s'assurer contre le chômage. Le portage salarial consiste en une entreprise de portage qui propose aux indépendant·e·s d'être une sorte d'employeur fictif. Si l'on reprend notre exemple de la musicienne, celle-ci confierait son cachet de 500 francs à l'entreprise de portage, qui se chargerait de payer les cotisations aux assurances sociales et ensuite de transformer les honoraires en salaire. La musicienne reçoit alors son salaire après déduction des charges sociales et peut accéder, comme tout autre salarié·e, à l'assurance chômage, accidents ainsi qu'à la prévoyance professionnelle.[284] Philippe Trinchan se montre optimiste :

> On va mettre en place une structure. […] Ça devient vraiment la colonne vertébrale du prochain Message Culture du Conseil fédéral. Donc ce sont des éléments forts qui viennent booster la prise

[283] *Ibidem*.
[284] www.bsv.admin.ch, consulté le 22.12.2022.

> de conscience qu'il fallait agir. C'est une politique courageuse qu'on doit mettre en place. Ça pourrait avoir tous les freins, les résistances possibles, mais je crois qu'avec la crise on arrive à faire un pas.[285]

On discute de la culture à l'échelle nationale, ce qui permet directement à des projets de grande ampleur de voir le jour. Dans les mesures de l'ordonnance COVID liées aux entreprises culturelles, la Confédération contribue à des projets de transformations. Ces projets sont là pour favoriser la renaissance de la culture, son adaptation à l'après-COVID. La Confédération souhaite aider les entreprises culturelles à se réorienter vers le futur, s'adapter aux nouvelles circonstances, aux changements de marché et de consommation culturelle. Réorientation structurelle, reconquête des publics : toutes les entreprises culturelles (associations, fondations, coopératives) peuvent proposer un projet qui a pour objectif de mieux anticiper la culture de demain, une culture à qui l'on demande sans cesse de savoir se renouveler et s'adapter. Les projets retenus à la fin de l'année 2022 seront largement financés par leur canton.[286]

Autre conséquence directe du COVID : la mise en place de l'Observatoire romand de la culture. La CDAC, avec l'UNIL, la HES-SO ainsi que de nombreuses villes romandes, s'associe avec les milieux professionnels de la culture afin de créer un observatoire, un lieu d'études, de récoltes de données, de rencontres à la fois scientifiques, sociales, culturelles etc. L'Observatoire romand de la culture (ORC) devra permettre de mieux comprendre les enjeux de la culture et de donner des outils aux acteur·rice·s culturel·le·.[287]

> Il aura pour tâches de collecter, valoriser et compléter les données existantes en lien avec le secteur culturel, mènera des recherches sur diverses thématiques (par ex. financement de la culture, évolution de la formation dans la culture, emploi dans la culture, accès à la culture, etc.) et organisera des rencontres entre les partenaires des milieux culturels.[288]

C'est donc tout un écosystème de la culture qui sera étudié, fédéré et soutenu financièrement. Depuis septembre 2022, l'ORC est entré en activité, pour une phase pilote de trois ans. La situation pandémique a indéniablement accéléré les choses, en forçant les acteur·rice·s culturel·le·s à se fédérer et les autorités à les entendre, les valoriser et les soutenir.

---

[285] Entretien avec Philippe Trinchan, 11.04.22, Faustine Pochon, SeCu, Fribourg, p. 8.
[286] www.fr.ch, site de l'État de Fribourg, consulté le 20.10.2022.
[287] www.hes-so.ch, site officiel de la HES-SO, consulté le 20.11.2022.
[288] *Ibidem*.

Conclusion

Notre recherche nous a permis d'abord de comprendre la place qu'occupe la CDAC dans le paysage des institutions ou administrations de politique culturelle en Suisse. Nous constatons que les rapports de la conférence avec ses partenaires connaissent une évolution remarquable en à peine trente ans. Nous observons des rapports souvent délicats avec l'OFC, à qui la CDAC reproche parfois son approche trop théorique, qui ne serait pas en prise avec la réalité romande. Un manque de concrétisation qui renforce l'idée que les réflexions doivent être romandes, ancrées sur le terrain pour pouvoir proposer des solutions adaptées, qui ne relèveraient pas que du discours mais avant tout de l'action. Face à la KBK et la CIIP, nous observons une CDAC confrontée à une double minorité, qui l'empêche parfois d'imposer sa place. Par double minorité, nous entendons celle de devoir porter la culture, un domaine bien souvent minimisé, et celle d'être une conférence romande, région linguistique minoritaire face aux alémaniques. Il a fallu du temps et une lutte constante pour donner de la visibilité à la culture romande, comme s'il s'agissait pour ces deux partenaires d'un enjeu souvent trop modeste. Mais cette double minorité pousse la CDAC à affirmer son identité romande et sa force de cohésion. Concernant Pro Helvetia et la Loterie romande, nous retenons surtout qu'elles représentent des alliées financières de taille pour la CDAC. Leur présence dans de nombreux projets montre que leur apport est considérable.

Mais notre recherche nous a surtout permis de comprendre le rôle de la CDAC et de ses membres, comme intermédiaires entre le culturel et le politique. Premièrement, il y a l'idée d'un « membre à l'insu de son plein gré » dans la mesure où la fonction découle automatiquement de la nomination au service de la culture de son canton. On ne choisit pas d'y être. Certains membres comme Gérald Berger ou Brigitte Waridel ne savaient même pas vraiment de quoi il s'agissait lors de leur entrée en fonction. Avant 2000, il n'existait pas de chef·fe de service de la culture dans tous les cantons, entraînant donc des décalages forts au sein de la conférence. Il a fallu asseoir le statut de la conférence, l'organiser, lui trouver un fonctionnement. Les premières années sont quelques peu désorganisées. Les membres ont dû bricoler, réfléchir ensemble, sortir des sentiers battus pour participer à la création d'un espace culturel romand ; un travail de longue haleine qui nécessite de la passion et de la patience. Deuxièmement, nous retenons une citation d'un politicien français, évoquée par Jacques Cordonier : « Je suis un saltimbanque pour les politiques et un géomètre pour les gens de culture ». En nous penchant sur les représentations du rôle de membre de la CDAC, nous

constatons qu'ils et elles se sentent tirallé·e·s entre deux mondes visiblement éloignés, à savoir la politique et la culture. Leurs tâches consistent à valoriser la culture aux yeux des politiques et faire comprendre les politiques aux acteur·rice·s culturel·le·s. C'est un va-et-vient : traduire, faire le pont, convaincre une fois les uns, une fois les autres, être sur le terrain, imaginer des solutions à partir des retours du terrain tout en respectant les exigences politiques, etc. Le travail de la CDAC est délicat, où compromis et patience sont les maîtres-mots. C'est une mécanique de précision et d'imprécision où tout est à construire en prenant compte des revendications et des réticences.

Depuis ses débuts, la CDAC a dû mener une lutte pour sa légitimité. Trouver la place de la culture romande, tantôt écrasée par la France que par la Suisse alémanique. Valoriser le français. Affirmer la richesse culturelle de la Suisse romande. Pousser les cantons au-delà de leurs propres limites. Encourager l'intercantonalité dans le système quasi sacré du fédéralisme. Cette lutte pour la légitimité renforce la CDAC qui, de toutes les conférences régionales, semble être la plus dynamique. Nous constatons également une forte convivialité, un aspect social très important. L'image d'un groupe solidaire qui réfléchit ensemble, qui refait le monde, partage des visions de la culture, qui visite des expositions, des musées, se déplace aux quatre coins de la Romandie, partage un repas au restaurant etc. C'est comme si le fait d'avoir été considéré·e·s comme minoritaires avait renforcé la notion très forte de communauté humaine, imprégnée dans l'ADN de la CDAC. Alors existe-t-il une identité romande ? Malgré le fait que les cantons romands soient si soudés, la cantonalité reste très importante. Si chaque canton souhaite plus d'intercantonalité, c'est aussi dans le but de faire rayonner ses pôles culturels propres, et non pas pour centraliser une forme de super culture romande. Donc romandisation oui, mais autonomie des cantons surtout. Avant une identité romande, la CDAC tend surtout à faire émerger un espace culturel romand, dans lequel elle développe de nombreux projets intercantonaux.

Nous nous sommes ensuite penchée sur la professionnalisation des arts de la scène - ici compris comme le théâtre, la musique et la danse - dans cet espace culturel romand. Nous avons tenté de montrer quand et pour quels projets la CDAC adopte une attitude instigatrice, ou proactive et, à l'inverse, dans quels domaines elle demeure plutôt réactive.
Rappelons tout d'abord qu'elle connaît une évolution indéniable dans sa manière de travailler. Elle passe d'une conférence administrative, qui traite les dossiers au jour le jour, sans projet élaboré sur le long terme, à une conférence beaucoup plus politique, qui prend les devants pour

développer de réels projets concrets. Cette évolution se constate facilement, ne serait-ce qu'en regardant le développement des ordres du jour au fil des ans, ou simplement la floraison de projets mis en place depuis 1994. Un grand travail a été réalisé autour de la mise sur pied de formations. Nous avons évoqué notamment la Haute École de théâtre de Suisse romande, la Manufacture, symbole d'une action forte des cantons romands qui, malgré les réticences, adoptent une attitude proactive pour améliorer la formation théâtrale et contribuent à la reconnaissance du métier de comédien·ne. La Haute École de musique de Suisse romande connaît un parcours plus compliqué mais qui a tout de même fait émerger l'HEMU Vaud Valais Fribourg et la HEM Genève Neuchâtel. L'attitude proactive de la conférence se manifeste bien évidemment à travers la création de dispositifs intercantonaux, comme CORODIS et Label+ romand, mais également à travers des politiques d'encouragement, comme le pôle culturel fort, l'accès des jeunes à la culture et la médiation culturelle ainsi que la mobilité des artistes et des productions.

Nous nous sommes également intéressée aux domaines, dossiers ou sujets pour lesquels la CDAC adopte une attitude plutôt réactive, dans la mesure où les projets ne sont pas portés directement par elle. La CDAC se montre à l'écoute des milieux professionnels certes, mais dans l'attente d'actions. Nous constatons que la posture est claire : les services culturels ne peuvent pas créer la réalité artistique. Il s'agit donc d'attendre que les milieux culturels se fédèrent pour ne pas tomber dans une approche *topdown*. La CDAC n'est pas un syndicat. Mais parfois, cette manière de penser à comme conséquence que de nombreux petits projets se développent en parallèle dans des cantons différents et que beaucoup d'efforts soient déployés parfois en vain. Dans le domaine des musiques actuelles par exemple, même si la FCMA et la CDAC mettent en place le dispositif Musique+, l'attitude de la conférence est plutôt réactive. Le soutien aux musiques actuelles connaît une arrivée relativement tardive, alors que depuis 1998 la FCMA vient frapper à la porte de la CDAC, sans réponse concrète. De manière générale, les musiques actuelles ont longtemps été sous-représentées dans les politiques culturelles, alors que la pop culture imprègne la société. Le soutien à la danse, grande absente des dossiers de la CDAC, se fait quant à lui encore plus discret. Cet art de la scène n'a aucun dispositif qui lui est dédié, s'intègre systématiquement dans un deuxième temps aux dispositifs, que ce soit à Label+ ou au sein de la Manufacture. Selon certains membres, elle ne fait simplement pas partie des gènes culturels des Suisses romand·e·s. Les raisons de cette absence sont peut-être liées au fait que la danse n'a pas de langue et que rapidement elle est portée à l'international par un milieu professionnel solidaire et fédéré.

Notre réflexion s'est aussi concentrée sur la question de l'après-formation : la CDAC a-t-elle anticipé qu'après avoir mis en place des formations professionnelles, l'espace culturel romand devrait être adapté à ces nouvelles professions ? « Vivre de son art » en Suisse n'est pas une tâche aisée, être professionnel·le est un concept encore flou et déployer sa carrière sur un si petit territoire relève du défi. Alors comment rendre ce territoire plus adapté aux professions des arts de la scène ? Les artistes devront-ils·elles forcément avoir un job alimentaire à côté, ou élargir leurs horizons et partir à l'étranger ? Nous n'avons pas la réponse, mais nous pensons qu'il s'agit d'enjeux majeurs, qui ont notamment ressurgi très fortement durant la pandémie.

Nos craintes liées à l'inclusion de l'année 2020 dans notre recherche se sont révélées obsolètes. Malgré le manque de recul, il est intéressant d'observer la réaction de la CDAC lorsqu'une crise frappe si fortement la culture. La conférence assiste de plein fouet à la mort de la culture et déploie rapidement de nouvelles mesures pour sa renaissance : en augmentant drastiquement son nombre de séances et en réfléchissant au lendemain de la crise : portage salarial, projets de transformation, observatoire de la culture… Le COVID a permis, au moins, de visibiliser les problèmes les plus urgents, en espérant que la mémoire ne sera pas courte et que les métiers des arts de la scène puissent en sortir plus forts.

> A l'heure où de nombreux observateurs dénoncent, notamment en France, les limites du système culturel mis en place depuis le début des années 1960 et évoquent « la crise de la culture » en même temps que « l'échec de la démocratisation culturelle », on assiste à un double phénomène contradictoire : d'une part, l'expression croissante du désenchantement dans les discours institutionnels ; d'autre part, une véritable effervescence d'initiatives artistiques, culturelles et sociales, assez mal connues et dont peu de travaux universitaires rendent compte en dehors d'une littérature de pure description, le plus souvent monographique.[289]

Au terme de cette analyse, nous avons un léger goût de frustration, tant les activités de la CDAC sont vastes. Nous avons essayé d'en dessiner modestement les contours et de cerner au mieux les enjeux qui l'animent et la caractérisent. Nous espérons avoir pu ouvrir quelques brèches qui, nous le souhaitons, seront creusées et explorées au sein de l'ORC. Réfléchir aux métiers de la scène, ne pas prendre la culture pour acquise, soutenir les artistes locaux·ales, tels seront les objectifs à garder en tête, au fil des crises futures, qu'elles soient sanitaires, économiques, sociales ou écologiques, afin de faire vivre la Suisse romande.

[289] SUTERMEISTER, Anne-Catherine. *La médiation culturelle dans les arts de la scène, op. cit.* p. 23.

Bibliographie

Sources

Sources publiées

BÜHLER, Michel. *La chanson est une clé à molette*. Orbe, Edition Bernard Campiche, 2011, 238 pages.

CLOTTU, Gaston. *Éléments pour une politique culturelle en Suisse, Rapport de la Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse*. Berne, Département fédéral de l'Intérieur, 1975, 484 pages.

WALZER, Pierre-Olivier. *À vot' bon coeur, m'sieu' dames : petit traité de mendicité culturelle*, Genève, Éditions, Zoé, 1988, p. 50.

Sources non publiées

- Entretien réalisé avec Philippe Trinchan et Jacques Cordonier, le 11 avril 2022, par Faustine Pochon, au Service de la Culture de l'État de Fribourg, à Fribourg, 25 pages.
- Entretien réalisé avec Brigitte Waridel, Zsuzsanna Béri et Gérald Berger, le 21 avril 2022, par Faustine Pochon, au Théâtre Équilibre, à Fribourg, 17 pages.

Durant le dépouillement des archives de la CDAC, qui sont en réalité une partie des archives de la CIIP, nous avons procédé à la réalisation d'un inventaire thématique des documents. Cet inventaire est conséquent, c'est pourquoi nous ne présenterons ici que sa table des matières. Les documents seront précisément cités dans notre travail et l'inventaire complet sera fourni dans un dossier annexe.

1. Théâtre (314 documents)

1.1 Haute École de théâtre de Suisse romande (HETSR ou Manufacture) (70)
1.2 Formation préprofessionnelle théâtre (8)
1.3 Commission romande de diffusion des spectacles (CORODIS) (91)
1.4 Rencontres théâtrales (5)
1.5 Pool des théâtres (17)
1.6 Union des théâtres romands (UTR) (20)
1.7 Dothé, centre romand de documentation théâtrale (6)

1.8 Label + théâtre romand (97)

2. Musique (182 documents)

2.1 Haute École de musique de Suisse romande (HEMSR et HEMU) (90)

2.2 Fondation pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA) et Petzi (65)

2.3 Chant choral et orchestre (27)

3. Cinéma (169 documents)

3.1 Regio films (36)

3.2 Fonds régional pour le cinéma (de soutien à la production audiovisuelle) (12)

3.3 Fondation romande du cinéma (FRC ou Cinéforom) (99)

3.4 Lanterne magique (9)

3.5 Roadmovie (13)

4. Littérature et bibliothèques (151 documents)

4.1 Prix interrégional jeunes auteurs (PIJA) (8)

4.2 Association pour une collection d'études littéraires (ACEL) (10)

4.3 Association romande de littérature pour l'enfance et la jeunesse (AROLE) (9)

4.4 Politique du livre (Livre +) (104)

4.5 Le Roman des Romands (5)

4.6 RERO (15)

5. Danse (63 documents)

5.1 Encouragement de la danse en Suisse et du statut de danseur·euse (28)

5.2 CFC danse et formation (20)

5.3 Resodanse (15)

6. Ateliers à l'étranger (69 documents)

6.1 Atelier de Barcelone (38)

6.2 Atelier de New-York (31)

7. Associations romandes de promotion culturelle interdisciplinaire (71 documents)

7.1 Association romande technique organisation spectacle (ARTOS) (33)

7.2 Bureau arts de la scène des indépendants suisses (BASIS) (12)

7.3 Syndicat suisse romand du spectacle (SSRS) (13)

7.4 Fondation pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel de la TSR (13)

8. Relations au niveau suisse (239 documents)

8.1 Lien avec la CDAC-CH (ou KBK) (83)

8.2 Office fédéral de la culture (OFC) (49)

8.3 Pro Helvetia (65)

8.5 Forum culture et économie (16)

8.6 Loterie romande (LORO) (26)

9. Politiques d'encouragement (314 documents)

9.1 Prix romand (23)

9.2 Pôle culturel fort (31)

9.3 Patrimoine culturel immatériel (PCI) ou tradition vivante (33)

9.4 Encouragement pour l'emploi des intermittents du spectacle et statut des artistes (34)

9.5 Collaboration intercantonale, identité romande et espace culturel romand (54)

9.6 Accès des jeunes à la culture et médiation culturelle (79)

9.7 Prix scènes romandes (7)

9.8 Message culture de l'OFC (21)

9.9 Mobilité des artistes et des productions (39)

Littérature secondaire

Ouvrages

ANDREY, Georges et al. *La Suisse romande : quatre regards*. Genève, Éditions Slatkine, 2015, 210 pages.

DAVIER, Anne. *La danse contemporaine en Suisse : 1960-2010, les débuts d'une histoire*. Carouge, Zoé, 2016, 365 pages.

MOESCHLER, Olivier. *Les pratiques culturelles en Suisse : analyse approfondie : enquête 2008*. Neuchâtel, Officie fédéral de la statistique, 2011, 126 pages.

MUGGLER, Fritz. *Musique et vie musicale en Suisse*. Zurich, Fondation suisse de la Culture Pro Helvetia, 1984, 56 pages.

PASTORI, Jean-Pierre. *Danse et ballet en Suisse*. Zurich, Fondation suisse de la Culture Pro Helvetia, 1984, 99 pages.

PIDOUX, Jean-Yves, MOESCHLER, Olivier. *Sources de la statistique de la culture et indicateurs statistiques culturels prioritaires*. Neuchâtel, Office fédéral de la statistique, 2001, 120 pages.

POIRRIER, Philippe. *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*. Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2011, 485 pages.

SUTERMEISTER, Anne-Catherine. *Sous les pavés, la scène : l'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*. Lausanne, Éditions d'en bas, 2000, 279 pages.

SUTERMEISTER, Anne-Catherine. *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. Lausanne-Malley, Manufacture, 2011, 109 pages.

VOLDMAN, Danièle. *La bouche de la vérité ? : la recherche historique et les sources orales*. Paris, Institut d'histoire du temps présent, 1992, 161 pages.

Chapitres d'ouvrages collectifs

GILLABERT, Matthieu, HAUSER, Claude, KADELBACH, Thomas, MILANI, Pauline : « La culture comme politique publique : le cas de la Suisse », in *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*. Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2011, pp. 447-477.

BORDEAUX, Marie-Christine : « La médiation culturelle, symptôme ou remède ? », in *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. Lausanne-Malley, Manufacture, 2011, pp. 23-37.

Articles de revues scientifiques

FRANCESCHINI, Laurence : « Les enjeux des industries culturelles », in *Annales des Mines – Réalités industrielles,* 2013, n° 2, pp. 12-18.

IPPERCIEL, Donald. « La Suisse : un cas d'exception pour le nationalisme ? », in *Swiss Political Science Review,* 2007, vol. 13, n° 1, pp. 39-67.

GILLABERT, Matthieu, MILANI, Pauline : « Introduction : modèles et contre-modèles transnationaux de diplomaties culturelles », in *Relations internationales,* 2017, n°169, pp. 3-10.

GIREL, Sylvia : « Philippe Poirrier (sous la direction de), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011* », in *Sociologie de l'Art,* 2012/2 (OPuS 20), pp. 119-126.

MUELLER, Sean et DARDANELLI, Paolo : « Langue, culture politique et centralisation en Suisse », in *Revue internationale de politique comparée,* 2014, vol. 21, pp. 83-104.

PERRENOUD, Marc, BATAILLE, Pierre : « Être musicien.ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi », in *Swiss Journal of Sociology,* 2017, n°43, pp. 309-334.

RABOUD, Pierre : « Swiss Wave, l'inscription de la musique pop en Suisse au tournant des années 1980 », in *Traverse : Zeitschrift für Geschichte,* 2019, n° 26, pp. 41-51.

WINDISCH, Uli : « Au-delà du multiculturalisme : identité, communication interculturelle et culture politique : le cas de la Suisse », in *Science des mass média Suisse,* 1999, n°2, pp. 91-97.

ZASK, Joëlle : « De la démocratisation à la démocratie culturelle », in *Nectart,* 2016, n°3, pp. 40-47.

Articles en ligne

MERCIER-BELLEVUE, Thomas : « Interpréter la pop mainstream ? Critique musicale et légitimation », in *Belphégor,* version du 18 avril 2019, consulté le 1 mars 2022, url. http:// journals.openedition.org/belphegor/1617

NIKOGHOSYAN, Nuné : « « Musique en Suisse sous le regard des sciences sociales », colloque à l'université de Lausanne, le 17 juin 2016 », in *Volume !* version du 13 décembre 2017, consulté le 25 août 2021, url. http:// journals.openedition.org/volume/5486

PERRENOUD, Marc, BATAILLE, Pierre, CHAPUIS, Jérôme : « Les musiciennes de « musiques actuelles » en Suisse romande. Entre confinement et stratégies de maintien dans l'espace professionnel. Sexe et genre des mondes culturels », in *ENS Éditions,* version du 26 mars 2020, consulté le 28 septembre 2022, url. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02520140

PLAZY, Frédéric et SERMON, Julie : « La vie d'un groupe à l'école : fabrique et dynamiques », in *Agôn, revue des arts de la scène,* version du 27 octobre 2015, consulté le 1 mars 2022, url. http:// journals.openedition.org/agon/3359

RIOM, Loïc : « "*We're very local, but we have international standards*" : circulation et appropriation de l'*indie rock* par six groups suisses », in *Volume !* version du 13 décembre 2020, consulté le 25 août 2021, url. : http://journals.openedition.org/volume/5349

Sites internet

www.eda.admin.ch, site officiel de la Confédération suisse.

www.ciip.ch, site officiel de la Conférence intercantonale de l'instruction publique.

www.hemu.ch, site officiel de la Haute École de musique Vaud Valais Fribourg.

https://www.culturevalais.ch, site officiel de l'association Culture Valais.

www.fcma.ch, site officiel de la Fondation pour la chanson et les musiques actuelles.

www.labelplus-romand.ch, site officiel de Label+.

www.hesge.ch, site officiel de la Haute École de musique Genève Neuchâtel.

www.fr.ch, site de l'État de Fribourg, consulté le 20.10.2022.

www.hes-so.ch, site officiel de la HES-SO, consulté le 20.11.2022.

Figures

Figure 1 : Organigramme des institutions de politique culturelle liées à la CDAC
Figure 2 : Tableau synoptique des organes CIIP, www.ciip.ch

Figure 3 : Tableau récapitulatif des membres de la CDAC de 1994 à 2020, par canton
Figure 4 : Classement des dépenses publiques pour la culture par habitant selon les pays d'Europe en 2018, www.ec.europa.eu
Figure 5 : Financement de la culture par les collectivités publiques selon les échelons étatiques en Suisse en 2017, www.bak.admin.ch
Figure 6 : Graphique circulaire de répartition des dossiers de la CDAC par thématique, de 1994 à 2020
Figure 7 : Histogramme en courbes de l'évolution des dossiers de la CDAC consacrés au théâtre de 1994 à 2020
Figure 8 : Histogramme en courbes de l'évolution des dossiers de la CDAC consacrés à la musique de 1994 à 2020
Figure 9 : Histogramme en courbes de l'évolution des dossiers de la CDAC consacrés au cinéma de 1994 à 2020
Figure 10 : Histogramme en courbes de l'évolution des dossiers de la CDAC consacrés à la littérature de 1994 à 2020
Figure 11 : Histogramme en courbes de l'évolution des dossiers de la CDAC consacrés aux politiques d'encouragement de 1994 à 2020
Figure 12 : Styles musicaux préférés (première priorité), selon l'âge (2008), en %

Annexes

En raison de la confidentialité des entretiens menés avec les membres de la CDAC, notre dossier annexe sera séparé du document de mémoire. Il comportera les retranscriptions des deux entretiens menés.

Compte tenu de son volume imposant, nous y ajouterons également l'inventaire thématique des archives de la CIIP, réalisé par nos soins, afin de ne pas alourdir notre document de mémoire.

Déclaration sur l'honneur

Je déclare sur mon honneur que j'ai accompli mon travail de Master seule et sans aide extérieure non autorisée.

Lieu et date : Fribourg, le 14 février 2023

Curriculum Vitae

FAUSTINE POCHON
Boulevard de Pérolles 3
1700 Fribourg
078 231 87 18
faustine.pochon@unifr.ch
ou faustine.97@hotmail.com
Date de naissance : 20.02.1997

Formation et diplômes

2019 – en cours	**Master of Arts en lettres,** Université de Fribourg Histoire contemporaine et Science des religions
2016 – 2019	**Bachelor of Arts en lettres,** Université de Fribourg Histoire contemporaine – magna cum laude Science des religions – magna cum laude
2012 – 2016	**Maturité gymnasiale,** Collège Saint-Michel, Fribourg Option spécifique Anglais Option complémentaire Arts visuels

Expériences

2022 – en cours	Surveillante d'étude et remplaçante, C.O. de Marly
2020 – en cours	Remplaçante ponctuelle, École primaire
2019 – en cours	Chanteuse et musicienne, BARON.E
2018 – en cours	Placeuse au Théâtre Équilibre – Nuithonie, Fribourg
2018 – 2020	Serveuse au TM Café, Fribourg
2017	Agent de la promotion de l'Université de Fribourg
2016 – 2017	Serveuse au Café de la Presse, Fribourg
Étés 2012-2015	Nettoyages estivaux du C.O. du Belluard, Fribourg

Langues

Français : langue maternelle
Allemand : B1
Anglais : C1
Italien : A2