



HAL
open science

De nouveaux horizons pour la fière du spectacle vivant ?

Philippe Henry

► **To cite this version:**

| Philippe Henry. De nouveaux horizons pour la fière du spectacle vivant ?. 2011. hal-02432953

HAL Id: hal-02432953

<https://hal.science/hal-02432953>

Preprint submitted on 8 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

De nouveaux horizons pour la filière du spectacle vivant ?

New horizons for the performing arts sector ?

Philippe HENRY

Chercheur en socio-économie de la culture
Maître de conférences HDR,
retraité de l' Université Paris 8 - Saint-Denis

Avertissement

Ce document est un prolongement d'un projet de mise en accès libre, au cours de l'année 2019, d'un ensemble d'articles et de rapports issus de recherches réalisées entre 1997 et 2006. Ces études ont porté sur des composantes peu explorées et pourtant essentielles pour le spectacle vivant en France, telles que les compagnies théâtrales professionnelles de faible ou moyenne notoriété, les théâtres de ville de taille moyenne ou situées en périphérie de villes-centre, les friches culturelles, les pratiques artistiques partagées.

Ce projet répond à l'objectif de mettre à disposition de chercheurs et professionnels intéressés la synthèse de ces recherches et le contenu détaillé de certaines d'entre elles. Il permet, entre autres, de s'interroger sur des questions déjà fortement prégnantes et non résolues en fin du siècle dernier, ou plus récemment.

La plupart des articles de synthèse ont déjà fait l'objet d'une première publication, entre 2000 et 2006, notamment dans la revue *Théâtre / Public*.

Deux articles auto-édités sont ici rassemblés. Le premier date de décembre 2009, le second d'octobre 2011. Ils approfondissent une réflexion générale sur l'organisation et le fonctionnement de la filière du spectacle vivant en France, tout en s'interrogeant sur des voies possibles pour son devenir.

La présente édition reprend sans modification structurelle les textes originaux, les ajustements portant surtout sur des points de forme.

Décembre 2019



Ce document est mis à disposition publique selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Résumé

Le premier article invite à regarder le spectacle vivant en tant que filière socio-économique particulière. Cette approche permet de mieux appréhender les propres limites structurelles de ce monde de l'art, face aux importantes mutations contextuelles auxquelles il se trouve confronté.

En ce sens, la question de la manière dont la valeur (symbolique autant que plus strictement économique) est produite et distribuée au sein de cette filière d'activité constitue un élément majeur à considérer.

Par cette approche, on peut établir les bases d'une réflexion de principe quant à la façon d'envisager, de nos jours, la production dans ce secteur d'activité.

Le second article s'intéresse au type de partenariat privé / public que nous a légué le siècle dernier dans le domaine artistique. L'exemple du spectacle vivant permet de proposer des éléments de réflexion portant sur la nécessaire reconfiguration de ce partenariat.

Celle-ci nécessite de redéfinir notre conception de l'art et de son rapport à la société, aussi bien que de la richesse qu'il génère.

Elle implique également d'aller vers des gouvernances plus coopératives et intégrées, aux niveaux aussi bien des acteurs de la société civile que des collectivités territoriales et du ministère de la Culture.¹

1/ Ce travail poursuit une interrogation personnelle engagée depuis de nombreuses années à propos de l'organisation et du fonctionnement socio-économique du théâtre en France. Voir notamment : « Innovation et théâtralités professionnelles 1985-1990 », Paul Ardenne (coord.), 1989. *Cultures du XXe siècle*, Editions du Regard, 1995, p. 239-264 ; « L'organisation du théâtre professionnel en France. Une scène socio-économique à étudier de près », *Théâtre / Public* n° 134, mars-avril 1997, p. 46-55, réédition en accès libre, avril 2019, 24 p. ; « Pour une problématisation esthétique, économique et sociale du théâtre contemporain », *Théâtre* n° 2, Département Théâtre de l'Université Paris 8 / L'Harmattan, octobre 1999, p. 11-33, réédition en accès libre, avril 2019, 15 p. ; « Théâtres de ville et compagnies théâtrales. Des acteurs décisifs pour le développement démocratique des arts de la scène », *Théâtre / Public* n° 153, mai-juin 2000, p. 57-74, réédition en accès libre, février 2019, 33 p. ; « Débuter au théâtre aujourd'hui. Entre personnalisation et jeu social affirmé », *Théâtre* n° 3, Département d'Etudes Théâtrales de Paris 8 / L'Harmattan, 2001, p. 103-121, réédition en accès libre, avril 2019, 12 p. ; « Compagnies théâtrales : les particularités d'un vrai jeu d'Arlequin », *Théâtre / Public* n° 168, mai-juin 2003, p. 4-22, réédition en accès libre, février 2019, 28 p. ; « Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement », *Théâtre / Public* n° 175, octobre-décembre 2004, p. 4-17, réédition en accès libre, avril 2019, 25 p. ; « Singularités socio-économiques des arts théâtraux », Jean-Marie Thomasseau (dir.) *Le théâtre au plus près*, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 183-195 ; « Des malentendus productifs. Spectacle vivant et contexte socio-économique », *Théâtre / Public* n° 179, octobre 2005, p. 97-110, réédition en accès libre, avril 2019, 26 p. ; « Entre concurrence et coopération. Les compagnies professionnelles de théâtre en France », *Théâtre / Public* n° 183, 2006-4, p. 84-99, réédition en accès libre, avril 2019, 31 p. ; *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, 200 p. ; *Arts de la scène : un tournant nécessaire*, collection Entre-Vues, Editions Universitaires d'Avignon, 2010, 80 p.

Si les thèmes de recherche se transforment ou s'élargissent au fil du temps, celui du spectacle vivant réapparaît souvent, ne serait-ce qu'à titre d'illustration, dans plusieurs travaux ultérieurs, notamment : *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éditions de l'attribut, 2014, 256 p. ; « Les compagnies à direction artistique collective en France métropolitaine depuis 1980 : une réalité tangible, mais éminemment composite », dans Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune : L'Entretemps, 2014, p. 17-30 ; « L'entrepreneuriat culturel : vers un nouveau modèle d'organisation », *Nectart* n°3, juin 2016, p. paires 48-62. ; « L'entrepreneuriat culturel : des tensions génériques qu'amplifie la petite taille des organisations », auto-édition en accès libre, février 2018, 36 p. ; « Pourquoi si peu de structures à statut coopératif dans le domaine culturel ? », *Nectart* n°7, juin 2018, p. 122-129. ; « Collectifs théâtraux d'aujourd'hui : un pragmatisme revendiqué dans un contexte de forte transition culturelle », dans Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset (dir.), *Troupes, collectifs, compagnies dans les arts vivants : organisation du travail, processus de création et conjonctures*, Coll. Les voies de l'acteur, Paris : éditions L'Entretemps, 2018, p. 173-184. ; « Les micro-entreprises culturelles au prisme de l'ESS », dans Hervé Defalvard (dir.), *Culture et économie sociale et solidaire*, Presses Universitaires de Grenoble, 2019, p. 19-25.

Foreword

This document is an extension of a project of online texts in 2019, that is to say a set of articles and reports from research carried out between 1997 and 2006. These studies focused on few explored and yet essential components of the performing arts in France, such as professional theatre companies of medium or low reputation, medium-sized city theatres or ones located in the outskirts of central cities, or cultural wastelands or shared artistic practices.

This project intends to provide interested researchers and professionals both with the synthesis of the researches and the detailed content of some of them. Among other things, it allows to ponder about questions that have already been strongly addressed and yet remained unresolved at the end of the past century, or more recently.

Most of the review articles were first published between 2000 and 2006, in particular in the French journal Théâtre/Public.

Abstract

The first article invites us to look at the performing arts as a particular socio-economic sector. This approach makes it possible to better grasp the own structural limits of this art world, in front of the important contextual changes it is facing.

In this sense, the question of how value (symbolic as well as more strictly economic) is produced and distributed within this sector is a major element which has to be considered.

Through this approach, it is possible to lay the groundwork for a fundamental reflection about how to consider production in this sector nowadays.

The second article deals with the type of private / public partnership in the artistic field the last century has left us. The example of performing arts enables us to propose elements of reflection on the necessary reconfiguration of this partnership, which requires redefining our conception of art and its relationship to society, along with the wealth it generates.

It also implies moving towards a more cooperative and integrated governance, at the level of civil society actors, as well as local authorities and the Ministry of Culture.

Table des matières

<u>Résumé</u>	<u>2</u>
<u>Table des matières</u>	<u>4</u>
<u>Quelle production aujourd’hui pour la filière du spectacle vivant ?</u>	<u>5</u>
<u>Introduction</u>	<u>5</u>
<u>1 – Une filière à la topographie différenciée</u>	<u>6</u>
11 - Une multitude d'organisations dans les fonctions amont de conception et de production.....	6
12 - Des fonctions aval de distribution et de diffusion diversement articulées.....	7
13 - D'autres facteurs à considérer.....	8
<u>2 – Une chaîne de valeur où l'économique se fonde sur le symbolique</u>	<u>9</u>
<u>3 - Pour une reconfiguration de notre approche de la production</u>	<u>10</u>
<u>Conclusion</u>	<u>12</u>
<u>Bibliographie indicative</u>	<u>13</u>
<u>Economie politique de l'art : un partenariat privé / public à reconsidérer</u> ...	<u>14</u>
<u>Introduction</u>	<u>14</u>
<u>1 – Bien évaluer le legs de la dernière moitié du XXe siècle</u>	<u>15</u>
11 – Un partenariat privé / public spécifique.....	16
12 – Le cas du spectacle vivant.....	17
<u>2 – Evaluer les initiatives qui cherchent à inventer une autre façon de faire</u>	<u>18</u>
<u>3 – Prendre la mesure de la nécessaire reconfiguration à opérer</u>	<u>20</u>
31 – Elargir et spécifier notre conception de l'art et de son rôle dans la société.....	20
32 – Appréhender et répartir autrement la richesse produite par le domaine artistique.....	21
33 – Le cas du spectacle vivant.....	23
<u>4 – Aller vers une gouvernance, civile et publique, plus mutualiste et solidaire</u>	<u>24</u>
41 – Pour des acteurs de la société civile responsabilisé et optant pour la gestion coopérative.....	25
42 – Pour des collectivités territoriales chefs de file dans la déclinaison territoriale des politiques artistiques.....	26
42 – Pour un ministère des Arts et du Développement culturel redéfini et renforcé.....	27

Quelle production aujourd'hui pour la filière du spectacle vivant ?

Introduction

Depuis plusieurs années et plus particulièrement à partir de la crise de 2003, la montée d'une profonde inquiétude est perceptible et s'exprime dans la moindre des rencontres professionnelles touchant au spectacle vivant. Si les difficultés qui s'accumulent touchent au premier rang les organisations les plus fragiles comme, par exemple, les compagnies naissantes, le sentiment d'une situation qui se dégrade inexorablement est plus largement partagé par l'ensemble des acteurs de ce monde artistique. Il ne fait guère de doute que ses conditions de fonctionnement, tant internes que contextuelles, ont profondément changé, depuis l'indéniable développement qui se met en place dès les années 1970. Avec le soutien renforcé des pouvoirs publics à partir des années 1980 et sous l'emblème majeur de la professionnalisation, il a ainsi connu une période favorable, tant sur les plans quantitatif et qualitatif, qu'en terme de variété des propositions de spectacle ou de démarches artistiques et culturelles associées.

On se trouve aujourd'hui face à une sorte de paradoxe. D'un côté, la perception au sein de ce monde de l'art est forte d'un environnement global qui change très rapidement, ce dont la modification des modes d'appropriation culturelle de nos concitoyens porte structurellement la marque. Il en résulte une volonté de nouvelles expérimentations artistiques, que ce soit du point de vue des thèmes traités, des processus de production et de diffusion mis en œuvre, ou encore de la manière dont les non professionnels de l'art sont conviés à participer à ce mouvement. D'un autre côté et quelle que soit leur taille, les organisations professionnelles peinent à se dégager du modèle organisationnel et économique sur lequel s'est fondé le développement de ce secteur à la fin du 20^{ème} siècle. Pourtant, jour après jour, celui-ci n'apparaît plus en mesure de faire face aux défis, actuels et futurs, auxquels le spectacle vivant est confronté. Dans ce contexte, il y a bien déjà un ensemble de réflexions et de premières expérimentations qui sont menées en vue de mieux coordonner la très grande pluralité d'organisations élémentaires désormais à l'œuvre dans ce champ d'activité. Mais ces nouvelles et nécessaires formes de coopération ou de mutualisation semblent encore très largement en deçà des enjeux actuels.

Il est donc malaisé d'engager une réflexion socio-économique approfondie sur l'état et le devenir d'ensemble du spectacle vivant. Il n'est guère contestable que les aides publiques, telles qu'elles existent aujourd'hui, ne sont plus en mesure de faire face à la croissance globale des demandes du milieu professionnel, qui s'expriment d'ailleurs dans une diversité qui est à l'image même de ce que ce secteur est devenu. Il est tout aussi évident que les nouvelles modalités de l'allocation chômage des intermittents du spectacle² fragilise le seul dispositif global de sécurisation, relative mais réelle, du parcours de ses salariés en particulier les plus précaires. Mais l'analyse socio-économique du spectacle vivant ne peut en rester à ces deux thèmes majeurs. Une approche plus fine de sa cartographie institutionnelle et fonctionnelle est nécessaire, si l'on veut que des solutions pertinentes émergent du milieu concerné, plutôt qu'elles ne proviennent de l'application aveugle de normes et de critères qui lui soient totalement extérieurs. Simultanément, s'impose une approche plus détaillée de la façon dont se constitue la chaîne de valeur – d'abord symbolique avant que d'être économique – au long du processus allant de la conception d'un projet à son appropriation par des publics, y compris pour mieux comprendre les déséquilibres qui se jouent, au sein du spectacle vivant et dans ses relations avec des domaines d'activité connexes.

C'est à la présentation de l'esprit d'une telle démarche d'évaluation socio-économique que la suite de ce texte est consacrée. Elle emprunte à un outillage théorique et

2/ En application du nouveau protocole d'accord signé du 23 décembre 2008, signé du côté des salariés par la seule CFDT, et qui modifie les modalités de calcul des durées d'indemnisation effectives de beaucoup d'intermittents.

méthodologique, l'« analyse de filière »³, qui s'est jusqu'à présent plus préoccupée d'autres domaines (dont l'agriculture) que de ceux de l'art. Mais c'est à la pertinence de l'approche et des résultats obtenus qu'il convient d'abord de rapporter la question des méthodes employées. D'autant que cette forme d'analyse s'est en particulier préoccupée des acteurs les plus démunis du secteur considéré, comme dans les secteurs ruraux par exemple⁴. Cette dimension ne saurait en effet être négligée, quand il s'agit de mieux comprendre les difficultés rencontrées par le monde social du spectacle vivant, où la richesse collective générée est largement dépendante de l'apport de chacun, alors même que les ressources disponibles restent réparties de manière très asymétrique entre amont et aval de la filière.⁵

1 – Une filière à la topographie différenciée

Le spectacle vivant peut s'appréhender comme une filière socio-économique spécifique, c'est-à-dire un ensemble d'entreprises et d'organisations interdépendantes visant à assurer un processus global, allant de la conception d'un type de produit ou de service à sa fabrication et à sa mise sur un marché, jusqu'à son appropriation par des usagers. Chaque organisation particulière intervient alors de manière localisée dans ce processus, qui se polarise depuis un amont de conception et de production jusqu'à un aval de diffusion et d'appropriation. Pour le spectacle vivant, le genre de biens à considérer comprend aujourd'hui, non seulement les œuvres spectaculaires, mais aussi les pratiques artistiques et culturelles qui leur sont associées.

Le développement de cette filière est particulièrement perceptible depuis les années 1980. Sa structuration s'est opérée de manière largement empirique. Ceci a conduit à une très forte multiplication de l'offre et à une présence territorialisée accrue d'une diversité d'équipes et de lieux de fabrication, de diffusion et de médiation professionnalisés, pour des publics au moins occasionnellement un peu plus nombreux à être en contact avec les propositions qui leur sont faites.

Cette filière est aujourd'hui confrontée tant à ses propres limites structurelles qu'aux évolutions lourdes de nos sociétés et, au premier rang, à celles qui touchent à l'élaboration et la diffusion des contenus immatériels. L'architecture du spectacle vivant et les diverses évolutions contextuelles dans lesquelles il se trouve impliqué ont ainsi un double impact sur les conditions et les contenus actuels de la production dans ce monde de l'art.

11 - Une multitude d'organisations dans les fonctions amont de conception et de production

De manière assez nette – quoique moins extrême que dans d'autres filières artistiques ou culturelles –, le spectacle vivant relève d'une structure usuelle « en entonnoir ». Dans son amont, cette filière se caractérise en effet par un grand nombre de compagnies théâtrales ou de groupes musicaux, la plupart de très petite taille, qui se confronte à un triple tri : celui de l'accès limité aux moyens disponibles de production initiale ; celui, ensuite, du choix des propositions qui seront finalement distribuées et diffusées (dans des équipements dédiés ou non au spectacle vivant) ; celui enfin de l'intensité (qualitative et quantitative) de l'appropriation des œuvres et des dispositifs par les spectateurs et publics intéressés.

3/ Pour une première approche synthétique, voir Vincent Plauchu (2007), « Filière de production et développement territorial, concept, utilité, méthode d'étude », dans Jean Lapèze, Nacer El Kadiri et Nouzha Lamrani (dir.) *Éléments d'analyse sur le développement territorial*, Paris : L'Harmattan, p. 85-97. Pour une approche de la notion voisine de chaîne de valeur, voir les deux références sur la *Value chain* donnée en fin d'article dans la Bibliographie indicative.

4/ Voir ici Charlotte Fontan (2006), « L'outil " filière agricole pour le développement rural », Centre d'économie du développement, Bordeaux : Université Montesquieu - Bordeaux IV, 23 p.

5/ Ce texte a été originellement rédigé pour la première rencontre organisée par Culture O Centre – Ateliers de développement culturel au Théâtre de la Tête Noire à Saran, le 10 décembre 2009 et dans le cadre d'un cycle de deux rencontres consacrées au thème « la production de spectacle vivant ». Il a été revu et précisé suite à cette rencontre et à celle organisée par Arcadi au Comptoir Général à Paris, le 15 décembre 2009, sur le thème « Culture et Solidarité » et dans le cadre d'un cycle portant sur le thème « Valeurs communes et territoires communs ».

Les fonctions de conception et de production relèvent ainsi d'une grande pluralité et diversité d'initiatives. Cet état de fait est une force en terme de variété. Il porte aussi le risque d'une forte fragmentation des énergies disponibles.

La fonction de conception est caractérisée par une incertitude maximale, puisqu'on est dans une phase d'exploration de thèmes ou de réalités particuliers, de rencontres et d'expérimentations artistiques, de brassages relationnels..., sans qu'un projet ne soit encore nettement formalisé. Cette fonction nécessite souvent des temps longs, qui ne sont pas strictement cantonnés à la sphère professionnelle (une porosité avec les temps de vie personnelle, de lecture, de voyage... y est constante). Elle se base aussi beaucoup sur les échanges et réseaux interpersonnels. La valeur apportée par cette fonction est essentiellement qualitative et subjective et repose sur l'expérience vécue par ceux qui cherchent et expérimentent.

La fonction de production recouvre la mise en chantier d'une forme ou d'un dispositif concret – spectacle vivant, production sonore ou audiovisuelle enregistrée, dispositif d'action artistique et culturel, événement culturel... Si le secteur des musiques actuelles comporte des professionnels ou des organisations pouvant prendre en charge cette fonction, celui des arts théâtraux sous ces différentes esthétiques se caractérise par son portage presque total par chaque micro-groupe de création (les compagnies et plus précisément leur duo directeur artistique / administrateur, quand il existe). Ici, c'est la logique des partenariats et des réseaux organisationnels qui devient première. La valeur générée reste encore largement symbolique et virtuelle. Elle est en tout cas marquée par la diversité des enjeux des partenaires impliqués, mais aussi par leur capacité à apporter des moyens tangibles (humains, matériels, relationnels, financiers...) et complémentaires dans le tour de table qui permet le lancement effectif de la production.

Encore très largement portées par la diversité des micro-entreprises situées à l'amont de la filière, ces deux premières fonctions de conception et de production sont également présentes au niveau d'entreprises plus importantes, situées dans son aval (pour les arts théâtraux, principalement les Théâtres nationaux et Centres Dramatiques nationaux, de manière moins prégnante les Scènes nationales). Mais ici encore, la tendance est plutôt à ce que chaque structure organise d'abord par elle-même ces fonctions, mais en faisant aussi beaucoup appel à des compagnies, qui en deviennent ainsi des sortes de sous-traitants. Un autre point remarquable réside dans le fait que la fonction de production reste très largement envisagée dans un sens restreint, à savoir en termes de conditions et moyens à rassembler pour que l'œuvre ou le dispositif envisagé aboutisse à une première forme présentable ou réalisable. Rares sont encore les producteurs dans les arts théâtraux qui envisagent d'emblée la suite du cheminement dans la filière (au-delà des toutes premières représentations pour les spectacles, notamment), en y intégrant également la possibilité de retour sur investissement lors de la double phase de diffusion et d'appropriation, pour les productions bien accueillies et faisant l'objet d'une bonne commercialisation.

12 - Des fonctions aval de distribution et de diffusion diversement articulées

Le spectacle vivant se caractérise également par le peu d'organisations véritablement centrées sur la fonction de distribution (là encore, une partie du domaine musical, où des « tourneurs » ou des producteurs-tourneurs sont présents, faisant exception). Cette fonction de mise en relation entre l'offre artistique et un marché potentiel revient alors essentiellement soit, une fois encore, à l'amont de la filière et aux micro-producteurs qui n'en ont bien souvent guère les moyens, soit à son aval où les diffuseurs voient leur rôle de prescripteur s'accroître en proportion. Pour les arts théâtraux, quelques dispositifs publics spécifiques existent, comme les RIDA – Rencontres interrégionales de diffusion artistique – organisées deux fois par an par l'ONDA – Office national de diffusion artistique. Un certain nombre de plateaux communs destinés aux programmateurs existent également, tels que les *Parcours croisés* dans les régions du Grand Est ou, pour la chanson, *Région(s) en scène* dans celles du Sud. En-dehors de ces dispositifs, les festivals jouent un rôle important dans la distribution, à nouveau de manière ponctuelle et assez éclatée. Ils sont de fait dans une posture mixte de distributeur – diffuseur, le off d'Avignon condensant à lui seul toutes les caractéristiques et les limites de ce phénomène.

C'est pourtant à ce niveau du processus qu'une véritable première socialisation de la production s'opère auprès d'un public élargi, même s'il passe d'abord par des intermédiaires et des prescripteurs de jugement (programmateurs, médias...). On néglige aussi souvent les investissements que demande cette fonction de distribution. Faute de sérieusement les envisager, dès la phase de production, nombreuses sont les propositions du spectacle vivant qui viennent buter sur ce nouvel obstacle. Sur le plan financier, cette phase reste en effet plus génératrice de coûts que de recettes effectives. Par ailleurs, une des grandes difficultés de cette fonction, dans les milieux artistiques et plus largement créatifs, réside dans le tri toujours drastique qui s'opère entre la phase de production de « prototypes » (chaque œuvre ou dispositif de spectacle vivant en est un) et celle de diffusion et d'appropriation de la proposition auprès d'un nombre élargi de personnes ou d'organisations intéressées.

Quant à la fonction de diffusion, elle se trouve dans les faits assurée par une réelle multiplicité d'entreprises. Leur nombre et leur répartition sur le territoire se sont très significativement améliorés depuis trente ans. Une des caractéristiques françaises à souligner est la très forte hiérarchie (symbolique, autant qu'au titre de la répartition des moyens disponibles) de ces organisations par le biais des labels accordés par le ministère de la Culture. Une césure toujours opérante existe ainsi entre les établissements consacrés au spectacle vivant et labellisés par le ministère de la Culture, ceux qui ont des missions plus polyvalentes et ne sont pas pris en compte par ce ministère, ceux enfin qui accueillent des propositions de spectacle vivant alors même que leurs missions ne comportent pas explicitement cet objectif (établissements scolaires, sociaux, de santé...). Cette architecture a des effets objectifs de renforcement des goulets d'étranglement, même si ceux-ci sont aujourd'hui présents dans l'aval de toutes les filières d'activité. D'autant que cette labellisation renforce le primat de la référence idéologique à une excellence artistique, dont le citoyen ordinaire ne sera juge qu'après les sélections préalables opérées par des experts, à tous les niveaux précédents de la filière du spectacle vivant.

Cette fonction de diffusion est le siège d'une socialisation élargie des propositions produites et distribuées. Et c'est bien par cette valorisation symbolique de plus grande ampleur que va pouvoir se déclencher une valorisation monétaire, plus ou moins importante, qui permettra de rétribuer directement la phase de diffusion. Dans le meilleur des cas, elle couvrira aussi une partie des coûts mobilisés lors des phases antérieures du processus. Reste posée la question du partage de cette valorisation entre, d'une part, des recettes directement perçues auprès des usagers qui s'approprient les propositions (recettes propres) et, d'autre part, celles touchées au titre de mécanismes de redistribution (subventions publiques ou civiles). Dans tous les cas, c'est bien d'abord dans le cadre de la double fonction de diffusion et d'appropriation que se cristallise une part importante de la valeur d'échange qui réalimentera l'ensemble du cycle. Il convient enfin de ne jamais oublier que cette valeur d'échange se concentre sur une part toujours limitée des propositions disponibles et qu'elle n'est après tout que la traduction monétaire d'une valorisation d'abord foncièrement subjective et symbolique, qui se constitue tout au long du processus complet que nous venons de décrire.

13 – D'autres facteurs à considérer

Pour boucler cette première esquisse de cartographie de la filière du spectacle vivant, signalons la présence, qui s'est elle aussi multipliée dans l'espace et avec le temps, d'un ensemble d'organisations qu'on peut qualifier d'intermédiaires et qui vont des friches culturelles aux théâtres de ville, mais aussi de petits lieux publics ou privés disposant d'une scène d'accueil pour les spectacles à des lieux dédiés comme ceux pour les musiques actuelles. Intermédiaires, elles le sont à plusieurs titres, dans l'accession de nouveaux micro-producteurs à une première visibilité publique ou dans l'élargissement des espaces de mise en contact avec des publics, donc en terme d'abord d'aide à la production et à la distribution. Elles apparaissent surtout intermédiaires dans le lien de proximité qu'elles sont souvent les seules à pouvoir vraiment opérer, entre des propositions artistiques portées par des professionnels et la diversité, sur un territoire donné, de populations porteuses de leurs propres cultures et parcours culturels particuliers.⁶ Par là, elles participent centralement à

^{6/} Sur ces points, voir notre étude *Quel devenir pour les friches culturelles en France ?*, Vol.1 – Rapport de synthèse, auto-édition en accès libre, 2010.

élargir l'appropriation des propositions de spectacle vivant à un plus grand nombre de personnes, alors même que le ministère de la Culture a toujours tendance à les considérer comme relativement mineures dans le fonctionnement actuel et futur de la filière. On pourrait espérer que les Collectivités locales les mettent de plus en plus au premier rang et, au moins, les considèrent comme aussi importantes (y compris sur le plan des moyens publics disponibles) que les établissements artistiques territoriaux plus prestigieux.

De plus, on ne peut évoquer la filière du spectacle vivant sans mentionner son extrême dépendance économique aux aides redistribuées (subventions publiques et financements civils – en particulier via le dispositif d'assurance chômage des intermittents). Ces aides représentent plus de 80% des ressources globales de la filière. Cette situation particulièrement marquée en France a pu longtemps masquer ses propres déséquilibres internes, voire les accentuer. Ces aides, qui plafonnent désormais – ou qui sont bien incapables d'esquisser par elles-mêmes un nouveau paysage – sont pourtant les seuls outils actuels opérants d'une régulation et d'une mutualisation, au moins partielle, des risques (autant économiques que de notoriété) inhérents à ce monde de l'art. L'incertitude quant à l'accueil, l'acceptation et l'appropriation d'une proposition artistique par le public traverse en effet toute la filière, comme d'ailleurs tous les mondes de l'art. Leurs formes concrètes et l'accueil qui en sera faite sont en effet non prévisibles a priori et portent sur chacune d'entre elles, quel que soit le niveau de notoriété précédemment acquis par ses producteurs ou diffuseurs.

Ne pas tenir compte aujourd'hui de la structure socio-économique d'ensemble de la filière du spectacle vivant (et aussi des particularités de ses sous-filières constitutives, comme par exemple les différences entre les arts musicaux et les arts théâtraux) conduit à un repli sur la survie de chaque proposition ou organisation artistique. Le risque d'une réelle stagnation de la filière n'est ainsi plus à écarter, ni celui d'un déséquilibre qui ne peut être que croissant – et déjà bien en cours – entre sa part la plus instituée et sa part la plus fragile.

Symétriquement, raisonner à partir de cette structure et des difficultés qu'elle révèle n'est pas une certitude pour l'invention et la mise en œuvre de dispositifs revus et plus pertinents. Cela représente néanmoins une nécessité irréductible pour ne pas en rester, soit à une déploration transie, soit à une seule revendication de principe quant au devenir possible du monde du spectacle vivant. Ni l'une ni l'autre, ces deux attitudes ne sauraient permettre de sortir des tensions et impasses actuelles.

2 – Une chaîne de valeur où l'économique se fonde sur le symbolique

A ce point du raisonnement, il convient de revenir sur la façon par laquelle se constitue la chaîne de valeur globale de la filière du spectacle vivant. En première analyse et comme nous l'avons déjà indiqué, on peut poser que, comme dans toute filière artistique ou culturelle, la valeur d'une proposition résulte d'abord de jugements qualitatifs et subjectifs. Sur la base de ces jugements se cristallisera, en particulier à l'aval de la filière, une valeur économique plus ou moins importante. Mais la valeur économique globale dont dispose la filière est dans la pratique limitée par un double phénomène. D'une part, cette valeur reste très dépendante de l'enveloppe, désormais de moins en moins extensible, des fonds publics et privés redistribués qui lui est affectée. Par ailleurs, les recettes propres – qui proviennent de ce que paye l'utilisateur direct pour son accès aux biens ou services proposés – sont elles aussi plafonnées par des prix de vente unitaire contraints (les prix unitaires d'une place de spectacle sont peu flexibles au sein de catégories ou lieux de diffusion donnés – théâtre public ou théâtre privé, concert de musique classique ou de musiques actuelles...).

La réalité des coûts qui s'agrègent peu à peu tout au long de la filière est donc enchâssée dans une situation où ce sont les diffuseurs disposant des moyens (en particulier publics) les plus importants qui sont largement maîtres du jeu dans la filière. L'amont fragmenté de celle-ci est alors amené à rechercher, hors de son champ propre de définition, des ressources pour couvrir ses différents coûts et, en particulier, tous ses coûts enfouis de

recherche et développement (depuis la phase de conception jusqu'à celle de première production et aussi, on l'a vu, de distribution). Il suffit alors que cette possibilité soit elle aussi pour partie tarie (réaménagement des indemnités chômage pour les intermittents du spectacle, baisse des crédits d'autres ministères comme ceux liés à l'emploi ou à la politique de la ville...) pour faire entrer l'ensemble de la filière dans une crise structurelle.

Sortir de cet état de fait exigera d'envisager une reconfiguration générale de la filière. Sans quoi, la structuration empirique sous laquelle ce monde de l'art fonctionne aujourd'hui risque fort de conduire à un futur où même les mieux nantis seront toujours plus dans l'incapacité d'« élargir le cercle des connaisseurs ». On rappellera à ce propos que la politique d'aide publique au spectacle vivant menée depuis la fin de la seconde guerre mondiale s'est fondée sur deux enjeux : le soutien à la création artistique, pouvant à terme enrichir le patrimoine des « œuvres capitales », a été central ; l'autre objectif, d'accès du plus grand nombre aux œuvres artistiques, s'est voulu tout autant déterminant.

En tout cas, mieux comprendre et proposer des éléments de reconfiguration du spectacle vivant ne peut faire l'impasse, de nos jours, sur la question du processus d'ensemble de la production de valeur (symbolique et sociale, autant qu'économique à proprement parler) dans cette filière. Cela implique des transformations structurelles, tant de notre façon d'envisager le rapport actuel entre le spectacle vivant, nos concitoyens et la société (aspect idéologique), que de concevoir et de mettre en œuvre des dispositifs associés de production, d'échange et d'appropriation des propositions artistiques (aspect organisationnel).

3 - Pour une reconfiguration de notre approche de la production

C'est donc sur la base d'un diagnostic socio-économique systémique (qui prenne en compte l'ensemble du fonctionnement de la filière et de ses interdépendances avec d'autres) qu'il peut être pertinent de s'interroger sur la fonction actuelle de production dans le spectacle vivant. En repartant de cette question et sans chercher à être exhaustif, on peut déjà établir les bases de quelques chantiers de réflexion et de quelques orientations à mieux explorer collectivement :

– Produire pour le spectacle vivant et dans une perspective de filière, c'est s'interroger sur la nature de ce que l'on propose à l'appréciation de publics, pour lesquels la sortie culturelle ou/et la pratique artistique est autant une question d'apport en termes de sociabilité et de construction identitaire que d'expérience sensible à éprouver et à partager.

L'autonomie relative à accorder à la production artistique se conçoit ainsi d'abord par le fait que les effets d'appropriation d'une proposition par des publics sont largement indécidables a priori. Cette incertitude structurelle implique de permettre à un nombre important de propositions de se réaliser et d'être mises en contact avec des publics. Elle conduit tout autant à ne pas ignorer – dès la phase de conception – la réalité in fine incontournable de l'appropriation par des publics, et donc également la question de l'éventualité de leur participation aux différentes phases du processus et des modalités concrètes de cette coopération.

– Produire pour le spectacle vivant, c'est alors réfléchir aussi sur la nature de l'incertitude que génèrent aujourd'hui ces propositions (spectacles ou actions artistiques et culturelles associées). Celle-ci concerne autant les artistes eux-mêmes que les spectateurs ou les participants amateurs aux formes diverses d'action artistique.

Cela conduit à constamment réévaluer le mode et le niveau de prise en charge des risques liés à cette incertitude, par les porteurs de projets individuels d'une part, les organismes plus collectifs présents dans la filière (dont les établissements publics) d'autre part. Sur ce plan, on ne saurait dissocier la question de la mutualisation au moins partielle du risque inhérent à la production artistique de la mutualisation symétrique des succès et des bénéfices (entre autres financiers) éventuels.

– Produire aujourd’hui pour le spectacle vivant, c’est ainsi plaider pour des formes d’aide publique et civile qui favoriseraient d’abord les agencements coopératifs entre organisations. Cela impliquerait un mode de financement de ces collaborations réticulaires à partir de leur projet global, et non plus des aides ponctuelles aux projets singuliers de chacun.

Irait dans ce sens la constitution de véritables coopératives artistiques où plusieurs artistes ou équipes artistiques mutualiseraient des moyens sur plusieurs années et autour d’un projet thématique ou/et territorial commun et qui seraient aidées à ce titre par les pouvoirs publics ou civils. Irait également dans ce sens la création de véritables agences, là encore thématiques ou territoriales – et notamment interrégionales –, qui suivraient un ensemble de projets, depuis leur conception initiale jusqu’à la fin de leur exploitation en diffusion publique. De telles organisations – soutenues ou portées par exemple par des fondations mixtes privées / publiques – ne seraient finalement que de nouvelles formes de gestion mutualisée (solidaire) du risque extrême que représentent les propositions artistiques. Autrement dit, il conviendrait de réfléchir à des formes nouvelles et plus coopératives de production-distribution préoccupées par l’ensemble du cycle de vie des propositions artistiques.

– Produire pour le spectacle vivant, c’est également reconnaître que la production de la valeur économique se constitue tout au long de la chaîne des acteurs sociaux impliqués, mais qu’elle se répartit très inégalement entre ceux-ci. L’amont concepteur et productif de la filière fournit la matière sur laquelle portera cette valorisation, sans disposer le plus souvent des moyens économiques directs suffisants pour couvrir ses coûts de recherche et de première réalisation. D’un autre côté, c’est à l’aval de la filière que se concentre l’essentiel des moyens publics et civils disponibles et que se cristallise la valeur économique sur un nombre limité de propositions artistiques élémentaires.

La nécessité d’accroître les mécanismes de mutualisation, tant des échecs que des réussites, va ainsi de pair avec celle de reconfigurer la circulation de la valeur économique au sein de cette filière (spectacle vivant) ou au sein d’un ensemble économique élargi (spectacle vivant et enregistré notamment).

– Produire pour le spectacle vivant, c’est donc plaider pour une dynamique de réalimentation économique continue de l’amont de la filière par son aval et par les autres filières utilisatrices (au premier chef, les industries de programmes et de transmission des contenus immatériels), selon une diversité de dispositifs : fonds de production conjointement gérés par les producteurs et les diffuseurs, qui pourraient être alimentés par les recettes propres de diffusion (ou/et une mutualisation volontaire des droits d’auteur et des droits voisins), tout en étant abondés par des aides publiques et civiles ; crédit-temps, au profit des intermittents, pour la recherche et la première production, qui pourrait être adossé à une cotisation prélevée sur l’ensemble de leurs revenus et abondé par une taxation de tous les utilisateurs des contenus immatériels, pour ensuite donner droit à une rémunération spécifique durant les périodes sans emploi direct rémunéré...

Sur le principe des fonds civils mutualisés et renforcés par des aides publiques, le fonds de soutien du théâtre privé est un modèle partiel, mais historiquement premier. Le modèle mis en place par le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV) est d’une autre ampleur. Il va dans le sens souhaité ici, même si la redistribution interne entre grands et petits contributeurs reste partielle et l’apport complémentaire en aides publiques modeste. L’extension de ce type de dispositif à l’ensemble du spectacle vivant (voire, à terme, son épaulement sur les dispositifs de même ordre déjà en place dans le spectacle enregistré) est clairement un enjeu essentiel pour l’avenir de la filière. Si l’aide conjointe des pouvoirs publics et de fondations privées s’avère nécessaire pour une pérennité et une viabilité de tels mécanismes, elle aurait également l’avantage de commencer à sortir de la confrontation directe entre chacun des acteurs de la filière et des financeurs particuliers qui lui sont d’abord externes. Elle reporterait aussi une part de la responsabilité du fonctionnement de la filière sur une gouvernance, plus coopérative et partagée, par les premiers acteurs concernés de la filière.

– Produire pour le spectacle vivant, c’est encore développer le champ d’activité bien au-delà de la seule œuvre spectaculaire, là encore selon plusieurs registres : mise en place d’une véritable convention artistique et culturelle de droit commun (pluriannuelle,

pluriministérielle, pluripartenariale et notamment entre diverses collectivités publiques) pour des équipes de production et des projets impliquant une co-construction entre artistes et populations, territoires ou communautés donnés ; élargissement qualitatif des missions et baisse induite des exigences en terme de rythme de spectacles à produire dans des conventions pluriannuelles et au moins quadriannuelles ; intégration de la rémunération des temps de transmission et de partage artistique et culturel entre artistes et non professionnels (en particulier dans les milieux scolaires, associatifs...) comme revenu ordinaire des intermittents du spectacle ; élargissement des formations à l'acquisition d'une diversité de compétences désormais nécessaire dans l'exercice artistique de notre temps...

– Produire pour le spectacle vivant, c'est finalement viser une sortie progressive par le haut du système actuel de « guichets » financiers, auprès de chaque instance publique ou civile qu'il s'agit de convaincre, dans une dépendance renouvelée à chaque fois, de l'intérêt de chaque projet. A moyen terme, il s'agirait d'arriver à un système de « sécurisation professionnelle et entrepreneuriale » plus global et intégré, qui élargirait les options de production, tout en laissant porter à chacun la responsabilité de ses choix (des échecs constants de valorisation des projets conduisant à terme à l'extinction des droits à usage des moyens mutualisés par exemple). On le voit, c'est à tous les niveaux organisationnels (entreprise élémentaire, réseau d'organisations, filière, société d'économie créative dans son ensemble) qu'il y a lieu de s'interroger et de commencer à proposer des alternatives potentielles.

Conclusion

Toutes ces propositions peuvent sembler bien idéelles, ou au mieux très lointaines dans leur possibilité de réalisation. Elles le sont en effet. Mais comment échapper à la simple reproduction des façons dominantes de penser et de faire, qui ne feront au mieux qu'exacerber les contradictions déjà largement à l'œuvre dans le spectacle vivant ? Débattre d'une nouvelle perspective d'ensemble pour cette filière devient chaque jour plus urgent. Encore faut-il tenir pour essentiel de partir de la réalité actuelle de son organisation – tant idéologique, fonctionnelle que socio-économique –, dans l'objectif de la reconfigurer assez profondément.

Au moins, les idées qu'on vient d'esquisser mettent en avant une orientation de principe, encore largement à débattre et préciser. Déjà, elle indique simultanément un chemin possible et des inerties héritées dont il nous faut résolument sortir. Il suffit de circuler dans nos différentes régions pour observer un grand nombre d'initiatives particulières qui cherchent et expérimentent dans le sens que nous venons d'indiquer : groupements d'employeurs et formes diverses de mutualisation locale de moyens, bureaux de production, mise en commun de données et coopérations renforcées au sein de réseaux ou de syndicats professionnels, rencontres et moyens collectifs mis en œuvre par les agences culturelles régionales... L'enjeu de la prochaine décennie est, sans aucun doute possible, de savoir si toutes ces expériences aboutiront ou non à converger vers un ensemble suffisamment cohésif (sur le triple plan idéologique, organisationnel et socio-économique), pour véritablement peser dans la nécessaire reconfiguration structurelle du spectacle vivant.

Le monde complexe et varié du spectacle vivant vaut mieux qu'un abandon face à l'ampleur du chantier, d'autant que les éléments signalés rejoignent des questions qui traversent tous les milieux – de fait, notre société toute entière. Partout en effet s'exacerbent des tensions multiples entre producteurs de contenu, formes de circulation de ces contenus, modes d'appropriation subjective et de production de la valeur économique, répartition plus équitable de celle-ci entre tous les acteurs en jeu.

Au sein de nos mondes en pleine mutation, le spectacle vivant a autre chose à faire que de se contenter d'être à l'arrière-garde de ces débats, de ces luttes et jeux de pouvoir en cours. Il s'honorerait d'envisager pour lui-même une reconfiguration assez significative de sa propre fonction de production, qui ne pourra éviter d'intégrer les autres composantes de la filière, sans lesquelles produire n'a au fond guère de sens, ni d'existence.

Bibliographie indicative

Abirached Robert (1992 et 2005), *Le théâtre et le Prince 1. L'embellie (1981-1992) ; Le théâtre et le Prince 2. Un système fatigué (1993-2004)*, Arles, Actes Sud, 2005.

Assouly Olivier, *Le capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, Les Editions du Cerf, 2008.

Becker Howard S. (1982), *Les mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

Boltanski Luc et Chiapello Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Guitart Cécil (dir.), *La bataille de l'imaginaire*, Toulouse, éditions de l'attribut, 2009.

Henry Philippe, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009.

Henry philippe (coord.), *Arts vivants en France : Trop de compagnies ?*, Editions l'Espace d'un instant, 2007.

Kaplinsky Raphael et Morris Mike, *A Handbook for Value Chain Research*, Brighton, Institute of Development Studies, University of Sussex, 2001.

Labadie Francine et Rouet François, *Travail artistique et économie de la création*, Questions de culture, DEPS - Ministère de la Culture, 2008.

Making Value Chains Work Better for the Poor. A Toolbook for Practitioners of Value Chain Analysis, Version 3, London, Department for International Development / Phnom Penh, Agricultural Development International, Décembre 2008.

Menger Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard / Seuil, 2009.

Moulier Boutang Yann, *Le capitalisme cognitif. La Nouvelle Grande Transformation*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.

Pine II B. Joseph et Gilmore James H., *The Experience Economy. Work is Theater & Every Business a Stage*, Harvard, Harvard Business Press, 1999.

Raffin Fabrice, *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*, Logiques sociales, Paris, L'Harmattan, 2007.

Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, la fabrique éditions, 2008.

Economie politique de l'art : un partenariat privé / public à reconsidérer

Introduction

Une fois encore, dans la campagne pour les élections présidentielles de 2012 en France, la question de la place de l'art et de la culture dans notre société ne semble pas prioritaire. Comme si leur capacité de structuration et de reconfiguration symboliques – qui se trouve au cœur de leur pertinence spécifique – restait largement hors de propos dans nos joutes médiatiques et publiques. Cela peut sembler paradoxal, alors même que l'interrogation sur la conception générale de nos sociétés et sur leur mode de développement se fait chaque jour plus pressante, ici comme dans bien d'autres pays, au rythme incessant des crises locales ou globales auxquelles nous participons⁷. Bien entendu, les défis sont immenses et les résistances considérables dès qu'il s'agit d'envisager une autre façon de percevoir et de faire. Et pourtant, la tension se fait toujours plus vive dans nos sociétés entre l'impératif obsessionnel d'une compétitivité financière constamment accrue et le désir également croissant d'un vivre ensemble où l'humain singulier et fraternel serait non seulement possible, mais surtout premier dans nos modes d'existence, individuelle et collective.

Tout se passe finalement comme si les pratiques artistiques, pour se limiter désormais à celles-ci, n'opéraient qu'à la marge de ces enjeux contemporains. Leur efficacité créative, sociale et critique a-t-elle été par trop surévaluée ou bien est-elle à ce point érodée par le nouveau contexte historique, qui se met en place à partir des années 1970 ? Celui-ci est en tout cas marqué par une industrialisation des filières de production et d'une financiarisation qui touchent autant les mondes artistiques que les autres secteurs, ceux-là se caractérisant par ailleurs par une consommation élargie d'œuvres dont chacune se veut singulière. En France, ce contexte est également marqué par l'éloignement général des mondes artistiques, qui se professionnalisent, des enjeux d'une éducation populaire soucieuse de proposer des pratiques culturelles permettant à chacun, jeune ou adulte, de mieux comprendre sa situation propre et lui donner du sens⁸.

Pour autant, certains continuent à nourrir et à relancer le débat⁹ quant aux dimensions des pratiques artistiques qu'ils considèrent comme fondatrices pour un autre mode de structuration personnelle et, plus largement, pour un autre ordre social. Au plan des valeurs avancées, un accord assez unanime se dégage. Les pratiques artistiques (et plus largement culturelles) sont constamment associées à des dimensions d'expression, de créativité, d'innovation, de partage, d'émancipation... L'accord est également très large sur le fait que les mutations économiques et sociales des dernières décennies nécessitent de nettes adaptations des modes d'accompagnement et de régulation, par les pouvoirs publics, des initiatives portées par la société civile dans le domaine artistique. La montée en puissance de l'impératif de la diversité culturelle dans nos sociétés composites ou de relations nouvelles entre amateurs et professionnels, de formes inédites de production et de sociabilité associées aux nouvelles technologies montre assez l'impossibilité d'en rester aux seuls agencements hérités du siècle passé. Face à ce qui apparaît à un nombre croissant comme une bascule de civilisation, se trouve également évoquée la nécessité d'une reconsidération générale de nos modes d'appréhension et de gouvernance, privée comme publique, de mondes de l'art

7/ Voir Paul Jorion, *Le capitalisme à l'agonie*, Paris : Fayard, 2010.

8/ Sur cette dimension, par laquelle les pratiques artistiques se dissocient d'enjeux plus larges, voir par exemple Franck Lepage, *Les stages de réalisation 1945-1995*, collection Mémoire n° 25, Marly-le-Roi : INJEP, mai 1996.

9/ Parmi toutes les initiatives repérables et récentes, citons : le forum organisé le 15 juillet 2011 à Avignon par le journal *Libération*, avec des artistes et des politiques impliqués dans la future présidentielle, « Aux arts, citoyens ! » ; l'article de Robin Renucci « Pour une autre politique de l'art. Ne pas réduire le débat au financement », *Le Monde*, 7-8 août 2011 ; ou encore les entretiens de Jean-Luc Mélenchon, Corinne Rufet, Karin Gloannec-Maurin et Sylvie Robert, sous le thème « Culture et politique. Le risque d'abandon », dans *Cassandra* n° 86, été 2011.

désormais devenus de véritables secteurs d'activité économique confrontés aux bouleversements techniques, sociétaux et culturels contemporains.

Par contre, il est fréquent de ressentir un sentiment de décalage entre ces relatifs accords de principe et une problématisation des mondes de l'art qui tarde à se faire plus précise et systémique, en particulier sur le plan de l'analyse socio-économique et des modalités opérationnelles qu'il serait urgent de concevoir et mettre en œuvre. Sur le domaine particulier qui nous intéresse, on retrouve ainsi une difficulté générale de la situation actuelle et le fait qu'aucune alternative structurelle n'est encore clairement disponible. Les solutions sont en effet encore largement à trouver, d'autant qu'elles reposent sur des options idéologiques et politiques qui ne sauraient être partagées de façon unanime, tout autant que sur des rapports de force extrêmement difficiles à faire bouger.

Le présent travail se situe dans cet état des choses. Il se veut une contribution, modeste mais réelle, pour la mise en perspective d'une série d'enjeux à prendre en compte pour la relance d'un développement artistique, aussi bien créatif que démocratique, dans notre pays. Il prend d'abord appui sur la situation d'un secteur artistique particulier, le spectacle vivant, qui n'épuise certes pas tous les éléments à considérer, mais qui permet une approche précisée de questions à mieux approfondir et à plus clairement trancher.

Il se situe également dans l'enjeu d'une présidentielle, où serait porté un projet politique pour l'art clairement rattaché à un projet de société. L'ambition doit alors porter sur un argumentaire (ou au moins un référentiel) ayant une triple qualité :

- il doit être construit à partir de concepts et d'orientations idéologiques qui soient pertinents vis-à-vis de la complexité et des mutations actuelles ;

- il doit en particulier intégrer une compréhension affinée tant de la socio-économie contemporaine des secteurs d'activité pour lesquels les enjeux artistiques et culturels sont consubstantiels, que de la place et de la fonction de ces secteurs dans la société tout entière ;

- il doit également proposer une architecture cohérente de dispositifs à mettre en œuvre et de modalités de gouvernance à plusieurs niveaux, du local ou plus global.

En gardant constamment à l'esprit autant ce défi qu'une modestie face à sa complexité, il s'agira donc de proposer des éléments d'un argumentaire aisément appréhendables et potentiellement mobilisables pour l'action. Leur objet premier consiste néanmoins surtout à nommer, hiérarchiser et articuler des thèmes et des orientations à, me semble-t-il, désormais précisément prendre en compte¹⁰. Ils seront présentés en quatre grandes parties.

1 – Bien évaluer le legs de la dernière moitié du XXe siècle

Depuis l'après Seconde guerre mondiale et encore plus depuis les années 1980, les pratiques artistiques ont connu un développement inédit – tant en quantité qu'en diversité. Mais dès les années 1990, ce domaine d'activité est confronté à la montée en puissance de difficultés structurelles et de mutations, tant internes aux mondes de l'art que relatives aux changements profonds de nos sociétés.

Ce développement s'est en particulier traduit par une professionnalisation toujours plus grande de ces différents mondes et par un primat renforcé de l'offre artistique, même si les pratiques amateur se sont également amplifiées. Cela a abouti à la constitution, d'abord empirique, de filières socio-économiques (avec en particulier des problèmes induits conséquents de débouchés, de financement et d'emploi). En tout cas, les mondes de l'art

^{10/} Ce texte reprend et développe un ensemble d'interventions personnelles, entre septembre 2010 et juillet 2011, allant d'un entretien avec Sylvie Robert, Secrétaire nationale à la Culture du Parti Socialiste, à la participation à plusieurs rencontres professionnelles telles que : *Utopies culturelles et projets alternatifs : comment s'organiser autrement ?*, Rendez-vous de l'information culturelle, Premier Acte, Pougne-Hérisson ; *Vers une nouvelle économie de l'art et de la culture*, Rencontres proposées par le Conseil régional de Basse-Normandie et organisées en partenariat avec l'Observatoire des politiques culturelles, Abbaye aux Dames, Caen ; *Journée professionnelle*, Scènes du Nord Alsace, Wissembourg. Cette diversité de contextes et d'interlocuteurs m'a grandement aidé pour préciser des formulations et les rendre plus pertinentes pour mon propos.

constituent désormais autant de secteurs d'activité, dont l'organisation et la dynamique doivent être impérativement mieux étudiées et prises en compte.

11 – Un partenariat privé / public spécifique

Au-delà de l'action traditionnelle des pouvoirs publics en faveur de la protection du patrimoine et de la formation professionnelle supérieure, l'exemple éclairant du spectacle vivant montre que l'implication de ces pouvoirs s'est considérablement déployée et renforcée dans trois directions :

- un soutien direct, et d'abord au nom de l'aide à la « création », à une diversité de projets particuliers de production et de diffusion artistique, souvent d'initiative privée ;
- le développement d'une infrastructure publique territorialisée, à partir d'abord d'établissements de production-diffusion et de programmes de démocratisation de l'accès à l'offre artistique ;
- la mise en œuvre, plus ou moins concertée avec les milieux professionnels impliqués, de divers éléments de régulation (dont réglementations fiscales et sociales) de marchés artistiques qui restent toujours très incertains et sont donc aussi fortement inégalitaires.

Au sein des pouvoirs publics et au fil des années, les collectivités territoriales ont pris une place déterminante et désormais structurante, à côté de l'implication déjà ancienne de l'Etat. Du côté des acteurs privés, le poids des organisations professionnelles, mais également d'un tiers secteur civil à buts autres que lucratifs, s'est également renforcé. Les différents modes de contractualisation, à partir des années 1970, entre les acteurs publics¹¹ ou entre ceux-ci et les acteurs privés ont ainsi joué un rôle déterminant dans la structuration générale du domaine artistique dans notre pays. Au bout du compte, on se trouve désormais dans une situation d'interdépendance accrue entre les différents acteurs participant aux secteurs ou filières considérées.

Si ce n'est que les usagers et les praticiens non professionnels des mondes de l'art, ainsi que la prise en compte de leurs cultures propres, ont été largement laissés à l'écart de la conception et du développement de ce partenariat privé / public historique. Or, dans le même temps et en lien avec de réelles transformations techniques, économiques et sociétales, se sont opérées des modifications très nettes des modes de réception et d'appropriation des offres et des démarches artistiques par nos concitoyens non professionnels de l'art. De fait, ceux-ci sont engagés dans de nouveaux processus de construction identitaire et d'agencement de sociabilité, dans lesquels les pratiques artistiques (musicales et audiovisuelles notamment) jouent un rôle important, mais en perpétuelle redéfinition. Nous sommes donc aujourd'hui dans une situation de très forte différenciation sociale et générationnelle des modes d'appréhension de l'art et de ses pratiques, qui remet aussi en cause l'ensemble des hiérarchies établies et par trop univoques de valorisation symbolique à leur propos.

Nous sommes également entrés dans de nouvelles formes d'interdépendance entre les mondes de l'art – et plus largement l'ensemble des pratiques artistiques et culturelles – et le régime général de développement qui se met en place depuis ce qu'on a appelé la « crise » des années 1970 et qui devient très sensible à partir des années 1990. Le thème désormais largement débattu d'une « économie créative » est un indice fort de cette nouvelle configuration économique et culturelle, dans laquelle les arts sont amenés à redéfinir leur fonction propre et leur place.

Les spécificités mêmes des mondes de l'art – dont l'« autonomie » qu'ils revendiquent vis-à-vis des pouvoirs tant économiques que politiques – sont ainsi largement traversées par les problématiques contemporaines telles que l'individualisation, la créativité et l'innovation, mais aussi la globalisation et la mondialisation, la concurrence et la financiarisation, tout autant d'ailleurs que par celles de la coopération et des sociabilités territoriales.

Dans ces conditions, nous héritons d'un mode de développement culturel de l'art qui est aujourd'hui confronté à de très fortes tensions, tant internes à chacun des mondes de l'art

11/ Voir à ce sujet, Philippe Poirrier et René Rizzardo (dir.), *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris : Comité d'histoire du ministère de la Culture / La Documentation Française, 2009.

que liées aux mutations contextuelles dans lesquelles ces mondes sont inévitablement encastés. Nous sommes donc face à un problème de très grande ampleur, qui ne se résoudra pas par la seule poursuite du développement d'une offre artistique professionnelle que compléterait la multiplication des dispositifs visant à accroître le plus possible le « cercle des connaisseurs » ou des amateurs.

Fondamentalement, il s'agit donc d'envisager et de mettre en œuvre un nouveau partenariat privé / public pour le domaine artistique et une nouvelle gouvernance associée entre quatre types d'entité :

- les instances publiques ;
- les organisations civiles à but autres que lucratifs ;
- les organisations de marché à but lucratif, qui jouent désormais un rôle majeur dans la structuration et le développement de ce domaine d'activité ;
- les publics, consommateurs devenant toujours plus actifs dans les processus d'appropriation et de production et donc, également, dans l'ensemble des processus de décision à l'œuvre dans les mondes artistiques.

12 – Le cas du spectacle vivant

Le spectacle vivant permet d'illustrer l'intérêt et les limites du partenariat privé / public dont nous héritons, autant que les défis auxquels nous sommes désormais confrontés. Ce monde de l'art se présente en effet comme une filière multiple d'activité, mais encore assez peu articulée dans ses parties les plus artisanales (arts théâtraux et chorégraphiques) et dont les déséquilibres internes deviennent jour après jour plus inquiétants.

La très forte croissance, enclenchée dès les années 1980, du nombre des entreprises et des emplois est ainsi très largement supérieure à celle des rémunérations disponibles. Entre 2000 et 2008, le nombre d'employeurs dont l'activité principale est le spectacle vivant a crû de 47%, celui des salariés dans ces entreprises de 26%, pour une augmentation de la masse salariale sociale de seulement 6%¹². On se trouve face à un effet de ciseau particulièrement redoutable pour les milieux professionnels. Par ailleurs, plus de 75% de l'emploi dans le spectacle vivant se réalise sous forme de Contrat à durée déterminée d'usage (CDDU), le ratio s'élevant à 90% ou plus pour les seules compagnies théâtrales ou chorégraphiques.

Par ailleurs, une part essentielle du développement du spectacle vivant se réalise toujours plus grâce aux lieux artistiques et culturels non labellisés par le ministère de la Culture et grâce aux compagnies ne relevant pas du référentiel de l'excellence artistique déterritorialisée pourtant encore fortement privilégiée par ce ministère. Sur le cas documenté de l'Île-de-France¹³, qui accueille plus de 30% des entreprises du spectacle vivant, on compte de l'ordre de 60 lieux labellisés qui disposent de l'écrasante majorité des moyens publics disponibles (Etat et collectivités territoriales). La très grande majorité des activités de production, diffusion et médiation s'opèrent pourtant dans plus de 200 lieux pluridisciplinaires municipaux, presque 300 lieux plus spécialisés dans un des domaines du spectacle vivant et au moins 200 autres lieux d'accueil et de diffusion de spectacles sans y être foncièrement dédiés. Par comparaison avec les 9 Scènes nationales de cette région, on peut estimer sur la saison 2009-2010 que les seuls 200 lieux de diffusion pluridisciplinaire à financement d'abord communal ou intercommunal ont programmé 16 fois plus de spectacles, réalisé 8,5 fois plus de représentations, touché 8 fois plus de spectateurs.

On observe également de très fortes disparités de diffusion des propositions artistiques. Ainsi, sur un échantillon de 130 de ces lieux pluridisciplinaires, seulement 2,1% des presque 2.000 spectacles différents programmés ont été joués plus de 10 fois, ou encore seuls 2,3% de ces spectacles ont été programmés dans plus de 5 de ces lieux. Ces données soulignent le phénomène de très forte concentration de la valorisation (tant symbolique qu'économique) sur un petit nombre de propositions artistiques.

12/ En ajoutant les employeurs occasionnels, les chiffres sont les suivants : plus 32% des salariés, pour plus 7% de la masse salariale sociale. Voir à ce sujet, Observatoire prospectif des métiers et des qualifications du spectacle vivant, *Tableau de bord de l'emploi et de la formation professionnelle dans le spectacle vivant*. Première édition, mai 2011.

13/ *Les lieux de diffusion pluridisciplinaire de spectacle vivant en île-de-france*, Paris : Opale / Arcadi, 2011.

Sur le plan des publics et selon une étude portant sur la période 1997-2008, on peut ajouter que la fréquentation des lieux de spectacle vivant ne concerne toujours pas un peu plus de 50% de nos concitoyens, un autre quart ne les fréquentant que 1 à 2 fois par an, un petit dernier quart les fréquentant 3 fois ou plus¹⁴. Quelques études disponibles montrent aussi que le public qui se renouvelle chaque année peut aller de presque un quart dans des lieux de diffusion à pratiquement 40% pour certains festivals. L'élargissement et la fidélisation des spectateurs rencontrent donc de réelles difficultés, l'établissement d'une relation de confiance entre publics et lieux d'accueil et le renouvellement des propositions étant deux éléments nécessaires, mais loin d'être suffisants.

Une recherche récente sur les compagnies théâtrales et chorégraphiques en France montre également l'importance de leur ancrage sur un territoire régional donné¹⁵. Seulement 9% des compagnies relèvent du modèle de l'excellence artistique déterritorialisée, tel que valorisé par le ministère de la Culture et par une partie non négligeable du milieu professionnel. *A contrario*, 20% des compagnies développent exclusivement leur activité sur une seule région d'implantation, plus de 50% diffusent hors de celle-ci mais y développent la majorité de leur activité, environ 20% restent toujours en lien avec cette région sans pourtant y développer la majorité de leurs actions.

Autant de données essentielles pour la compréhension du fonctionnement contemporain du spectacle vivant dans notre pays, comme dans la perspective d'un développement artistique et culturel plus démocratique de ce secteur. Elles restent pourtant encore très peu prises en compte, tant dans la réflexion que dans l'action du milieu professionnel et des pouvoirs publics que du point de vue de nouvelles formes de partenariat privé / public à initier.

2 – Evaluer les initiatives qui cherchent à inventer une autre façon de faire

Dans le contexte qu'on vient de rappeler et en particulier à partir des années 1990, sont apparues de nombreuses expérimentations autour de l'invention de nouveaux rapports entre l'art, les territoires de vie de nos concitoyens et plus largement la société. On y retrouve bien un partenariat privé / public, mais finalement peu redéfini, les aides publiques que ces expérimentations reçoivent relevant le plus souvent de la marge des dispositifs déjà institués. Ces pratiques se déclinent depuis le renouvellement des formes de médiation artistique auprès de publics spécifiques jusqu'à des projets artistiques et culturels participatifs ou partagés¹⁶ avec des personnes ou des groupes volontaires qui ne sont pas des professionnels de l'art.

On se trouve finalement dans des démarches créatives qui combinent une pluralité d'enjeux (artistique, culturel, social, territorial, organisationnel...) et qui sont à la recherche d'une viabilité socio-économique minimale leur permettant de durer tout en se renouvelant. Il s'agit au fond d'une approche hétéronome de l'art, qui se confronte encore durement à l'approche toujours dominante d'autonomie de l'œuvre et de l'artiste vis-à-vis de ses contextes d'élaboration et de diffusion, d'une approche aussi plus déterritorialisée de l'œuvre ou de l'artiste. Ces démarches sont en tout cas amenées à combiner plusieurs registres d'action, plusieurs types de partenaires – notamment les usagers du projet –, dans un contexte institutionnel et réglementaire encore largement segmenté.

Simultanément, par choix ou par nécessité, de nouvelles formes de gouvernance, plus coopératives ou pour le moins se fondant sur des dynamiques réticulaires, ont été expérimentées au sein des milieux artistiques. Les mises en commun de moyens et des formes diverses de mutualisation – notamment d'espaces de travail, de matériels, de

14/ Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Eléments de synthèse 1997-2008 », Culture études 2009-5, DEPS - Ministère de la Culture et de la Communication.

15/ Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry, *Territoires et ressources des compagnies en France*, DEPS-Ministère de la Culture et de la Communication, 2011.

16/ Voir à ce sujet, Philippe Henry, « Démarches artistiques partagées : des processus culturels plus démocratiques ? », auto-édition, décembre 2011, réédition en accès libre, décembre 2019.

compétences, parfois de financements – sont particulièrement développées. Cela va, parfois, jusqu'à la constitution de coopératives ou de véritables mises en grappes (clusters) d'organisations diverses sur un territoire particulier.

Il est à souligner que ces initiatives sont d'abord portées par des acteurs "modestes" des mondes de l'art, tels que des squats et des friches culturelles¹⁷ et, pour le spectacle vivant, des compagnies en travail sur des territoires donnés, ou encore par des établissements artistiques et culturels de proximité d'abord non labellisés par le ministère de la Culture, des réseaux sociaux et professionnels....

Toutes ces initiatives répondent le plus souvent à un pragmatisme raisonné face à des situations ou à des opportunités locales, même si un ensemble de valeurs non territorialisées sont également souvent avancées (créativité, démocratie, émancipation, utilité sociale, solidarité). Des situations d'urgence et de précarité sont d'ailleurs souvent à l'origine de ces volontés de s'y prendre "autrement".

On est d'abord dans un plan d'action où c'est la situation et le contexte singuliers, l'échelle micro, qui l'emportent, même si ces expériences cherchent aussi très souvent des partenaires similaires ou des correspondants dans d'autres contextes. Chaque projet associe ainsi le plus souvent des dimensions territoriales et réticulaires.

Malgré et pour une part à cause de leur grande diversité, ces initiatives restent aujourd'hui encore localisées, fragmentaires, insuffisamment reconnues, peu mises en visibilité. Elles peinent également à générer des agencements plus formalisés et stabilisés (des normes), qui concerneraient l'échelle méso des réseaux d'appartenance ou des filières artistiques concernées, ou encore celle macro de la société toute entière. Elles ont alors d'autant plus de mal à s'agréger dans une perspective et un rapport de force qui modifieraient vraiment le fonctionnement du domaine artistique.¹⁸

Au mieux sur ce plan – ce qui n'est déjà pas si mal –, on en reste le plus souvent à des chartes énonçant des valeurs et des principes d'action ou de coopération, qui restent très généraux. Il faut dire aussi que ces expériences se situent généralement dans la partie la plus flexible – et donc souvent aussi la plus précaire – des mondes artistiques et culturels considérés. Par ailleurs, au niveau du domaine artistique comme de la société dans son ensemble, ces expérimentations se heurtent à une série de verrous idéologiques et sociaux, économiques et organisationnels. Les modes dominants d'évaluation et de répartition de la richesse produite par les acteurs sociaux n'en sont pas les moindres.

Quoi qu'il en soit, ces initiatives sont exemplaires et prototypiques d'une économie – entendue ici comme manière dont les humains produisent et échangent entre eux des biens et des services – qui inverse totalement le modèle hégémonique contemporain. En effet, il s'agit d'abord d'une économie réciproitaire avec une prédominance de la relation, du troc, de la mise en commun de moyens, de la mise en réseau.... C'est bien sur cette première base que s'articule une économie redistributive, fondée sur des aides privées et publiques au nom d'un intérêt collectif, à d'ailleurs constamment préciser et (re)définir. Une partie du processus – mais une partie seulement – relève enfin d'une économie marchande, c'est-à-dire de prestations définies, qui sont fournies à des diffuseurs et des usagers en échange d'une contrepartie monétaire.

Dans ce type d'économie foncièrement ternaire, c'est bien l'immatériel et le relationnel (non-marchand) qui fonde structurellement et constamment le marchand – et non l'inverse, comme toute l'idéologie industrielle et financière tente, depuis longtemps, de nous le faire croire. Nous reviendrons sur cette dimension socio-économique essentielle.

Ces initiatives ont également l'immense mérite, dans un contexte général ou propre aux mondes de l'art qui leur reste globalement défavorable, d'expérimenter localement des éléments pour un autre régime partenarial entre les secteurs privé et public. Au bout du compte, nous héritons d'une situation où les pratiques artistiques se sont sans conteste

17/ Pour une approche problématisée, voir Philippe Henry, *Quel devenir pour les friches culturelles en France ?*, Vol.1 – Rapport de synthèse, auto-édition en accès libre, 2010.

18/ La capacité d'arriver à des constats, des problématisations et des préconisations à caractère général est un enjeu actuel majeur. Voir, par exemple, l'intérêt réel et les limites de la synthèse des *Cahiers d'espérance* publiés à l'occasion des Etats généraux de l'Economie sociale et solidaire (ESS) au palais Brongniart à Paris du 17 au 19 juin 2011.

fortement développées dans les quatre dernières décennies. Si l'ancienne priorité donnée à l'offre professionnalisée et à la démocratisation de son accès marque encore très fortement les dispositifs partenariaux privés / publics qui se sont mis en place, des évolutions sont malgré tout perceptibles vers une prise en compte et une intervention croissantes de la diversité des cultures et des sensibilités des non professionnels de l'art.

Sans doute et par le biais des subjectivités qui s'expriment et se confrontent les unes aux autres, ces formes diverses d'expérience artistique et d'interaction entre acteurs des mondes professionnalisés de l'art et d'autres mondes de la société civile élargissent le champ des rapports sensibles et symboliques (tant à soi qu'aux autres ou au monde qui nous entoure). Sont-elles pour autant et par elles-mêmes en capacité de construire un nouveau monde commun, plus créatif et humanisé ? Rien n'est moins sûr, même si une utopie porteuse est de croire qu'elles peuvent y participer. Une telle voie reste donc encore largement à ouvrir et développer. Face à l'ampleur du chantier, essayons d'indiquer quelques repères de problématisation, sur plusieurs plans nécessairement associés.

3 – Prendre la mesure de la nécessaire reconfiguration à opérer

Fondamentalement, la situation contemporaine nous renvoie à une urgence structurelle, sur le triple plan idéologique, socio-économique et organisationnel.

31 – Elargir et spécifier notre conception de l'art et de son rôle dans la société

Reconsidérer notre conception de l'art et de son rôle dans notre société renvoie à au moins deux orientations de principe. La première consiste à ne pas exiger de l'art ce qu'il est de toute évidence incapable de réaliser à lui seul, tels que l'émancipation de chacun, la cohésion sociale, le développement solidaire, la démocratie participative... Bref, il s'agit d'accepter de désidéaler notre conception héritée de l'art, même s'il peut tout à fait – voire, même s'il doit – participer à de tels enjeux qui le dépassent. Dans le même temps, la seconde orientation consiste à mieux reconnaître et valoriser le champ spécifique de pertinence et de compétence de l'art au sein de l'espace social dans son ensemble.

A ce titre, il n'est plus tenable d'en rester à la seule norme d'originalité (celle de l'œuvre ou celle de l'artiste) comme critère quasi exclusif de valorisation de la qualité artistique. Nous plaiderons ici pour mettre plus nettement en exergue la capacité propre des pratiques artistiques à proposer des approches et des modes de relation par le sensible autant à soi, qu'aux autres, ou au monde, mais également à proposer des démarches singulières de réagencement créatif de nos routines et de nos usages acquis, ou d'écart au moins partiel à ceux-ci. En cela, l'art serait en capacité de participer, pour le plus grand nombre, à l'incessant parcours de construction signifiante, identitaire – mais aussi émancipatrice et altruiste – qui nous constitue chacun en personne humaine inédite. Par là, il participe tout autant à la construction de nos diverses communautés d'appartenance.

Cette approche spécifiée du domaine artistique s'articule d'ailleurs sur un ensemble de valeurs à caractère universel et de normes déjà reconnues au plan international : Charte internationale des droits de l'Homme, Charte des droits fondamentaux de l'Union Européenne, Convention de l'Unesco sur la diversité culturelle... De plus, elle est en phase avec les perspectives et les valeurs prônées par l'économie sociale et solidaire. La capacité des mondes artistiques à se faire mieux entendre dans les débats contemporains dépend donc probablement d'une recentration sur une conception plus modeste, mais mieux spécifiée, des potentiels par ailleurs nécessairement limités des pratiques artistiques.

C'est ici qu'il faudrait reprendre le fil interrompu de l'éducation populaire, mais dans le contexte totalement transformé de ce début de 21^{ème} siècle¹⁹. Resté plus que jamais d'actualité sa visée centrale d'élaborer, par des pratiques artistiques et culturelles où chacun

19/ Voir, Françoise Liot (coord.), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010.

devient acteur, des outils de compréhension critique de la place que l'on occupe dans des rapports sociaux qui se sont complexifiés. Pour le domaine artistique, l'enjeu serait en particulier de faciliter le passage du legs de la convention d'originalité à une convention d'identité qui donne le primat à la production partagée du sens que nous attribuons à ce qui nous arrive et à ce que nous percevons, sur le double plan individuel et collectif. Cette orientation, dont on vient d'esquisser quelques éléments, semble mieux adaptée à notre temps. En termes plus programmatiques, il s'agirait au moins de rendre plus visibles, de mieux valoriser et aider toutes les démarches dans lesquelles les non professionnels de l'art sont plus directement partie prenante. Depuis les processus d'action artistique et culturelle à ceux de la création participative ou partagée (selon le degré d'implication des non professionnels de l'art dans ces processus), le nombre et la diversité de ces démarches n'ont cessé de croître au fil des dernières décennies.²⁰ Si toutes ne correspondent pas à l'idéal d'émancipation personnelle et citoyenne que vise l'éducation populaire, elles paraissent en tout cas un terreau favorable pour des pratiques qui se veulent aller plus loin dans ce sens.

Il y aurait là besoin d'une forte volonté politique et citoyenne au profit d'un second pilier pour le développement culturel de l'art. Historiquement, un premier pilier s'est fortement développé à partir de la production professionnalisée d'œuvres artistiques par des artistes singuliers et originaux, qui se trouvent néanmoins confrontés à la question de la diffusion de ces œuvres auprès d'un plus grand nombre possible de récepteurs. Approche hiérarchisée et léguée par la fin du 20^{ème} siècle de la culture, il faudrait pour partie la reconfigurer au vu des priorités conjointes d'un second pilier, à véritablement constituer et fortement renforcer. Dans une conception élargie de la culture, cette autre approche considère les pratiques en amateur, l'éducation artistique et culturelle à l'école ou dans d'autres instances, la prise en compte réelle de la pluralité de l'héritage culturel de nos concitoyens, les formes actuelles d'interculturalité ou de métissage culturel comme autant de terrains fertiles pour de nouvelles modalités de production et d'échange artistiques, aussi bien que d'appréhension et de confrontation critiques de nos diverses façons de vivre. Dans ces pratiques, les professionnels de l'art ont bien entendu toute leur place, mais pas comme seuls pourvoyeurs d'initiative, d'orientation, de sens ou de compétence. Pour cette approche, est en tout cas centrale la dynamique de lien à constamment inventer, construire et décliner entre des pratiques artistiques singulières, des populations données et des territoires situés.

Malgré leur importance croissante, la reconnaissance – tant symbolique, qu'institutionnelle et économique – des projets réalisés dans cette seconde optique reste encore loin d'en faire une orientation de même importance que celle centrée sur la production originale et autonome d'artistes professionnels.

Bien entendu et outre les résistances fortes à attendre d'une partie des acteurs des mondes professionnalisés de l'art, cette architecture à double armature exigerait le rééquilibrage des dispositifs existants, mais aussi d'en concevoir et d'en mettre en œuvre de nouveaux, clairement axés sur cette reconfiguration. Nous en sommes encore loin. Il n'est donc guère surprenant, au vu du rapport de force actuel dans les mondes de l'art et dans la relation de ceux-ci au reste de la société, que la question de l'art continue à rester très marginale dans les débats généraux sur notre devenir commun. Elle reste d'ailleurs particulièrement controversée dans les discussions qui se préoccupent d'un mode de développement plus démocratique et partagé de notre société.

32 – Appréhender et répartir autrement la richesse produite par le domaine artistique

Pour être crédible, la reconfiguration conceptuelle précédente doit également être articulée à la réalité socio-économique actuelle des filières artistiques. Sans une prise en compte plus effective, par les milieux artistiques eux-mêmes, de cette réalité et des choix non équivalents de gouvernance qu'elle induit, il ne faut à nouveau pas s'étonner de l'absence d'un débat politique de fond sur le développement futur de l'art dans notre société.

Sur ce plan, nous sommes en effet devant une double interrogation majeure. Faut-il trouver des modes de fonctionnement des mondes de l'art qui soient : 1/ moins inégalitaires ? ; 2/ à même d'intégrer des démarches artistiques partagées entre

^{20/} Sur les pratiques participatives ou partagées, voir également le dossier « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », *L'Observatoire* n°40, 2012.

professionnels de l'art et autres membres de la société civile ? Et si on opte pour une réponse positive, comment faire ? Si tout un travail d'analyse et de diagnostic critiques a commencé depuis quelques années sur ces questions²¹, il demande à être bien plus amplement développé et approfondi pour chacun des mondes de l'art.

Plus précisément et en ayant à nouveau à l'esprit l'exemple du spectacle vivant, le trio conceptuel production / diffusion / médiation – autre legs de la seconde moitié du 20^{ème} siècle – est désormais insuffisant pour comprendre les filières artistiques contemporaines. La moindre analyse de filière montre un jeu plus large de différenciation fonctionnelle et d'interdépendance inévitables entre au moins cinq grands segments²² :

- la phase ou fonction de recherche-expérimentation, indispensable dans les secteurs relevant de l'économie créative ;
- celle de production-fabrication, de nos jours autant de services relationnels que de biens matériels proprement dits ;
- celle désormais décisive de distribution-médiatisation, qui organise la mise en contact des propositions de biens et de services avec des diffuseurs intéressés ;
- celle de diffusion-exploitation, qui met en œuvre les conditions concrètes sous lesquelles les utilisateurs finaux vont faire l'expérience du bien ou service proposé ;
- celle enfin de réception-appropriation, qui sera toujours déterminante dans la valorisation (d'abord symbolique) du bien ou du service éprouvé et qui rétroagit de plus en plus avec les diverses fonctions précédentes.

L'analyse associée pour chaque filière de la manière dont se constitue et se répartit la chaîne de valeur (structure des coûts et structure associée des ressources), est un autre préalable pour mieux appréhender les contraintes actuelles et les transformations souhaitables pour un développement moins inégalitaire et conflictuel du domaine considéré.

Il faut par ailleurs tenir le plus grand compte de spécificités très marquées du domaine artistique. Chacun des mondes qui le constitue relève d'abord d'une économie de projets successifs, dont la valorisation (symbolique, puis économique) au long des différentes fonctions de la filière reste longtemps incertaine. Ils se caractérisent donc toujours par des modes de production et d'échange structurellement porteurs de forts déséquilibres et de lourdes inégalités. Ainsi et dans chacune des filières artistiques, le contraste est aujourd'hui patent entre :

- un amont très fragmenté d'expérimentation et de production ;
- une partie médiane de distribution, dont le niveau d'organisation est variable selon les filières considérées, mais toujours plus décisive dans la sélection des projets qui pourront être produits et largement diffusés ;
- un aval souvent très hiérarchisé et concentré, tant en termes de diffusion que d'appropriation, sur une partie seulement de l'offre disponible, mais aussi autour des organisations de diffusion de grande notoriété.

La répartition de la chaîne de valeur tout au long de chaque filière artistique est alors très déséquilibrée (coûts très importants dans l'amont et la partie médiane, ressources majeures concentrées dans l'aval). Elle est néanmoins partiellement régulée par des dispositifs – encore trop souvent empiriques et partiels – de mutualisation ou de redistribution. Le déséquilibre s'opère particulièrement et persiste au détriment des acteurs les plus précaires – dont une grande majorité des auteurs et des artistes, mais également des personnels d'accompagnement et de médiation des pratiques relevant de ce que nous avons appelé le second pilier.

Ce mode de développement très asymétrique des mondes de l'art est encore renforcé par la financiarisation générale qui touche plus particulièrement certains d'entre eux (comme le spectacle enregistré, audiovisuel ou cinéma), mais qui n'est désormais absente d'aucun

21/ J'ai moi-même commencé à rassembler des références et à développer un argumentaire concernant d'abord les arts théâtraux. Voir en particulier Philippe Henry, « Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement », *Théâtre / Public* n°175, octobre-décembre 2004, réédition en accès libre, avril 2019, et « Des malentendus productifs. Spectacle vivant et contexte socio-économique », *Théâtre / Public* n°179, octobre 2005, réédition en accès libre, avril 2019. On trouvera d'autres éléments dans Philippe Henry, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière à reconfigurer*, Grenoble : PUG, 2009.

22/ Pour une application de l'analyse filière au monde du spectacle vivant et partant des compagnies, voir en particulier le chapitre V « Des micro-entreprises assumant des fonctions multiples, dans Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry, 2011, *op. cit.*

(une partie des arts plastiques et du spectacle vivant musical en sont deux exemples probants). Il est donc temps de ne plus faire l'impasse sur les mécanismes structurels propres aux mondes de l'art, qui en font des filières d'autant plus foncièrement inégalitaires qu'on laisse jouer au doublet singularité-notoriété un rôle décisif – et sans assez de réels contre-feux – dans l'attribution de l'essentiel des moyens économiques et symboliques disponibles.

Par ailleurs, les mondes de l'art sont générateurs d'une richesse multiforme, dont les parts immatérielle, relationnelle, culturelle et sociale sont encore très largement hors de portée des outils d'évaluation (et en particulier de mesure économique) dont nous disposons. Au vu de l'importance des coûts invisibles (ou non monétarisés) des filières artistiques, aussi bien que de la diversité et de l'intensité de leurs effets positifs, pour les individus et les collectivités et au-delà de leurs seuls enjeux esthétiques, le domaine artistique est exemplaire de la nécessité d'élaborer de nouveaux indicateurs pour la mesure d'une richesse qui a une forte particularité : celle d'être produite collectivement par un jeu d'interaction complexe entre individualités éminemment singulières.

Pour gagner ce combat, il faudra également que nos concitoyens non professionnels de l'art trouvent dans ses pratiques des utilités personnelles et collectives suffisantes, pour peser, avec les professionnels, en vue d'une meilleure valorisation sociale et économique des processus d'enrichissement commun que ces pratiques spécifiques permettent, bien plus que des œuvres d'art et des artistes pour eux-mêmes. À nouveau sur ce point, il y a peu de chances que les enjeux spécifiques des mondes de l'art soient entendus, en l'absence d'une reconfiguration qui, sans les renier, les articuleraient à ceux d'autres secteurs de la société.

33 – Le cas du spectacle vivant

À titre d'exemple, on soulignera combien le spectacle vivant se présente comme une filière où :

- la richesse multiforme reste très insuffisamment reconnue et peine ainsi à trouver des ressources économiques suffisantes pour son développement global ;
- la répartition interne des différentes ressources économiques disponibles reste d'autant plus inégalitaire qu'une conception finalement très élitiste et hiérarchisée continue toujours d'y avoir cours ;
- les principaux acteurs professionnels, privés et publics, ont le plus grand mal à envisager, collectivement et aux conditions contemporaines, une articulation et une régulation plus globales des différentes pratiques et fonctions interdépendantes qui la composent.

Du point de vue de l'analyse de filière, ce monde de l'art se caractérise aussi par des dispositifs partiels et fragmentés d'aide à la production, sans que le segment recherche-expérimentation fasse l'objet ni d'une évaluation générale de ses coûts, ni d'une régulation territoriale (locale ou nationale) significative.

La fonction de production-fabrication est mieux appréhendée et a été un des piliers du mode de développement de l'art dont nous héritons. Pour les arts théâtraux, elle continue néanmoins à être surtout envisagée dans des partenariats locaux et successifs entre les compagnies, les établissements artistiques et culturels sollicités comme coproducteurs, les pouvoirs publics délivrant des subventions pour les projets. De plus, ces divers soutiens sont encore largement conçus au sens restreint d'une aide à la production, sans que les fonctions suivantes (et les coûts associés) de distribution ou de diffusion soient réellement intégrées.

La fonction de distribution-médiatisation est elle aussi très peu réfléchi et organisée collectivement pour les arts théâtraux. Le fait que le Festival *Off* d'Avignon – essentiel pour les compagnies comme premier « salon professionnel » de France – ne fasse toujours pas l'objet d'une prise en charge plus collective de la part de l'ensemble du milieu professionnel et des pouvoirs publics en est un exemple frappant.

Dans ces conditions et avec les moyens matériels, humains et financiers dont ils disposent, les établissements artistiques et culturels sont toujours plus au centre des décisions, tant pour les trois fonctions précédentes que pour celle de diffusion-exploitation. Ils constituent d'ailleurs un élément essentiel du mode historique de développement de l'art. Mais on redira à ce sujet la place désormais majeure des établissements non labellisés par le

ministère de la Culture en ce qui concerne le nombre et à la variété des propositions artistiques produites et diffusées.

Enfin, si la fonction de réception-appropriation reste plus difficilement à appréhender, l'exemple des compagnies montre au moins que celles-ci sont largement impliquées dans ce qui s'apparente à la proposition de véritables services relationnels, au-delà de la seule production et diffusion de spectacles. Reste que la prise en compte, au cœur même de leur projet artistique, de la diversité culturelle et générationnelle de nos concitoyens et des territoires dans lesquels ils vivent n'est perceptible que dans un nombre encore très restreint de cas.

Ce secteur d'activité est par ailleurs exemplaire de l'économie plurielle que nous avons évoquée, où ce sont d'abord les pratiques non marchandes qui génèrent une dynamique, ayant besoin d'être soutenue par des ressources redistributives, avant de relever pour partie d'un échange marchand. En tout cas, sa complexité actuelle montre combien il serait urgent de sortir de l'obsession d'un primat de la seule offre artistique professionnelle, conçue comme autonome de ses contextes concrets et territorialisés de production et d'échange.

Sauf à laisser s'amplifier les problèmes – et désormais la crise – hérités du mode de développement culturel de l'art du siècle dernier, les éléments qu'on vient d'évoquer induisent une troisième nécessité, celle d'une révision sensible de la gouvernance du domaine artistique et du partenariat privé / public qui nous ont été légués.

4 – Aller vers une gouvernance, civile et publique, plus mutualiste et solidaire

Sans prétendre à l'exhaustivité, on présentera pour conclure plusieurs suggestions, à partir d'une orientation de principe et de trois niveaux d'action à envisager conjointement. Elles sont bien entendu à débattre, préciser ou amender, en cherchant pourtant à ne jamais perdre de vue ce qui constitue une visée générale et une cohérence d'ensemble, sans lesquelles on retombe vite dans un inventaire plus ou moins convaincant de mesures partielles et peu à la hauteur des enjeux qui sont aujourd'hui les nôtres.

Si la dynamique des projets successifs est inhérente aux démarches artistiques, le mode historique de gouvernance consistant, pour chaque projet, à solliciter de manière fragmentée une diversité de partenaires – une logique de « guichets » partiels, successifs et démultipliés – atteint aujourd'hui clairement ses limites d'efficience. De même et à l'aval des filières, la concentration de la valorisation symbolique et économique sur un nombre restreint de propositions artistiques conduit à des inégalités et des déséquilibres majeurs.

Desserrer ce double jeu de contraintes impliquerait de faire une plus grande place aux regroupements coopératifs et aux modes de gestion mutualistes. S'en dégager plus nettement exigerait d'aller vers une nouvelle organisation systémique, basée d'abord sur le principe d'une mutualisation tant du risque initial porté par les projets artistiques que des résultats, au moins économiques, de ceux qui aboutissent et arrivent à une réelle diffusion (principe de double mutualisation).

Cette orientation de principe plaide pour un meilleur équilibre de valorisation symbolique et d'affectation des moyens disponibles entre les différents acteurs et les principales phases des filières artistiques. Elle implique également la mise en place de dispositifs associant une grande flexibilité et une réelle sécurisation, d'une part, économiques pour les organisations artistiques et, d'autre part, professionnelles pour les travailleurs de ces secteurs (principe de double flexicurité).

Sur toutes ces questions, l'engagement fort des différents acteurs de la société civile est aussi indispensable que celle des diverses collectivités publiques. Percevoir la nature d'"utopie concrète" de cette perspective et l'ampleur des difficultés à surmonter n'interdit pas de décliner des modalités potentielles allant dans son sens.

41 – Pour des acteurs de la société civile responsabilisés et optant pour la gestion coopérative

Les acteurs privés, amateurs ou professionnels, impliqués dans les pratiques artistiques sont les premiers concernés par la question de la gouvernance globale, actuelle et future, de ces secteurs d'activité. Rien ne changera sans leur forte implication dans la prise en charge collective d'une autre façon de s'y prendre, ne serait-ce que pour pouvoir continuer à développer leurs propres parcours singuliers.

A ce titre, on peut penser à :

– Un engagement plus net des acteurs privés – et en particulier de ceux qui relèvent du tiers secteur à buts autres que lucratifs – dans des formes de fonctionnement mutualisé au sein des filières artistiques : coopératives artistiques d'expérimentation et de recherche, agences de production-distribution à buts autres que lucratifs, projets fédératifs territoriaux d'action culturelle et artistique, de diffusion ou/et d'appropriation... Un soutien public plus ferme à ces modes d'action serait simultanément requis.

– Un engagement des acteurs privés dans la mise en œuvre, pour chaque grand secteur d'activité artistique, d'un financement socialisé alliant des avances sur recettes potentielles, pour une bonne part automatiques, et l'obligation d'alimenter un fonds collectif associé, à partir d'un pourcentage défini des recettes d'exploitation effectives. Ce mode de double mutualisation est déjà opérant dans le secteur du cinéma et dans celui des musiques actuelles et de variété. Ces dispositifs partiels représentent sans aucun doute les prémices d'un fonctionnement à amplifier et généraliser dans le contexte de l'économie créative d'aujourd'hui. Pour en combattre les inégalités, la part redistribuée au profit des projets et des organisations les plus modestes devrait en particulier être privilégiée. Un tel système serait à la base d'une réelle flexicurité économique pour l'ensemble de la filière concernée. Le développement simultané de fonds redistributifs privés / publics plus précisément dédiés (tels que des fonds de dotation territoriaux ou des fonds sectoriels mutualisés), avec des comités d'attribution ajustés aux objectifs de ces fonds, serait également à promouvoir selon des principes similaires de fonctionnement.

– La reprise du débat et l'apport par les acteurs privés de propositions nouvelles concernant, cette fois-ci, un régime de flexicurité professionnelle adapté aux particularités de l'emploi rémunéré discontinu dans les activités artistiques. D'autant que ce type d'emploi est et restera une donnée structurelle de ces filières, en particulier pour les emplois à très forte valeur ajoutée créative ou relationnelle. À nouveau, dans le cadre d'une économie créative plus équilibrée, la part des revenus personnels directement liée à la valeur ajoutée dégagée par l'organisation employeuse devrait diminuer, au profit de la part provenant de diverses formes de redistribution sociale.²³ Le régime d'allocation chômage spécifique des intermittents du spectacle (vivant et enregistré), historiquement fondé sur une conception disjonctive entre emploi rémunéré et chômage, représente les prémices d'un tel mode de rémunération. Il devrait désormais être défendu sur la base d'une conception renouvelée du partage de la valeur ajoutée globale réalisée par toutes les organisations, au moins dans chaque grand secteur d'activité. Un tel système serait en tout cas en phase avec le fait que, dans nos sociétés, le travail humain directement productif, en termes de valeur économique monétarisée, n'est plus la seule base des gains de productivité et plus largement de la richesse générée.

– Une déclinaison adaptée aux spécificités des démarches artistiques des principes de la coopération mutualiste (buts autres que lucratifs, réserve socialisée d'une part des excédents, gouvernance personnalisée mais collégiale, partage relatif des décisions et des responsabilités, partage des risques et des résultats, limitation des écarts de revenus au sein d'une même démarche...). Le développement récent de la notion d'entrepreneuriat social²⁴

23/ Les fonctionnaires, rétribués sur une base forfaitaire, représentent la forme extrême de ce type de processus. Leurs revenus personnels sont en effet à peu près totalement socialisés et non individuellement indexés sur la productivité économique directe de chacun de ces agents à leur poste de travail. La plupart disposent, par ailleurs, d'une sécurité enviée de l'emploi, ce qui est une autre question à ne pas confondre avec celle de la nature et de la provenance des revenus.

24/ Voir à ce sujet, Amandine Barthélémy et Romain Slitine, *Entrepreneuriat social. Innover au service de l'intérêt général*, Paris : Vuibert, 2011.

pourrait aller dans ce sens. Elle aurait besoin d'être spécifiée et plus expérimentée au sein des filières artistiques.

– Une plus grande prise en compte, par les différentes instances professionnelles, d'une conception plus ouverte et polymorphe de l'activité et des métiers artistiques, à explicitement inscrire dans les textes paritaires (notamment les Conventions collectives). La mise à même niveau de considération des compétences artistiques, quelles que soient les situations où elles se trouvent mobilisées (recherche, production et diffusion d'œuvres, formation et transmission, action culturelle et médiation), fait partie des urgentes nécessités dans le contexte renouvelé des pratiques contemporaines.

– Un aboutissement des propositions faites pour sécuriser juridiquement les situations qui se multiplient d'implication mixte dans les projets artistiques de professionnels et d'amateurs. Cette mixité fait probablement partie des caractéristiques majeures du développement futur des pratiques artistiques.

– Une mise en avant de propositions pour également sécuriser juridiquement le statut fiscal et social des artistes porteurs de projets artistiques collectifs (notamment ceux relevant d'une rémunération intermittente). La polycompétence exigée dans de telles prises de responsabilité est un des éléments majeurs à désormais considérer.

42 – Pour des collectivités territoriales chefs de file dans la déclinaison territoriale des politiques artistiques

De toute évidence, l'Etat doit redéfinir son rôle moteur et régulateur dans le cadrage de principe et la gestion systémique de la politique publique d'intérêt national du domaine artistique, dans ses différentes composantes. Déjà hautement souhaitable dans le contexte de mutation actuelle, ce réengagement est impérativement requis dans l'orientation de principe adoptée ici. Le temps historique est également venu de reconnaître aux diverses collectivités territoriales leur part essentielle dans l'invention et la mise en œuvre concrètes des politiques artistiques publiques.

A ce titre, on peut penser à :

– Un rééquilibrage de valorisation symbolique et d'affectation de moyens entre, d'une part, le petit nombre des équipes et établissements artistiques de forte renommée et, d'autre part, la grande majorité des équipes et des établissements qui assurent, de fait, sur les territoires l'essentiel du développement artistique et culturel.

– Une double priorité aux démarches tant de créativité artistique que d'appropriation interculturelle, qu'elles soient portées par des artistes professionnels ou impulsées par des non professionnels de l'art.

– Un soutien induit renforcé aux équipements artistiques et culturels accueillant des résidences longues d'artistes associés, qui développent différentes formes d'interaction avec des populations, des territoires, des thèmes d'actualité spécifiques.

– Des conventions d'objectifs et de moyens de quatre ans au profit d'équipes ou d'établissements artistiques impliqués dans des dynamiques culturelles ne dissociant pas les dimensions créatives et les dimensions d'appropriation.

– Une réorientation progressive des principales aides disponibles au profit des formes de fonctionnement mutualisé et de flexicurisation qui se mettraient en place au sein des filières artistiques. Sur ces questions, l'engagement résolu des instances publiques est d'autant plus indispensable que, de droit, elles ont pour mission d'aider à l'élaboration toujours à débattre de l'intérêt général et qu'elles détiennent, à la différence des seuls acteurs privés, des outils juridiques et économiques majeurs pour la mise en œuvre effective de dispositifs associés.

– Une forte participation aux diverses formes territorialisées de fonds redistributifs privés / publics, avec des comités d'attribution beaucoup plus centrés sur les projets structurels et pluriannuels que sur les projets artistiques particuliers. Les critères d'attribution et de résultats attendus devraient également être revus avec, notamment, des objectifs quantitatifs de production et de diffusion d'œuvres plus ouverts et bien moins impératifs.

– Un déploiement de Conseils des arts et de la culture quadripartites (professionnels de l'art, Etat, collectivités territoriales, autres membres de la société civile) disposant de la

capacité à gérer eux-mêmes une part des budgets territoriaux publics consacrés à ces domaines.

42 – Pour un ministère des Arts et du Développement culturel redéfini et renforcé

Dans l'orientation qui est présentée, la nécessité est patente d'un ministère renforcé, qui aurait toujours plus spécifiquement en charge les questions d'intérêt général touchant aux pratiques artistiques de tout ordre et à la participation de celles-ci au développement culturel d'ensemble de notre société. Cette redéfinition d'une politique d'Etat de grande ampleur nécessite également d'être traitée en relation plus étroite avec ses différents acteurs (privés et publics) parties prenantes et compte tenu de ses divers territoires d'application.

A ce titre, on peut penser à :

– Un ministère porteur d'une conception élargie de l'art dans la société, qui tiendrait à même niveau d'importance le soutien au développement des secteurs professionnalisés de l'art et celui des parcours d'expression artistique et d'émancipation culturelle de nos divers concitoyens.

– Un ministère qui intègre les pratiques artistiques en amateur et leurs liens avec d'autres domaines ou dimensions du développement culturel comme préoccupation aussi centrale que celle portée aux milieux artistiques professionnels.

– Un ministère qui réoriente ses labels, chartes, cahiers des charges... dans le sens d'un plus grand équilibre entre les préoccupations précédentes, le thème de l'interculturalité devenant, par exemple, autant valorisé que celui de l'innovation artistique.

– Un ministère qui se dote d'une compétence réelle d'analyse et de prospective socio-économiques permettant d'approfondir la compréhension des filières artistiques et de leur chaîne de valeur associée, capable également d'avancer des propositions de meilleure régulation de leur fonctionnement systémique.

– Un ministère qui participe aux efforts actuels pour définir de nouveaux indicateurs de mesure de la richesse, donnant toute leur place aux dimensions qualitatives des pratiques artistiques. La mise en exergue des externalités positives de ces pratiques est un préalable, pour justifier d'un accroissement des ressources économiques pour les mondes artistiques les moins directement producteurs de valeur ajoutée économique.

– Un ministère offensif au double plan, national et international, pour la mise en œuvre de ces nouveaux indicateurs et pour la nécessité de consacrer une part accrue des ressources disponibles – en particulier au niveau européen – à une économie artistique porteuse d'un autre modèle de développement que le "tout marchand".

– Un ministère qui redéploie structurellement ses dispositifs d'aide et de redistribution vers les initiatives de double mutualisation et de double flexicurité, au profit des projets relevant d'une économie créative à buts autres que lucratifs, ou encore en vue d'une équité territoriale dans la répartition des moyens disponibles.

– Un ministère qui impulse dans ses propres formations professionnelles et celles, notamment universitaires, auxquelles il est associé une réelle prise en compte d'une approche étayée et critique du fonctionnement socio-économique actuel des mondes de l'art, mais également une conception plus ouverte et polymorphe de l'activité et des métiers artistiques.

Le simple énoncé de ces différentes propositions indique l'ampleur de la tâche, alors même que bien d'autres éléments seraient à évoquer. Raison de plus pour continuer à enrichir et développer ce chantier, tant au plan des idées directrices que de ses mises en actes concrètes, immédiates ou dans la perspective d'un futur plus lointain.²⁵

²⁵/ Voir, par exemple, une mise en perspective personnelle ultérieure à cet article de 2011 dans la contribution en accès libre « Pour des politiques culturelles publiques plus systémiques et coopératives », *Contribution # 7. Investir en urgence dans des modèles économiques de la création artistique plus coopératifs et solidaires*, Art-sur-Meurthe : Institut de Coopération pour la Culture, mai 2015, p. 17-22.