



HAL
open science

Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement

Philippe Henry

► **To cite this version:**

Philippe Henry. Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement. Théâtre/Public, 2004. hal-02113983

HAL Id: hal-02113983

<https://hal.science/hal-02113983>

Submitted on 29 Apr 2019

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

Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement

Performing arts and the need
to look at them more closely and do things differently

Philippe HENRY

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

Avertissement

Ce document fait partie 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 1996 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. Ces travaux apportent également une contribution à une approche plus globale des particularités de la socio-économie de la culture et plus particulièrement du spectacle vivant.

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, ainsi que sur leur permanence ou leur déclinaison particulière une ou deux décennies ans plus tard.

La plupart des articles de synthèse ont déjà fait l'objet d'une première publication, entre 1997 et 2006, notamment dans la revue *Théâtre / Public*.

Cet article date d'avril 2004, avec un post-scriptum de novembre 2004. Il poursuit une réflexion personnelle sur l'organisation du théâtre professionnel en France. Il a fait l'objet d'une première publication dans la revue *Théâtre / Public*.¹

La présente édition reprend sans modification structurelle le texte original, les ajustements portant surtout sur des points de forme.



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/).

1/ *Théâtre / Public* n° 175, octobre-décembre 2004, p. 4-17.

Résumé

L'article propose une synthèse de problématiques qui sont apparues au cours d'une recherche-action menée auprès de deux regroupements d'organisations professionnelles liés aux arts de la scène, Autre(s)pARTs et l'U-Fisc, engagés chacun dans un travail de réflexion collective.

Il commence par revenir sur plusieurs aspects trop peu pris en compte de la socio-économie du secteur théâtral dont la crise de 2003 s'est pourtant faite l'écho : une organisation trop cristallisée de ce champ, une stratification de la notoriété source de fortes inégalités, la tension non résolue entre le travail salarié et une volonté d'indépendance, une flexibilité de l'emploi trop peu régulée.

Il rappelle que le développement des arts théâtraux est à comprendre dans un contexte où trois conceptions distinctes de l'intérêt public pour les arts et du rapport entre démocratie et culture sont en jeu. En s'essayant à renouveler la relation entre l'art, les populations et les territoires, de nombreuses compagnies ou lieux culturels participent à l'invention d'un nouveau paradigme pour une démocratie culturelle qui reste néanmoins encore loin d'advenir.

Il présente des éléments d'un argumentaire pour une approche plus hétéronome des arts théâtraux et qui sécuriserait économiquement plus les personnes qui y travaillent, notamment les salariés à activité rémunérée intermittente.

Il se conclut par un plaidoyer pour une organisation du secteur théâtral donnant plus de place aux pratiques artistiques menées plus au près des populations et de leurs territoires de vie.²

2/ Cet article poursuit un travail personnel engagé depuis plusieurs 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, L'Harmattan / Département Théâtre de l'Université Paris 8, 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, L'Harmattan / Département d'Etudes Théâtrales de Paris 8, 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.

Au fil du temps, d'autres études personnelles sont venues compléter ces travaux sur l'organisation du théâtre en France, notamment : « 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. ; « Quelle production aujourd'hui pour la filière du spectacle vivant ? », auto-édition en accès libre, décembre 2009, 10 p. ; *Arts de la scène : un tournant nécessaire*, collection Entre-Vues, Editions Universitaires d'Avignon, 2010, 80 p. ; « Economie politique de l'art. Un partenariat privé / public à reconsidérer », auto-édition en accès libre, octobre 2011, 11 p. ; « Démarches artistiques partagées. Des processus culturels plus démocratiques ? », auto-édition en accès libre, décembre 2011, 15 p. ; *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éditions de l'attribut, 2014, 256 p. ; « L'entrepreneuriat culturel : des tensions génériques qu'amplifie la petite taille des organisations », auto-édition en accès libre, février 2018, 36 p.

Foreword

This document is part of a free access project – which will be put on line during the year 2019 – of a set of articles and reports from researches conducted between 1996 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, cultural wastelands or shared artistic practices. The goal of this work is also to contribute to a more comprehensive and critical approach of the socio-economy peculiarities of culture and especially of the performing arts.

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, as well as on their permanence or their particular variation one or two decades later.

Most of the review articles were first published between 1997 and 2006, in particular in the French journal Théâtre / Public.

Abstract

The article proposes a synthesis of issues that emerged during an action-research process conducted with two groupings of professional organisations related to the performing arts, Autre(s)pARTs and U-Fisc, each of them being engaged in a collective reflection.

It begins by going back over several aspects of the socio-economy of the theatre sector that are too little taken into account even though the 2003 crisis has put it in the limelight : a too crystallised organisation of this field, a stratified notoriety that is the source of strong inequalities, the unresolved tension between salaried work and the willingness to be independent, a too little regulated employment flexibility.

It reminds the reader that the development of performing arts is to be understood in a context where three distinct conceptions of the public interest in the arts and the relationship between democracy and culture are at stake. By having a go at renewing the relationship between art, people and their territories, many companies or cultural venues get involved in the invention of a new paradigm for a cultural democracy that still remains far from being a reality.

It presents elements of an argument for a more heteronomous approach to performing arts, one that would be economically more secure for the people working in that sector, including salaried employees with intermittent activity.

It ends with a plea for a theatre sector organisation giving more space to the artistic practices carried out more closely to the people and their areas of life.

Table des matières

<u>Résumé</u>	<u>2</u>
<u>Table des matières</u>	<u>4</u>
<u>Introduction</u>	<u>5</u>
<u>1 - Spécificités socioéconomiques des arts théâtraux</u>	<u>6</u>
11 - <u>Un champ organisationnel à réouvrir</u>	<u>6</u>
12 - <u>Un stratification par la notoriété à contenir</u>	<u>7</u>
13 - <u>Une tension particulière entre travail salarié et indépendant</u>	<u>8</u>
14 - <u>Une flexibilité de l'emploi sans contreponds suffisant</u>	<u>10</u>
<u>2 - Spécificités idéologiques des arts théâtraux</u>	<u>11</u>
21 - <u>Un rapport pluriel entre Culture et Démocratie</u>	<u>11</u>
22 - <u>Des démarches artistiques pour d'autres façons de s'y prendre</u>	<u>13</u>
<u>3 - Contours pour d'autres organisations et pratiques théâtrales</u>	<u>15</u>
31 - <u>Des projets socio-artistiques à recadrer</u>	<u>16</u>
32 - <u>Des modes spécifiques de production et de management à considérer</u>	<u>18</u>
33 - <u>Une double sécurisation collective à développer</u>	<u>19</u>
34 - <u>Une approche recadrée de la question de l'intermittence</u>	<u>20</u>
<u>Post-Scriptum</u>	<u>23</u>

Introduction

La crise déclenchée depuis le printemps 2003 par le nouveau protocole d'indemnisation chômage des intermittents est très douloureuse pour beaucoup. Elle rappelle que les mondes de l'art ne sont pas indépendants de la société. Plusieurs éléments reconnus, ou a contrario refoulés, reviennent au premier rang, notamment le fait que si la singularité créative et celle de l'expérience esthétique restent au cœur des arts du spectacle, leurs dimensions institutionnelle, sociale et économique ne peuvent être évacuées et modèlent fortement en retour leur fonctionnement artistique. Revenir sur nos modèles de représentation et d'action est alors utile face aux questions socioéconomiques, idéologiques ou organisationnelles que repose cette actualité conflictuelle.

Après une série de travaux empiriques et comparatifs concernant les compagnies théâtrales et les nouveaux espaces-projets artistiques réinvestissant d'anciennes friches industrielles³, il nous a semblé opportun d'engager un cycle d'étude en interaction avec certaines de ces organisations. Cette recherche-action⁴ a été mise en place dès le dernier trimestre de 2002. Son ossature consiste en un travail de suivi et de réflexion partagée au sein de deux collectifs, Autre(s)pARTs⁵ et l'U-Fisc⁶, complété par diverses interventions dans des rencontres professionnelles.⁷ Constamment impliqués dans l'action et submergés par ses urgences, les responsables d'équipes ou de projets théâtraux ont du mal à trouver des espaces d'échange et de mise à distance de leurs pratiques, alors même que de très sérieuses mutations sont en cours, dans les arts théâtraux ou plus largement dans la société. C'est ce besoin d'une réflexion commune qui fonde divers regroupements récemment mis en place, souvent d'ailleurs avant la crise de l'été 2003. Un des besoins qui émerge très vite dans ces

3/ Philippe Henry, « Les espaces-projets artistiques. Une utopie concrète pour un avenir encore en friche », *Théâtre / Public* n° 163, janvier-février 2002, p. 60-71, réédition en accès libre, avril 2019, 24 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, avril 2019, 28 p.

4/ Pour une introduction aux particularités de ce type de recherche, voir Florence Allard-Poesi et Véronique Perret, « La recherche-action », *Conduire un projet de recherche. Une perspective qualitative*, éditions EMS, 2003, p. 85-132.

5/ Autre(s)pARTs – Acteurs Unis pour la Transformation, la Recherche et l'Expérimentation (sur les relations entre) Populations, Arts, Territoires et Société – est une association née en septembre 2000, autour du projet commun de transformation de l'action culturelle, au travers de nouveaux et autres rapports à l'art et aux populations. Elle est à ce jour composée d'une vingtaine de membres (responsables de lieux et de compagnies essentiellement), dont Guy Allouche / Cie Hendrick Van der Zee, Mustapha Aouar / Gare au théâtre, Fazette Bordage / Mains d'Œuvres, Catherine Boskowitz / Collectif 12, Eric Chevance / TNT – Manufacture de chaussures, Henri Devier / Melkior théâtre – La gare mondiale, Jean Djemad / Cie Black Blanc Beur, Philippe Foulquié / Système Friche Théâtre – la Belle de Mai, Bruno Lajara et Christophe Demarthe / Cie Viesàvies, Jean Hurstel / Banlieues d'Europe, Chantal Lamarre / Culture Commune, Jacques Livchine / Théâtre de l'Unité, Christophe Marquis / L'Echangeur de Fère-en-Tardenois, Karine Noulette / Emmetrop, Wladyslaw Znorko / Cosmos Kolej – La Gare Franche.

6/ U-Fisc – Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles – est une association créée en janvier 2000, afin de soutenir et défendre les intérêts collectifs de ses membres en tant qu'entreprises de création dans le domaine des arts vivants et de la culture. Union de regroupements professionnels, elle est à ce jour composée de La Fédération (association professionnelle des arts de la rue), la Fédurok (fédération de lieux de musiques amplifiées / actuelles), le SYNAPI (syndicat national des arts vivants), le SCC (syndicat du cirque de création, anciennement syndicat des nouvelles formes des arts du cirque), le CITI (centre international du théâtre itinérant), le Réseau Chainon, Actes-IF (espaces-projets d'Ile-de-France), la Fédération des scènes de jazz et musiques improvisées.

7/ Colloque *Le(s) public(s)*, Paris, Auditorium du Louvre, octobre 2002 ; rencontre professionnelle *Théâtres en actes, à la rencontre des publics*, Saint-Brieuc, Théâtre s en Bretagne / La Passerelle, janvier 2003 ; rencontre de professionnels européens *Nouveaux espaces, nouvelles formes*, Sitges, Mira / ONDA, juin 2003 ; rencontre *La place de l'artiste dans la cité*, Ramonville, Festival de rue, septembre 2003 ; débat *Etre artiste aujourd'hui*, Bayonne, Festival de théâtre franco-ibérique et latino-américain / Théâtre des Chimères, octobre 2003 ; débat public *Les propositions nées de la rencontre d'artistes et de non-professionnels*, Paris, Rencontres de La Villette, novembre 2003 ; forum *Le protocole, d'autres propositions*, Paris La Villette / 3^e Plateau tournant interrégions, février 2004 ; débat *S'engager aujourd'hui, pour quelles cause ? Sous quelles formes ?*, Limoges, Plateau tournant interrégions / Théâtre de l'Union, mars 2004.

collectifs, au-delà de revendications pour la survie de pratiques toujours plus précarisées, c'est de ressaisir l'identité profonde de leurs actions et organisations, d'en préciser les problématiques contemporaines et d'aménager des modes opératoires qui leur soient pertinents. Dans chacun des deux collectifs cités, se dégage ainsi une forte demande d'argumentaires affinés et plus "au contact" des réalités spécifiques de leurs pratiques artistiques, mais aussi de l'époque. Cette demande renvoie elle-même à un besoin de remise en perspective et d'intégration d'éléments thématiques et historiques jusqu'ici peu considérés.

C'est à une première synthèse des problématiques mises à jour au cours de ces quinze derniers mois que s'attache le présent texte, objectivation de phénomènes désormais incontournables, interprétations plus subjectives d'orientations possibles, toujours matériaux d'un débat exigeant que nous avons à mener collectivement et au plus loin possible.

1 - Spécificités socioéconomiques des arts théâtraux

Trop longtemps ignorés et peu étudiés, plusieurs aspects majeurs sont à considérer pour mieux comprendre la profondeur de l'ébranlement suscité par la crise actuelle, qui agit comme un véritable analyseur d'une histoire plus ample.⁸ Nous nous en tiendrons à quatre phénomènes, mais dont la combinaison forme déjà système.⁹

11 - Un champ organisationnel à réouvrir

La notion de champ organisationnel¹⁰ permet de comprendre les quatre grandes étapes de constitution socioéconomique des arts théâtraux dans notre pays.

1) Dans une économie théâtrale quasi exclusivement de marché et où l'implication des collectivités publiques restait très faible, une phase d'émergence – allant de la fin du 19^{ème} siècle jusqu'à l'après seconde guerre mondiale – voit divers militants chercher un renouvellement artistique et commencer à interagir sans encore aboutir à une institutionnalisation. L'interaction entre acteurs privés et publics s'initiera très lentement autour de l'utopie d'un théâtre populaire, justifiant une aide publique et introduisant progressivement une logique d'économie redistributive. Durant cette période, la qualification salariale du travail de comédien commence également à s'imposer, nous y reviendrons dans une autre section.

2) Entre la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 et l'accès de la gauche au pouvoir d'Etat en 1981, une période de structuration voit la mise en place de pratiques plus institutionnalisées. Un espace professionnalisé accède à une autonomie relative, même s'il n'y a pas encore de consensus quant à la logique qui doit dominer le secteur. L'interaction entre un milieu théâtral qui se développe et des collectivités publiques à l'implication croissante devient centrale. Il en résulte une paradoxale économie de marché administrée des arts théâtraux, qui se construit dans une sorte de cogestion entre pouvoirs publics, directeurs d'établissements (publics) ou/et de compagnies (privées), organismes paritaires de gestion

8/ Cette crise est renforcée par plusieurs décisions gouvernementales, qui touchent particulièrement les organisations théâtrales les plus fragiles et les plus investies dans des pratiques auprès des populations : fin programmée des emplois-jeunes, réorientation des crédits de la Politique de la ville au détriment de son volet culturel, quasi extinction des classes à Projet artistique et culturel dans le milieu scolaire.

9/ Les quatre sections sur le champ organisationnel, la notoriété, la flexibilité et le management reprennent une argumentation plus amplement référencée dans Philippe Henry, « Singularités socio-économiques des arts théâtraux », *Scène et savoir. Recherches croisées sur le fait théâtral*, Presses Universitaires de Vincennes - Saint-Denis, 2005, p. 183-195. Pour une approche condensée, voir également Philippe Henry, « Un monde social à redéployer », *La France a-t-elle besoin de culture ?*, *Thématiques*, Hors série de *La Nouvelle Vie ouvrière*, décembre 2003, p. 30-31.

10/ Sur cette notion, se reporter à Neil Fligstein, *The Architecture of Markets : An Economic Sociology of Twenty-First-Century Capitalist Societies*, Princeton University Press, 2001, 288 p. Pour une application au cinéma français, voir Benoît Demil et Bertrand Leca, « Architecture de marché et régulation dans l'exploitation cinématographique », *Revue française de gestion* n° 142, janvier-février 2003, p. 229-252.

(notamment de protection sociale). Les arts théâtraux se transforment en un domaine "protégé", dont la survie économique dépend de plus en plus des aides (publiques et privées) qui lui sont redistribuées. Parallèlement et sur un thème que nous reprendrons plus loin, les politiques culturelles publiques se développent sur la base d'un légitimisme culturel des œuvres, des artistes et de la qualité artistique. Par contre, les questions de la diversité des comportements socioculturels des publics ou de la proximité avec les populations ou les territoires sont relativement mises de côté. La réelle diversification de l'offre théâtrale ne correspond donc pas à une diversification symétrique de l'appareil de légitimation sociale.

3) La gestion de la gauche socialiste à partir de 1981 ouvre une nouvelle phase pour les arts théâtraux et concourt à une cristallisation de son champ organisationnel, de ses règles, de la répartition des positions artistiques et socio-économiques. Consensus sur la place centrale à donner aux créateurs et à leur singularité expressive, professionnalisation et hiérarchisation des enjeux, des réseaux et des échanges, poids désormais massif de l'économie redistributive. Mais aussi, flexibilisation croissante du marché de l'emploi que le système de l'intermittence va porter à des extrêmes. Le ministère de la Culture continue à privilégier la part la plus intégrée du milieu théâtral, ne valorisant que très peu la diversification des rapports à l'art portée par tout un ensemble d'artistes et de militants, pour lesquels les collectivités locales sont parfois plus attentives. Mais l'accès à l'art la plus légitimée du champ théâtral reste toujours aussi inégalitaire, alors qu'on voit se développer une plus grande diversité des trajectoires de chacun et des modes d'action culturels. Dès les années 1990, le champ cristallisé des arts théâtraux supporte très mal la contradiction qui continue à dénier dans les faits la capacité de juger de l'art au citoyen ordinaire, alors que toutes les politiques culturelles affichent pourtant vouloir doter ce dernier de cette capacité.

4) On peut désormais parler de mise en crise du champ organisationnel, dans la mesure où le relatif consensus de la période précédente est moins opérant, les règles et frontières du champ étant déstabilisées par diverses dynamiques. Offre croissante de pratiques et de spectacles théâtraux pour une demande qui reste limitée, stratification de moins en moins fluide des réseaux, dominance accrue des distributeurs-programmateurs des établissements publics (depuis les Théâtres nationaux jusqu'aux théâtres de ville), centralité et inégalité croissante de la réputation dans une économie dont l'incertitude est structurelle, multiplication des centres de décision (notamment par la déconcentration de l'Etat et le pouvoir croissant des collectivités locales), pluralité des modes d'action culturelle pour des populations au contact de l'espace médiatico-industriel bien plus que des établissements de la légitimité culturelle, diversification aussi des esthétiques, croissance désormais quasi nulle du financement public.¹¹

12 - Un stratification par la notoriété à contenir

Les spectacles théâtraux sont d'abord appréciés par les récepteurs selon des dimensions symboliques, tournées vers les autres – effets de distinction, jugement de goût partagé – ou bien vers soi – expérience esthétique éprouvée. Cette valeur d'expérience¹², composite et déterminable après coup, renforce d'autant l'incertitude de productions peu modulables, car d'abord conçues selon un projet expressif singulier et non les attentes de futurs récepteurs. Les effets de mimétisme social sont alors incontournables pour réduire l'incertitude sur la qualité espérée des spectacles théâtraux. Ces spécificités ont un ensemble de conséquences, dans des proportions certes plus mesurées que dans les secteurs industrialisés du spectacle (cinéma et audiovisuel). Centralité de la notoriété des producteurs et des distributeurs, vedettariat, double tri des projets par les prescripteurs – pour la décision initiale d'aide au projet, puis pour la distribution de l'œuvre –, éclectisme des programmations annuelles ou événementielles (festivals). Ces phénomènes rappellent aux thuriféraires de la diversité, de l'innovation et de la concurrence que c'est d'abord la confiance qui sert de moteur à n'importe quelle économie. Ils permettent aussi de comprendre nombre des stratifications des arts théâtraux. Créateurs structurels de fortes

11/ Pour un tableau de l'organisation et du fonctionnement actuels des arts, voir Philippe Tronquoy (dir.), *Culture, Etat et marché*, Cahiers Français n° 312, janvier-février 2003, La Documentation Française, 100 p.

12/ Recherche et valorisation d'une expérience sont des éléments désormais considérés, y compris dans l'approche marketing. Voir à ce sujet, Dominique Bourgeon-Renault, Marc Filser, Mathilde Pulh, « Le marketing du spectacle vivant », *Revue française de gestion* n° 142, janvier-février 2003, p. 113-127.

inégalités, ils tendent à favoriser la captation de l'essentiel des moyens disponibles par un nombre réduit d'acteurs. Mais ils conduisent également à amplifier les inégalités au sein même des différents groupes d'acteurs (réseau des établissements publics de production-diffusion ou compagnies, par exemple).

La structure foncièrement artisanale des arts théâtraux permet pourtant de ne pas aboutir à la structure désormais fréquente (dans l'édition ou l'audiovisuel, par exemple) d'un oligopole à franges, secteur dominé par un petit nombre de très grosses organisations plurifonctionnelles – de la production à la diffusion – que complète une variété de petites entreprises innovantes sur des niches particulières. Si les plus grosses entreprises théâtrales restent de taille modeste, le rôle structurant des établissements publics de production-diffusion et des appariements par réseaux de notoriété s'avère d'autant plus décisif que la multitude des autres micro-entreprises – dont les compagnies – en est très fortement dépendante. Si les écarts de situation restent modérés par rapport à d'autres secteurs artistiques, les pouvoirs publics ont néanmoins plutôt accompagné ce dispositif stratifiant de la notoriété. Très impliqués dans le développement et la stabilisation du champ théâtral, sans doute trop appuyés sur l'idéologie d'une légitimité artistique hiérarchisante, ils n'ont finalement que peu utilisé leur pouvoir économique largement dominant pour faire contrepoids. Limite évidente de la cogestion avec les acteurs les plus intégrés. Mais il n'est pas sûr qu'une politique soucieuse de pratiques artistiques plus diversifiées, plus attentive aux périphéries du champ théâtral, ait été à même de réguler à elle seule et plus radicalement des tendances structurelles aussi lourdes.

13 - Une tension particulière entre travail salarié et indépendant

A propos de la situation socioéconomique des organisations élémentaires et des personnes, une autre mise en perspective s'impose sur un point particulièrement peu explicite. Depuis le Décret sur la liberté du travail de 1791 et jusqu'à la première moitié du 20^{ème} siècle, le travail indépendant est la forme dominante d'investissement économique et professionnel des personnes. Sur la base d'un prix convenu à l'avance, le donneur d'ordre attend un bien ou un service déterminé du professionnel auquel il s'adresse, sans particulièrement s'intéresser aux modalités concrètes de leur réalisation. Une distinction commence à s'opérer, dès le milieu du 19^{ème} siècle, entre, d'une part, entrepreneur à son compte et produisant des biens ou services particuliers et, d'autre part, ouvrier offrant sa force de travail et une compétence spécifique. Mais c'est encore le "louage d'ouvrage" qui est la règle, l'ouvrier étant d'abord rémunéré selon la production particulière (l'ouvrage) qu'il réalise. Même si le marchandage à l'embauche est interdit dès 1848 (estimation au moment même de l'embauche de la compétence de l'ouvrier et du prix à lui accorder en contrepartie de la tâche à accomplir), la construction d'un véritable statut de salarié n'est effective que dans la période 1890 à 1910, en concomitance avec l'élaboration d'un droit du travail qui aboutira à la notion moderne d'emploi (la notion de contrat de travail n'apparaît dans un texte législatif qu'en 1901). Se met alors en place la distinction entre, d'une part, entrepreneurs disposant des droits patrimoniaux sur les biens et services produits dans leurs entreprises et supportant en contrepartie l'essentiel des risques économiques et, d'autre part, travailleurs salariés disposant de protections et de droits collectifs au sein d'un monde régi par l'échange marchand. La notion, jusqu'à nos jours problématique, de subordination juridique de l'employé à son employeur comme base de détermination du statut de salarié ne date que de 1931.

L'emploi salarié – et les protections sociales et professionnelles qui lui sont associées – n'est devenu massivement dominant qu'au cours de la période des Trente glorieuses d'après-guerre.¹³ On peut alors analyser partie des mutations du travail et de l'emploi depuis les années 1980 – dont le redéploiement de diverses formes de travail à durée réduite ou déterminée – comme un retour à un échange lié aux tâches particulières à effectuer, comme l'émergence de nouvelles formes de contrat de louage d'ouvrage.¹⁴ Dans un contexte général de mutation des modes de production et d'échange, entre autres marquée par une réactivité,

^{13/} En 1999, les non salariés représentent 12% de la population active française (15% en 1990). Mais ils sont 28% dans la catégorie statistique du "spectacle vivant et activités artistiques" et 17% dans celle des "industries culturelles". Voir *L'emploi dans le secteur culturel*, Données de cadrage n° 31, *Les Notes de l'Observatoire de l'Emploi Culturel*, février 2004, p. 15-16.

une flexibilité et une incertitude accrues, les transformations associées des emplois correspondent aussi à la recherche par les entrepreneurs d'une nouvelle répartition des risques économiques entre les entreprises – par développement de la sous-traitance –, les systèmes assurantiels – par les dispositifs de prise en charge du chômage et de la retraite –, mais aussi les salariés – par la précarisation de leur situation, sans nouvelles protections en contrepartie.

Les arts du spectacle ont été impliqués dans ces mouvements. Même très progressive et historiquement décalée, la reconnaissance comme salariés des personnels employés dans ce secteur devient perceptible à partir de la fin des années 1920 – le régime de salarié intermittent à employeurs multiples pour les techniciens et cadres du cinéma datant de 1936, la caisse des congés spectacles de 1939. Mais le principe de paiement des répétitions en salaire n'apparaît qu'en 1968, la loi fixant définitivement le statut salarial des artistes du spectacle en 1969 – comme leur régime spécifique d'indemnisation chômage en tant qu'intermittents, rattaché au régime général) En dépit de cette polarisation très marquée en France des employés du spectacle vers le salariat, une tension persiste dès qu'il est question de compétences artistiques. Celles-ci relèvent-elles de savoir-faire identifiés, pouvant être catégorisés en métiers objectivement définissables et en postes à pourvoir relativement stabilisés d'emplois salariés ? Ou bien renvoient-elles à des tâches à chaque fois singulières à accomplir, à la créativité et aux caractéristiques subjectives de la personne pressentie par l'entrepreneur, éléments qui renvoient plutôt aux caractéristiques du travailleur indépendant ? D'ailleurs, si la loi reconnaît depuis longtemps des droits moraux et patrimoniaux – donc non salariaux – à toute une série d'artistes et auteurs, elle a également étendu en 1985 cette reconnaissance aux artistes interprètes à propos des droits de propriété intellectuelle "voisins" des droits d'auteurs.

Preuve que la question est loin d'être évidente, les comédiens italiens relèvent la plupart du temps de la catégorie des travailleurs indépendants et leurs camarades belges peuvent opter entre statut de salarié ou d'indépendant depuis une loi de 2002. En France, la persistance de l'octroi au secteur du spectacle (et à quelques rares autres domaines) de la "libéralité" de recourir systématiquement au Contrat à durée déterminée – dit justement d'"usage" – est une preuve complémentaire d'un compromis, lié aux spécificités de ce secteur, entre divers enjeux d'emploi et de responsabilité. Ainsi et malgré les différents cadrages collectifs existant, les règles du marché du travail artistique restent pour partie informelles dans les arts du spectacle, bien plus en tout cas que dans d'autres domaines d'activité. La fragilité de la représentation syndicale patronale et la faible syndicalisation des salariés (pas plus de 10% en 1990) font partie de cette situation.

Encore plus nettement dans les arts théâtraux, la situation actuelle est donc marquée par une tension non résolue entre obligation légale et forte tendance sociologique au salariat d'une part, persistance et redéploiement depuis les années 1970 d'une volonté d'indépendance entrepreneuriale et créative d'un grand nombre de leurs personnels d'autre part. De ce point de vue, la situation des auteurs également metteurs en scène, ou plus largement des directeurs artistiques des organisations de spectacle vivant (établissements théâtraux ou compagnies) est exemplaire. Entrepreneur de fait d'un très grand nombre de projets artistiques – et disposant d'ailleurs de droits patrimoniaux à cet égard –, ils relèvent désormais pour la plupart d'un statut de salarié d'une organisation qui les emploie. Si on comprend bien la sécurité – relative, mais réelle – que leur procure l'affiliation au système de protection collective du salariat, on remarque aussi une tendance à reporter partie de la responsabilité et du risque économiques des projets vers d'autres acteurs légaux.

Dans les conditions du droit actuel et face aux incertitudes de l'époque – mais aussi des mondes de l'art –, on en arrive à des constructions institutionnelles quelque peu acrobatiques. Par exemple, les dirigeants bénévoles – et parfois sans vraie compétence entrepreneuriale – d'associations type loi de 1901 – la forme juridique massivement utilisée dans le spectacle vivant et pratiquement exclusivement par les compagnies – sont de droit les porteurs des risques afférant à l'indépendance d'entreprendre, les entrepreneurs effectifs –

14/ En 1999, 50% des salariés du "spectacle vivant et activités artistiques" ont relevé de Contrats à durée déterminée et 35% de Contrats à temps partiel (pour des moyennes respectives, pour les "industries culturelles" de 37% et 21%, pour l'ensemble de la population active de 15% et 18%). *Idem*, p. 16-18.

notamment les directeurs artistiques – associant prise en charge effective de ces risques et protection individuelle au sein d'un statut de salarié. On retrouve cette tension, souvent de façon décroissante au fur et à mesure qu'on s'éloigne des fonctions de responsabilité centrale et de compétence polyvalente, chez les autres personnels salariés participant directement à la réalisation des projets. On soulignera que le développement systématique de la forme associative comme support juridique d'organisations professionnelles du spectacle vivant commence lui aussi dans les années 1970, apportant une nouvelle spécificité à cette tension entre travail salarié et travail indépendant.

14 - Une flexibilité de l'emploi sans contrepoids suffisant

L'accès aux professions théâtrales reste encore peu lié à des diplômes ou à des qualifications formelles, même si ceux-ci jouent désormais un rôle en particulier dans la formation initiale. On se trouve donc dans des marchés du travail où beaucoup se joue sur les relations personnelles que chacun peut établir. Ajoutés à la question de l'indépendance professionnelle qu'on vient d'évoquer, l'insuffisance chronique des moyens financiers et la logique de projets artistiques successifs ont conduit à une systématisation du recours au Contrat à durée déterminée d'usage et à une flexibilité radicale associée de l'emploi salarié.¹⁵ Les compagnies théâtrales sont ainsi exemplaires d'une situation récurrente où une part réduite d'emploi permanent se combine avec plusieurs cercles d'emploi partiel. Cette flexibilité, subjectivement intégrée par le plus grand nombre, n'est alors régulée que par les appartenances à des réseaux professionnels, l'affiliation au régime spécifique d'allocation chômage, les moyens accordés par les politiques culturelles publiques.

Autant d'éléments qui concourent tant à l'externalisation qu'à la mutualisation des coûts de la flexibilité au-delà des entreprises élémentaires, une part accrue du risque économique étant transférée sur les travailleurs individuels eux-mêmes. Dans un modèle en voie de généralisation, on observe alors le développement de formes hybrides, où l'autonomie et la responsabilité du travailleur indépendant cherchent à se sécuriser au moins partiellement dans des formes souvent précaires d'emploi salarié. Faire reposer la régulation de cette hyperflexibilité de l'emploi individuel sur l'adaptation constante du travailleur et sur une mutualisation seulement assise sur les salaires est de toute évidence insuffisant. Inversement, vouloir en revenir à des formes antérieures d'organisation entrepreneuriale et salariale, c'est au minimum mésestimer la force de l'attachement à la valeur de singularité et à la logique de projet qu'illustrent clairement les arts théâtraux.

A partir des organisations élémentaires, comme des personnes elles-mêmes, la nécessité d'un nouveau compromis social global, encore largement à inventer, se trouve alors posée. Les formes contemporaines de développement, dont les arts théâtraux participent pleinement, renvoient ainsi à au moins trois traits essentiels :

1/ la capacité pour chacun d'être plus acteur des dynamiques d'innovation et de créativité, même si elles impliquent un développement conjoint de formes diverses de flexibilité ;

2/ la nécessité complémentaire absolue que chacun puisse disposer d'une sécurité minimale socialement garantie, autant professionnelle (pour les individus) qu'économique (pour les organisations), sans laquelle l'injonction d'innovation ne peut tourner pour le plus grand nombre qu'au désastre d'une déstabilisation constamment subie ;

3/ l'impératif induit que les diverses valeurs ajoutées produites par la société d'innovation et de flexibilité soient plus socialisées, une répartition bien moins inégalitaire de ces richesses étant un élément indispensable de ce nouveau compromis social.

^{15/} Pour une approche plus approfondie de la question de la flexibilité dans les arts du spectacle, voir Pierre-Michel Menger, « Les arts : laboratoire de la flexibilité », *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, La République des idées, Seuil, 2002, p. 61-87.

2 - Spécificités idéologiques des arts théâtraux

Simultanément aux dimensions socio-économiques, les conceptions et les modes concrets de mise en œuvre des arts théâtraux sont à considérer pour mieux saisir les particularités de la crise actuelle, qui s'insère une fois encore dans un contexte à élargir. Commençons par quelques rappels concernant la période depuis l'après-guerre, avant de prendre appui sur des démarches artistiques particulières qui soulignent des enjeux centraux pour les temps qui viennent.

21 - Un rapport pluriel entre Culture et Démocratie

En schématisant, on dira que la dimension d'intérêt collectif que la plupart d'entre nous accordons aux pratiques théâtrales provient de la belle utopie historique d'un théâtre populaire, expérimentée dès avant et après-guerre par des Firmin Gémier, Gaston Baty, Jacques Copeau, puis Michel Saint-Denis, Léon Chancerel, André Clavé, Jean Dasté, Hubert Gignoux, Maurice Sarrazin, Jean Vilar... Mais cette utopie a de fait une double racine, datant de la fin du 19^{ème} siècle et qui n'est pas si aisément articulable. Racine d'un théâtre esthétiquement renouvelé, en rapport avec les mutations artistiques et sociales de l'époque, d'un Théâtre d'Art auquel peuvent être associés des noms comme André Antoine, Paul Fort, Aurélien Lugné-Poe, Jacques Rouché. Mais aussi racine d'un théâtre pour le plus grand nombre, voire d'un Théâtre du Peuple, avec des Maurice Pottecher, Romain Rolland, Louis Lumet, Henri Dargel, Henri Beaulieu. Exemple d'une volonté d'articuler ces deux racines – au nom d'un progrès à la fois artistique et social –, le Cartel (Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëff) se trouve un moment associé, au début des années 1930, à la Fédération du théâtre ouvrier de France (plus de 200 troupes en 1935). Mais depuis cette époque, le rapport entre les termes de Démocratie et de Culture s'est développé autour d'au moins trois approches non réductibles les unes aux autres.

La première, plus précisément connue sous le terme de démocratisation de la culture est bien définie dans le Décret de 1959 qui précise les missions du tout nouveau ministère des Affaires culturelles – missions d'ailleurs reprises dans les Décrets de 1997 et celui de 2002. Ce premier texte indique la conception particulière que l'Etat se fait de l'intérêt public des arts, qui justifie son aide. Elle convient d'ailleurs aux militants d'un théâtre populaire et se décline en trois points : centralité d'une démocratisation de l'accès du plus grand nombre à la culture, en fait à la haute culture – « les œuvres capitales de l'humanité » ; nécessité induite d'une réelle décentralisation territoriale des équipes et équipements artistiques ; et donc aussi aide à une création contemporaine renouvelant le patrimoine des œuvres à mieux diffuser. Cette conception de l'art et du rapport aux populations s'imposera comme la référence centrale d'un champ des arts de la scène qui va se professionnaliser et se hiérarchiser de plus en plus. Elle se diffusera également dans toute la société comme modèle d'excellence des pratiques artistiques.

Avec son slogan "le pouvoir aux créateurs" (Roger Planchon), le tournant des années 1970 aura pour conséquence d'inverser le trio des priorités, selon un syllogisme qui fragilise la notion d'intérêt public des arts et de la culture. Est en effet d'abord revendiquée une aide aux créateurs artistiques professionnalisés ; ce qui permettra une meilleure présence et répartition territoriale d'une offre artistique de qualité ; ceci devant conduire – et c'est en particulier là que le syllogisme sera contredit par les faits – à un accès facilité du plus grand nombre à cette offre.

Dans le même temps, au cours des années 1960 à 1990, se réalise la montée en puissance des industries culturelles, puis leur dominance socioéconomique et idéologique actuelle. Qu'on le regrette ou non, au-delà de leur redoutable financiarisation à partir des années 1980, ces industries aboutissent au développement d'un autre rapport démocratisé entre art et populations. Rappelons que cela ne date pas d'hier et que c'était déjà un enjeu et une réalité – même partielle – lors de l'essor de l'imprimerie et de l'organisation socioprofessionnelle de l'édition. Jusqu'à aujourd'hui, et en dépit de leurs indéniables effets d'uniformisation, les industries culturelles ont fortement contribué à ce que chacun puisse constituer sa propre pratique artistique, par appropriation et agencement des produits

culturels, proposés en nombre et en diversité par les marchés, mais aussi par les établissements publics. Des études récentes montrent que la réception des produits culturels et des œuvres artistiques aboutit à des appropriations plus différenciée qu'on ne le pense, moins passive qu'on ne le dit parfois, à surtout constamment relier à des dimensions de sociabilité.¹⁶ Dans nos pays européens – et tout particulièrement en France –, on remarquera que ces industries, tout en fonctionnant prioritairement sur des logiques de marché, sont soutenues et pour une part régulées par les diverses interventions de la puissance publique, entre autres au nom d'un intérêt public qui ne sauraient être réduits à la somme aléatoire des initiatives ou intérêts particuliers.

Mais parallèlement à ces deux dynamiques, a toujours perduré une troisième conception de l'intérêt public des arts et de la culture, dont le Décret – jamais vraiment appliqué – de 1982 des missions du ministère de la Culture donne bien l'échelle de priorités : développer la créativité et l'expression de chacun ; préserver les cultures vécues par les populations ou/et dans les territoires ; tout en favorisant les créations qui les enrichissent, la diffusion élargie de ces œuvres et les croisements avec d'autres cultures. Cette conception, dite plutôt de démocratie culturelle, est proche de celle constamment défendue par certaines collectivités territoriales, en particulier regroupée dès 1960 dans la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux.¹⁷

Elle a également nourri dans les années 1970 des projets artistiques se voulant politiquement critiques et artistiquement créatifs, dont la diversité apparaît dès qu'on cite des noms tels que Ariane Mnouchkine, André Benedetto, Jacques Livchine, Armand Gatti, Jean-Claude Penchenat, Alain Molot, Antonio Diaz-Florian, Renata Scant... Mais elle n'a cessé d'exister et réémerge dans ce qui n'était pas encore désigné du terme de "Nouveaux territoires de l'art" : actions artistiques ciblées en direction de populations ou de territoires particuliers dans les années 1980 et 1990, ou encore partie des expériences des nouveaux espaces-projets artistiques (friches, fabriques et autres lieux hors équipements artistiques institutionnels) qui se développent depuis les années 1990. Dans ces expériences, nous y reviendrons, le processus artistique devient aussi important – voire définitivement plus – que la production d'œuvres conservées et se hiérarchisant dans un patrimoine.

Quoi qu'il en soit, cette triple conception de l'intérêt public des arts a eu d'incontestables effets positifs, en particulier pour les arts de la scène – directement structurés par la première et la troisième logique qu'on vient d'évoquer, mais aussi indirectement transformés par la seconde : une structuration socio-économique et une professionnalisation indéniables ; une multiplication et une répartition territoriale des équipes et équipements – même si de vraies disparités persistent ; un élargissement du champ des arts de la scène et une reconnaissance – même partielle – de formes minorées ou émergentes.

Mais le double objectif, simultanément quantitatif et qualitatif, de rapprochement de l'art et des populations, reste atteint de façon encore très partielle et, en tout cas, pas comme on l'envisageait au départ. Par ailleurs, les trois approches du lien entre Culture et Démocratie se révèlent structurellement inégales. Chacune de ces conceptions ne fait pas l'objet d'une égalité de traitement et de valorisation, que ce soit par les divers milieux professionnels concernés ou plus globalement au sein de la société toute entière. Ces inégalités se concrétisent aussi bien dans les moyens humains et financiers affectés que dans l'intérêt porté et l'investissement consacré par les politiques publiques.

Voilà des éléments essentiels du legs, à partir et au-delà duquel il nous faut sans doute inventer un autre horizon, au sein d'une société qui s'est par ailleurs radicalement transformée en un demi-siècle.

16/ Voir par exemple, Olivier Galland, « Individualisation des mœurs et choix culturels », Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po / DEP, 2003, p. 87-100 ; Nicolas Herpin, « Le consommateur et les équipements culturels », *idem*, p. 267-285 ; Dominique Pasquier, « Des audiences aux publics : le rôle de la sociabilité dans les pratiques culturelles », *ibid.*, CD Rom, p. 109-116.

17/ Fondée à l'initiative de Michel Durafour et rassemblant des élus et animateurs locaux d'horizons politiques variés. Depuis 1995, Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC).

22 - Des démarches artistiques pour d'autres façons de s'y prendre

Nous nous appuyerons désormais sur les démarches artistiques relevant plutôt de la troisième conception (démocratie culturelle) et qui cherchent à explorer les voies d'autres rapports à l'art théâtral, aux populations, aux territoires. Non qu'elles soient une sorte de solution miracle à toutes nos questions, mais bien parce que, trop peu mises en lumière, elles disent à notre avis beaucoup sur les réalités et problèmes auxquels nous sommes confrontés.

De manière forcément lacunaire et subjective, nous pensons à différentes compagnies, telles que : Brut de Béton Production – Bruno Boussagol ; Compagnie ACTA – Agnès Desfosses ; Compagnie Black Blanc Beur – Jean Djemad et Christine Coudun ; Compagnie Chimène - Laurence Février ; Compagnie Hendrick Van der Zee – Guy Alloucherie ; Compagnie La Coma – Michel Schweitzer ; Compagnie ParOles – Denis Lepage et Martine Panardie ; Compagnie Viesàvies – Bruno Lajara ; Groupe Signes – Claude Chalaguier ; Studio Théâtre de Stains – Marjorie Nakache et Xavier Marcheschi ; Théâtre de chambre – Christophe Piret ; Théâtre des Chimères – Jean-Marie Broucaret et Marie-Julienne Hingant ; Théâtre de Cristal – Olivier Couder ; Théâtre de l'Esquisse – Gilles Anex et Marie-Dominique Mascrot ; Théâtre de Jade – Lorette Cordrie ; ThéâtreEprouvette – Jean Bojko ... Mais on pourrait aussi citer des lieux comme : Le Channel – Francis Peduzzi ; Culture Commune – Chantal Lamarre ; La Friche Belle de Mai – Philippe Foulquié ; La (défunte) Laiterie – Jean Hurstel ; le TNT – Eric Chevance ; ...

Au-delà de la particularité de chacune de ces démarches, ce qui frappe peut-être le plus, c'est la récurrence de conceptions et de problématiques, qui constituent comme les référents d'une autre façon de s'y prendre, d'une autre façon de considérer l'art, mais aussi les gens, artistes ou non. En généralisant – de façon sans doute trop abrupte –, plusieurs propositions apparaissent, qui pourraient nous aider à actualiser la question du rapport entre Culture et Démocratie dans les conditions d'aujourd'hui.

1/ Ces pratiques empiriques revendiquent une spécificité des processus artistiques, mais aussi une vraie continuité entre phénomènes artistiques, culturels, sociaux. Il s'agit toujours de concevoir l'art, la culture ou la société comme des processus de production et de transformation, générés et constamment agis par les divers acteurs sociaux impliqués, même si ces processus préexistent et survivent également à chaque individu.

2/ De ce point de vue, l'art exemplifie et particularise des dynamiques de remodelage perceptif permanent du réel, remodelage qui se joue sur plusieurs plans (sensible, émotif, cognitif) et n'est par ailleurs jamais totalement inédit. L'accent est alors comme décentré, de l'œuvre ou/et de la personnalité de l'artiste, vers l'expérience perceptive et esthétique des différents individus impliqués dans les processus artistiques.¹⁸

3/ Les pratiques artistiques apparaissent alors indissociablement comme expériences individuelles vécues au travers de processus pragmatiques et de formes concrètes (dont les œuvres d'art), mais aussi comme situations relationnelles et liens sociaux qui préexistent aux acteurs, mais que ceux-ci constituent également. On est donc face à une variété potentiellement indéfinie d'expériences et de situations, irréductibles en tout cas à un classement hiérarchique des œuvres et des artistes, ou encore à la dominance d'une esthétique particulière.¹⁹

4/ On se trouve ainsi dans un monde où devient première la question de l'identité, comprise comme fondée sur des emprunts et des rejets nombreux, où chacun (individu ou collectif) est confronté à la nécessité de concilier des appartenances (entre autres culturelles) multiples. Nous sommes donc dans un monde de pluralité des pratiques, mais également de pluralité des registres d'appréciation des propositions artistiques et culturelles. Ce qui prime alors, ce sont les processus combinatoires et relationnels entre individus socialement situés, et non les simples activités de production ou de diffusion, même si celles-ci restent des dimensions constituantes des processus artistiques et culturels.

18/ Sur ces deux premiers points, voir par exemple Geneviève Vinsonneau, *Culture et comportement*, Armand Colin, 2000, en particulier ses chapitres « Comment saisir les liens entre la culture et les acteurs sociaux », p. 45-71, et « La culture forme les esprits », p. 73-95).

19/ Voir Virginie Milliot, « Culture, cultures et redéfinitions de l'espace commun », Jean Métral (coord.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, Editions de l'Aube, 2000, p. 143-168 ; Alain Battégay, « L'espace commun entre mythe et reconstruction : variations », *idem*, p. 241-254.

5/ On en arrive à une conception où les œuvres artistiques sont à resituer dans les formes potentielles d'échange qu'elles peuvent induire, dans ce qui s'inscrit, se transmet, se transforme par elles en chacun de nous, mais aussi dans les relations et les agencements collectifs. Toutes les enquêtes qualitatives montrent par exemple une interaction entre pratiques artistiques et culturelles d'une part, enjeux et réseaux de sociabilité de chacun d'autre part.²⁰

6/ Une démocratie culturelle plus en phase avec ces éléments devrait alors considérer divers plans, interactifs et de même importance : les propositions artistiques (processus initiés par des artistes, professionnels mais pas seulement) ; les expériences esthétiques vécues par les différents partenaires de ces processus ; les contextes relatifs de valorisation et d'appréciation collectives de ces expériences.

7/ Une de nos difficultés, c'est d'avoir à considérer l'art selon divers modes, en friction permanente, mais à pourtant coordonner : l'art comme ensemble de mondes et de jeux sociaux, fondés sur l'interaction – et au mieux la coopération – de partenaires, niveaux, médiations multiples ; l'art comme ensemble de champs où s'affrontent des croyances et des systèmes de valorisation socialement très contrastés et très hiérarchisants ; l'art comme ensemble de marchés où la valorisation financière vient à la fois épauler la socialisation des productions singulières, mais aussi réduire la très forte incertitude qui caractérise l'art et ses pratiques.²¹

Ces éléments sont à préciser, critiquer, compléter, mais sont peut-être au fondement d'un nouveau paradigme, d'une conception transformée de l'art et de ses rapports avec la culture, les populations, la société. Ils plaident pour une approche plus relationnelle et finalement moins productiviste des pratiques artistiques. En s'en tenant aux arts théâtraux, faut-il continuer à donner une telle priorité à la production de spectacles, alors même que le besoin de réels temps d'approche d'un milieu ou/et d'expérimentations de nouveaux processus artistiques se fait partout sentir ?²² Peut-on en rester à une allocation si peu importante du financement public aux compagnies qui accomplissent pourtant l'essentiel du défrichage des nouvelles propositions artistiques et de mise en rapport actif avec des populations ?²³ Quelle régulation vraiment pertinente imaginer pour un domaine où la

20/ Voir plus largement sur ces questions, Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Repères n° 366, La Découverte, 2003, plus particulièrement ses chapitres à propos de l'incidence sur la constitution des publics des « configurations culturelles », p. 65-79, des « interactions symboliques », p. 80-96, et des « situations symboliques », p. 97-112.

21/ Voir, en particulier sur ce dernier point, Mathieu Béra et Yvon Lamy, « Les paradigmes », *Sociologie de la culture*, Armand Colin, 2003, p. 147-186.

22/ Entre deux à quatre ans est souvent nécessaire pour opérer un cycle qualitatif complet partant de l'approche d'un thème ou d'un milieu particulier, pour aller à la recherche de matériaux et l'expérimentation de processus relationnels et artistiques, puis l'organisation partenariale d'une production, l'élaboration et la fabrication d'une forme théâtrale proprement dite, sa confrontation et affinement au contact de publics.

Dans un secteur où l'offre de spectacles est déjà surabondante, dans les conditions actuelles de diffusion, maintenir par exemple comme normes d'Etat la production de deux spectacles tous les trois ans pour les compagnies conventionnées ou une aide aux projets particuliers de création sur une base d'un an – même si cette aide est parfois reconduite sur une année de plus – ne fait qu'alimenter une crise structurelle, qui d'ailleurs épuise littéralement le plus grand nombre.

Réorganiser l'ensemble du fonctionnement du secteur et des aides directes et indirectes qu'il peut recevoir sur un rythme de réalisation spectaculaire tri ou quadriennal – un rythme plus rapide devenant l'exception et non plus la règle – serait en effet une sorte de révolution, y compris pour les formations et parcours professionnels, mais qui ne serait peut-être que la concrétisation dans ce secteur de la problématique d'un développement plus durable.

23/ En 2002, la part des crédits d'intervention de la DMDTS (Direction de la musique, du théâtre et des spectacles) consacrés à l'aide au projet (annuel) ou aux compagnies (théâtre et danse) et ensembles musicaux conventionnés était d'environ 4,6% (d'après les chiffres élémentaires fournis par le *Rapport d'activité 2002 du Ministère de la Culture et de la Communication*, 29 décembre 2003). Même en y ajoutant les apports d'autres Directions du ministère de la Culture – dont l'ex DDAT (Direction du développement et de l'aménagement du territoire) pour tous les projets dits d'action culturelle – ou d'autres ministères, les allocations directes restent non seulement faibles, mais pour une grande part orientées sur la production spectaculaire. Alors même que l'aide à la continuité de l'approche d'un

prestation artistique relève foncièrement de l'initiative et de la compétence d'acteurs de statut privé, quand son économie repose sur une économie redistributive dont les collectivités publiques détiennent les principales clés ?²⁴

Autant de questions cruciales et vis-à-vis desquelles des propositions de réponse sont à élaborer, des choix à opérer. Elles participent au moins à une nécessité de décadage et de traitement à nouveaux frais de la mise en tension actuelle entre les thématiques de l'Art, de la Culture et de la Démocratie.

3 - Contours pour d'autres organisations et pratiques théâtrales

Le croisement des deux précédentes mises en perspectives aboutit à un nouvel ensemble de propositions. Elles peuvent paraître utopiques dans le contexte actuel. Elles forment néanmoins un argumentaire cohésif vis-à-vis duquel chacun peut se situer. Elles propose également une base pour la réflexion, non seulement parce qu'elles recourent la réalité de nombreuses organisations théâtrales en marge des premiers cercles de la notoriété, mais aussi parce qu'elles fournissant à ces dernières un horizon collectif d'investissement qui ne nie pourtant pas la singularité de chacune. Dans cette dernière partie, nous prendrons donc encore plus nettement le parti du "tiers-secteur" du spectacle vivant, soit quand on y regarde de près une grande part des compagnies théâtrales et l'essentiel des espaces-projets inscrits dans d'anciennes friches urbaines et/ou industrielles.²⁵

thème ou d'un milieu particulier devient de plus en plus crucial en termes de démocratie culturelle comme de qualité spectaculaire potentielle. Les aides publiques proviennent également des collectivités territoriales et peuvent transiter par des établissements théâtraux décentralisés. Sauf que les compagnies s'épuisent à rassembler des crédits relevant de diverses commandes sociales et qui restent le plus souvent clivés entre des aides majoritaires à la réalisation spectaculaire et des aides bien moins importantes et plus fragmentées pour des interventions en direction de publics ciblés. Soit à peu près l'inverse de ce à quoi l'analyse qu'on a mené jusqu'ici conduit, au moins pour les démarches prises en référence.

24/ Pour aller plus loin dans cette perspective, il faudrait pouvoir estimer les montants financiers globaux consacrés aux secteurs dont on parle, mais les données macro-économiques manquent encore cruellement. En partant de chiffres à mieux valider, le spectacle vivant mobilise ainsi : des aides d'Etat, de l'ordre de 800 Millions € (le budget de la seule DMDTS en 2004 est de 740 M€, les autres ministères semblant peu intervenir financièrement – hors formation artistique) ; des aides des collectivités territoriales, de l'ordre de 1.800 M€ (en 1993, leurs dépenses culturelles étaient 2,5 fois supérieures à celles du ministère de la Culture, celles consacrées au spectacle vivant sous ses diverses formes étant de l'ordre de 30%) ; des dépenses des ménages, de l'ordre de 520 M€ (estimées sur la base de 20% des apports publics ?) ; un apport du régime d'allocation chômage des intermittents, de l'ordre de 475 M€ (sur la base d'un coût global 2002 de 960 M€, diminué d'un apport de cotisations des intermittents de 125 M€ et d'un apport équivalent des permanents du secteur, coût affecté pour 2/3 au spectacle vivant) ; des produits annexes, dont les revenus sur produits dérivés directement liés au spectacle vivant, de l'ordre de 80 M€ (?). Soit un total indicatif de 3.700 M€, avec des parts respectives d'environ : 22% pour Etat , 49% pour les collectivités territoriales (soit 71% pour l'ensemble des collectivités publiques), 14% pour les ménages , 13% pour l'Unedic et 2% pour les recettes annexes . Il est en tout cas clair qu'on a désormais besoin de données plus précises et fiables. Pour mieux évaluer le fonctionnement économique de ce secteur, mais aussi la répartition interne de ses ressources financières et les possibilités d'apports complémentaires à un secteur sous-financé en maints endroits.

25/ Dans un argumentaire, auquel nous avons largement participé, l'U-Fisc se définit au travers de cette problématique du tiers-secteur : « *Nous représentons plus de mille initiatives et projets artistiques du spectacle vivant qui combinent simultanément une pluralité de modes d'activité : création et diffusion de spectacles ou d'événements, action culturelle et territoriale en relation directe avec des populations, formation amateur et transmission, mise en débat par l'artistique de questions culturelles, sociétales et politiques. Constamment précaires, nos projets à la revendication forte d'indépendance artistique s'inscrivent dans une économie obligée de redistribution et de solidarité publique et interprofessionnelle. A côté des aides publiques insuffisantes, le régime [des] intermittent[s] participe pour l'instant principalement de cette solidarité nationale interprofessionnelle. Notre but essentiellement artistique, culturel et social se conjugue avec le refus d'un développement lucratif au profit de quelques uns seulement. Certes notre développement s'opère dans un environnement global d'innovation et de flexibilité exacerbées auquel tous nous participons. Mais ce que nous rejetons, c'est l'extension*

Nous évoquerons d'abord les questions du projet général des organisations, de leur mode de fonctionnement, d'une meilleure sécurisation socioéconomique du secteur, pour conclure par un développement sur le thème de l'intermittence, qui sera resitué dans une problématique élargie tout en focalisant le propos sur les organisations théâtrales les plus fragiles.

31 - Des projets socio-artistiques à recadrer

On partira de l'hypothèse générale qu'il est aujourd'hui plus pertinent de considérer les mondes de l'art – dont les arts théâtraux –, non pas comme des mondes sociaux à part, mais plutôt comme des mondes constitués de dimensions ordinaires de la vie sociale, même s'ils développent des spécificités irréductibles à d'autres domaines d'activité et des effets qui

*exponentielle et non régulée des inégalités de ces marchés contemporains de la notoriété ou du vedettariat, où à partir de différences peu flagrantes de compétence et de qualité, un petit nombre cumule une part toujours plus grande des valeurs disponibles. C'est ainsi que nous nous revendiquons d'un tiers-secteur économique du spectacle vivant, ne pouvant être réduit ni à une simple dynamique d'entreprises artistiques d'initiative privée relevant avant tout d'une économie de marché, ni à une gestion publique administrée. Ce tiers-secteur assume – de fait et depuis bien longtemps déjà – une part essentielle de la vitalité et du développement artistiques du spectacle vivant dans notre pays. A côté d'une participation à l'effort de démocratisation de la culture qui reste l'enjeu central des équipements artistiques relevant des Collectivités publiques, ce tiers-secteur développe fondamentalement une action irremplaçable de démocratie culturelle, tant sa présence active et ramifiée dans les territoires et au contact des populations lui permet d'inventer avec ceux-ci une approche bien plus interactive de l'art, plus largement des pratiques artistiques où peuvent s'impliquer un plus grand nombre. Il y a donc une nécessité de concevoir ce tiers-secteur comme un véritable monde de l'art, où un périmètre élargi de compétences doit pouvoir être préservé et revendiqué. Cette réalité, où la population n'est pas considérée comme un unique potentiel de consommateurs, s'oppose au modèle dominant de loterie des marchés de la réputation (des marchés de type "le gagnant ramasse tout") qui entretient l'illusion de mondes accessibles à chacun, alors qu'il débouche sur une structure inégalitaire aussi bien sur les plans artistique, social qu'économique. » Extrait de *Pour une prise en compte du Tiers-secteur du spectacle vivant dans le devenir du régime intermittent*, juin 2003.*

Dans un texte (où on reconnaîtra certains thèmes – voire formulations – repris dans le présent texte), Autre(s)pARTs précisait sa propre position dans le champ artistique : « Les Espaces / projets artistiques pluridisciplinaires (sous ce terme, nous entendons les types de projets qui cherchent à construire une nouvelle relation entre l'art, les territoires et les populations), comme d'autres avant eux, défendent un choix de société où le "droit à la culture", comme il existe un droit à l'instruction ou à la santé, doit être assuré par la puissance publique. [...] *Constatant* : l'oubli, voire le reniement de l'expérience sensible dans un monde de plus en plus rationnel ; l'échec d'un demi-siècle d'une politique de démocratisation culturelle qui n'a pas su permettre au plus grand nombre l'accès aux œuvres disponibles et aux équipements artistiques, qui se sont pourtant multipliés ; la pression uniformisante de la mondialisation d'un côté, la régression identitaire sur les mythologies régionalistes, ethniques et religieuses de l'autre ; la rupture des liens relationnels, intimes, mais aussi sociaux, dans une société qui semble constamment s'individualiser et se déliter en particulier autour du référentiel obsessionnel de l'échange marchand ; le développement généralisé de l'organisation par projet, de l'accroissement qualitatif et quantitatif de la flexibilité du travail et de l'emploi, de la différenciation accrue des activités en particulier professionnelles, éléments qui sont désormais des normes de nos sociétés de l'innovation et de la réactivité, et non de simples particularités des milieux artistiques ; la montée en puissance, puis la dominance socio-économique et idéologique des industries culturelles, qui ont introduit un nouveau type de rapport démocratisé entre art et populations ; l'extension exponentielle et non régulée des inégalités des marchés contemporains de la réputation, où, à partir de différences peu flagrantes de compétence et de qualité, un petit nombre cumule une part toujours plus grande des valeurs (dont monétaires et de notoriété) disponibles ; les comportements culturels du plus grand nombre qui sont désormais des assemblages complexes et tout à fait inédits entre, d'une part, l'utilisation de biens artistiques culturels industriels et, d'autre part, la recherche de relations interhumaines plus directes et sensibles. *Il nous semble urgent* : de réaffirmer la valeur de l'art, non pas l'art en tant qu'œuvre figée et définitive, mais l'art en tant qu'élaboration d'une parole et d'une relation sensibles, contemporaine et critique, l'art agissant ; d'étendre le droit à la culture à un plus grand nombre de citoyens, en les rendant plus agents de leur propre développement culturel ; [de] passer donc de la "démocratisation culturelle" à une réelle "démocratie culturelle" ; d'attacher la plus grande importance à la relation entre pratique sociale et activités artistiques. A cet effet, nous proposons aux artistes des cadres et des modes de travail renouvelés, non pour les contraindre, mais au contraire pour leur permettre une plus grande liberté. Ainsi, il n'est pas question de fixer des modèles de relation avec les artistes mais bien de réinventer

leur sont propres.²⁶ De ce point de vue et en tenant compte des traits des pratiques artistiques précédemment soulignés, plusieurs préconisations sont à mettre au premier plan. Ainsi, tout conduit à prendre aujourd'hui plus au sérieux que la qualification et la valorisation artistiques d'une pratique se fait d'abord via l'échange et la mutualisation des expériences vécues et ressenties par les différents protagonistes de cette pratique, qui sont non réductibles aux seuls artistes, même si ces derniers sont évidemment essentiels.²⁷ Tout amène aussi à considérer que le plaisir artistique est un sentiment fondamental, mais également un plaisir mélangé, où interagit une pluralité de valeurs et de référencements, individuels et sociaux²⁸, où, par exemple, le plaisir de l'innovation et de la singularité est de fait construit sur des emprunts et des décalages très relatifs à du commun et du déjà connu. De même, tout incite à bien plus tenir compte des trajectoires culturelles de chacun, dans lesquelles apparaissent des phénomènes décisifs de bifurcation, d'assimilation et de transformation personnels, au fil d'événements dans lesquels des prescripteurs ou des initiateurs particuliers jouent un rôle de mieux en mieux repéré.²⁹

Pour le moins, si le modèle romantique et moderniste du créateur – avec la centralité de ses notions d'autonomie, de singularité, de réalisation de soi, d'innovation, ... – se trouve toujours en phase avec des aspects de nos sociétés, il apparaît aussi trop restreint et restrictif vis-à-vis de toute une autre série de réalités et de nécessités actuelles. Au final, tout converge vers la nécessité d'inventer une conception et une pratique de l'art où l'individualisation et la singularisation identitaires de chacun procèdent aussi d'une socialisation et d'un mode de vivre-ensemble à rendre plus forts et plus subtils. Mais tout ceci s'opère dans un contexte général d'insécurisation économique, civile, professionnelle – et donc aussi culturelle et symbolique –, dans un contexte d'effritement et de détricotage des modes de sécurisation collective antérieurs³⁰ – comme d'ailleurs des hiérarchies artistiques et culturelle passées. Une priorité est donc à donner – aussi dur que soit ce travail dans les conditions actuelles – à la conception et à la mise en place de nouvelles formes de mutualisation, de solidarité et de régulation collective, dont le régime social particulier des salariés intermittents du spectacle est exemplaire.

cette relation à chaque fois. L'artiste peut dès lors travailler s'il le souhaite de façon autonome et isolée, dans une sorte de laboratoire, ou bien en développant des relations avec des populations, des groupes ou des territoires, ces relations venant nourrir le travail lui-même, ou encore en se nourrissant d'échanges avec l'équipe du lieu, ou d'autres artistes conviés à partager le même espace. Pas d'obligation donc, mais un contexte permettant l'épanouissement et la réalisation de projets qui, de ce fait, se trouvent en phase avec ceux à qui ils s'adressent. Nous participons ainsi, au sein d'un tiers-secteur artistique, à l'invention d'un nouveau compromis social permettant d'articuler pour le plus grand nombre trois dimensions liées : la possibilité et la capacité pour chacun de mieux participer aux dynamiques d'innovation et de créativité, dans lesquelles nous sommes collectivement entrés, même si ces dynamiques impliquent un développement conjoint de formes intensives et diverses de flexibilité ; la nécessité complémentaire absolue que chacun puisse disposer d'une sécurité individuelle et professionnelle minimale, socialement garantie tout au long du parcours de vie, sans laquelle l'injonction d'innovation ne peut tourner pour le plus grand nombre qu'au désastre d'une déstabilisation et d'une déstructuration constamment subies ; l'impératif induit que les richesses et les diverses valeurs ajoutées produites par la société d'innovation / flexibilité soient plus socialisées, une répartition bien moins inégalitaire de ces richesses entre tous étant un des éléments indispensables pour atteindre à un nouveau compromis social global. » Extrait de *Réflexions pour un référentiel d'évaluation qualitative des pratiques et espaces/projets artistiques pluridisciplinaires visant à une autre relation à l'art et aux populations*, octobre 2003.

Sur un plan économique, on soulignera que l'effort collectif de réflexion et de proposition de ces regroupements est un travail effectué "en plus", de manière bénévole et malgré toutes les autres urgences. A ce titre, il représente un aspect du "travail invisible" (non rémunéré pour lui-même) constamment fourni par ces professionnels.

26/ Hypothèse relevant du concept de fait social total, proposé par Marcel Mauss. Voir à ce sujet Dominique Chateau, *L'Art comme fait social total*, L'Harmattan, 1998, 112 p.

27/ Sur ces jeux d'interaction, voir en particulier Nathalie Heinich, « Médiation », *La sociologie de l'art*, Repères n° 328, La Découverte, 2001, p. 58-73.

28/ Voir Juliette Passebois, « Comprendre la fidélité des visiteurs de musées. Les apports du marketing », *Le(s) public(s) de la culture, op. cit.*, CD Rom, p. 261-272.

29/ Voir Emmanuel Pedler et Aurélien Djakouane, « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra », *idem*, p. 203-214.

30/ Sur cette préoccupante question, voir Robert Castel, *L'insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé ?*, La République des idées, Seuil, 2003, 96 p.

Une telle approche conduit de fait à une conception moins autonomiste, plus hétéronome de l'art. On soulignera qu'elle place néanmoins en son cœur les questions du réagencement perceptif, imaginatif, relationnel spécifiquement généré par les pratiques artistiques. Elle se démarque aussi d'oppositions aujourd'hui peu tenables, comme celle qui s'énonce encore dans de nombreuses rencontres professionnelles où la culture serait ce qui nous est commun et l'art ce qui nous divise. Elle ne fait au fond qu'élargir – et non pas rejeter – la conception toujours largement prégnante de l'art et de son rapport aux populations, qui donne un primat au geste singulier de l'artiste, produisant une œuvre nécessairement originale, à faire connaître ensuite au plus grand nombre.³¹ C'est plus l'exclusivité de ce modèle finalement très (trop) linéaire qui est contesté, au profit d'une approche plus interactive, plus centrée sur l'éprouvé sensible et les vécus esthétiques de chacun, aussi bien que leur mise en échange collectif par la parole, tout en laissant toute sa place aux singularités propres des artistes.

32 - Des modes spécifiques de production et de management à considérer

Le management des organisations théâtrales ne consiste pas à appliquer un mode d'action qui leur serait étranger, mais renvoie aux modes de coordination de leur propre complexité et spécificité. Stratification des réseaux, pluralité des acteurs, logique du projet, mixte de flexibilité et de coopération, autant d'aspects induisant le rôle central de l'activité innovatrice et organisatrice. Les fortes récurrences observables ne doivent pas non plus masquer que la diversité et la petite taille des entreprises théâtrales conduisent à une variété de formes adhocratiques – à chaque fois particulières – d'organisation et non à un seul modèle-type de management.

Outre qu'elles constituent un enjeu décisif pour l'avenir, les entreprises du tiers-secteur des arts théâtraux illustrent particulièrement les réalités auxquelles chacune doit faire face : recherche créative sur un thème artistique et impliquant ou non des populations amateur, production spectaculaire, action culturelle, enseignement artistique, moments à caractère convivial ou de débat avec des publics, diffusion des productions via les réseaux d'affinité. Les compagnies du tiers-secteur théâtral illustrent cette nécessaire pluriactivité, qui implique des conflits permanents de temporalité, des compétences toujours plus polyvalentes et réactives à l'imprévu, une diversité de partenaires, d'enjeux et de niveaux de négociation, des directions articulant plusieurs logiques d'action pour mener à bien leur projet artistique. Les espaces-projets artistiques soulignent d'autres thèmes majeurs : une conception plus hétéronome des pratiques artistiques, une insertion des populations dans leurs dynamiques, l'accompagnement de projets émergents, la confrontation à une gouvernance publique plurielle et territorialisée, une gestion économique et financière précaire, la centralité mais un équilibre fragile des personnels bénévoles ou salariés...

Sur des questions qui constituent en soi un vaste domaine de recherche et d'expérimentation, on voit déjà que l'ancien rejet dans les milieux artistiques d'une réflexion socioéconomique et managériale un tant soit peu approfondie ne devrait plus être de mise. Pour le moins, on se trouve désormais face à des équipes et des formes de direction dont les savoir-faire techniques et organisationnels sont bien plus développés, bien plus réalistes aussi, que ceux des années 1970. La complexité des tâches à gérer et à coordonner implique de plus en plus des modes de fonctionnement où l'autorité et la décision sont nécessairement partagées, où la capacité d'inventer des articulations et des compromis exige une créativité spécifique, devient un savoir-faire collectif incontournable. Il faut par ailleurs souligner combien ces organisations participent à un mode contemporain de développement où la première place est donnée à la gestion par projet, qui implique une toujours plus grande flexibilité. Or, ce mode de développement conduit à une insécurisation générale aussi bien de l'emploi que des entreprises, plus globalement de tout le corps social. Et aucun mouvement suffisant de mutualisation des ressources et des risques n'a encore vraiment tempéré ce phénomène, aucun mode pertinent de régulation politique n'a encore réussi à l'orienter vers des modes de vie et d'échange plus pacifiés. Il y a là des aspects majeurs pour les années qui viennent. S'en tenir à la simple reprise – même adaptée – des notions telles que

^{31/} Voir sur ce sujet, Mathieu Béra et Yvon Lamy, « Le modèle du créateur », *Sociologie de la culture*, op. cit., p. 97-107.

l'autonomie artistique, ou encore l'originalité et la singularité créatives ne saurait être pertinent, crédible ou suffisant face à de tels enjeux.

33 - Une double sécurisation collective à développer

Plusieurs caractéristiques incontournables des organisations théâtrales, et plus particulièrement de son tiers-secteur, sont à mettre en exergue : quasi exclusivité des micro-entreprises artisanales ; centralité du (ou des) porteur(s) de projets artistiques, simultanément donneur d'ordre et en forte relation affective et empathique avec les autres participants directs au(x) projet(s) ; grande place accordée à l'expérimentation artistique, culturelle et sociale, entraînant des risques entrepreneuriaux accrus ; recettes propres irrégulières et relativement faibles, sous-financement chronique d'une économie très dépendante des diverses formes de redistribution collective. Autant d'éléments à prendre en compte pour aborder la question de l'activité rémunérée intermittente d'une grande part des employés de ces organisations. Plus largement, celles-ci sont marquées par des facteurs d'innovation, de créativité et de flexibilité, qui renforcent d'autant l'incertitude à laquelle elles se trouvent continûment confrontées. Il y a donc une double nécessité induite. Redéfinir, pour chaque organisation mais aussi pour l'ensemble du secteur, une sécurité économique minimale face aux aléas et à la précarité des divers projets et entreprises. Mais tout autant, redéfinir une sécurité sociale et professionnelle minimale, dont chacun puisse disposer, face aux situations d'emploi à durée limitée, à temps partiel et à employeurs multiples que connaissent la plupart des salariés de ces organisations.

Par choix idéologique et socioéconomique, proximité avec les thèmes et les champs de l'économie sociale et solidaire, les organisations du tiers-secteur théâtral sont plus favorables à des formes fortement mutualistes de sécurisation collective. En ce qui concerne leurs intermittents, l'appartenance et la participation à un régime général de solidarité interprofessionnelle sont donc privilégiées. Ce choix nécessiterait conjointement le renforcement de la solidarité intraprofessionnelle du monde du spectacle – spectacle vivant, cinéma et audiovisuel. La double fragilité, économique des organisations et sociale de la plupart de leurs employés, plaiderait également pour une dynamique redistributive prenant plus particulièrement en compte les plus précaires et fragiles. Structurellement à but non lucratif, les organisations du tiers-secteur des arts théâtraux sont productrices d'une part essentielle – en quantité, comme en qualité – de la valeur d'expérience et d'usage du secteur du spectacle. Elles ne peuvent pourtant bénéficier d'une part suffisante – correspondant à leur importance sociale et à leurs coûts de production – de la valeur d'échange générée par l'économie de ce secteur.³² Cette situation devrait conduire à une mutualisation accrue d'une part de la valeur ajoutée³³ produite par l'ensemble des organisations du spectacle et à une redistribution de celle-ci en particulier vers son tiers-secteur à but non lucratif.³⁴ Voilà

32/ On en reste ici à une vision bien entendu trop étroite de ces questions, où le développement et la richesse produite se réduisent à la seule dimension économique et à sa mesure par des indices comme le PIB. Ce cadre imposé, encore actuellement, ne doit pas faire oublier que d'autres approches sont en train de se (re)constituer. On pense à la notion de "développement humain" soutenue par les Nations Unies et notamment son Indice de Développement Humain (IDH) comme base élargie d'évaluation du développement. Sur une conception du développement centrée sur la promotion des libertés et des capacités individuelles, comme sur l'engagement social, voir Amartya Sen, *Un nouveau modèle économique. Développement, justice, liberté*, Editions Odile Jacob, 2000, 368 p.

33/ Rappelons que la valeur ajoutée annuelle d'une entreprise marchande se calcule en retirant du montant de ses recettes propres le coût de ses "consommations intermédiaires" (coût des biens – hors biens d'équipement – et des services achetés à d'autres entreprises et intégrés à sa production). Pour une administration, on part du coût de production de ses services auquel on retire de la même façon le coût de ses consommations intermédiaires. Le calcul est identique pour une association, considérée selon le cas comme une administration (organisation à but non lucratif au service de publics ou organisation dont plus de 50% du budget sont des subventions) ou comme une entreprise (plus de 50% de son budget sont des recettes propres). Le PIB (Produit intérieur brut) est la somme des valeurs ajoutées produites sur une année et par toutes les organisations implantées sur un territoire national donné.

34/ Cette redistribution intra-sectorielle de la valeur ajoutée viendrait alors s'ajouter à celle, plus intersectorielle, des subventions publiques qui proviennent d'un prélèvement général sur l'ensemble des valeurs ajoutées et revenus perçus. Un principe déjà à l'œuvre dans le secteur du spectacle (cinéma, variétés, théâtre privé, par exemple), via des taxes particulières – même si la redistribution

quelques-uns des principes qui devraient guider la réflexion et les propositions sur des formes de mutualisation mieux adaptées aux organisations théâtrales contemporaines et, au premier rang, des plus fragiles d'entre elles.

34 - Une approche recadrée de la question de l'intermittence

Pour terminer et prendre un objet d'application particulièrement sensible, on reprendra ici la question du régime d'allocation chômage des intermittents du spectacle, vu depuis les particularités du tiers-secteur théâtral. Si les idées présentées en résonance avec les propositions de la Coordination des intermittents et précaires d'Ile-de-France³⁵, elles sont amenées à s'en démarquer sur certains points. D'autant que des propositions complémentaires seraient à avancer pour l'autre versant mis en exergue, celui de la sécurisation économique et collective des entreprises du spectacle vivant. Il va enfin sans dire que nous prenons l'entière responsabilité des éléments avancés, même si ceux-ci ont été élaborés au cours de l'interaction de cette recherche-action avec les milieux professionnels.

Une raison supplémentaire de se focaliser sur le tiers-secteur théâtral est qu'il se situe à la charnière exacerbée des diverses tensions qu'on a mentionnées : une revendication farouche d'indépendance, couplée à une très forte dépendance aux marchés administrés de la culture où se croisent échanges marchands et dynamiques civiles ou publiques de redistribution ; une incertitude culturelle – et donc aussi économique – d'autant plus forte des projets qu'il s'agit souvent d'expérimentations artistiques ou/et de mises en rapport à inventer entre pratiques artistiques et populations ou territoires situés ; un besoin symétrique d'une sécurisation relative mais réelle des projets, par appartenance à des dispositifs collectifs de régulation des risques – personnels et entrepreneuriaux – encourus ; un sous-financement chronique de ces projets, simultanément artistiques, culturels et sociaux, si on tient compte de la grande part d'expérimentation, de recherche et développement, de non standardisation des projets qui fait pourtant l'essentiel de leur valeur... Dans des activités qui restent artisanales, l'ensemble des coûts entrepreneuriaux ne peut guère être couvert par les recettes propres et les aides publiques directes actuelles, d'où la recherche de financements indirects permettant en particulier de rémunérer partie du travail invisible fourni, tant par les porteurs de projets proprement dit que par les divers employés qui les inventent et réalisent concrètement. Ce mode de développement renforce d'autant la nécessité d'une approche globale et spécifique de ces emplois, comme le renforcement d'une sécurisation mutualisée du fonctionnement sectoriel dans son ensemble.

Le tiers-secteur théâtral est également marqué par la multi-activité de ses organisations, la polyvalence fréquente – même si elle est aussi partielle – de ses emplois, l'importance accordée aux relations avec des populations ou des territoires situés. Pour ses organisations, le champ et le périmètre d'un régime d'indemnisation chômage sont alors plus à définir à partir de fonctions génériques qu'à partir d'une simple typologie de métiers élémentaires. La particularité des emplois de ce tiers-secteur renvoie à la centralité d'une pluralité de relations de service à coordonner. On rappellera qu'une relation de service est caractérisée par le fait qu'elle s'invente au fil de l'interaction réelle entre ses divers partenaires, ce qui constitue justement un élément crucial de la relation esthétique, elle-même au cœur de tout processus artistique. Ce sont donc l'efficacité artistique et l'efficacité sociale qui sont simultanément à considérer.

Trois grands cercles de fonction apparaissent ainsi dans les organisations du tiers-secteur du spectacle vivant :

A/ Les fonctions, fortement polyvalentes, de conception et de réalisation globales d'un projet artistique, dont sa direction artistique, sa direction technique, sa direction managériale ;

B/ Les fonctions de réalisation mixte, qui associent par exemple compétences d'interprétation, d'enseignement-formation et d'action culturelle ;

vers les plus structurellement fragiles deviendrait ici centrale –, et qui devrait concerner l'ensemble du secteur théâtral.

35/ L'U-Fisc travaille d'ailleurs directement avec cette Coordination et fait partie avec elle du Comité de suivi à l'Assemblée Nationale de la réforme des annexes 8 et 10.

C/ Les fonctions de production élémentaire au sein d'une équipe de projet, avec les métiers plus monovalents d'artiste interprète, de technicien de scène, de chargé de gestion par exemple.

Selon la nature, mais surtout la taille, le chiffre d'affaires et la pérennité des entreprises, partie de ces fonctions est et devrait plus amplement être prise en charge par des emplois permanents. Mais que cela plaise ou non, l'essentiel relève d'une activité rémunérée de façon intermittente. Cette réalité conduirait donc, non à la réduction, mais au déplacement et à l'élargissement – même relatifs – du champ et du périmètre du régime d'indemnisation chômage des intermittents du spectacle vivant. Ce point de vue ne pourrait être crédible que si étaient assez précisément bornés les modalités d'accès à ce régime et les montants maxima d'allocations, mais également mis en place un mode élargi de financement.

Un régime unique d'indemnisation chômage des intermittents du spectacle renforce la solidarité intraprofessionnelle, mais permet également de ne pas instaurer des barrières entre les trois grands cercles de fonction qu'on vient de préciser, ce qui correspond aussi à une circulation dans la trajectoire réelle d'une partie des personnes employées dans le secteur théâtral. Mais cette pluralité et fluidité fonctionnelles impliquent que soit reconnu, comme éléments à part entière de l'activité des personnes, l'ensemble des prestations effectuées dans les projets artistiques. On peut alors concevoir une limitation plus stricte des heures effectuées dans des secteurs non artistiques et comptabilisables au titre du régime spécifique d'allocation chômage (par exemple, 70 heures). Mais en particulier dans le cadre des organisations du tiers-secteur théâtral, il est indispensable de revoir à la hausse le plafond des heures prises en compte et effectuées au titre de l'action culturelle, de l'enseignement et de la formation artistiques, de la conception et l'animation globales d'un projet (par exemple, 225 heures). L'affiliation au régime spécifique d'allocation chômage se ferait alors selon ces conditions précisées, objectivant mieux les fonctions et la trajectoire personnelle qui permettent de relever de ce dispositif.

L'implication et la productivité des personnes dans une organisation nécessitent une sécurisation minimale de leurs capacités de projection dans le présent et dans le futur, proche ou plus lointain. Une réduction forte de l'aléatoire temporel et financier des salariés intermittents repose ainsi sur le principe d'une date anniversaire fixe, pour l'évaluation et la reconsidération des droits de chacun à l'indemnisation chômage, qui puisse prendre en compte la totalité des heures travaillées dans l'année antérieure. La nécessité d'avoir effectué, aux conditions prévues, un nombre défini à l'avance d'heures de travail rémunéré (par exemple, 550 heures) fait partie de cette sécurisation minimale indispensable si l'on veut que chacun participe au mieux à des situations d'emploi par ailleurs précaires et flexibles. La mise en place d'un système précisé de couverture pour accident grave de parcours professionnel (en particulier impliquant l'arrêt ou la reconversion professionnels) fait tout autant partie de cette sécurisation minimale. C'est un point qui relève précisément de la solidarité inter-professionnelle et qui rejoint celui de la mise en place d'une allocation de fin de droits.

La solidarité intraprofessionnelle au profit des employés les plus fragiles et précaires implique également une proportionnalité plafonnée du revenu de remplacement versé aux bénéficiaires du régime d'indemnisation chômage. Le principe initial repose sur l'indemnisation des jours de non emploi rémunéré. Il comprend un montant journalier minimal d'allocation (par exemple, 0,7 SMIC journalier) et une proportionnalité de celle-ci au salaire annuel reçu et au nombre d'heures rémunérées. Mais il doit également comprendre un montant journalier plafonné (par exemple, 2,5 SMIC journalier). Il s'agit en tout cas qu'à salaire et volume d'activité annuels égaux, corresponde un montant équivalent d'indemnisation, élément de justice sociale dont les organisations ont autant besoin que les simples employés. Un autre plafonnement concerne le nombre d'heures rémunérées comptabilisables en un mois au titre du régime spécifique d'indemnisation chômage des intermittents du spectacle (par exemple, pas plus de 200 heures comptabilisables par mois). Un dernier plafonnement, aboutissant de fait à une dégressivité des indemnités chômage versées, concerne l'ensemble des revenus perçus par une personne. La cohérence imposerait de prendre en compte l'ensemble des revenus (salaires, indemnités, droits divers dont patrimoniaux). Calculée sur la moyenne mensuelle des revenus sur une période antérieure, l'allocation commencerait à diminuer à partir d'un certain seuil (par exemple, pour une moyenne mensuelle antérieure de 1,5 SMIC, cumul du mois plafonné à 4 SMIC), l'extinction

du versement des allocations étant effective au-delà d'un autre seuil (par exemple, moyenne antérieure mensuelle égale à 4 SMIC).

La sécurisation économique des organisations les plus fragiles du spectacle vivant et la sécurisation sociale et professionnelle de ses intermittents devrait, quant à elle, s'envisager grâce à une assise élargie de son financement. Ce sont tous les partenaires du secteur et tous les bénéficiaires de l'intermittence qui doivent participer à son double régime collectif de sécurisation : organisations employant directement des intermittents, organisations exploitant les biens et services dérivés du spectacle sans elles-mêmes engager des intermittents, spectateurs privés finaux réalisant la valeur d'expérience et d'usage de ces biens et services. Au seul titre de l'indemnisation chômage des intermittents du spectacle, les cotisations des employeurs et les revenus salariaux doivent continuer à être sollicités, mais d'autres éléments de la valeur ajoutée générée par ce secteur sont à impliquer. En s'inspirant de dispositifs partiels déjà existants – y compris dans les milieux du spectacle –, l'application d'une taxe parafiscale différentielle aux divers partenaires du secteur et bénéficiaires de l'intermittence doit être soutenue. Une progressivité de taux, selon le chiffre d'affaires et les bénéfices marchands obtenus, aboutirait de fait à une taxation différentielle du secteur marchand (industriel / artisanal), du secteur public non marchand et du tiers-secteur. Ce principe relève d'une mutualisation plus juste que celle qui consiste à tout reporter sur l'acheteur individuel final, qu'on pourrait néanmoins solliciter partiellement. S'il déroge au mode commun de financement de l'assurance chômage du régime général des salariés, il ne remet pas en cause par lui-même l'appartenance du régime spécifique des intermittents à ce régime général. Cette mutualisation supplémentaire de la valeur Ajoutée générée par le secteur du spectacle tout entier a pour objet prioritaire de venir abonder le régime général de solidarité interprofessionnelle. Mais une part de ce financement pourrait également aller – dans des proportions et sous des conditions à préciser – aux organisations les plus fragiles du spectacle, notamment pour une rémunération complémentaire de leurs divers employés engagés dans des fonctions mixtes ou polyvalentes, sources principales du travail invisible qui est surtout du travail non rémunéré. Il faut en tout cas se souvenir qu'on est face à un double besoin de financement et de sécurisation, économique pour les organisations les plus fragiles du spectacle, sociale et professionnelle pour ses employés intermittents.

Même si cette réorientation d'ensemble repose en premier lieu sur la capacité de régulation collective des partenaires civils, les collectivités publiques sont nécessairement amenées à s'impliquer davantage dans la redéfinition de ses objectifs et de ses moyens. Pour que la régulation ne s'opère pas d'abord au profit des moins fragiles et précaires. Parce que le monde du spectacle – et tout particulièrement du spectacle vivant et de son tiers-secteur – relève d'enjeux symboliques et sociaux irréductibles à la seule hyperconcurrence industrielle et marchande. Parce que les collectivités publiques restent indispensables et garantes dans l'invention de tout nouveau compromis social glocal – un compromis spécifique à un milieu local, mais renvoyant à des problématiques et des orientations globales – mieux adapté à nos sociétés contemporaines. Parce qu'elles seront nécessairement sollicitées pour participer sur leurs propres ressources – par redéploiement ou adjonction de moyens financiers – à cet effort, collectif et civil, de développement artistique et de régulation sociale.³⁶

36/ Ici encore, il faudrait des évaluations économiques précisées. A titre d'hypothèse à largement vérifier, on peut chercher à estimer les montants financiers consacrés au secteur du spectacle (et en particulier des domaines directement ou indirectement liés à ses intermittents) : Télévision, 10 Milliards € ; Cinéma, 3 Md€ ; Industries musicales, 2,6 Md€ ; Vidéo, 1,3 Md€ ; Radio, 1 Md€ (nous sommes partis de données sur le milieu des années 1990, augmentées de 30% - soit 3% par an, incluant les hausses liées à l'inflation – proposées dans Laurent Creton, *Cinéma et marché*, Armand Colin, 1997, 256 p. et Mario d'Angelo, *Socio-économie de la musique en France. Diagnostic d'un système vulnérable*, La Documentation Française, 1997, 190 p.). Soit, en tenant compte de notre évaluation précédente pour le spectacle vivant et d'un apport complémentaire de l'Etat d'au moins 0,5 Md€ pour les domaines du cinéma, de la télévision et de la radio publiques, un montant global pour l'ensemble du spectacle de l'ordre de 22,5 Md€ (le spectacle vivant en représentant environ 17%), dont quelques 14% de fonds publics. L'écart entre contributions au régime d'allocation chômage des intermittents et allocations versées (de l'ordre de 710 M€ en 2002) représenterait donc un peu plus de 3% des ressources financières globales du spectacle, et dans les 6% de sa Valeur ajoutée (si on estime celle-ci à 50% des ressources globales – Laurent Creton l'évalue en moyenne à 44,5% sur les trois domaines cumulés de la télévision, du cinéma et de la vidéo). Quoi qu'il en soit, il serait largement temps d'évaluer plus sérieusement le coût économique de l'"exception culturelle" française et d'en assurer un meilleur

Quel peut être le futur immédiat de ces différentes mises en perspective, qui bousculent quand même nos représentations usuelles et encore dominantes des arts théâtraux ? Nous nous garderons du moindre pronostic, d'autant que nous ne prétendons à aucune exhaustivité de propos ou certitude assurée. Ce qui est plus certain, par contre, c'est qu'émergeant du terrain comme de la réflexion l'incontournable besoin d'une approche désormais plus généraliste des problèmes auxquels nous sommes confrontés, la nécessité induite pour les arts théâtraux à commencer sérieusement à les regarder et à s'y prendre autrement.

Avril 2004

Post-Scriptum

Huit mois après l'écriture du texte précédent, les ingrédients de la crise des arts de la scène restent d'autant plus actifs que, malgré les études et rapports qui soulignent les uns après les autres l'ampleur des questions non traitées³⁷, les propositions ministérielles et celles des syndicats d'employeurs et de salariés les plus institués sont très largement en deçà d'une véritable refondation. Chaque organisation théâtrale se bat toujours plus, pied à pied, pour sa propre survie. La centration maintenue sur la "fabrique" de spectacles génère une offre toujours croissante, qui se heurte chaque jour plus sèchement aux limites inchangées de la diffusion. Le travail militant de réflexion et de proposition collectives repose largement sur quelques uns et sur un engagement bénévole que les plus modestes ont un mal croissant à pérenniser. Ainsi, sur les deux collectifs auxquels nous avons participé, Autre(s)pARTs s'est accordé une pause depuis quelques mois à propos de son effort d'élucidation collective, mais continue à diffuser ses thèses en particulier à l'international, des échanges persistent entre ses membres et certaines actions développant de nouveaux rapports entre propositions artistiques et populations demeurent exemplaires.³⁸ De son côté, l'U-Fisc continue à fédérer des énergies, à participer à plusieurs négociations – dont celle sur l'intermittence –, à formaliser plus précisément et à rendre plus audibles ses arguments en faveur d'un tiers-secteur des arts de la scène, tout en manquant cruellement de temps et de moyens pour ce travail d'intérêt collectif.

A titre d'illustration de l'écart qui demeure assez radical entre les thèses en présence, on peut s'intéresser aux récentes *Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant*³⁹, vis-à-vis desquelles la DMDTS a demandé observations et suggestions aux milieux professionnels concernés. Reprenant l'ossature générale de ce texte et de ces 25 fiches plus analytiques, nous proposons en octobre 2004 un argumentaire mettant en avant les choix et impasses à notre avis les plus préjudiciables pour l'avenir d'une démocratie culturelle, encore réellement à inventer.⁴⁰ Voici l'essentiel de cet argumentaire.

financement (intra et intersectoriel), dont le coût réel n'apparaît finalement pas hors de portée.

37/ Voir par exemple le compte-rendu de mission de Bernard Latarjet *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, avril 2004, et en particulier à son premier chapitre, « Constats et enjeux », p. 7-24. En attendant le prochain rapport d'expertise confié à Jean-Paul Guillot, des *Notes de l'Observatoire de l'Emploi Culturel* apportent des données chiffrées affinées sur certains aspects du problème : *Le marché du travail des artistes et techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001)*, Note n°34, octobre 2004, 49 p. ; *L'emploi dans le secteur culturel en 2002*, Note n°35, octobre 2004, 30 p. ; *L'emploi dans les professions culturelles en 2002*, Note n°36, octobre 2004, 31 p.

38/ Comme le projet *Les Rendez-vous Cavaliers* piloté depuis plus d'un an par Culture Commune.

39/ DMDTS – Ministère de la Culture et de la Communication, septembre 2004, 98 p.

40/ Sur le plan plus large d'une "ghettoïsation par le haut" de notre société, voir Eric Maurin, *Le Ghetto français*, La République des idées / Le Seuil, 2004, 96 p.

Sur le principe, on ne peut qu'être sensible à la volonté du ministère de la Culture de « refondation d'une politique de soutien aux arts de la scène » et de déclinaison de cette volonté sur différents aspects centraux de ce monde social spécifique.

Globalement, ces *Propositions* vont dans le sens d'un aménagement de la politique culturelle d'Etat, mais toujours d'abord autour de la référence au **pilier historique** des « maisons de production » et de diffusion (telles que les TN, les CDN, les CCN et les SN), en réaffirmant le principe de la direction ou de la présence d'artistes, en formalisant davantage les conditions d'accès et de formation aux métiers de la scène, en modifiant légèrement les dispositifs de diffusion et d'accès des publics à l'offre artistique, en renforçant la transparence du choix de leurs directeurs. Si cette orientation se retrouve dans tout le texte, de multiples expériences de terrain comme les évaluations historiques sur les dernières décennies indiquent qu'elle ne saurait être suffisante pour atteindre les deux grands objectifs avancés d'« ouverture à de nouveaux publics » et de « consolidation de la création en plaçant l'artiste au cœur de la cité ».

Le risque est en effet réel que cette orientation ne vienne qu'aménager à la marge les dispositifs existants, plus précisément renforcer sa structuration hiérarchisante actuelle, sans assez prendre en compte une autre conception de l'art, plus ouverte à la diversité et aux potentialités créatives des populations, plus consciente que la richesse créative et démocratique des compagnies demande à être bien plus soutenue, qu'une bonne part de l'inventivité artistique contemporaine se réalise aujourd'hui dans les établissements qui s'inventent à côté des équipements déjà institués, que la flexibilité n'est pas un phénomène facilement résorbable, que c'est à une nouvelle balance entre liberté d'initiative et sécurisation économique qu'il faut s'atteler et pas seulement à la recherche de « formes plus stables » d'emploi.

S'il était vraiment question de refondation d'une politique d'Etat de soutien aux arts de la scène, celle-ci exigerait au minimum l'engagement résolu pour un **second pilier** – localement présent dans les *Propositions*, mais sous une forme encore trop minorée. Ce second pilier se fonderait sur deux orientations majeures – qui ne contredisent pas, mais englobent, les deux orientations avancées par le texte :

A/ Impliquer des populations plus nombreuses et variées dans les arts de la scène

B/ Placer les pratiques artistiques des arts de la scène au cœur de la cité

Ce double objectif – de véritable démocratie artistique – ne peut être réalisé que par une véritable présence capillaire des pratiques artistiques dans le plus grand nombre possible des territoires de vie des populations. Et même si les maisons de production et de diffusion – et plus globalement tout le premier pilier – ont évidemment leur rôle à jouer à ce sujet, c'est le nombre, la variété, les fortes capacités d'adaptation des compagnies et des espaces artistiques et culturels n'appartenant pas aux premiers cercles de la notoriété qui sont aujourd'hui à même d'œuvrer efficacement à la réalisation du double objectif des *Propositions*, comme de celui qu'on vient d'avancer.

La refondation d'une véritable politique d'Etat devrait donc d'abord considérablement renforcer le soutien à ces acteurs de proximité fondamentaux – qui globalement n'émargent aujourd'hui que pour moins de 5% du budget de la DMDTS.

Le « Contrat d'action artistique » sur 2 à 3 ans avancé dans les *Propositions* devrait également être placé au cœur même de la refondation et disposer de moyens prioritaires et très significatifs, tant c'est d'abord par lui que peut se réaliser le travail d'implication réelle de populations diversifiées dans les pratiques artistiques. Sans oublier le fait que la multi-activité des compagnies est non seulement un atout essentiel, mais aussi la base première de l'emploi dans ce secteur.

Les aides à la maquette, à la production ou/et à la diffusion d'un spectacle deviendraient dans cette optique des dispositifs conjoints et non a priori premiers. Vecteur de ressourcement et d'approfondissement de la connaissance d'un milieu et/ou d'une thématique artistique, les Contrats d'action artistique participeraient également à la sortie du sur-productivisme de spectacles qui, en l'état actuel, est un des problèmes du fonctionnement des arts de la scène.

En tout cas, c'est en modifiant profondément l'offre artistique et en y impliquant bien plus diverses populations que l'objectif d'une vraie démocratisation pourra enfin avoir quelques chances d'être plus largement atteint.

Dans cette approche refondée, si l'« éducation artistique » est un élément essentiel, c'est d'abord pour avancer vers le second objectif d'une présence accrue des pratiques artistiques dans le plus grand nombre de territoires de vie possibles, susciter de nouveaux publics apparaissant alors plutôt comme une conséquence heureuse induite. De ce point de vue, s'impose également la nécessité d'un redéploiement et d'un renforcement considérables des aides aux praticiens qui s'engagent dans cette voie. Là encore, les seules équipes des maisons de production et de diffusion ne peuvent y suffire. Le renforcement de toutes les politiques conjointes avec les ministères déjà directement impliqués dans le développement des arts de la scène – dont Education Nationale, mais aussi Agriculture, Affaires sociales, Jeunesse et sports, Relations extérieures... – devient une autre priorité, non pas seulement pour amener des publics plus nombreux dans les équipements majeurs de diffusion artistique, mais fondamentalement pour développer un terreau multiforme de pratique et d'implication de populations au sein de leurs différents territoires de vie. C'est aussi dans ce cadre que devraient être complétées les règles applicables aux pratiques scéniques des amateurs et aux possibilités d'activité conjointe avec des professionnels.

Mettre les artistes au cœur de la cité prendrait alors un sens plus exact et plus riche, tout exigeant une refondation de grande ampleur de la politique d'Etat.

Clairement, la concertation entre compagnies et équipements artistiques de proximité d'une part, collectivités territoriales et Etat déconcentré d'autre part, devient cruciale. Le rôle de l'Etat central est de poser des règles nationales pour la mise en place et la régulation de ces processus complexes et fragiles. Une plus grande pérennité du Contrat d'action artistique – comme des autres formes de conventionnement pluriannuel – est à nouveau un des éléments pour des coopérations dynamiques mais suffisamment sécurisées.

C'est à la lumière de ce nouveau cadre refondateur, d'objectifs ancrés sur deux piliers structurellement rééquilibrés, que les différents éléments des *Propositions* seraient à réenvisager. Par exemple, la consolidation de l'emploi doit impérativement prendre d'abord en compte la situation de multi-activité discontinue de la plupart des agents impliqués dans les compagnies. Ainsi, les « formes plus stables d'emploi » ne sont pas à chercher sur des définitions de métier par trop monovalents. Un problème central, par contre, est d'arriver à une meilleure continuité des droits professionnels et sociaux, même si l'emploi rémunéré proprement dit se révèle discontinu. C'est donc du côté d'un Contrat d'activité, intégrant périodes de travail rémunéré, de formation, de ressourcement... – et donc non uniquement basé sur la situation d'emploi – qu'il conviendrait aussi que l'Etat propose un nouveau cadre national.

Ainsi, sans renier les avancées permises par les politiques publiques passées, les *Propositions* **pourraient être singulièrement enrichies si elles intégraient une nouvelle priorité, où les populations, leurs territoires et leurs organisations de vie sont à bien plus impliquer dans la vie artistique, pour leur propre développement, comme pour une plus grande présence des artistes et des pratiques artistiques au cœur de notre société.**

Par ailleurs, l'Etat joue un rôle irremplaçable de veille et de régulation sur des aspects jusqu'à présent assez peu valorisés alors qu'ils constituent des éléments constants et très concrets du quotidien des organisations des arts de la scène. Ainsi, une fiche concernant la simplification et le suivi de mise en œuvre des réglementations ministérielles et/ou interministérielles serait une nécessité absolue. Même s'il relève essentiellement de la gestion des partenaires sociaux, l'exemple des conditions actuelles de mise en place de l'AEM (attestation employeur mensuelle) conduit à une bureaucratisation sans précédent de la gestion des personnels intermittents, que même les établissements du premier pilier seront vite en incapacité de satisfaire.