



HAL
open science

Arts de la scène : un tournant nécessaire

Philippe Henry

► **To cite this version:**

Philippe Henry. Arts de la scène : un tournant nécessaire. Editions Universitaires d'Avignon, 2010, Entre-Vues. Leçons de l'Université, 978-2-35768-015-9. hal-03675501

HAL Id: hal-03675501

<https://hal.science/hal-03675501>

Submitted on 23 May 2022

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.

Copyright

**ARTS DE LA SCÈNE : UN
TOURNANT
NÉCESSAIRE**

Philippe Henry

Préface

Emmanuel Ethis

Comme l'écrit le sociologue Georg Simmel : « L'homme est un être qui a l'étrange capacité de se passionner pour des choses qui ne concernent en rien ses intérêts ». En ce sens, nous pouvons être convaincus que s'il arrive du neuf, de l'innovation, de la nouveauté dans ce que nous vivons, c'est précisément parce que nous nous intéressons et que nous avons avec les êtres et les choses à construire, à un moment ou un autre, un rapport susceptible de dépasser véritablement, sans que nous sachions exactement pourquoi, le socle de ce qui devrait initialement constituer nos intérêts.

L'université est le lieu privilégié pour s'ouvrir à ce que sont ces intérêts désintéressés ; mieux, c'est souvent un endroit où l'on prend conscience qu'il n'est pas tout à fait anormal que certaines idées viennent soudainement changer notre manière de voir ou de penser. Car c'est bien ainsi que les choses arrivent dans nos têtes. Pour dire les choses autrement, on a tous fait un jour l'expérience d'une idée étrangère (au sens de corps étranger) qui nous saisit sans qu'on s'y attende et qui est capable de bouleverser la routine de tout notre système de pensée, mieux on a souvent conscience de l'effort que nous devons faire pour accepter cette idée étrangère, pour la faire nôtre au point de recomposer l'ensemble de nos certitudes. D'évidence, nos universités sont les lieux de

prédilection de la transmission de toutes sciences et de toutes les cultures.

C'est pourquoi l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse a voulu ouvrir ses portes durant chaque Festival d'Avignon pour offrir chaque année aux publics, aux étudiants et à l'ensemble des participants de la manifestation estivale ses « Leçons de l'Université ». Le principe de ces Leçons est simple : en coopération avec la direction du Festival et le site avignonnais du Centre Norbert Elias, nous proposons – Laure Adler, Damien Malinas et moi-même – à des grandes figures de la scène internationale de donner une leçon magistrale d'une heure retraçant leur expérience, leur point de vue, leur posture d'artiste.

Grâce aux Éditions Universitaires d'Avignon, et à la collection Entre-Vues, nous avons la joie de proposer aux festivaliers une retranscription fidèle de ces grandes leçons afin de prolonger le plaisir, l'intérêt et la réflexion pour tous ceux qui y ont assisté et, pour ceux qui n'étaient pas là, de leur faire découvrir les mots et paroles, si importants ici, de ceux qui définissent au mieux et dans tous les sens du terme, l'espace de la création.

Je tiens à remercier ici tous ceux qui à l'Université nous accompagnent chaque année dans l'organisation des Leçons : le Laboratoire Culture et Communication/Centre Norbert Elias, le Service audiovisuel, la Mission Culture et vie de Campus et le service Communication de l'Université, les services sécurité, le STIL, les Éditions Universitaires d'Avignon et le Festival d'Avignon.

Avant-propos

Acter la créativité

Damien Malinas

La leçon qui va nous être instruite par Philippe Henry offre un état des lieux du théâtre vivant dans la France d'aujourd'hui, tel que seul peut le dresser un fin observateur des pratiques culturelles. Cependant, le regard clinique ne suffit pas : il vire au diagnostic et, de là, à des propositions utiles autant au monde du théâtre qu'à ses tutelles, entrepreneurs et politiques. La leçon se mue alors en une performance. D'une part, elle pourrait être considérée comme un acte performatif, qui transforme le regard sur le spectacle vivant, *quand*, pour citer John Austin, *dire, c'est faire*¹. Elle crée un échange avec des données, des idées, des propositions et des exemples. Elle signale des points de discussion et d'appui pour concevoir différemment le monde du spectacle vivant et de la culture. Dans son ouvrage *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*², Philippe Henry décrit ce milieu comme exemplaire « de la mutation dans laquelle est engagée notre société ». Philippe Henry propose ici une analyse qui ne se contente pas d'être interdisciplinaire, esthétique, sociologique, économique, communicationnelle, mais qui interroge intimement les tensions, les équilibres et déséquilibres du monde de la culture. Elle part d'une réalité objective, la réinsère dans une histoire et son devenir, la restaure dans sa

capacité à agir, à peser, à transformer peut-être. Voilà bien une performance. D'autre part, cette leçon est une performance rhétorique car elle a été donnée durant le Festival d'Avignon, le 21 juillet 2009, dans le cadre de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse : elle est inscrite dans une situation ordinaire de communication. Philippe Henry en a fait un engagement quasi physique d'une parole en acte et cet acte s'enrichit d'une valeur symbolique, selon le processus décrit par Richard Schechner, professeur à la Tisch School of the Arts de New York University et à l'origine des « performance studies »³ : nous pourrions alors, renversant la proposition d'Austin, penser un *quand faire, c'est dire* aussi. Car, c'est bien cela qui est en jeu dans les Leçons présentées à l'Université d'Avignon durant le Festival. La parole publique que Philippe Henry nous a adressée peut être entendue par l'universitaire, l'étudiant, le « professionnel de la profession », et par le passionné d'un monde en train de faire, de se refaire, de se défaire.

Que dit en effet cette leçon ? Philippe Henry y souligne trois points sur l'état actuel du fonctionnement du monde du spectacle vivant en France. Tout d'abord, il nous rappelle que le monde des arts de la scène n'est pas un monde à part et qu'il est symptomatique des évolutions et des changements contemporains. Les deux crises des « intermittents du spectacle », en 1992 et en 2003, ont mis en évidence la fragilité et les injustices du statut reconnu aux agents du spectacle, public comme privé. Elles ont été des moments intenses de recherche

socioéconomique : elles ont démontré l'urgence et la nécessité de véritables données sur la réalité de l'emploi et des professions du monde du spectacle. Si entre 1995 et 2006, le nombre d'entreprises du spectacle vivant a connu une forte croissance et si le volume de travail des intermittents du spectacle a lui aussi augmenté, la majoration des effectifs a été supérieure et a, de ce fait, entraîné une baisse conséquente du volume annuel moyen de travail par intermittent. Face à ce constat, Philippe Henry souligne l'inventivité d'un milieu qui, au regard de son évolution démographique, va porter une multitude d'initiatives et réinventer le travail, sa relation aux publics et à l'esthétique. Notamment portée par les petites structures – ne récusons pas trop vite l'empire du *small is beautiful*, l'innovation des « classes créatives », dont font partie les professionnels du spectacle vivant, amènent à défricher de nouvelles voies artistiques, à refonder les piliers du développement culturel et à faire évoluer l'ensemble de la société. Pour Richard Florida, économiste engagé dans la sociologie urbaine, aujourd'hui professeur de *Business and Creativity* à l'Université de Toronto⁴, les classes créatives désignent une population urbaine, mobile, qualifiée et connectée et se définissent en apportant sur les territoires qu'elles habitent les trois T, Talent, Technologie et Tolérance. Pour Florida, la confiance que nous plaçons dans nos classes créatives est sans doute le meilleur atout dont on puisse disposer, car ce sont elles qui favorisent ce *brain drain* qui est en mesure d'offrir de nouveaux contours à l'idée même de progrès ou, puisque ce concept peut gêner à juste titre, d'entrée dans le futur. Enfin Philippe Henry illustre

un glissement en cours tant dans le spectacle vivant que dans le spectacle enregistré, qui rétablit le spectateur au cœur d'un jeu trop souvent réduit à un dialogue entre professionnels et politiques. C'est rappeler la vertu d'une économie plus flexible, réciprocaire et redistributive, seule à même de susciter de nouvelles émotions.

Reste alors à créer les conditions d'une politique efficace et bénéfique. Les propositions de Philippe Henry, formulées tout au moins pour l'espace français et francophone, ne devraient pas sombrer dans le silence et laisser insensibles les acteurs de la vie culturelle. C'est le vœu qu'il faut exprimer pour le destin de ce livre : qu'il soit lu et médité.

NOTES

1 John L. Austin (1911–1960) : *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Ed. du Seuil, 1960 (« Points Essais »).

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

3 R. Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2008.

4 R. Florida, *The Rise of Creative Class*, New York, Basic Books, 2002 ; Id., *The Flight of the Creative Class : The New Global Competition for Talent*, New York, Harper Collins Business, 2005 et, du même, le controversé *Cities and the Creative Class*, New York, Routledge, 2005. Voir les sites www.creativeclass.org et www.martinprosperity.org.

Au cours du dernier quart du 20^e siècle, le monde des arts de la scène a connu en France une remarquable expansion et s'est beaucoup professionnalisé. Il continue à attirer un nombre très important de jeunes, ce qui oblige d'ailleurs les nouveaux entrants à inventer et à défricher de nouvelles voies. Mais ce développement des arts de la scène s'est opéré selon des dynamiques idéologiques et des modes organisationnels qui ont de fait laissé de côté toute une série d'enjeux et de problèmes. Il ne concerne pas seulement la partie la plus visible du secteur. À côté des grandes institutions et des compagnies qui y accèdent, est désormais présente une multitude d'initiatives et d'organisations, révélatrices des transformations sociétales en cours. Ces nombreux projets sont portés par des structures hétérogènes et vivaces, mais souvent très petites. Majoritaires dans le monde des arts vivants, elles sont encore insuffisamment valorisées ou soutenues entre

autres par les politiques publiques.

Le monde des arts de la scène est finalement symptomatique des évolutions et des changements contemporains, tant internes aux mondes de l'art que contextuels. Il est de fait exemplaire de bien des mutations actuelles, même s'il présente des spécificités fortes. Celles-ci sont d'ailleurs bienvenues pour examiner, par contrepoint, la dominance actuelle des industries culturelles ou, pour demain, de l'économie créative.

Par là, nous sommes à un tournant difficile mais passionnant des mondes de l'art, où ce qui nous a été légué par le 19^e et le 20^e siècles se trouve en pleine reconfiguration du point de vue de l'offre artistique, des pratiques culturelles de nos concitoyens, des politiques publiques et des modalités de régulation globale.

Mon exposé voudrait attirer votre attention sur la véritable bifurcation à laquelle se trouvent confrontés les mondes de l'art – et plus particulièrement celui des arts de la scène. Bifurcation déjà bien réelle, tant les conceptions de l'art, mais aussi les conditions socio-économiques de son développement sont en train de changer sous nos yeux – que nous le voulions ou non. Bifurcation encore largement potentielle car notre héritage, tant idéologique que sur le plan du fonctionnement des mondes de l'art, reste déterminant et toujours prégnant. Au point de ne

pas toujours faciliter le diagnostic et l'invention de solutions pertinentes face à des évolutions pourtant déjà largement en cours.

Cette leçon se développera en deux grandes parties, chacune étant déclinée en quelques aspects principaux. La première sera consacrée à des éléments de diagnostic sur l'état actuel du fonctionnement du monde du spectacle vivant en France. La seconde abordera ce que je crois être des transformations nécessaires en ce début de 21^e siècle.

Éléments pour un diagnostic affiné du fonctionnement du monde du spectacle vivant

Trois grands aspects structureront ma première partie. Le premier porte sur la compréhension qui se précise depuis une quinzaine d'années du fonctionnement socio-économique du spectacle vivant. Le second évoque le mode de développement très spécifique de ce monde dans le dernier quart du 20^e siècle. Le troisième souligne la transformation des pratiques artistiques et culturelles de nos concitoyens, dans cette même période, et son lien avec la dynamique de construction identitaire permanente, à laquelle chacun est désormais convoqué.

Une compréhension qui se précise de la socio-économie du spectacle vivant

La première grande crise des intermittents du spectacle de 1992 et de manière encore plus soutenue celle de 2003 ont au moins conduit à collecter des données et réaliser des études, qui permettent de mieux cerner la réalité de l'emploi et des professions des mondes du spectacle, plus largement de mieux faire apparaître leur socio-économie spécifique. Beaucoup reste à faire en termes d'approfondissement et d'agrégation des données, mais nous avons désormais une vision générale plus claire et déjà assez problématisée de ce que représente aujourd'hui la filière professionnalisée du spectacle vivant dans notre pays. Dès décembre 1992 par exemple, une Commission Paritaire Nationale Emploi et Formation du Spectacle Vivant (CPNEF-SV) est mise en place, suivie en mars 1993 de la Commission permanente sur l'emploi du Conseil National des Professions du Spectacle (CNPS). Tout un travail, encore jamais effectué, de rassemblement et d'analyse d'informations en provenance de diverses sources (INSEE, Déclarations annuelles de données sociales, ANPE, UNEDIC, Caisse des congés spectacles...) va alors être impulsé et relancé après 2003.

Considérons quelques indicateurs chiffrés, pour ce qu'ils nous disent des évolutions qualitatives de

ce secteur d'activité. On dénombrait par exemple 10 803 entreprises de spectacle vivant en 1995 et 23 991 en 2006, soit une progression de 220%. Pour l'ensemble du spectacle (vivant et enregistré), la progression est pour la même période de 200% (17 000 entreprises en 1995 et 34 000 en 2006). On sait également que le nombre des intermittents du spectacle vivant bénéficiaires d'une indemnité était de 26 408 mandatés en 1991 et de 69 700 en 2003, soit une progression de 263%. Pour l'ensemble des intermittents du spectacle (vivant et enregistré), la progression est de 237% sur une période un peu plus longue (41 630 en 1991 et 98 700 en 2006).

Parallèlement et pour l'ensemble des intermittents du spectacle, le volume de travail a augmenté de 172% entre 1990 et 2005, soit plus de 10% par an (4 441 000 jours en 1990 et 7 666 000 en 2005). Mais comme la croissance des effectifs a été supérieure, cela a entraîné une baisse de 21% du volume annuel moyen de travail par intermittent (77,6 jours en 1990 et 61 jours en 2005), avec par ailleurs une fragmentation croissante de ce type d'emploi puisqu'on observe une durée moyenne des contrats divisée par presque trois (12 jours en 1990 et 4,3 jours en 2006).

Ces quelques données indiquent suffisamment que le spectacle vivant a connu une période de croissance historiquement exceptionnelle. Mais elles soulignent également que cette croissance

s'est traduite par, d'un côté une multiplication extrême d'entreprises la plupart de très petite taille et très vulnérables, d'un autre côté une flexibilité non moins radicale des conditions d'emploi et plus largement des parcours professionnels.

Appréhendons quelques nouvelles données. En 2001, sur les 17.300 entreprises disposant d'une licence d'entrepreneur de spectacle vivant, 70% correspondaient à des compagnies ou à de groupes musicaux. On estimait ainsi à l'époque à de l'ordre de 4 000 le nombre de compagnies théâtrales, chorégraphiques, de cirque et d'arts de la rue et à 8 000 celui des groupes musicaux, soit un total de 12 000 entreprises. 74% de ces entreprises ont le statut d'association type loi de 1901 et 8% le statut d'entreprise individuelle, ce qui veut aussi dire que le statut de société à but commercial est très minoritaire. 84% de l'ensemble de ces entreprises ont moins de 5 salariés (au 31 décembre 2001, 43% d'entre elles ne déclaraient même aucun salarié). Sur un échantillon de plus de la moitié des quelques 800 compagnies théâtrales professionnelles d'Ile-de-France en 2005, 75% n'ont aucun permanent salarié (les plus petites - moins de 50 000 € de budget annuel - n'étant que 6% à en avoir un). La moyenne d'emploi permanent pour toutes ces compagnies est d'un peu plus d'un demi-poste, que viennent compléter une moyenne de 9 intermittents réguliers et 6 autres intermittents plus occasionnels.

Même si la part de l'emploi plus permanent croit avec la taille des organisations, le monde du spectacle vivant est structurellement marqué par la prédominance de l'emploi rémunéré par intermittence. En 2003, les salariés intermittents du spectacle vivant sont globalement 3 fois plus nombreux que les permanents – pas tous à plein temps d'ailleurs – (110 800 intermittents, pour 36 100 permanents). Sur un échantillon significatif d'entreprises de spectacle vivant adhérant à la Convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles – dite SYNDEAC – (échantillon d'environ 40% de ces adhérents, comportant moitié de théâtres et scènes, moitié de compagnies et ensembles musicaux), 71% des masses salariales pour les artistes relèvent en 2005 de contrats d'intermittents (CDDU – Contrat à Durée Déterminée d'Usage) et encore 35% des masses salariales pour les techniciens, alors que 90% des masses salariales pour les administrateurs relèvent de Contrat à Durée Indéterminée (CDI). En 2007 et pour les 19 Centres chorégraphiques nationaux, la moyenne est de 23 permanents en équivalent temps plein et de 70 occasionnels.

Il y a dans ces données des indications structurelles qu'il serait aujourd'hui encore plus qu'hier périlleux de minimiser.

On peut donc avancer que les arts vivants ont connu un incomparable développement en

particulier depuis les années 1980, tant en termes quantitatif que de diversité ou de présence territoriale. Ce développement nous est d'ailleurs envié dans de très nombreux pays.

Mais on doit souligner que cette croissance ne concerne pas seulement la partie la plus visible et la plus reconnue du secteur. À côté des grandes institutions et des compagnies qui y accèdent, s'est surtout développée une multitude d'initiatives. Celles-ci n'ont cessé de chercher leur place, soit dans l'organisation institutionnelle publique qui, de son côté, s'est renforcée et hiérarchisée, soit au travers des logiques marchandes, ce dont le domaine musical est exemplaire.

Ces initiatives ont également de plus en plus cherché leur place – par obligation et par nécessité de survie – hors ou au moins à la marge des dispositifs de droit commun issus de la véritable gestion concertée de ce secteur entre les milieux professionnels et les pouvoirs publics. Cette forme de gestion est particulièrement nette depuis les années 1960 et la création, acrobatique, du Ministère des affaires culturelles en 1959. Les différents dispositifs de droit commun ont ainsi été impulsés ou reconnus par le Ministère de la culture et les différents niveaux des collectivités locales, mais également demandés et acceptés par les milieux artistiques ou encore par les marchés culturels (qu'on pense à la loi sur le prix unique

du livre, par exemple). Les initiatives que nous évoquons ici sont, pour la plupart, portées par des petites structures. On y retrouve un très grand nombre de compagnies théâtrales ou de groupes musicaux, dont la géométrie d'activité et d'emploi est d'ailleurs structurellement très variable.

Enfin, on peut avancer que ce développement bute désormais sur une série de limites, internes mais aussi contextuelles. Notre société toute entière est en effet engagée dans une mutation globale, qui transforme également les pratiques artistiques et culturelles de nos concitoyens. Tous les mondes de l'art sont confrontés à des tensions de cet ordre, après leur forte croissance et leur professionnalisation depuis les années 1980. Aujourd'hui, tous ces milieux continuent à attirer de nombreux « prétendants » (en particulier venant des jeunes générations), les nouveaux entrants étant alors amenés à inventer et à défricher de nouvelles voies. D'autant plus que les anciens modes de production et de réception des processus artistiques sont tous en train d'être réorganisés dans nos sociétés où les contenus immatériels deviennent de plus en plus centraux.

Nous sommes donc désormais à un tournant difficile mais passionnant, où ce qui nous a été légué par le 19^e et le 20^e siècles est en train ou se doit d'être reconfiguré d'un triple point de vue, celui de l'offre artistique et du fonctionnement

des milieux professionnels, celui des pratiques artistiques et culturelles de nos concitoyens, et enfin celui des politiques publiques et des instances mixtes – privées et publiques – de régulation des mondes de l'art. De tout cela, le monde du spectacle vivant est exemplaire, même s'il présente aussi des spécificités bienvenues pour examiner, sous forme de contrepoint, la dominance actuelle des industries culturelles ou pour demain de l'économie créative.

Un mode de développement spécifique du spectacle vivant dans le dernier quart du 20^e siècle

Il ne faut surtout pas passer trop vite sur l'analyse du mode de développement au travers duquel le spectacle vivant a connu cette croissance exceptionnelle. Prenons le temps d'évoquer deux parcours d'artistes, celui de Guy Alloucherie et celui d'Éric Lacascade.

Voilà en effet deux artistes qui ont exploré ensemble de nouvelles pratiques artistiques de création, de diffusion et de sensibilisation des publics avec leur Ballatum Théâtre fondé en 1983, compagnie à la fois nomade et fortement liée à la Région Nord-Pas-de-Calais. Dans cette compagnie, ont interféré avec des intensités variables l'improvisation et le travail collectif, la dimension corporelle et la dimension textuelle, des créations sur des thèmes transversaux (le couple,

la rencontre...) et une relecture contemporaine de textes reconnus (Sophocle, Marivaux, Tchekhov, Claudel) ou plus récents (Durif). Et puis en 1997 à l'occasion de leur nomination conjointe à la direction du Centre dramatique national de Normandie à Caen, on assiste à une bifurcation des parcours qui pourrait exemplifier la polarité qui caractérise de nos jours le monde des arts théâtraux.

D'un côté, Éric Lacascade reste au Centre Dramatique National de Caen de 1997 à 2006 et va de plus en plus s'orienter vers un travail à partir de grands textes du répertoire théâtral (qu'on pense à sa trilogie *Ivanov / La Mouette / Platonov* de 1999 – 2002), travail centré sur une priorité à l'œuvre textuelle et scénique produite par des professionnels, même si toute une série d'actions d'accompagnement est également mise en place pour les publics : rencontres avant et après le spectacle avec les artistes, répétitions publiques, ateliers de pratique théâtrale et d'écriture... C'est ce que j'appelle le premier pilier du développement culturel de l'art, très perceptible dans notre pays depuis Malraux (pour ne pas remonter plus loin).

De l'autre côté, Guy Alloucherie revient assez vite dans sa région natale du Nord et développe – avec l'appui de cette Scène nationale atypique qu'est Culture Commune – un travail où l'action culturelle n'est pas une sorte de complément, mais

bien le cœur même du projet artistique. Dans ce type d'approche, la culture des professionnels de l'art se confronte et se croise continuellement avec la culture d'autres mondes sociaux, d'autres territoires, d'autres individualités. Cela donne des spectacles comme *Les Étoiles du Nord* en 1999 ou *Les Sublimes* en 2003, mais également des temps longs de présence sur des territoires et au contact de populations particulières, avec des formes inédites comme les *Veillées* depuis 2005. C'est ce que j'appelle le second pilier du développement culturel de l'art, où l'invention d'une relation plus symétrique entre professionnels et non professionnels de l'art est première. Ce second pilier a jusqu'à aujourd'hui été très largement minoré, tant idéologiquement qu'au plan des dispositifs de droit commun et des moyens investis, et que ce soit par les milieux artistiques eux-mêmes ou par les politiques culturelles publiques.

Cet exemple double permet de souligner des aspects essentiels du développement du spectacle vivant depuis plus d'un quart de siècle.

Sur le plan idéologique, a prévalu une conception dans laquelle une convention d'originalité (celle de l'œuvre et/ou de l'artiste) a constamment sous-tendu l'objectif de professionnalisation, les deux dimensions se renforçant l'une l'autre et conduisant au primat du thème de l'excellence artistique. Le parcours d'Éric Lacascade me

semble se rapprocher de cette conception, encore très largement prégnante, celui de Guy Alloucherie correspondre à la probable nécessité de revisiter cette approche historique de l'art et de son rapport à la société.

Sur le plan organisationnel, on a vu se déployer de manière inédite en France un mode de gouvernance associant l'initiative privée et publique. Ce mode de fonctionnement est souvent réduit à une simple économie mixte (une sorte d'hybridation plus ou moins conflictuelle entre économie marchande et économie administrée). Le risque est alors d'écraser l'importance et la spécificité d'une troisième dimension, celle d'une économie d'initiative privée mais à buts autres que lucratifs, prédominante pour ce qui concerne le spectacle vivant dans notre pays – je rappelais tout à l'heure l'importance de l'association à but non lucratif comme support juridique. Sur ce plan, les deux exemples évoqués représentent chacun une déclinaison singulière de ce fonctionnement d'un tiers secteur, qui reste par ailleurs largement dépendant des moyens publics.

Pour le moins, ce doublet idéologique et organisationnel dominant a laissé de côté toute une série d'enjeux, de problèmes, de personnes. Il a conduit à un développement culturel de l'art qui trouve aujourd'hui ses propres limites. Et pour aborder cette question, je vais désormais repartir

de l'un des absents majeurs de la convention d'originalité, à savoir le spectateur ordinaire et plus largement les pratiques artistiques et culturelles contemporaines de nos concitoyens.

Une transformation des pratiques artistiques et culturelles, qui rejoint la question de la construction identitaire de chacun

Les propositions artistiques, telles qu'elles sont reçues par les spectateurs, sont des propositions à plusieurs dimensions. Elles n'ont pas pour seul objet d'être des expériences esthétiques – même si cet aspect reste capital à considérer – ou encore d'être appréhendées selon les seuls critères des professionnels de l'art. Elles ont par ailleurs une double dimension irréductible de sociabilité et de configuration identitaire.

S'agissant de la sociabilité, le phénomène n'est pas nouveau. Depuis l'invention du théâtre, on y va aussi pour croiser et rencontrer des individus qui appartiennent ou non à son milieu social. Ce phénomène constant a pu être masqué au cours du 20^e siècle, où la dimension de rapport intime à l'œuvre a voulu être privilégiée, le spectateur étant convoqué à regarder davantage la scène et moins la salle. Mais les jeunes générations qui pratiquent les nouveaux réseaux sociaux accessibles sur Internet bousculent ces éléments conventionnels.

Les sorties culturelles se déclenchent ainsi d'abord – j'aurais tendance à dire comme toujours – par la circulation de l'information dans un réseau social. Elles constituent un moment intense d'échange avec ses pairs. Il est donc important de pouvoir s'y rencontrer, de pouvoir parler et échanger. D'où le succès des concerts de musiques actuelles, qui permettent d'écouter mais aussi de bouger, d'être ensemble, de discuter, de boire un verre, de monter des plans, d'enchaîner sur un « after », etc.

Dans le même temps, les propositions artistiques participent à la construction de nos identités de manière sans doute plus forte qu'autrefois. Car aujourd'hui, ces identités, tant individuelles que collectives, ne nous sont plus données comme elles l'étaient il y a peu encore par la famille, l'école, la religion, l'appartenance politique, etc. Chacun doit construire son propre parcours identitaire, au travers de la multitude des propositions qui lui sont faites dans nos sociétés. Or les pratiques artistiques ont des dispositions en la matière tout à fait remarquables. Elles permettent aux individus de se construire, mais aussi de se reconnaître entre eux, tout en facilitant la distinction et la singularité qui sont désormais demandées à chacun. Les uns et les autres, nous pouvons donc aujourd'hui piocher dans une diversité de propositions artistiques, qui représente un pourvoyeur symbolique et affectif d'importance dans la constitution de nos identités

individuelles et de celles des communautés dans lesquelles nous nous reconnaissons.

De fait, les offres du spectacle vivant développent elles-mêmes aujourd'hui une pluralité de modes d'appropriation. Elles ne s'appuient pas uniquement sur un mode de rapport à l'œuvre, individuel et silencieux dans un fauteuil – archétypal de la réception du spectacle théâtral dans son premier pilier. Parmi mille cas possibles, prenons l'exemple du Nouveau Théâtre du 8^e à Lyon. On voit que cette équipe théâtrale travaille des pièces inédites ou du répertoire à découvrir en salle. Mais elle propose aussi quantité d'autres approches : ateliers de pratique, opérations d'ouverture sur le quartier, écritures de spectacles en lien avec les habitants et leur mémoire, réalisations d'événements festifs, etc. Ce cas constitue une sorte de point médian et dialectique vis-à-vis des deux parcours-type dégagés à propos de Guy Alloucherie et Éric Lacascade. Il comporte également des dispositifs très intéressants de coopération ou de mutualisation, qui sont un des autres enjeux forts pour le futur du spectacle vivant.

Et on peut sans difficulté multiplier les exemples de nouvelles scènes et de nouvelles pratiques : à l'hôpital, dans la rue, à l'école... On peut certes être tenté de rejeter ces expériences au prétexte qu'elles seraient périphériques et marginales, voire

démagogiques, ou je ne sais quoi encore. En réalité, il y a surtout là un vrai terreau de diversification qu'il faut encourager, mais aussi évaluer. En effet, on ne sait pas encore suffisamment quels sont les impacts – relationnel, identitaire et esthétique – de ces formes moins canoniques de l'art. Mais on sait déjà que ces impacts sont bien réels, comme l'ont d'ailleurs été ceux déclenchés par la première décentralisation théâtrale d'après guerre.

Par incidence, cela conduit à s'interroger sur les investissements en particulier urbains à réaliser aujourd'hui. Quand les œuvres (re)deviennent supports de dimensions multiples – esthétiques, mais aussi sociales, discursives, cognitives, etc. – quels nouveaux lieux de production et d'échange faut-il envisager, quels nouveaux modes de production et de diffusion faut-il promouvoir ? Rappelons ici que les diverses déclinaisons du hip hop ou du slam ont été inventées d'abord hors des lieux professionnels de la culture. Jusqu'où et sous quelles conditions la salle de spectacle reste-t-elle un dispositif pertinent ? Les arts de la rue sont là pour souligner que les espaces publics sont également à concevoir de façon à accueillir des installations temporaires ou des spectacles plus en interaction avec leurs propres spectateurs.

Quoi qu'il en soit, terminons notre première partie de diagnostic en regardant quelques résultats de l'étude de 2004-2005 sur les pratiques

de fréquentation artistique des Grenoblois, qui nous décrit une des situations les plus favorables dans notre pays. Les pratiques de sorties culturelles sont en effet au-dessus des ratios nationaux. Sur le double critère des plus de quinze ans et d'au moins une sortie au cours des douze derniers mois, les arts de la rue concernent 61% des Grenoblois (pour 29% dans l'enquête nationale portant sur 1997), la musique 57% (37%), le théâtre 26% (16%), la danse 25% (8%, plus 11% pour la danse folklorique), le cirque 21% (13%).

Pour le théâtre, deux équipements concentrent à eux seuls 37% de la fréquentation, trois autres théâtres 20% et huit autres salles 19%. Un double phénomène, de forte concentration sur quelques établissements et de fréquentation moins intensive mais plus répartie sur des petites salles, est donc perceptible. Il est l'indice d'une pluralité des modes de rapport à l'offre artistique. Plus du quart des sondés demande d'ailleurs à disposer de davantage de petits équipements. Ces éléments expriment probablement une tension entre un rapport plus traditionnel à la programmation artistique portée par de grands établissements et une demande de relation plus proximale et plus intime dans des espaces plus petits. On a là sans doute une nouvelle déclinaison de mon hypothèse de la nécessité d'un double pilier pour le développement culturel du spectacle vivant.

Globalement, une attitude très positive vis-à-vis des pratiques artistiques et culturelles instituées ne concerne que 33% de l'échantillon, 20% de plus affichant un rapport encore positif mais peu affirmé. 36% se trouve dans un rapport d'éloignement, de gêne ou d'exclusion à cette offre, 10% dans un rapport d'incompétence ou d'indifférence. C'est dire que l'adhésion à l'offre artistique des institutions culturelles est réelle, mais clairement limitée. En termes de finalité de la culture, 36% des personnes sondées (et 49% pour les habitués et assidus des sorties culturelles) mentionnent l'épanouissement personnel, l'instruction recueillant 27% des suffrages et la distraction 25%, tandis que l'aide à devenir citoyen n'est avancée que par 8%. Les sondés insistent donc d'abord sur les motivations de bien-être et de curiosité personnels.

Ces repérages montrent que la question de l'élargissement ou de la diversification des pratiquants du spectacle vivant – qu'ils soient occasionnels ou plus assidus – croise celle d'une prise en compte affinée des centres d'intérêt de populations, qui ne sont pas réductibles au seul statut de public potentiel.

Au point de rencontre des différentes transformations, au fond très récentes, que je viens de rappeler, il devient chaque jour moins pertinent de considérer que de simples ajustements suffiront

pour ouvrir un nouvel avenir aux différents mondes de l'art. À nouveau, le monde du spectacle vivant est exemplaire de l'intérêt, mais également des limites, des conceptions et des dispositifs hérités de la fin du 20^e siècle. La nécessité d'une reconfiguration assez profonde se fait jour, tant de leur conception de l'art dans la société que de leur propre gouvernance. C'est ce que je vais désormais aborder dans la seconde partie de mon exposé.



My Tati Freeze - Création mars 2010

Chorégraphie Christine Coudun.

La compagnie Black Blanc Beur naît officiellement en 1984 dans un parking souterrain de la ville nouvelle de Saint-Quentin en Yvelines et ne dispose toujours pas d'un lieu fixe de travail. À la croisée de la danse contemporaine et de la danse hip-hop, son répertoire compte désormais une vingtaine de pièces chorégraphiques, diffusées tant en France qu'à l'étranger.

La compagnie donne également la priorité à une diversité de partenariats à l'échelle locale, pour des projets offrant de réels temps et moyens de travail, notamment sous la forme de résidences dans des espaces artistiques et culturels. Elle développe un grand nombre d'ateliers chorégraphiques, avec une attention particulière autant pour les personnes relevant de la prévention judiciaire de la jeunesse que pour les pensionnaires des hôpitaux et des prisons ou les élèves des écoles.

Photo Laurent Paillier / photodedanse.com.

Droits de diffusion autorisés à la compagnie Black Blanc Beur.

Show Si je t'M – San Sebastian novembre 2009

Par ses différents engagements, la compagnie Black Blanc Beur se veut partie prenante d'un véritable mouvement, tant artistique que social et économique. Elle est représentative de cette multiplicité d'initiatives civiles qui cherche, depuis les années 1980, à renouveler l'art et son rapport à la société.

Photo Gorka Bravo



Pas de portes - Compagnie Hendrik Van Der Zee.

« Les Veillées, c'est par tous les moyens cirque, danse, théâtre, vidéo, aller à la rencontre des gens pour collecter des témoignages et inventer ensemble des formes d'art où les gens se sentent concernés par ce qui s'y dit et ce qui s'y fait. » - Guy Alloucherie

Les Veillées consistent à séjourner deux semaines durant dans une ville ou un quartier populaire, y prendre place et rayonner à partir d'un lieu identifié par les habitants (salle municipale, maison de quartier...) jusqu'aux limites de ce territoire, en multipliant les actions artistiques et les rencontres : présentation impromptue de chorégraphies ou d'acrobaties sur la place publique, affichage de citations poétiques et répliques jouées en complicité avec la population, déambulation filmée et guidée par les habitants, entretiens sur le vécu de la ville par les gens, photo-vidéo de chacun sur le seuil de sa porte.... Tous sont invités à un temps de veillée, montage de textes, de films, de moments acrobatiques ou dansés qui restitue, sous forme de spectacle, ce temps commun de découverte et de partage.

La compagnie Hendrik Van Der Zee participe pleinement de ce « second pilier » du développement culturel de l'art, aujourd'hui encore trop peu considéré.

Photo Jérémie Bernaert / Compagnie Hendrik Van der Zee

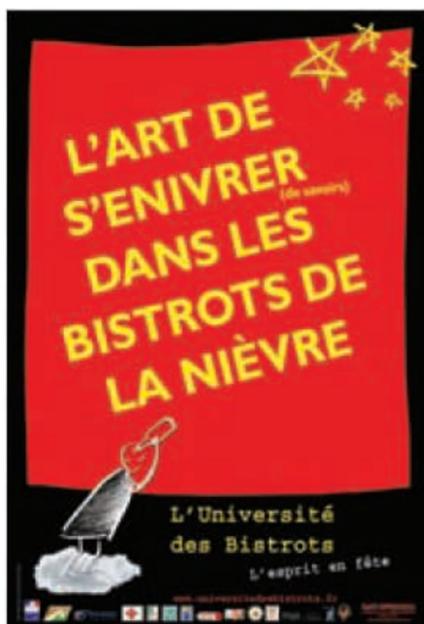


Façades de nuit

Système Friche Théâtre occupe depuis 1992 l'îlot n° 3 de l'ancienne manufacture des tabacs de la Belle de Mai, située au Nord de la gare Saint-Charles à Marseille. Cette organisation, porteuse du projet global du lieu, s'associe à des producteurs artistiques et culturels qui, eux-mêmes, invitent des artistes accueillis pour une durée plus ou moins longue. Il s'agit d'aller vers une appropriation mutuelle des artistes et de la cité, ce que signale l'emblème général du projet, « l'artiste, la ville, sa ville ». L'objectif est de refonder l'action culturelle sur des dynamiques de décentralisation, d'interdisciplinarité et de mise en synergie des projets. Il est aussi de faire du site un pôle, simultanément local et international, de culture vivante.

La Friche la Belle de Mai constitue une des déclinaisons les plus significatives de la requalification d'anciennes friches industrielles en « nouveaux territoires de l'art » et de la volonté de développer de nouvelles formes d'économie culturelle, où l'initiative privée à buts autres que lucratifs reste néanmoins première.

Photo Francis Blaise



TéATR'ÉPROUVÈTe

Le TéATR'ÉPROUVÈTe est installé à l'Abbaye du Jouïr à Corbigny (1800 habitants) dans la Nièvre. Il pratique depuis plus de dix ans un théâtre qui « redescendrait de sa hauteur pour prendre en compte le quotidien et la proximité ». Cela donne des « mises en scènes dans l'espace social » qui associent toujours des artistes agissant dans l'ensemble du champ culturel et des personnes directement concernées par le sujet traité (pauvreté, personnes âgées, jardinage, espace du village...).

Fondée en 2007, l'Université des bistrots est un lieu de brassage d'idées où chacun est invité à s'abreuver de connaissances, à s'enivrer de savoirs, à se griser d'interrogations. Considérant que la connaissance et la culture doivent se frotter au quotidien, l'université des bistrots s'invite dans les lieux publics et en particulier dans les cafés, restaurants, rades, bars, estaminets et bistrots de la Nièvre. La présence d'amis chanteurs et musiciens fait de chacune des sessions une fête de l'esprit et ajoute à la convivialité.

Photo Sylvie Roche / TéATR'ÉPROUVÈTe / L'Abbaye du Jouïr

Une mise en scène dans l'espace social autour de cette remarque de Beckett : "Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter !". Il y est question de tester ensemble le remède préconisé par l'illustre Irlandais.

Comme dans les autres projets du TéATR'ÉPROUVÈTe, il s'agit d'impliquer des gens de la Nièvre et de révéler le dynamisme, la vitalité, la curiosité, l'espièglerie, le potentiel créatif, la capacité à agir et à se réinventer, d'un territoire rural singulier. Journées chantantes et anti-crise gratuites (même pour les riches).

Le TéATR'ÉPROUVÈTe développe une conception de l'acte artistique qui met simultanément en jeu ses dimensions d'expérience esthétique, de sociabilité vécue et de construction par chacun de son identité personnelle.

Photo Sylvie Roche / TéATR'ÉPROUVÈTe / L'Abbaye du Jouïr



La Grainerie

Rassemblement d'artistes et de compagnies depuis 1997, la Grainerie est un lieu associatif dédié aux arts du cirque et de l'itinérance, désormais installé dans d'anciens bâtiments militaires à Balma Gramont, commune située à l'Est de Toulouse. Lieu de fabrique artistique, mais aussi plateforme mutualisée de moyens au service d'acteurs toulousains ou plus lointains, la Grainerie est engagée depuis 2005 dans une dynamique forte et volontaire de rencontre avec la population, dont Caravane de Cirques représente un temps fort. L'implantation provisoire dans des préfabriqués et sous des chapiteaux sera bientôt consolidée par un bâtiment équipé de 3.200 m².

La Grainerie est exemplaire des nouvelles formes d'initiative civile et collective, soutenue par les pouvoirs publics et relevant d'un « tiers secteur culturel » particulièrement perceptible dans notre pays.

Photo Céline Jean / La Grainerie

Risque Zéro – Création 2008 – Caravane de Cirques 2009

Galapiat cirque est une compagnie créée à l'initiative de six artistes de 20 ans, formés au Centre national des arts du cirque à Châlons en Champagne. La matière Galapiat, c'est du cirque, du risque, de la musique, un chapiteau avec tout ce qui va avec, c'est aussi un collectif de gens à l'administration, à la technique, à la gestion de projet, des bricoleurs, des membres associatifs qui s'investissent et qui font vivre le projet.

La vitalité du spectacle vivant repose largement sur l'émergence de nouvelles compagnies, qui cherchent à s'inscrire dans le monde des arts de la scène et qui ont à constamment réinventer une relation avec des publics qu'on souhaiterait diversifier.

Photo Guillaume Gouache / compagnie Galapiat cirque / association Poussière d'image.



Studio Théâtre de Stains

« Il s'agit moins de refléter le monde actuel dans un miroir trop étroit de la scène traditionnelle que d'enraciner l'activité théâtrale dans notre société, au lieu d'être les temples d'une vérité historique ou esthétique » - Jean Vilar

Depuis 1984, la compagnie du Studio Théâtre de Stains a patiemment créé, avec le soutien constant d'une municipalité convaincue par le projet, les conditions d'un théâtre de proximité alliant la recherche d'une esthétique originale et une collaboration culturelle, multiple et sans exclusive, avec les divers acteurs de son environnement proche.

L'équipement convivial dont dispose la compagnie a été agrandi pour son 25^e anniversaire. Il permet au Studio Théâtre de Stains de développer encore plus son travail de création artistique et d'action culturelle en partage avec les populations de cette commune du Nord-Ouest de la Seine Saint-Denis. Il permet également un échange plus large avec d'autres artistes ou compagnies, grâce auxquels des partenariats avec des environnements plus lointains s'organisent désormais.

Le Théâtre Studio de Stains illustre tout particulièrement la nécessité, pour les équipes ayant la volonté d'inscrire concrètement l'activité artistique au plus près de populations et de territoires spécifiés, d'un projet affirmé, d'une équipe compétente et obstinée, de partenariats diversifiés, d'un soutien public qui ne se dément pas sur le long terme.

Photo Benoîte Fanton / Studio Théâtre de Stains



TNT

Situé au Sud-Est de Bordeaux et à la limite de Bègles, le TNT – Manufacture de chaussures est un lieu de création et de diffusion artistique indépendant, qui a ouvert ses portes en 1998. À l'origine entièrement dévolu au théâtre, son projet artistique s'est progressivement ouvert à d'autres disciplines. Il opère aujourd'hui la mutation la plus significative de son histoire, en accueillant désormais les travaux d'artistes explorant les lisières entre les arts visuels et les arts vivants. Les actions contextualisées, prenant en compte l'espace urbain ou patrimonial, le cadre de vie ou les problématiques sociales, constituent également l'un des éléments privilégiés des orientations du TNT.

Ce type d'espace artistique et culturel souligne la diversité actuelle des « entreprises médianes » qui spécifient et dynamisent le spectacle vivant dans notre pays.

Photo TNT

Les volumes disponibles et leur flexibilité d'usage sont un des atouts des « friches culturelles ». Ici et lors du lancement de saison 2008, la nef du TNT (550 m² au sol) a été scénographiée pour accueillir plusieurs moments de rencontre, dont un repas de quartier. Lors de tels événements, qui rassemblent régulièrement entre 200 et 400 personnes, se côtoient des habitants du quartier, des spectateurs réguliers, des artistes et des partenaires du TNT.

La proposition d'événements relevant simultanément de dimensions artistique, culturelle et sociale est une caractéristique majeure des pratiques de l'art plus attentives aux personnes auxquelles elles s'adressent et aux territoires de vie au contact desquels elles s'enrichissent.

Photo TNT

La nécessité pour le spectacle vivant de modifier sa conception de l'art dans la société et de repenser sa propre gouvernance

À nouveau, je développerai trois grands aspects. Le premier plaidera pour envisager autrement la nature de l'art et de son rapport à la société. Le second mettra l'accent sur l'économie plurielle des filières artistiques professionnelles et sur leur caractère de marché incertain. Le troisième traitera de l'invention nécessaire de formes intensifiées de mutualisation, mais qui tiennent compte d'une dimension irréductible d'individualisation. Avec toujours bien entendu le spectacle vivant comme base du raisonnement, même si ces questions concernent aussi, de nos jours, l'ensemble des mondes de l'art.

Envisager autrement la nature de l'art et de son rapport à la société

Nous l'avons dit, les mondes de l'art et leurs professionnels ont développé une culture qui leur est propre, différente, par exemple, de celle des techniciens, des ingénieurs, des enseignants, etc. Ils ont ainsi imposé la notion d'originalité comme base de leur spécificité. Cette conception, déjà en germe au 19^e siècle, a particulièrement réussi à imposer sa légitimité dans le spectacle vivant. Cette

véritable norme fonctionne toujours et a jusqu'à peu été relativement propre aux mondes de l'art. On la voit désormais s'élargir à d'autres mondes sociaux, notamment ceux aujourd'hui regroupés sous le terme générique d'économie créative. On voit même cette dimension d'originalité être requise au niveau de tous, chacun se devant désormais d'être différent, de s'inventer une personnalité et un parcours singuliers.

Dans ces conditions, la convention d'originalité, qui prétend aussi remettre sans cesse en cause l'état des choses, finit par tourner à vide, en particulier quand elle ne se réfère qu'à elle-même. D'un autre côté, le contexte actuel donne à cet héritage une chance de pertinence nouvelle, en poussant à explorer la voie d'une relation plus symétrique entre œuvres et artistes d'une part, populations et territoires de vie d'autre part. Les mondes de l'art pourraient ainsi trouver de nouveaux développements en acceptant de passer de la convention d'originalité à ce que je propose d'appeler une convention d'identité. Désormais, ils auraient en particulier pour fonction d'aider les individus à se trouver, à s'inventer, à se distinguer. Les productions artistiques sont en effet à même de participer à la reconfiguration identitaire permanente, personnelle et collective, constamment réouverte, des individus et de leurs communautés. Les mondes de l'art pourraient

ainsi participer de plain-pied au développement – toujours contradictoire – de notre société contemporaine et des ses divers individus, voire inspirer certaines de ses formes majeures de développement.

Mais alors, il faudrait s'extraire peu à peu du mode dominant actuel de développement culturel de l'art. Cette bifurcation implique entre autres de sortir de la référence centrale et obsessionnelle à l'excellence artistique. À en faire un critère d'évaluation quasiment unique – et simultanément flou –, on se prive d'une grande richesse car de nombreuses propositions et productions artistiques se développent hors de ce schéma. Pour le spectacle vivant, le volet culturel de la politique de la ville en France et la variété des expériences réalisées ont montré qu'il était possible de soutenir une autre référence et d'autres modalités d'intervention, sans que cela ne discrédite pour autant les processus artistiques et culturels considérés. Plus largement, permettre une palette d'orientations à partir de critères qualitatifs pluriels – énoncés et débattus plus collectivement – apparaît désormais comme un enjeu central. En effet et même si un réel travail d'explicitation et de conviction reste à faire, le nombre et la variété des démarches éprouvées rendent aujourd'hui possible la mise en forme de critères d'intervention hors du seul renvoi à l'excellence.

Une place – mais encore très largement insuffisante – a été donnée à ces expériences. En complément du pilier historique des grandes institutions et compagnies théâtrales, ces expériences devraient pouvoir être désormais constituées en un véritable second pilier du développement culturel du spectacle vivant. Portées par des initiatives et des organisations bien souvent plus modestes, elles représentent une richesse propre, singulière, en-dehors même du fait qu'elles sont – comme on l'a vu – indispensables pour assurer la vie même de la filière.

Comment mieux reconnaître et prendre en compte ce deuxième pilier ? Il faut déjà accepter que le monde du spectacle vivant soit à concevoir à partir d'au moins deux référentiels. Comment en particulier parvenir à mieux croiser et faire se confronter la culture des mondes professionnalisés de l'art et la culture des autres mondes sociaux, les professionnels de l'art et les professionnels ou les non professionnels d'autres secteurs d'activité ou territoires ? Il faut en tout cas admettre qu'on se prive d'un gisement fabuleux en isolant l'excellence d'autres formes créatives émergeant du terrain ou émergeant d'initiatives encore trop minorées par les filières artistiques professionnalisées.

Sur ces questions de politique culturelle, l'approche territoriale est sans aucun doute importante et constitue un enjeu majeur pour

l'avenir. Les initiatives qui cherchent une plus grande symétrie entre propositions artistiques et populations de territoires donnés ont largement souligné qu'on peut s'extraire de la référence à l'excellence sans déroger à une vraie qualité – artistique et culturelle. Elles ont aussi montré l'intérêt de développer des projets faits sur mesure, en relation avec les caractéristiques sociologiques ou morphologiques, par exemple d'un quartier. Au travers de ces initiatives se développent également de véritables pratiques de transversalité et de décloisonnement, que chaque contexte local singulier a d'ailleurs tendance à imposer – et ce n'est pas en soi plus mal.

*Prendre la mesure de l'économie plurielle
des mondes de l'art et de la nature de marché
incertain de leurs filières professionnalisées*

En termes plus socio-économiques, repartons du fait que chaque production de spectacle vivant est une proposition symbolique unique qui demande à être expérimentée par le spectateur. La valorisation de ces productions se fait donc d'abord de manière qualitative et au travers d'une expérience – individuelle et collective – vécue. Certaines productions connaîtront alors une forme de reconnaissance et parviendront à cristalliser une valeur monétaire, plus ou moins importante selon les cas. Cette valorisation financière et le

pouvoir économique associé se trouvent donc toujours plutôt concentrés à l'aval de la filière.

Il faut donc maintenir un amont de filière qui soit large, et qui permette la production de très nombreux spectacles, tout en sachant que seulement quelques-uns obtiendront une diffusion et une valorisation économique conséquentes. Par ailleurs et encore plus qu'hier, la sélection est drastique et revient à concentrer sur un très petit nombre de projets les moyens, alors que le niveau global de la production est élevé et de qualité. Progressivement et si on ne s'en préoccupe pas plus, ce modèle économique risque d'assécher l'ensemble du secteur, en particulier si la valeur économique générée n'est pas suffisamment redistribuée de l'aval d'un secteur vers son amont. Ce n'est même pas une question d'équité, c'est aussi la perception que l'intérêt de quelques-uns passe d'abord par l'intérêt du plus grand nombre. La crise actuelle du secteur musical marchand est instructive sur ce point. Celle de la filière du spectacle vivant est singulière, mais pour une part équivalente sur le fond.

Quoi qu'il en soit, les mondes désormais professionnalisés de l'art sont tous construits sur un modèle en entonnoir, avec de très nombreuses micro-entreprises notamment présentes à l'amont productif de la filière, déjà bien moins d'entreprises de taille moyenne et seulement une minorité de

grosses entreprises en particulier de diffusion à l'aval de la filière.

Si le spectacle vivant n'échappe pas à cette structuration, il se singularise pourtant par des entreprises qui restent toujours de petite taille. Dans les établissements labellisés, tels que les Centres dramatiques nationaux et les Scènes nationales, il y a entre 20 et 25 permanents en 2005, leur moyenne est de 125 dans les Théâtres nationaux en 2007. Deux établissements seulement font exception : l'Opéra national de Paris avec 1 600 permanents en 2007 et la Comédie-Française avec 430 permanents en 2007.

Le spectacle vivant se singularise également par un corps d'entreprises médianes relativement étoffé, qui va des friches culturelles et des théâtres de villes aux scènes conventionnées et scènes de musiques actuelles (auxquels il faudrait ajouter de très nombreux équipements culturels de quartier accueillant des formes diverses de spectacle vivant). Au début des années 2000, on comptait déjà de l'ordre de 1 000 établissements de ce type auquel il est bon de rajouter de l'ordre de 1 800 festivals. Ces entreprises médianes sont à l'origine d'un maillage fin du territoire et permettent la diffusion d'une grande variété de pratiques artistiques et culturelles. Elles apparaissent d'ailleurs médianes à un double titre. Les compagnies passent d'abord par elles dans leur parcours de professionnalisation

et d'acquisition progressive d'une notoriété. Elles sont également au cœur de la rencontre entre professionnels et non professionnels de l'art.

Les éléments précédents plaident déjà pour un réaménagement de notre conception de la richesse et de la répartition des valeurs économiques récoltées par chacun des mondes de l'art, et donc pour une nouvelle régulation socio-économique des filières artistiques. Mais à ce point de l'exposé, il faut également souligner le fait que l'économie des mondes de l'art ne relève pas de la seule économie marchande lucrative. Elle s'appuie d'abord massivement sur une économie réciprocaire et sur une économie redistributive, ce que le monde du spectacle vivant montre précisément.

S'agissant de l'économie réciprocaire, c'est une économie qui est basée sur le don et le contre-don non monétarisés et qui se met en place dans nos sociétés notamment lorsqu'il y a une pénurie de liquidités financières. À l'heure actuelle, on sait par exemple, qu'un intermittent du spectacle offre en moyenne un mois de son temps en travail bénévole à ses pairs. Cette économie informelle est très importante, et il est impératif de la prendre en considération, ce qui n'est pas encore le cas.

D'un autre côté, l'économie du spectacle vivant est foncièrement redistributive. On a d'ailleurs affaire à une double logique redistributive – publique et civile. Sur une estimation personnelle

à affiner, le flux monétaire global du spectacle vivant pour 2003 serait de 3,6 milliards d'euros. Ce montant se décompose en : 65% provenant de l'ensemble des pouvoirs publics – 45% (1 600 millions d'euros) en provenance des collectivités territoriales et 20% (720 millions d'euros) de l'État ; 18% des fonds civils redistribués – 17% (600 millions d'euros) en provenance de l'UNEDIC et 1% d'autres contributeurs civils, comme l'ADAMI, la SPEDIDAM ou de formes de mécénat ; enfin et seulement 17% (605 millions d'euros) des ménages, c'est-à-dire du public qui paye sa place ou son stage de formation.

En résumé, la seule approche par l'économie marchande classique ne permet pas de saisir le fonctionnement économique de ce monde de l'art. D'un autre côté, la très grande singularisation des pratiques artistiques conduit à ne pas considérer, non plus, l'économie administrée publique comme le meilleur mode de gouvernance de ces secteurs.

N'est-il pas temps de vraiment tenir compte de ces faits irréfutables ? L'État doit jouer un rôle central à ce sujet, notamment en termes de reconnaissance, d'analyse et d'évaluation. Les observatoires culturels au niveau régional sont également des opérateurs pertinents pour donner toute la mesure de la richesse déjà présente, mais qui peine toujours à être identifiée et donc aussi à se développer.

Finalement, il est primordial de bien mieux reconnaître – y compris en termes d'ajustements réglementaires, fiscaux ou sociaux – la réalité et le rôle essentiel des tiers secteurs à buts autres que lucratifs dans le développement même des mondes de l'art. De ce point de vue, l'aide indispensable des pouvoirs publics devrait désormais d'abord massivement s'intéresser à la (re)configuration de ces secteurs et sortir peu à peu du mode de gouvernance par la subvention projet par projet et la politique associée de « guichet » qui atteignent aujourd'hui clairement leurs limites. Il est en tout cas nécessaire que les professionnels des mondes de l'art travaillent avec les pouvoirs publics sur une nouvelle forme d'économie plurielle, où les risques et les profits seraient mieux répartis entre tous les acteurs. Intégrer à la réflexion des citoyens non spécialistes – comme cela se fait déjà sur d'autres sujets et dans d'autres pays – est aussi une orientation indispensable.

Mais ne nous y trompons pas. Dans son très majoritaire tiers secteur, le monde de l'art du spectacle vivant – soit l'interaction entre une pluralité d'acteurs sociaux liés entre eux par des conventions partagées – apparaît bien aussi comme un marché incertain. Cette notion renvoie à la double forme flexible – des parcours personnels et des organisations – d'un milieu où la concurrence a indiscutablement augmenté – et va

continuer à s'accroître. À la très forte incertitude initiale sur la qualité des productions artistiques, ont correspondu dans notre pays les dispositifs d'emploi en intermittence. Ceux-ci ont encore accentué la surflexibilité de ce marché, mais aussi le poids de la notoriété des producteurs, ou encore la centralité des distributeurs.

D'un autre côté, le monde du spectacle vivant est exemplaire du développement de dispositifs collectifs visant à réduire cette incertitude concurrentielle qui est au cœur de son fonctionnement structurel et quotidien. Ils visent le double objectif d'un peu mieux sécuriser les parcours personnels et d'un peu plus pérenniser les entreprises. On peut évoquer ici : le développement des réseaux d'interconnaissance ; la stabilisation de relations d'emploi, par exemple entre chaque intermittent et un ou deux employeurs privilégiés ; la mise en œuvre de dispositifs touchant aux conditions d'accès et de maintien sur les marchés (comme la Licence d'entrepreneur de spectacle vivant ou le système d'allocation chômage des intermittents, par exemple). Pourtant, ces dispositifs mis bout à bout restent encore largement empiriques et fragmentaires. La question cruciale est alors de savoir quelle est la pertinence pour le contexte d'aujourd'hui des conventions à l'œuvre dans le spectacle vivant (dont celle d'originalité et d'excellence) et des

dispositifs réglementaires ou non qui leur sont associés.

*Pour une plus grande mutualisation des moyens
et une gouvernance encore plus collective*

Dans un dernier grand aspect, il s'agira donc de s'engager sur un terrain encore plus prospectif et projectif. Les idées avancées pourront paraître encore largement utopiques quant à leurs possibilités de réalisation immédiate et concrète. Mais il devient chaque jour plus urgent de dégager et de soumettre à la critique publique des orientations de principe, où les considérations socio-économiques sont indissociées des dimensions idéologiques, bref où il est question d'économie politique.

Dans le contexte décrit jusqu'ici, la piste d'une plus grande mutualisation des moyens et d'une gouvernance plus collective doit être explorée. La difficulté structurelle est qu'il s'agit de concilier la nécessité d'une approche plus intégrée et collective d'un côté, la non moins nécessaire prise en compte de la particularisation des parcours et des identités de l'autre.

Ce qui est au moins clair dès à présent, c'est que ces questions ne peuvent être seulement traitées au niveau moléculaire des entreprises élémentaires et de leurs relations en réseau. La seule mutualisation à ce niveau – comme les groupements d'employeurs,

la mise en synergie temporaire ou plus pérenne de plusieurs organisations d'un territoire, le prêt croisé de main d'œuvre ou de moyens matériels – ne saurait en effet suffire. Elle peut très vite se réduire à une sorte de mutualisation de la pénurie ou de la survie. Doivent ainsi être impliqués le niveau méso de la filière, mais aussi celui macro de la société de production et d'échange de l'immatériel toute entière. Sur chacun de ces trois plans et sans chercher à être exhaustif, je vais donc évoquer un ou deux problèmes qu'il me semble essentiel de prendre rapidement à bras le corps.

Favoriser la gouvernance interne et la mise en réseau des entreprises élémentaires

Tout projet dans le spectacle vivant illustre l'imbrication de nos jours constante entre l'indispensable collaboration entre divers acteurs et entreprises d'une part, l'importance des apports singuliers et des décisions individuelles de chacun d'autre part. Quels modes de gouvernance seraient ainsi le mieux adaptés ?

Dans les compagnies par exemple, la dichotomie associative entre un Conseil d'administration gérant de droit et une direction artistique gérant de fait n'est pas en soi adaptée à la flexibilité collaborative permanente nécessaire à ces entreprises. On pourrait ainsi plaider pour une forme spécifique de Société à responsabilité

limitée et à buts autres que lucratifs. Cette forme de SARL ne reprendrait pas la répartition trop rigide des pouvoirs du type un associé / une voix des Sociétés coopératives. Mais elle établirait une correspondance plus directe entre les responsabilités assumées de fait par le directeur(trice) artistique, son administrateur(trice) et quelques autres acteurs centraux d'un côté, l'organisation légale de l'autre. Encore faudrait-il que ce type de responsabilité soit reconnu comme activité compatible avec des rémunérations intermittentes, ce qui impliquerait la légalisation d'un statut spécial pour les porteurs de projet au sein de ces organisations et pour leurs collaborateurs directs. Le niveau micro est ainsi clairement en interaction avec les niveaux méso et macro où ce genre de question peut être traité.

Si l'on regarde maintenant les dispositifs d'aide publique et civile, on observe qu'ils sont encore massivement centrés sur un artiste, un projet, une organisation particuliers. Cette tendance ne fait qu'alimenter l'extrême fragmentation et la taille restreinte des organisations dans l'amont de la filière. Elle ne fait qu'amplifier également la course à la singularité isolée de chaque producteur. Mais aujourd'hui encore plus qu'hier, la créativité et l'originalité sont également issues du brassage entre individus et organisations. On pourrait ainsi plaider pour des formes d'aide publique

et civile qui favoriseraient enfin et d'abord les agencements coopératifs entre organisations, d'autant que ceux-ci sont essentiels pour faire aboutir aujourd'hui le moindre dispositif. Cela impliquerait un mode de financement global de ces collaborations réticulaires à partir de projets pouvant d'ailleurs être limités dans le temps, et non plus un financement ponctuel au projet singulier de chacun et par chacun de leurs contributeurs élémentaires.

Irait dans le même sens, la création de véritables agences – thématiques, territoriales et notamment interrégionales – qui suivraient un ensemble de projets, depuis leur conception initiale jusqu'à la fin de leur exploitation en diffusion publique. De telles organisations – portées par exemple par des fondations mixtes privées / publiques – ne seraient finalement que de nouvelles formes de gestion mutualisées du risque extrême que représentent les propositions artistiques. La stratégie de catalogue des éditeurs est d'ailleurs une des formes historiques de ce type de gouvernance.

Pour une régulation plus mutualiste de la filière

Nous avons vu que la valeur économique se concentre sur un très faible nombre de productions artistiques. Ne serait-ce que pour continuer à alimenter le cycle de ces productions, cette valeur doit être pour une large part redistribuée dans toute

la filière, et non rester concentrée entre les mains de quelques acteurs qui ont eu la chance de voir leur production atteindre un sommet. Il devient donc urgent de travailler à des réorganisations structurelles, même si leur principe reste très conflictuel. Prenons-en deux exemples.

Puisqu'elle génère par elle-même d'importants flux monétaires, il serait normal que la double filière du spectacle – soit le spectacle vivant et le spectacle enregistré – participe davantage au financement de l'activité de ses acteurs les plus précaires, qui lui sont par ailleurs indispensables. Il faudrait ici trouver une nouvelle articulation entre ce qui relève vraiment d'une assurance chômage des intermittents et ce qui ressort d'une meilleure rémunération de leur activité, de fait continue pour beaucoup. Si le principe d'une plus forte mutualisation intra-sectorielle doit être posé, il ne saurait simplement être appréhendé en terme de répartition revue mais à financement inchangé. L'abondement par les pouvoirs publics et les organismes de redistribution civile de tout effort interne de mutualisation – en doublant par exemple cet effort – serait un mode de renouvellement décisif du modèle économique de ce secteur.

Il en va de même pour les droits d'auteur, où le modèle – historiquement pertinent lors de sa fondation – de rétribution individuelle au prorata

des textes ou des représentations commercialisées (et qui plus est désormais de rétribution des ayants-droits durant 70 ans après la mort de l'auteur) atteint désormais ses propres limites. Les revenus issus de ces droits sont eux aussi concentrés sur un très petit nombre de personnes et participent ainsi insuffisamment au développement de l'ensemble de la filière. Sous une forme complémentaire au cas précédent, la question d'un prélèvement sur tous les flux et les canaux utilisant des contenus immatériels, sans vraiment en rétribuer directement leur production, doit être affinée et déboucher sur des dispositifs opératoires, par simple équité, mais aussi par intérêt mieux compris des distributeurs et des utilisateurs de ces contenus. Mais la répartition de ces nouvelles recettes collectives ne peut justement plus s'envisager au prorata des notoriétés déjà acquises.

Mieux socialiser le risque doit impérativement correspondre à une meilleure socialisation des ressources et de leur répartition, là encore par intérêt commun bien compris des filières artistiques, mais aussi de la société toute entière.

Des dispositifs partiels de mutualisation existent bien déjà, comme pour le cinéma qui réinjecte des sommes non négligeables depuis les recettes de la diffusion vers l'amont productif de la filière. C'est aussi le cas du théâtre privé parisien, avec un dispositif d'abondement de l'effort

interne par les pouvoirs publics. Notre époque exige sans aucun doute un saut qualitatif dans le développement de ces dispositifs, et surtout leur articulation cohérente dans une perspective analytique et politique d'ensemble. Il y a quand même un paradoxe à ce que le théâtre public et les différentes organisations qui lui sont associées ne proposent encore sur ces questions aucun dispositif redistributif conséquent. Nous voici en tout cas reportés vers le niveau macro de régulation et de gouvernance.

*Une plus grande socialisation du risque,
de la flexibilité et des revenus pour mieux
sécuriser les parcours individuels et collectifs*

Le spectacle vivant illustre de manière spécifique – mais en aucun cas extraordinaire – le conflit profond que couvent nos sociétés de la connaissance à propos de la rémunération de l'activité de leurs producteurs de contenus. Ils sont, pourtant, les premiers pourvoyeurs des richesses actuelles et futures. Cette thématique n'a fait l'objet jusqu'à présent que d'aménagements locaux et restreints. En forçant à peine le trait, les tendances partout perceptibles sont à la rémunération forfaitaire minimale de la plupart des producteurs de contenus ou/et à leur précarisation par des formes diverses de rémunération discontinue, dans un environnement en tension concurrentielle

croissante. De leur côté, les distributeurs cherchent par tous les moyens à constituer et protéger des rentes de situation. L'immense majorité des producteurs de contenus artistiques se trouve ainsi dans une position constamment dominée et précarisée.

Cet état des choses n'est au fond qu'une déclinaison particulière d'un problème plus large d'accaparement, par une part très étroite des organisations de chaque champ d'activité, des richesses qualitatives produites. Cette véritable exploitation des talents du plus grand nombre est la nouvelle forme économique de la question sociale, dont on soulignera qu'elle se pose au niveau mondial. Son croisement avec la montée en puissance de la question déjà évoquée de l'identité risque d'aboutir dans tous les milieux à des affrontements d'une très grande violence. Celle-ci sera à la mesure de notre incapacité à traiter sérieusement ce problème, dès maintenant et selon une vision à long terme.

Jusqu'à récemment, deux types de modèle de régulation des inégalités des ressources et des situations professionnelles existaient dans nos pays européens. À une conception libérale et échangiste très perceptible dans les pays anglo-saxons répondait une conception fondée sur une stabilisation relative des statuts professionnels et civils, très présente en France et en Allemagne, par

exemple. À partir des nouvelles conditions de la fin du siècle dernier, une troisième voie se cherche. Elle voudrait sécuriser les trajectoires individuelles désormais forcément soumises à flexibilité et aléas, tout en luttant contre les trop grandes inégalités induites par les différences de ressources initiales et de compétences acquises par chacun.

On plaidera ici pour un modèle de troisième voie – qui me semble en cohérence avec ce que j'ai évoqué du spectacle vivant. Ce modèle reposerait sur la construction de nouveaux droits sociaux, suffisamment diversifiés et individualisés, qui permettraient à tout individu de mieux mobiliser ses capacités et ses éléments identitaires acquis, dans des trajectoires personnelles constituées d'une succession de passages et d'états provisoires. Dans ce modèle, le travail est davantage envisagé comme participant à la production d'un bien commun, que comme moyen d'accumulation individuelle de capitaux divers. On est ici dans une approche sociale-démocrate, visant à une économie non lucrative de marché, alliant plus intimement l'initiative privée et la gestion mutualiste, soit encore à une économie sociale de marché à fort substrat collectif et contractuel. À la limite, l'objectif est d'organiser un continuum social, particularisé pour chacun, entre travail rémunéré, activités socialement utiles, activités plus strictement personnelles.

Viser cette troisième voie sociale-démocrate consisterait alors : à lever les obstacles à l'entrée dans les secteurs d'activité économique et à favoriser les passages entre eux ; à établir un contrat unifié d'activité centré sur la personne (dont un droit amélioré à la continuité de rémunération au travers d'une activité diverse) ; à cibler les financements redistribués sur ceux qui en ont individuellement le plus besoin et sur les dispositifs de responsabilité mutualisée des acteurs sociaux.

Au lieu de poursuivre dans la voie de plus en plus inefficace d'une garantie de l'emploi par les statuts professionnels, il s'agirait de construire une garantie des trajectoires par des droits sur l'activité personnelle.

Sur le seul exemple du spectacle vivant, on perçoit tout le chemin qu'il faudrait encore parcourir, mais aussi comment cette filière se trouve traversée par tous ces enjeux contemporains. Elle pourrait donc être un des espaces où se défrichent de nouvelles formes d'organisation et tout particulièrement des dispositifs acceptables par le plus grand nombre. Une double condition s'impose néanmoins. Ces dispositifs doivent pouvoir favoriser une plus grande créativité et mobilité personnelle, par lesquelles chacun apporterait sa contribution singulière à la communauté toute entière. Mais cette contribution pourrait d'autant

mieux facilement se réaliser que la communauté fournirait également à chacun un cadre et des outils effectifs de sécurisation pour son propre parcours individuel au sein des divers collectifs auxquels il participe. Bref, qu'il s'agirait d'un dispositif vraiment équilibré de « flexicurité ».

Tout cela ressemble fort – j'en conviens – à une utopie. Mais les mondes de l'art savent peut-être mieux que d'autres que le présent et l'avenir se fabriquent aussi avec des utopies. Du moment qu'elles parviennent à donner du sens à nos vies, mais aussi qu'elles ne se contentent pas de rester dans le seul univers des songes et qu'elles acceptent de se confronter au monde tel qu'il est et tel que l'on peut malgré tout commencer à le changer.

Repères bibliographiques

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

ASSOULY Olivier, *Le capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2008.

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

BENHAMOU Françoise, *Les Dérèglements de l'exception culturelle*, Paris : Seuil, 2006.

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.

CAUNE Jean (1992), *La culture en action. De Vilar à Lang, le sens perdu*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1999.

CORSANI Antonella et LAZZARATO Maurizio, *Intermittents et précaires*, Paris : Éditions Amsterdam, 2008.

DONNAT Olivier et TOLILA Paul (dir.), *Les(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003.

GUITART Cécil (dir.), *La bataille de l'imaginaire*, Toulouse : Éditions de l'attribut, 2009.

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

HENRY Philippe (coord.), *Arts vivants en France : Trop de compagnies ?*, Paris : Éditions l'Espace d'un instant, 2007.

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

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

MOULIER BOUTANG Yann, *Le capitalisme cognitif. La Nouvelle Grande Transformation*, Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

PENCHENAT Jean-Paul (dir.), *Mission d'artistes. Les centres dramatiques nationaux de 1946 à nos jours*, Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales, 2006.

RAFFIN Fabrice, *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*, Paris : L'Harmattan, 2007.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique éditions, 2008.

WALLACH Jean-Claude, *La culture, pour qui ? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*, Toulouse : Éditions de l'attribut, 2006.