

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

Philippe HENRY
Maître de conférences au département Théâtre
Université Paris 8 – Saint-Denis

Décembre 2009

***Résumé :** Le spectacle vivant constitue une filière socio-économique spécifique, qui se trouve aujourd'hui confrontée à d'importantes mutations contextuelles, mais aussi à ses propres limites structurelles. Réfléchir à la production artistique nécessite alors de ne pas dissocier cette question d'une autre, plus globale, qui touche au processus d'ensemble de production de valeur (symbolique autant qu'économique à proprement parler) au sein de cette filière d'activité. Par cette approche, on peut établir les bases de quelques chantiers de réflexion et orientations de principe, pour un avenir qui reste pour une large part à concevoir et à construire. ¹*

Introduction

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

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



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

C'est à la présentation de l'esprit d'une telle démarche d'évaluation socio-économique que la suite de ce texte est consacrée. Elle emprunte à un outillage théorique et méthodologique, l'« analyse de filière », qui s'est jusqu'à présent plus préoccupé d'autres domaines (dont l'agriculture) que de ceux de l'art. Mais c'est à la pertinence de l'approche et des résultats obtenus qu'il convient toujours de rapporter la question des méthodes employées. D'autant que cette forme d'analyse s'est souvent préoccupée des acteurs les plus démunis du secteur considéré. Cette dimension ne saurait être négligée, quand il s'agit de mieux comprendre les difficultés rencontrées par le monde social du spectacle vivant, où la richesse collective générée est largement dépendante de l'apport de chacun, alors même que les ressources disponibles restent réparties de manière très asymétrique entre amont et aval de la filière.

Une filière à la topographie différenciée

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

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

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



les conditions et les contenus actuels de la production dans ce monde l'art.

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

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

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

La fonction de production recouvre la mise en chantier d'une forme ou d'un dispositif concret – spectacle vivant, production sonore ou audiovisuelle enregistrée, dispositif d'action artistique et culturel, événement culturel... Si le secteur des musiques actuelles comporte des entreprises plus particulièrement consacrées à cette fonction, celui des arts théâtraux sous ces différents aspects (théâtre de texte, danse ou théâtre gestuel, arts de la rue, arts du cirque, théâtre d'objets...) se caractérise par son report presque constant sur chaque micro-groupe de création (les compagnies et plus précisément leur duo directeur artistique – administrateur, quand il existe). Ici, c'est la logique des partenariats et des réseaux organisationnels qui devient première. La valeur générée reste encore largement symbolique et virtuelle. Elle est en tout cas marquée par la diversité des enjeux des partenaires, mais aussi par leur capacité réciproque d'apporter des moyens tangibles (humains, matériels, relationnels, financiers...) dans le tour de table qui permet le lancement effectif de la production.

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



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

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

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

Cette fonction de diffusion est le siège d'une socialisation élargie des propositions produites et distribuées. Et c'est bien par cette valorisation symbolique de plus grande ampleur que va pouvoir se déclencher une valorisation monétaire, plus ou moins importante, qui permettra de rétribuer directement la phase de diffusion. Dans le meilleur des cas, elle couvrira aussi une partie des coûts mobilisés lors des phases antérieures du processus. Reste posée la question du partage de cette valorisation entre, d'une part, des recettes directement perçues auprès des usagers qui s'approprient les propositions (recettes propres), d'autre part, celles touchées au titre de mécanismes de redistribution (subventions publiques ou civiles).



Dans tous les cas, c'est bien d'abord dans le cadre de la double fonction de diffusion et d'appropriation que se cristallise une part importante de la valeur d'échange qui réalimentera l'ensemble du cycle. Il convient enfin de ne jamais oublier que cette valeur d'échange se concentre sur un nombre toujours limité des propositions disponibles et qu'elle n'est après tout que la traduction monétaire d'une valorisation d'abord foncièrement subjective et symbolique, qui se constitue également tout au long d'un processus complexe de socialisation.

Pour boucler cette première esquisse de cartographie de la filière du spectacle vivant, signalons la présence, qui s'est elle aussi multipliée dans l'espace et avec le temps, d'un ensemble d'organisations qu'on peut qualifier d'intermédiaires et qui vont des friches culturelles aux théâtres de ville, de petits lieux publics ou privés disposant d'une scène d'accueil pour les spectacles aux lieux dédiés aux musiques actuelles. Intermédiaires, elles le sont à plusieurs titres, dans l'accession de nouveaux micro-producteurs à une première visibilité publique ou dans l'élargissement des espaces de mise en contact avec des publics, donc en terme d'abord d'aide à la production et à la distribution. Elles apparaissent surtout intermédiaires dans le lien de proximité qu'elles sont souvent les seules à pouvoir vraiment opérer, entre des propositions artistiques portées par des professionnels et la diversité, sur un territoire donné, de populations porteuses de leurs propres cultures et parcours culturels particuliers. Par là, elles participent centralement à élargir l'appropriation des propositions de spectacle vivant à un plus grand nombre de personnes, alors même que le Ministère de la culture a toujours tendance à les considérer comme relativement mineures dans le fonctionnement actuel et futur de la filière. On pourrait espérer que les Collectivités locales les mettent de plus en plus au premier rang et, au moins, les considèrent comme aussi importantes (y compris sur le plan des moyens publics disponibles) que les établissements artistiques territoriaux plus prestigieux.

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

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

Symétriquement, raisonner à partir de cette structure et des difficultés qu'elle révèle n'est pas une certitude pour l'invention et la mise en œuvre de dispositifs revus et plus pertinents. Cela représente au moins une nécessité pour ne pas en rester, soit à la déploration transie, soit à la seule revendication de principe. Elles ne permettent, ni l'une ni l'autre, de



sortir des impasses actuelles.

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

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

La réalité des coûts qui s'agrègent peu à peu tout au long de la filière est donc enchâssée dans une situation où ce sont les diffuseurs disposant des moyens (en particulier publics) les plus importants qui sont largement maîtres du jeu dans la filière. L'amont fragmenté de celle-ci est alors amené à rechercher, hors de son champ propre de définition, des ressources pour couvrir ses différents coûts et, en particulier, tous ses coûts enfouis de recherche et développement (depuis la phase de conception jusqu'à celle de première production et aussi, on l'a vu, de distribution). Il suffit alors que cette possibilité soit elle aussi pour partie tarie (réaménagement des indemnités chômage pour les intermittents du spectacle, baisse des crédits d'autres Ministères comme ceux liés à l'emploi ou à la politique de la ville) pour faire entrer l'ensemble de la filière dans une crise structurelle.

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

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

Pour une reconfiguration de notre approche de la production

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



établir les bases de quelques chantiers de réflexion et de quelques orientations à mieux explorer collectivement :

– Produire pour le spectacle vivant et dans une perspective de filière, c’est s’interroger sur la nature de ce que l’on propose aujourd’hui à l’appréciation de publics, pour lesquels la sortie culturelle ou/et la pratique artistique est autant une question d’apport en termes de sociabilité et de construction identitaire que d’expérience sensible à éprouver et à partager. L’autonomie relative à accorder à la production artistique se conçoit ainsi d’abord par le fait que les effets d’appropriation d’une proposition par des publics sont largement indécidables a priori. Cette incertitude structurelle induit de permettre à un nombre important de propositions de se réaliser et d’être mises en contact avec des publics. Elle conduit tout autant à ne pas ignorer – et ce dès la phase de conception – la réalité in fine incontournable de l’appropriation des publics, et donc également la question de l’éventualité de leur participation aux différentes phases du processus et des modalités concrètes de cette coopération.

– Produire pour le spectacle vivant, c’est alors réfléchir aussi sur la nature de l’incertitude que génèrent aujourd’hui ces propositions (spectacles ou actions artistiques et culturelles associées). Celle-ci concerne autant les artistes eux-mêmes que les spectateurs ou les participants amateurs aux formes diverses d’action artistique. Cela conduit à constamment réévaluer le mode et le niveau de prise en charge des risques liés à cette incertitude, par les porteurs de projets individuels d’une part, les organismes plus collectifs présents dans la filière (dont les établissements publics) d’autre part. Sur ce plan, on ne saurait dissocier la question de la mutualisation au moins partielle du risque inhérent à la production artistique de la mutualisation symétrique des succès et des bénéfices (entre autres financiers) éventuels.

– Produire aujourd’hui pour le spectacle vivant, c’est alors plaider pour des formes d’aide publique et civile qui favoriseraient enfin et d’abord les agencements coopératifs entre organisations. Cela impliquerait un mode de financement de ces collaborations réticulaires à partir de leur projet global, et non plus un financement ponctuel au projet singulier de chacun et par chacun de leurs contributeurs élémentaires. Irait dans ce sens la constitution de véritables coopératives artistiques où plusieurs artistes ou équipes artistiques mutualiseraient des moyens sur plusieurs années et autour d’un projet thématique ou/et territorial commun et qui seraient aidées à ce titre par les pouvoirs publics ou civils. Irait également dans ce sens la création de véritables agences, là encore thématiques ou territoriales – et notamment interrégionales –, qui suivraient un ensemble de projets, depuis leur conception initiale jusqu’à la fin de leur exploitation en diffusion publique. De telles organisations – soutenues ou portées par exemple par des fondations mixtes privées / publiques – ne seraient finalement que de nouvelles formes de gestion mutualisée (solidaire) du risque extrême que représentent les propositions artistiques. Bref, il convient de réfléchir à des formes nouvelles et coopératives de producteur – distributeur préoccupé de l’ensemble du cycle de vie des propositions artistiques.

– Produire pour le spectacle vivant, c’est également reconnaître que la production de la valeur économique se fait tout au long de la chaîne des acteurs sociaux impliqués, mais qu’elle se répartit très inégalement entre ceux-ci. Notamment, l’amont concepteur et productif de la filière fournit la matière sur laquelle portera cette valorisation, sans disposer le plus souvent des moyens économiques directs suffisants pour couvrir ses coûts de recherche et de première réalisation. D’un autre côté, c’est à l’aval de la filière que se concentre l’essentiel des moyens publics et civils disponibles et que se cristallise la valeur économique sur un nombre limité de propositions artistiques élémentaires. La nécessité d’accroître les mécanismes de mutualisation, tant des échecs que des réussites, va ainsi de pair avec celle de reconfigurer la circulation de la valeur économique au sein de cette filière (spectacle vivant)



ou au sein d'un ensemble économique élargi (spectacle vivant et enregistré notamment).

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

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

– Produire pour le spectacle vivant, c'est encore développer le champ d'activité bien au-delà de la seule œuvre spectaculaire, là encore selon plusieurs registres : mise en place d'une véritable convention artistique et culturelle de droit commun (pluriannuelle, pluriministérielle, pluripartenariale et notamment entre diverses collectivités publiques) pour des équipes de production et des projets impliquant une co-construction entre artistes et populations, territoires ou communautés donnés ; élargissement qualitatif des missions et baisse induite des exigences en terme de rythme de spectacles à produire dans des conventions pluriannuelles et au moins quadriannuelles ; intégration de la rémunération des temps de transmission et de partage artistique et culturel entre artistes et non professionnels (en particulier dans les milieux scolaires, associatifs...) comme revenu ordinaire des intermittents ; élargissement des formations à l'acquisition d'une diversité de compétences désormais nécessaire dans l'exercice artistique de notre temps ...

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



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

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

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

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

Références 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.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Ce texte a été originellement rédigé pour la première rencontre organisée par *Culture O Centre – Ateliers de développement culturel* au Théâtre de la Tête Noire à Saran, le 10 décembre 2009 et dans le cadre d'un cycle de deux rencontres consacrées au thème « la production de spectacle vivant ». Il a été revu et précisé suite cette rencontre et à celle organisée par *Arcadi* au Comptoir Général à Paris, le 15 décembre 2009, sur le thème « Culture et Solidarité » et dans le cadre d'un cycle portant sur le thème « Valeurs communes et territoires communs ».

