

# **INSTITUT DE COOPERATION POUR LA CULTURE**

---

**Contribution #7**

**Séminaires de février et avril 2015**

**INVESTIR EN URGENCE  
DANS DES MODELES  
ECONOMIQUES  
DE LA CREATION ARTISTIQUE  
PLUS COOPERATIFS ET  
SOLIDAIRES**

**RENCONTRE THEMATIQUE**

Echange avec Philippe Henry, en février 2015, à partir de la situation socioéconomique du spectacle vivant en France, prolongé par le séminaire d'avril 2015

Les séminaires de l'Institut de Coopération pour la Culture sont l'occasion d'explorer, de décrypter et d'analyser des projets. Avec les *études de cas*, nous pouvons nous appuyer sur des expériences concrètes pour alimenter nos réflexions sur une question centrale : *quelle action publique en faveur d'une culture humaniste ?* Nous explorons un projet offrant la possibilité d'aborder un ensemble de facettes : artistique, culturelle, territoriale (y compris européenne), sociale, éducative, économique... Les thèmes centraux de l'Institut de Coopération pour la Culture s'articulent en 2014 et 2015 autour de la diversité culturelle, des singularités et du bien commun, des nouvelles modalités d'organisation et de gouvernance.

Deux séminaires auront été consacrés au thème de l'économie, ou plutôt des économies des biens symboliques. Nous sommes cependant loin du compte ! Ce thème demande une maîtrise de nombreux concepts et oblige d'aller au-delà d'une vision simpliste (scolaire) de la « science économique ». Cette exploration de la socioéconomie des biens symboliques nous aura permis une première appropriation de ces problématiques trop souvent réservées à des experts<sup>1</sup>.

Par ce travail, nous aurons au moins compris l'importance de reconnecter le sens, les valeurs et l'économie en considérant que les problèmes financiers que connaît aujourd'hui le secteur culturel ne sont pas seulement liés à une restriction budgétaire. Prendre le temps d'explorer le thème des économies encadrées conduit à intégrer la notion de chaîne globale de valeur qui ne peut en aucun cas se résumer à la seule gestion financière et comptable.

---

<sup>1</sup> Bernard Maris, *Lettre ouverte aux gourous de l'économie qui nous prennent pour des imbéciles*, Editions Albin Michel, novembre 2003

# Table des matières

<b>Rencontre thématique : Pour un diagnostic problématisé de la situation du spectacle vivant en France .....</b>	<b>4</b>
<b>Contributions .....</b>	<b>8</b>
<b>Un retour aux sources d'une possible « laïcité culturelle » .....</b>	<b>8</b>
Jean Claude Pompougnac	
<b>Un manque de diversité et de proximité .....</b>	<b>9</b>
Delphine Cammal	
<b>Economie de la valeur ou valeur de l'économie ? .....</b>	<b>11</b>
Christophe Blandin	
<b>Economie du spectacle vivant : un changement radical ? .....</b>	<b>12</b>
Dominique Legin	
<b>La reproduction des modèles existants n'est pas inéluctable .....</b>	<b>13</b>
Didier Salzgeber	
<b>Pour des politiques culturelles publiques plus systémiques et coopératives.....</b>	<b>17</b>
Philippe Henry	
<b>Viatique pour une reconfiguration des politiques publiques du spectacle vivant.....</b>	<b>22</b>
Thierry Blouet	
<b>Investir en urgence dans des modèles économiques de la création artistique plus coopératifs et solidaires.....</b>	<b>25</b>
<b>Une rupture des modèles.....</b>	<b>25</b>
<b>Investir dans l'avenir.....</b>	<b>25</b>
<b>De nouvelles équations .....</b>	<b>26</b>



Licence Creative Commons.

Les pages de cet article dont les membres sont les auteurs sont mises à disposition sous un contrat Creative Commons pour en garantir le libre accès tout en respectant et protégeant les droits d'auteur par un système de licence ouvert.

Contribution (Institut de coopération pour la culture) ISSN 2426-4431

# Rencontre thématique : Pour un diagnostic problématisé de la situation du spectacle vivant en France

Texte de la communication enregistrée de Philippe HENRY  
pour les Journées La Scène  
*Comment repenser les modèles économiques du spectacle vivant ?*,  
au TNS de Strasbourg, les 27 et 28 novembre 2014

Mon bonjour à chacun d'entre vous.<sup>2</sup>

1 – Si j'avais à donner une appréciation d'ensemble de la situation du spectacle vivant en France, je dirais volontiers qu'il se trouve confronté – dans la diversité de ses composantes – à un nouveau moment de vérité, qui touche aussi à son modèle économique de développement.

En effet, d'un côté, on a assisté depuis plus de 30 ans à un réel développement des pratiques tant professionnelles qu'en amateur de ce secteur d'activité, en termes de diversité et de quantité, d'offre de spectacles ou de démarches d'action culturelle et de médiation, d'infrastructures de production et de diffusion, de réseaux d'échanges – des plus régionaux aux internationaux.

Un seul chiffre : le nombre des professionnels déclarant leur métier principal dans le spectacle vivant a pratiquement doublé entre 1990 et 2009, tout ceci touchant en effet chaque année plusieurs millions de nos concitoyens.

Mais d'un autre côté justement, l'appétence globale pour cette activité reste mesurée, tandis que les modes d'appropriation culturelle en particulier dans les jeunes générations sont en train d'assez nettement changer.

Là encore, deux-trois chiffres indicatifs : En 2008, 51% des plus de 15 ans n'ont assisté à aucun spectacle vivant – toutes disciplines confondues hors le cas plus délicat à mesurer des arts de la rue –, 33% ont assisté à un spectacle de manière seulement occasionnelle et surtout dans une discipline. Finalement, seuls 7% de nos concitoyens sortent beaucoup, que ce soit en privilégiant une ou plusieurs disciplines.

---

<sup>2</sup> Enregistrement vidéo de 14'48", consultable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=IOwVD7IbUwQ>

Pour un complément descriptif, voir aussi l'enregistrement audio de 32'56" et le diaporama de l'exposé d'octobre 2012 pour le COREPS Poitou-Charentes « Spécificités et tensions contemporaines de l'économie du spectacle en France », consultables à l'adresse :

[http://www.dailymotion.com/video/xuxoub\\_philippe-henry-conference-specificites-et-tensions-contemporaines-de-l-economie-du-spectacle-en-fran\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xuxoub_philippe-henry-conference-specificites-et-tensions-contemporaines-de-l-economie-du-spectacle-en-fran_news)

Mon hypothèse centrale est en tout cas que le spectacle vivant se trouve actuellement à la croisée autant de ses propres tensions internes que de la mutation globale de notre société en particulier pour ce qui concerne ses modes de production et d'échange symboliques.

2 – On voit d'ailleurs s'accroître les tensions ou les contradictions au sein de chacune des cinq grandes fonctions de la chaîne de valeur des différentes filières du spectacle vivant ou dans leur articulation. Sans pouvoir bien entendu être exhaustif sur ce point, j'évoquerai quand même :

- la fonction de recherche-expérimentation aujourd'hui largement dépendante du dispositif spécifique d'allocation chômage des intermittents ;
- la fonction de production-fabrication très morcelée en un grand nombre de micro-organisations, dont la survie est de ce fait bien précaire ;
- la fonction de distribution-médiatisation qui est toujours peu structurée, mais dont l'essor récent des développeurs d'artistes et celui des plateformes électroniques d'infomédiation ne font que souligner l'importance renforcée ;
- la fonction de diffusion-exploitation dont le rôle de pivot prescripteur et structurant pour toutes les filières de ce secteur d'activité reste également déterminant ;
- la fonction de réception-appropriation encore souvent trop peu considérée, alors même que la structure des goûts et des préférences de nos concitoyens sont en train de radicalement se modifier et rétroagit forcément sur le fonctionnement de l'ensemble de chaque filière.

Tout ceci exigerait au moins, de mon point de vue, un diagnostic problématisé plus serré et partagé de la socioéconomie spécifique du spectacle vivant, on peut déjà souligner plusieurs traits fondamentaux.

3 – Le spectacle vivant relève en effet d'une économie des biens singuliers – c'est-à-dire des biens très fortement différenciés, et donc peu (ou pas) substituables les uns aux autres – ce qui induit toute une série de conséquences.

31 - Je pense à la dynamique de valorisation des offres qui est toujours composite et fortement intersubjective, qui est non seulement dépendante de différents circuits sociaux eux-mêmes nettement hiérarchisés, mais qui se trouve aujourd'hui complexifiée par la fragmentation accrue des goûts et des préférences culturelles de nos concitoyens.

32 - Je pense également à la dimension structurelle de très forte incertitude qui court au fond tout au long de la chaîne de valeur et qui génère une hyperflexibilité et une très grande précarité – des individus comme des organisations – non réellement compensées par des dispositifs de mutualisation.

Je rappellerai ici que sur la période 2009-2011, 71% des artistes salariés du spectacle (vivant et enregistré) travaillant à temps partiel – ce qui est le cas de la majorité d'entre eux – n'ont été employés au mieux que pour l'équivalent d'un mi-temps.

33 - Je pense enfin à la part très importante du secteur non marchand – c'est-à-dire aux organisations qui réalisent moins de 50% de leur budget par la commercialisation de leurs biens et services, par leurs recettes propres.

Sur ce point, la production globale du spectacle vivant en 2011 – soit de l'ordre de 17 milliards d'euros, pour un peu moins de 9 milliards de Valeur ajoutée – relevait à 55% du

secteur non marchand, soit le secteur artistique et culturel (hors patrimoine et enseignement artistique) où cette part est la plus affirmée.

4 – Dans le contexte contemporain d'une croissance qui se poursuit des industries culturelles et créatives, le spectacle vivant court alors le risque autant de se rétracter que de se fragmenter toujours plus autour d'une pluralité de pôles stylistiques ou de plusieurs modèles économiques de fonctionnement.

Il faudrait ainsi être aveugle pour ne pas voir les clivages qui continuent à se renforcer entre par exemple :

- d'un côté, des spectacles de très forte notoriété et s'adressant à des populations suffisamment solvables pour réaliser de 60 à 80 % de leur chiffre d'affaires en recette de billetterie – ce rappel : en 2013, les 50 premiers spectacles de variétés en termes de diffusion ont réalisé 48 % de la billetterie totale de cette filière – ;
- d'un autre côté, on a des spectacles ou des démarches participatives à visée d'abord territoriale et pour des populations souvent moins favorisées, et qui sont pratiquement totalement dépendants de moyens financiers publics et civils fréquemment limités pour ces projets et de ressources contributives ou bénévoles qu'ils peuvent également mobiliser ;
- avec toute une palette intermédiaire de spectacles que l'on pourrait appeler selon les cas d'innovation artistique, de divertissement critique, de réassurance communautaire – on pourrait compléter la liste –, dont les recettes de billetterie oscillent entre 20 et 60 % de leur chiffre d'affaires.

Dans tous les cas, il faut aujourd'hui penser le développement du spectacle vivant en termes de pluralité de modèles socioéconomiques et de développement, selon en particulier les combinaisons opérées entre quatre dimensions qui lui sont, selon moi, historiquement constitutives :

- l'expressivité identitaire, des artistes bien sûr, mais qui devrait aussi permettre aux publics de se reconnaître ;
- l'innovation artistique, qui ne sera d'ailleurs à terme plus exclusivement portée par les seuls professionnels ;
- la sociabilité, autant interpersonnelle que communautaire qui se jouera désormais en complémentarité ou en contrepoint de sociabilités plus virtuelles ;
- enfin, le délasserment et le divertissement, qu'il ne faut pas plus négliger aujourd'hui qu'hier.

5 – Mais simultanément, l'interdépendance pragmatique elle aussi croissante des différents acteurs du spectacle vivant, dans un contexte économique et social durci, aussi bien qu'une volonté plus militante – sans doute minoritaire mais néanmoins sensible – de recréer de l'en-commun, d'inventer de nouveaux communs, conduit à être très attentif aux formes diverses de coopération renforcée qui s'expérimentent à plusieurs niveaux :

- au sein des organisations élémentaires (depuis les collectifs artistiques de travail jusqu'aux organisations formellement coopératives) ;
- entre organisations élémentaires (depuis les nombreuses mutualisations de moyens matériels jusqu'aux dispositifs de mutualisation que j'appelle double c'est-à-dire des risques et des résultats sur des projets particuliers) ;

- au niveau des filières (des plateformes d'échange et de développement de projet jusqu'aux dispositifs de redistribution mutualisée comme ceux mis en œuvre par le CNC ou le CNV) ;
- ou encore au niveau des territoires (des mises en synergie des ressources locales jusqu'à des dispositifs d'incitation coopérative de la part des pouvoirs publics).

Même si rien ne bougera structurellement non plus sans de nouvelles régulations ou reconfigurations au plan plus global des politiques publiques et plus largement de l'organisation d'ensemble de nos sociétés. Je pense entre autres à la question des indicateurs renouvelés d'évaluation des richesses produites, ou encore à celle de la sécurisation des parcours professionnels et entrepreneuriaux dans des dispositifs de flexicurité à clairement intensifier.

6 – Quoi qu'il en soit, ce que j'appellerais volontiers l' « âpreté socioéconomique » du spectacle vivant nous incite à plutôt chercher de nouveaux modèles socio-économiques du côté :

- d'une économie plurielle c'est-à-dire composée de ressources de commercialisation, de ressources redistributives et de ressources contributives et bénévoles ;
- d'une économie de variété et de proximité où la dimension créative et relationnelle est première y compris pour générer des ressources et des résultats financiers ;
- d'une économie coopérative et de solidarité tant le double partage des risques et des résultats est encore sans doute la meilleure des voies possibles – même si elle est très difficile – pour contrecarrer la guerre toujours possible des singularités et des hiérarchies symboliques et économiques par trop affirmées.

Vous l'aurez compris, je plaide pour quelque chose qui est assez loin des modèles actuels mondialisés où dominant outrageusement les seuls critères de compétitivité et de résultat financier.

Mais l'histoire passée ou plus actuelle du spectacle vivant nous rappelle sans cesse que c'est dans le travail concret des humains, dans sa dimension proprement qualitative que gît la source même de nos richesses.

Voilà en tout cas ce que je voulais évoquer pour vous.

En vous souhaitant à toutes et à tous une très belle rencontre.

**Philippe HENRY**

Chercheur en socioéconomie de la culture

Maître de conférences HDR retraité de l'Université Paris 8 - Saint-Denis.

Dernier ouvrage paru : *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, 2014.



# Contributions

## Un retour aux sources d'une possible « laïcité culturelle »

Jean Claude POUPOUGNAC

**On ne peut analyser ce texte bref, dense et clairement charpenté en l'isolant du contexte dans lequel il a été produit, celui d'une rencontre professionnelle et d'une commande passée par le magazine organisateur à un universitaire spécialiste de ce champ professionnel mais dont les travaux se démarquent des analyses et des discours aussi convenus que partagés.**<sup>3</sup>

On peut ajouter, au titre du contexte, la pléthore des rapports et analyses produits autour de la situation difficile du spectacle vivant (pour les plus récents, une étude l'ONDA et un rapport de l'Inspection générale de la création artistique du ministère de la culture). Cette profusion d'états des lieux ne semble modifier en rien les situations acquises et le thème de la rencontre en question *Comment repenser les modèles économiques du spectacle vivant?* gagne à être mis en relation avec le lieu de la dite rencontre : une des plus importantes institutions théâtrales, de celles qui mobilisent à elles seules la plus grosse part des crédits provenant des interventions publiques (et pour ce qui est de l'État, soustraction faite de la moitié de son budget absorbé par les établissements publics).

Sous-jacente à l'analyse proposée par Philippe Henry, et là n'est pas son moindre mérite, la conviction de l'inanité qu'il y a à repenser les modèles économiques en cachant sous le tapis la question de cette hétérogénéité des acteurs, des structures, des équipes et de la différence de traitement dont elles « bénéficient » de la part des puissances publiques

Le caractère synthétique du document proposé ne peut être lu que très différemment par qui a pris connaissance des travaux antérieurs de Philippe Henry et en particulier de ses méthodes d'investigation qui consistent à appuyer chacune des étapes de son analyse sur l'examen d'une situation ou d'une expérience concrète réellement mises en œuvre dans des contextes sociaux et territoriaux. Ces travaux combinent alors les questions de financement et de reconnaissance avec le sens que les acteurs du

spectacle vivant donnent à leurs créations, productions et démarches en direction ou avec des groupes sociaux, des populations (bref autre chose que des « publics »).

Diagnostic comme l'indique le titre, et problématisé puisqu'il s'agit de pointer les tensions internes au champ du spectacle vivant au regard de la chaîne de valeur (point 2).

En conclusion, et en conformité avec la commande passée, le point 6 du texte engage à chercher de nouveaux modèles socio-économiques pour le spectacle vivant.

Cette recherche ouvre toute une série de questions quant aux enjeux de l'intervention de la puissance publique. Aujourd'hui que sont devenus au juste les missions de service public qui ont pu être portées aux origines par la décentralisation théâtrale par exemple, ou bien un discours du type de celui de Jean Vilar ? Comment ces niveaux d'enjeux se différencient-ils selon les échelons territoriaux (avec la question sous-jacente et celle du rôle régulateur de l'Etat), métropoles, régions, intercommunalités... Ici s'introduit la tension entre le soutien à la création artistique et des logiques d'interventions culturelles et artistiques qui se soucient du lien social, du vivre ensemble ou du développement et de l'attractivité des territoires.

Cette tension n'est évidemment pas nouvelle, loin de là, mais encore une fois elle se pose aujourd'hui avec des caractéristiques particulières que l'analyse proposée dans ce texte a le mérite de radicaliser à tel point que dans les échanges du séminaire on a pu se demander comment une telle approche pouvait

---

<sup>3</sup> Jean Claude POMPOUGNAC est Correspondant du Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la Communication





ne pas susciter des réactions hostiles de la part de l'auditoire auquel s'adressait la communication. Une des hypothèses est évidemment la capacité d'absorption de la différence, de la contestation et des divergences vue d'un univers professionnel dominé par une logique semblable à celle du monde agricole et du rôle qu'y joue la FNSEA, soit un rapport de forces systématiquement favorable au maintien d'un statu quo, force d'inertie qui s'est construite au fil du temps dans les relations entre la sphère politico-administrative et celle des entreprises artistiques et culturelles les moins fragiles.

Ces tensions jouent aussi entre une logique économique propre aux industries culturelles et une conception qui légitime des financements publics sachant que le champ du spectacle vivant s'organise pour une très grande part (exception faite des grands spectacles de divertissement et le show-bizz..) autour d'une mixité de financements publics et privés.

Mais dans le cas d'espèce, l'opposition est moins entre la stigmatisation de la logique marchande des industries culturelles (cf. : je plaide pour quelque chose qui est assez loin des modèles actuels mondialisés où dominent outrageusement les seuls critères de compétitivité et de résultat financier) et la défense d'un modèle désintéressé de l'art et de la culture. La production dans le domaine du spectacle vivant semble, en effet, plutôt relever de l'artisanat.

C'est en ce point que l'intérêt de l'approche socio-économique proposée par cette analyse sur le cas spécifique du spectacle vivant appelle

à des comparaisons avec d'autres domaines de la production de biens symboliques : l'expression marché de l'art n'a rien de particulièrement péjoratif pas plus que les évolutions dans le temps propres à l'édition et au commerce de la librairie (du livre de poche au prix unique du livre, à l'édition numérique, la vente en ligne et les aides publiques aux librairies indépendantes).

Il s'agit de vérifier comment la chaîne de valeur se spécifie en fonction des champs artistiques et si, de manière générale, la production de biens culturels relève d'une dimension structurelle de l'incertitude et appelle dans tous les cas des logiques de surproduction (ce qui est avéré pour ce qui est de l'édition).

Au cœur de la démonstration, une ouverture « politique » particulièrement féconde est proposée par cette analyse socio-économique (point 4) à partir des formulations comme spectacles ou démarches participatives à visée d'abord territoriale et expressivité identitaire, des artistes bien sûr ; mais qui devrait aussi, permettre aux publics de se reconnaître....

Il y a là, bien évidemment, matière à donner un autre sens au mot *valeur*, à repenser le sens de l'action publique en terme d'émancipation, c'est à dire motif à un retour aux sources d'une possible « laïcité culturelle », sources antérieures à l'invention des « affaires culturelles » (qui ont fondé, en réalité, un ministère du patrimoine et de la création artistique), à redécouvrir chez les révolutionnaires/républicains ou au moment du Front populaire, par exemple.

## Un manque de diversité et de proximité

Delphine CAMMAL

**Le spectacle vivant serait-il en train de se perdre par l'opposition de deux systèmes qui le construisent?**<sup>4</sup>

Nous constatons aujourd'hui d'un côté un secteur des industries culturelles proposant au public des produits dont la qualité artistique est à trop souvent à questionner, produits bénéficiant d'une surmédiation, sortant trop rapidement les uns après les autres; dans lequel

le public ou plutôt consommateur se perd; et de l'autre côté un secteur du spectacle vivant « artisanal », où l'acte de création est moteur, avec un processus artistique demandant du temps, de la réflexion, où l'objectif n'est pas un

---

<sup>4</sup> Delphine CAMMAL est chorégraphe

résultat financier et dont l'existence ne tient qu'en grande partie à l'intervention publique.

Cette intervention publique, en baisse constante, aboutit à un développement accru de la concurrence entre propositions.

Cependant, on peut trouver un point commun - et vous m'excuserez pour ce schéma qui peut s'avérer simpliste- car malgré une offre importante sur ses deux marchés, la plupart des produits doivent correspondre à un même principe de codes, définis par les tendances de chacun.

Résultat: le marché des industries offre une variété de productions avec un effet de mode «facile d'accès», permettant à une large partie du public de s'identifier et de l'autre côté, un secteur de la création, où le réseau demande une correspondance à ses goûts, à ses pensées, où le système de cooptation ne permet pas une réelle diversité culturelle, nourrissant par ailleurs pour une partie d'un public cette idée de plafond de verre, cette idée que l'Art n'est pas pour tout le monde.

Et ce malgré une politique culturelle venant du Ministère ou de collectivités territoriales tels en exemple les politiques tarifaires, les projets participatifs, les rencontres avec des artistes..., le rapprochement entre artistes et citoyens reste à revoir, à repenser.

Faut-il inciter les artistes à plus d'autonomie?

Combiner financement public et privé?

Oui encore faut-il que cette image du Label «État» change...

Philippe Henry parle d'expressivité identitaire, d'innovation artistique, de sociabilité, de délassement...

Si nous prenons l'exemple du milieu musical: comment développer une expressivité identitaire alors que vous avez d'un côté des Majors, des grosses sociétés de production pariant sur quelques artistes, les formatant, pour en faire des acteurs de grande distribution, et en parallèle des artistes courant après des aides pour sortir un opus de qualité.

Nous pouvons constater la montée du *crowdfunding* et quelques succès pour certains projets...le rapport s'inverse: nous ne sommes

plus dans une politique de l'offre mais dans une politique de la demande- le public choisissant de participer à la réalisation d'une production.

Que dire par exemple des programmations de danse? Nous avons les grosses productions types Comédies musicales, les tournées annuelles de compagnies de renommées internationales: Béjart, Ailey, Bolchoï...et un réseau de diffusion labellisé (compagnies conventionnées, scènes nationales...) financé par les subventions, dirigé par des «experts», des «programmeurs»...quelques personnes décidant de donner un Label, sésame du respectable pour l'artiste, lui offrant ainsi crédibilité.

La vision offerte par ce dernier est un entre soi, où chacun dans cette lutte économique sauve sa pérennité (programmation), en se mutualisant avec d'autres partenaires experts.

Nous avons eu la Danse Contemporaine, le Hip-hop, le Hip-hop contemporain, un retour de la Danse Baroque et ?...

La maladie de ces deux secteurs est le manque de diversité et le manque de proximité, de lien réel entre l'artiste et le citoyen :

Comment créer la rencontre entre l'artiste et les personnes, «éloignées de la Culture» ou pas et ouvrir leurs regards en partageant une pensée, un processus ?

Il faudrait repenser le lien social et la valeur créative avec des questions en fil conducteur:

### **Le rôle d'un artiste dans la cité ?**

En effet, avec les évolutions sociétales, quel artiste voulons-nous ?

Un artiste pour nous délasser, nous divertir ou un artiste remplaçant le geste créatif comme source de réflexion intellectuelle ? Les deux ?

Je ne pense pas à un retour sur investissement automatique pour les artistes soutenus dans le secteur public, mais ces créateurs, en guise de contrepartie symbolique n'ont-ils pas oublié qu'une subvention n'était pas juste un dû mais qu'un gage moral envers la société s'enclenche dès lors d'un soutien ?

Avec la diminution des dotations, force est de constater que de nouvelles compagnies se

tournent vers des dispositifs territoriaux afin d'assurer le financement de leurs créations.

### **Candidature sincère ou forcée....**

Afin de recréer cette rencontre entre le public et les créateurs du spectacle vivant, nous devons peut-être penser en plus de la notion de diversité, à celle de solidarité.

Attirer un public nécessite de regarder ce qu'il aime. Prendre en considération ses envies permettrait de le sensibiliser vers une démarche artistique autre.

Ne pas tomber dans le populisme mais offrir de l'élitaire.

## **Economie de la valeur ou valeur de l'économie ?**

Christophe Blandin Estournet

**Souvent étanche aux difficultés ou contradictions du reste de la société, le secteur artistique et culturel est bien inclus dans la société, toutes dimensions confondues : symboliques, sociales... et économiques !<sup>5</sup>**

Par nature attaché à la création et à l'analyse des œuvres de l'esprit, le spectacle vivant n'en est pas moins confronté aux réalités économiques qui structurent ce secteur : modalités de production des œuvres, conditions de financements des activités, fondement de l'intervention publique, contrôle de gestion des établissements culturels, « ciblage » de publics... sans oublier le fondateur article L 110-1 (anciennement L632) du Code du commerce qui stipule qu'est « notamment considéré comme un acte de commerce... [le fait] de produire un spectacle ».

Longtemps ignorée, cette dimension économique se résumait (se réduisait ?), au tournant du siècle dernier, à une alliance supposément pacifiée avec la chose culturelle. Phénomène de nouveaux convertis ? D'innombrables arguments furent développés au sein du secteur sur son impact économique (emplois directs et induits, consommations inhérentes, activités indirectes...), comme l'illustrèrent les analyses des conséquences des annulations de festivals d'été de 2003, suite au mouvement des intermittents du spectacle.

Théâtre, danse, opéra, musiques actuelles ou improvisées ; mais également variétés, one man show, performances, arts du cirque, arts de la rue... le champ du spectacle vivant est divers et contrasté dans les conditions de son exercice. Ce qui rend le terme « économie du spectacle »

d'autant plus complexe, d'où la nécessité d'en dégager un modèle économique propre.

A cette fin, Philippe Henry invite le monde du spectacle vivant à un diagnostic problématisé et partagé de sa socio économie afin de développer et construire un argumentaire à la hauteur des enjeux.

L'articulation et la combinaison conscientes des trois forces de l'économie – réciprocité / redistribution / marché – offrent des orientations politiques pour le spectacle vivant. Cependant, pour ce secteur, comme pour d'autres sphères de la société (éducation, social, santé...), persiste le sentiment d'une indispensable résistance aux dictats de l'économie. Le bien commun (celui qui fait société) apparaîtrait donc comme supérieur à la somme des besoins ou désirs individuels. Or dans un modèle d'intégration sociale, économique, symbolique... en crise, les différenciations cumulées, puis aggravées deviennent fractures, et la culture un secteur créateur de différenciations, et donc d'inégalités !

Conscient de l'encastrement social de l'économie (pas d'économie pure, mais induite par le contexte), il apparaît fondamental de s'interroger sur ce qui se joue en amont et en aval de cet acte de commerce (cf. précédemment) qu'est la production d'un spectacle, notamment :

---

<sup>5</sup> Christophe BLANDIN ESTOURNET est directeur de l'Agora - Scène nationale d'Evry.

Quels mécanismes de valorisation marchande, mais aussi symbolique (croyance, fiction...) se mettent en œuvre ? Comment l'économie de biens singuliers, à forte valeur subjective, non substituables les uns aux autres est-elle prise en compte ?

Comment développer un argumentaire dépassant (décalant) la seule approche monétaire ?

Quelle approche intégrant l'idée de la compensation, plutôt que la contrepartie ?

Peut-on imaginer des exigences de redistribution, au regard du soutien de la

puissance publique à un équipement culturel ? Quelle appréciation de l'action publique comme régulateur de l'économie, sur les effets de socialisation ou de diversité culturelle ?

Comment repositionner les questions d'offre et de demande : de qui ? pour qui ? Quelles traductions des référentiels des droits culturels : coopération, hospitalité, tolérance... ?

Comment réaffirmer la nécessité d'une conception du socio-économique intégrant le social et le solidaire dans un contexte global de tension de l'économie ?

## Economie du spectacle vivant : un changement radical ?

Dominique LEGIN

**Enfin, un texte qui sort du simple constat des difficultés de l'économie du spectacle vivant et qui nous propose de rechercher nos solutions du côté de « l'économie plurielle ». Simplicité ? Non, car Philippe HENRY nous convie dans une démarche qui percute les situations acquises et les pratiques publiques communément admises.<sup>6</sup>**

Pourtant depuis de nombreuses années les rapports alarmants sur le spectacle vivant ont décrit les difficultés d'une économie de ce secteur (regardées tant du point de vue des artistes, que des institutions voire du public) sans modifier autant les processus discriminant de répartitions des ressources qu'une répartition inégalitaire sur le territoire. La crise économique n'a fait que renforcer le ressenti de ces difficultés et l'impression d'une impossibilité de changement voire de destruction de ce segment de l'industrie culturelle.

« Mettre en œuvre une économie plurielle » mêlant ressources de commercialisation, de ressources distributives et des ressources contributives et bénévoles, voilà une idée singulière dans laquelle les ressources du marché des œuvres sont confrontées aux tensions de la diversité et de l'hétérogénéité des institutions et des artistes, combinée avec la question des envies du public. Cela pourrait sembler iconoclaste de prime abord, mais si on connaît le travail d'analyse mené par Philippe Henry on peut comprendre dans les propositions évoquées dans cet article les

éléments constitutifs d'une démarche systémique de l'économie du spectacle vivant.

C'est peut-être l'occasion de les transcrire dans les politiques publiques qui agissent sur le développement territorial en réadaptant nos modes et critères d'intervention très centrés autour des seuls résultats économiques.

Car cette économie du spectacle vivant s'inscrit dans un territoire dont les contours et la gouvernance sont en train de singulièrement changer. Il n'y a qu'à se projeter dans l'espace des futures grandes régions, dans les corrections apportées par la future loi NOTRe sur l'intercommunalité et s'interroger sur les conséquences en terme de ressources publiques sur l'économie du spectacle vivant.

Mais cela ne suffira pas à changer les contradictions et les tensions que l'on observe au sein « de la chaîne de valeur des différentes filières du spectacle vivant ». Il nous faut nous appuyer sur une meilleure articulation des politiques publiques autour des diverses fonctions et filières constitutifs du spectacle vivant et Philippe Henry nous en précise certaines

<sup>6</sup> Dominique LEGIN est directeur du Pôle Culture à la Ville de Metz

à savoir : Recherche – Expérimentation, Production – Fabrication, Distribution – Médiatisation, Diffusion – Exploitation, Réception – Appropriation.

Cela implique pour les politiques publiques (principalement territoriales) outre un diagnostic problématisé plus serré et partagé évoqué par Philippe Henry, des démarches collaboratives plus évidentes et des outils d'évaluation communs, encore loin de la réalité des territoires. Notamment parce que de nombreux dispositifs de répartition pratiqués par l'Etat ont été reproduits par les collectivités sans adaptation aux réalités locales reproduisant ce que l'on observe aujourd'hui : concentrations des moyens de production voire

de diffusions dans les grands centres urbains, surproduction de spectacles sans questionnement des goûts des publics etc...

Les propositions faites par Philippe Henry, en guise de conclusion, ne sont pas simples à intégrer dans nos habitudes professionnelles dont la doxa sur l'économie du spectacle vivant est fortement affirmée par une pratique des politiques publiques menée dès l'apparition du Ministère de la Culture. L'opportunité de la crise économique, des changements de gouvernance des territoires sont autant de raisons de travailler à une rénovation des modèles socio-économiques de cette économie plurielle du spectacle vivant français.

## La reproduction des modèles existants n'est pas inéluctable

Didier SALZGEBER

**Pour reprendre le titre de l'article de Philippe Henry : qui dit diagnostic problématisé, dit politiques publiques problématisées ! Nous devons alors sortir d'une gestion politique par les dispositifs, par les outils et par les instruments, pour entrer dans une perspective plus stratégique de l'intervention publique.<sup>7</sup>**

Il n'y a pas forcément de déficit de données dans ce domaine. Il y aurait plutôt un déficit de connexion entre cette accumulation de données et d'études d'une part, et les dispositifs publics mis en place qui se proposent d'agir sur la structuration du secteur d'autre part. Une déconnexion existe également avec les stratégies portées par les acteurs professionnels.

Une compréhension plus fine des mécanismes sociaux et économiques est une étape indispensable pour dépasser la simple affirmation (et nécessaire affirmation) de valeurs et de principes généralement consensuels. L'économie du spectacle vivant (et les économies des biens symboliques en général) s'inscrivent dans une diversité de modèles économiques : des modèles industriels de dimension internationale à des modèles artisanaux extrêmement territorialisés.

### Un hiatus s'est installé.

Une réelle tension s'est installée entre les acteurs politiques et les acteurs professionnels :

- les premiers considèrent que l'offre de spectacle devrait mieux répondre aux « attentes » de la population. Les élus perçoivent, de leur point de vue, un décalage entre l'offre artistique et l'offre de services des lieux culturels, et les aspirations des habitants. Une impression que ces lieux ne s'adressent plus à l'ensemble de la population et que la logique de programmation (même si elle intègre de la production et du soutien à la création) n'est plus une réponse suffisante face aux modes de vie des citoyens ;
- les seconds insistent sur l'importance de partager avec la population des spectacles de création que le marché à but d'abord lucratif ne présenterait pas. Cela suppose un investissement public important dans les phases de conception/fabrication/création qu'induit cette économie du prototype. Les acteurs perçoivent les attentes des élus comme un risque de distorsion de leur projet, voire d'ingérence.

Si nous parlons de l'économie de l'unique et du présentiel – pour reprendre les termes utilisés

<sup>7</sup> Didier SALZGEBER est directeur de l'Atelier VersoCulture

dans Culture Médias 2030<sup>8</sup> – et en particulier celle dans laquelle intervient la puissance publique, il paraît difficile d'identifier une demande relative à tel ou tel spectacle, surtout en faisant abstraction du lieu et du contexte dans lequel il est présenté. L'offre de spectacle est à chaque fois un pari et un défi pour les professionnels. Il n'est pas évident que la production rencontre son public. C'est un processus lent d'appropriation de la part de la population qui conduit à la réussite économique d'un spectacle.

Pour sortir de ce dilemme, il nous faut peut-être sortir de ce cadre pour nous intéresser à l'articulation entre « la demande sociale » et « l'offre politique ». Depuis plus de deux décennies, il y a à la fois une demande croissante d'écouter de la musique, de pouvoir sortir et aussi d'être acteur d'aventures artistiques. Comme le souligne Philippe Henry dans son texte, la part de la population française se déclarant exercer un métier artistique n'a cessé de croître<sup>9</sup>. Nous avons donc à faire face à un phénomène social avec des acteurs et des projets de plus en plus nombreux. À force de voir cette demande sociale exclusivement comme la production d'une offre croissante de spectacles, nous passons peut-être à côté d'une réponse d'ordre politique. Le fait de ne jamais traduire cette profusion (richesse) d'initiatives artistiques du point de vue d'une expression d'une demande sociale, nous place exclusivement dans une perspective professionnelle et économique. Cela induit alors des modes relationnels plus sanctionnant qu'accompagnant, plus sectoriels qu'interculturels. Parallèlement, les dispositifs publics se sont construits pour répondre aux problèmes rencontrés par les professionnels et se sont définis dans une approche « métier ». Cette manière d'intervenir à chaque étape du spectacle (aide à la création, et à l'écriture, et à la diffusion, aide à la professionnalisation...) ne semble plus en mesure de répondre à cette demande sociale grandissante.

N'est-il pas temps de distinguer au moins deux dimensions distinctes et complémentaires :

- **l'économie de production / exploitation / diffusion d'objets artistiques et symboliques** en intégrant les problématiques d'entrepreneuriat artistique avec tout ce que cela suppose en termes de processus de fabrication dont personne ne connaît a priori les résultats et les chances de succès au plan esthétique et économique ;
- **l'offre politique répondant à une demande sociale** d'écouter de la musique, de voir des spectacles d'une part ; de vivre des expériences artistiques et d'implication directe dans la fabrication d'aventures artistiques d'autre part. Dans ce dernier cas, l'objet artistique final n'est plus la référence unique, mais doit aussi être considéré dans sa fabrication, comme une situation propice au déploiement d'expériences humaines à fort potentiel d'intégration sociale et/ou économique.

En reconnaissant cette double logique, l'intervention publique pourrait alors être envisagée au moins sur trois registres :

- celui de **l'économie des objets artistiques** (considéré dans sa dimension humaine et financière) incluant autant la fabrication d'objets symboliques (ici les spectacles) que les séquences de médiation et d'appropriation de la part de la population ;
- celui de **l'entrepreneuriat social et économique** incluant une gestion des parcours individuels et collectifs autour et par des processus de fabrication d'objets artistiques ;
- celui de la **demande sociale** de participation et d'implication directe dans les expériences artistiques investies comme des situations à fort potentiel de reconnaissance sociale (citoyenneté) et de possibilité de vivre de son métier(emploi).

La ré-interrogation des fondements de l'intervention publique passera par le fait d'accepter que tous les projets n'ont peut-être pas vocation à s'insérer dans un marché qu'il soit national, européen ou international ; et que la logique de professionnalisation n'est peut-

<sup>8</sup> Culture Médias 2030 6prospective de politiques culturelles <http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/index.html>

<sup>9</sup> Cette tendance est également confirmée par les travaux du DEPS. Voir Marie GOUYON, Frédérique PATUREAU, *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les*

*professions culturelles. 1991-2011*, Coll. « Culture chiffres » 2014-6, octobre 2014.



être plus la réponse unique à apporter par la puissance publique.

### Une approche par les externalités

Si l'analyse des activités est intéressante pour comprendre l'économie générale du spectacle vivant, elle ne peut plus suffire pour comprendre les dispositifs publics. En d'autres termes, la majorité des dispositifs actuels de soutien au spectacle vivant se définit par un soutien aux activités et rencontre en cela ses propres limites.

Premièrement, l'approche proposée par Philippe Henry d'une chaîne globale de valeur définie par grandes fonctions induit nécessairement des politiques plus intégrées prenant en compte les articulations entre les différentes fonctions et la place singulière qu'occupe chacun des acteurs au sein de ces différentes séquences. L'interdépendance des fonctions conduit à questionner les liens de causalité existants entre les différentes séquences et à envisager l'intervention publique, non pas comme une accumulation de soutiens pour chacune des séquences, mais comme un investissement dans des stratégies plus processuelles.

Deuxièmement, l'économie du secteur ne pouvant pas être le seul référentiel d'une action publique de plus en plus fragmentée, l'objectif serait de clarifier les externalités attendues par la puissance publique en soutenant les projets et les acteurs du spectacle vivant. Passer de l'implicite à l'explicite : c'est-à-dire clarifier les raisons explicites qui conduisent la puissance publique à intervenir dans ce secteur. Philippe Henry propose au moins quatre types d'externalités :

- *l'expressivité identitaire* qu'il s'agisse des artistes des citoyens, et les phénomènes de reconnaissances qui y sont liées. (Notons ici que les artistes sont aussi des citoyens) ;
- *l'innovation artistique* dans ce qu'elle représente notamment en termes de réinvention des langages symboliques ;
- *la sociabilité*, qu'elle soit réelle ou virtuelle, professionnelle ou en amateur, citoyenne ;

- *le délassement et le divertissement*, renvoyant peut-être ici à une vision plus sociologique de la gestion des temps individuels et collectifs.

Nous pourrions également envisager, sur un autre plan, des externalités centrées sur l'entrepreneur, c'est-à-dire sur *les parcours professionnels* (la possibilité de vivre de son activité et de son métier, la possibilité par la formation d'acquérir et de développer de nouvelles compétences...) ; et le positionnement des projets sur le marché des services car, rappelons-le, tous les projets n'ont pas vocation à s'inscrire dans des stratégies commerciales ou industrielles. Les externalités se traduiront de manière différente selon les territoires et selon la manière dont les citoyens s'approprient les expériences artistiques en qualité de spectateur et/ou d'acteur.

### Réconcilier politique et économie des biens symboliques

Les politiques publiques pour la culture fonctionnent comme une fiction avec un récit immuable sur « un travail fondé entre art, culture, diversité, cohésion sociale »<sup>10</sup>. Sans nier la volonté des acteurs professionnels de s'appuyer sur cette exigence, l'époque semble mettre à mal cette croyance. Cela semble plus relever d'une incantation que d'une démonstration. À force de répéter sans cesse ces mêmes préceptes, la culture dans toutes ses dimensions se retrouve de plus en plus marginalisée dans les politiques publiques.

Comme l'indique Alain Faure, « l'angoisse vient des enfants de la décentralisation qui ont été formés et ont grandi à l'école politique des premières lois de décentralisation de 1982, et qui redoutent une réforme territoriale pourtant censée conforter les fondamentaux en termes d'autonomie et de responsabilité »<sup>11</sup>.

Les nouvelles générations d'élus semblent ne plus se référer au discours du Conseil national de la résistance, ni à ceux qui ont constitué le socle des politiques culturelles depuis 30 ans. Une rupture du récit s'est installée débouchant sur une rupture de communication entre les

<sup>10</sup> ASDAC, Association des directeurs des affaires culturelles d'Île-de-France, « Culture : crise budgétaire ou malaise démocratique ? » 2015.

<sup>11</sup> Alain FAURE, « Aux enfants de la décentralisation », <http://www.ciclic.fr/aux-enfants-de-la-decentralisation>

acteurs, qui ne se comprennent plus. « Nous traversons une période volcanique qui implique un travail narratif renouvelé sur le bien commun, sur les libertés individuelles et l'intérêt général » (Alain Faure, 2014).

Le thème de l'économie ne doit pas échapper à cette mise en pensée, non pas comme finalité, mais comme un arrière-plan sur lequel il nous faut aussi agir. Parler ici d'économie des biens symboliques implique de comprendre la fonction des interventions publiques dans un système complexe et difficile à appréhender. Pour ce faire, il y a lieu de considérer ces financements comme un investissement essentiel pour l'avenir, plutôt que comme un centre de coûts à réduire absolument. Les décideurs politiques qui prônent aujourd'hui des restrictions budgétaires, devraient être au moins en mesure de nous faire comprendre ce qui relève du seuil incompressible d'investissement en faveur de la culture dans toutes ses dimensions. Nous pourrions résumer cela à une question : quelle stratégie économique pour quelle économie stratégique des biens symboliques, du bien commun et de l'intérêt général ? De simples ajustements organisationnels et techniques comme semble le proposer le manifeste de Terra Nova relatif à aux politiques culturelles<sup>12</sup> ne suffiront pas. S'engager dans cette voie plus systémique et stratégique suppose d'aller au-delà.

### Quels modèles pour demain ?

Pour reprendre l'une des conclusions de Culture Médias 2030, il y a bien « un risque de dualisation du modèle économique et de décrochage : si rien ne bouge, il y a un risque de rupture au plan professionnel, social, intergénérationnel et culturel. Un nouveau positionnement est à envisager par l'ensemble des acteurs conduisant à un changement de pratiques plus solidaires sans lesquelles il sera difficile de répondre aux phénomènes de discrimination et d'accroissement des inégalités ».

Il y a un pivotement à opérer en investissant simultanément :

- dans la mise en place de stratégies plus complexes articulant des politiques programmatiques (avec des résultats connus) et des politiques plus processuelles (avec des résultats non déterminés au départ), des politiques sectorielles et d'autres transversales ;
- dans la mise en place de nouvelles ingénieries politiques, administratives, professionnelles, entrepreneuriales et organisationnelles plus coopératives et solidaires;
- dans la mise en place de politiques publiques définies aussi par les externalités autant vis-à-vis des citoyens (plus-values artistiques, culturelles, sociales, économiques, démocratiques...) que vis-à-vis des organisations (plus-values économiques, coopératives, managériales, d'articulation entre les différentes échelles de territoires...).

Aborder la socioéconomie du spectacle vivant, c'est appréhender de façon systémique les mécanismes économiques et sociaux à l'œuvre dans les secteurs de la production symbolique. Sans cette exigence, la puissance publique risque de reproduire à l'infini des phénomènes auxquels elle se propose de répondre avec peut-être un paradoxe où, plus elle intervient, plus elle accentue les phénomènes d'exclusion et de discrimination sur lesquels elle se propose d'agir.

L'examen des modèles économiques du spectacle vivant – et plus globalement des secteurs artistiques – trouvera sa pertinence dans la confrontation au réel, c'est-à-dire en nous investissant dans des analyses de problèmes posés sur les territoires. Cette approche devrait être mise au service d'expériences concrètes en explorant avec les acteurs politiques et professionnels directement concernés les différentes facettes d'un projet et les questions auxquelles ce projet tente de répondre.

---

<sup>12</sup> Thomas PARIS, Fondation Terra Nova, « La possibilité d'une politique culturelle. Manifeste » de janvier 2015.



## Pour des politiques culturelles publiques plus systémiques et coopératives

Philippe HENRY

**Au fond, s'intéresser à l'économie propre des mondes de l'art nous confronte très vite aux défis et aux paradoxes d'une société qui se voudrait de plus grande diversité culturelle.**<sup>13</sup>

### Une société de différenciation, à fort potentiel inégalitaire

Désormais, les propositions artistiques relèvent d'une extrême variété tant quantitative que stylistique, quels que soient la discipline ou le type d'activité – en particulier amateur ou professionnel, mais aussi artisanal ou industriel – que l'on considère. Dans le même temps, les modes d'appréciation et d'appropriation de ces propositions par nos concitoyens se structurent toujours plus selon le double phénomène, d'une part d'une très forte concentration de leurs préférences sur un nombre restreint de titres, d'auteurs, d'interprètes ou de groupes, d'autre part d'une parcellisation des goûts à mettre en regard avec l'archipel actuel des formes et des styles artistiques présentés. Et dans l'entre-deux, tout un ensemble d'intermédiaires de production, de distribution et de diffusion ne cesse de se développer, de se complexifier et de prendre une part déterminante dans le choix des démarches artistiques qui seront finalement déployées, reconnues et valorisées sur le triple plan symbolique, social et économique.

Sans doute, les pratiques artistiques ne représentent qu'une part relative – parfois modeste et peu structurante – des pratiques culturelles de nos concitoyens. Elles condensent néanmoins un certain nombre de propriétés qui entrent tout à fait en phase avec les sociétés d'individuation et de créativité renforcées qui se développent plus particulièrement depuis la fin du siècle dernier. Dans leur dynamique même – entre autres socioéconomique –, elles signalent par ailleurs les nouvelles difficultés de « mise en cohésion sociale » auxquelles nous sommes désormais confrontés.

Avec François Dubet<sup>14</sup>, nous commencerons par partager l'idée que nos sociétés de plus forte volonté d'individuation et d'autonomie

personnelle accentuent, de fait, les comportements et les pratiques de distinction, de différenciation et de démarquage tant individuelles que collectives. Dans une société française encore très fortement marquée par les « épreuves méritocratiques » de son modèle républicain et par la hiérarchie des places sociales qu'il induit, les petites différenciations symboliques se transforment très vite en inégalités objectives et/ou vécues de position sociale et de condition de vie, qui peuvent à leur tour se cristalliser en lourdes inégalités structurelles. Dans ce contexte, les incitations contemporaines à une concurrence généralisée amplifient le développement de nouveaux clivages et hiérarchies, qui abaissent encore le sentiment de « partage d'un commun », d'une ressemblance ou d'une proximité suffisantes entre individus et communautés qui fondent pourtant la conscience d'une nécessaire solidarité afin de (mieux) « vivre ensemble ». L'enjeu complémentaire à celui d'une autonomie personnelle renforcée porte alors sur la construction et l'invention permanentes d'une cohésion sociale qui ne nous est plus en soi donnée. Certes, celle-ci peut s'appuyer sur la situation d'interdépendance accrue entre les personnes et, plus largement, les acteurs de la vie sociale. Mais elle doit surtout structurellement promouvoir des pratiques basées sur un traitement équitable de chacun (soit la visée d'une égalité des chances) et qui réduisent simultanément les inégalités de revenus, de conditions de vie, d'accès aux droits sociaux (soit la visée complémentaire et tout aussi centrale d'une égalité des places).

Dit autrement, nous nous trouvons dans une situation où chacun – individu ou organisation – est à juste titre préoccupé par la construction, la plasticité et la pérennité (sinon la survie) de sa propre identité culturelle et de son propre

<sup>13</sup> Philippe HENRY est chercheur en socioéconomie de la culture

<sup>14</sup> François DUBET, *La préférence pour l'inégalité. Comprendre la crise des solidarités*, La République des idées, Paris : Seuil, 2014.

développement : où l'on retrouve la thématique aujourd'hui valorisée des droits culturels et d'une reconnaissance plus ample de la diversité culturelle associée. Mais la situation convoque également chacun à inventer de nouvelles formes de co-existence et d'échange avec une diversité d'acteurs ou de partenaires porteurs d'autres valeurs, d'autres préoccupations, d'autres façons de faire que les siennes : où l'on se trouve face à une autre thématique – encore largement refoulée – des devoirs contributifs de chacun et plus largement des devoirs coopératifs à une nouvelle « communalité », c'est-à-dire une nouvelle manière de produire et de gérer collectivement de nouveaux espaces ou biens communs – question d'autant plus incontournable à poser et à traiter si l'on se trouve dans des situations faisant appel à des ressources publiques.

Face à ces enjeux contemporains majeurs, constatons alors que le domaine des pratiques artistiques et culturelles n'apparaît pas spontanément comme une solution générique ou un modèle idéal de fonctionnement, mais bien plutôt comme exacerbant les questions et les tensions que nous venons d'évoquer. L'exemple éclairant quoique restreint de l'économie des pratiques artistiques l'indique amplement. Celle-ci se caractérise en effet par un ensemble lié de traits structurels – qu'on retrouve largement dans l'économie plus vaste des pratiques culturelles. Cette économie repose sur des biens ou services difficilement substituables les uns aux autres qui, de plus, ne correspondent pas à une demande sociale précisément déterminée à l'avance ; on se trouve ainsi face à une très grande profusion d'offres initiales qui cherchent chacune à se différencier les unes des autres ; ces offres vont alors être soumises à des épreuves de qualification, toujours relatives mais aussi hiérarchisantes, qui aboutissent à des classements selon un ordre de préférence à fort substrat subjectif, intersubjectif et plus largement idéologique ; cette hiérarchisation est par ailleurs aujourd'hui d'autant plus sélective qu'elle s'opère dans un contexte de sursollicitation de l'attention des prescripteurs et des usagers potentiels ; acteurs dont le rôle dans la valorisation des offres a toujours été

<sup>15</sup> Voir à ce sujet et sur le parti pris idéologique désastreux d'une économie « socialement désencastrée », Karl

central, mais qui s'accroît de nos jours jusqu'à demander désormais à participer à la production même des offres.

Au final, cette dynamique systémique aboutit à une pluralité de modèles économiques de fonctionnement, mais avec pour chacun d'entre eux de très fortes inégalités de notoriété et de revenus pour les œuvres et pour les producteurs, la grande majorité n'obtenant que des succès modestes ou rencontrant vite des échecs, alors qu'une minorité se trouve surexposée et dispose de la majorité des ressources disponibles. Dans un domaine d'individuation expressive très affirmée – où par ailleurs priment les interactions personnelles, affinitaires et réticulaires – tout plaiderait pour des formes intensifiées et renouvelées de coopération aussi bien interpersonnelle qu'inter-organisationnelle. Sauf que la réelle interdépendance collaborative des acteurs se double – comme nous venons de l'indiquer – d'une redoutable concurrence par la singularisation et les qualifications relatives.

### Une économie socialement encadrée

L'économie des pratiques artistiques apparaît donc exemplaire de l'encastrement social de toute économie. En effet, les dimensions institutionnelles, politiques, sociales ou culturelles s'y révèlent particulièrement déterminantes des dynamiques de production, de valorisation et d'échange des biens et services – ici, des œuvres et des démarches artistiques – proposés <sup>15</sup>, que ceux-ci soient relativement attendus ou plus nettement inédits. Les mondes de l'art continuent en tout cas à illustrer un fonctionnement global où la valeur d'usage d'une proposition et les différents modes de qualification auxquels celle-ci se trouve soumise entrent pour une très large part dans la fixation de sa valeur monétaire d'échange. Cette dernière peut d'ailleurs largement varier selon les contextes et les circonstances, dans lesquels la singularité de la proposition et sa « rareté » réelle ou supposée sont souvent invoquées pour la survaloriser ou, à l'inverse, la sous-valoriser. Reste cependant que, dans un environnement où l'échange marchand (des vendeurs se confrontant à des acheteurs) s'est fortement

POLANYI (1944), *La Grande Transformation*, collection Tel n°362, Paris : Gallimard, 2009.

développé – y compris dans le domaine des arts et de la culture –, la valeur d'échange acquise par une proposition influence nettement en retour les processus de qualification, de différenciation et de hiérarchisation de sa valeur d'usage.

Les mondes de l'art nous amènent donc au cœur d'une économie de très forte incertitude et d'hétérogénéité des valeurs qui seront finalement reconnues aux œuvres et démarches proposées. Il n'est alors pas paradoxal que ces mondes relèvent fondamentalement d'une économie plurielle, qui entrecroise différents logiques socio-économiques :

**logiques contributives, collaboratives et réciprocatrices**, largement non marchandes, elles-mêmes soutenues par des logiques redistributives publiques ou privées, en particulier à l'amont d'expérimentation et à l'aval d'appropriation de la chaîne de valeur du monde de l'art concerné ;

**logiques qualifiantes, différenciantes, sélectives et hiérarchisantes**, plus directement liées à l'échange marchand et elles-mêmes régulées par d'autres logiques redistributives, en particulier dans les segments intermédiaires de production, distribution et diffusion de cette même chaîne de valeur.

Dans tous les cas, c'est une redoutable illusion de croire que les mondes de l'art conduiraient, de par leur nature propre, à des situations spontanément tolérantes, pacifiantes, solidaires ou productrices d'un mieux vivre ensemble. Dans nos sociétés contemporaines d'individualisation et de diversification des parcours d'identité culturelle, on doit plutôt s'attendre à des dynamiques où la différenciation et la segmentation entre personnes et groupes sont tout autant à l'œuvre, avec des effets repérables d'indifférence réciproque, si ce n'est d'affrontement plus ou moins ouvert entre approches culturelles peu hospitalières les unes vis-à-vis des autres.

Ces conditions appellent ainsi d'importantes régulations, aussi bien culturelles et politiques

que socioéconomiques, à concevoir et développer dans tous les domaines de la vie sociale, les mondes de l'art et des pratiques artistiques ne faisant pas exception à cet égard. La difficulté propre à ces secteurs d'activité consiste alors à préserver la plus grande liberté d'expression et d'échange, tout en inventant de nouvelles voies de coopération solidaire. Celles-ci seraient à penser en associant plus précisément :

- la mutualisation au moins partielle des risques pris à l'amont des chaînes de valeur par des acteurs souvent en situation de précarité et de fragilité ;
- une socialisation plus affirmée des résultats économiques réalisés par certains, entre autres dans les segments de distribution et de diffusion, aujourd'hui souvent en situation de très forte dominance dans leur filière respective ;
- une gestion plus coopérative et solidaire finalement de l'ensemble des acteurs et des organisations participant aux chaînes de valeur artistiques et en tirant un profit symbolique et économique, direct ou indirect.

Bien entendu, pointer un tel objectif qui serait plus en concordance avec les enjeux d'aujourd'hui, c'est aussi mesurer toute la distance qui nous en sépare ! Mais prendre au sérieux les spécificités socialement encastrées de l'économie artistique nous conduit au moins à instaurer une distance critique avec des approches par trop idéalistes et désormais trop peu pertinentes de ce qu'est et de ce que fait l'art dans nos sociétés. Si ces questions concernent bien la diversité des acteurs impliqués dans les mondes de l'art et plus largement l'ensemble de nos concitoyens, leur traitement systémique implique une prise en compte et une régulation politiques plus explicites, qui ne sauraient en rester à des ajustements organisationnels partiels <sup>16</sup>.

## Des politiques publiques à reconfigurer

En nous limitant ici à la question des politiques publiques en faveur de la culture, tout conduit pour le moins à une double reconsidération des

<sup>16</sup> De ce point de vue, la note pour la fondation Terra Nova de Thomas PARIS, « La possibilité d'une politique culturelle. Manifeste » de janvier 2015, nous semble plutôt passer à

côté des régulations systémiques et « socialisantes » qu'impliqueraient les spécificités pourtant signalées dans ce texte de l'économie artistique.

fondements même sur lesquels celles-ci se sont développées en particulier au fil de la seconde moitié du siècle dernier. Notre époque nous fait d'abord définitivement quitter une approche de la culture prioritairement et assez exclusivement centrée sur les arts professionnalisés et les œuvres majeures qu'il suffirait de faire partager au plus grand nombre pour que se développent des individus plus autonomes, plus émancipés et solidaires, pour que se constitue une société plus fraternelle et apaisée. Elle nous convie également à définitivement quitter une conception de la culture par trop angélique ou idéale pour tenir compte de la réalité – entre autres socioéconomique – dans laquelle nous vivons, même si nous maintenons aussi fermement l'espoir de la rendre un peu plus inclusive et solidaire. À ce titre, au moins trois axes centraux et liés de reconfiguration peuvent être soulignés, qui pourraient constituer une première base de redéfinition et de légitimation pour un « intérêt général contemporain » en matière de politique culturelle.

De nos jours et au vu des défis qui sont déjà là<sup>17</sup>, la question de l'accompagnement du plus grand nombre vers une offre culturelle diversifiée et de qualité devrait se trouver désormais de plus en plus enchâssée dans celle de l'accompagnement du développement des parcours d'identité culturelle de chacun, selon la triple perspective de pratiques d'enrichissement progressif, d'hospitalité réciproque et de métissage au contact d'autres parcours et réalités culturels que les siens propres. Cette approche devrait avoir un impact décisif, entre autres, sur le contenu même d'une véritable éducation artistique et culturelle pour notre temps, sur les dispositifs d'accueil et de médiation dans les équipements artistiques et culturels, sur le soutien à accorder aux échanges entre pairs, aux pratiques en amateur, aux pratiques numériques et plus largement aux initiatives collaboratives issues de la société civile. Pour chaque territoire et du point de vue de l'intérêt général de son développement artistique et culturel, on se trouverait alors renvoyé à un débat à constamment trancher et à un équilibre à sans cesse remanier entre au moins trois priorités : soutenir certaines formes

d'expression et de coopération culturelles au titre d'une plus grande diversité territoriale, qui ne se réduit pas seulement à la variété de l'offre artistique et culturelle professionnelle disponible ; susciter ou organiser des échanges, des frottements, des confrontations des expressions culturelles simultanément opérantes sur le territoire, au titre de leur enrichissement réciproque par métissage et au travers des parcours culturels des personnes, mais aussi des coopérations entre organisations ; combattre les isolements sectoriels ou communautaires de façon à éviter des fractures par trop insoutenables entre expressions culturelles existant sur un même territoire.

Créer les conditions d'une construction permanente et constamment différenciée – dans ses objets comme dans ses dispositifs – d'une nouvelle communalité apparaît comme le second axe essentiel à promouvoir. Sans soutien public déterminé aux formes variées, adaptatives et renouvelées de coopération et de mutualisme qui s'expérimentent déjà au sein de la société civile (tiers-lieux, fab labs, collectifs et entreprises coopératives...), le risque est grand que le thème récurrent du mieux vivre ensemble sonne de plus en plus creux. Non que l'option coopérative et solidaire soit par elle-même, une fois encore, un parti pris générique porteur de toutes les solutions. Mais dans le contexte actuel, elle apparaît au moins comme un contrepoids impératif face à toutes les « inflations inégalitaires » portées par les dynamiques de captation des ressources et de précarisation de l'emploi d'une économie innovante et créative, souvent vite oubliée de la finalité de mieux être interculturel pour le plus grand nombre. À nouveau au titre de l'intérêt général, réévaluer à ce prisme les missions et les moyens des équipes ou équipements artistiques et culturels devient chaque jour plus urgent, par exemple autour d'aspects tels que : quels sont vos engagements de mutualisation double (des risques et des résultats) selon votre position dans la chaîne de valeur de votre secteur d'activité ? Quels projets d'intensification coopérative dans et hors de votre domaine central d'activité vous donnez-vous pour les années à venir ?... Ceci dit,

<sup>17</sup> Jean-Claude KAUFMANN, *Identités, la bombe à retardement*, Paris : Textuel, rééd. 2015.

l'imprévisibilité foncière des pratiques artistiques et culturelles impliquerait des modèles et modalités souples d'agencement coopératif, discutables et révisables dans le temps, mais aussi une sécurisation à caractère pluriannuel des soutiens publics accordés. Une nouvelle fois, on se trouve dans le cadre de débats à caractère éminemment politique, à trancher d'abord selon l'idée portée par les pouvoirs publics de l'intérêt général pour aujourd'hui et pour demain et selon la capacité qu'ils ont à pouvoir la partager avec une diversité d'acteurs de la société civile dans lesquels les « moins inclus » – soit donc les « peu reconnus » – devraient avoir toute leur place. Partir des initiatives coopératives d'« en-bas » semble alors incontournable, mais exigerait également un nouveau cadre institutionnel de référence, affirmé et explicite, ajusté à l'échelle territoriale concernée et vraiment porté par une volonté politique sur la durée, s'appuyant elle-même sur des ressources économiques et réglementaires conséquentes.

La très difficile pérennité et agrégation des initiatives élémentaires de coopération individuante – où chacun poursuit son individuation dans le processus même de la coopération – implique enfin une nouvelle ingénierie et un management renouvelé de la puissance publique : clairement moins directement gestionnaire d'événements et d'établissements publics que facilitatrice et régulatrice des initiatives ou entreprises issues de la société civile. Voici un troisième axe stratégique incontournable. Plus facile à dire qu'à faire... Néanmoins, le sentiment s'accroît partout de la nécessité d'une gestion publique plus transversale, plus systémique et moins sectorialisée, y compris au sein de chacune des administrations publiques. L'impasse d'une gestion par les seuls dispositifs – que l'on peut toujours plus multiplier ou aménager – devient chaque jour plus flagrante face à la situation d'ensemble que nous venons d'esquisser. Celle-ci induit autant – sinon probablement plus – de présence de la puissance publique, mais de manière elle-même plus interculturelle et coopérative, redessinant son action à partir de finalités d'intérêt général précisées et de modalités d'action plus accompagnantes que

strictement normatives, plus incitantes au sein d'un cadre directeur redéfini que réellement exécutantes, plus soucieuses des tissages sociaux multiples qu'elle aide à développer que d'indicateurs sectoriels et de contrôle par trop restreints au vu de la complexité qui se joue. S'il y a, là encore, une forte distance de cet enjeu avec les habitudes françaises, les réalités contemporaines ne cessent pourtant de souligner l'inévitable urgence d'une « transition administrative » de la puissance publique vers une approche toujours plus coopérative et systémique, dans laquelle le « bloc communal » (communes plus intercommunalités) serait encore plus qu'hier une des instances structurantes essentielles en matière de politique publique de développement artistique et culturel.

En termes de niveau ou de répartition des moyens publics disponibles – autant réglementaires que plus strictement économiques –, la situation actuelle indique en tout cas que la polarité toujours dominante sur le dipôle de la production et de la diffusion artistiques doit être reconsidérée, au profit d'une prise en compte différenciée de l'ensemble des cinq grandes fonctions constitutives de la chaîne de valeur des différentes filières de ce domaine d'activité. Sans pouvoir entrer ici dans une discussion plus approfondie<sup>18</sup>, les faits et arguments présentés jusqu'ici plaident pour une plus grande prise en considération des deux fonctions amont (la recherche-expérimentation) et aval (la réception-appropriation) et à une attention régulatrice plus soutenue à la fonction médiane (la distribution-médiatisation). Nous l'avons dit, des rééquilibres internes deviennent jour après jour plus nécessaires. Au vu des conditions sociales contemporaines, on pourrait par exemple prendre pour horizon de moyen terme une répartition affectant :

15% des moyens publics disponibles à la fonction amont, dont soutien aux « tiers-lieux de fabrique » et autres espaces d'échange collaboratif et réticulaire entre acteurs, avant même tout projet de production proprement dit ;

30% de ces moyens à la fonction aval, dont éducation artistique et culturelle et soutien des

<sup>18</sup> Voir d'autres développements dans Philippe HENRY, *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie*

*coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse : Éditions de l'attribut, 2014.

démarches artistiques co-construites avec les populations ;

les 55% restants aux trois fonctions intermédiaires, avec un soutien prioritaire aux processus non marchands de production-distribution-diffusion, ainsi qu'aux dynamiques marchandes réaffectant la plus grande part des profits dégagés dans le fonctionnement global des chaînes de valeur artistiques.

Par ailleurs, l'augmentation des moyens publics disponibles pourrait être assise sur une contribution élargie des acteurs marchands ne s'impliquant pas dans un jeu plus coopératif, comme c'est le cas actuellement des distributeurs mondialisés de l'Internet. On l'aura reconnu, cette hypothèse globale se fonde sur une option politique et socioéconomique proche de l'esprit qui a sous-tendu la loi de 2014 sur l'Économie sociale et solidaire, à laquelle les milieux artistiques auraient sans doute intérêt à bien plus s'intéresser, ne serait-ce que pour que leurs spécificités ne soient pas oubliées dans les décrets d'application qui commencent à être publiés depuis début 2015.

Quoi qu'il en soit de la pertinence et de l'avenir de l'hypothèse précédente, le temps est largement venu de ne plus considérer l'économie comme une dimension « détachée » du fonctionnement même des mondes de l'art contemporains. Comme mondes sociaux, ils

sont le siège d'une économie plurielle spécifique, qui ne peut être réduite à la seule logique de marché, soit à une situation de mise en relation entre vendeurs et acheteurs de biens et de services dont la régulation est de fait organisée, même si c'est en partie de manière décentralisée. Par contre, cette logique de marché joue bien désormais dans chaque monde de l'art un rôle structurant, même si, là encore, il ne faut pas non plus la réduire à la seule dynamique du marché financiarisé où prime le résultat monétaire – si ce n'est la spéculation financière qui, par ailleurs, existe aussi dans les mondes de l'art (mais une compagnie qui vend son spectacle à un théâtre diffuseur est pour une part dans une relation marchande, sans pour autant être dans un acte de spéculation financière !). Faire le choix de modes de régulation locale et globale des inégalités engendrées par cette logique de marché, elle-même déjà plurielle, relève donc d'un vrai engagement politique. Comprendre l'irréductibilité et l'importance des logiques contributives et appropriatives non marchandes – c'est-à-dire qui se construisent sur d'autres types de relation que celle entre des vendeurs et des acheteurs –, autant que faire le choix des modes de soutien collectif, local et global, à ces autres dynamiques économiques constitue un autre acte politique essentiel et majeur qui engage tout autant l'avenir de nos sociétés et des mondes de l'art qui s'y développent.

## Viatique pour une reconfiguration des politiques publiques du spectacle vivant.

Thierry BLOUET

**Tout en douceur et opiniâtreté, Philippe Henry nous alerte sur l' «âpreté socioéconomique » du secteur, et insiste sur les risques - « clivage, rétractation, fragmentation ...» -, dans un contexte « économique et social durci », où « l'appétence globale pour le spectacle vivant reste mesurée tandis que les modes d'appropriation culturelle sont en train d'assez nettement changer ».**<sup>19</sup>

Même si tout ne semble pas perdu au royaume de la scène (existence de démarches de coopération et de mutualisation...), s'engager dans une refonte des modèles économiques et des politiques publiques apparaît à la fois inévitable et urgent.

Il faut bien l'avouer, cette adresse en forme de viatique risque fort de se transformer en extrême-onction pour certains, tant l'approche proposée paraît étrangère aux us et coutumes de nombreux représentants du milieu et aux politiques publiques, aujourd'hui confrontées à une contraction sans précédent de leurs

---

<sup>19</sup> Thierry BLOUET est Directeur de la Culture à l'Agglomération de Créteil



budgets. Malgré l'existence d'expérimentations locales vertueuses et en dépit des alertes récurrentes quant à la fragilité du système, modèles économiques et politiques publiques n'ont in fine que peu changé alors que les subventions culturelles ont augmenté de 5% par an de 2006 à 2010 pour le bloc communal, bénéficiant en particulier aux théâtres, et que le nombre de personnes exerçant dans le spectacle vivant a doublé en dix ans.

Dans le contexte actuel, la tâche s'avère ardue pour inciter les acteurs publics à redéfinir leur politique. La crainte d'une fragilisation de l'écosystème existant et d'une plus grande crispation du monde professionnel est réelle. S'il est vrai que les récentes décisions de municipalités à l'encontre de lieux et/ou d'équipes artistiques ne rassurent pas, elles témoignent tout au moins de l'usure du discours traditionnel en faveur du spectacle vivant et d'une impérative nécessité à modifier les approches professionnelles.

Aux difficultés de dialogue quant aux différents modèles économiques à l'œuvre, cristallisées en particulier autour du binôme industries culturelles/théâtre public, s'ajoute la faiblesse du logiciel public, en particulier à l'échelle du bloc communal, où le spectacle vivant ne représente au mieux que le 3ème poste du budget culturel. C'est peu dire qu'il va falloir obligatoirement étayer le discours et formuler des orientations plus précises que celles héritées de l'Etat et relayées avec de moins en moins de convictions. Dans cette entreprise, il importera de mieux identifier les missions confiées aux théâtres et scènes du territoire, qui focalisent les regards et donc les critiques, et celles assumées en direct par les collectivités locales par le biais de leur personnel culturel (1ère dépense culturelle) qu'il conviendrait de mieux mobiliser sur la question. Il faudra en tout cas sortir d'une certaine dilution des responsabilités, que les financements croisés n'aident pas nécessairement à rendre lisibles.

Avant donc de s'engager dans ce long périple qui s'annonce tempétueux, Philippe Henry préconise une série de diagnostics problématisés s'appuyant notamment sur l'analyse des cinq grandes fonctions de la chaîne de valeur des différentes filières du spectacle vivant : recherche-expérimentation,

production-fabrication, distribution-médiatisation, diffusion-exploitation, réception-appropriation.

Dans la construction des politiques publiques du spectacle vivant, le critère de notoriété (production/diffusion), qui participe de fait du marketing territorial et de la concurrence entre institutions culturelles, a été prépondérant. S'il est aujourd'hui encore prédominant, il paraît judicieux désormais de mieux considérer la réception/appropriation par le public dans une société de forte fragmentation sociale et territoriale et de parcellisation des goûts et des préférences.

En d'autres termes, la commande politique à l'encontre des acteurs du spectacle vivant se doit à l'avenir d'être plus précise quant aux attentes en matière de vivre ensemble, de stimulation des rencontres, de cohésion sociale et de lutte contre l'isolement... Plus qu'un remplacement d'un référentiel par un autre, ce dont il est question ici suppose plutôt l'instauration d'une nouvelle approche pour les collectivités qui devront s'impliquer plus fortement, revisiter leurs modes de gouvernance et mobiliser l'ensemble des partenaires de leur territoire.

Parmi les analyses socioéconomiques utiles pour mieux appréhender la situation et la faire évoluer, la lecture analytique des budgets des théâtres par fonctions de la chaîne de valeur paraît indispensable afin notamment de mesurer la part réellement consacrée à la réception/appropriation. De même, l'identification des compétences et des moyens nécessaires, au sein des lieux ou des services culturels, pour accompagner les parcours individuels et les compagnies, pour insuffler et animer des dynamiques de coopération et des démarches participatives..., est une nécessité première. Les grilles de lecture proposées par Philippe Henry constituent de fait des pistes intéressantes de rénovation des politiques publiques et de questionnement quant aux organisations et aux profils de compétences.

En parallèle, on ne pourra se passer d'un diagnostic territorial de la répartition de l'argent public consacrée au secteur. Les deux études de l'Inspection Générale des Affaires Culturelles sur les dépenses des Régions dont le spectacle vivant constitue la 1ère dépense (266 millions

d'euros) et du Ministère de la Culture par Région dont 66% des crédits d'intervention sont affectés à l'île de France (et principalement à Paris) mériteraient à présent d'être affinées à l'échelle de chaque Région. Les disparités territoriales sont, on le sait, considérables et il paraît urgent de réintroduire là-aussi des mécanismes de péréquation. Il n'est pas exagéré d'affirmer que l'accompagnement des parcours individuels s'avère à la fois plus délicat et nécessaire dans des territoires où le pourcentage de logements sociaux excède le seuil légal. Dans une politique publique reconfigurée et plus humaniste, cette nouvelle entrée doit à juste titre être valorisée.

Enfin, pour mieux encadrer les obligations de service public en contrepartie des aides publiques – formule qui nous renvoie aux services d'intérêts économiques généraux du traité de fonctionnement de l'Union Européenne, tant décriés dans notre pays – la puissance publique (Etat et collectivités) doit nécessairement défendre de nouveaux modèles socio-économiques intégrant notamment le principe d'une économie plurielle composée de différentes ressources (commercialisations, contributions, redistributions, bénévolat...), modèles déjà présents mais peu observés et considérés.

A l'heure des budgets publics contraints, dans une planète des signes où l'économie de rêve continue de séduire, les préconisations de Philippe Henry pour le convalescent spectacle vivant permettent d'envisager des modèles socio-économiques hybrides nettement plus ambitieux que la tendance à la privatisation des lieux où les notions de rentabilité et de compétitivité sont les seules à compter. Si les expérimentations se multiplient, elles reposent souvent sur des initiatives localisées et souffrent de l'absence d'un positionnement clair de la part de la puissance publique sur quelques principes (redistribution mutualisée, flexisécurité...).

Il importe donc que chacun prenne part à cette démarche de diagnostics problématisés et de reconfiguration des politiques publiques. Il y a en effet urgence à convaincre les élus et les professionnels de s'engager pour des lieux qui mettent en œuvre l'idée que la culture a une dimension autant citoyenne qu'artistique et pour des équipements où l'hospitalité à l'égard des acteurs de la vie locale, la propension aux partenariats et la qualité de l'accueil ne sont pas de vains mots.



# Investir en urgence dans des modèles économiques de la création artistique plus coopératifs et solidaires

## Une rupture des modèles

Chaque jour apporte son lot d'annonces de baisse des soutiens financiers des collectivités publiques en faveur de la culture et d'équipes artistiques et culturelles en difficulté. Dans ce moment de crise, la logique de prescription a très vite pris le pas sur la logique de co construction défendue par celles-ci depuis plusieurs années. Le principe de réalité prime sur les discours généreux de l'importance de la place de la culture dans le développement des personnes et de nos sociétés.

L'écosystème semble voler en éclats ! Les modèles sur lesquels se sont construits depuis plusieurs décennies les équipements et les projets culturels et artistiques montrent leurs limites. Cette rupture de modèle a conduit l'Institut à explorer, à partir des travaux de Philippe Henry, les problématiques socio-économiques du spectacle vivant, et plus largement des biens symboliques. Sans prétendre à l'exhaustivité, ces réflexions pourraient dès maintenant être mises au service des expériences politiques et professionnelles.

## Investir dans l'avenir

Au regard de la situation critique que nous connaissons, un double investissement est de notre point de vue à engager d'urgence, et ce de manière simultanée :

**Un investissement dans une approche plus systémique des projets, des secteurs, des filières, des interventions de la puissance publique.** Sans un investissement en termes de socialisation et de mutualisation des risques et des résultats, en termes de coopération et de réciprocité, nous risquons fort d'aller à une catastrophe à la fois économique, sociale et culturelle. Dans un moment de dislocation des modèles, la réponse ne peut pas se résumer à cette **violence institutionnelle et économique actuelle**, ou à quelques ajustements organisationnels partiels. Nous sommes passés de l'incertitude à l'insécurité. Ce chantier, qui n'a pas été anticipé, doit être investi, d'une part, en (re)mobilisant des bases théoriques et déontologiques déjà connues et d'autre part, sur de nouvelles bases politiques. Cela ne sera possible qu'en nous appuyant sur une réelle prise en compte et une analyse des expériences existantes en France et en Europe.

**Un investissement dans l'élaboration d'un cadre théorique, méthodologique et politique à même de donner de nouveaux points de repère à la puissance publique et aux professionnels des secteurs créatifs.** La richesse des contributions et des réflexions actuellement disponibles invite à envisager une traduction opérationnelle qui passera nécessairement par une capitalisation des

expériences concrètes et des expérimentations. C'est ce que nous appelons une nouvelle praxéologie culturelle. Cette démarche vise à sortir des déterminismes administratifs et corporatistes qui figent la situation en l'état. Cet immobilisme de la pensée risque fort de conduire à une simple reproduction des modèles actuels qui ne semblent pourtant plus répondre aux enjeux contemporains au plan local, national, européen et international d'une part, au plan économique et social d'autre part.

## De nouvelles équations

Pour reprendre l'une des conclusions du Rapport *Culture Médias 2030* réalisé en 2011, il y a bien « un risque de dualisation du modèle économique et de décrochage : si rien ne bouge, il y a un risque de rupture au plan professionnel, social, intergénérationnel et culturel. Un nouveau positionnement est à envisager par l'ensemble des acteurs conduisant à un changement de pratiques plus solidaires ».

Cet investissement pour l'avenir relève donc d'une décision politique en considérant que le temps est largement venu de ne plus considérer l'économie comme une dimension détachée du fonctionnement même des mondes de l'art et de la culture contemporains. De nouvelles équations sont à explorer et à écrire à partir d'une articulation et d'une combinaison entre *économie de réciprocité, de redistribution et de marché* d'une part ; entre *régulation locale et globale/biens communs et intérêt général* d'autre part.

Sans cet investissement, nous risquons fort de connaître un accroissement des inégalités et des discriminations engendrées tant par la logique de marché, qu'il soit privé ou public, que par la logique d'abord différenciante propre aux mondes de l'art et de la culture.

### Les membres de l'Institut de Coopération pour la Culture

Christophe BLANDIN-ESTOURNET, Thierry BLOUET, Elisabeth CAILLET, Véronique CHARLOT, Denis DECLERCK, Philippe GIMET, Yvan GODARD, Bernard GUINARD, Philippe HENRY, Jihad Michel HOBALLAH, Dominique LEGIN, Olivier MENEUX, Lydie MOREL, Emmanuel NEGRIER, Patricia OUDIN, Yves PAUMELLE, Jean Claude POMPOUGNAC, Georges ROSEVEGUE, Didier SALZGEBER, Lucia SALZGEBER, Christine VERGNES

## Pour adhérer

L'Institut de Coopération pour la Culture, association Loi 1901. Les cotisations sont consacrées à l'organisation des cinq séminaires annuels.

Les membres ont accès à chaque séminaire qui fonctionne de manière indépendante.

Vous pouvez donc participer à la mesure de vos disponibilités.

Le séminaire de clôture en novembre réunit tous les membres pour un bilan du cycle et la préparation du suivant.

## Faire un don

L'Institut de Coopération pour la Culture, association Loi 1901,

a été reconnu **Organisme d'intérêt général** par la Direction générale des Finances publiques.

A ce titre, il est habilité à recevoir des dons et à émettre des reçus des sommes versées déductibles des impôts conformément aux articles 200 et 238 bis du Code général des Impôts.

Si vous souhaitez faire un don merci de prendre contact avec nous : [contact@institut-culture.eu](mailto:contact@institut-culture.eu)

## Nous contacter

**Institut de Coopération  
pour la Culture**

1 rue du Faubourg Saint-Phlin  
54510 Art-sur-Meurthe - France

Site : [www.institut-culture.eu](http://www.institut-culture.eu)

Mail : [contact@institut-culture.eu](mailto:contact@institut-culture.eu)

[dsalzgeber@orange.fr](mailto:dsalzgeber@orange.fr)

Tel : (0033) 06 80 22 74 27

# INSTITUT DE COOPERATION POUR LA CULTURE

**Contribution #7 - Séminaires de février et  
mars 2015**

## **Investir en urgence dans des modèles économiques de la création artistique plus coopératifs et solidaires**

Deux séminaires auront été consacrés au thème de l'économie, ou plutôt des économies des biens symboliques. Nous sommes cependant loin du compte ! Ce thème demande une maîtrise de nombreux concepts et oblige d'aller au-delà d'une vision simpliste (scolaire) de la « science économique ». Cette exploration de la socioéconomie des biens symboliques nous aura permis une première appropriation de ces problématiques trop souvent réservées à des experts.

Par ce travail, nous aurons au moins compris l'importance de reconnecter le sens, les valeurs et l'économie en considérant que les problèmes financiers que connaît aujourd'hui le secteur culturel ne sont pas seulement liés à une restriction budgétaire. Prendre le temps d'explorer le thème des économies encadrées conduit à intégrer la notion de chaîne globale de valeur qui ne peut en aucun cas se résumer à la seule gestion financière et comptable.

INSTITUT DE COOPERATION POUR LA CULTURE – 1 rue du Faubourg Saint-Phlin – 54510 ART-SUR-MEURTHE  
Association loi 1901 – Reconnue en qualité d'Organisme d'intérêt général  
Directeur de la publication : Didier SALZGEBER



Licence Creative Commons.

Les pages de cet article dont les membres sont les auteurs sont mises à disposition sous un contrat Creative Commons pour en garantir le libre accès tout en respectant et protégeant les droits d'auteur par un système de licence ouvert.  
Contribution (Institut de coopération pour la culture) ISSN 2426-4431