

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

PHILIPPE HENRY \*

Une fois encore, dans la campagne qui se met en place pour les élections présidentielles de 2012 en France, la question de la place de l'art et de la culture dans notre société ne semble pas prioritaire. Comme si leur capacité de structuration et de reconfiguration symboliques – qui se trouve au cœur même de leur pertinence spécifique – restait largement hors de propos dans nos joutes médiatiques et publiques actuelles. Cela peut sembler paradoxal, alors même que l'interrogation sur la conception générale de nos sociétés et sur leur mode de développement se fait chaque jour plus pressante, ici comme dans bien d'autres pays, au rythme incessant des crises locales ou globales auxquelles nous participons<sup>1</sup>. Bien entendu, les défis sont immenses et les résistances considérables dès qu'il s'agit d'envisager une autre façon de percevoir et de faire. Et pourtant, la tension se fait toujours plus vive dans nos sociétés entre l'impératif obsessionnel d'une compétitivité financière constamment accrue et le désir également croissant d'un vivre ensemble où l'humain singulier et fraternel serait non seulement possible, mais surtout premier dans nos modes d'existence, individuelle et collective.

Tout se passe finalement comme si les pratiques artistiques, pour se limiter désormais à celles-ci, n'opéraient qu'à la marge de ces enjeux contemporains. Leur efficacité créative, sociale et critique a-t-elle été par trop surévaluée ou bien est-elle à ce point érodée par le nouveau contexte historique, qui se met en place à partir des années 1970 ? Celui-ci est en tout cas marqué par une industrialisation des filières de production et d'une financiarisation qui touchent tout autant les mondes artistiques que les autres, ceux-là étant par ailleurs le siège d'une consommation élargie d'œuvres dont chacune se veut pourtant singulière. En France, ce contexte est également marqué par l'éloignement général des mondes artistiques, qui se professionnalisent, des enjeux d'une éducation populaire soucieuse, dès après Guerre, de proposer des pratiques culturelles permettant à chacun, jeune ou adulte, de mieux comprendre sa situation propre et lui donner du sens à<sup>2</sup>.

\* Philippe Henry a été Maître de conférences au département Théâtre de l'Université Paris 8 – Saint-Denis. Il poursuit désormais à titre personnel ses recherches sur la socio-économie du spectacle vivant.

<sup>1</sup> Voir Paul Jorion, *Le capitalisme à l'agonie*, Paris : Fayard, 2010.

<sup>2</sup> Sur cette dimension, par laquelle les pratiques artistiques se dissocient d'enjeux plus larges, voir par exemple Franck Lepage,

Quoi qu'il en soit, certains s'obstinent à nourrir et à relancer le débat<sup>3</sup> sur les dimensions des pratiques artistiques qu'ils considèrent comme fondatrices pour un autre mode de structuration personnelle et, par là même, pour un autre ordre social. Au plan des valeurs avancées, un accord assez unanime se dégage. Les pratiques artistiques (et plus largement culturelles) sont constamment associées à des dimensions d'expression, de créativité, d'innovation, de partage, d'émancipation... L'accord est également très large sur le fait que les mutations économiques et sociales des dernières décennies nécessitent au moins de nettes adaptations des modes d'accompagnement et de régulation, par les pouvoirs publics, des initiatives portées par la société civile dans le domaine artistique. La montée en puissance de l'impératif de la diversité culturelle dans nos sociétés composites, de relations nouvelles entre amateurs et professionnels, de formes inédites de production et de sociabilité associées aux nouvelles technologies montre assez l'impossibilité d'en rester aux seuls agencements hérités du siècle passé. Face à ce qui apparaît à un nombre croissant comme une bascule de civilisation, se trouve également évoquée la nécessité d'une reconsidération générale de nos modes d'appréhension et de gouvernance, privée comme publique, de mondes de l'art désormais devenus de véritables secteurs d'activité confrontés aux bouleversements techniques, sociétaux et culturels contemporains.

Par contre, il est fréquent de ressentir un désagréable sentiment de décalage entre ces relatifs accords de principe et une problématisation des mondes de l'art qui tarde à se faire plus précise et systémique, en particulier sur le plan de l'analyse socio-économique et des modalités opérationnelles à, sans tarder, concevoir et mettre en œuvre. On retrouve, pour un domaine particulier, la difficulté de la situation actuelle et le fait

---

*Les stages de réalisation 1945-1995*, collection Mémoire n° 25, Marly-le-Roi : INJEP, mai 1996.

<sup>3</sup> Parmi toutes les initiatives repérables et récentes, citons : le forum organisé le 15 juillet 2011 à Avignon par le journal *Libération*, avec des artistes et des politiques impliqués dans la future présidentielle, « Aux arts, citoyens ! » ; l'article de Robin Renucci « Pour une autre politique de l'art. Ne pas réduire le débat au financement », *Le Monde*, 7-8 août 2011 ; ou encore les entretiens de Jean-Luc Mélenchon, Corinne Rufet, Karin Gloanec-Maurin et Sylvie Robert, sous le thème « Culture et politique. Le risque d'abandon », dans *Cassandra* n° 86, été 2011.

qu'aucune alternative structurelle n'est encore clairement disponible. Les solutions sont encore largement à trouver, d'autant qu'elles reposent nécessairement sur des options idéologiques et politiques qui ne sauraient être partagées de façon unanime, comme sur des rapports de force extrêmement difficiles à faire bouger.

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

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

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

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

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

En gardant constamment à l'esprit tout autant ce défi qu'une modestie face à sa complexité, il s'agira donc de proposer des éléments d'argumentaire appréhendables et potentiellement mobilisables pour l'action. Leur objet premier est néanmoins de nommer, hiérarchiser et articuler des thèmes et des orientations à, me semble-t-il, désormais précisément prendre en compte<sup>4</sup>. Ils seront scandés selon quatre grandes parties.

---

<sup>4</sup> Ce texte reprend et développe une série d'interventions personnelles, entre septembre 2010 et juillet 2011, allant d'un entretien avec Sylvie Robert, Secrétaire nationale à la Culture du Parti Socialiste, jusqu'à la participation à plusieurs rencontres professionnelles telles que : *Utopies culturelles et projets alternatifs : comment s'organiser autrement ?*, Rendez-vous de l'information culturelle, Premier'Acte – Pougne-Hérisson ; *Vers une nouvelle économie de l'art et de la culture*, Rencontres proposées par le Conseil régional de Basse-Normandie et organisées en partenariat avec l'Observatoire des politiques culturelles, Abbaye aux Dames – Caen ; Journée professionnelle des Scènes du Nord Alsace – Wissembourg. Cette diversité de contextes et d'interlocuteurs m'a grandement aidé pour trouver des formulations plus précises et pertinentes pour mon propos.

## BIEN EVALUER LE LEGS DE LA DERNIERE MOITIE DU XXIEME SIECLE

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

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

### UN PARTENARIAT PRIVE/PUBLIC SPECIFIQUE

Sur l'exemple éclairant du spectacle vivant, on voit par ailleurs que ce développement s'est opéré dans le cadre d'un partenariat privé / public spécifique. Au-delà de l'action traditionnelle en faveur de la protection du patrimoine et de la formation professionnelle supérieure, l'implication des pouvoirs publics s'est en effet considérablement déployée et renforcée dans trois directions :

- un soutien direct, et d'abord au nom de l'aide à la « création », à une diversité de projets particuliers de production et de diffusion artistique, souvent d'initiative privée ;

- le développement d'une infrastructure publique d'abord constituée d'établissements de production-diffusion et de programmes de démocratisation de l'accès à l'offre artistique ;

- la mise en œuvre, plus ou moins concertée avec les milieux professionnels impliqués, de diverses éléments de régulation (dont réglementations fiscales et sociales) de marchés artistiques qui restent toujours très incertains et sont donc aussi fortement inégalitaires.

Du côté des pouvoirs publics et au fil des années, les collectivités territoriales ont pris une place déterminante et désormais structurante à côté de l'implication déjà ancienne de l'Etat. Du côté des acteurs privés, le poids des organisations professionnelles, mais également d'un tiers secteur civil à buts autres que lucratifs, s'est également renforcé. Au bout du compte, on se trouve désormais dans une situation d'interdépendance accrue entre les différents acteurs participant aux secteurs ou filières considérées.

Si ce n'est que les usagers et les praticiens non professionnels des mondes de l'art, ainsi que leurs cultures propres, ont été largement laissés à l'écart de la conception et du développement de ce partenariat privé /

public historique. Or et dans le même temps, en lien avec de réelles transformations techniques, économiques et sociétales, se sont opérées des modifications très nettes des modes de réception et d'appropriation des offres et des démarches artistiques par nos concitoyens non professionnels de l'art. De fait, ceux-ci sont engagés dans de nouveaux processus de construction identitaire et d'agencement de sociabilité, dans lesquels les pratiques artistiques (musicales et audiovisuelles notamment) jouent un rôle important, mais en perpétuelle redéfinition. Nous sommes donc aujourd'hui dans une situation de très forte différenciation sociale et générationnelle des modes d'appréhension de l'art et de ses pratiques, qui remet également en cause l'ensemble des hiérarchies établies et par trop univoques de valorisation symbolique à leur propos.

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

Les spécificités mêmes des mondes de l'art (dont leur « autonomie » revendiquée) sont ainsi largement traversées par les problématiques contemporaines telles que l'individualisation, la créativité et l'innovation, mais aussi la globalisation et la mondialisation, la concurrence et la financiarisation, tout autant d'ailleurs que par celles de la coopération et des sociabilités territoriales.

Dans ces conditions, nous héritons d'un mode de développement culturel de l'art qui est aujourd'hui confronté à de très fortes tensions, tant internes à chacun des mondes de l'art que liées aux mutations contextuelles dans lesquelles ces mondes sont inévitablement encadrés. Nous sommes donc face à un problème de très grande ampleur, qui ne se résoudra pas par la seule poursuite du développement d'une offre artistique professionnelle que compléterait la multiplication des dispositifs visant à accroître le plus possible le « cercle des connaisseurs » ou des amateurs.

Fondamentalement, il s'agit de concevoir et de mettre en œuvre un nouveau partenariat privé / public pour le domaine artistique et une nouvelle gouvernance associée entre quatre types d'entité : les instances publiques ; les organisations civiles à but autres que lucratifs ; les organisations de marché à but lucratif, qui jouent désormais un rôle majeur dans la structuration et le développement de ce domaine d'activité ; les publics, consommateurs devenant toujours plus actifs dans les processus d'appropriation et de production et donc, également, dans l'ensemble des processus de décision à l'œuvre dans les mondes artistiques.

## LE CAS DU SPECTACLE VIVANT

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

La très forte croissance, enclenchée dès les années 1980, du nombre des entreprises et des emplois est ainsi très largement supérieure à celle des rémunérations disponibles. Entre 2000 et 2008, le nombre d'employeurs dont l'activité principale est le spectacle vivant a crû de 47%, celui des salariés dans ces entreprises de 26%, pour une augmentation de la masse salariale sociale de seulement 6%<sup>5</sup>. On se trouve face à un effet de ciseau particulièrement redoutable pour les milieux professionnels. Par ailleurs, plus de 75% de l'emploi dans le spectacle vivant se réalise sous forme de Contrat à durée déterminée d'usage (CDDU), le ratio s'élevant à 90% ou plus pour les seules compagnies théâtrales ou chorégraphiques.

Par ailleurs, une part essentielle du développement du spectacle vivant se réalise toujours plus grâce aux lieux artistiques et culturels non labellisés par le ministère de la Culture et grâce aux compagnies ne relevant pas du référentiel de l'excellence artistique déterritorialisée pourtant encore fortement privilégiée par ce ministère. Sur le cas documenté de l'Île-de-France<sup>6</sup>, qui accueille plus de 30% des entreprises du spectacle vivant, on compte de l'ordre de 60 lieux labellisés qui disposent de l'écrasante majorité des moyens publics disponibles (Etat et collectivités territoriales). La très grande majorité des activités de production, diffusion et médiation s'opèrent pourtant dans plus de 200 lieux pluridisciplinaires municipaux, presque 300 lieux plus spécialisés dans un des domaines du spectacle vivant et au moins 200 autres lieux d'accueil et de diffusion de spectacles sans y être foncièrement dédiés. Par comparaison avec les 9 Scènes nationales de cette région, on peut estimer sur la saison 2009-2010 que les seuls 200 lieux de diffusion pluridisciplinaire à financement d'abord communal ou intercommunal ont programmé 16 fois plus de spectacles, réalisé 8,5 fois plus de représentations, touché 8 fois plus de spectateurs.

On observe également de très fortes disparités de diffusion des propositions artistiques. Ainsi, sur un échantillon de 130 de ces lieux pluridisciplinaires,

---

<sup>5</sup> En ajoutant les employeurs occasionnels, les chiffres sont les suivants : plus 32% des salariés, pour plus 7% de la masse salariale sociale. Voir à ce sujet, Observatoire prospectif des métiers et des qualifications du spectacle vivant, *Tableau de bord de l'emploi et de la formation professionnelle dans le spectacle vivant. Première édition*, mai 2011.

<sup>6</sup> OPALE, *Les lieux de diffusion pluridisciplinaire de spectacle vivant en Île-de-France*, Paris : Arcadi, 2011.

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

Sur le plan des publics et sur une étude portant sur la période 1997-2008, on peut ajouter que la fréquentation des lieux de spectacle vivant ne concerne toujours pas un peu plus de 50% de nos concitoyens, un autre quart ne les fréquentant que 1 à 2 fois par an, un petit dernier quart les fréquentant 3 fois ou plus<sup>7</sup>. Quelques études disponibles montrent aussi que le public qui se renouvelle chaque année peut aller de presque un quart dans des lieux de diffusion à pratiquement 40% pour certains festivals. L'élargissement et la fidélisation des spectateurs rencontrent donc de réelles difficultés, l'établissement d'une relation de confiance entre publics et lieux d'accueil et le renouvellement des propositions étant deux éléments nécessaires, mais loin d'être suffisants.

Une recherche récente sur les compagnies théâtrales et chorégraphiques en France montre également l'importance de leur ancrage sur un territoire régional donné<sup>8</sup>. Seulement 9% des compagnies relèvent du modèle de l'excellence artistique déterritorialisée tel que valorisé par le ministère de la Culture et par une partie non négligeable du milieu professionnel. *A contrario*, 20% des compagnies développent exclusivement leur activité sur une seule région d'implantation, plus de 50% diffusent hors de celle-ci mais y développent la majorité de leur activité, environ 20% restent toujours en lien avec cette région sans pourtant y développer la majorité de leurs actions.

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

## **EVALUER LES INITIATIVES QUI CHERCHENT A INVENTER UNE AUTRE FAÇON DE FAIRE**

Dans le contexte qu'on vient de rappeler et en particulier à partir des années 1990, sont apparues de nombreuses expérimentations autour de l'invention de nouveaux rapports entre l'art, les territoires de vie de nos concitoyens et plus largement la société. On y retrouve

---

<sup>7</sup> Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Eléments de synthèse 1997-2008 », Culture études 2009-5, DEPS - Ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>8</sup> Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry, *Territoires et ressources des compagnies en France*, DEPS-Ministère de la Culture et de la Communication, 2011.

un partenariat privé / public, mais finalement peu redéfini, les aides publiques restant le plus souvent à la marge des dispositifs déjà institués. Ces pratiques se déclinent depuis le renouvellement des formes de médiation artistique auprès de publics spécifiques jusqu'à des projets artistiques et culturels participatifs ou partagés avec des personnes ou des groupes volontaires qui ne sont pas des professionnels de l'art.

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

Simultanément, par choix ou par nécessité, de nouvelles formes de gouvernance, plus coopératives ou pour le moins qui se fondent sur des dynamiques réticulaires, ont été expérimentées au sein des milieux artistiques. Les mises en commun de moyens et des formes diverses de mutualisation (notamment d'espaces de travail, de matériels, de compétences, parfois de financements) sont particulièrement développées. Cela va, parfois, jusqu'à la mise en place de nouvelles coopératives ou de véritables mises en grappes (clusters) d'organisations diverses sur un territoire particulier.

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

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

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

Malgré et pour une part à cause de leur grande diversité, ces initiatives restent aujourd'hui encore localisées, fragmentaires, insuffisamment reconnues, peu

mises en visibilité. Elles peinent également à générer des agencements plus formalisés et stabilisés (des normes), qui concerneraient le niveau plus large des réseaux d'appartenance ou des filières artistiques concernées, ou encore de la société toute entière. Elles ont d'autant plus de mal à s'agréger dans une perspective et un rapport de force qui modifieraient vraiment le fonctionnement du domaine artistique<sup>9</sup>.

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

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

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

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

à l'offre professionnalisée et à la démocratisation de son accès marque encore très fortement les dispositifs partenariaux privés / publics qui se sont mis en place, des évolutions sont malgré tout perceptibles vers une prise en compte et une intervention croissantes de la diversité des cultures et des sensibilités des non professionnels de l'art. Sans doute et par le biais des subjectivités qui s'expriment et se confrontent les unes aux autres, ces formes diverses d'expérience artistique et d'interaction entre acteurs des mondes professionnalisés de l'art et d'autres mondes de la société civile élargissent le champ des rapports sensibles et symboliques (tant à soi qu'aux autres ou au monde qui nous entoure). Sont-elles pour autant et par elles-mêmes en capacité de construire un nouvel en-commun plus créatif et humanisé ? Rien n'est moins sûr, même si une utopie porteuse est de croire qu'elles peuvent y participer. Une telle voie reste donc encore largement à ouvrir et à développer. Face à l'ampleur du chantier, essayons d'indiquer quelques repères de problématisation, sur plusieurs plans nécessairement associés.

## **PRENDRE LA MESURE DE LA NECESSAIRE RECONFIGURATION A OPERER**

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

## **ELARGIR ET SPECIFIER NOTRE CONCEPTION DE L'ART ET DE SON ROLE DANS LA SOCIETE**

Il nous faut tout d'abord aller vers une reconsidération de notre conception de l'art et de son rôle dans notre société. Deux orientations de principe sont à souligner. La première consiste à ne pas exiger de l'art ce qu'il est de toute évidence incapable de réaliser à lui tout seul, tels que l'émancipation de chacun, la cohésion sociale, le développement solidaire, la démocratie participative... Bref, il s'agit d'accepter de désidéologiser notre conception héritée de l'art, même s'il peut tout à fait – même s'il doit – participer à de tels enjeux qui le dépassent. Mais dans le même temps, il faut mieux reconnaître et valoriser son champ spécifique de pertinence et de compétence au sein de l'espace social dans son entier.

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

---

<sup>9</sup> La capacité d'arriver à des constats, des problématisations et des préconisations à caractère général est un enjeu actuel majeur. Voir, par exemple, l'intérêt réel et les limites de la synthèse des Cahiers d'espérance publiés à l'occasion des Etats généraux de l'Economie sociale et solidaire (ESS) au palais Brongniart à Paris du 17 au 19 juin 2011.

construction de nos diverses communautés d'appartenance.

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

C'est ici qu'il faudrait reprendre le fil interrompu de l'éducation populaire, mais dans le contexte totalement transformé de ce début de 21<sup>ème</sup> siècle<sup>10</sup>. Reste plus que jamais d'actualité sa visée centrale d'élaborer, par des pratiques artistiques et culturelles où chacun devient acteur, des outils de compréhension critique de la place que l'on occupe dans un rapport social qui s'est complexifié. Pour le domaine artistique, l'enjeu serait en particulier de faciliter le passage du legs de la convention d'originalité à une convention d'identité qui donne le primat à la production partagée du sens que nous attribuons à ce qui nous arrive et ce que nous percevons, sur le double plan individuel et collectif. Cette orientation, dont on vient d'esquisser quelques premiers repères, semble mieux adaptée à notre temps. En termes plus programmatiques, il s'agirait au moins de rendre plus visibles, de mieux valoriser et aider toutes les démarches dans lesquelles les non professionnels de l'art sont plus directement partie prenante. Des processus d'action artistique et culturelle à ceux de la création participative ou partagée (selon le degré d'implication des non professionnels de l'art dans ces processus), le nombre et la diversité de ces démarches n'ont cessé de croître au fil des dernières décennies<sup>11</sup>. Si toutes ne correspondent pas à l'idéal d'émancipation personnelle et citoyenne que vise l'éducation populaire, elles paraissent en tout cas un terreau favorable pour des pratiques qui se veulent aller plus loin dans ce sens.

Il y a là l'urgent besoin d'une forte volonté politique et citoyenne au profit d'un second pilier pour le développement culturel de l'art. Historiquement, un premier pilier s'est fortement développé à partir de la production professionnalisée d'œuvres artistiques par des artistes singuliers et originaux, qui se trouve néanmoins dans l'obligation d'envisager la diffusion de ces œuvres auprès d'un plus grand nombre possible de récepteurs. Pilier hiérarchisé et légué par la fin du 20<sup>ème</sup> siècle, il faudrait pour partie le reconfigurer au vu des priorités

conjointes d'un second pilier, à véritablement constituer et fortement renforcer. Celui-ci considère les pratiques en amateur, l'éducation artistique et culturelle à l'école ou dans d'autres instances, la prise en compte réelle de la pluralité de l'héritage culturel de nos concitoyens, les formes actuelles d'interculturalité ou de métissage culturel comme autant de terrains fertiles pour de nouvelles modalités de production et d'échange artistiques, mais aussi d'appréhension et de confrontation critiques de nos diverses façons de vivre. Dans ces pratiques, les professionnels de l'art, mais aussi de la culture au sens élargi, ont bien entendu toute leur place, mais pas comme seuls pourvoyeurs d'initiative, d'orientation, de sens ou de compétence. Pour cette approche, est en tout cas centrale la dynamique de lien à constamment inventer, construire et décliner entre des pratiques artistiques singulières, des populations données et des territoires situés.

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

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

#### **APPREHENDER ET REPARTIR AUTREMENT LA RICHESSE PRODUITE PAR LE DOMAINE ARTISTIQUE**

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

Sur ce plan, nous sommes en effet devant une double interrogation de fond. Faut-il trouver des modes de fonctionnement des mondes de l'art : 1/ qui soient moins inégalitaires ; 2/ qui soient à même d'intégrer des démarches artistiques partagées entre professionnels de l'art et autres membres de la société civile ? Et si on opte pour une réponse positive, comment faire ? Tout un

<sup>10</sup> Voir, Françoise Liot (coord.), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010.

<sup>11</sup> Sur les pratiques participatives ou partagées, voir Rencontres A Double Sens, « Arts, interaction et participation », 2010.

travail d'analyse et de diagnostic critiques a commencé depuis quelques années sur ces questions<sup>12</sup>, il demande à être bien plus amplement développé et approfondi pour chacun des mondes de l'art.

Plus précisément et en ayant à nouveau à l'esprit l'exemple du spectacle vivant, le trio conceptuel production / diffusion / médiation – autre legs de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle – est désormais insuffisant pour comprendre les filières artistiques contemporaines. La moindre analyse de filière montre un jeu plus large de différenciation fonctionnelle et d'interdépendance inévitables entre au moins cinq grands segments<sup>13</sup> :

- la phase ou fonction de recherche-expérimentation, indispensable dans les secteurs relevant de l'économie créative ;

- celle de production-fabrication, de nos jours autant de services relationnels que de biens matériels proprement dits ;

- celle désormais décisive de distribution-médiatisation, qui organise la mise en contact des propositions de biens et de services avec des diffuseurs intéressés ;

- celle de diffusion-exploitation, qui organise les conditions concrètes sous lesquelles les utilisateurs finaux vont faire l'expérience du bien ou service proposé ;

- celle enfin de réception-appropriation, qui sera toujours plus déterminant dans la valorisation (d'abord symbolique) du bien ou du service éprouvé et qui rétroagit de plus en plus avec les diverses fonctions précédentes.

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

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

chacune des filières artistiques, le contraste est aujourd'hui patent entre :

- un amont très fragmenté d'expérimentation et de production ;

- une partie médiane de distribution, dont le niveau d'organisation est variable selon les filières considérées, toujours plus décisive dans la sélection des projets qui pourront être produits et largement diffusés ;

- un aval souvent très hiérarchisé et concentré, tant en termes de diffusion que d'appropriation, autour d'une partie seulement de l'offre disponible, mais aussi des organisations de diffusion de grande notoriété.

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

Ce mode de développement très asymétrique des mondes de l'art est encore renforcé par la financiarisation générale qui touche plus particulièrement certains d'entre eux (comme le spectacle enregistré, audiovisuel ou cinéma), mais qui n'est désormais absente d'aucun (une partie des arts plastiques et du spectacle vivant musical en sont deux exemples). Il est donc temps de ne plus faire l'impasse sur les mécanismes structurels propres aux mondes de l'art, qui en font des filières d'autant plus foncièrement inégalitaires qu'on laisse jouer au doublet singularité-notoriété un rôle décisif – et sans assez de réels contre-feux – dans l'attribution de l'essentiel des moyens économiques et symboliques disponibles.

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

Pour gagner ce combat, il faudra également que nos concitoyens non professionnels de l'art trouvent dans ses pratiques associées des utilités personnelles et collectives suffisantes, pour peser, avec les professionnels, en vue d'une meilleure valorisation sociale et économique, non pas tant des œuvres d'art et des artistes pour eux-mêmes que des processus d'enrichissement commun que ces

<sup>12</sup> J'ai moi-même commencé à rassembler des références et à développer un argumentaire concernant d'abord les arts théâtraux in Philippe Henry, « Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement », *Théâtre / Public* n°175, octobre-décembre 2004 et « Des malentendus productifs. Spectacle vivant et contexte socio-économique », *Théâtre / Public* n°179, 2005-4. On trouvera d'autres éléments in Philippe Henry, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière à reconfigurer*, Grenoble : PUG, 2009.

<sup>13</sup> Pour une application de l'analyse filière au monde du spectacle vivant et partant des compagnies, voir en particulier le chapitre V « Des micro-entreprises assumant des fonctions multiples, in Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry, 2011, *op. cit.*

pratiques spécifiques permettent. À nouveau sur ce point, il y a peu de chances que les enjeux spécifiques des mondes de l'art soient entendus, en l'absence d'une reconfiguration qui, sans les renier, les articulerait à ceux d'autres secteurs de la société civile.

### **LE CAS DU SPECTACLE VIVANT**

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

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

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

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

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

Dans ces conditions et avec les moyens matériels, humains et financiers dont ils disposent, les établissements artistiques et culturels sont toujours plus au centre des décisions, tant pour les trois fonctions précédentes que pour celle de diffusion-exploitation. Ils constituent d'ailleurs l'autre pilier essentiel du mode historique de développement de l'art. Mais on rappellera à ce sujet la place désormais majeure des établissements non labellisés par le ministère de la Culture en ce qui concerne le nombre et à la variété des propositions artistiques produites et diffusées.

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

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

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

### **ALLER VERS UNE GOUVERNANCE, CIVILE ET PUBLIQUE, PLUS MUTUALISTE ET SOLIDAIRE**

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

Si la dynamique des projets successifs est inhérente aux démarches artistiques, le mode historique de gouvernance consistant, pour chaque projet, à devoir solliciter de manière fragmentée une diversité de partenaires – une logique de « guichets » partiels, successifs et démultipliés – atteint aujourd'hui clairement ses limites d'efficacité. De même et à l'aval des filières, la concentration de la valorisation symbolique et économique sur un nombre restreint de propositions artistiques conduit à des inégalités et des déséquilibres majeurs. Desserrer ce double jeu de contraintes impliquerait de faire une plus grande place aux regroupements coopératifs et aux modes de gestion mutualistes. S'en dégager plus nettement exigerait d'aller vers une nouvelle organisation systémique, basée d'abord sur le principe d'une mutualisation tant du risque initial porté par les projets artistiques que des résultats, au



moins économiques, de ceux qui aboutissent et arrivent à une réelle diffusion (principe de double mutualisation). Cette orientation plaide sans détour pour un meilleur équilibre de valorisation symbolique et d'affectation des moyens disponibles entre les différents acteurs et les principales phases des filières artistiques. Elle implique également la mise en place de dispositifs associant une grande flexibilité et une réelle sécurisation, d'une part, économiques pour les organisations artistiques, d'autre part, professionnelles pour les travailleurs de ces secteurs (principe de double flexicurité). Sur toutes ces questions, l'engagement fort des différents acteurs de la société civile est aussi indispensable que celle des diverses collectivités publiques. Percevoir la nature d'« utopie pratique » de cette perspective et l'ampleur des difficultés à surmonter n'interdit pourtant pas de décliner des modalités potentielles allant dans son sens.

### **POUR DES ACTEURS DE LA SOCIÉTÉ CIVILE RESPONSABILISÉS ET OPTANT POUR LA GESTION COOPERATIVE**

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

A ce titre, on peut penser à :

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

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

(tels que des fonds de dotation territoriaux ou des fonds sectoriels mutualisés), avec des comités d'attribution ajustés aux objectifs de ces fonds, serait également à promouvoir selon des principes similaires de fonctionnement.

- La reprise du débat et l'apport par les acteurs privés de propositions nouvelles concernant, cette fois-ci, un régime de flexicurité professionnelle adapté aux particularités actuelles de l'emploi rémunéré discontinu. D'autant que celui-ci est et restera une donnée structurelle des filières artistiques, en particulier pour les emplois à très forte valeur ajoutée créative ou relationnelle. À nouveau dans le cadre d'une économie créative plus équilibrée, la part des revenus personnels directement liée à la valeur ajoutée dégagée par l'organisation employeuse devrait diminuer, au profit de la part provenant de diverses formes de redistribution sociale<sup>14</sup>. Le régime d'allocation spécifique des intermittents du spectacle (vivant et enregistré), historiquement fondé sur une conception disjonctive entre emploi rémunéré et chômage, représente les prémices d'un tel mode de rémunération. Il devrait désormais être défendu sur la base d'une conception renouvelée du partage de la valeur ajoutée globale réalisée par toutes les organisations, au moins dans chaque grand secteur d'activité. Un tel système serait en tout cas en phase avec le fait que, dans nos sociétés, le travail humain directement productif, en termes de valeur économique monétarisée, n'est plus la seule base des gains de productivité et plus largement de la richesse générée

- Une déclinaison adaptée aux spécificités des démarches artistiques des principes de la coopération mutualiste (buts autres que lucratifs, part socialisée des excédents, gouvernance personnalisée mais collégiale, partage relatif des décisions et des responsabilités, partage des risques et des résultats, limitation des écarts de revenus au sein d'une même démarche...). Le développement récent de la notion d'« entrepreneuriat social » va en ce sens<sup>15</sup>. Elle aurait besoin d'être spécifiée et plus expérimentée au sein des filières artistiques.

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

<sup>14</sup> Les fonctionnaires, rétribués sur une base forfaitaire, représentent déjà l'autre situation extrême de revenus personnels à peu près totalement socialisés et non individuellement indexés sur la productivité économique directe de chacun de ces agents à leur poste de travail. La plupart disposent, par ailleurs, d'une sécurité enviée de l'emploi, ce qui est une autre question à ne pas confondre avec celle de la nature et de la provenance des revenus.

<sup>15</sup> Voir à ce sujet, Amandine Barthélémy et Romain Slitine, *Entrepreneuriat social. Innover au service de l'intérêt général*, Paris : Vuibert, 2011.

des urgentes nécessités dans le contexte renouvelé des pratiques contemporaines.

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

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

### **POUR DES COLLECTIVITES TERRITORIALES CHEFS DE FILE DANS LA DECLINAISON TERRITORIALE DES POLITIQUES ARTISTIQUES PUBLIQUES**

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

A ce titre, on peut penser à :

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

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

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

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

- Une réorientation progressive des principales aides disponibles au profit des différentes formes de fonctionnement mutualisé et de flexicurisation qui se mettraient en place au sein des filières artistiques. Sur ces questions, l'engagement résolu des instances publiques

est d'autant plus indispensable que, de droit, elles ont pour mission d'aider à l'élaboration toujours à débattre de l'intérêt général et qu'elles détiennent, à la différence des seuls acteurs privés, des outils juridiques et économiques majeurs pour la mise en œuvre effective de dispositifs associés.

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

- Un déploiement de Conseils des arts et de la culture quadripartites (professionnels de l'art, Etat, collectivités territoriales, autres membres de la société civile) disposant de la capacité à gérer eux-mêmes une part des budgets territoriaux publics consacrés à ces domaines.

### **POUR UN MINISTERE DES ARTS ET DU DEVELOPPEMENT CULTUREL REDEFINI ET RENFORCE, INITIATEUR ET REGULATEUR**

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

A ce titre, on peut penser à :

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

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

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

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

- Un ministère qui participe aux efforts actuels pour définir de nouveaux indicateurs de mesure de la richesse,

donnant toute leur place aux dimensions qualitatives des pratiques artistiques. La mise en exergue des externalités positives de ces pratiques est un préalable, pour justifier d'un accroissement des ressources économiques pour les mondes artistiques les moins directement producteurs de valeur ajoutée économique.

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

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

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

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

Septembre 2011