

Philippe Henry

Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui
Une filière artistique à reconfigurer

Préface de Damien Malinas

Presses universitaires de Grenoble

Préface

Pour ceux qui veulent encore changer le monde...

Il y a de ça deux ans, à la suite d'un de ces cours de début d'année où l'on pose les cadres, références, sources, doctrines..., bref où j'égrenais une bibliographie sur la culture, j'ai été saisi par une étudiante, Colette : « Rien qu'aux titres des bouquins : Crise, fin, échec, essoufflement, incertitude, défendre, conflit, limiter, tragédie, malaise, tyrannie... que vous nous donnez à lire, on a bien compris que ça a changé... Et que nous, on n'y peut plus rien. Qu'on devra faire avec... Que le monde qu'on nous donne, il faut qu'on le prenne comme il est, et que sinon, on n'a qu'à se casser. » À vrai dire, je restais coi devant ce qu'elle venait de relever dans le cynisme de la situation. Transmettre des savoirs sur la culture équivalait donc à en prévenir ceux qui voudraient y participer en en faisant leur vie professionnelle. Je ne peux renier cette dimension, et même, suis amenée à y participer. Par contre, transmettre le fait qu'on ne puisse rien y faire m'a lancé depuis dans une longue discussion avec les étudiants en essayant partiellement de relativiser la corrosivité de ces titres et de les ramener à un principe plus éditorial que descriptif du monde de la culture : je n'ai pas tout le temps réussi. Ceci dit, cela ne veut pas dire que le monde de la culture est rose, univoque, que ses pratiques ne sont pas complexes dans une société encore plus complexe où le modèle social ébranle les légitimités culturelles telles qu'on les a souvent décrites. Il

vaut mieux aller en vacances à Bali et jouer au golf plutôt que d'aller au théâtre, en festival, lire des romans, écouter de la musique... Pourtant, il ne suffit pas de dénoncer Bali et le golf pour donner sa place à la culture, il faut la remettre dans son écologie. C'est ce que fait Philippe Henry en interrogeant la place du spectacle vivant et de la culture à l'aune des médias et des nouvelles technologies. Plus encore que l'écologie, il interroge l'économie de cette culture médiatiquement revisitée et se demande comment ce système intègre et renouvelle des pratiques et stratégies identitaires. Et il a raison : Colette, suite à nos échanges et surtout aux discussions avec ses camarades, a créé sur Facebook, réseau social sur le net destiné prioritairement à rapprocher les étudiants et diplômés, un groupe intitulé *Ceux qui veulent, espèrent, peuvent et vont changer le monde!!* Ils sont 58. C'est un début.

Le principe de cette collection étant que l'auteur précédent préface l'auteur suivant, je n'ai jamais discuté *en vrai* avec Philippe Henry. Pourtant, en lisant son ouvrage, c'est cette discussion qui s'est continuée, et elle m'a changé. La forme la plus opératoire de ce changement est que, par la manière dont y sont agencés et énoncés les idées, les propositions et les exemples, elle offre des points de discussion et d'appui pour changer le monde du spectacle vivant, de la culture et un peu plus, dans la mesure où Philippe Henry lui-même pense que ce milieu est exemplaire « de la mutation dans laquelle est engagée notre société ». Il s'appuie sur des exemples concrets, mais ce n'est pas un rapport. Il ouvre des pistes, mais ce n'est surtout pas un audit. Ce qui nous est proposé ici ce sont des bases pour construire un projet avec les porteurs de projets.

Philippe Henry propose ici une analyse qui ne se contente pas d'être interdisciplinaire, esthétique, sociologique, économique, communicationnelle. Elle part de l'objet – monde de la culture – en interrogeant ses tensions, équilibres et déséquilibres, de la précarité au soutien et à la politique publics. En regard de cela, il s'intéresse aussi aux modes de gestion et aux formes juridiques privilégiés dans une véritable volonté d'autonomie face à la grande dépendance aux changements et à leurs orientations que vivent, en ce moment, les structures et formes culturelles. Pour le sociologue que je suis, il s'intéresse au modèle de production d'une œuvre telle que le décrit Howard Becker « en tant que produit d'une action collective : l'œuvre est alors au cœur d'une chaîne de coopération rattachant tous ceux qui participent à l'existence de celle-ci ».¹

¹ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, 380 p.

Comme cela a été le cas pour moi cette année, Colette, en tant que participante au monde de la culture – étudiante vouée à être une professionnelle, mais plus simplement en tant que passionnée – saura être enthousiaste à la lecture de cet ouvrage.

Damien Malinas,
maître de conférences à l'université d'Avignon
et des Pays de Vaucluse

Introduction

Aujourd'hui autant qu'hier, rêver de changer le monde est une dimension de l'humain. À ceci près que nous sommes de plus en plus engagés dans un bouleversement de nos sociétés, où nous jouons chacun un double rôle d'acteur singulier et de spectateur obligé. Dans un mode de développement où la tension s'accroît entre abondance de certains biens, services et informations d'un côté, rareté et misère de l'autre, notre croyance en nos capacités de transformation créative pour un monde meilleur vacille, de même que beaucoup de nos catégories de réflexion et de nos repères pour l'action. Dans ce changement d'époque, nous cherchons à tâtons de nouvelles références de compréhension et d'orientation. Il ne faut alors pas s'étonner que les questions de l'art et de la culture, de leur place dans la société, se trouvent à nouveau relancées.

Pour le dire synthétiquement, l'hypothèse de cet ouvrage est que le fonctionnement actuel du monde du spectacle vivant en France, ses évolutions et ses difficultés, sont exemplaires de la mutation dans laquelle notre société est engagée. Une dimension centrale de la culture d'une époque ou d'un secteur d'activité réside dans ses modes d'agir collectifs. Notre parti pris fondateur est de prendre très au sérieux la façon dont s'organisent la production et l'échange artistiques dans un monde de l'art désormais très professionnalisé. L'organisation structurelle du spectacle vivant et la

socio-économie qui lui est associée n'en sont pas des dimensions externes ou subalternes. Elles lui sont consubstantielles. Elles éclairent, sans doute mieux que les seules représentations communes sur la particularité et l'efficacité de cette activité artistique, le cadre symbolique et fonctionnel à partir duquel celle-ci se constitue et opère. En cela, elles font partie intégrante de ce monde de l'art. Elles participent au débat contemporain sur la place du spectacle vivant dans la culture artistique, de celle-ci au sein de la culture dans son ensemble et de cette dernière dans la société toute entière.

Dans la diversité de ses composantes (théâtre de texte, théâtre gestuel, danse, musique, arts de la rue, cirque, marionnettes...), le spectacle vivant forme aujourd'hui une filière multiple d'activités, qui s'est plus précisément structurée et professionnalisée depuis les années 1980. Ce phénomène est repérable dans l'ensemble des mondes de l'art. Durant toute la fin du siècle dernier, le spectacle vivant connaît un foisonnement d'initiatives et de projets artistiques, qui conduit à une offre amplifiée et diversifiée au vu des périodes précédentes. Le nombre total de spectateurs s'accroît. Mais la sortie au concert, au théâtre, à l'opéra ou à un spectacle de danse reste exceptionnelle pour beaucoup. Elle continue à ne toucher globalement qu'une minorité de la population et à se concentrer sur sa part la plus aisée. Cette tendance est repérable dans toute l'Europe.

Dans le même temps, une cristallisation du fonctionnement du spectacle vivant s'opère dans notre pays, avec des variations selon ses composantes. Les hiérarchies de la filière produisent de très fortes inégalités de situation et de parcours professionnels. Une multiplicité de micro-entreprises, les compagnies et les ensembles musicaux professionnels au premier chef, sont très actives à l'amont productif et créatif de la filière. Un nombre beaucoup plus resserré d'entreprises de plus grande taille, les théâtres et les salles de spectacle au premier rang, structurent fortement son aval et assurent une part très importante de la diffusion et de la valorisation économique de l'offre artistique proposée.

La crise interne actuelle de la filière s'alimente d'éléments exogènes. Les modifications dans les comportements artistiques et culturels du plus grand nombre transforment les usages et les utilités ressenties du domaine du spectacle tout entier (cinéma et audiovisuel confrontés aux nouvelles pratiques interactives de l'écran informatisé ; part croissante des concerts de musiques actuelles dans l'offre diversifiée de spectacle vivant...). Ces modifications ne font que s'amplifier et se confirmer depuis les années 1970 et sur plusieurs générations.

Enfin, le spectacle vivant n'est pas à l'écart de la dynamique générale qui intègre de plus en plus les filières artistiques au développement de la société de l'innovation et de la connaissance. Celle-ci repose sur de nouvelles formes de circulation et de valorisation de contenus dits immatériels (informations, procédures, savoirs, logiciels...), qui exigent par ailleurs une très forte infrastructure matérielle (supports physiques, machines, systèmes de transmission...). De plus, ce déplacement du centre de gravité de nos sociétés se réalise au sein d'une forme nouvelle du capitalisme qui exploite une richesse reposant d'abord sur la production en réseau de ces contenus. Le paradoxe, auquel les mondes de l'art participent, tient à ce que la production des œuvres de l'esprit implique le collectif, tout en gardant une dimension très individuelle. Le capitalisme provoque alors une tension générale en développant son mode habituel d'appropriation – fortement privatisée – d'une valeur d'échange qui résulte de la circulation de cette richesse fondamentalement mixte, privée et publique, personnelle et collective. Ce mouvement d'ensemble renforce et rend plus insupportables les inégalités de développement entre secteurs d'activité et entre pays, et sur un plan plus individuel les inégalités accrues entre situations d'insertion, d'emploi ou de rémunération.

Alors que la créativité et la relation humaines sont au cœur de l'activité du spectacle vivant, les conditions précédentes conduisent à un marché du travail structurellement hyperflexible. Pour tous et singulièrement pour les emplois intermittents du spectacle, les opportunités de travail rémunéré se réalisent toujours davantage grâce à la multitude des réseaux relationnels qui existent et se transforment au sein de la double filière du spectacle (vivant et enregistré).

Loin d'une régulation globale et concertée, chaque filière artistique a surtout empiriquement organisé la sienne sur la base de sa logique de production et de diffusion. Le caractère fondamentalement artisanal du spectacle vivant aboutit ainsi à un mode de fonctionnement qui comporte de sensibles différences avec des filières bien plus industrialisées, comme celles du spectacle enregistré (cinéma et audiovisuel).

Cette régulation sectorielle a plutôt été validée et amplifiée par les différentes politiques culturelles publiques qui ont été mises en œuvre, tout particulièrement depuis les années 1980. La priorité de l'aide publique a porté sur l'accompagnement de chaque filière, dans laquelle l'offre a été érigée en pôle directeur. Elle a été complétée par un soutien au développement de la pluralité de cette offre, comme l'indique l'émergence de la danse contemporaine, des arts de la rue ou du nouveau cirque. De façon

plus ambiguë et variable, l'attention à certaines initiatives à but non lucratif, portées par les associations artistiques et culturelles en direction de populations ou de territoires particuliers, marque une autre inflexion. Cependant, cette dernière demeure largement à la marge du point de vue de la réorientation des politiques publiques.

De tout cela, il résulte des déséquilibres socio-économiques et organisationnels croissants, au sein de la filière du spectacle vivant. Ils ont été en premier lieu supportés par ses travailleurs précaires. Ils ont également été reportés sur les pouvoirs publics, entre autres au travers de demandes constantes d'augmentation des budgets publics alloués. Ils ont enfin été externalisés vers les organismes de gestion sociale, avec au premier chef le dispositif d'indemnisation chômage des intermittents du spectacle, alimenté par les cotisations d'autres secteurs d'activité.

Le développement d'une chaîne de valeur mieux coordonnée et équilibrée tout au long de chaque filière artistique est particulièrement difficile. Celle d'une « flexicurité » assumée pour leurs divers travailleurs l'est tout autant. Ce sont pourtant des enjeux désormais essentiels à considérer par les milieux professionnels et les pouvoirs publics, que ce soit selon chaque secteur artistique, au niveau du domaine de l'art dans sa globalité, ou au plan de la société toute entière. Le spectacle vivant fait apparaître une fragmentation de ses organisations professionnelles collectives qui sont encore trop faibles, trop localisées ou trop isolées face à de telles questions.

Loin d'être une simple crise conjoncturelle, les tensions actuelles dans les manières collectives de faire du monde du spectacle vivant renvoient donc à une mutation qui touche au fondement même du développement économique, culturel, social et politique mis en œuvre dans nos pays dès le XIX^e siècle. Dans cette histoire, les années 1980 accumulent des marqueurs décisifs de basculement. Elles voient l'affirmation d'un mode de développement économique planétarisé, où le facteur financier s'est autonomisé et imposé en tant que critère hégémonique de valorisation de la richesse. Notre monde reste pourtant hétérogène et l'importance de la dimension qualitative des productions et des échanges s'accroît dans des sociétés de service, où les dimensions immatérielles et relationnelles sont centrales. Un mouvement associé à cette mutation concerne la modification des modes de représentation et des comportements culturels. Ceux-ci peuvent de moins en moins se fonder sur les seules appartenances territoriales et familiales, idéologiques et sociales, communautaires ou politiques, ni sur les seuls supports technologiques et organisationnels du passé.

Ce livre considère que le spectacle vivant professionnel en France est confronté à une transformation de nos modes d'agir et de nos modes de représentation. La culture se comprend en effet comme un ensemble de formes et de relations symboliques, expérimentées et construites par chacun, tout autant que collectivement configurées et reproduites. Aujourd'hui, nos repères culturels sont plus mouvants et flexibles, plus nombreux et composites qu'hier. La question générique de la culture en tant que mode de construction identitaire de soi et de ce qui nous permet de vivre ensemble se réordonne. Au minimum, le contenu pragmatique de ce que nous appelons la culture est en train de changer. L'art n'est plus seulement ce qui vient ouvrir, élargir, pluraliser et mettre en mouvement nos façons de sentir, d'agir et de symboliser. Désormais, la mise en tension permanente de soi, en nous-même et vis-à-vis des autres, fait puissamment retour sur l'art.

L'art est un ensemble de démarches, simultanément privées et publiques, qui proposent des dispositifs de configuration et de refiguration de nos expériences sensibles. En cela, il forme un espace propre, mais qui participe de plain-pied aux enjeux identitaires de la culture d'aujourd'hui. Cette dialectique entre enjeux artistiques et culturels est au cœur des pratiques musicales des jeunes et du double secteur, artisanal et industriel, sur lequel elles s'appuient. L'art est encore plus nettement qu'hier un espace organisé et pluriel qui travaille par lui-même, au sein d'une culture relevant elle-même d'un ensemble dynamique et multiple de formes, de processus et de potentialités de symbolisation. Si le rapport de définition réciproque entre les deux catégories de l'art et de la culture n'est pas totalement bouleversé, le contenu et la dynamique de ce rapport s'en trouvent redessinés.

L'évolution récente de nos sociétés intègre et reconfigure les valeurs et les modes opératoires de l'art, en particulier tel qu'il s'est lui-même développé depuis la fin de la Seconde guerre mondiale. L'art reste marqué par une constante approche critique du déjà-donné et par la proposition de dispositifs cherchant à renouveler notre expérience émotionnelle et perceptuelle du monde. Mais les mondes de l'art évoluent dans le contexte d'une culture qui impose désormais de nouveaux formats et horizons, existentiels autant qu'institutionnels, symboliques autant qu'organisationnels. La place des démarches artistiques, leurs modes de réalisation, d'inscription et d'écart dans l'ensemble du tissu social, s'en trouvent transformés. Le changement d'époque que nous vivons est l'entrelacement de ces différentes dynamiques et de la pluralité d'enjeux qui s'y trouve associée.

En ce qui concerne les arts, il conduit à postuler la modification progressive de la norme convenue d'originalité (de l'œuvre et de l'artiste) qui a progressivement structuré les mondes de l'art depuis la fin du XIX^e siècle et tout au long du suivant. Dans la hiérarchie de son organisation et de son idéologie, le spectacle vivant montre nettement la tension entre une convention d'originalité toujours dominante et les prémices d'une convention d'identité, où les projets artistiques ont de plus en plus à voir avec les dynamiques culturelles de construction identitaire et d'échange symbolique entre les personnes et les groupes.

À partir du cas du spectacle vivant professionnel en France, ce livre voudrait contribuer au changement de regard à opérer pour mieux comprendre la transformation systémique à laquelle nous sommes confrontés. Il est désormais intenable de s'en tenir à une approche essentialiste et trop exclusivement subjective des pratiques et des milieux artistiques, sans considérer que leurs conditions concrètes de production et d'échange ou leurs modes concrets d'organisation sont partie constitutive de leur dynamisme. Inversement, rabattre la spécificité de production et d'échange des secteurs artistiques à la conception dominante d'une logique de marché régulée par les initiatives et l'encadrement des pouvoirs publics conduit à un aveuglement lourd de conséquences, même si l'échange marchand joue bien aujourd'hui un rôle renforcé.

Une plus grande prise en compte des récurrences, mais aussi de la diversité, des comportements culturels actuels des individus devient indispensable pour mieux comprendre ce qui se dessine, chacun étant aujourd'hui contradictoirement plus libre et plus contraint d'inventer sa trajectoire personnelle. Les nouveaux modes de construction identitaire – individuelle et collective – représentent un point nodal à considérer. Les nouveaux pouvoirs d'initiative personnelle doivent également être mis en regard des pouvoirs de contrôle collectif qu'ils impliquent. En essayant de prendre en considération l'enchâssement réciproque d'une série d'enjeux et de dynamiques, on peut espérer élaborer une problématisation plus précise – et plus opératoire – d'un présent déjà lourd de son avenir.

En définitive, ce livre voudrait fournir à un public élargi, sensible aux évolutions actuelles, une évocation étayée des questions que l'on vient d'esquisser, sans chercher une impossible exhaustivité des thèmes, ni même une volonté de maîtrise systématique d'un mouvement dont nous faisons intimement partie. Il se développe selon dix chapitres, regroupables deux à deux, chaque duo présentant un niveau d'enjeux qu'il nous faut mieux

appréhender et sérieusement prendre en compte. Tout au long de l'exposé, la présentation synthétique de projets artistiques particuliers ou de données descriptives concernant le spectacle vivant inaugure et illustre une problématisation de plus grande généralité. Par choix personnel et méthodologique, il privilégie de bout en bout une entrée par les projets et les organisations les moins valorisés et médiatisés. Ceux-ci permettent en effet d'explorer et de comprendre la nature, la complexité et les contradictions de ce qui se joue aujourd'hui, dans des registres que les institutions les plus renommées laissent souvent moins apparaître.

Les deux premiers chapitres portent sur le mode d'activité professionnelle habituel dans le spectacle vivant et sur l'organisation sociale qui en découle. Ils proposent une appréhension pertinente pour les arts vivants de la double question de la valorisation, symbolique et économique. La tension entre singularité créative et culture commune que portent en eux tous les mondes de l'art et plus largement nos sociétés du risque, de l'innovation et de la flexibilité sera ainsi évoquée d'entrée de jeu.

Les chapitres 3 et 4 prennent le temps de caractériser la structuration polarisée et hiérarchisée du monde professionnalisé du spectacle vivant, qui constitue de nos jours une véritable filière socio-économique. Ils permettent de souligner, sur un secteur donné, toute une série d'éléments structurels du profond changement organisationnel, économique et social désormais en cours dans les mondes de l'art. En introduisant aux modes de production et d'échange des pratiques artistiques contemporaines, ils ouvrent des perspectives pour une appréhension conjointe des enjeux esthétiques et organisationnels de ces activités, par ailleurs de moins en moins isolées du développement socio-économique global de nos sociétés. Suivent les chapitres 5 et 6 qui se centrent tout particulièrement sur les pratiques artistiques et culturelles des jeunes générations et d'abord sur leurs nouvelles pratiques musicales. En effet, celles-ci dévoilent de fortes évolutions générationnelles. Elles mettent en avant le double enjeu des sociabilités de proximité, où le spectacle vivant demeure un élément d'importance, et des potentialités permises par les nouvelles technologies. Ces dernières introduisent des facteurs radicalement nouveaux d'expression et de communication, qui modifient à leur tour les modes de sociabilité. S'ensuit l'émergence de nouveaux territoires de l'art, qui sont au premier chef une volonté de mise en rapport dynamique entre pratiques artistiques et cultures vécues par chacun.

Les chapitres 7 et 8 attirent l'attention sur l'environnement économique et culturel global dans lequel se développent les éléments précédents. La montée en puissance du capitalisme cognitif et la modification des

espaces publics d'expression et de débat introduisent de nouveaux déséquilibres, face auxquels les audiences plutôt réduites du spectacle vivant peuvent sembler peser bien peu. L'économie précaire et très largement non-capitaliste du spectacle vivant révèle ainsi l'urgence d'une régulation globale, qui tarde pourtant à se problématiser. L'asphyxie financière du spectacle vivant est le symptôme de ces éléments structurels.

Enfin, les deux derniers chapitres reviennent sur la tension non dépassée entre deux conceptions de l'art, ainsi que sur la question de sa place et de son rôle dans la société. La conception d'un artiste et d'une pratique artistique les plus autonomes possible est toujours largement hégémonique. Elle se voit néanmoins contestée par une conception d'interaction plus soutenue avec les populations et leurs territoires de vie, dans laquelle l'artiste garde pourtant sa spécificité d'apport et d'engagement. On peut alors rassembler toute une série d'arguments qui plaident pour le besoin urgent d'une reconfiguration plus mutualiste du spectacle vivant. Cet horizon est clairement hors de portée immédiate, d'autant qu'il renvoie à une redistribution des flux d'échanges, en particulier financiers, dans le domaine artistique et plus largement au sein de la société toute entière. Il trace pourtant les contours d'une sorte d'idéal-type projectif, cohérent faute d'être immédiatement réalisable. Il pourrait déjà aider à mieux évaluer les décisions locales ou plus globales prises actuellement au niveau des acteurs élémentaires du spectacle vivant, ou à celui d'acteurs plus collectifs et institutionnels tels que les syndicats professionnels ou les pouvoirs publics.

L'approche proposée du spectacle vivant consiste donc à passer de la description à la compréhension des phénomènes, pour aller jusqu'à des options plus prescriptives. La thèse qui court tout au long de cet essai ressort bien de valeurs qui me sont personnelles. Elle est néanmoins constamment référée à des données factuelles et des contextualisations qui permettent au lecteur de construire son propre jugement. Les références bibliographiques signalées dans le corps du texte complètent ce parti pris, en indiquant un ensemble de sources d'approfondissement.

L'ensemble de ces choix est très lié à ma trajectoire de vie et à mes thèmes privilégiés de recherche, où se croisent constamment les compagnies dramatiques professionnelles, l'action culturelle en relation avec des populations et leurs territoires de vie, l'apport spécifique et irréductible des artistes et des démarches artistiques. Il reflète la mutation dans laquelle ma génération et désormais les suivantes se trouvent happées autant qu'impliquées. La situation française, qui sert de référence et de

matériau constants, est une déclinaison particulière d'une dynamique bien plus vaste et qui concerne tout l'espace européen, même si les questions à traiter y sont encore trop peu considérées dans leur globalité. En tout cas, le désir de contribuer à une redéfinition plus pertinente à notre temps des rapports entre art, culture et société – et donc du rôle que chacun de nous y tient – forme simultanément le moteur et l'horizon de la réflexion proposée.

Le cas du spectacle vivant fonde également un plaidoyer pour une économie politique renouvelée des mondes de l'art d'aujourd'hui. L'évocation d'un monde de l'art non strictement rabattable sur des évolutions industrielles et technologiques peut justement servir de contrepoint bienvenu, pour mieux saisir les évolutions en cours et la part d'expressivité et de sociabilité proximales qu'elles portent également en elles.