

Présentation

Sabine CHALVON-DEMERSAY

L'idée de ce dossier est de s'interroger sur le métier de producteur dans les secteurs de l'audiovisuel et du spectacle vivant : définition du métier, conditions d'exercice, relations professionnelles, identités, aspirations, contradictions. À travers des domaines aussi différents que la radio, le court-métrage, le théâtre, la télévision ou le cinéma.

Certes, le métier de producteur ne recouvre pas exactement le même assemblage de fonctions selon le secteur abordé et la définition retenue. Ce qui change le plus est le rapport à l'institution : le producteur-délégué d'émissions radiophoniques sur France Culture est, de manière intermittente et seulement pour la durée de son émission, intégré dans la structure qui l'emploie (son rôle s'apparente à ce qu'était celui des producteurs-délégués d'émissions télévisées avant que ce métier ne s'autonomise) tandis qu'au pôle opposé, le producteur de films américain est un entrepreneur complètement indépendant.

Mais si le rapport à l'institution, et par conséquent aux sources de financement, peut être différencié, en revanche, l'essence du métier reste la même : les producteurs se saisissent d'un projet et tentent de le mener à bien. Ils prennent en charge une idée originale et en assurent ensuite concrètement la mise en œuvre. Il leur faut alors trouver des partenaires, mobiliser des intervenants, les rendre disponibles, les assembler en équipe, parvenir à les motiver, maintenir la pression créatrice pour aboutir à la réalisation d'une œuvre qui, chaque fois, est un prototype. Ils doivent donc découvrir, sélectionner, convaincre, exiger, corriger, assumer, exhiber. Il leur faudra ensuite assurer entre les différents intervenants la répartition des rétributions matérielles ou symboliques liées au succès ou à l'échec de l'opération, savoir se dégager d'un montage défectueux ou tirer au mieux les profits d'une opération réussie, le tout d'une manière suffisamment habile pour ménager la possibilité de collaborations ultérieures.

Il y a dans la définition même du métier de producteur une donnée fondamentale : les producteurs ne sont pas directement les créateurs des œuvres qu'ils vont entreprendre et pourtant, sans eux, celles-ci n'existeraient pas. Autrement dit, ils sont toujours à l'égard de la création intellectuelle, artistique ou esthétique dans une position de latéralité. Ils côtoient le travail proprement créatif, sans y être tout

à fait, tout en étant mieux que ceux qui n'y sont pas du tout, mais moins bien que ceux qui y sont vraiment, et en se disant qu'au fond, ils pourraient bien y être aussi. Cette situation de latéralité fondamentale va déterminer toute une gamme d'attitudes que les différents articles proposés vont nous permettre d'envisager.

L'idée du dossier est en effet de proposer une géographie des positions, une sorte de cartographie imaginée qui situe les différents exemples de producteurs décrits en fonction du rapport qu'ils établissent avec la création. En imaginant qu'on place au centre du dispositif le pôle créatif, chacune des contributions va, en se fondant sur les images que les producteurs délivrent d'eux-mêmes, leur affecter une position.

Les producteurs d'émissions radiophoniques sur France Culture décrits par Hervé Glevarac se situent *en dessous* des créateurs et intellectuels qu'ils invitent, alors que les producteurs de cinéma hollywoodien de Hortense Powdermaker se mettraient plutôt *au-dessus*. Dans un cas, on est dans une logique de l'estime, dans l'autre dans une logique de la récupération. Les producteurs de courts métrages étudiés par Dorine Bregman se situent *en amont* du projet créatif, puisque cette production est pour eux un moyen d'accéder à la réalisation de longs métrages, tandis que les comédiens-metteurs en scène de théâtre étudiés par Pierre-Michel Menger qui voient dans la mise en scène un moyen de consolider leur carrière et d'améliorer leur potentiel créatif, se mettraient plutôt *en aval*. Quant aux producteurs audiovisuels étudiés par Ève Chiapello, ils se situent *au cœur* même du processus, dans une logique de la fusion et de la confusion.

À chacune de ces places correspond un rapport à la carrière, une problématique identitaire et surtout un type de relation de pouvoir avec les professionnels avec lesquels le producteur est amené à travailler. Selon les cas, les articles qui suivent insisteront plus ou moins sur l'une ou l'autre de ces dimensions : identités dans celui d'Hervé Glevarac, analyse des carrières dans les articles de Dorine Bregman et de Pierre-Michel Menger, qualification de la nature des relations professionnelles dans ceux d'Hortense Powdermaker et d'Ève Chiapello. Mais ce qui est important, c'est de comprendre que c'est bien la place qu'ils s'accordent dans leur relation à la création qui va déterminer les autres dimensions de leur vie professionnelle.

Par conséquent, un fil rouge court à travers toutes ces contributions, au-delà de la diversité des périodes et des aires géographiques couvertes (depuis l'Amérique hollywoodienne des années 50 jusqu'à la situation française contemporaine), du ton utilisé (de la neutralité descriptive à la critique morale) et des ressources disciplinaires mobilisées (sociologie, gestion, anthropologie). *Toutes ces analyses permettent en effet de prendre la mesure du potentiel déflagrateur que peut apporter dans une organisation la référence à un projet créatif.* Celui-ci exerce un pouvoir d'attraction tel qu'il contribue à structurer toutes les dimensions identitaires des personnes qui l'approchent, un pouvoir de détermination tel qu'il conditionne les modalités de recrutement et de fonctionnement, un pouvoir de désorganisation tel qu'il contribue à faire sauter les frontières classiquement établies entre la vie sociale et la vie privée, entre les investissements professionnels et les investissements personnels, ainsi qu'entre les différentes formes de rétribution et de répartition des gratifications.

Cet impact spécifique peut s'observer à un double titre : d'abord dans les logiques organisationnelles, ensuite dans les logiques relationnelles.

Dans tous les secteurs étudiés, ces projets artistiques se sont accompagnés du développement d'un type d'organisation fondé sur l'utilisation de collaborateurs intermittents. Or l'intermittence a des conséquences profondes sur le fonctionnement du marché du travail. Elle provoque des modalités particulières de segmentation et d'organisation des liens professionnels, comme le montre Pierre-Michel Menger dans le domaine du théâtre qui est sans doute l'un de ceux dans lequel ce modèle est le plus abouti, et en adoptant le point de vue non pas du producteur qui en l'occurrence serait plutôt le metteur en scène, mais de la personne qu'il emploie c'est-à-dire le comédien. Celui-ci doit gérer sa carrière en combinant des liens de travail récurrents et des collaborations ponctuelles, en tentant d'éviter à la fois une spécialisation appauvrissante et la multiplication de collaborations sans lendemain, ce qui a des effets de structuration du marché du travail.

L'impact organisationnel d'un projet créatif ne concerne pas seulement le recrutement, mais aussi le fonctionnement de ces sociétés. Plusieurs contributions mettent en lumière les tensions que la logique artistique introduit dans la division du travail. Manifestement, les frontières entre les activités de création et les activités de gestion sont difficiles à stabiliser. Les rapports de pouvoir sont tels qu'ils favorisent l'intrusion des administratifs dans les domaines créatifs (tendance d'autant plus forte que le pouvoir financier est à la fois plus important et plus précaire, comme le montre Hortense Powdermaker) et, de manière symétrique, les logiques artistiques ont tendance à contaminer les logiques gestionnaires, au risque d'ailleurs de fragiliser dangereusement les équilibres financiers (Chiapello).

Les frontières classiques de la division du travail sont encore plus largement atteintes quand le projet créatif repose surtout sur une seule personne, cette dernière ayant tendance à cumuler toutes les fonctions. Une dimension importante du succès de sa carrière dépend alors de sa capacité de gérer au mieux cette polyvalence fonctionnelle, c'est-à-dire de hiérarchiser l'ordre et l'importance des opérations à accomplir afin d'éviter le triple risque d'une dispersion épuisante, d'une concentration prématurée, ou d'investissements décalés par rapport à ses véritables ambitions (Menger, Bregman).

La dimension créative du projet a aussi des conséquences déterminantes sur les logiques relationnelles. À travers tous les articles se retrouve l'idée que le métier de producteur est caractérisé par une absence d'étanchéité dans les régimes relationnels : mélange des réseaux, mélange des modèles de relations, mélange des modes de rétribution.

– *Mélange des réseaux* : tous les articles mentionnent dans l'exercice du métier de producteur l'importance d'une sociabilité obligatoire qui se développe en dehors des moments de travail, et associe aux relations professionnelles des relations sociales et des relations privées. Ce peut-être pour la dénoncer comme Hortense Powdermaker qui, lorsqu'elle souligne le rôle des liens biologiques dans la constitution des carrières hollywoodiennes, s'interroge implicitement sur les conditions de transmission des compétences et des talents, ou pour les expliquer comme Dorine Bregman qui montre comment le recours à des contributions bénévoles amicales ou familiales est une solution pour diminuer les coûts de fabrication des films courts et parvenir à mener à bien des projets dans des conditions de financement souvent acrobatiques. Pierre-Michel Menger précise comment les réseaux d'interconnaissance permettent de faire circuler à un moindre coût des

informations sur les compétences et les disponibilités des acteurs, constituant ainsi un mécanisme régulateur essentiel de la situation d'intermittence. Quant à Ève Chiapello, elle analyse ce modèle de sociabilité conviviale comme une façon d'établir et d'entretenir des liens propices à l'épanouissement des potentialités créatrices.

– *Mélange des registres de relation.* Le degré d'implication lié à la force de l'investissement supposé par un projet créatif fait que les systèmes autoritaires d'exercice du pouvoir s'effacent devant des modes de régulation relationnelle qui laissent une large place à l'affectivité, quitte à retomber parfois, de manière souvent imprévisible sur des positions autoritaires classiques. La référence au projet artistique débouche aussi sur une forte personnalisation des relations et contribue à une individualisation des personnes. Quand Hortense Powdermaker déroule sur un ton qui n'est pas toujours plaisant une galerie de portraits, elle ne tombe pas dans le psychologisme : elle témoigne d'une part d'un modèle qui favorise le développement de particularismes personnels et privilégie l'exacerbation des idiosyncrasies ; elle montre d'autre part comment des caractères différenciés sont autant de modes d'adaptation personnelle à des dispositifs sociaux. C'est ce qui fait que sa typologie, transportée à distance temporelle et géographique, conserve néanmoins une certaine efficacité descriptive. Mais c'est surtout Ève Chiapello, avec l'idée du contrôle par le don, qui atteste du mélange des régimes relationnels : la rétention, l'absence de jugement, la bienveillance, la confiance sont des caractéristiques qui relèvent de ce que Luc Boltanski appelle le régime d'*agapè*. Investis dans la vie professionnelle comme condition d'éclosion d'une œuvre créative, ces régimes se trouvent mobilisés pour des finalités qui ne sont pas totalement désintéressées : derrière l'utilisation du don comme forme de contrôle, n'y a-t-il pas une instrumentalisation de la générosité ? Ève Chiapello souligne ici l'une des ambiguïtés fondamentales de ce mode de fonctionnement.

– *Le mélange des contributions* débouche évidemment sur une relative indistinction des attributions et, par conséquent, des rétributions. Les rémunérations peuvent être très importantes (cinéma ou télévision) ou très légères (émissions radiophoniques), les gratifications apportées par la participation à un projet étant plutôt matérielles ou plutôt symboliques, de l'ordre du bénéfice immédiat ou de l'investissement à long terme, relativement certaines ou parfaitement aléatoires, l'argent étant en amont ou en aval, récompense d'un succès ou moyen d'un pouvoir, la production se situant toujours par rapport à un double horizon financier et esthétique.

En fait, ce processus de fusion généralisé des domaines, des activités, des dimensions de la vie, des dimensions de la personne, est à la source de beaucoup de satisfactions inhérentes au métier de producteur. Elle est aussi à la racine de la plupart des conflits qui le traversent, l'indifférenciation devenant problématique au moment où il s'agit d'imaginer un modèle équitable de répartition des responsabilités, et par conséquent des gratifications qui leur sont associées (conflits sur l'origine d'une idée, sur sa genèse, ses conditions d'éclosion, de maturation, d'incarnation, ses conditions de divisibilité, etc.).

Comprendre le fonctionnement de la production dans tous les secteurs envisagés permet certes de mieux saisir les conditions dans lesquelles s'élaborent les œuvres, ce qui présente un intérêt évident pour la sociologie des médias. Mais il y a plus : à un moment où de nombreux secteurs économiques se trouvent réorganisés autour

d'impératifs de flexibilité, chaque article permet dans son domaine et à sa manière de mieux comprendre les conséquences concrètes de ce nouveau style d'organisation. En réalité, tout se passe comme si les métiers de l'audiovisuel et du spectacle vivant constituaient de véritables laboratoires d'apprentissage et d'expérimentation des conséquences concrètes de nouveaux modèles de relations de travail fondés dans leurs finalités sur la mobilisation de la créativité et dans leurs modalités sur la flexibilité.

En complément de ce dossier, le lecteur trouvera deux contributions concernant d'une part un rôle original de la presse écrite et, d'autre part, les usages constatés d'Internet.

Éliane Wolff interroge le corpus de la presse lycéenne récente de l'Île de la Réunion et montre que ces journaux ont servi tout à la fois de lieu d'apprentissage journalistique pour la jeunesse et d'émulsion d'un débat public qualifié de post-colonial.

Dominique Boullier et Catherine Charlier étudient quant à eux les usages émergents d'Internet, faisant ressortir des catégories d'utilisateurs hétérogènes, des pratiques renouvelées d'échanges interpersonnels et une modification du rapport à l'information de par la pratique du « surf ».