

# Le spectacle vivant dans les industries culturelles et créatives au Burkina Faso. *Logique d'intégration des secteurs non marchands dans le processus d'industrialisation de la culture*

**Jacob Y. YARABATIOULA**

*Enseignant-chercheur Université Joseph Ki-Zerbo*

*Maitre-Assistant*

*jacob.yarabatioula@ujkz.bf*

*jacob@yarabatioula.net*

*+226 70 32 11 50*

**Kiswendsida Paul Ismaël NANA**

*Université Joseph Ki-Zerbo*

*nkpinana@gmail.com*

*+ 226 72 51 29 38*

## Résumé

*De manière paradoxale, rares sont les études qui s'intéressent aux liens qui existent ou pourraient exister entre les industries culturelles et le spectacle vivant. Aujourd'hui, on observe une intégration de plus en plus accrue et assumée des secteurs non marchands dans le champ des industries culturelles. La présente contribution se propose d'analyser justement les logiques d'intégration des secteurs comme le spectacle vivant dans les industries culturelles. Quels liens existent-ils entre deux secteurs aux logiques économiques opposées ? Comment améliorer les liens entre secteurs non-marchands et secteurs industriels marchands ?*

*Mots clés : Industries culturelles, spectacle vivant, logique d'intégration, secteurs non marchands.*

---

## Abstract

*Paradoxically, there are few studies that focus on the links that exist or could exist between cultural industries and performing arts. Today, we observe an increasingly increased and assumed integration of non-market sectors in the field of cultural industries. This contribution aims to analyze the logic of integration of sectors such as performing arts in the cultural industries. What links exist between two sectors with opposing economic logics? How can we improve links between non-market sectors and market industrial sectors?*

*Keywords: Cultural industries, performing arts, logic of integration, non-market sectors.*

---

## Introduction

L'écosystème économique de la culture se subdivise en termes de biens en marchands et non-marchands. Dans la composante des biens marchands, on retrouve la musique enregistrée, l'édition, la presse, etc. Dans le non marchand, on retrouve majoritairement le patrimoine et le spectacle vivant.

Dans le principe de fonctionnement, le marchand a la possibilité de générer des ressources propres, grâce notamment à la reproductibilité dont ses produits peuvent faire l'objet. C'est du moins le modèle économique dans plusieurs filières des Industries culturelles comme la musique enregistrée et le livre. A contrario dans le non-marchand représenté dans le présent travail par le spectacle vivant, le modèle est avant tout dans le social ou le symbolique. Le spectacle est obligé de se trouver des approches autres pour une soutenabilité économique.

C'est justement dans la recherche de stratégies pour une soutenabilité économique et la création de richesses que le non-marchand rencontre souvent le marchand et épouse des principes industriels.

De logiques différentes à la base donc, il apparaît d'ailleurs de plus en plus un décroisement entre les deux secteurs. Pour ce faire, des principes de fonctionnement du préenregistré ou édité peuvent en effet déteindre sur le spectacle vivant et vice-versa.

Notre travail intitulé : *Le spectacle vivant dans les industries culturelles et créatives au Burkina Faso. Logique d'intégration des secteurs non marchands dans le processus d'industrialisation de la culture*, se donne pour ambition d'analyser les fiançailles de deux secteurs ayant à la base des logiques économiques complètement opposées. Il sera entre autres questions de trouver des explications plausibles à ces épousailles et/ou rapprochement.

De prime abord, il sera question des éléments théoriques et méthodologiques qui sous-tendent ce travail. Par la suite, il se penchera sur la nature des liens et/ou du rapprochement qui existent entre les secteurs non-marchands et marchands culturels. Enfin, des pistes de solutions seront dégagées en vue d'une meilleure filiation des deux secteurs.

## 1. Approches théorique et méthodologique

### *1.1. Problématique et approches méthodologiques*

Le spectacle vivant dans le procédé de fonctionnement économique épouse des principes opposés à ceux des industries culturelles. Les deux secteurs évoluant presque dans le même écosystème sont obligés de se nourrir mutuellement et pas seulement sur la base des intrants ou de l'artistique mais aussi et surtout sur l'industriel ou l'économique.

Partant du susdit, les questionnements pour le présent travail sont : Quels liens existent-ils entre deux secteurs aux logiques économiques opposées ? Comment améliorer les liens entre secteurs non-marchands et secteurs industriels marchands ?

Les hypothèses qui accompagnent ces questionnements sont : Entre les secteurs non marchands et les industries culturelles, existent une relation de complémentarité et de recherche de stabilité. La nécessité de renforcer les dispositifs collaboratifs entre acteurs des deux écosystèmes en s'appuyant sur le décuplement de leurs capacités opérationnelles est indispensable à l'amélioration du relationnel entre les secteurs non-marchands et marchands culturels.

L'approche méthodologique de la présente se souhaite essentiellement théorique. Elle est basée sur l'analyse des écosystèmes économiques du spectacle vivant et des industries culturelles opposées à la base mais aux frontières de moins en moins rigides au fil de leur évolution et autres intérêts des acteurs. Pour y arriver, il a fallu faire recours notamment à une revue de littérature et à quelques bribes de lectures sur internet.

### *1.2. Approche théorique*

La présente contribution est adossée à la théorie des industries culturelles dont les bases ont été jetées autour des années 1947 par Théodore ADORNO et Max HORKHEIMER, tous deux issues de l'école de Francfort. Il y a tout de même lieu de préciser que la réflexion sur le principe qui sous-tend l'essence des industries culturelles à savoir la reproductibilité a comme auteur pionnier Benjamin WALTER quelques années plus tôt dans son texte intitulé : *l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* même si la

perspective, il faut l'admettre était différente de celle d'ADORNO et HORKHEIMER. Avec ces derniers, il est plutôt question de concept « *d'industrie culturelle* ». Leur approche de l'art et de la culture est idéaliste et philosophique. Ils souhaitent enfermer pour ainsi l'art et la culture dans la tour d'ivoire de leur élitisme. Ils sont donc pour cela anti démocratisation culturelle, s'offusquant contre la culture de masse ainsi qu'à sa logique marchande rendue grandement possible grâce à la montée en puissance à leur époque des masses médias et l'avancement technologique. Contre cette diffusion en masse de la culture, ils postulent que l'industrie culturelle n'a pas de pudeur<sup>111</sup>. Pour rappel, ils sont tous deux d'obédiences marxistes-léninistes et allèguent en toute logique contre la marchandisation de la culture qui obéit aux logiques de l'entité politique capitaliste ou libérale. La standardisation de l'art à leur entendement programme la mort de ce dernier qui désobéirait pour ainsi à son sacro-saint principe de l'unicité. S'il n'en meurt pas, il perd en superbe comme le mentionne MIEGE Bernard : « *L'idée centrale mainte fois développée par ADORNO, est celle de l'Entkunstung de l'Art, celui-ci se dégradant et perdant son caractère propre, en raison même de sa mise sur le marché et de la recherche par le consommateur d'une utilité, qui serait source de bonheur ou déboucherait sur une appropriation.* »<sup>112</sup>

A la suite des théoriciens de Francfort, advient au tournant des années 70, un groupe d'auteurs composé d'Amel HUET, Jacques ION, Alain LEFÈBVRE, Bernard MIEGE, et René PERON. Ils mènent des réflexions théoriques sur les industries culturelles et signèrent en commun un ouvrage intitulé : *Capitalisme et industries culturelles*. Dans cet ouvrage, ils prennent le contre-pied d'Adorno et Horkheimer en convoquant l'art et la culture dans le champ de l'industrialisation faisant dire à MIEGE Bernard : « *La culture se présente de plus en plus sous la forme d'une marchandise qui se vend de mieux en mieux même si la forme marchande est loin de recouvrir toutes les activités d'ordre culturel.* »<sup>113</sup> Par ailleurs, ils appréhendent les industries

---

<sup>111</sup> ADORNO Théodore et HORKHEIMER Max, 1974, *La dialectique de la Raison*, p. 207.

<sup>112</sup> MIEGE Bernard, 2017, *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, p. 15.

<sup>113</sup> MIEGE Bernard, 2017, *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, op.cit. p. 20.

culturelles dans son ensemble composite donc au pluriel qui aux dires de MATTELARD Armand, les prémisses ont été jetées par des auteurs devanciers français. Le même MATTELARD au côté d'autres auteurs dont FLICHY Patrice sur la base d'une approche basée sur l'économie politique des industries culturelles ont continué à porter des réflexions théoriques sur les industries culturelles participant ainsi à une suite de nuance au début du XXI<sup>e</sup> siècle de l'approche de l'école de Francfort. Parmi l'eau ajoutée au moulin par ces auteurs, les éléments conceptuels clés comme *le model éditorial et la culture de flot*<sup>114</sup>.

« *Le modèle éditorial et le modèle de flot constituent les deux modèles socioéconomiques de base des industries culturelles et médiatiques. Ils couvrent respectivement les filières du livre et du disque (modèle éditorial) et les filières de la radio et de la télévision (modèle de flot). Certaines filières s'inscrivent dans des modèles intermédiaires entre les deux précédents, précisément parce qu'elles sont dédiées à la production de biens tour à tour pérennes et périssables auxquels correspondent en toute logique des financements mixtes.* »<sup>115</sup>

Que ce soit l'un ou l'autre des deux éléments de concepts, le glissement du spectacle vivant dans le champ industriel permet de les retrouver en application. *La culture de flot* pour plus obéir à logique de paiement d'une audience et/ou d'une marque qui propose de l'exclusivité. Ce modèle est observable via la publicité, les annonces ou encore via l'association d'image de partenaires privés ou publics. Pour ce qui est du modèle éditorial, il pousse à de la production en masse pour répondre à l'obsolescence rapide des produits culturels et répondre à la dynamique de marché. L'éditorial se lit à travers la répétition du jeu d'un même spectacle de théâtre, de musique, de danse, etc. soit à des endroits différents soit au même lieu ou encore la mise sur support du spectacle après captation de ce dernier pour une valorisation dans un ou des marchés ou une multidiffusion à travers les médias. Ce qui va d'office si le spectacle fait l'objet d'une

---

<sup>114</sup> FLICHY Patrice, 1980, *les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*.

<sup>115</sup> Guibert Jérôme, Rebillard Franck et Rochelandet Fabrice (2016), *Médias, culture et numérique : approches socioéconomiques*, p. 76.

déclaration, permettre de générer des ressources additives liées aux droits d'auteurs et voisins.

Notons que les industries culturelles ont été transformées en industries de contenu eu égard à ce qu'elles représentent pour les masses médias classiques et les désormais puissantes firmes informationnelles que sont Google, Apple, Facebook, Amazon (GAFA) et autres. A ce propos, des auteurs comme BOUQUILLON Philippe, MIEGE Bernard et MOEGLIN Pierre parle d'industries de la culture, de l'information et des communications (ICIC). Cette absorption des industries culturelles par les firmes informationnelles est une prophétie d'auteur datant des années 70 et est rangée dans le champ de l'économie politique de la communication (EPC), précédemment évoquée et qui constitue le courant de pensée partagé par l'écrasante majorité des penseurs se retrouvant dans la sphère des industries culturelles. Elle est par définition, une « *Analyse des modalités de production, répartition et consommation des biens culturels et médiatiques, au regard de l'intérêt général de la culture et de l'information pour la société.* »<sup>116</sup>

L'évolution dans le temps des industries culturelles brasse des notions comme l'exception culturelle, mise sur pieds par l'Etat français à la fin des années 50 pour contrer l'avancée de l'offre culturelle américaine, rendue grandement possible grâce à la mondialisation et à la montée du numérique. Cette notion d'exception culturelle suppose comme cela pourrait se laisser entendre à travers le susdit, une politique interventionniste des Etats surtout ceux supposés « petits » pour éviter un envahissement de l'offre culturelle des « grands ». Toute chose qui peut se révéler très intéressante pour des nations comme le Burkina Faso, riche de sa diversité ethnique donc culturelle mais n'ayant les mêmes puissances de production et de diffusion d'autres Etats notamment américains ou européens. Dans l'optique de donner pour ainsi une chance à tous les Etats, l'exception culturelle fera suite à l'adoption en 2001 par l'Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) de la Déclaration universelle sur la diversité culturelle. Cette déclaration a tendu la

---

<sup>116</sup> Guibert Gérome, Rebillard Franck et Rochelandet Fabrice (2016), *Médias, culture et numérique : approches socioéconomiques*, op. cit. p. 73

perche le 20 octobre 2005 à l'adoption de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Cette convention est rentrée en vigueur en 2007 avec le Burkina Faso parmi les Etats signataires.

Si à travers l'Europe et les Amériques, le débat autour des industries culturelles commencent à prendre quelques rides, au Burkina Faso, il est tout nouveau. Les acteurs sont encore pour la plupart au stade de balbutiement. Même si une certaine prise de conscience s'observe, les acteurs perçoivent dans leur large majorité, la culture comme relevant du social. Ceci explique le peu d'investissement dans les différentes filières par les politiques publiques et surtout les privés en vue de leur essor.

*« L'émergence du concept d'industries culturelles est tout à fait récente au Burkina Faso puisqu'il n'a émergé dans les documents officiels et dans les discours politiques que dans les années 1990 avant de s'émanciper dans la dernière décade 2010. Cette émergence, somme toute récente explique d'une manière ou d'une autre le niveau de maturité des filières et les stratégies des acteurs. »<sup>117</sup>*

ZIDA Emile abonde dans la même direction :

*« Les premières utilisations des concepts industries culturelles ont été d'ordre politique. Dans les années 2004-2005, le pays a participé comme bon nombre de pays africains à la défense de la diversité culturelle, sous l'égide de l'Unesco. L'expression industries culturelles est donc utilisée à partir de cette période dans le pays, par le biais de discours politiques ou de cadres de concertations. Cependant, les documents officiels qui l'ont particulièrement convoquée sont la Politique Nationale de la Culture (2009) et la stratégie de croissance accélérée et de développement durable (2011). L'utilisation des concepts est survenue au moment de la prise de conscience des grands enjeux de la culture. »<sup>118</sup>*

---

<sup>117</sup> Yarabatiuola Jacob (2018), *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso : Analyse des filières au prisme des politiques et des stratégies d'acteurs*, p. 112.

<sup>118</sup> Zida Raguidissida Emile (2018), *Les industries culturelles dans les pays francophones d'Afrique subsaharienne : cas du Burkina Faso*, p. 248.

Une autre chose qui mérite qu'on s'y attarde dans cette partie, c'est le caractère hautement symbolique des produits culturels. En effet, le besoin d'un renouvellement constant, l'aléatoire, l'obsolescence rapide sont entre autres caractéristiques des produits culturels. En tant que tels, les entreprises de l'écosystème des industries culturelles devraient en principe bénéficier d'un traitement particulier de la part des politiques publiques. Il est presque injuste de les traiter au titre du fisc par exemple de la même manière qu'une tout autre entité économique relevant des bâtiments et travaux publics (BTP) et autres. Cela, d'autant plus que dans des Etats comme le Burkina Faso leur essor participerait du *soft power* du pays.

*« C'est un véritable problème que Monsieur Achille DABIRE, Manager général des productions Tam-Tam, a déploré lors de notre entretien. Selon lui, les entreprises musicales ne bénéficient d'un traitement spécial. Elles sont taxées au même titre que les entreprises commerciales. Et par conséquent, elles paient chaque année, divers impôts et taxes qui sont :*

- *L'impôt unique sur les Traitements et Salaires (UITS) ;*
- *L'impôt sur les Bénéfices industriels, Commerciaux et Agricoles (IBICA) ;*
- *L'impôt sur les Bénéfices non-commerciaux (BNC) ;*
- *L'impôt sur la Construction du Secteur Informel (CSI) ;*
- *La Taxe sur la Valeur Ajoutée (TVA)*
- *Les taxes à l'importation ;*
- *Les droits réservés au BBDA. »<sup>119</sup>*

Enfin, notons pour terminer cette partie que malgré les divers travaux entamés depuis maintenant plusieurs décennies, les industries culturelles restent un vaste chantier. Son champ doit être davantage défricher et délimiter. L'Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) a jeté en 2010, les bases de délimitation en disant à propos des industries culturelles que

---

<sup>119</sup> Sebre Ousséni (2009) *Emergence de la musique moderne burkinabè face au phénomène de la piraterie*, Mémoire de Maitrise, UFR-LAC, pp. 41-42.



ce sont : « *Les secteurs d'activité ayant comme objet principal la création, le développement, la production, la reproduction, la diffusion ou la commercialisation de biens, de services et activités qui ont un contenu culturel et/ou patrimonial.* »<sup>120</sup>

MAIRESSE François et ROCHELANDET Fabrice y sont aussi allés de leur délimitation et approche définitionnelle. Pour eux, les industries culturelles désignent :

*« Une catégorie d'activités économiques produisant et valorisant sur une échelle de masse, des biens et des services dont le contenu artistique est significatif. Ces industries sont fondées sur une dualité : d'un côté, l'unicité d'un bien immatériel (une œuvre au sens juridique du terme, soit un bien immatériel formel et original, empreint de la personnalité de son auteur) et de l'autre, la reproductibilité industrielle d'exemplaires grâce à des technologies très différentes et évolutives dans le temps, comme l'imprimerie et les techniques de reproduction mécaniques, magnétique et numérique. »<sup>121</sup>*

## **2. Les logiques d'intégration des biens marchands dans le processus d'industrialisation de la culture**

De plus en plus, la ligne de démarcation entre le spectacle vivant et les industries culturelles s'effiloche même si sur la base de l'incapacité du spectacle vivant à générer des recettes sur des bases intrinsèques, certains économistes lui donnaient peu de chance d'intégrer un circuit industriel. Les arguments qui militent en faveur de la démarcation tendent désormais à se déconstruire. Ainsi, dans la culture qui s'industrialise, des liens de complémentarité se lisent dans la relation entre le spectacle vivant et les secteurs marchands culturels sur fond d'hybridation de modèle.

### ***2.1. Les logiques séparatistes***

Les arguments qui militent en faveur du non rapprochement, de la jonction du spectacle vivant avec les industries culturelles tournent

<sup>120</sup> Approche définitionnelle et délimitation du champ des industries culturelles par L'UNESCO.

<sup>121</sup> Mairesse François et Rochelandet Fabrice (2015), *Economie des arts et de la culture*, p. 138.

essentiellement autour du fait que le spectacle vivant et/ou le non marchand en général est incapable de générer des ressources propres comptant sur son bien intrinsèque car frappé du sceau de la non-reproductibilité. C'est le principe ou la nature « non progressive » du spectacle vivant tel que défendu par les quelques rares auteurs économistes de la culture qui se sont intéressés à la question. Ce principe stipule que contrairement aux activités progressives, il ne bénéficie pas de l'apport de techniques innovantes et d'une forte accumulation de capital. Les hausses de productivité dans le non-marchand culturel ne sont pour ainsi que sporadiques, alors que la base constitutive de la rémunération dans les activités industrielles est liée à la hausse de production jointe aux heures d'exercices. Selon la toute logique de ces auteurs, Cette non reproductibilité ou semi reproductibilité qui caractérise le spectacle vivant est l'une des bases de ses difficultés économiques, l'obligeant pour ainsi à se tourner vers des subventions très souvent publiques ou autres pour tenir. Ce modèle donc bâti sur des dons et autres redevances comme sus évoqué dans ce travail ne relève à priori pas du champ de l'économie en tout cas pas celui de marché. On n'y perçoit à priori ni du flot, ni de l'édition.

Ces logiques de démarcation entre le culturel et l'économique ont subsisté et subsistent toujours selon les perspectives. Cependant, pour ce qui est de leur modèle ou logique économique, les lignes de démarcation tendent de plus en plus à se fissurer pour peu qu'on y applique la rigueur d'une certaine analyse. Des liens de plus en plus imbriqués, complémentaires qui sont de nature réaliste car répondant d'un certain point de vue, aux stratégies d'adaptation des acteurs à une certaine mutation des écosystèmes.

## ***2.2. Les logiques de rapprochement***

De plus en plus et contre les relents séparatistes, ils s'observent des relations qui se nouent entre le spectacle vivant et les secteurs marchands culturels. Au travers des prochaines lignes, nous tenterons d'élucider les fondements des intérêts des uns pour les autres.

Comme premier élément qui justifie l'idylle entre les deux secteurs, il y a le besoin naissant au plan purement artistique et sans cesse

croissant de l'un pour les autres et vice versa. Le spectacle vivant en plus se nourrit d'intrants et/ou de matière première apportée par les secteurs marchands et vice versa. Pour preuve, la base d'un spectacle de théâtre, c'est l'œuvre ou le produit livresque qui lui sert comme élément clé pour assurer sa représentation. Le livre au passage qui sert d'intrant de base peut être d'origine ou d'adaptation. Il arrive aussi que sur la base d'un spectacle vivant, des idées naissent et se répercutent sur l'industriel. En exemple, les producteurs notamment dans l'industrie du disque ont le plus souvent besoin de se rassurer du talent et des capacités du futur artiste de leur catalogue à partir d'une performance scénique live. C'est un principe qui a sous-entendu et/ou sous-tend des concours comme Faso Académy, Star Kids<sup>122</sup> et autres tribunes d'expression live du pays qui servent à dénicher des talents.

Sur des bases beaucoup plus économiques, nous dirons pour commencer à l'encontre de l'argumentaire de la non accumulation de capital dont ne ferait pas l'objet le spectacle vivant, qu'effectivement, la production reste onéreuse. Ça y va en termes de charges de défraiement des artistes, du personnel technique et administratif, d'accessoires à monter et parfaire. En plus, les sommes pour la valorisation restent tout de même d'une certaine importance. Une accumulation de capital peut dans ce cas se faire en répétant au maximum le jeu du même spectacle lors d'une ou de plusieurs tournées avec des cachets juteux. Les dividendes récoltés peuvent être réinvestis dans d'autres processus créatifs techniquement et artistiquement meilleurs. Ce modus operandi est l'apanage de compagnies chorégraphiques comme Danse Faso danse théâtre de Serge Aimé Coulibaly. Des spectacles comme *Nuit blanche à Ouagadougou* (2014), *Kalakuta Republik* (2016) ou encore *Kirina* (2018) ont eu de par la qualité de leurs tournées des répercussions artistiques et économiques l'un sur l'autre.

Deuxièmement et dans le même acabit, pour ce qui est des techniques innovantes, il y a tout de même lieu d'apporter un certain relativisme car de plus en plus, s'observe des pratiques y afférentes dans le spectacle vivant. C'est entre autres le principe de captation avec toute

---

<sup>122</sup> Ce sont toutes deux des télé-réalités dont l'essence est de mettre en compétition de jeunes adeptes de la musique.

la technique et technologie nécessaire avec des possibilités de duplication pour une mise en marché notamment. Avec d'autres perspectives, et cela dans une certaine logique de flot, cette captation maîtrisée qui se retrouve sur un support ou accessible via un lien de visionnement et de téléchargement, peut servir à convaincre une/ou des société(s) indépendante(s) à venir en partenaire sur une deuxième partie de tournée concernant le même spectacle ou un autre.

Par ailleurs, le spectacle vivant sert de tribune communicationnelle pour les secteurs culturels marchands. L'un profitant de l'écosystème de l'autre. C'est le cas avec les spectacles télévisuels, les concerts, etc. qui servent à jeter de la lumière sur non seulement l'artiste mais encore et surtout sur son œuvre, si l'on veut bien, son produit dans l'optique de la réalisation de bonnes ventes de l'édition :

*« Ainsi, pour une large part, le show-business (c'est-à-dire les galas que les artistes de musique populaire donnent régulièrement) est un élément clé de la promotion de l'industrie de la musique enregistrée ; l'un ne va pas sans l'autre même si les organisateurs diffèrent, et l'éventualité d'un déclin des tournées serait grandement dommageable à l'avenir de la musique enregistrée. »<sup>123</sup>*

Partant également du susdit, il est sous-entendu que ce qui justifie le nécessaire et désormais prégnant lien entre le spectacle vivant et les industries culturelles, c'est la nécessité d'adaptation ou le besoin de se réinventer face aux crises liées à leur processus d'évolution. Le spectacle vivant dans la musique pour ne prendre que cet exemple s'est comme précédemment dit industrialisé fortement avec des tourneurs qui en ont fait une véritable niche. Cette niche s'est trouvée ou se trouve être une réelle alternative à la crise du disque qui a donné des sueurs froides à plus d'un acteur de cet écosystème. Ces derniers se sont vus contraints de revoir les formes de contractualisation avec les artistes de leurs catalogues en s'orientant pour ainsi vers le 360<sup>0124</sup>. Dans le même ordre d'idée et grâce justement au modèle 360<sup>0</sup>, la niche

<sup>123</sup> MIEGE Bernard, 2000, *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, p. 61.

<sup>124</sup> Forme de contractualisation dans l'industrie musicale né en la faveur de la crise du disque comme alternative pour les maisons de production. Contrairement au contrat d'artiste qui ne fait profiter à la maison de production que la duplication-vente de master, le 360<sup>0</sup>, lui permet d'élargir l'éventail de niches en prenant en compte notamment les représentations scéniques de l'artiste.

du spectacle vivant sert aujourd'hui de prétexte pour écouler des produits dérivés et même les supports dupliqués.

Aussi, les liens entre industries culturelles et spectacle vivant, épousent de plus en plus, des logiques de profit même si déjà perceptible dans le susdit. En effet, dans le modèle de fonctionnement du spectacle vivant s'appréhendant comme une marchandise ou du moins épousant selon les désormais désirs de ses acteurs, des logiques économiques et/ou industriels, il y a la structuration d'une chaîne de valeur. Cela permet toujours une adaptation des acteurs à certaines mutations des écosystèmes économiques. En effet et de façon concrète, que l'on soit en audiovisuel et/ou sur d'autres scènes, en amont existe une production/création secondé en aval par la diffusion/commercialisation. Que ce soit l'étape en amont ou celle en aval, des niches à viser économiques peuvent se greffer ou s'imposer. Ce sont entre autres, les produits dérivés, la billetterie, les tombolas, les espaces publicitaires, les annonces, etc. Le spectacle créé fait le plus souvent à l'issue de la première, l'objet de captation vidéo et/ou audio (la bande son) duquel peut sortir un teaser à joindre au dossier administratif de diffusion et/ou plan marketing du spectacle. Le spectacle capté puis traité selon des convenances accède autrement pour ainsi au stade de l'industrialisation en ce qu'il peut faire l'objet d'une duplication sur supports à de fins de commercialisation. Ce qui participe à contrer les pertes et profits de la production dont un des pans est par ailleurs, le décuplement des gains avec les droits d'auteurs et voisins. Ce modèle (éditorial) est observable en danse, théâtre et même en musique ou il n'est pas rare que pour des questions de positionnement stratégique dans l'écosystème, la production d'un artiste ou d'une œuvre opte pour un enregistrement spectacle en studio ou sur la base de ce qui est ou a été produit sur scène en 100% live. Cela participe à donner du crédit à l'artiste auprès des professionnels que sont les tourneurs. Des artistes comme Nourat et Sibi ZONGO et biens d'autres ont fait dans ce modèle. L'autre exemple poignant se recrute dans le cinéma long métrage destiné aux salles obscures qui a été longtemps logé dans la catégorie de spectacles et qui présente des fragments de marchandise industrielle pour peu qu'on en comprenne la logique. En effet, il déjoue d'abord le prisme de l'édition matérielle avec les projections en salle à partir d'une copie zéro représentant la

reproduction de l'œuvre sans besoin de reproductibilité sur un support matériel. L'autre fait important du modèle et qui va permettre de générer des ressources, étant le rapport aux clients-consommateurs qui cette fois n'achète pas un bien semi durable mais juste un accès à une séance.

Dans le même élan de l'industrialisation et cette fois en audiovisuel, dont les entreprises sont avant tout celles de spectacles, la tentative est de minimiser le rapport coût de production des programmes en s'orientant vers des techniques ou stratégies comme la multidiffusion (éditorial) y compris sur des plateformes numériques ou l'externalisation des programmes auprès d'entreprises indépendantes (flot). Des programmes pour appâter qui utilisent des animateurs et/ou chroniqueurs-vedettes. Ceci est plus observable avec les télé-réalités notamment. Les coproductions avec d'autres entreprises du domaine sont aussi possibles dans le même élan. Dans le même champ, l'industrialisation de l'audiovisuel notamment privé se fait désormais en envisageant les auditeurs et téléspectateurs comme des clients s'ils n'en sont pas l'instrument. Dans le premier cas, on leur vend du contenu et/ou du spectacle. C'est le cas aujourd'hui avec les chaînes numériques cryptées à l'abonnement dont l'exemple le plus patent sous nos tropiques est Canal plus (+) même si d'obédience étrangère. Dans ce format de *business model*, le profit est grandement lié à la disponibilité à payer des téléspectateurs et non de façon systématique sur la publicité, convertie en taille d'audience. « *Le métier de l'audiovisuel payant consiste à éditer, assembler et distribuer des programmes. Les éditeurs acquièrent des programmes ou les droits auprès d'ayants droit, les assemblent afin de constituer des grilles de programme, et les proposent aux diffuseurs ou aux distributeurs.* »<sup>125</sup> Dans le deuxième cas, le modèle consiste en première instance à l'acquisition de l'audience en attirant le téléspectateur avec du contenu de qualité et hautement divertissant, gratuit ou quasi. L'audience acquise est par la suite monnayée auprès de différents annonceurs.

---

<sup>125</sup> SONNAC Nathalie, GABSZEWICZ Jean, 2013, *L'industrie des médias à l'ère du numérique*, p. 36.

Il convient qu'il faut ranger dans le lot du spectacle vivant s'apparentant ou épousant les logiques de produit industriel, la répétition des projections en cinéma, celle du jeu du même spectacle ou l'enchaînement de plusieurs dans des disciplines comme le théâtre ou la musique lors parfois d'une même tournée. Ce procédé n'obéit ni plus ni moins qu'à une logique de profit.

Pour terminer cette partie, on dira que toutes ces imbrications et/ou hybridations observables dans le champ culturel entre le non marchand et le marchand, ont fait muter le statut des publics. Ils sont pour ainsi devenus non pas de simples usagers ou acquéreurs de services culturels mais des consommateurs.

### 3. Mise en perspective du rapprochement

Pour continuer à décloisonner le spectacle vivant avec les secteurs marchands culturels, quelques pistes peuvent être explorées.

#### 3.1. Des acteurs à davantage connecter.

Il est important pour arriver à maintenir l'élan de décloisonnement entre le spectacle vivant et les industries culturelles dont la plus-value est certaine même si n'étant pas inscrit dans les perspectives du présent travail, de renforcer par le biais d'ateliers de formation et de sensibilisation, les capacités opérationnelles des acteurs des deux écosystèmes. Cela pourrait se faire sur initiative des acteurs eux-mêmes dans leurs différents projets événementiels et autres et/ou porté par l'autorité publique. A ces ateliers, d'éminents experts pourraient intervenir pour analyser les deux écosystèmes avec des logiques économiques différentes tout en mettant le curseur sur les possibilités ou niches transversales. Ces ateliers peuvent servir à travailler le *mindset* des acteurs afin de les sortir de leurs carcans et donner l'occasion d'un encouragement à la co-création ou *coworking*. Un *coworking* qui aura certainement des répercussions sur la qualité et la compétitivité des œuvres produites donc des opportunités d'exports plus accrues. Les acteurs s'ouvriront pour ainsi des voyages professionnels pour prendre de la graine sur des expériences d'intégration dans d'autres écosystèmes. Ces voyages professionnels doivent en temps normal, s'inscrire dans le *modus operandi* des

acteurs des deux écosystèmes. Ils peuvent se faire accompagner pour cela par des structures indépendantes, des enclaves diplomatiques et même par l'autorité publique.

### ***3.2. Un écosystème à optimiser***

Les liens entre le spectacle vivant et les industries culturelles ne peuvent se renforcer qu'en travaillant à optimiser tout l'écosystème culturel. Pour cela, il est impérieux de s'attaquer à des chantiers comme la stabilisation de l'administration culturelle publique ballotée depuis un certain nombre d'années dans tous les sens que ce soit en termes de dénomination donc de réorganisation y afférente que de personnel ministériel.<sup>126</sup> Cette administration culturelle publique est le vecteur essentiel pour l'organisation de celui privé, absorbant la majorité d'acteurs de l'économique.

L'administration culturelle stabilisée devrait travailler à une meilleure structuration des secteurs culturels marchands et non marchands.

Le renforcement des dispositifs d'accompagnement des projets devrait être également, un des domaines d'intervention de l'administration culturelle stabilisée, surtout pour le secteur non-marchand fortement tributaire. Ces dispositifs se doivent d'être renforcés et promus. Des fonds plus conséquents se révéleront être une bouffée d'oxygène pour les acteurs de cet écosystème. A défaut, l'autorité publique doit prendre les devants pour servir de gage afin que les acteurs puissent procéder à de levées de fonds auprès d'officines comme les institutions financières et autres qui accordent peu de crédits aux projets culturels eu égard à leurs rentabilités incertaines. Ce qui interpelle sur le particularisme d'un secteur traité au plan fiscal au même titre que ceux en manque de symbolisme.

L'autre élément sur lequel presser le bouton qui permet de booster le relationnel entre les deux écosystèmes est la question liée au renforcement des dispositifs de recouvrement des droits d'auteurs. Il est un des pans en effet qui permet le spectacle vivant de rejoindre le terrain des industries culturelles. Il faut y adjoindre la nécessité d'une

---

<sup>126</sup> Pour étayer nos propos, nous dirons que pour le compte de la seule année 2022, le Burkina Faso a connu trois ministres en charge de la culture : Elise Foniyama THIOMBIANO, Valérie KABORE, Rimalba Jean Emmanuel OUEDRAOGO.



législation proactive surtout avec le numérique et la révolution liée à l'Intelligence artificielle.

Partant de notre chute dans le précédent paragraphe, l'écosystème numérique se doit d'être optimisé en vue d'offrir des possibilités plus accrues aux acteurs d'améliorer la qualité et quantité de leur travail ainsi que celui du réseautage intra secteurs marchands et non marchands. Il permettra aussi d'opérationnaliser à moyen ou long terme, la transition numérique dans le secteur culturel. Tout cela ne saurait se réaliser sans un accent mis sur l'infrastructure ou encore sur des questions de souveraineté comme les *Datacenters* ou *le Big data*. Il en va pratiquement de même qu'il faille travailler à sortir du balbutiement actuel observé avec l'Intelligence artificielle.

## Conclusion

En définitive, on peut retenir que même si à la base, les logiques économiques du spectacle vivant sont aux antipodes de celles des industries culturelles ; le rapprochement entre les deux écosystèmes est de plus en plus prégnant. Leurs frontières sont de moins en moins rigides même si subsiste encore de bribes vellétés séparatistes. Des raisons liées à l'équilibre de certaines filières des industries culturelles aux modèles économiques en souffrance et/ou encore le besoin de profiter de l'écosystème de l'autre pour élargir sa fan zone à vellétés à termes financiers, peuvent entre autres servir d'explication à la filiation.

Un travail constant se doit d'être poursuivi pour renforcer et encourager les dispositifs de rapprochement entre les deux écosystèmes. À cela, l'article y a participé en jetant quelques pistes à explorer. Ce rapprochement permettrait une plus-value certaine pour les acteurs des deux secteurs ou écosystèmes d'une part et d'autre part pour la nation toute entière en terme notamment de création de richesses et de *soft power*.

## Bibliographie

Adorno Théodore et Horkheimer Max (1974), *La dialectique de la Raison*, Paris, Editions Gallimard, 281 p.

Flichy Patrice (1980), *les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Grenoble, PUG, INA, 277 p.

Guibert Gérome, Rebillard Franck et Rochelandet Fabrice (2016), *Médias, culture et numérique : approches socioéconomiques*, Paris, Armand Colin, 237 p.

Mairesse François et Rochelandet Fabrice (2015), *Economie des arts et de la culture*, Paris, Armand Colin.

Miège Bernard (2000), *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble, PUG, 271 p.

Miège Bernard (2017), *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Grenoble, PUG, 192 p.

Sebre Ousséni (2009) *Emergence de la musique moderne burkinabè face au phénomène de la piraterie*, Mémoire de Maitrise, UFR-LAC, Université de Ouagadougou, 82 p.

Sonnac Nathalie, Gabszewicz Jean, 2013, *L'industrie des médias à l'ère du numérique*, Paris, Ed La Découverte, 125 p.

Yarabatiuola Jacob (2018), *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso : Analyse des filières au prisme des politiques et des stratégies d'acteurs*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 774 p

Zida Raguidissida Emile (2018), *Les industries culturelles dans les pays francophones d'Afrique subsaharienne : cas du Burkina Faso*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 405 p.