

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
Direction générale de la création artistique

**ÉVALUATION DE LA POLITIQUE
EN FAVEUR DU SPECTACLE VIVANT**

Diagnostic

Coordination générale

Alain LOISEAU

Chef de l'Inspection de la création artistique

Patrick CIERCOLES et Vincent COSSE¹

Adjoints au Chef de l'inspection de la création artistique

avec le concours de

Philippe LE MOAL

Inspecteur de la création artistique

Avril 2014

¹ À compter du 1^{er} janvier 2014

SOMMAIRE

<i>Éléments de méthode et de procédure</i>	5
1. Observations générales (Alain Loiseau et Philippe Le Moal)	7
2. La politique des labels et réseaux	19
2.0.1 Tableau synoptique de la mise en place des labels et réseaux	21
2.0.2 Répartition des labels en France métropolitaine	23
2.1 CDN (rapporteure : Catherine Joannès)	25
2.2 Scènes nationales (rapporteure : Marie-Moreau Descoings)	33
2.3 Opéras (rapporteurs : Laurent Chassain, Isabelle Fuchs)	39
2.4 CCN (rapporteure : Odile Cougoule)	49
2.5 Orchestres (rapporteur : Jean-Pierre Tronche)	57
2.6 SMAC (rapporteure : Anne-Claire Rocton)	65
2.7 CNCM (rapporteur : Fernand Vandenbogaerde)	71
2.8 CDC (rapporteure : Odile Cougoule)	77
2.9 PNAC (rapporteur : André Mondy)	83
2.10 CNAR (rapporteur : André Mondy)	87
3. Les grands programmes d'action	93
3.1 Les équipes artistiques indépendantes (rapporteurs : Isabelle Fuchs, Rémy Paul)	95
3.2 Les lieux non-labellisés (rapporteurs : Annie Chèvrefils-Desbiolles, Jean.-Pierre Estival, Philippe Le Moal)	107
3.3 Les festivals (rapporteurs : Michel Fournier, Isabelle Fuchs, Philippe Ribour)	119
4. L'emploi dans le spectacle vivant	125
Synthèse du rapport établi par M. Abdelkrim Kiour, membre de l'inspection générale des affaires sociales	

ÉLÉMENTS DE MÉTHODE ET DE PROCÉDURE

Le présent document prend place dans le programme de modernisation de l'action publique, engagé par le Premier ministre en décembre 2012. Dans le domaine de la culture, ce programme s'est concrétisé par le lancement en 2013 de l'évaluation de trois politiques publiques dont celle du soutien en faveur du spectacle vivant. Celle-ci a fait l'objet, de mai à juin 2013, d'un diagnostic interne au ministère de la Culture et de la Communication avant la mise en œuvre d'une concertation engagée dans le cadre du Conseil des Collectivités territoriales pour le développement culturel et du bureau du Conseil national des professionnels du spectacle (CNPS) qui rassemble les représentants des associations de collectivités territoriales et des organisations professionnelles, de salariés et d'employeurs.

Organisation du travail

La phase de diagnostic interne a été placée sous l'égide d'un comité de pilotage présidé par le directeur de la DGCA et constitué d'un représentant des directeurs régionaux des affaires culturelles (DRAC), d'un inspecteur général des affaires culturelles, de la chef de département de la modernisation et de la stratégie du SG et de l'ensemble des cadres de direction de la DGCA. Un comité de suivi présidé par l'IGAC en a accompagné le déroulement.

La conduite opérationnelle de ce diagnostic a été assurée par l'Inspection de la création artistique avec le concours actif du Bureau de l'observation de la DGCA.

Une vingtaine de groupes de travail a été constituée, rassemblant des représentants des services de la DGCA, des conseillers des DRAC et des inspecteurs de la création artistique, ces derniers assumant le rôle de rapporteur. Ces groupes de travail se sont consacrés à des thèmes couvrant l'ensemble du champ du programme 131-1, concernant les interventions mises en œuvre aussi bien par l'échelon central que par les DRAC, notamment les dix labels et réseaux bénéficiant du soutien de l'État pour lesquels une grille de lecture normalisée a été élaborée.

Leurs réunions ont donné lieu à des comptes rendus de travail. Outre les grilles de lecture des labels et réseaux qui ont été renseignées conjointement par les agents concernés, des investigations diverses ont été conduites et des notes de synthèse ont été réalisées. Les inspecteurs de la création artistique dont le nom figure au sommaire ci-avant ont été les rédacteurs d'un ensemble de fiches constituant une première proposition de l'administration. Parmi ces fiches, celles relatives aux labels et réseaux (cf. § 2 infra) ont constitué le socle de la concertation avec les partenaires du ministère qui s'est déroulée entre l'hiver et le printemps pour aboutir au diagnostic partagé qui est présenté ici.

Les aspects relatifs à l'impact des politiques en faveur du spectacle vivant en matière d'emploi ont été éclairés par un rapport spécifique de l'IGAS réalisé par M. Abdelkrim Kiour, membre de l'équipe opérationnelle désignée par le Premier ministre.

Remarques relatives au périmètre concerné

Le périmètre retenu pour ce diagnostic recouvre l'intégralité de celui du programme 131-1 : « soutien à la création, à la production et à la diffusion du spectacle vivant ».

De ce fait sont exclues du champ d'observation les interventions relatives au spectacle vivant visant directement :

- les enseignements artistiques spécialisé et supérieur, les pratiques amateurs, l'éducation artistique et culturelle (programme 224) qui contribuent de manière importante au service rendu à la population ;

- l'action internationale hormis la contribution de la DGCA au Bureau export et aux actions internationales de l'ONDA ; cette action à fort impact artistique relève en effet du programme 224 (contribution à l'Institut français ou à l'Académie de France à Rome pour les pensionnaires relevant du domaine du spectacle vivant, notamment).

Principaux angles de lecture

Trois axes transversaux d'analyse avaient été définis par la DGCA pour structurer la conduite du diagnostic :

- le service rendu à la population (intégrant un regard porté sur l'équité territoriale, les critères de ciblage des zones géographiques et sur la démocratisation culturelle) ;

- l'impact artistique (diversité de la création, émergence de jeunes talents, accompagnement de leur carrière) ;

- l'impact économique (emploi et externalités positives, notamment en termes de rayonnement et d'attractivité des territoires).

1- OBSERVATIONS GÉNÉRALES

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

➤ L'ÉTAT DES DONNÉES DISPONIBLES OU ACCESSIBLES

La phase de diagnostic de l'évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant a pâti du caractère à la fois lacunaire et hétérogène des données relatives aux institutions labellisées ou inscrites dans un réseau aidé par le ministère. Un premier constat s'imposait donc d'emblée : cette situation ne permettait pas à la DGCA d'assurer pleinement le triptyque de ses missions premières de conception, de pilotage et d'évaluation.

Identifiée dès sa prise de fonctions par le directeur général, la nécessité d'étoffer le bureau de l'observation a été immédiatement inscrite au rang des priorités de la direction afin de compléter les leviers indispensables à l'exercice de sa mission. Le diagnostic conduit doit beaucoup à ce bureau qui a déployé d'importants moyens pour constituer les ressources statistiques indispensables.

Le manque de données concerne tout particulièrement la dimension économique du secteur subventionné faute notamment de « centrale de bilans », chantier aujourd'hui engagé. Ce déficit est également constaté dans le domaine social, la délicate remontée des données d'emploi des structures subventionnées restant très partielle. Toutefois, en 2013, un premier rapprochement a été opéré par la DGCA et le DEPS (source DADS) entre les subventions publiques (MCC, collectivités territoriales) et des groupes de lieux subventionnés (« labels musique », « labels théâtre », « labels danse »). Ce travail, trop récent pour avoir pu être exploité dans le cadre de ce diagnostic, permet un rapprochement de la subvention et des grands indicateurs de l'emploi (masse salariale par grande catégorie d'emploi, effectifs, ETP, nombre de contrats de travail/CDI, CDD, volume d'emploi, genre, indicateurs démographiques). Il sera désormais mené annuellement.

Le rapport établi par Abdelkrim Kiour, membre de l'inspection générale des affaires sociales ainsi que les données relatives au spectacle vivant extraites du rapport sur l'économie de la culture établi par une équipe constituée par l'inspection générale des finances et l'inspection générale des affaires culturelles a toutefois permis d'apporter un éclairage macroéconomique sur ce secteur (cf. infra § 5).

➤ LA DESSERTE TERRITORIALE

Le « service rendu » à la population était un des angles de lecture retenu pour ce diagnostic. Bien qu'on ne puisse le réduire à cela, c'est dans un premier temps la problématique de la desserte territoriale qui ressort, ou tout au moins de *la contribution de l'État à la desserte territoriale* puisque ne sont prises en considération ici que les entités sur lesquelles l'État intervient financièrement.

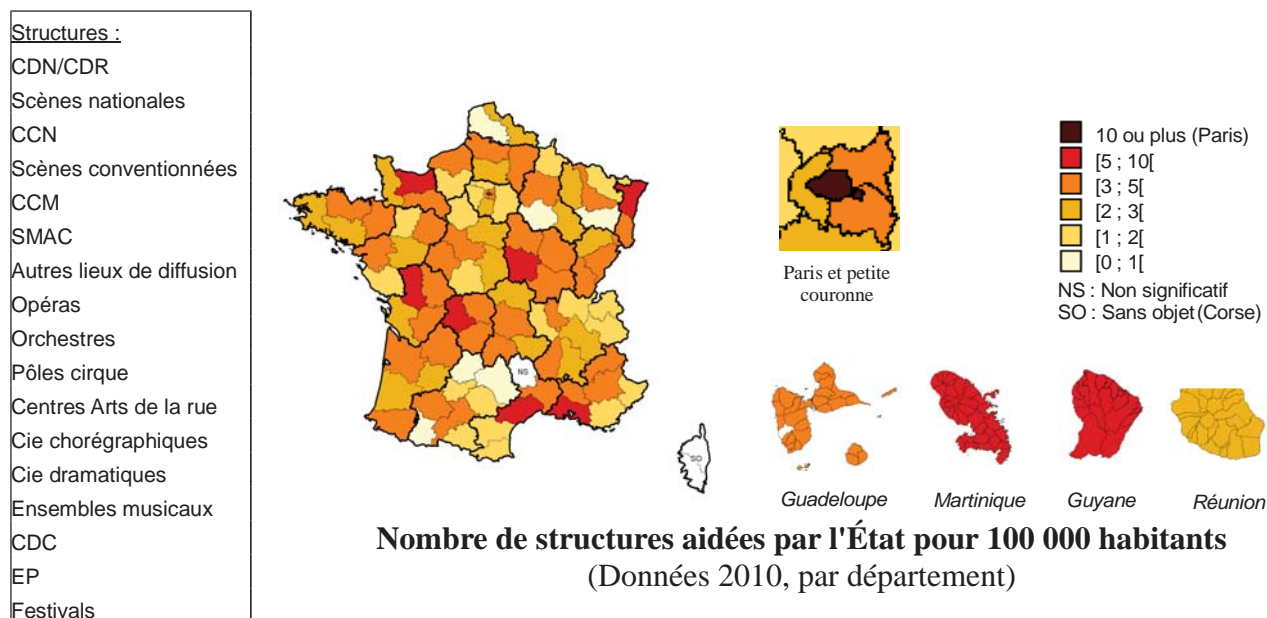
On relève ainsi que si toutes les régions métropolitaines (hormis la Corse en raison de son statut particulier*) bénéficient d'au moins un établissement labellisé, il n'en va pas de même lorsqu'on examine la situation au niveau départemental puisqu'une dizaine de départements sont dépourvus de structure labellisée. Soulignons toutefois que le plan, en cours d'exécution, visant à

⊗ Les compétences de l'État sur le champ de la Culture lui ont été déléguées au terme de la loi n°91-428 du 13 mai 1991.

doter chaque département d'une Scène de musiques actuelles (SMAC) permettra d'atteindre à moyen terme l'objectif de permettre à chacun de disposer à proximité d'un de ces outils de référence que constituent les labels.

Globale, l'ambition de maillage se décline de manière différente selon les labels et réseaux aidés par le MCC. La situation est d'ailleurs sensiblement différente selon le label ou réseau concerné. *La couverture territoriale peut ainsi être considérée comme plutôt fine s'agissant du réseau des scènes nationales, établissements à vocation pluridisciplinaire au nombre de 70 et les SMAC. En revanche, les mailles sont nettement moins serrées s'agissant de tous les autres réseaux spécialisés, que ce soit dans le domaine du théâtre (38 CDN/CDR), des orchestres (21 formations labellisées), de l'art lyrique (13 maisons labellisées), de la danse (19 CCN et 10 CDC), du cirque (12 PNAC), des arts de la rue (9 CNAR) ou de la musique contemporaine (6 CNCM).*

C'est en fait par le biais de programmes moins lourds (scènes conventionnées) ou moins cadrés (autres lieux) que se complète la desserte territoriale à laquelle l'État participe ; il faut aussi prendre en compte le rôle que jouent les équipes artistiques, notamment les équipes conventionnées qui pour la plupart ont une forte implication territoriale.



Ainsi que le fait apparaître la carte ci-dessus, en somme, *l'État intervient partout sur le territoire national.*

Cette présence est le plus souvent inscrite dans un partenariat avec une ou plusieurs collectivités territoriales : les cas où l'État est la seule collectivité publique à intervenir sont limités aux seuls établissements publics nationaux, au nombre d'une dizaine. Ainsi, au fil du temps – et parfois depuis fort longtemps s'agissant du partenariat avec les villes – une desserte des territoires de plus en plus fine s'est progressivement mise en place.

Au regard du *nombre de structures subventionnées par l'État*, on note que sont particulièrement bien desservis les départements où se situent les préfectures de région et, plus généralement, que les zones urbaines sont nettement mieux pourvues que les zones plus rurales.

Au regard de la répartition globale des différents types de structure, *des redondances* apparaissent alors même que les effectifs des labels et réseaux ne permettent qu'une couverture territoriale imparfaite.

Le déséquilibre apparaît particulièrement criant s'agissant de la situation à Paris où les moyens de l'État sont concentrés de manière impressionnante. Nous y reviendrons.

Loin d'être nouveaux, ces constats invitent à se demander quel serait le sens in fine d'une omniprésence de l'État et, dans le même temps, à bien identifier les conséquences que peut avoir son absence ici ou là.

Ils mettent en évidence que la desserte des territoires en matière de spectacle vivant ne peut pas s'apprécier correctement sans étendre l'observation à l'ensemble des structures concourant à celle-ci, y compris hors de l'intervention de l'État, étant rappelé que les collectivités territoriales et, au premier rang, les communes assurent les 2/3 du financement du spectacle vivant subventionné.

Ils soulèvent des questions d'ordres différents mais qui sont intimement liées et qui appellent probablement toutes des clarifications sur le plan de la doctrine :

- *Rendre accessible les œuvres de l'esprit au plus grand nombre est un objectif fondateur de la responsabilité de la puissance publique dans les domaines de l'art et de la culture. Or cet objectif est difficilement détachable des notions de proximité d'une part et d'équité d'autre part. Jusqu'où est-il possible d'assumer cet objectif dans les domaines divers du spectacle vivant et de supporter les coûts qui en résultent, coûts dont l'ampleur et le rendement sont éminemment variables en fonction des données géographiques et démographiques ?*
- *La réalisation de cet objectif relève d'une responsabilité partagée entre les collectivités publiques mais il apparaît que revient en tout premier lieu à l'État d'assurer une équité territoriale, ce qui passe notamment par le fait qu'existe une desserte territoriale équilibrée. Quels moyens d'action envisager pour que l'État contribue plus efficacement à cette équité territoriale qui est bien loin d'être atteinte pour ce qui est du spectacle vivant ?*
- *Comme le met en évidence le diagnostic qui a été conduit, la desserte territoriale en matière de spectacle vivant peut prendre de multiples visages. Comment avancer sur la définition de ce qu'est un territoire correctement desservi en matière de spectacle vivant ?*

Au-delà de l'aspect géographique, on peut aussi considérer la question du service rendu sous l'angle de la temporalité.

La problématique des durées d'ouverture de certains établissements ou plus exactement de leur fermeture durant des périodes de grande disponibilité du public (vacances scolaires, période estivale) est intéressante à cet égard.

De même, l'allongement de la durée de présentation des spectacles offre un levier important d'amélioration du service rendu en augmentant les possibilités de rencontres entre les publics et les œuvres. Favorisant à terme le développement des publics, il contribue par ailleurs à une consolidation du tissu professionnel dont il amoindrit ainsi la précarité.

➤ LES ENJEUX ARTISTIQUES

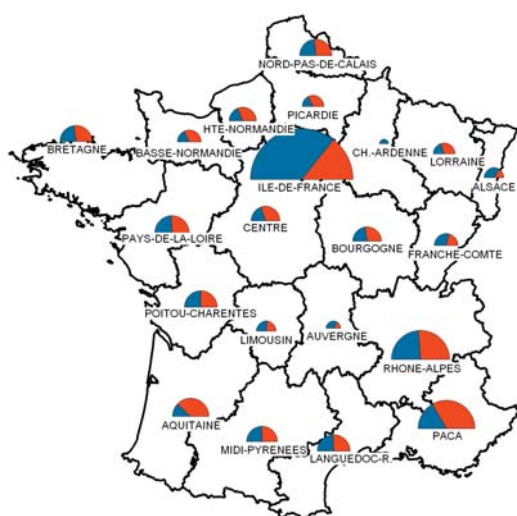
Rendre accessible les œuvres de l'esprit au plus grand nombre ne peut évidemment se cantonner à un problème de desserte. S'agissant de spectacle vivant, encore faut-il que les œuvres existantes soient jouées et que de nouvelles œuvres soient créées, et donc que des artistes créateurs ou interprètes puissent construire et déployer leurs talents.

L'impact artistique de l'action publique, second axe de lecture retenu pour ce diagnostic, n'est donc pas séparable de la nécessité qu'existent des conditions favorables à la création et à la représentation des œuvres.

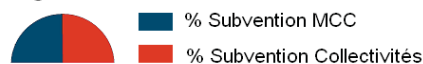
Ces conditions ont été forgées par la puissance publique qui a développé au fil du temps l'existence d'établissements institutionnels permettant à des artistes-directeurs de disposer de moyens conséquents pour développer leur parcours de création. Si l'on considère à part la Comédie Française et l'Opéra national de Paris du fait de leur mission patrimoniale régaliennne, l'État concourt au financement public d'une centaine d'établissements de ce type : à lui seul dans le cas de quatre théâtres nationaux dont la direction est dévolue à des artistes (Odéon, Colline, TNS, Opéra-Comique), en partenariat avec les collectivités territoriales pour les CDN/CDR, CCN, CNCM ainsi que les opéras et orchestres labellisés. Ces établissements qui totalisent un effectif d'environ 3 000 artistes permanents, reçoivent, dans leur ensemble, une aide de l'État de 362 M€ soit 53 % du programme 131-1.

Mais la diffusion, la production ou la coproduction sont également le fait d'autres réseaux labellisés (SN, CDC, SMAC, PNAC, CNAR), qui s'appuient sur autant de compétences et de ressources techniques et financières pour favoriser les conditions propices à la création et à la représentation des œuvres. Au-delà des programmations qu'ils proposent, ils sont autant de lieux d'accueils ou de résidences pour les équipes artistiques.

Car cette trame institutionnelle ne trouve pleinement son sens qu'en regard du tissu que forment les équipes artistiques indépendantes et de l'action que la puissance publique développe à son endroit. Ainsi, hormis la centaine d'artistes directeurs bénéficiant de la trame institutionnelle précédemment évoquée, ce sont 1300 équipes artistiques environ (710 compagnies dramatiques, 330 ensembles musicaux, 260 compagnies chorégraphiques) qui bénéficient d'un soutien financier de l'État, soutien qui représente annuellement 55 M€, soit 8 % du programme 131-1 et un septième des moyens consacrés à la centaine d'établissements précédemment évoquée.



Légende



Nota : Le secteur rouge est représentatif des dépenses des collectivités croisées avec des interventions du MCC. Il exclut donc leurs interventions sur des structures non financées par l'État

Répartition par région des subventions allouées à des équipes artistiques indépendantes

Condition essentielle d'une émulation artistique, matrice du renouvellement des formes, support naturel de l'émergence de nouvelles générations, acteur majeur de l'éducation artistique et culturelle à l'attention des populations, ce tissu mérite une attention particulière.

Sur un plan tout à fait différent, on note que *le diagnostic n'a pas permis d'évaluer correctement l'impact international, notamment européen, de la scène artistique française, enjeu pourtant loin d'être négligeable s'agissant des effets attendus de politiques publiques*. Que ce soit à l'exportation (diffusion internationales des artistes et équipes artistiques françaises), ou en termes d'attractivité (présence des artistes, compagnies ou ensemble étrangers sur le territoire français, en programmation sur les scènes ou en en résidence dans les établissements), un complément d'investigation devra être mené pour parvenir à une lecture pertinente sur ce point.

➤ DES PÉRIMÈTRES PARFOIS DIFFICILES À CERNER

Diversité des disciplines, des esthétiques, des histoires, des effectifs, des formats, des moyens, des territoires : *la diversité apparaît le maître mot au fil du diagnostic conduit*. On doit bien sûr s'en réjouir, tant sur le plan artistique la norme n'est pas de mise.

Cependant, la diversité est aussi une source de complexité pour la bonne définition de politiques, définition qui le plus souvent appelle cadrage, étalonnage voire formatage.

La variété des entités réunies sous le même label ou réseau est le meilleur exemple de cette problématique. Et cette variété n'est pas loin de mettre à mal la logique de classification sur laquelle reposent labels et réseaux alors même qu'on envisage d'en stabiliser le principe par une action normative dont la circulaire du 31 août 2010 ouvre la voie. Par ailleurs, nombre d'entités recensées dans la catégorie « autres lieux » apparaissent comme présentant une forte parenté avec celles réunies dans tel label ou réseau.

S'agissant des entités réunies dans les labels et réseaux, on parle habituellement *d'établissements de référence* : on sent ici une tension théorique importante sur laquelle il n'est pas inutile de s'arrêter.

Jusqu'où la référence ici invoquée peut-elle être dissociée du format ? En d'autres termes qu'est-ce qui fait référence commune entre un ensemble de 15 instrumentistes et une formation de 100 musiciens ? Entre un CCN comptant 30 danseurs permanents et un autre où tous les artistes hormis les directeurs sont intermittents ? Entre un CDN/CDR doté d'une salle de spectacle de 500 à 1000 places et un autre disposant d'une salle de moins de 100 fauteuils voire dépourvu de salle de spectacle ?

Comment cette référence est-elle transposable en paramètres chiffrables ? Souvent retenue comme indicateur, la caractérisation d'une envergure, d'une visibilité, d'un rayonnement qui dépasse le territoire d'implantation suffit-elle ?

En quoi cette référence est-elle discriminante entre les entités intégrées au label et les autres ? Il n'est pas indifférent d'observer que seulement quatre labels ou réseaux ont constitué une association regroupant exclusivement les membres du réseau. Dans les autres cas hormis les CNCM, il existe effectivement une entité où les membres du réseau sont fédérés, mais dans un ensemble plus vaste, intégrant également des structures non labellisées (ROF pour les opéra, AFO pour les orchestres. FEDELIMA pour les SMAC, Territoires de cirque pour les PNAC, FNAR pour les CNAR).

Entre gestion d'intérêts catégoriels et structuration d'une filière, ces entités sont révélatrices d'approches différentes selon les secteurs et sont symptomatiques des résultats des politiques mises en œuvre par l'État dans le domaine du spectacle vivant au cours des dernières décennies.

En tout état de cause, on pourra difficilement faire l'économie de requalifier clairement les missions – ou, tout au moins, le cœur de mission – spécifiques et partagées par tous qui fondent la logique de chaque label ou réseau. À cet égard, le tronc commun des missions des labels et réseaux aidés, détaillé dans la circulaire du 31 août 2010 qui leur est consacrée, illustre, par son ampleur, une difficulté à identifier des priorités.

➤ L'AMBITION « NATIONALE »

Le tramage institutionnel résultant des politiques développées au fil du temps par l'État se traduit le plus souvent par l'attribution du qualificatif « national » aux entités qui en forment le support.

Traduisant une ambition dont on ne sait plus trop qui la porte dans un contexte de compétences partagées, le caractère « national » d'un établissement apparaît dans le domaine du spectacle vivant quasi incantatoire alors que dans le domaine muséographique on a préféré l'appellation « musée de France » ou que dans celui des arts plastiques on se contente de Fonds régionaux d'art contemporain ou de centres d'arts.

À noter néanmoins que deux réseaux récemment constitués, échappent à cette règle quasiment immuable : les centres de développement chorégraphique et les scènes de musiques actuelles n'ont pas revendiqué l'onction « nationale » dans leur appellation. Signe des temps ?

À l'évidence, ce qualificatif hiérarchise, au moins symboliquement ; mais que traduit-il réellement aujourd'hui en termes d'objectifs politiques hormis l'implication financière de l'État ?

Tout établissement dit « national » bénéficie, en principe, d'un financement relevant du budget de l'État. L'inverse, en revanche n'est pas vrai : nombre d'entités où l'État intervient financièrement ne sont pas qualifiées de « nationales » – le Festival d'Avignon, la Maison de la danse de Lyon, l'Ensemble intercontemporain, par exemple. En outre, cette qualification est indépendante du poids de l'État dans l'ensemble des financements publics : dans nombre de cas, l'État y est très minoritaire.

On doit plutôt considérer que le qualificatif national rend compte d'une ambition publique partagée renvoyant à des missions d'intérêt général qui dépassent le périmètre du territoire d'implantation.

Cette approche est toutefois brouillée par les cas où ce même terme « national » est utilisé pour désigner des établissements financés uniquement par l'État et déployant des missions fixées par lui seul, sans que l'on comprenne toujours très bien en quoi ces missions diffèrent de celles d'autres établissements où l'État intervient en partenariat avec des collectivités territoriales.

Quoi qu'il en soit, on en revient ici à la problématique de la référence. Et à celle sous-jacente de savoir avec qui et jusqu'où celle-ci est partagée.

➤ UNE CONTRACTUALISATION EN DÉVELOPPEMENT

Au regard des analyses qui précèdent, définir des cadres de référence, *a fortiori* lorsqu'ils se veulent partagés, revêt évidemment une importance capitale.

La circulaire du 31 août 2010 relative aux labels et réseaux et les cahiers des charges qui lui sont associés ont permis une avancée substantielle, l'État y précisant les missions qu'il assigne à chaque catégorie d'établissements de référence qu'il a contribué à forger, visant parfois à une excessive exhaustivité (cf. supra).

Cette même circulaire préconise la conclusion d'une convention d'objectifs pluriannuelle et multipartite, destinée à sécuriser les financements des institutions, à permettre à chacune d'elle de disposer d'une feuille de route et à fixer les principes d'une évaluation. C'est là que peuvent se préciser entre les partenaires publics les contours de l'ambition partagée.

On note que la circulaire « labels et réseaux » a relancé la politique conventionnelle même si, pour l'essentiel, les conventions conclues sont très majoritairement bilatérales État / institution.

	Effectif étudié	Nb de conventions en vigueur	Pourcentage
2009	179	70	39 %
2012	189	119	62 %

Le principe préconisé de conventions multipartites s'est révélé être d'une mise en œuvre complexe en raison d'une difficile articulation avec la circulaire du 18 janvier 2010 relative aux relations entre les pouvoirs publics et les associations. Il en résulte que nombre d'entreprises du spectacle vivant voient leur activité régie par autant de conventions bilatérales qu'elles ont de financeurs publics associés.

Cette difficulté technique, réelle, ne doit pas occulter que la contractualisation bute aussi dans certains cas sur les différences d'objectifs qui fondent l'intervention de chaque financeur public. Les conséquences de ce différentiel varient en fait selon la configuration.

Dans le cas des établissements relevant des labels et réseaux, c'est un socle de missions qui déclenche l'aide de l'État. Dès lors que ce socle de mission n'est pas constitué, en principe la labellisation n'est pas possible. À l'inverse, dès lors qu'il est constitué, rien n'empêche que des missions soient ajoutées à ce socle et c'est bien souvent ce qui se produit lorsque les objectifs des différents partenaires diffèrent, la mission globale s'en trouvant alourdie, complexifiée au risque parfois de la saturation et d'une perte de lisibilité du socle premier.

À noter que les compagnies conventionnées n'échappent pas non plus à ce phénomène de saturation, de même que certains établissements non labellisés de la catégorie « autres lieux ».

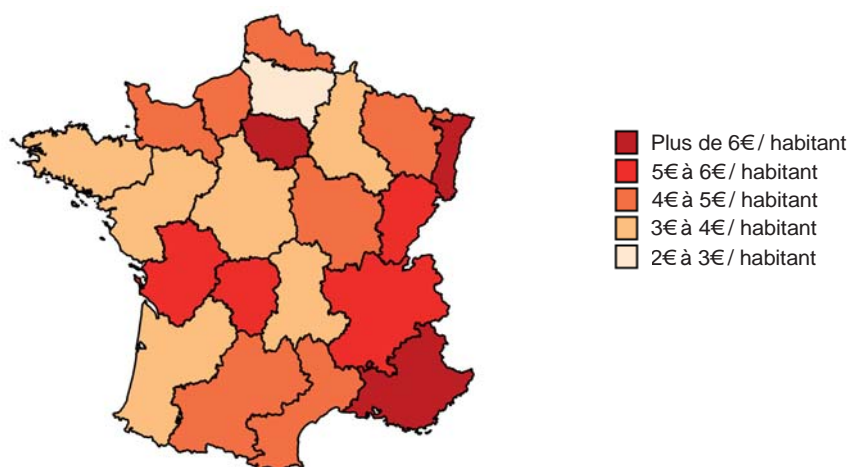
En revanche, dans le cas des scènes conventionnées, le financement de l'État se rapporte en principe à un volet précis et cerné de l'action, volet qu'il vise à encourager ou à développer. Il cible ainsi l'intervention dans son articulation avec les nécessités particulières du territoire.

Cette souplesse, d'autant plus précieuse en période de grande contrainte budgétaire, mérite d'être examinée avec attention. La politique de labellisation qui a constitué un mode majeur d'intervention de l'État jusqu'à récemment n'offre aujourd'hui plus guère de marge d'évolution ; ce non pas tant du fait qu'il manquerait de candidats pertinents à tel label ou réseau mais le plus souvent faute de crédits disponibles permettant d'élargir le cercle des élus.

➤ LES FRUITS DE L'HISTOIRE

Au fil du diagnostic a été régulièrement évoqué le fait que nombre de configurations sur le terrain sont les « fruits de l'histoire » et il est vrai que, dans sa phase pionnière, *l'État a souvent agi*

là où le contexte local en offrait l'opportunité, sans que prévale une logique d'aménagement culturel du territoire.



Dépense du MCC par habitant sur le champ du spectacle vivant (programme 131-1)

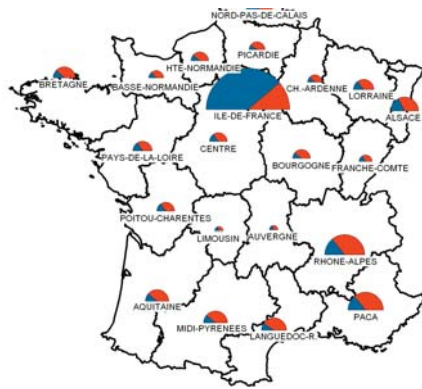
On a déjà souligné précédemment les disparités sur le plan de la desserte territoriale. Celles-ci trouvent une traduction chiffrée à travers la dépense par habitant qui s'établit entre 2,55 € pour la Picardie et 28,87 € pour l'Île-de-France.

Le cas pour le moins atypique de l'Île-de-France est entièrement imputable à Paris. En effet, la dépense par habitant hors Paris s'élève à 3,41 € et fait que les départements de la région rejoignent le peloton, voire même y courent plutôt en queue. Quant à la capitale, examinée seule, elle bénéficie d'une dépense par habitants de 113,69 € dont 105,44 € sont imputables aux seuls établissements publics nationaux situés sur son territoire (tous, à l'exception du TNS à Strasbourg et du CND à Pantin). Cette situation n'est pas sans soulever un certain nombre de questions.

- *Quelle est la part du rayonnement international et de la centralité, naturelle pour une ville capitale, assumée par les établissements publics nationaux ?* Pour répondre à cette question, il conviendrait de procéder à un examen de leur fréquentation par les touristes étrangers et par un public national non francilien.
- *Existe-t-il une réelle différence dans la structure des publics des institutions de la couronne ? En d'autres termes, ces institutions jouent-elles un rôle singulier en faveur des publics de leurs territoires ?* Là encore, une étude des publics s'avèrerait fort utile.
- *Quelles actions les établissements publics pourraient-ils (ou devraient-ils) mener pour améliorer leurs capacités à irriguer l'ensemble du territoire ?* Ce point pourrait être envisagé sous trois aspects : les tournées et résidences en région, le positionnement en tête de réseau voire, plus complexe à aborder en période de budget contraint, l'installation d'établissements filialisés en régions.

Il apparaît donc clairement que *l'État ne pourra plus longtemps faire l'économie d'une régulation de la situation spécifique qui prévaut à Paris* si la concentration des structures agissant dans le domaine du spectacle vivant ne parvenait à se justifier, au moins en partie, au titre des emblèmes de la capitale de la France et du rayonnement international qui s'y attache, ou par une mission dont la portée concernerait l'ensemble du territoire national.

Quoi qu'il en soit, les équilibres territoriaux doivent être appréhendés dans la globalité de l'ensemble de l'action de l'État dans les territoires et, à ce titre, l'observation doit être mise en regard de données plus globales. Il n'en reste pas moins que les financements de l'État dans le domaine du spectacle vivant ne sauraient s'exonérer d'un souci d'équité territoriale.



Légende



■ % Subvention MCC

■ % Subvention Collectivités

Nota : Le secteur rouge est représentatif des dépenses des collectivités croisées avec des interventions du MCC. Il exclut donc leurs interventions sur des initiatives non financées par l'État

Part relative des interventions de l'État et des Collectivités territoriales

Invoqué selon les cas comme facteur de légitimité aussi bien que comme frein à la plasticité de l'action, l'effet de l'histoire apparaît très ambivalent. En vérité, il recouvre des réalités complexes et variées qui interfèrent de manière substantielle avec les décisions.

Parmi celles-ci, on peut citer l'ombre portée de grands programmes d'action de l'État (décentralisation dramatique de Jeanne Laurent, maisons de la Culture d'André Malraux, plan Landowski pour la musique, centres chorégraphiques nationaux sous Jack Lang, plan SMAC dernièrement, par exemple), la notoriété des artistes porteurs de projet et les effets d'emblème propres à la sphère culturelle, le positionnement et le poids politique des grands élus (en particulier des maires). Autant d'éléments qui affectent la localisation des interventions de l'État et leur niveau.

Résultant d'une conjugaison, sans doute inévitable, entre volontarisme et opportunités, le paysage du spectacle vivant souffre d'imperfections notoires que la rareté de la ressource financière rend encore plus criantes mais sur lesquelles il est bien difficile d'agir. C'est là où d'effets de l'histoire on en arrive au « poids de l'histoire » qui se fait sentir d'autant plus lourdement que la déconcentration a rendu difficile le transfert des moyens de l'État d'une région à l'autre.

Faute de les identifier lucidement, on sous-estime trop souvent les facteurs de contrainte ou d'empêchement qui interfèrent négativement avec une volonté de transformation. En particulier, on doit prendre en compte qu'en manière de politique de spectacle vivant, les responsabilités sont tellement entrecroisées qu'il est quasiment impossible pour l'État de réformer sa propre intervention sans mettre en jeu l'ensemble des interventions. C'est ainsi que la méthode des mandats de révision où l'État a tenté de ré-agencer en solo ses propres interventions a montré ses limites.

En ce sens, la démarche de la Modernisation de l'action publique qui se propose d'associer à l'évaluation les « parties prenantes » (ministères, collectivités, organismes sociaux, usagers) de manière à construire une vision collective des enjeux va dans le bon sens. Toutefois, il ressort du présent diagnostic que la mise en œuvre d'une transformation nécessitera une grande lucidité de la part de tous les protagonistes.

La photographie livrée ici laisse entrevoir des pistes en termes d'approches collaboratives. En témoigne par exemple le programme en faveur des musiques actuelles.

Bâti sur un terrain quasiment vierge, il était d'emblée à l'écart de toute considération historique. Démonstration de l'aptitude à prendre en compte les pratiques et les esthétiques émergentes ainsi que les aspirations de nos concitoyens, il a dès les origines été marqué par une logique de desserte territoriale, aux plans national aussi bien que local. Le plan SMAC (Scènes de musiques actuelles) vise l'objectif de doter à moyen terme chaque département français d'au moins une de ces structures labellisées. Localement, il se préoccupe de mettre les acteurs du secteur en réseau, par la mise en œuvre des SOLIMA, véritables schémas directeurs concertés avec les collectivités territoriales.

Il en résulte que sans se poser en chef de file – sa participation financière reste très minoritaire – l'État a développé une expertise respectée et écoutée sur le champ des musiques actuelles, donnant *ipso facto* à ses interventions un effet d'entraînement remarquable.

A l'inverse, *l'État peine à réguler une situation qui s'est sédimentée au fil des ans et qui le conduit à attribuer en direction centrale des aides à des bénéficiaires à l'égard desquels les exigences de contrepartie sont peu caractérisées voire inexistantes*. C'est ainsi notamment qu'un certain nombre de noms illustres du théâtre reçoivent une aide annuelle avec pour seule finalité celle de faciliter la continuité de leur travail de créateurs.

Il n'est certes pas contestable que le service insigne rendu par ces figures tutélaires, souvent pionnières de la décentralisation théâtrale et acteurs du rayonnement de la création française à l'étranger, justifie pleinement la reconnaissance nationale. On pourrait cependant imaginer de leur proposer de renouer avec l'esprit de mission dont ils ont été les militants, par exemple dans le cadre d'une forme de contrat de générations qui leur donnerait un rôle irremplaçable en matière de transmission.

Quoi qu'il en soit, l'examen au cas par cas des subventions versées pourrait déboucher sur une nouvelle vague de déconcentration, prioritairement orientée vers une amorce d'équilibrage territorial.

2- LA POLITIQUE DES LABELS ET RÉSEAUX

2.0.1- TABLEAU SYNOPTIQUE DE LA MISE EN PLACE DES LABELS ET RESEAUX

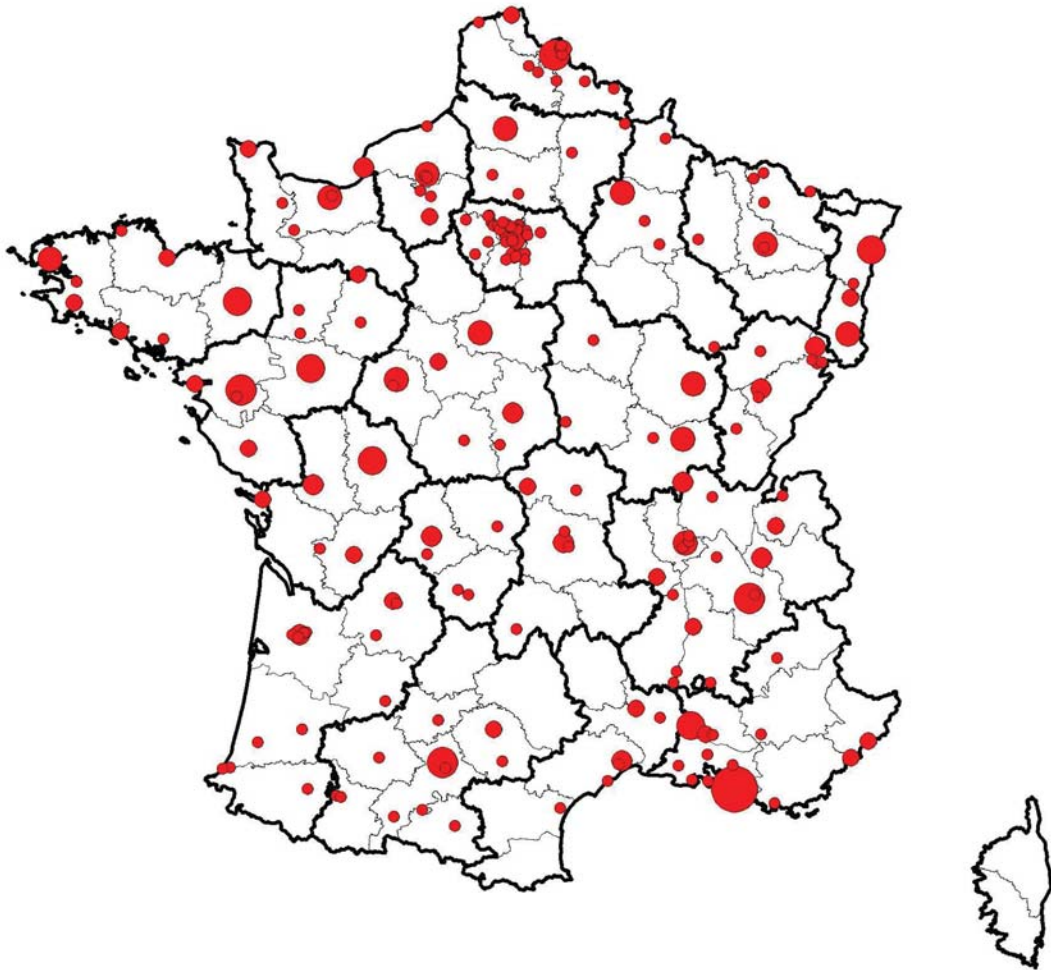
	Prémices	Formalisation	Périmètre 2013	Entité regroupant les membres du réseau
CDN	1946 : fondation du Centre dramatique de l'Est à Colmar qui marque le début de la décentralisation théâtrale orchestrée par Jeanne Laurent	1972 : décret relatif aux contrats de décentralisation dramatique 1995 : arrêté fixant le contrat-type de décentralisation dramatique	33 CDN, 1 assimilé (TNB), 4 CDR 2012 : CDR de Poitiers devient CDN 2013 CDR de Colmar devient CDN Sortie récente : Théâtre Ouvert (Paris) Entrées à l'étude : Ivry	ACID : Association pour la création et l'innovation dans la décentralisation dramatique. Fondée dans les années 1980, dénommé « agence » au lieu d'« association » jusqu'en mars 2006, elle regroupe de droit tous les directeurs des CDN <i>Pas de soutien DGCA</i>
SN	1961 : inauguration de la première Maison de la culture au Havre 1967 : lancement des centres d'action culturelle 1975 : lancement des centres de développement culturel	1991 : lettre du directeur du théâtre et des spectacles instituant le label « scène nationale » en réunissant les trois ensembles existant 1997 : circulaire relative aux scènes nationales et aux contrats d'objectifs	70 entités Sorties récentes : Martinique et Petit-Quevilly Dernier entrant : Scènes du Jura en 2013 Entrées à l'étude : Corse, Toulon-Châteaueuvallon, Guyane	Association des scènes nationales. Constituée en 1990 par la fusion de l'Union des maisons de la culture et de l'Association des établissements d'action culturelle. <i>Soutien DGCA = 50 k€</i>
Opéras	1964 : création de la Réunion des théâtres lyriques municipaux de France (RTLMF), entente intercommunale entre 13 villes en charge de coordonner les activités de ces théâtres 1991 : la RTLMF devient RTLF 2003 : la RTLF devient la ROF	1996 : instauration d'un label "opéra national en région" 2010 : le label "maison d'opéra en région" recouvrant les opéras bénéficiant de l'aide de l'État est consolidé par la circulaire du 31 août 2010	13 entités Dernier entrant : Opéra de Dijon en 2009 dont 5 "opéras nationaux en région" Dernier entrant : Opéra de Lorraine à Nancy labellisé "national" en 2006	Pas d'entité regroupant uniquement les membres du réseau. C'est la ROF dont le périmètre est plus large (elle fédère à ce jour 26 opéras, scènes et festivals lyriques) qui en tient lieu . <i>Soutien DGCA = 90 k€</i>
CCN	1968 : fondation du Ballet théâtre contemporain (BTC), basé à la maison de la culture d'Amiens, premier acte de la décentralisation chorégraphique 1972 à 1983 : installation en région de neuf chorégraphes à l'instigation de l'État	1984 : discours du ministre de la culture relatif instaurant le label CCN parmi dix mesures annoncées pour le développement chorégraphique 2005 : projet de texte cadre organisant le label CCN qui ne sera pas formellement validé 2010 : consolidation du label par la circulaire du 31 août 2010	19 entités Derniers entrants : CCN de Biarritz et de Rillieux-la-Pape en 1998 Dernière sortie : CCN de Toulouse devenu le premier CDC en 1995	A-CCN Association fondée en 1995 qui regroupe l'ensemble des CCN. Soutenue par l'État depuis 2005. <i>Soutien DGCA = 70 k€</i>
Orchestres	1969 : Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises de Marcel Landowski 2000 : création de l'Association française des orchestres (AFO) réunissant 32 orchestres	2010 : formalisation du « réseau national des orchestres en région » par la circulaire du 31 août 2010	21 entités à quoi s'ajoutent l'Orchestre de chambre de Paris ainsi que deux opérateurs : l'Ensemble intercontemporain et l'Orchestre de Paris Dernier entrant : Orchestre de Picardie intégré en 1985	Pas d'entité regroupant uniquement les membres du réseau. C'est l' AFO , Association française des orchestres, fondée en 2000 et dont le périmètre est plus large (27 membres) qui en tient lieu <i>Soutien DGCA = 121 k€</i>

	Prémices	Formalisation	Périmètre 2013	Entité regroupant les membres du réseau
SMAC	1991 : lancement des cafés-musique 1996 : fusion du programme cafés-musique avec d'autres aides du MCC aux lieux de musiques actuelles	1998 : circulaire relative aux scènes de musiques actuelles 2010 : consolidation du réseau national des SMAC par la circulaire du 31 août 2010 2013 : validation du <i>Vademecum</i> des schémas d'orientation pour le développement des lieux de musiques actuelles (Solima)	82 entités Derniers entrants : La Paloma à Nîmes, la Cordonnerie à Romans, Jazz d'Or à Strasbourg en 2013 30 établissements candidats à rejoindre le réseau	Pas d'entité regroupant uniquement les lieux labellisés. C'est la FEDELIMA , Fédération des lieux de musiques actuelles, dont le périmètre est plus large (133 membres) qui en tient lieu . Elle résulte de la fusion en décembre 2012 de la Fédurock et de la FSJ (fédération des scènes de jazz et de musiques improvisées) <i>Soutien DGCA = 178 k€</i>
CNCM	1993 : identification d'un premier réseau réunissant quatre structures	2005 : cahier des charges définissant les missions des CNCM 2010 : consolidation du réseau national des CNCM par la circulaire du 31 août 2010	6 entités Derniers entrants : Reims, Albi, Alfortville Sortie récente : Bourges en 2011 (cessation d'activité)	Association en voie de constitution
CDC	1995 : le CCN de Toulouse est transformé en "centre de développement chorégraphique" 2001 : courrier à la DMDTS de quatre entités (Avignon, Dijon, Lille, Uzès) revendiquant l'appellation CDC	2005 : discours du ministre de la culture validant la dénomination CDC et leur attribuant des mesures financières pour l'accueil d'artistes en résidence 2008 : rédaction d'une charte des CDC 2010 : reconnaissance du réseau national des CDC par la circulaire du 31 août 2010	9 entités Dernier entrant : CDC de Picardie en 2011 En préfiguration : CDC de Guyane et CDC Paris-Réseau Candidat : Pôle Sud (Strasbourg)	A-CDC Association fondée en 2010 qui réunit 8 des 9 CDC. <i>Soutien DGCA = 30 k€</i>
PNAC	2001 : le ministère de la Culture, lance « L'année des arts du Cirque » sur la saison 2001-2002 et désigne 11 pôles cirque	2010 : A l'occasion de la conclusion des Entretiens de Valois et avec le soutien des organisations syndicales, le MCC crée le label Pôle national des arts du cirque formalisé par la circulaire du 31 août 2010	12 entités Dernier entrant : PNAC Méditerranée (La Seyne-sur-Mer / CREAC Marseille) En préfiguration : Obernai Espace Athic (Alsace)	Pas d'entité regroupant uniquement les lieux labellisés. C'est Territoires de cirque qui en tient lieu . Créée en 2004, cette association regroupe les PNAC et une vingtaine d'établissements de production et de diffusion soutenant le cirque de création
CNAR	2005-2007 : dans le cadre du Temps des Arts de la Rue, neuf lieux de fabrication ont été reconnus « centres nationaux des arts de la rue » avec des missions et de moyens leur permettant une structuration durable.	2009 : Création des centres nationaux des arts de la rue.	9 entités : Dernier entrant : Usine Boinot, Niort En préfiguration : le Boulon (Vieux-Condé, Nord-Pas-de-Calais) le SOAR, Annonay et Ateliers Frappaz Villeurbanne (Rhône-Alpes)	Pas d'entité regroupant uniquement les lieux labellisés. C'est la FNAR , Fédération nationale des arts de la rue, qui en tient lieu . <i>Soutien DGCA = 69 k€</i>

2.0.1- RÉPARTITION DES LABELS EN FRANCE MÉTROPOLITAINE

DONNÉES 2010

(CDN, pôles cirque, CNAR, CCN, CDC, Scènes nationales, orchestres, opéras, CNCM et SMAC)



2.1- LES CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX & REGIONAUX (CDN/R)

A. Principales caractéristiques du réseau

Les centres dramatiques nationaux, régionaux et assimilés, présents sur l'ensemble du territoire français sauf Picardie et Corse, sont clairement identifiés comme les institutions professionnelles de référence dédiées au théâtre, du répertoire classique aux formes et écritures contemporaines.

Leur mission première de création/production, exploitation et diffusion dans leur zone d'implantation – mission aujourd'hui élargie à l'échelle nationale et internationale – des spectacles dramatiques de leurs directeurs et d'autres metteurs en scène s'accompagne d'une mission complémentaire de programmation régulière au siège d'œuvres théâtrales "de haut niveau" : la mission artistique des CDN/R, incarnée par le directeur, se confond d'emblée avec leur mission d'intérêt général.

Les CDN/R sont les seuls à assumer aussi dans leur région des missions de professionnalisation, de transmission et d'insertion: accompagnement et qualification de jeunes compagnies, formation initiale (ateliers, responsabilité de cinq écoles supérieures) et formation continue des comédiens (AFR), préservation des métiers du théâtre (décors, costumes, etc).

Le cahier des charges du contrat triennal de décentralisation dramatique assure une grande cohérence. Depuis 2010, celui-ci est progressivement complété par une convention pluripartite d'objectifs et de moyens avec les collectivités territoriales partenaires.

Des entreprises personnalisées par le profil et le mode de nomination des artistes comme directeurs

Depuis l'origine en 1946, les CDN/R sont des organisations de droit privé (24 SARL, 1 SA, 7 SCOP, 1 EURL, 2 SAS, 2 associations et 1 SEML), dirigées par un "chef de troupe", désigné intuitu personae par le ministre lui-même. Cette double spécificité constitue la carte d'identité des CDN/R.

Si la procédure d'appel public à candidatures et de sélection sur projet par un jury mixte État/collectivités territoriales a amélioré la transparence des recrutements, la nomination d'un comédien et metteur en scène, vaut aussi légitimation artistique et politique. Corollaire, le non-renouvellement du contrat est souvent vécu comme un désaveu voire une injustice. La fin de mandat est néanmoins assortie, sur la base d'un projet artistique, d'une convention triennale de l'État de 150k€ par an qui facilite le retour à l'exercice professionnel et donc la mobilité.

Un ensemble en voie de stabilisation qui présente de fortes disparités des équipements, des budgets et des situations locales

De 42 CDN/R en 1993, 41 en 2003, 39 en 2010, on est passé à 38 en 2013². On constate ces dernières années une tendance à transformer des CDR en CDN, y compris dans des villes moyennes (Thionville, Colmar, Poitiers) en fonction de la volonté politique et du rayonnement territorial mais sur des critères techniques et budgétaires qui mériteraient d'être cadrés.

21 CDN/R disposent de deux salles en propre. Si 40% des centres en ont une de 700 places au moins, 13 n'ont aucune jauge supérieure à 400 places. Plusieurs n'ont pas d'atelier de décors et costumes ni même de salle de répétition. 2 n'ont pas de lieu en propre (Orléans, Poitiers)³. L'état des lieux est à réactualiser.

² 33 CDN+ 4 CDR + 1 assimilé (TNB Rennes)

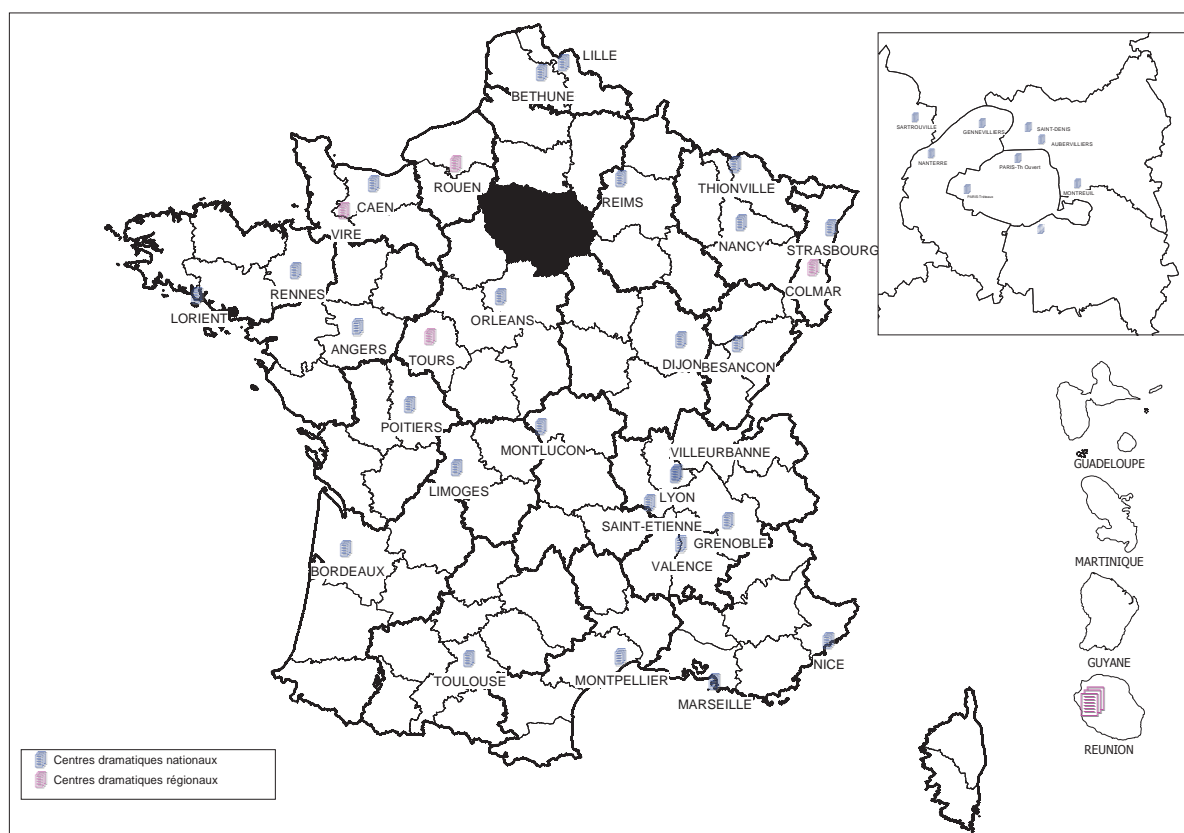
³ Hormis le cas particulier des Tréteaux de France

On observe une disproportion de poids budgétaire et de volant d'activités qui s'explique autant par la configuration de l'outil, la taille du bassin d'implantation et le paysage théâtral environnant que la ligne artistique : 9 gros CDN⁴ (> 5 M€) dont 4 très gros (>7 M€) côtoient 8 à 10 moyens (moyenne 3,8 M€) et une majorité de plus petites institutions (2 à 3 M€).

L'État reste financeur majoritaire même si sa part tend à diminuer un peu : en 2010, avec 56,7% des financements publics, il contribuait globalement pour 59,5M€ sur 149 M€ de budget cumulé du réseau (montant en progression de 11% depuis 2003 soit 2,1% en moyenne annuelle). Les CDN historiques restent toutefois très majoritairement subventionnés par l'État.

Le réseau est subventionné à 75% par les collectivités publiques. Il est plutôt bien géré même si on observe que 8 CDN/R présentent un déficit cumulé > 100 k€

B. Service rendu à la population



La répartition territoriale, dense, présente plusieurs déséquilibres. Si les bassins des capitales de région sont pourvus (sauf Auvergne, Corse et Picardie), on observe une plus forte implantation sur la moitié nord de la France, une hyper concentration dans la couronne francilienne (au nord-est) et une "diagonale aride" du sud Bretagne à PACA. Des régions étendues comme les Pays de la Loire, Poitou-Charentes, Aquitaine, Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon n'ont qu'un seul CDN/R alors que d'autres plus petites en comptent deux (Alsace, Basse-Normandie, Lorraine). Fruit d'aléas historico-politiques, la carte des CDN/R ne recoupe pas complètement celle des 30 premières aires urbaines métropolitaines (Brest, Nantes, Clermont-Ferrand, Le Mans, Metz., notamment, en sont dépourvues).

⁴ Bordeaux, Lille, Marseille, Nice, Reims, Rennes, Nanterre, Toulouse, Villeurbanne

⁵ Y compris Tréteaux et TO sur crédits centraux

Dans le contexte budgétaire que nous traversons, la création de nouveaux CDN ou CDR pour assurer une meilleure couverture nationale apparaît improbable. Au demeurant, il serait hasardeux de vouloir réduire le nombre de ces institutions dans des régions qui pourraient être jugées sur-dotées au profit d'autres, qui apparaissent défavorisées, sans courir le risque d'instaurer le principe paradoxal d'une pénurie équitable.

Une solution doit plutôt être recherchée dans le renforcement des responsabilités territoriales des CDN/R, notamment en matière de diffusion. Force est d'ailleurs de constater que les Scènes nationales ou conventionnées apportent sur ce plan une forme de compensation aux territoires les plus démunis sur le plan de la décentralisation théâtrale.

Un rôle fondamental dans l'élargissement et le renouvellement du public de théâtre

Tous les CDN/R ont des partenariats avec les établissements scolaires et universitaires et développent des actions de sensibilisation et d'EAC, notamment les options Théâtre en lycée. La fréquentation moyenne des scolaires (22%) masque de grandes disparités : de 5 à 6% (Nice, Marseille) à 40 à 55% (Angers, Saint-Denis, Lorient, Caen, Vire, Thionville). Ils ont une responsabilité particulière dans la formation des maîtres, vecteur-clé de démultiplication à travers les conventions Drac-Rectorat.

L'élargissement du public passe aussi par les séries longues (10 obligatoires pour les créations et 5,5 en moyenne sur l'ensemble de la programmation) et le développement de petites formes itinérantes pour des publics éloignés géographiquement ou culturellement. A noter qu'en 2010, la fréquentation payante a progressé de 3,6% (72,5% en moyenne) alors que le nombre de représentations a régressé (-1,7%⁶).

C. Impact artistique au service du rayonnement des arts du théâtre et des compagnies

Il dépend de la singularité des projets et du choix des artistes-directeurs qui assurent à la fois une permanence de la tradition et de la pensée du théâtre et le renouvellement des esthétiques et écritures scéniques dans leur diversité. Les CDN/R soutiennent les auteurs vivants (art.7 et comités de lecture) et produisent aujourd'hui du théâtre au sens large avec souvent une coloration danse (Bordeaux, Gennevilliers, Rennes, Sartrouville, Valence). L'ouverture pluri ou trans-disciplinaire augmente: 13,3% des entrées en moyenne et 13,7 % en 2010-2011.

Les tournées se sont développées en France (22 font + de 50 représentations en tournée par an dont 8 font + de 100) au détriment du territoire proche (10 à 15), souvent saturé. C'est surtout le cas pour les CDN importants ou frontaliers qui privilégient l'international. La visibilité internationale reste à documenter, car si beaucoup de CDN/R ont des temps forts internationaux, peu d'éléments sont disponibles à leur sujet.

Les CDN/R coproduisent le travail d'environ 250 compagnies par an – dont une centaine de manière majoritaire ou très significative – et en accueillent autant ; le réseau se partage autour d'une médiane de 5 à 6 pour les coproductions et de 10 à 15 pour les accueils. On constate un partage de l'outil plus généreux de la part d'une nouvelle génération de directeurs, notamment sous forme d'une augmentation du nombre d'artistes associés mais cet indicateur doit être perfectionné. La production déléguée n'est vraiment pertinente que pour les artistes encore isolés (metteur en scène, auteur) ou les équipes peu structurées.

La très forte augmentation du nombre de compagnies (leur nombre a doublé en dix ans pour atteindre plus de 450 à l'heure actuelle en France) doit cependant être interrogée. Les initiatives en cette matière traduisent bien davantage le souci des jeunes metteurs en scène et comédiens de créer leur propre emploi, ce que la dureté du temps rend compréhensible, que l'impérieuse nécessité

⁶ Synthèse DT portant sur la saison 2009-10; il semble que la saison suivante marque un recul de 6,2% (contexte économique ?)

d'assurer leur liberté de création. Il conviendrait plutôt de renforcer les engagements des CDN/R sur le champ de la responsabilité et de la solidarité professionnelles en termes d'accueil mais aussi de production, de coproduction, de portage de projets de jeunes metteurs en scène. Le renforcement de ces engagements aurait comme effet de contenir l'inflation du nombre de compagnies de théâtre, au profit d'un accompagnement des carrières dans un cadre structuré.

D. Impact socio-économique

Aucune donnée statistique propre à produire une vision macroéconomique n'a pu être réunie sur ce sujet dans le temps imparti au diagnostic

À cet égard, il serait pertinent d'effectuer un bilan au moyen de dispositifs de suivi tels UNIDO, afin d'évaluer précisément l'impact de l'action des CDN/R sur l'emploi d'artistes et de techniciens. S'agissant de ces derniers, on constate une tendance à la multiplication des CDD ou encore parfois au montage de productions sans engagement d'aucun technicien. Or, les compétences des personnels techniques doivent être davantage valorisées. Ce phénomène doit être mesuré.

On doit cependant noter que, seuls assujettis au protocole d'accord de 2003⁷, les 31 CDN assurent 383 000 heures aux artistes, soit 6,5 ETP environ par théâtre et par an, dont 82% aux interprètes. Cependant, en masse salariale et en volume horaire par rapport aux autres personnels (art.4 & 5), l'emploi direct des interprètes a régressé de - 7,4 % en 2010, soit -9,4 % depuis 2003, en dépit de l'augmentation des artistes permanents (14 CDN en déclarent).

Un diagnostic approfondi de l'impact socio-économique du spectacle vivant devrait mettre en exergue le poids des CDN/R sur l'économie locale et le rôle majeur de ces institutions dans l'insertion sociale des jeunes. Une étude de l'impact économique et social de la permanence artistique dans les CDN/R devrait également être conduite, afin d'évaluer précisément et au cas par cas pour chaque CDN/R sa capacité à entretenir un noyau de comédiens permanents, directement mobilisés dans la conduite d'actions culturelles en direction du public local.

En matière d'insertion professionnelle, un rappel doit être fait des règles collectives pour juguler certaines dérives consécutives aux contraintes budgétaires. La tentation peut parfois être grande, en effet, de monter des ouvrages avec trop peu de comédiens professionnels, la distribution étant complétée par un recours majoritaire à des jeunes en contrats aidés, issus d'une école de théâtre. Une réflexion connexe devrait aussi être menée afin d'associer davantage les seniors au sein des troupes de théâtre et de mieux mixer les générations.

La réduction de la précarité des artistes doit faire figure d'enjeu majeur pour la démarche d'évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant.

E. Diagnostic général

Points forts : des lieux de développement durable du théâtre

- Une mission claire, un maillage national remarquable et un corps de doctrine solide font des CDN/R les piliers historiques et emblématiques de la création théâtrale en France ;

- Une capacité à assumer sur la durée le renouvellement des arts du théâtre, la continuité de la transmission et de la qualification professionnelles, de la sensibilisation et de l'éducation artistique du public aux formes variées de la création théâtrale ;

⁷ Hors CDR, Rennes et Théâtre Ouvert
Diagnostic spectacle vivant - DGCA - ICA

- Des personnalités d'artistes pour qui l'engagement dans le siècle donne sens à leur geste artistique et dont le regard singulier, en contrepoint du *turn-over* des modes, doit s'ancrer dans la réalité d'un territoire ;

- Des directeurs récemment nommés respectueux de l'éclectisme artistique et conscients du contexte ce qui devrait renforcer l'effet 'réseau' (projets en commun, coproductions) qui n'avait pas été encouragé par crainte de clôture endogamique. (l'hétérogénéité des équipements et des budgets comme la diversité des esthétiques limite aussi de fait la possibilité des collaborations).

Le revers de la médaille : les points faibles se sont sédimentés

- L'insuffisance et le vieillissement des outils de travail : théâtres sans salle de répétition, sans lieux de stockage, etc ; vétusté des équipements scéniques et sous-équipement en technologies numérisées ;

- La progression naturelle des coûts de structure et d'exploitation, supérieure à celle des produits, entraîne, en dépit d'une gestion globalement saine, une réduction de la marge d'activités ;

- Un changement de modèle économique se fait jour au profit de la diffusion et au détriment de la production qui se traduit par un moindre investissement artistique des diffuseurs qui optent plus volontiers pour des contrats de cession que pour des parts de coproduction ;

- Le manque de présence artistique continue malgré une tendance à la hausse et surtout, un poids insuffisant des comédiens dans la définition et la conduite de la politique artistique ;

- Les moindres capacités à produire des pièces exigeant une distribution nombreuse, singulièrement du répertoire, et l'engouement pour la pluri ou la trans-disciplinarité qui ont contribué à banaliser l'identité du label ;

- L'équilibre délicat engendré par la superposition des missions de création/diffusion, de programmation élargie et d'action territoriale assortie des exigences et inclinations de quatre collectivités publiques ;

- L'appropriation variable de ces établissements par les collectivités territoriales et donc la disparité des financements publics ;

- Un statut ambigu et juridiquement fragile.

Interactions internes et externes au réseau

Les coproductions ou échanges avec les théâtres nationaux restent ponctuels. Ils sont anciens avec La Colline et se sont développés plus récemment avec le Théâtre national de Strasbourg, On n'observe pas d'effet de concurrence entre ces deux ensembles autre qu'artistique.

Les scènes nationales et conventionnées sont le débouché logique des centres dramatiques qui y tournent beaucoup, en fonction des affinités et des conditions pratiques. Toutefois, la circulation entre ces labels ou programmes pourrait s'intensifier. A noter que les centres dramatiques peuvent être fragilisés par des scènes trop proches de leur siège (Orléans, Caen, notamment), sauf si le territoire artistique est clairement partagé (Reims).

Sur leur territoire, les centres dramatiques s'efforcent de travailler en cohérence avec les compagnies, les 'autres lieux' et d'autres institutions du SV (opéras, CNAR, festivals...).

Cohérence globale du réseau

Au-delà de la doctrine commune et du cahier des charges identique, le réseau est marqué par une forte disparité qui tient plutôt à la taille des équipements et de la ville d'implantation, à la situation ou non de monopole, à l'implication des élus et au budget. Les neuf à dix gros CDN (dont Rennes) ne sont pas représentatifs d'un réseau dense d'institutions plus modestes et artisanales qui peinent à répondre à toutes les injonctions. Des synergies doivent encore être trouvées dans le cadre d'un dialogue renouvelé entre les professionnels, les collectivités territoriales et l'État. La multiplicité des tutelles, le dialogue entre elles et avec les responsables d'établissement sont jugés fructueux par les professionnels qui y voient la justification du maintien d'une compétence culturelle partagée.

L'instauration d'une grille commune d'évaluation des différents établissements en favoriserait l'organisation. Aujourd'hui, la donnée du nombre de représentations par spectacle n'est pas consolidable ni forcément présente dans les bilans des CDN. Une trame applicable à tous permettrait de disposer de données chiffrées, notamment en matière de diffusion.

Schématiquement, il y a en fait deux grandes familles : les gros CDN dont certains se sont auto-promus "Théâtre National de"... (effet TNP) et la famille des structures plus légères, dont le 'réseau' des "Comédies". Encore ces ensembles évidents ne sont-ils nullement homogènes. Néanmoins, là où toutes les missions convergent sur une institution, majoritairement dans des capitales de région (Bordeaux, Limoges, Marseille, Montpellier, Nice, Toulouse, etc), le CDN/R peut être enclin à adopter une programmation plus large, parfois au détriment de sa mission de création, de formation ou d'action culturelle, car il dispose d'un vaste réservoir de public. *A contrario*, mettre un artiste plus original dans un CDN/R implanté dans un bassin de vie aux dimensions modestes le condamne à une moindre visibilité qui peut nuire au rayonnement de l'institution.

Les CDN/R conjuguent stabilité institutionnelle et renouvellement d'aventures artistiques sur un rythme de dix ans qui paraît adapté à l'épanouissement d'un projet, à la demande légitime de changement des spectateurs et à l'évolution de la structuration esthétique d'un territoire.

Problématiques majeures à traiter

Quelle que soit sa situation, le Centre Dramatique reste le pivot de la création théâtrale sur son territoire et le lieu de référence artistique, au service du public et du théâtre et non d'un metteur en scène, si talentueux ou habile soit-il. La direction par un artiste praticien (et un administrateur agréé par le MCC) est constitutive du label : elle *signifie* le théâtre dans sa dimension d'incarnation singulière et collective, relationnelle et citoyenne.

Considérés comme des 'nantis', les centres dramatiques ont à faire face à une multiplicité de charges nouvelles, relevant parfois de l'injonction paradoxale. Ils ne sont plus le cadre unique de légitimation artistique professionnelle : il n'est pas rare que des metteurs scène reconnus hésitent à prendre en charge une institution dont la gestion s'est compliquée au risque d'amoinrir leur liberté de création. Pourtant, dans le contexte de professionnalisation des fonctions de gestion, l'adjonction à l'artiste-directeur d'un administrateur permet d'absorber la charge qu'impliquent le reporting et les tâches administratives et est de nature à vaincre cette réticence. Parallèlement, la réussite de la décentralisation dramatique et les initiatives prises dans ce domaine par les collectivités estompent la spécificité politique de leur mission originelle. Enfin, le théâtre lui-même évolue (revient) vers des formes de spectacle qui diluent *l'image* des centres dramatiques dans l'esprit du 'grand public', sans que se démente pour autant le succès public du "théâtre parlé" classique ou contemporain.

Sur cette base apparaissent plusieurs problématiques qui découlent de la dynamique ambivalente du paradigme fondateur du label : parcours d'artistes *versus* lieu théâtral, projet *versus* institution, nomadisme *versus* sédentarisation. Plus précisément, un travail de réflexion voire d'arbitrage semble devoir être mené sur les points-clés suivants :

Faut-il modifier le statut ? Le passage du régime privé à un statut d'établissement public bouleverserait l'esprit initial du label. Sécurisant financièrement et juridiquement, plus conforme à la notion de service public, il contribuerait néanmoins à parachever l'institutionnalisation des centres dramatiques. La solution de la SCIC (sociétés coopérative d'intérêt collectif) explorée parallèlement par les organisations professionnelles mérite aussi d'être envisagée : elle privilégie la responsabilité personnelle des acteurs d'une aventure artistique collective à qui l'on confie un lieu et une mission. Il n'y a pas lieu d'opposer les deux options et sans doute faut-il envisager une approche au cas par cas. En revanche, cette réflexion est à déconnecter de la question identitaire du profil du directeur et de l'indépendance du projet artistique.

- Quels sont les critères prioritaires du choix de l'artiste-directeur ? Créateur, chef de troupe dont le geste artistique singulier contribue à développer le théâtre à un endroit particulier et/ou responsable d'une entreprise de spectacles d'intérêt public ? Les modalités actuelles de recrutement sont-elles les plus adaptées pour apprécier la pertinence artistique et la viabilité économique d'un projet en regard de l'équipement et de son environnement théâtral et culturel ? Les professionnels estiment à cet égard que les candidats à la direction d'un CDN/R doivent être invités à concevoir un projet déterminé à la fois par les spécificités du lieu, les outils dont ils disposent (ex : atelier de décors) et les ambitions des pouvoirs publics, notamment locaux, afin d'assurer une exploitation optimale de l'équipement

Comment développer une présence artistique durable ? Comédiens, artistes et compagnies associés ? Stages de longue durée pour des élèves-comédiens post-DNSPC ? Les modalités du partage de l'outil de production et les partenariats doivent être précisées pour permettre aux CDN/R de jouer pleinement leur rôle de 'pôles-ressources de la création théâtrale décentralisée'. À cette fin, le concept de résidence appelle une définition plus précise et partagée. Trop de collaborations de quelques jours à peine reçoivent aujourd'hui abusivement cette appellation. De même, les conditions de travail liées aux résidences mériteraient d'être mieux précisées.

Quelle évolution du réseau ? Selon qu'il privilégie une logique de projet d'artiste ou de d'aménagement du territoire, l'État penche alternativement pour la réduction ou l'extension. Sa reconfiguration ne peut pas être envisagée indépendamment de la réforme de l'aide aux compagnies, de la place des 'autres lieux' et des Scènes Nationales. Un réexamen de leur situation peut être fondé, région par région, sur la cartographie technique et esthétique des institutions subventionnées par l'État mais aussi de celles financées par les collectivités et de l'offre de théâtres privés. Tout redéploiement radical paraît économiquement ou politiquement hasardeux, sauf à distinguer des CD recentrés sur leurs missions premières et un autre label plus général de « Théâtre national en région » (type Opéra?). Des rapprochements ou fusions sont possibles sous réserve qu'ils induisent de réels avantages pour l'élargissement des publics et la réduction des coûts.

2.2- LES SCENES NATIONALES (SN)

A. Principales caractéristiques du réseau

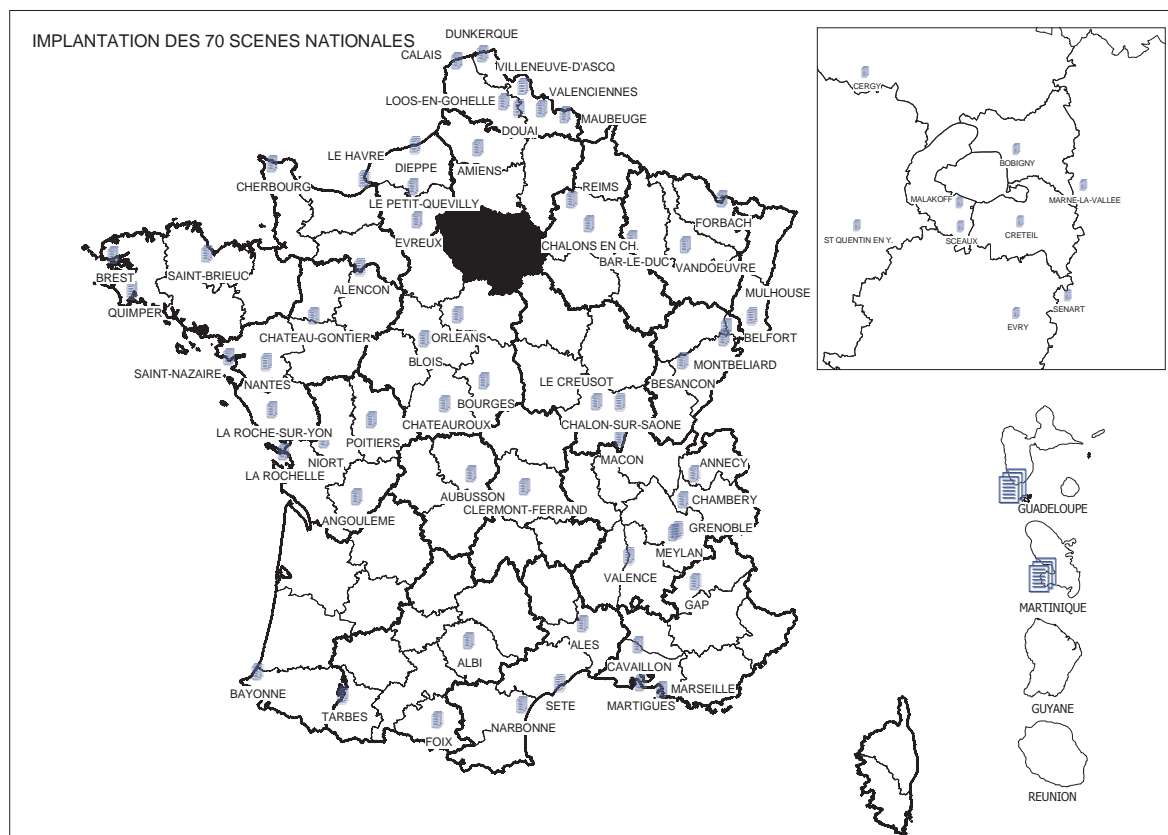
Si le label *scène nationale* date de 1997, le réseau des 70 établissements qui en bénéficient est le strict aboutissement du vaste programme d'aménagement du territoire en Maisons de la culture à vocation pluridisciplinaire lancé par André Malraux dès la naissance du ministère en 1959.

On rappellera les 3 grandes missions qui s'attachent avec une égale importance à ce label :

- programmation artistique pluridisciplinaire (danse, musique, théâtre et de manière optionnelle arts plastiques et cinéma),
- irrigation territoriale et développement culturel (dont une forte implication dans l'éducation artistique et culturelle de la jeunesse),
- accompagnement des artistes et des professionnels en matière de création.

On remarquera que ces missions font de ce label le seul à vocation généraliste en matière d'art vivant et de développement culturel dans la mesure où elles ménagent ensemble un accueil égal au bénéfice des artistes de toutes disciplines. Ce caractère « universel » explique pour une bonne part le succès et la longévité du réseau.

B. Service rendu à la population



Les principes géographiques qui ont guidé l'implantation progressive des scènes nationales ont dû composer avec la volonté ou l'absence de volonté politique des élus locaux, ce qui peut expliquer certains manques ou redondances dans leur répartition actuelle. Toutefois, la lecture a posteriori du paysage de ces 70 scènes livre des enseignements relativement cohérents :

- une grosse moitié des scènes est implantée dans les villes-centres de départements à moyenne densité de population, avec un environnement rural ; elles y sont de fait l'équipement professionnel et artistique de référence (par exemple Gap, Châteauroux, Bar-le-Duc, Annecy, Niort, etc) ;
- les départements ou régions à forte densité démographique et généralement de sociologie post-industrielle accueillent un plus grand nombre de SN que les autres (exemple du Nord-Pas-de-Calais).
- la quasi totalité des grandes capitales régionales (Paris, Lyon, Rennes, Toulouse, Bordeaux, etc) ont fait le choix de développer ou de conforter une panoplie d'établissements spécialisés (CDN, CCN, Opéra) plutôt que celui d'un équipement généraliste ;
- avec des succès mais aussi des échecs, la dernière génération des SN créées, à l'étude ou en reconfiguration révèle une tendance à la multipolarité sur un département (Jura, Oise, Orne) ou un bassin de vie (préfigurations ou rapprochements Châteaувallon-Toulon, Pays de Montbéliard - Belfort, Douai-Arras). Cette multipolarité n'est toutefois pas aisément applicable à tous les contextes locaux et on doit s'interroger sur la capacité des SN à toucher des villes très éloignées les unes des autres, notamment en milieu rural. Pour autant il convient d'observer les bonnes pratiques pour établir une ligne de conduite pour l'ensemble du territoire national en matière d'irrigation territoriale, au noyen notamment de nouvelles formes d'intervention artistique hors les murs.
- l'« outil universel SN », n'a pas trouvé sa place ou son adaptation pour une vingtaine de départements sur la diagonale NE/SO, profondément ruraux et d'une démographie de moins de 50 hab./km² ; en revanche, il a semblé la moins mauvaise solution à ce jour pour rechercher une continuité territoriale aux politiques nationales dans les régions ultramarines, chantier qui ne fait que s'amorcer.

Faute d'indicateurs *ad hoc*, le diagnostic n'a pu se livrer à l'examen de l'équilibre entre les différentes disciplines du spectacle vivant représentées dans les scènes généralistes. aussi n'est-il pas possible de porter un regard objectif sur les revendications de tel ou tel secteur s'estimant sous représenté ni, partant, d'apporter les correctifs nécessaires le cas échéant.

C. Impact artistique

La programmation régulière d'œuvres de référence est une vitrine artistique d'exception et témoigne de l'engagement des scènes nationales auprès des artistes de toute discipline.

Reflète de la diversité culturelle du paysage français, les scènes nationales partagent les mêmes missions : soutenir la création artistique. Leurs programmations pluridisciplinaires vont à la rencontre de tous les arts vivants et pour beaucoup des arts visuels. 23 d'entre elles proposent, en outre, une programmation cinéma et 18 sont classées Art et Essai. Elles présentent les principaux courants de la création actuelle française et internationale et révèlent régulièrement de nouveaux talents.

Dotées de moyens et d'outils de production, les scènes nationales financent la création (production, coproduction) pour près de 9,5 M€chaque année ; elles accompagnent durablement les artistes dans leurs recherches et leurs créations, contribuant ainsi au renouvellement des esthétiques, des

langages artistiques et des talents sur la scène française et internationale. Les artistes y travaillent selon des formules libres et adaptées à la réalité de chaque établissement et de chaque projet. Les créations produites ou coproduites par le réseau des scènes nationales bénéficient d'une visibilité qui leur donne les meilleures chances d'une diffusion ultérieure ; beaucoup seront reprises à Paris et dans les plus grands festivals comme Avignon.

Les artistes associés aux scènes nationales constituent par ailleurs un maillon précieux entre la vie d'une compagnie indépendante et l'accession ultérieure à la responsabilité d'un lieu : CDN, CCN.

Les scènes nationales forment le premier réseau de production et de diffusion du spectacle vivant en France.

D. Impact socio-économique

En matière de travail et d'emploi, les SN sont des PME, proches des microentreprises en termes d'emplois permanents (10 à 60 ETP en fonction du poids et missions annexes des différentes scènes, 1740 ETP pour le réseau, 25 salariés en moyenne).

Toutefois, le recours à l'intermittence artistique et technique est très important dans ce type d'établissements. L'on sait à ce sujet que :

- le phénomène peut amener à doubler en ETP les chiffres précédents, notamment dans le cas de scènes ayant un rythme de programmation s'appuyant beaucoup sur des temps forts, voire festivals ;
- les choix entrepreneuriaux sont très différents d'une scène à l'autre à cet égard ;
- l'analyse en volume et par objet de l'intermittence artistique provoquée par chaque scène constituerait un précieux indicateur de son investissement en faveur de la création et de l'action artistique.

Par ailleurs, une évaluation du recours des SN aux contrats de coréalisation devrait être menée, même si cette pratique semble encore marginale.

De même, il faut noter que la notion d'accueil en résidence recouvre des réalités diverses. Cette démarche appelle une définition plus précise et partagée. Trop de collaborations de quelques jours à peine reçoivent aujourd'hui abusivement cette appellation. Les conditions de travail liées aux résidences mériteraient d'être mieux précisées, notamment en termes de durée, de même que l'impact artistique qui en est attendu, en termes d'action culturelle et de diffusion. Ressortissant à la responsabilité d'accompagnement de l'émergence et de solidarité professionnelle des Scènes nationales, leur mission de partage de l'outil s'en trouverait confortée.

Enfin, les artistes locaux font état de leur difficulté à être intégrés, ça et là, à la programmation des salles locales où ils se heurteraient parfois à la réticence de directeurs de structures pluridisciplinaires. *A contrario*, les théâtres de ville se montrent souvent plus accueillants à l'égard des compagnies artistiques locales.

Une réflexion doit donc être menée, de manière globale, sur la notion de parcours d'artistes et de créateurs mais on en regrettera d'autant plus de ne disposer à ce stade, sur ce chapitre, d'aucun outil fiable et général de comptage et de suivi.

E. Diagnostic général

Points forts

- Une profondeur historique notoire et une couverture à belle échelle du territoire qui inscrivent avec vitalité le réseau dans l'histoire de la décentralisation.

- Une vocation de programmation pluridisciplinaire qui garantit au plus grand nombre l'accès aux œuvres dans la diversité des esthétiques.
- Une fonction incontestée d'espace d'appui pour les équipes artistiques indépendantes tant en termes de diffusion que sur le plan de la production pour les scènes les plus dotées.
- Une capacité à témoigner de l'actualité de la création et, pour certaines d'entre elles, plus têtes chercheuses, à accompagner les parcours d'émergence. Le réseau participe à faire connaître les nouveaux langages de la création actuelle, voire contribue à la création de spectacles transdisciplinaires.
- Un potentiel spécifique en tant que lieu de proximité sur le plan de l'éducation artistique et celui de l'action culturelle : les scènes nationales s'attachent à élargir les publics à partir des propositions artistiques des créateurs invités.

Points faibles

- Une tension délicate à gérer entre la mission générale universelle et le désir de créer l'évènement en organisant des opérations singulières. C'est le cas en particulier pour les scènes rurales qui ont l'ardente obligation de promouvoir l'action culturelle sur le territoire.
- Une articulation délicate à gérer entre la mission permanente de programmation et d'action culturelle et le besoin ou la demande de "créer l'évènement" en organisant des opérations singulières.
- Un décalage entre le rythme de programmation et la disponibilité effective des publics : le plus souvent, les vacances scolaires ne sont pas programmées. On notera que cette remarque pourrait être formulée bien au delà de ce réseau.
- Une priorisation encore insuffisante de la qualité d'accueil du public et de la convivialité des espaces, dimension sur laquelle les SN pourraient être pilotes.
- Une politique tarifaire qui en dépit des subventions publiques n'est peut-être pas toujours en harmonie avec les impératifs de démocratisation, remarque qui doit, il est vrai, être mesurée au regard de l'impératif de maintenir des recettes propres significatives.

Interactions internes et externes au réseau

Les scènes nationales sont regroupées au sein de l'Association des scènes nationales constituée en 1990 par fusion de l'Union des Maisons de la culture et de l'Association nationale des établissements d'action culturelle. En sommeil entre 2000 et 2008, cette association a relancé son activité et modifié ses statuts à l'automne 2009 afin de se réorienter sur une démarche de réflexion autour des enjeux liés à ce label et avec l'objectif de mieux en faire connaître la spécificité, le dynamisme et la diversité. Ainsi, des groupes de travail thématiques ont été mis en place sur un certain nombre de sujets tels que la démocratisation culturelle et la connaissance des publics, le rapport au territoire, le soutien à la création et à la production ou la diffusion du cinéma. Par ailleurs, l'Association des scènes nationales est également à l'initiative d'*Effet Scènes*, coup de projecteur annuel, pendant une semaine, sur les programmations des scènes nationales.

Les scènes nationales peuvent porter ensemble soit en production, soit en accueil, des spectacles pluridisciplinaires, lourds techniquement, qu'elles ne pourraient diffuser seules. Les GRAC auparavant (seul subsiste aujourd'hui le GRAC Est), les RIDAS aujourd'hui, animées par l'ONDA participent à la vie de ce réseau.

En outre, des collaborations peuvent s'établir entre scènes nationales, en fonction des proximités territoriales. C'est ainsi que l'année 2013 verra la naissance d'une Biennale de danse en Lorraine. « Exp. Edition ».

Outils de diffusion de plusieurs esthétiques, les scènes nationales sont constitutivement en relation avec d'autres labels à vocation de création artistique : CDN/R, CCN, orchestres. Cette relation peut être formalisée (accueil des productions d'un CCN implanté sur le même territoire comme à Orléans ou à La Rochelle) voire se traduire par une cohabitation (à Grenoble où la MC2 et le CCN partagent le même bâtiment, à Poitiers ou le TAP héberge deux orchestres).

Cohérence globale du réseau

Sur le plan des équipements, on notera une certaine disparité héritée de plusieurs générations de conceptions architecturales et scénographiques, voire urbanistiques. On peut conclure à grands traits que :

- si la bonne configuration des lieux pour qu'une SN remplisse ses missions premières voudrait qu'elle dispose au moins d'une « grande salle » fixe de 500 à 800 places, d'une salle de préférence modulable de 200 à 400 places et d'un vaste studio de répétition et de travail d'action artistique n'oubliant pas les contraintes propres à la danse, un bon tiers du réseau ne réunit pas complètement ces caractéristiques ;
- le traitement des lieux d'accueil et de convivialité pour le public est un sujet globalement sous-estimé et trop peu travaillé au regard de l'évolution très rapide des comportements et des attentes de la population en matière de sortie et de pratiques culturelles, à l'heure notamment du tout numérique.
- les partenaires publics des SN, à commencer par l'Etat, ne se sont pas donné à ce jour les règles communes et les moyens réguliers de l'entretien et de la modernisation de ce réseau ;
- en matière de renouvellement et d'entretien de leurs équipements scénographiques ou bureautiques, il serait intéressant d'encourager les SN à expérimenter des pistes de négociations et d'achats groupés avec leurs divers fournisseurs.

Des différences sensibles existent donc quant aux caractéristiques des outils mis à disposition de la structure. Des contraintes lourdes pèsent sur certaines scènes nationales qui ne disposent pas d'un lieu en bon ordre de marche. D'autres sont dotées d'une salle de répétition, de studios de danse et de plusieurs salles de spectacle ce qui ouvre de larges possibilités. Dès lors le potentiel diffère notamment en termes de soutien aux artistes en période de création.

Toutefois, quelle que soit la diversité du réseau, les scènes nationales ont pour enjeu artistique commun de créer, présenter des œuvres et développer des publics sur un territoire donné.

On peut par ailleurs repérer un effet de chevauchement avec d'autres labels ou programmes. Quelle différence entre les CDN nouvelle génération (Toulouse, Angers, Bordeaux, Nice, Marseille) et certaines grosses scènes nationales (Grenoble, Amiens, Créteil, Bobigny) ? La frontière est ténue. De même, quelle différence avec certains lieux non labellisés (cf. §.3-2), en particulier avec les scènes conventionnées sur un axe « pluridisciplinaire » ?

Problématiques majeures à traiter

Si les scènes nationales bénéficient d'une assise territoriale solide et d'une indépendance artistique, garanties d'une part par le label d'Etat et, d'autre part, par la contractualisation financière des différents partenaires, elles sont souvent écartelées entre des missions multiples, parfois même

contradictaires : rayonnement artistique et culturel territorial, national, européen, par exemple. Tirillées entre l'histoire du théâtre de centre ville et des missions qui ont basculé hors les murs pour aller à la rencontre des publics, elles oscillent entre le standard et l'exceptionnel au prix d'un brouillage de leur image propre et de celle du label.

Le soutien à la création artistique est la matrice commune des scènes nationales. Il sera d'autant plus significatif si la scène dispose de moyens qui lui permettront de produire la proposition artistique, de présenter des séries du spectacle produit ou accueilli, voire d'associer des artistes à la vie de l'établissement.

Label le plus important en nombre d'établissements concernés, hormis les SMAC, les scènes nationales assurent une couverture territoriale importante. De sorte que dans les configurations de villes qui cumulent les labels, de départements ou de régions qui paraissent trop dotées, il est quasiment inévitable qu'une ou plusieurs scènes nationales soient concernées. Ces cas de redondance, qui ne sont toutefois pas légion, doivent être traités mais avec circonspection.

Dans la mesure où cette politique a été poursuivie sans discontinuer par tous les ministres qui se sont succédé rue de Valois depuis 54 ans, la réponse que l'on doit attendre de ce diagnostic concerne le degré d'achèvement de ce programme d'implantation et de labellisation en termes de couverture du territoire à l'échelle nationale.

On peut estimer que la contribution du programme scènes nationales à l'aménagement culturel du territoire a été puissante et déterminante, et qu'elle est globalement arrivée à son terme, à la réserve d'une demi douzaine de départements qui pourraient encore prétendre au label dans une organisation multipolaire ainsi que d'une traduction spécifique du label dans chaque région ultramarine.

2.3- LES OPÉRAS

A- Grandes caractéristiques du réseau des opéras en région

Du service du roi au service public

Issu tout à la fois du « privilège de l'Opéra » octroyé en 1669 (par lettre de patente) par Louis XIV – mécène absolu – et de la lutte ultérieure contre ce monopole français, le « réseau » des maisons d'opéras et des autres structures de diffusion de l'art lyrique (compagnies, festivals, etc) est à l'image de la diversité des initiatives qui ont permis de créer et de diffuser peu à peu l'art lyrique hors de la capitale.

Le développement de « sociétés » multiples va cependant donner lieu en 1939 à l'éclosion de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (RTLN, loi du 14 janvier), instituant de fait un réseau d'établissements publics consacrés à l'opéra, en affirmant ainsi, en particulier pour le plus ancien d'entre eux, l'Opéra de Paris, leur mission de service public.

La véritable naissance d'un « réseau » des opéras se fera cependant dans les années 1960, dans un contexte de crise marquée par l'asphyxie des maisons d'opéra confrontées à l'incapacité des villes à faire face au coût de leur fonctionnement.

Devant cette situation, les élus de 13 villes⁸ décident en 1964 de se rassembler pour constituer une instance, la RTLMF (Réunion des Théâtres Lyriques Municipaux de France), dont la mission consistera « dans le cadre intercommunal, à défendre l'art lyrique sous toutes ses formes ». La RTLMF bénéficie alors de l'appui bienveillant de l'État qui va, dans les années 1970 faire de cette instance un partenaire privilégié, en lui permettant de recevoir et de redistribuer les aides publiques consacrées à ce réseau.

Au début des années 1980, l'État décide d'assumer son pouvoir régalien – en particulier dans l'objectif de renforcer la cohérence des missions de service public de ce secteur – en faisant le choix de ne plus passer par la RTLMF (devenue en 1991 la RTLF) pour l'octroi des subventions, et devient seul arbitre de ses dotations.

En 2013, le « réseau » des opéras en région soutenus par l'État est constitué du même nombre d'établissements qu'il y a cinquante ans. Ses membres ne sont toutefois pas strictement identiques, l'État s'étant retiré du financement des opéras de Nice et de Metz et ayant apporté un concours financier nouveau aux opéras de Lille et de Dijon (*cf. infra* effectif du réseau).

En 2013, la liste du réseau est la suivante : Angers-Nantes, Avignon, Bordeaux, Dijon, Lille, Lyon, Marseille, Montpellier, Nancy, le Rhin, Rouen, Toulouse, Tours.⁹

La part de l'État dans le financement, public global du réseau reste relativement modeste : 27,8 M€ en 2010 soit 15,5%.

⁸ Avignon, Bordeaux, Lyon, Marseille, Metz, Montpellier, Nancy, Nantes, Nice, Rouen, Strasbourg, Toulouse, Tours

⁹ Citons pour mémoire, les autres acteurs du paysage lyrique :

- l'Opéra national de Paris, le Théâtre national de l'Opéra-Comique
- les compagnie lyriques "historiques": l'ARCAL, Justiniana ; La Péniche Opéra ; Opéra éclaté, les ensembles et compagnies tels que Les Talens Lyriques, Le Poème Harmonique, Les Paladins, Le Concert d'Astrée, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy ...
- les festivals : Festival lyrique international d'Aix-en- Provence ; Chorégies d'Orange ...

Un réseau très diversifié

Le réseau des opéras est fortement marqué par la diversité en raison de l'histoire propre à chaque structure, de la variété des statuts juridiques, ainsi que de la dimension budgétaire et du niveau d'activité de chaque maison : 6 statuts juridiques et administratifs différents, des forces artistiques permanentes (ballet, chœur, orchestre, ateliers de costumes et de décors) pouvant différer substantiellement d'une maison à l'autre, des budgets et des activités variant dans des proportions de 1 à 5.

S'ajoute à cette diversité le fait que 5 de ces maisons (Bordeaux, Lyon, Montpellier, Nancy, Opéra du Rhin) se sont vu attribuer par le ministère de la culture et de la communication un label national depuis les années 1990, la dernière structure étant Nancy en 2007. Ce label ne repose pour l'instant sur aucun texte statutaire. Il a été attribué dans le cadre de nouvelles conventions passées entre l'État et une ou plusieurs collectivités locales investies dans le financement de la structure concernée.

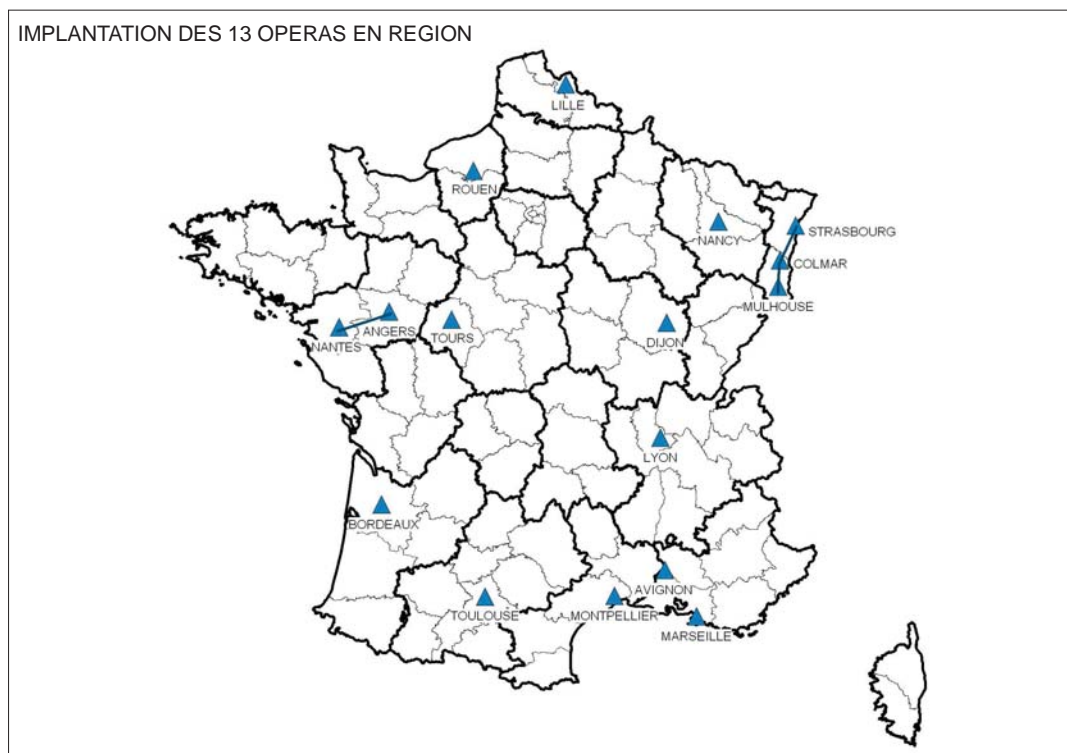
<i>Montants des financements publics (montant 2010 en k€)</i>	Financement public global du réseau	Données par établissement			
		Montant minimal	Montant maximal	Montant moyen	Montant médian
Total financement public	179 621	4 211	28 815	13 817	13 144
Total financement État	27 808	378	6 033	2 140	1 170

**Financement total des collectivités concernées pour les établissements multi-sites*

Les missions s'inscrivent de manière détaillée dans le cahier des missions et charges pour le réseau national des opéras en région (circulaire du 30 août 2010 du ministère de la Culture) :

- lieu dédié à la création et à la production lyriques, musicales et chorégraphiques, des répertoires anciens jusqu'aux nouveaux répertoires, et à leur élargissement (en particulier par une politique de commande d'œuvres) ;
- volume et diversité d'une saison, en lien notamment avec les forces artistiques locales et régionales, nationales et internationales;
- diffusion sur ces quatre mêmes territoires et sur les nouveaux supports (audiovisuelle, numérique...);
- développement et diversité des publics, dans les âges, les situations sociales et de mobilité, à travers en particulier une action éducative renforcée et diversifiée, en lien avec les partenaires de l'éducation, de la formation et de l'accompagnement ;
- modernisation des outils d'une gestion prévisionnelle et analytique rigoureuse, permettant également une politique de bilans détaillés et d'auto-évaluation ;
- inscription dans des réseaux nationaux et internationaux à même de faciliter le développement des coproductions, le rayonnement et les échanges en matière de réflexion et de formation, entre autres ;
- suivi des personnels et accompagnement de leur carrière et de leur formation continue, et fonction de pôle ressource en matière d'insertion et de formation professionnelle.

B- Service rendu à la population



La mission de service public portée par le réseau consiste à faire vivre et à présenter au public les œuvres lyriques et chorégraphiques du répertoire, ainsi que la création contemporaine, française et étrangère.

Une des avancées les plus significatives de ces dix dernières années, au sein de toutes ces structures, a été la mise en œuvre d'une politique particulièrement dynamique et innovante en matière d'actions éducatives et culturelles très construites, dans et hors des salles, en particulier avec l'Éducation Nationale – environ 100 000 élèves et étudiants concernés par toutes sortes d'opérations pérennes –, auxquels s'ajoutent les publics autres des quartiers (sensibilisation et diffusion sur écran), des pôles régionaux, des milieux hospitaliers (animations et diffusions en « *streaming* »), des maisons de retraite, des prisons, etc.

Soulignons que le réseau a largement contribué au renouveau de engouement des publics de tous âges, et de profils socio-économiques plus diversifiés, pour le lyrique et la danse.

C- Impact artistique

Le réseau est le seul – hors opéras de Paris, et quelques postulants – à permettre la création, la production et la diffusion sur une saison des grandes formes lyriques et chorégraphiques, ainsi que de la plupart des autres formats, de la fabrication des décors et des costumes jusqu'à la diffusion, de niveau international. Il assume ainsi la continuité du processus de création.

Regroupant de manière pérenne l'ensemble des métiers – anciens et nouveaux – du spectacle vivant, le réseau contribue à la préservation et à l'évolution de ces métiers (parfois rares), ainsi qu'à une action éducative et artistique des plus vivantes, sur des territoires culturels de plus en plus vastes.

L'existence territoriale de ces forces artistiques est néanmoins variable d'une structure à l'autre. Pour ceux les moins bien dotés, la complémentarité qu'appellent les productions et les programmations

conduit à susciter des partenariats territoriaux pérennes pour disposer de forces artistiques nécessaires.

L'interaction est particulièrement forte avec les orchestres symphoniques et autres ensembles ou compagnies constituées, en particulier pour la musique ancienne, la musique contemporaine, et pour la danse.

Globalement, on peut constater que les opéras s'attachent à faire le lien avec les équipes chorégraphiques et autres en région. Mais, les données ne sont pas suffisamment explicites – quand elles existent – pour être utilisables de manière scientifique.

D- Impact socio-économique

Bien qu'employant chaque saison un contingent important d'intermittents du spectacle, dans les métiers techniques comme dans les métiers artistiques, le réseau des opéras demeure un des acteurs majeurs pour l'emploi sous contrat durable à la fois pour :

- l'administration des structures, la gestion des saisons, de l'action éducative et culturelle, du rayonnement, de la communication, etc ;
- la technique assurant la maintenance des structures, la préparation, la réalisation et la mise en œuvre des spectacles, la postproduction, les tournées, etc ;
- l'artistique, avec les équipes permanentes de ballet, de chœur, d'orchestre, et d'autres métiers d'art (décors, costumes, maquillages, perruques, etc). Ces équipes font des maisons d'opéra, et de loin, le premier employeur d'artistes permanents dans le secteur du spectacle vivant. On note cependant ça et là une tendance à ne pas remplacer poste pour poste les départs à la retraite dans les chœurs et les ballets (cf. annexe afférente à ces derniers).

Les structures fortes d'équipes de 90 à 110 emplois durables dans le secteur technique constituent près de 50 % du réseau. Dans le secteur administratif elles ne représentent que 16 %. Dans ce secteur, près de 50 % des structures ne fonctionnent qu'avec des effectifs de l'ordre de 11 à 30 emplois durables. Ces pourcentages confirment qu'aujourd'hui, l'essentiel des ressources est globalement consacré à la production et à la diffusion artistique, quel que soit le type de structure.

Les contrats occasionnels concernent essentiellement les secteurs artistiques, techniques et d'accueil des publics, en particulier pour la production et la diffusion des différents spectacles.

Rappelons qu'une des missions du réseau, et en particulier des opéras dits nationaux, est de contribuer de manière significative à l'insertion professionnelle des jeunes artistes, chanteurs et autres.

Concernant les autres données – dépenses engagées localement par le séjour des collaborateurs ; clubs partenaires ; contributions à la rémunération de droits d'auteurs ; versements aux fonds de redistribution –, les données ne sont pas disponibles ou exploitables en l'état actuel de leur collectage.

E- Diagnostic général

Forces et faiblesses du réseau

La diversité historique des structures est un atout à la fois pour la vie du répertoire et l'adaptation des politiques culturelles aux territoires. L'existence d'un « label national » au sein de ce réseau instaure par ailleurs une émulation certaine.

La disparité en est cependant aussi la contrepartie, en particulier en matière d'écart de moyens (financiers, matériels, etc), sans rapport avec les différences de volume et de qualité des activités.

La dynamique globalement plus grande des maisons sur un territoire plus vaste n'a cependant abouti pour l'instant qu'à des collaborations limitées et très ponctuelles pour la programmation. Une meilleure synergie permettrait pourtant davantage de projets partagés et en particulier, de coproductions.

Le fort accroissement des publics aux représentations, et encore davantage de ceux impactés par une action culturelle et éducative durable et d'envergure, ne s'est pas encore traduit dans les mêmes proportions en termes de diversité sociale dans les salles de spectacle de la programmation principale.

Le développement de l'action territoriale, d'une ampleur sans précédent, se heurte néanmoins au manque de lieux adéquats – quelle que soit la forme de spectacle –, et au blocage de nombre de partenaires potentiels (scènes nationales, etc), et de certaines politiques locales.

En capacité d'assurer la totalité de créations reconnues nationalement et internationalement, les maisons d'opéra sont tributaires de charges qui dépassent de très loin pour chaque spectacle – quelle qu'en soit l'économie – tout potentiel de recettes propres, elles-mêmes limitées par des jauges souvent insuffisantes en capacité d'accueil.

Si la recherche de mécénat a beaucoup progressé ces dernières années, se concrétisant en particulier au travers de la création de nombreux clubs de partenaires financiers, le pourcentage des financements par cette ressource demeure encore modeste, et reste tributaire de la capacité de chacune des structures à se doter des outils pour ce faire : personnels qualifiés, services dédiés, etc.

Interactions internes et externes

Plusieurs opérations (spectacles communs, promotions, etc) ont contribué depuis plusieurs années à identifier et à renforcer le réseau, notamment « *Tous à l'Opéra* » : 80 000 personnes pour la 7^e édition cette année. Enjeu important, le fonctionnement en réseau doit encore être amélioré et un belle marge de progression existe.

Dans la complémentarité nécessaire pour les productions et la programmation, l'interaction est très forte avec les orchestres symphoniques et autres ensembles ou compagnies constituées, en particulier pour la musique ancienne, la musique contemporaine, et pour la danse.

Sans parler de redondance, la grande qualité des ateliers de décors de chaque maison pourrait être davantage articulée, permettant ainsi une meilleure rentabilité de chacun, et l'ouverture d'opportunités financières par la réalisation de commandes extérieures au réseau.

Cohérence globale du réseau

Réseau peu homogène, il comporte de fait des sous-familles, ce que le « label national » contribue à renforcer.

On peut considérer par ailleurs que le réseau est lui-même une sous-famille d'un ensemble sensiblement plus vaste d'environ 20 structures peu différentes de certains des 13 membres actuels.

2.3.1- Annexe : La danse au sein des du réseau des opéras

On observe une difficulté de la puissance publique à intervenir sur les entités chorégraphiques existant au sein des opéras, qui bénéficient d'une faible autonomie dans des maisons aux équilibres complexes et qui sont généralement caractérisées par :

- la subordination aux décisions du directeur de la maison qui considère le plus souvent comme annexe la dimension chorégraphique,
- l'absence d'une comptabilité analytique permettant une lisibilité économique claire de l'entité chorégraphique,
- une modélisation plus ou moins affirmée sur le ballet de l'Opéra national de Paris (responsabilités des ballets souvent assurées par des anciens interprètes ou maîtres de ballet suivant les schémas hérités d'un modèle traditionnel, sorte de vase clos 'familial et artistique').

Cette difficulté, soulignée à la faveur d'une vaste étude conduite en 1992 puis d'une autre en 2006, est tout particulièrement patente pour l'État qui reste un financeur marginal des établissements au regard des villes, et les cas sont rares où l'on a pu observer une dynamique d'évolution :

- à Lyon, où l'action conjointe d'un directeur avisé de l'opéra et de la direction de la musique et de la danse du ministère de la culture a permis que se développe dans les années 1980 la belle aventure du Lyon Opéra Ballet dont hérite aujourd'hui le Ballet de l'opéra national de Lyon ;
- en Alsace, où la superposition du label CCN a permis au ballet de l'Opéra national du Rhin une relative autonomie à l'intérieur de la maison mère, sans pour autant être aboutie.

Cette difficulté a conduit, au fil de l'histoire, à des alternatives peu nombreuses :

- s'employer au maintien des forces d'un ballet en dépit d'une certaine inertie artistique – la mention dans le cahier des missions et des charges des opéras en région d'une « *nécessité de développer une politique active de création chorégraphique* » peine à faire évoluer les choses en particulier en ce qui concerne le renouvellement des programmes¹⁰.
- décider la réduction des effectifs voire assumer la suppression du ballet pour maintenir les marges de production lyrique.

Ce dernier choix de suppression a parfois coïncidé avec la politique de construction du réseau des CCN. C'est ainsi que sont nés les CCN de Rennes, de Tours, de Nancy, de Nantes, de Roubaix (Ballet du Nord à sa création). En revanche, la disparition des ballets des opéras de Dijon, de Reims ou de Rouen (Ballet du Théâtre des Arts), n'ont pas donné lieu à une structuration nouvelle d'outils pour la danse.

Que la disparition du corps de ballet ait ou non trouvé une forme de compensation pour la vie chorégraphique en région dans l'apparition des CCN, rappelons que la présence, parmi les effectifs artistiques des maisons d'opéra, participe d'une dynamique générale de l'établissement et d'une diversification de sa palette programmatique. Donner une respiration à ces ballets est le véritable enjeu.

¹⁰ On note en effet, un recours plus que réduit aux circuits de la création indépendante et lorsqu'il existe, il se borne à quelques chorégraphes eux-mêmes issus du sérail des compagnies à effectifs permanents. La non porosité des familles esthétiques est encore de mise en France et il est regrettable que répertoire classique et monde de la création ne communiquent et ne se nourrissent pas davantage dans ces maisons malgré une plasticité et un niveau techniques et artistiques plus que satisfaisants des interprètes

Il apparaît en tout cas que la question des ballets d'opéra est désormais difficilement séparable de celle du réseau des CCN, notamment en ce qu'au sein de celui-ci existent des compagnies qui fonctionnent en compagnie de danseurs permanents et revendiquent l'appellation de « ballet » :

- de répertoire pour certains comme le CCN de Nancy (Ballet de Lorraine), le CCN de Mulhouse (Ballet du Rhin) déjà évoqué, dans une moindre mesure le CCN de Marseille (Ballet national de Marseille),

- des compagnies qui sont l'outil d'expression de leurs directeurs-auteurs comme le CCN d'Aix-en-Provence (Ballet Preljocaj) et celui de Biarritz (Ballet Malandain).

En tant que composante artistique historique des maisons d'opéras, les Ballets contribuent à ce titre de manière non négligeable à leurs effectifs artistiques¹¹.

Nombre de danseurs 2012/2013						
Ballets d'opéras nationaux		Ballet en CCN rattaché à un opéra		Ballets d'opéras en région		Total
Lyon	31	Rhin	32	Toulouse	35	217
Bordeaux	39			Toulon	16	
				Avignon	14	
				Limoges	10	
				Nice*	26	
				Metz*	14	

* Non financés par le MCC

Deux arguments majeurs justifient l'action publique en direction des ballets d'opéra :

- le maintien d'emplois de danseurs permanents, notamment au regard des jeunes danseurs formés dans les écoles supérieures. Ce sont les danseurs classiques qui connaissent le meilleur taux d'insertion en sortie d'école (par rapport aux contemporains ou aux jazz), grâce aux débouchés offerts dans les ballets français mais aussi au niveau européen.

- un potentiel de demande du public d'accès à des répertoires patrimoniaux ou aux écritures chorégraphiques conventionnelles, potentiel mal identifié mais qui reste non négligeable (taux de fréquentation des spectacles chorégraphiques à 88% et 50% de public abonné - Source ROF 2011).

A l'inverse cette action mérite d'être interrogée au regard :

- des choix de programmation et des productions qui ne sont pas toujours à la hauteur qualitative que l'on serait en droit d'attendre. C'est donc au plan de la gouvernance que l'effort doit être fait, et tout particulièrement avec le choix de personnalités au profil de directeur artistique à la tête de ces compagnies. Il est à noter que le mode actuel de désignation des directeurs de la danse ou des responsables des ballets dans ces maisons ne permet pas au MCC d'être associé à leur recrutement ;

- du nombre de représentations annuelles qu'ils fournissent et de leur capacité à circuler sur le territoire, très faibles pour certains. Pour étayer ce fait, on peut noter le peu de personnel compétent en charge de l'activation des réseaux et de la diffusion hors les murs dans ces maisons.

Cette tension problématique doit être examinée à l'aune d'une analyse qui reste à faire de l'étendue du marché pour les compagnies de danse à effectif important. En effet, des compagnies internationales de haut niveau (Les Ballets de Monte-Carlo, le Ballet du Grand Théâtre de Genève,

¹¹ Pour information, les troupes des CCN « ballets » de Marseille, Nancy, Aix-en-Provence et Biarritz comptabilisent au total un effectif de 112 danseurs permanents. L'Opéra national de Paris (ONP) en compte 154. Le total des danseurs permanents (CCN-ballets + ONP + ballets d'opéras) s'élève donc à 483, dont les 217 employés par le réseau des opéras en région détaillés dans le tableau *supra* représentent 45%.

le Ballet royal de Flandres, le NDT, notamment) sont également présentes sur ce marché par ailleurs ouvert à des compagnies héritières des théâtres lyriques d'Europe de l'Est et d'Union soviétique.

En somme la question doit être posée de savoir s'il ne relève pas de la responsabilité de l'État d'inciter ces maisons à en rénover la gouvernance et les modalités d'action afin que les ballets :

- s'inscrivent davantage dans les réseaux professionnels multiples au plan national et international (programmation) ;
- s'ouvrent aux écritures contemporaines ;
- développent leur diffusion régionale, nationale et internationale ;
- assurent leur mission d'action culturelle et d'éducation à une culture chorégraphique plurielle.

2.4- LES CENTRES CHOREGRAPHIQUES NATIONAUX (CCN)

A. Principales caractéristiques du réseau

Les centres chorégraphiques nationaux sont au nombre de 19, diversement répartis sur le territoire ; 7 régions en sont dépourvues et aucun n'est implanté en outremer.

L'appellation naît en 1968 lors de la fondation du Ballet Théâtre Contemporain (BTC) rattaché à la Maison de la culture d'Amiens qui inaugure la décentralisation chorégraphique. Dans les années qui suivent, en lien avec les villes, une série d'implantation¹², s'appuyant sur les maisons de la culture d'une part, sur les maisons d'opéra en restructuration, d'autre part, vient préfigurer le réseau. Le label CCN est formalisé en 1984 par le ministère de la Culture. Le réseau s'étend alors dans une démarche d'aménagement du territoire soutenue par le ministère et partagée avec les collectivités territoriales concernées. Les derniers établissements intégrés sont Biarritz et Rillieux-la-Pape en 1998. Depuis lors, le visage du réseau continue à évoluer par le biais du renouvellement des directeurs qui permet d'élargir la palette des esthétiques représentées. Ainsi depuis quelques années, deux CCN sont dédiés au courant hip-hop.

Outils de création et de production confiés à un artiste chorégraphique de référence nationale ou internationale, leur impact sur le développement de la création chorégraphique est réel et reconnu par la profession ; les CCN permettent, par les créations qu'ils portent, d'identifier, d'afficher et de valoriser la création chorégraphique française. Ils assument également sur leur territoire des actions d'éducation artistique et culturelle, ainsi que des missions importantes de soutien à la création par le dispositif d'« accueil studio ».

Le cahier des missions et des charges et la charte des accueils-studio des CCN assurent une cohérence à l'ensemble du réseau tout en préservant la diversité due à la spécificité des projets artistiques des directeurs.

Les caractéristiques des outils CCN sont variables, Hormis le CCN d'Aix-en-Provence qui dispose de sa propre salle de spectacle, le CCN de Roubaix et le CNDC d'Angers qui ont statutairement une mission de programmation de la danse dans une salle attenante dont ils n'assurent toutefois pas la gestion, les CCN ont une très faible capacité propre d'accueil du public qui se résume à des studios de danse équipés pour les représentations.

La forme juridique adoptée par les CCN est majoritairement associative (18 pour 1 dépendant d'un syndicat intercommunal). Aujourd'hui 13 CCN sur 19 détiennent une convention pluri-annuelle d'objectif (CPO) en cours de validité. Le plafonnement du taux de conventionnement dans les CCN révèle un problème croissant : le modèle de convention pluriannuelle d'objectifs (CPO) avec les associations défini par l'État pour ses services (circulaire du Premier ministre du 18 janvier 2010), malgré son progrès en sécurisation des conventions et des subventions, est régulièrement décrié par les collectivités territoriales. Ces dernières déplorent la faible marge de rédaction qu'il leur laisse, des clauses financières très contraignantes et craignent l'engagement pluriannuel qu'ils y perçoivent.

10 directeurs sur 19 ont été nommés depuis moins de 5 ans. En 2004, s'amorce un mouvement de renouvellement des directions, encadré ensuite par la circulaire MCC du 31/08/2010. Dès les premières sorties de directeurs, un accompagnement financier est mis en place par l'administration

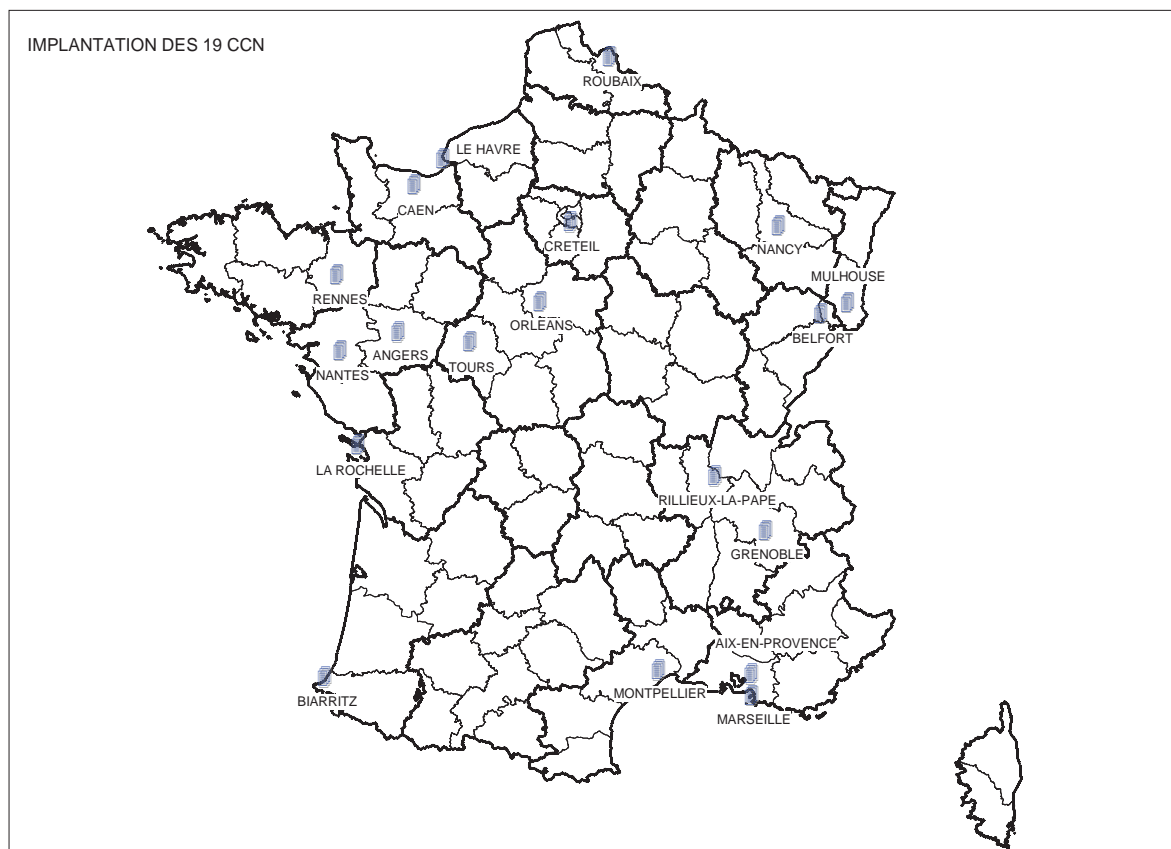
¹² En 1972, Félix Blaska est installé à la Maison de la culture de Grenoble, en 1974 le Théâtre du Silence de Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier dans celle de La Rochelle, en 1978, Gigi Caciuleanu dans celle de Rennes, en 1980 Maguy Marin dans celle de Créteil. Parallèlement des ballets indépendants sont constitués qui auront aussi vocation à être intégrés au réseau : à Marseille pour Roland Petit en 1972, le Ballet du Rhin la même année confié à Jean Babilée, le Ballet Théâtre de Nancy en 1978 confié à Jean-Albert Cartier, le Ballet du Nord confié à Alfonso Cata. En 1980, la ville de Montpellier installe la compagnie Bagouet dans les locaux de l'Opéra.

centrale du MCC, fléché sur les structures indépendantes portant les projets des chorégraphes sortants, permettant de faciliter la transition.

Le plancher de financement de l'État (500 k€ mis en place en 2010 est respecté par les DRAC. La règle à la fondation des CCN était "des trois tiers" : un tiers de recettes propres, un tiers de subventions du ministère, un tiers des collectivités territoriales partenaires. La subvention du ministère constitue ainsi en moyenne 50% des aides publiques. Le ministère reste le partenaire public majoritaire (sauf, par nature au syndicat intercommunal de l'Opéra du Rhin) avec un pouvoir d'impulsion déterminant, notamment dans les phases de nomination du directeur.

B. Service rendu à la population

L'implantation initiale des CCN a été réalisée en fonction d'équipements d'accueil ou d'appui existant (principalement maisons de la culture et maisons d'opéra) et d'une volonté municipale parfois appuyée (Marseille, Montpellier, Belfort, Aix-en-Provence, par exemple). Cette histoire singulière de la construction du réseau où le principe d'aménagement équitable du territoire n'a guère prévalu explique le déséquilibre actuel que la complémentarité entre les CCN et les CDC ne parvient pas à corriger.



La majorité des CCN (8) sont situés dans le grand ouest : Bretagne, Pays de la Loire, 2 Normandie(s), Poitou-Charentes et Centre ; 15 régions comptent 1 établissement et 4 en comptent 2 (PACA, Rhône-Alpes, Pays de la Loire, Centre).

La population des agglomérations concernées est variable allant de 81 745 hab. À 10 330 282 hab. 11 centres chorégraphiques nationaux sont situés dans des bassins de population inférieurs à 400 000 hab.

Dans le contexte budgétaire que nous traversons, la création de nouveaux CCN pour assurer une meilleure couverture nationale apparaît improbable. Au demeurant, même si les proximités Aix-Marseille, Grenoble-Rillieux-la-Pape, Mulhouse-Belfort, Orléans-Tours, Angers-Nantes peuvent être interrogées au regard de l'absence d'outils de référence dans certaines régions, il serait hasardeux de vouloir réduire le nombre de CCN dans des régions qui pourraient être jugées sur-dotées au profit d'autres, qui apparaissent défavorisées, dans une démarche de répartition de pénurie. Ces proximités par ailleurs ne sont que purement géographiques, et ne prennent pas en compte les histoires des lieux, leurs spécificités et leurs réalités territoriales. On pourrait au contraire imaginer un renforcement des synergies de coopérations et de circulations entre ces Centres chorégraphiques nationaux.

Face à l'insuffisance des lieux dédiés à la danse et à l'insuffisance de la diffusion des pièces chorégraphiques, une partie de la solution doit donc être recherchée dans l'élargissement des missions des CCN en y intégrant chaque fois que possible, la programmation. Celle-ci peut en outre être développée au cœur du réseau de diffusion existant, en renforçant la présence de l'art chorégraphique dans les scènes pluridisciplinaires.

Élargissement des publics

Dans leur grande majorité, les CCN n'ont pas vocation à gérer une salle d'exploitation de spectacles : ils n'en sont pas dotés, sauf l'exception d'Aix-en-Provence. Lorsqu'ils programment une ou plusieurs salles, ils ne disposent que d'une mission partielle de programmation comme à Angers et Roubaix. En revanche, par des partenariats avec des lieux, onze CCN développent une programmation d'un temps fort ou festival contribuant à la diffusion de la danse et de la culture chorégraphique. 230 spectacles sont ainsi présentés en moyenne par saison par le réseau CCN offrant une grande diversité des esthétiques. Cela reste toutefois insuffisant au regard de la diffusion de la danse sur le territoire national, et donner les moyens aux CCN de porter une mission de programmation pourrait pallier en partie ce déficit.

Les CCN se sont emparés de l'EAC (éducation artistique et culturelle) en matière de danse auprès de tous les publics. En 2011, environ 400 actions ont été recensées, menées par 12 CCN, soit un volume de près de 6 500 heures, pour 24 300 participants et 1 200 intervenants.

Les CCN oeuvrent de manière efficace à la présence de la danse dans les établissements scolaires de leurs territoires. Une meilleure concertation interministérielle permettrait d'élargir les actions, en particulier dans le cadre de la réforme des rythmes scolaires. En tant que lieux de référence sur leurs territoires, les CCN sont systématiquement sollicités dans le cadre de mises en place d'actions de sensibilisation à l'art chorégraphique au sein des établissements de l'Education Nationale, et les services de médiation et de sensibilisation des structures arrivent pour la plupart à saturation.

D'une manière générale, les CCN multiplient les initiatives en direction des publics défavorisés ou éloignés, pour lesquelles ils bénéficient d'appoints de financement des DRAC au titre du programme 224. À cet égard, les professionnels souhaiteraient que ces crédits leurs soient alloués globalement plutôt que fléchés et éparpillés sur un catalogue de projets, ce qui aurait pour effet d'alléger sensiblement la charge de gestion. La globalisation serait entendue sur un volet d'actions renouvelées ou pérennes, dans l'esprit de ce qui est visé dans les conventions pluriannuelles d'objectifs des structures, et n'excluerait pas des demandes spécifiques relatives à des projets exceptionnels.

C. Impact artistique

Lieux de création avant tout, le réseau des CCN détient le plus grand parc de studios de danse qui soit accessible aux artistes. Le partage de l'outil inscrit au cœur de leurs missions trouve là une réponse à un accompagnement conséquent et performant de l'émergence de jeunes artistes.

Les CCN sont devenus un appui majeur pour la recherche et les résidences de production des équipes artistiques : 170 accueils-studio (résidence avec apports en industrie, éventuellement regard artistiques et le plus souvent en coproduction financière : 89% des cas), et 171 prêts de studio, en moyenne sur 2010 et 2011. Les équipes régionales profitent particulièrement des prêts de studio en raison de l'attention des CCN à nouer des partenariats artistiques sur le territoire. et des partenaires publics à faire du CCN un lieu ouvert.

Les CCN et le MCC se sont entendus en 2011 sur une charte de l'accueil-studio définissant précisément les cadres de cette mission et visant à une harmonisation des pratiques. Face au constat largement partagé de l'importance et de la nécessité de la mesure, tant pour les compagnies indépendantes que pour les CCN eux-mêmes, les professionnels militent depuis plusieurs années pour un renforcement des moyens alloués à cette mission, dont l'enveloppe n'a pas augmenté depuis sa création en 1998. Selon eux, l'impact d'une augmentation des moyens financiers dédiés aurait des conséquences fortement bénéfiques sur l'ensemble du secteur, répondant ainsi à leur responsabilité d'accompagnement de l'émergence et de solidarité professionnelle.-

Cette mission cardinale de partage de l'outil serait encore davantage confortée si les CCN trouvaient leur mission de programmation facilitée : l'aboutissement de la chaîne de l'accueil-studio devrait être la programmation des œuvres créées en résidence.

Le choix des compagnies accueillies, effectué en toute indépendance par les directions des CCN et en cohérence avec le projet du directeur, relève soit d'une proximité artistique, soit d'un désir d'ouvrir le CCN à la diversité soit encore de la qualité avérée du travail artistique de la compagnie. Notons que les CCN sont vigilants à la faisabilité d'un projet avant de le soutenir et que par ailleurs, le fait d'octroyer un dispositif d'accueil-studio à une compagnie peut amener celle-ci à déposer ensuite une demande de soutien en DRAC.

La diffusion des CCN est élevée : 627 000 spectateurs pour leurs créations et productions en moyenne annuelle (calculée sur les deux dernières saisons) en France et à l'étranger.

Cependant, ce succès repose sur un rapport trop faible entre le nombre de créations et celui des représentations. Une amélioration de ce ratio est à rechercher dans une sensibilisation accrue des directeurs de scènes, y compris au moyen de mesures incitatives.

Les actions d'éducation artistique et culturelle menées par les CCN (cf. supra) sont de nature à augmenter les publics. Il conviendrait de valoriser cette expertise et d'imaginer de nouvelles pistes favorisant l'allongement des séries. |

Le rayonnement international des CCN est constant, à un niveau parmi les plus élevés du spectacle vivant français, et dans une dimension mondiale et non seulement européenne : en moyenne des saisons 2010-2011 et 2011-2012, 24% des représentations sont données à l'international, et 14,5% en Union européenne.

La question de la présence d'un artiste associé a été testée dans quelques CCN : le CCN de La Rochelle par exemple rebaptisé pour la circonstance « Ballet Atlantique » ou le CCN de Montpellier qui a accueilli successivement plusieurs artistes associés à partir de 2001. L'essentiel à cet égard est

de préciser les modalités qui permettent d'éviter que soit brouillée la lisibilité du projet de l'artiste directeur : une durée d'association de deux ans semble une modalité pertinente.

Au delà du dispositif d'association d'un artiste qu'il faut mieux explorer, le moment est peut-être venu d'envisager pour les CCN la possibilité de directions collectives ouvertes par leur cahier des charges.

D. Impact socio-économique

En ce qui concerne le personnel artistique, l'emploi durable reste fort malgré l'importance de l'emploi occasionnel. La prise en compte de la permanence de l'emploi artistique par le réseau des CCN est effective dans 8 CCN sur 19.

Elle est observée surtout dans les CCN dits ballets (dont 2 ne sont pas des ballets de répertoire mais des ballets au service d'un seul chorégraphe), où elle prend toute son ampleur : on recense 179,5 emploi temps plein d'artistes sur emploi durable, dont 155 dans les CCN ballets (dotés de 24 danseurs et plus).

Cette permanence n'est pas sans incidence sur les logiques de renouvellement des directeurs. En effet, dans un CCN-ballet, tout particulièrement s'il est confié à un créateur, la succession doit prendre en compte le profil artistique des danseurs permanents, et l'évolution qu'elle peut appeler doit être maîtrisée avec soin.

La faiblesse des données relatives à l'emploi et à l'impact économique témoigne de la nécessité de renforcer les outils d'observation au sein la direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et de la Communication.

E. Diagnostic général

Points forts

Des outils efficaces pour la danse et représentatifs de sa vitalité. L'existence des CCN confère des moyens de création aux artistes chorégraphiques les plus reconnus et les aide à déployer leur potentiel. Les CCN permettent, par les productions nouvelles qu'ils portent, d'enrichir la création chorégraphique française. L'ouverture à toutes les esthétiques, envisagée dès l'avènement des premiers CCN, s'est imposée sur la durée. Du hip hop au néo-classique en passant par de nombreux courants de la « danse contemporaine », les CCN sont représentatifs des esthétiques actuelles de la danse française. Il reste encore à répondre à la demande de visibilité de la danse jazz et de la danse baroque.

Le renouvellement de la création chorégraphique. Le soutien fort que les CCN apportent aux équipes artistiques indépendantes – résidences de production par l'accueil studio ou simple prêts de studio – s'avère déterminant pour le renouvellement de la création chorégraphique. Le regard artistique du directeur sur le travail d'un certain nombre de compagnies en accueil-studio est un plus pour les artistes.

Le développement d'un public pour la danse et le rayonnement international de la création française. La diffusion élevée des CCN permet à la création chorégraphique française contemporaine d'être vue largement : une trentaine de créations sont données par saison. 24% (en moyenne des deux dernières saisons) des 1 200 représentations par saison s'effectuent à l'international, dans le monde entier (un peu plus de la moitié en Union européenne).

Les directions artistiques régulièrement renouvelées. 47% depuis 2008, 68% depuis 2004.

La volonté de partage des outils, assortie de la conscience généralisée de la nécessité de leur transmission, ont favorisé le renouvellement des directeurs. Le dispositif d'accompagnement a

permis de rendre les départs plus sereins dans leur ensemble, mais une réflexion sur le parcours des artistes dans sa globalité reste à mener.

Points faibles

La parité à la direction des CCN. Malgré une attention toute particulière portée à la parité dans les directions d'établissements culturels, les hommes sont aujourd'hui très majoritaires dans les directions des CCN. Sur 19 CCN, on compte : 14 hommes : 3 femmes et 2 codirections (l'une homme-femme, l'autre assurée par deux hommes). Constat paradoxal puisque les effectifs permanents des CCN comptent plus de femmes (230 femmes, 190 hommes) et que la parité est observée dans les effectifs d'artistes permanents.

L'aménagement du territoire. L'implantation progressive des CCN a été réalisée dans un principe d'opportunité sans qu'une réflexion sur un aménagement du territoire soit menée en amont à part pour les deux derniers Biarritz et Rillieux-la-Pape. Il convient certainement aujourd'hui de réfléchir en termes de synergies entre les structures pour parfaire l'équilibre du réseau.

L'absence de salle d'exploitation de spectacle propre (sauf Aix-en-Provence) constituante de la nature des CCN les rends particulièrement dépendant d'autres partenaires notamment en ce qui concerne leur visibilité dans leur territoire d'implantation. Le renouvellement de l'ensemble des outils des CCN, incluant l'exploitation d'une salle de spectacle en propre, étant aujourd'hui inenvisageable, une mesure fléchée sur la programmation, leur permettant d'impulser des partenariats avec une réelle indépendance financière et d'expertise, pourrait constituer une solution à ce déficit de visibilité de la danse.

Interactions internes et externes au réseau

Malgré leur regroupement au sein de l'A-CCN, les centres chorégraphiques nationaux fonctionnent peu en réseau. Toutefois des collaborations existent sous forme d'échanges de service et d'informations entre les équipes administratives. Une coordination se développe par ailleurs en ce qui concerne le traitement des demandes d'accueil studio ou de prêt de studio, tout particulièrement entre établissements proches géographiquement. On peut enfin citer des initiatives locales développées par certains CCN afin de parvenir à des résidences et à une programmation croisées.

Dépendants de partenaires pour présenter leurs productions au public, les CCN ne trouvent pas toujours auprès des scènes nationales ou des CDN proches l'appui espéré pour des coproductions ou/et une diffusion régulière. A signaler néanmoins à Rennes un accord formalisé dans les conventions du CCN et du TNB, ainsi que des partenariats, moins formalisés mais réels, notamment à La Rochelle et plus récemment à Belfort).

Les CCN savent créer des interactions externes à leur réseau en vue de développer des manifestations conjointes ou de monter des coproductions. C'est le cas avec les CDC tout particulièrement mais les partenariats se développent aussi avec des scènes conventionnées, des festivals ou diverses structures locales, trop peu avec les scènes nationales malheureusement. La proximité territoriale et géographique favorise inévitablement les collaborations et le partage de projets dans la limite évidemment d'un possible partage d'orientations artistiques.

Cohérence du réseau

Tous les CCN n'ont pas la même ampleur ni les mêmes axes de travail, mais tous répondent aux objectifs définis dans le cahier des charges du label. Les missions sont les mêmes et leur mise en œuvre est conforme aux moyens qui sont alloués à chacun. Si en apparence et par leurs moyens, les Ballets- CCN manifestent des différences (y compris entre ballets de répertoire et les autres, sur leur économie et le projet artistique), ils poursuivent de fait des objectifs communs à tous les CCN.

La réflexion menée durant les entretiens de Valois en 2010 a contribué à supprimer les redondances entre réseaux et labels. Dans le domaine de l'art chorégraphique, les CCN et les CDC qui partagent un territoire ont veillé à accentuer la complémentarité de leurs actions. En ce sens, les objectifs et

les missions sont aujourd'hui clairement identifiés pour chacun des établissements ou structure culturelle.

Par ailleurs, les CCN ne peuvent être concurrentiels ni redondants avec les ballets des maisons d'opéra (cf § 2.3). Pour une part, ils ne sont pas situés dans les mêmes zones géographiques, et globalement, ils ne touchent pas les mêmes publics.

Problématiques majeures à traiter

- Les Centres chorégraphiques nationaux, nés du besoin pour les artistes chorégraphiques de disposer d'outils de travail solides et qui les identifient, répondent parfaitement à cette demande, et ont démontré leur pertinence dans l'évolution positive de la création chorégraphique. Leur mission première de création-production-diffusion de l'artiste qui les dirige est assumée. Elle a imposé une lisibilité de la création chorégraphique à travers diverses esthétiques. L'ouverture de ces outils au milieu chorégraphique dans son ensemble, devenue incontournable dès la fin des années 1990, a conduit les artistes directeurs à interroger le fonctionnement des CCN (notamment au sein de l'A-CCN). Il en est résulté de nouvelles dynamiques permettant de mieux répondre aux avancées de la création contemporaine. En témoigne l'impulsion donnée aux jeunes artistes par les accueils studios,
- L'absence dans le réseau de CCN positionné sur la danse jazz, alors que c'est la danse la plus pratiquée par les amateurs, ou sur la danse baroque porteuse de l'histoire de la danse européenne appelle une réflexion.
- La complémentarité globale des outils (CCN, CDC, ballets d'opéras) et la maturité acquise par le milieu chorégraphique n'appellent pas de remises en cause fondamentales des missions des uns et des autres, clairement définies dans les cahiers des charges.
- Toutefois, peuvent appeler une réflexion les configurations de direction (présence d'un artiste associé, direction collégiale).
- En complément de l'accompagnement matériel qui leur est proposé, le renouvellement des directions à la tête des CCN réclame un accompagnement qualitatif des directeurs sortant, qui prendrait en compte une sensibilisation des collectivités territoriales et des partenaires locaux en vue de faciliter leur réinscription dans le paysage des compagnies indépendantes.
- Les 19 CCN sont loin de couvrir équitablement l'ensemble du territoire national. Certaines régions sont délaissées en particulier les régions Limousin, Auvergne, Champagne-Ardenne, et dans une moindre mesure puisque il y existe un CDC, Midi-Pyrénées mais aussi Bourgogne. Soulignons que dans cette dernière région, la disparition du CCN de Nevers en 1994 a créé localement une forme de désertification chorégraphique qui pourrait justifier la réimplantation d'un outil pour la danse.

2.5 - LES ORCHESTRES

A - Principales caractéristiques du réseau des orchestres

L'aide aux orchestres telle qu'elle est décrite dans la circulaire du 31 août 2010 et le cahier des charges qui lui est annexé, s'adresse à un ensemble hétérogène. La raison en est historique, financière, politique... et musicale. Ce réseau, aboutissement partiellement inachevé du plan Landowski, est ancien. Il était déjà tel qu'il est aujourd'hui (avec quelques ajustements à la marge) au début des années 1980. Il se compose de 23 orchestres permanents¹³, depuis la formation de chambre la plus réduite composée de 12 instrumentistes à cordes (Orchestre de chambre de Toulouse) jusqu'aux formations de plus de 100 musiciens comme les orchestres de Paris, de Bordeaux, de Lille, de Lyon. Les missions dévolues à ces orchestres ont évolué une première fois en 1988 avec la charte des missions de service public (introduisant les notions de responsabilités sociales et professionnelles) et, plus récemment, avec la circulaire dite "labels et réseaux du 31 août 2010.

Il existe également trois orchestres d'envergure internationale qui n'entrent pas dans la même grille de financement : les deux orchestres de Radio France (Philharmonique et National), financés par la redevance, et l'orchestre de l'Opéra de Paris.

Enfin, certains orchestres appartiennent à des maisons d'opéra subventionnées par l'État mais ne reçoivent pas d'aide spécifique de sa part car n'ayant pas de saison symphonique en propre (orchestre de l'opéra de Lyon par exemple¹⁴).

La présente note fait mention des orchestres dits « à la saison », composés d'intermittents et d'enseignants, ainsi que des ensembles et orchestres « spécialisés » et des orchestres associatifs : Colonne, Lamoureux..., qui n'appartiennent pas au réseau labellisé des orchestres mais qui sont partie intégrante du paysage orchestral français. Au demeurant, leur évaluation reste à faire.

Un paysage composite

Si le plan Landowski n'est pas allé à son terme et que toutes les régions n'ont pas un orchestre permanent sur leur territoire, toutes (sauf la Corse et les territoires d'outremer) entretiennent, avec, le cas échéant, un soutien financier variable de la part des DRAC et des collectivités territoriales concernées, une formation orchestrale développant une activité régulière en saison (les orchestres de Dijon, de Reims, de Besançon, de Tours, du Limousin, de Rouen, de Pau, de Bayonne, ...), constituée de musiciens intermittents et/ou salariés à titre principal par des orchestres à effectif permanent ou des conservatoires. Dans ce dernier cas, ils constituent un des terrains d'exercice essentiels à l'ancrage de la mission pédagogique des professeurs dans une pratique professionnelle d'instrumentiste. De plus, depuis les années 2000, un nombre croissant d'orchestres indépendants,

¹³ *Alsace* : Orchestre Philharmonique de Strasbourg – Orchestre symphonique de Mulhouse ; *Aquitaine* : Orchestre national de Bordeaux ; *Auvergne* : Orchestre d'Auvergne ; *Basse-Normandie* : Orchestre régional de Basse-Normandie ; *Pays de la Loire* : Orchestre national des Pays de la Loire ; *Picardie* : Orchestre de Picardie ; *PACA* : Orchestre d'Avignon-Provence – Orchestre régional de Cannes-Alpes de Provence ; *Rhône-Alpes* : Orchestre national de Lyon – Musiciens du Louvre Grenoble – Orchestre des Pays de Savoie.onal de Basse-Normandie ; *Bretagne* : Orchestre de Bretagne ; *Île-de-France* : Orchestre national d'Île-de-France – Orchestre de Paris – Ensemble Intercontemporain – Orchestre de chambre de Paris ; *Languedoc-Roussillon* : Orchestre national de Montpellier ; *Lorraine* : Orchestre national de Lorraine – Orchestre de l'Opéra de Nancy ; *Midi-Pyrénées* : Orchestre national du Capitole – Orchestre de Chambre de Toulouse ; *Nord Pas-de-Calais* : Orchestre national de Lille.

¹⁴ Étant rappelé que la ville de Lyon possède par ailleurs un orchestre symphonique subventionné par l'État.

composés d'intermittents, sont également créés sur le territoire avec un soutien financier des DRAC et des collectivités territoriales. Souvent de très grande qualité, ils font un travail remarquable, notamment sur des répertoires diversifiés et innovants et se diffusent en France et à l'international au même titre que les structures permanentes : Les Siècles en Picardie, le Cercle de l'Harmonie en Haute et Basse Normandie, Les Dissonances en Bourgogne, La Chambre Philharmonique en Rhône-Alpes, Les Champs-Élysées en Poitou-Charentes, les trois associations parisiennes (Pasedeloup, Lamoureux et Colonne), etc.

Ces orchestres, hors champ du réseau labellisé, bénéficient de subventions publiques (État et/ou collectivités territoriales) et donnent une physionomie nouvelle au paysage orchestral français.

Des statuts juridiques différents, des modalités de financement disparates

Les orchestres permanents sont soit associatifs, soit municipaux, soit en syndicats mixtes, soit même en SCOP. Le rapport des contributions des partenaires publics est très variable. Ainsi, en dehors de l'État, les orchestres associatifs sont en général bien financés par les régions (voire quelquefois plus modestement par les départements) et peu par les villes – Lille par exemple – tandis que les orchestres municipaux ne sont souvent pas ou très peu financés par les régions (Lyon), ce qui influe fondamentalement sur leur profil artistique et leurs missions.

Les conventions d'objectifs passées avec les orchestres scellent le cadre et le financement d'une politique artistique sur une durée déterminée. Elles sont le fruit d'une négociation avec l'ensemble des partenaires et fondent la participation de l'État et des collectivités territoriales. Leur rôle dans la détermination des missions culturelles, artistiques et sociales des orchestres doit être appelé à être mieux affirmé, dans un objectif d'évaluation partagée. Il est d'ailleurs intéressant de se pencher, non sur la hauteur du financement de l'État en tant que tel, mais sur le pourcentage qu'il représente par rapport au total des financements des autres collectivités (régions, villes, départements, etc.). On se rend compte que, hormis les deux exceptions que sont l'Orchestre de Paris (où la part de l'État est de 61,5 %) et l'Ensemble Intercontemporain (où elle est de 96,2 %), la part de l'État sur le total des subventions varie considérablement d'un orchestre à l'autre, passant de 11 % (Strasbourg, en régie) à 33 % (OLRAP, en association). Cette hétérogénéité, liée à l'histoire, doit aussi être rapportée au budget général de fonctionnement et du nombre de musiciens.

La question des effectifs

Du plus petit au plus grand, les effectifs des orchestres du réseau vont d'une formation de 12 musiciens (Orchestre de chambre de Toulouse) à 120 musiciens permanents et quelquefois plus, pour les orchestres de Toulouse Bordeaux, Paris, Strasbourg, etc. De son effectif résulte pour chaque orchestre un répertoire assigné, en dehors duquel peuvent se développer des coûts supplémentaires, soit par un appel plus ou moins massif à des musiciens supplémentaires, soit au contraire en raison du sous-emploi des effectifs permanents.

Un ensemble commence à devenir un orchestre à partir d'une quarantaine de musiciens. C'est la formation type du classicisme viennois, une certaine souplesse sur le nombre étant d'ailleurs préférable, car, d'une œuvre à l'autre, les équilibres ne cessent de varier. Rien n'est jamais fixe dans ce domaine : 40 à 45 musiciens permanents semble donc un bon étiage pour que l'on puisse commencer à aborder le répertoire d'orchestre en tant que tel. Cet effectif de 40 à 45 musiciens est celui des orchestres de Mulhouse, Bretagne, Picardie, Poitou-Charentes, Avignon, Cannes, Orchestre de chambre de Paris. Il est modeste mais fiable.

Pour l'essentiel, le répertoire romantique et celui du vingtième siècle sont abordables avec une formation à 75 à 85 musiciens (là aussi il faut rester souple sur un nombre déterminé), y compris, quoi qu'on en dise, une bonne partie du répertoire post-romantique. C'est l'orchestre de Ravel, de Prokofiev, de Stravinsky, de Bartok, des premiers Strauss, de Bruckner, etc. C'est l'effectif des orchestres de Nancy et de Metz.

L'orchestre d'une centaine de musiciens, avec les bois par quatre, huit cors, quatre trombones, quatre ou cinq trompettes, un quatuor passé de 50 à 60 cordes ne se rencontre que dans les grands Strauss, dans Mahler, le *Sacre du Printemps*..., un répertoire loin d'être donné systématiquement. C'est pourtant l'effectif des orchestres de Lille, Lyon, Montpellier, Île-de-France, l'ONPL... Un effectif qui peut en outre conduire à des questions telle que celle de l'adéquation entre l'effectif d'un orchestre et la dimension des plateaux susceptibles de l'accueillir sur son territoire.

Pour autant, la diversité des missions peut conduire certains orchestres à disposer d'effectifs supérieurs à ceux prévus par les nomenclatures inscrites dans les plupart des œuvres du répertoire symphonique et il est des situations qui peuvent justifier cet équilibre : l'Orchestre des Pays de la Loire, avec ses deux phalanges, par exemple, ou les orchestres qui se partagent entre une mission symphonique et la fosse d'une maison d'opéra.

Il existe enfin des formations de plus de 100 musiciens (on peut aller jusqu'à 120) avec les bois par 5, comme Strasbourg, Bordeaux, récemment Toulouse ainsi que l'Orchestre de Paris. Il n'y a pas de répertoire pour une telle formation (à part trois œuvres emblématiques et pratiquement jamais jouées¹⁵), tout simplement pour des questions de décalage et de vitesse de propagation du son. De tels effectifs favorisent – ou du moins le devraient-ils – une forme d'ubiquité des orchestres, leur permettant, par partage des effectifs, de se produire simultanément sur deux scènes différentes et, par l'élargissement à charge d'emploi de la mission des musiciens à la musique de chambre, à l'éducation artistique et culturelle ou à d'autres interventions en petits effectifs, à des fins de démocratisation culturelle, dans un secteur qui peine parfois à renouveler et à élargir son public.

Des orchestres, mais pas de salles

Le pari du plan Landowski a été de susciter la création d'orchestres sans lieux adéquats pour les accueillir ni pour les produire, estimant que si un orchestre existait, de par la volonté partagée de l'État et des collectivités territoriales, les infrastructures en découleraient logiquement. Trente ans après, force est de constater que la situation a fort peu évolué à cet égard. Si quasiment tous aujourd'hui disposent d'un lieu de répétition, en revanche rares sont ceux qui sont dotés d'un auditorium (Bordeaux vient à peine il y a quelques mois d'ouvrir un auditorium pour son orchestre). Seulement quatre orchestres disposent d'une salle de concert qui leur soit réellement dédiée, c'est-à-dire d'une salle de concert dont ils ont la gestion complète et directe ou du moins à travers la collectivité dont ils relèvent : Lyon et l'auditorium Maurice Ravel ; Bordeaux ; Toulouse et la Halle aux Grains (qui n'est pas, à proprement parler, un auditorium) ; Lille dans la mesure où le palais des congrès appartient à la Région.

Certains, dont l'Orchestre de Paris – mais cela changera avec la Philharmonie – se produisent dans des salles avec lesquelles ils entretiennent des relations privilégiées (souvent par convention) mais dont ils sont locataires. Ces salles ont d'ailleurs leur propre programmation, ce qui parfois interfère avec celle de l'orchestre et crée des relations difficiles. C'est notamment le cas entre l'Orchestre de Lorraine et l'Arsenal de Metz..

D'autres ne sont que simples locataires, et leur saison peut se dérouler dans des lieux différents qui n'ont pas obligatoirement de fonctions culturelles¹⁶. Enfin, plusieurs ne sont affiliés à aucune salle privilégiée¹⁷.

Ce manque de lieux dédié impacte le fonctionnement d'un orchestre beaucoup plus qu'on pourrait le croire de prime abord : la cohérence n'est pas toujours facile à trouver entre les choix artistiques liés aux identités respectives du lieu et de l'orchestre; il assume le coût d'une location du lieu, ce qui diminue d'autant la recette du concert ; ces lieux ne possèdent pas toujours les qualités

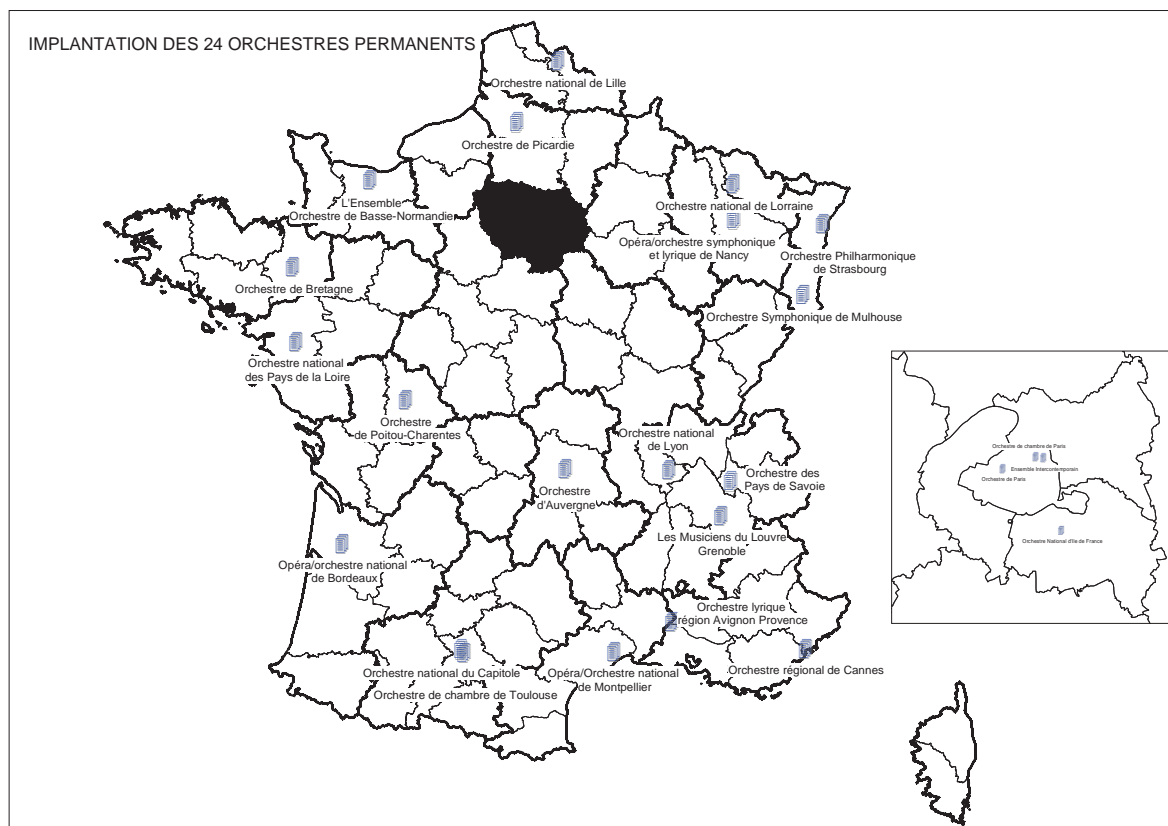
¹⁵ Le *Requiem* de Berlioz, Les *Gurrelieder* de Schoenberg, La *Huitième symphonie* de Mahler.

¹⁶ Strasbourg au Palais des congrès, Cannes au Palais des festivals, Auvergne au Palais des congrès de Clermont-Ferrand.

¹⁷ Île de France, Picardie, Pays de Savoie, Orchestre de chambre de Toulouse, Avignon (qui se produit sur la scène du théâtre municipal).

acoustiques propres à l'écoute des spécificités sonores des orchestres (par opposition aux formations amplifiées et sonorisées).

B - Service rendu à la population



Le public touché est considérable, d'autant que les orchestres se produisent dans des salles importantes. Toutefois, l'irrigation du territoire environnant varie fortement en fonction du statut et des missions.

Les orchestres en régie sont la plupart du temps affiliés à une maison d'opéra. C'est le cas de Bordeaux, Toulouse, Strasbourg, Mulhouse et Nancy. L'Orchestre national de Lyon est la seule exception. Leur activité est donc avant tout lyrico-symphonique, et la saison de concert n'en représente *grosso modo* que la moitié. Du reste, ils ne tirent quelquefois leur appellation de « national » que du fait d'être affiliés à un « opéra national » (Nancy). Même s'ils remplissent les mêmes missions de service public que les autres, la partie territoriale de leur mission est relativement inexistante et se cantonne à la ville siège. Les incursions sur le territoire régional sont rares (sauf Mulhouse). Le financement, à part celui de l'État, reste essentiellement municipal, ce qui entraîne la ville siège à vendre l'orchestre relativement cher dans sa région et décourage d'autant plus les structures d'accueil.

Les orchestres (ou les formations de chambre plus réduites) en association 1901, ont essentiellement une activité de concerts mais certains, par convention, peuvent être amenés à développer une mission lyrique qui peut devenir prégnante. C'est notamment le cas d'Avignon, Bretagne, Pays de la Loire, ou Montpellier. Tous les autres, même si certains, comme Lille, peuvent quelquefois participer à une production lyrique occasionnelle, sont purement symphoniques. Leur activité se partage entre leur ville siège (quand ils en ont une, ce qui n'est pas le cas de l'orchestre des Pays de Savoie, de l'Ensemble de Basse-Normandie et de l'orchestre d'Île-de-France), et leur région. Certains, de par leur projet, ont développé une politique de décentralisation importante qui a fait

leur réputation. Ils sont pour cette raison souvent fortement soutenus par la région – par exemple, Basse-Normandie, 75,76 % ; Île-de-France, 77,57 % ; Lille, 56,09 % ; Picardie, 80,53 %.

Il semble toutefois, ces dernières années, que la présence dans les capitales régionales s'accroisse légèrement, probablement plus pour des raisons démographiques (urbanisation des publics) que par volonté des orchestres de moins se décentraliser.

Entre par ailleurs en ligne de compte la difficulté de trouver des lieux dédiés à l'accueil d'orchestres ou tout au moins présentant une acoustique suffisamment satisfaisante.

Depuis de nombreuses années (en fait quasiment depuis leur création), conscients que le besoin de renouvellement et d'élargissement d'un public passait obligatoirement par la conquête et la formation du jeune public, les orchestres n'ont cessé de tisser des partenariats avec les établissements scolaires et universitaires, et ont ainsi développé des actions de sensibilisation quelquefois fort originales et toujours marquées par une démarche militante.

Enfin, beaucoup d'orchestres interviennent également auprès des publics empêchés (hôpitaux, milieu carcéral).

C - Impact artistique

En dehors d'être la seule entité à pouvoir produire ou interpréter le répertoire orchestral ou lyrique, l'orchestre en tant que tel est employeur de ses musiciens. Il est, avec les ballets et les chœurs d'opéra, la seule structure de diffusion à « bénéficier » d'une masse artistique permanente dans le secteur musical du spectacle vivant.

Aboutissement d'un long apprentissage dans les conservatoires, le métier de musicien d'orchestre constitue en quelque sorte la « voie royale » pour les débouchés de l'enseignement supérieur et la chaîne de la formation professionnelle.

Au-delà du rôle d'employeur pérenne qu'il joue dans une époque de forte précarité d'emploi, l'orchestre permanent offre de nombreuses spécificités, parmi lesquelles une qualité artistique renforcée par une habitude de jeu, de réflexes et d'écoute mutuelle. Les pouvoirs publics (État, villes, régions, départements) mettent, grâce à leurs financements assortis de missions de service public, « l'instrument-orchestre » au service du plus grand nombre sur l'ensemble du territoire, le tout garanti par la permanence.

L'impact artistique diffère selon les projets et les choix des directeurs musicaux. Il est surtout fortement lié à l'économie globale de l'activité, notamment bien sûr, à la marge financière consacrée à la production.

D - Impact socio-économique

Comme on l'a déjà souligné, l'impact artistique et économique d'un orchestre est dépendant de son statut, lequel conditionne en partie les missions de service public qui lui sont dévolues. Cela génère une présence territoriale différente d'un orchestre à l'autre, et des implications financières, notamment de la part des collectivités locales, qui ne le sont pas moins. Cela génère aussi une économie de marché et des recettes propres très variables, et qui ne sont pas obligatoirement liées au nombre de spectateurs, payants ou invités.

Les recettes propres dépendent de trois cas de figure :

- l'orchestre est organisateur de spectacles ;
- il vend sa production ;
- il est partenaire, parfois à titre gracieux, en cas d'activité lyrique.

Les orchestres en régie sont essentiellement organisateurs de spectacles. Diffusant leur production symphonique dans leur ville siège, ils louent (ou occupent) leur salle de concert habituelle selon les cas que nous venons d'évoquer plus haut et encaissent la billetterie.

On a par conséquent une vision exacte du taux de fréquentation, du public payant ou invité par concert, des abonnés, etc. En revanche, lorsque l'orchestre joue à l'extérieur, sur le territoire français ou à l'étranger, le prix de vente se négocie avec l'organisme acheteur qui encaisse la recette, ou avec le tourneur. Il devient alors plus difficile pour l'orchestre d'apprécier avec exactitude la nature et l'importance du public touché (notamment en cas de tournée), sauf à l'obtenir du lieu d'accueil, ce qui ne relève pas de l'évidence.

À l'exception de l'Orchestre national de Lyon, les orchestres en régie sont aussi des orchestres qui appartiennent à une maison d'opéra. Leurs recettes propres ne représentent donc que la part visible et chiffrée d'une activité qui, de plus, n'est quelquefois pas la plus significative. De là des écarts qui peuvent aller de 10 % à 13 % de recettes propres pour les orchestres de Strasbourg, de Bordeaux ou de Toulouse, comparés aux presque 30 % de l'orchestre de Lyon qui, il est vrai, incluent les recettes procurées par la programmation annexe de l'Auditorium Maurice-Ravel.

Le cas est un peu similaire pour les orchestres en association (ou en syndicat mixte) qui ont aussi une mission lyrique. Il est difficile d'en tirer des statistiques tant chaque cas est particulier (importance de l'engagement, nombre variable de productions, coût, rémunération ou gratuité totale de la prestation...).

La différence majeure avec les précédents est que les orchestres en association et en syndicat mixte, de par leur mission de décentralisation, sont organisateurs de spectacles dans leur ville siège et vendent leurs productions en région. Si l'on peut à peu près avoir une vision exacte du public touché, le taux de recettes propres n'est pas significatif de l'économie réelle, dans la mesure où l'orchestre vend peu cher ses prestations (compensées en fait par les subventions régionales) à des prestataires qui eux-mêmes ont une politique tarifaire minimale. Ainsi, à titre d'exemple, les 15 % de recettes de l'orchestre de Lille comparés aux quelque 24 % de l'orchestre des Pays de la Loire ne veulent pas obligatoirement dire que le premier touche moins de public que le second, ou a moins d'activité.

De même l'Orchestre de Paris, pour son activité dans la capitale, est organisateur de spectacles. Mais il lui arrive cependant de vendre sa production en tournée ou sur le territoire (festivals ou occasions particulières), cessions qui contribuent de façon non négligeable à ses recettes. Incluant ses ressources en mécénat, fortement développées ces dernières années, l'ensemble de ses recettes propres avoisine les 30 %.

Enfin, certaines formations ne font que vendre leur production, parce qu'elles ne sont pas affiliées à un lieu précis. C'est le cas notamment de l'orchestre d'Île-de-France (12,3 % de recettes propres), Pays de Savoie (27,4 %), et de l'Ensemble Intercontemporain (avec tout de même 38 % de recettes propres, en raison de sa notoriété et de la convention par laquelle la Cité de la musique se rend acquéreur de ses productions).

Il est évident que le nombre de spectateurs, surtout dans le cas d'une tournée à l'étranger, n'est pas toujours fiable et que, surtout, le taux de recettes propres n'est pas représentatif ni proportionnel au public touché et au volume d'activité déployé.

Cette réalité d'organisateur-vendeur-diffuseur est la source majeure des difficultés que rencontre au quotidien le réseau des orchestres (qu'ils soient permanents ou non), notamment pour assurer la partie territoriale de leurs missions de service public. Au-delà de la qualité voire de l'existence des salles susceptibles de les accueillir, leurs choix artistiques dépendent pour partie des souhaits des programmeurs.

Si ce constat est révélateur d'un manque de passerelles et de synergies entre les producteurs et les diffuseurs (même si ce n'est pas propre aux orchestres), il est également révélateur du fait que les

pouvoirs publics (l'État d'un côté, les collectivités locales de l'autre) n'ont jamais pu aboutir dans la mise en œuvre conjointe d'une véritable logique territoriale de financement, qui soit commune et partagée. Le projet de la Philharmonie de Paris (dans sa dimension culturelle) avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre de chambre de Paris, et probablement quelques autres, fait figure d'enjeu à cet égard.

L'impact socio-économique des relations qu'entretiennent les orchestres avec les industries musicales est tout aussi complexe.

Depuis bien longtemps, les orchestres s'inscrivent dans la chaîne de l'industrie musicale par des enregistrements discographiques, des vidéos ou des captations retransmises en direct ou en différé. Tout ceci constitue une forme de « produit dérivé » du spectacle vivant. Des accords d'entreprise ont été signés pour garantir le droit d'auteur et les droits voisins, même si les technologies du numérique fragilisent souvent le droit des auteurs et des interprètes. Pourtant, cela ne s'est pas fait sans difficulté et tous les orchestres ne se sont pas sur un pied d'égalité. À ce niveau, il est à souligner que les formations composées d'intermittents évoquées plus haut, sont elles aussi parvenues à assurer leur présence sur le marché. Ces sujets, trop longtemps laissés en jachère, font désormais l'objet d'une prise en considération par les pouvoirs publics (cf. suites du rapport Lescure)¹⁸.

E - Diagnostic général

Points forts

La permanence : c'est elle qui reste le garant de la qualité artistique, de l'emploi pérenne, mais aussi et surtout de la diversité et de l'impact des missions territoriales, sociales et éducatives que peut remplir un orchestre symphonique ; c'est la base essentielle d'une politique de diffusion efficace sur l'ensemble du territoire national, ce depuis trente ans.

Le réseau des orchestres à musiciens permanents forme en effet un maillage exceptionnel du territoire français en matière de diffusion musicale, qui est complété de façon dynamique par l'existence des orchestres indépendants

Bien que récente et présentant une marge de progrès sensible, la prise de conscience de la nécessité de renouveler et élargir leur public a conduit les orchestres à multiplier les initiatives en ce domaine. Leur développement sur une plus grande échelle serait facilitée par un meilleur partage d'objectifs avec le ministère de l'éducation nationale, notamment dans le cadre de l'aménagement des rythmes scolaires et les actions d'éducation artistique et culturelle.

Points faibles

Les orchestres à musiciens permanents ont du mal à s'adapter à un contexte général plus difficile. Entreprises de « main d'œuvre », les orchestres sont particulièrement soumis à la loi de Baumol qui veut qu'en matière de spectacle vivant, l'augmentation naturelle des salaires et des charges associées ne peut trouver de compensation dans des gains de productivité. De plus, leurs missions

¹⁸ « Dans le domaine de la musique classique, le développement des captations apparaît depuis 2010 dans le cahier des charges national des orchestres, mais cette mission coûteuse n'est pas prise en compte dans les subventions de l'État et des collectivités locales. De même, les opéras et orchestres n'ont pas accès aux aides du CNC, qui considère que son seul interlocuteur est le producteur audiovisuel, alors que c'est l'institution culturelle qui finance en grande partie la captation, emploie et rémunère les artistes. L'enregistrement d'albums souffre du désengagement des maisons de disques, qui contraignent les opéras et orchestres à se muer en producteurs phonographiques, les labels assurant seulement la distribution. Il a donc fallu trouver des accords avec le personnel artistique pour que les musiciens acceptent de céder leurs droits sur les captations en contrepartie d'une rémunération forfaitaire. » – Rapport Lescure, p. 263

de service public les contraignent à pondérer leur politique tarifaire tandis qu'ils se trouvent face à un marché plus difficile.

Ils seront donc rapidement confrontés à une impasse si aucune mesure d'ampleur n'est prise pour, sinon en annuler les effets, au moins les reculer, *a fortiori* dans le contexte budgétaire tendu que traversent l'État et les collectivités territoriales.

Problématique majeure à traiter

Si l'État et les collectivités territoriales, en dehors de reconduire d'années en années des subventions, ne se donnent pas les moyens et les règles d'une politique cohérente et prospective, certains orchestres risquent de se trouver financièrement asphyxiés par la croissance naturelle des coûts, toute idée d'aménagement du territoire et de renouvellement des publics s'en trouvant de fait annihilée.

Telle est la problématique majeure de ce réseau, et elle ne date pas d'aujourd'hui. Elle devient pourtant de plus en plus préoccupante. L'État, depuis 2005, n'a globalement plus augmenté le montant de ses subventions pour les orchestres permanents. Il en est à peu près de même des collectivités territoriales, même si l'on note des exceptions. Beaucoup d'orchestres en association – et particulièrement ceux qui dépendent le plus des fonds publics – puisent progressivement dans leur fonds de roulement pour équilibrer leur budget. Si rien n'était entrepris, certains, et pas des moindres, se trouveraient menacés à très court terme par une impossibilité mécanique d'équilibrer leur budget.

Il faut toutefois bien se garder de mettre en cause la notion de permanence artistique qui constitue le principal point fort des orchestres permanents, notamment en termes artistiques. Elle constitue en outre un atout majeur dans le développement d'actions contribuant à la démocratisation de la culture. De plus, s'il est vrai que l'intermittence peut parfois se traduire par une réduction des coûts directs, elle génère par ailleurs des coûts induits, financiers par le truchement de la solidarité interprofessionnelle, et moraux en ce que mise en œuvre ici elle remettrait en cause bien des perspectives de carrière.

Enfin, il est urgent de mobiliser l'ensemble des institutions en région sur le développement d'une politique musicale en s'appuyant sur les orchestres. Il faut à cet effet que les tutelles soient davantage mobilisées sur le sujet et dialoguent avec les directeurs de salle majoritairement issus du milieu théâtral et peu sensibles à la musique.

2.6- LES SCENES DE MUSIQUES ACTUELLES (SMAC)

A. Principales caractéristiques du réseau

La première caractéristique de ce réseau est qu'il est en cours de construction. Les toutes premières basses de la politique du ministère de la Culture et de la Communication en faveur des musiques actuelles ont été posées dans les années 1980. Elles ont eu pour effet la création des cafés-musiques au début des années 1990, dispositif instauré dans le cadre de politiques interministérielles qui a permis la création de lieux de proximité défendant à la fois des objectifs d'action culturelle et de médiation sociale. La mise en place en 1997 par le ministère de la Culture et de la Communication d'une commission nationale des musiques actuelles a marqué une seconde étape qui a conduit à la naissance du label SMAC entériné par une circulaire en août 1998.

Au fil des années 1990, les collectivités territoriales ont pris une place de plus en plus importante et décisive dans la construction et le développement du secteur des musiques actuelles. Cette implication s'est traduite par de nombreux travaux en concertation à partir des années 2000, concertation renforcée par la création en 2005 du Conseil supérieur des musiques actuelles (CSMA).

Les schémas d'orientation des lieux de musiques actuelles (SOLIMA) sont l'illustration de cette démarche de concertation. Outil de co-construction entre les différents acteurs des musiques actuelles, les organisations professionnelles, de salariés et d'employeurs, et les collectivités territoriales et l'État, ils visent à travailler dans la durée au développement des musiques actuelles sur les différents territoires, en cohérence et en complémentarité notamment avec les objectifs de la labellisation en tant que telle. Un Vademecum des SOLIMA a été établi et validé en mai 2013 par le CCTDC qui précise la méthode de travail.

En 2011, la politique de l'État en faveur des musiques actuelles a pris une dimension volontariste avec l'annonce d'un « plan SMAC » doté de 2,4 M€ et visant la labellisation d'au moins une SMAC par département. Au nombre de 82 actuellement, ce plan prévu initialement sur cinq ans a pris du retard, aussi les SMAC devraient être une centaine à l'horizon 2017.

Une équipe fédérée autour d'un projet pérenne

Il existe trois générations de SMAC :

- les MJC ou les centres culturels – leurs créations datent des années 1960-1970 puis ces lieux se sont transformés en cafés musiques et enfin en SMAC à la fin des années 1990 ;
- les lieux dédiés (de tailles moyennes – jauge de la salle entre 350 et 700 places) ouverts dans les années 2000 ;
- les lieux complexes créés à partir de 2004 et qui sont dotés de deux ou trois salles de spectacles dont une de jauge supérieure à 1000.

Une SMAC peut se construire sur plusieurs structures au sein d'une ville ou sur un territoire géographique défini. Ces SMAC « éclatées » ou « à plusieurs têtes » sont un ensemble de plusieurs structures qui portent toutes ensemble un projet commun tel que défini dans le cahier des missions et des charges. Le périmètre territorial de définition du projet varie en fonction des territoires. Il peut être départemental, d'agglomération et bientôt de Métropole.

Les SMAC polycéphales sont à ce jour : la SMAC départementale Dordogne, la SMAC d'agglomération bordelaise, la SMAC d'agglomération marseillaise, la SMAC Montluçon (projet en

Une seule région n'est pas desservie en métropole (Corse). A l'inverse seule La Réunion est desservie outremer. En bonne voie, le plan SMAC doit néanmoins être poursuivi pour atteindre son objectif de desserte départementale : 37 départements (outremer inclus) ne sont pas encore dotés d'une SMAC à ce jour.

Pour mémoire, le seuil minimal de l'aide de l'État pour être labellisé SMAC est de 75 000€ et le financement global de l'État sur le réseau était de 8,5M€ en 2012 pour 82 SMAC. Le seuil indiqué est faible au regard des autres aides accordées aux autres labels.

Si les SMAC sont indéniablement utiles (lieux de pratiques pour les populations, réseau de diffusion pour les producteurs), elles constituent aussi, avec les festivals, l'axe privilégié d'intervention publique sur les musiques actuelles.

Ce développement de l'activité, fondé sur la diffusion, laisse à une myriade de toutes petites entreprises le soin d'organiser la production, avec peu de moyens. Malgré la création du CNV, qui aide l'ensemble du secteur des musiques actuelles et notamment les SMAC, il semble opportun d'envisager un meilleur accompagnement de la structuration et de la solidification du secteur par les collectivités publiques.

C- Impact artistique

Les SMAC constituées dessinent un paysage national qui reflète la diversité des propositions artistiques, des répertoires et des esthétiques. Toutefois, la musique rock et ses dérivés dominent le champ des esthétiques. Elles ont par ailleurs un rayonnement régional ou national et parfois européen ainsi qu'un ancrage territorial complémentaire aux autres labels musicaux et pluridisciplinaires.

La prise de risque artistique est constitutive de leur activité. Elles est assortie d'une prise de risque économique.

Les SMAC sont à cet égard primordiales dans le paysage français comme un rempart voire un contre pouvoir à la mondialisation et de fait à la concentration économique – à noter que le réseau des SMAC est unique en Europe et dans le monde. Si elles sont uniques sur ce mode de développement, d'autres circuits existent, sans lesquels bon nombre de groupes français ne travailleraient pas à l'étranger. Au côté des Arénas et des Zéniths qui défendent une autre mission, elles sont reconnues et identifiées comme porteuses d'un projet artistique et culturel mis au service de la population d'intérêt général.

Un rempart néanmoins fragile et qui ne peut tenir que grâce à des financements publics : les SMAC disposent d'une capacité d'autofinancement relativement importante mais cette singularité tient à un subtil équilibre entre recettes propres et subventions ; les SMAC forment une sorte d'« écosystème » dont la stabilité reste précaire et dépendante des contextes locaux.

D- Impact économique

Il n'y a pas de données précises immédiatement mobilisables sur ce point.

E- Diagnostic général

Points forts

- Un cahier des charges formalisé dans le cadre de la circulaire du 30 août 2010, ciblant des actions de diffusion autant que d'accompagnement des pratiques.

- Le « plan SMAC » qui permet de classer les différentes scènes, de préciser le périmètre d'intervention de l'État et de définir une ambition nationale de couverture de l'ensemble du territoire.

- La prise en compte de toutes les esthétiques des musiques actuelles – malgré une dominante très identifiée autour du rock, de la pop et du jazz – ainsi que des répertoires dans leurs histoires et dans leurs évolutions constantes.

- L'attention portée aux besoins des équipes, au suivi des projets, le rôle de structuration professionnelle (renforcement de leurs compétences administratives, de gestion et de communication, etc.) en lien avec principalement la Fédélima, voire de repérage de personnalités amenées à diriger d'autres structures de l'État pour le spectacle vivant.

- Le principe des SOLIMA, processus de concertation non hiérarchisée entre les différents acteurs et outil de codécision, chaque participant prenant ensuite les responsabilités qui lui incombent.

Points faibles

- Une tension croissante entre la progression du nombre de projets éligibles et la disponibilité des crédits alors même que le réseau est en construction. Il faut donc entrevoir d'autres modes de développement.

- La nécessaire professionnalisation des équipes qui entraîne un développement des charges au risque d'une réduction des marges artistiques sauf accroissement de la dépendance vis-à-vis de l'aide publique.

Interactions internes et externes au réseau

Parallèlement au label SMAC, le milieu associatif s'est très bien structuré. Les associations nationales comme la Fédurok et la Fédération des scènes de jazz (aujourd'hui la Fédélima) se sont créées à la fin des années 1990. Ces fédérations ont favorisé la structuration du secteur des musiques actuelles et ont participé activement aux réflexions menées par le ministère de la Culture et de la Communication autour des sujets de la création, de la diffusion et de l'accompagnement des pratiques musicales. La Fedelima est l'interlocuteur principal mais il y a lieu de reconnaître l'existence d'un secteur des musiques actuelles indépendant des SMAC.

Aujourd'hui ce réseau, représenté par la Fédélima, est très important en termes de nombre d'adhérents, de conseil et de soutien pour les SMAC. La fédération regroupe plus de 130 structures de musiques actuelles qui sont en grande majorité des lieux de diffusion. Aujourd'hui ce réseau est bien implanté mais on constate que les structures basées sur un même territoire ne travaillent pas encore assez ensemble.

Les actions communes entre les SMAC et les trois autres labels musicaux (orchestre, opéra, CNCM) sont vraiment ténues. On relève quelques collaborations occasionnelles avec les CNCM. C'est par exemple le cas pour la Cartonnerie à REIMS avec le CNCM Césaré. Cette collaboration demanderait à être développée afin de faire émerger des écritures et des pratiques musicales nouvelles. Les artistes ne s'embarrassent pas des frontières musicales. Bien au contraire, ils créent selon leur inspiration ; les labels devraient être davantage à l'écoute de cette création sans frontière.

En ce qui concerne les réseaux pluridisciplinaires, il existe ponctuellement des collaborations liées à des programmations complémentaires. Cependant, lorsque le critère artistique intervient, il n'est pas alors toujours simple de défendre entre labels des cohérences esthétiques. S'agissant notamment des SN, les collaborations sont sujettes à des fluctuations liées aux objectifs de remplissage de la salle et dépendantes des orientations des directeurs ou programmeurs. Cette logique s'oppose à celle des SMAC pour lesquelles la programmation est plutôt liée à une décision partagée, parfois

collective des équipes, ce qui est notamment une garantie contre toute approche discrétionnaire sur le plan de la diffusion.

On note par ailleurs une certaine convergence avec les CNAC.

Il existe enfin de nombreux partenariats avec le tissu local sur lequel sont implantées les SMAC : associations, labels, centres de formations, radios, producteurs, promoteurs locaux, etc., structures de formes hétérogènes et ne correspondant à aucun label de l'État. Ces collaborations régulières garantissent l'ancrage territorial de ces projets et font de chacun d'entre eux un projet singulier, propre à un territoire.

Cohérence globale du réseau

Trois générations de lieux aujourd'hui bien repérés au niveau national constituent le réseau. À cet égard, on observe une difficulté pour elles à avancer ensemble, car :

- les aspects architecturaux deviennent primordiaux dans la réflexion d'un projet, surtout en direction des publics ;
- le renouvellement des équipes et/ou des directeurs n'est pas toujours chose simple ;
- la disparité des aides de l'État et des collectivités d'une région à l'autre ne simplifie pas les choses.

En outre, depuis 15 ans qu'il existe, le dispositif a connu des modalités changeantes qui ont entraîné certaines confusions. Par exemple, l'appellation SMAC a été identifiée dans un premier temps comme un dispositif d'aides analogue à celui des scènes conventionnées, ambiguïté qui a ralenti la structuration du territoire national. Encore en construction et en extension – beaucoup d'élus souhaitent avoir une SMAC dans leur commune – le réseau est dans un flux dynamique et une émulation au niveau national qui appelle une régulation. C'est ce qu'a permis le « plan SMAC » mis en place en 2010. Les structures sont désormais identifiables en fonction de différentes phases de labellisation :

- SMAC labellisée (le cahier des charges est respecté, la convention signée et au moins 75 000€ de subvention sont attribuées par l'État) ;
- SMAC sans convention (le cahier des charges est respecté, et au moins 75 000€ de subvention sont attribuées par l'État et la convention n'est pas conclue – pas toujours rédigée) ;
- SMAC en devenir (le cahier des charges est respecté, la subvention n'est pas au plancher et la convention n'est pas conclue – pas toujours rédigée) ;
- SMAC en construction (projet de nouveau lieu pour les 2 ou 3 ans à venir)

D'ici à 2017, 32 SMAC doivent rentrer dans le label. Il est évident que le périmètre n'est pas encore complètement défini et demande une vigilance constante de la part de l'État.

Problématiques majeures à traiter

Ce label est un maillon essentiel permettant à l'État de maintenir un lien avec la création musicale indépendante et actuelle. Développant un travail de territoire important, il constitue un véritable laboratoire d'observation des pratiques. Dans le même temps, l'État ne peut pas se positionner ici de la même manière que pour des labels où il est le premier financeur voire financeur majoritaire

Cette modestie de l'intervention de l'État ne l'empêche pas d'être exigeant sur la mise en place du cahier des charges – les collectivités attendent beaucoup de l'avis de l'État – mais ne lui permet pas toujours d'éviter une grande disparité dans les projets portés par les différents acteurs.

Le rôle de prescripteur en direction des collectivités doit aussi affirmer que le secteur ne s'arrête pas à la pratique adolescente mais bien intergénérationnelle et constitue aussi une filière complète.

Par ailleurs, on observe que le label ou, plus exactement, le plan SMAC est vécu comme la reconnaissance d'une progression ascendante, comportant des étapes définies à franchir (respecter le cahier des charges, conventionner, mettre au seuil plancher). Les équipes organisent parfois leur travail en tenant compte de l'accroissement et de la pérennisation des aides qu'offre le plan SMAC.

Sans aller jusqu'à affirmer que le système finit par orienter les choix de projets, on peut néanmoins remarquer, à la marge, que la bonne connaissance du système d'aides peut induire chez les demandeurs une forme d'intégration des critères du cahier des charges, au risque parfois de modifier le propos artistique et culturel. Mais il est essentiel de rappeler que les projets artistiques doivent être au cœur des préoccupations de ce réseau et ainsi défendre la diversité des esthétiques comme le jazz, la chanson, l'électro, le rap ou les musiques traditionnelles.

2.7- LES CENTRES NATIONAUX DE CREATION MUSICALE(CNCM)

A - Caractéristiques du réseau

Les CNCM ont comme particularité dans leur cahier des charges, mais également dans leur histoire propre, une mission très large qui leur permet de mettre à la disposition des compositeurs l'ensemble d'une « chaîne » qui va de la conception d'une œuvre nécessitant des moyens technologiques à sa sauvegarde, voire son portage, dans le temps, vers de nouvelles technologies pour permettre la pérennisation de sa diffusion.

Cette chaîne comporte donc différentes étapes :

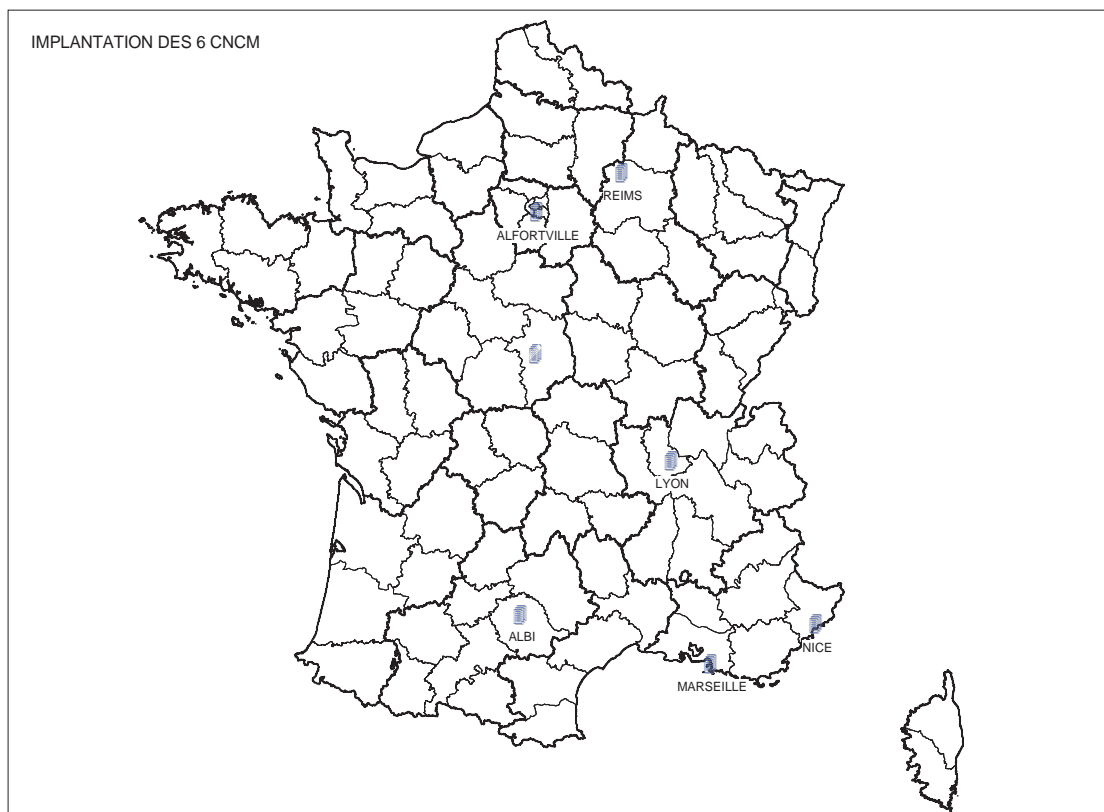
- activité de recherche appliquée pour transformer les demandes des compositeurs en solutions techniques ou technologiques et pour préserver ces données afin de les « porter » sur les nouveaux outils technologiques – rôle des RIM (Réalisateur en Informatique Musicale) ;
- création : politique de commandes, de résidences (compositeurs français et étrangers), réalisation de l'œuvre dans les studios de la structure (pour une œuvre d'un format « courant », 3 à 6 semaines d'occupation de studio en une ou plusieurs périodes) ;
- diffusion : festival + saison, mais également dans des concerts hors lieu d'implantation du Centre et à l'étranger ;
- pédagogie : initiale et formation professionnelle, participation des compositeurs présents dans la structure, mise en place d'ateliers ;
- centre de ressources : valorisation des œuvres en vue de constituer un répertoire, mise en accès dans le Centre des documents audio et visuels relatifs à l'œuvre, à sa conception, notices de programme, etc.

Cette chaîne nécessite pour sa réalisation un certain nombre de partenariats :

- avec un ensemble instrumental et/ou vocal pour les œuvres mixtes, les enregistrements d'œuvres ou de sons, expérimentation des dispositifs, programmation des œuvres ;
- avec un lieu de diffusion généraliste, les CNCM ne disposant généralement pas de lieux de diffusion avec une jauge suffisante ; il s'agit de co-produire des manifestations, concerts, spectacles et festival permettant la rencontre entre les productions du Centre et un large public ;
- avec un lieu d'enseignement artistique permettant des travaux spécifiques avec les étudiants à la faveur des liens avec les professeurs de composition électroacoustique et de composition instrumentale de celui-ci : master-classes avec des chercheurs, avec des compositeurs, travaux pour les étudiants en 3^e cycle dans les studios du Centre, participation à la vie d'un pôle d'enseignement supérieur.

Un périmètre restreint

Le label CNCM recouvre un effectif très faible : 6 membres seulement depuis la fermeture de l'IMEB de Bourges en juillet 2011.



Au début des années 1980 on pouvait compter entre 25 et 30 studios de création musicale fondés par des compositeurs, spécifiquement sur leurs travaux dans des équipements plus ou moins importants et de qualités très diverses.

En 1993-1994, suite à une inspection diligentée par la Direction de la musique et de la danse du ministère de la culture, d'une quinzaine de studios de musique électroacoustique, a été engagée la constitution d'un premier réseau avec 4 structures qui quoique dirigées par des compositeurs avaient « pris en compte » la notion de service public et avaient ouvert leur studio à des compositeurs extérieurs et assuraient tant bien que mal les différentes missions qui sont donc devenues celles des CNCM. Il s'agissait du GRAME à Lyon, du GMEM à Marseille, de l'IMEB à Bourges et du CIRM à Nice.

Entre 2004 et 2006, suite à une seconde mission d'inspection, le studio Césaré à Reims et le GMEA à Albi ont également obtenu le label CNCM. Entre-temps, La Muse en Circuit, entité basée à Alfortville, avait été également labellisée. D'autres studios ont été inspectés dans la même période ou par la suite mais aucun ne répondaient aux critères :

- Son/Ré (studio de Pierre Henry) malgré la qualité musicale et la personnalité de Pierre Henry, sa structure n'est destinée qu'à ses propres travaux ;
- Puce-Muse (à Juvisy) qui conduit un important travail sur le plan de la sensibilisation, mais très peu de travail de création et de production (très peu de compositeurs invités) ;
- MIA (Annecy) dont le partenariat avec la scène nationale n'a jamais réussi à se construire, cette situation entraînant le retrait du soutien accordé par la DRAC suivi de celui des collectivités, ce qui a finalement conduit au dépôt de bilan ;
- CCMIX (Alfortville puis Romainville) dont la gestion erratique a conduit à une fermeture et au rapatriement du matériel et des archives de Xénakis à l'Université de Rouen ;
- Nova Musica (Paris), pas réellement un studio de production, mais un studio d'enregistrement pour les œuvres avec saxophone destinée à Daniel Kientzy.

À la demande de différentes Drac, des missions ont été effectuées dans d'autres studios (Delta P à La Rochelle, Eole à Blagnac/Toulouse, APREM à Nevers, etc) sans permettre de nouvelles labellisations.

Deux autres centres localisés en région parisienne doivent ici être mentionnés bien que n'appartenant pas au réseau des CNCM :

- Le GRM (Groupe de Recherches Musicales) qui après avoir été rattaché à l'ORTF est à présent rattaché à l'Institut National de l'Audiovisuel, mais dans lequel la partie recherche a presque complètement disparu (sauf pour la mission de numérisation des archives) et qui ne se maintient que par des heures d'exclusivité de diffusion radiophonique résultant d'un accord passé il y a plus de 20 ans. L'absence de personnalité artistique de premier ordre à la tête de cet établissement lui a fait perdre énormément de crédit

- L'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) qu'il est difficile et délicat de définir en quelques lignes mais dont on peut souligner que l'action n'a jamais réellement fait l'objet d'évaluation (l'IRCAM, financé en direction centrale, relève de la catégorie des « autres lieux », cf §3.2).

Un dernier Centre n'appartenant pas non plus au réseau des CNCML est à prendre en considération : l'ACROE à Grenoble, centre de recherche en informatique musicale (comme l'IRCAM) créé en 1976 (la même année que l'IRCAM) qui fait un travail remarquable en recherche fondamentale et appliquée. Ce centre fait peu de production et de diffusion mais ses travaux sont reconnus dans un bon nombre de structures en France et à l'étranger. Cette association est rattachée à un laboratoire de l'Institut National Polytechnique de Grenoble. Son statut reste précaire malgré les résultats remarquables obtenus et le nombre de doctorants et de publications internationales réalisées.

B - Service rendu à la population

Outre les concerts en saison, ce sont les festivals proposés par les centres – à un rythme annuel ou biennal comme Musiques en scène proposé par le Grame à Lyon – qui ont un impact public réel. Toutefois, par la force des choses, concerts, spectacles et autres manifestations publiques sont dispersées en différents lieux, ce qui ne facilite pas l'identification des CNCM par les spectateurs ni une bonne compréhension de leur rôle : en effet, cette dimension de programmation n'est que la partie visible de l'iceberg.

Il faut toutefois souligner que, à de très rares exceptions près (festival Nomades à Grenoble, Musique-Action à Vandoeuvre-les-Nancy et Musica à Strasbourg), les festivals organisés par les CNCM sont les seuls endroits où la musique contemporaine et issue de la recherche en informatique musicale est constamment présente donc les seuls où certaines musiques peuvent être écoutées par le public.

Un autre point très important est également à considérer. Tous les centres, sans exception, font un travail de sensibilisation pour élargir leur public, notamment au titre des actions éducatives vis-à-vis des jeunes (dans les écoles, les collèges, les lycées, les conservatoires mais aussi dans des centres de réinsertion ou l'école de la deuxième chance). Tous les responsables des centres sont fortement sensibilisés par cette partie de leurs missions.

C - Impact artistique

Les compositeurs et les musiciens en général trouvent dans les CNCM des lieux de travail performant à disposition. L'attractivité des CNCM est internationale et les compositeurs accueillis viennent du monde entier (une centaine de compositeurs accueillis par le réseau chaque année). Ils

offrent les conditions de conception, de réalisation et de diffusion, dans des conditions très professionnelles, à tout un pan de la musique contemporaine qui nécessite des moyens technologiques.

Il est, en effet, de plus en plus évident pour les compositeurs que le matériel “personnel”, que l’on peut avoir chez soi, ne répond que très partiellement aux besoins artistiques et qualitatifs et que cet engouement pour les “home studios” et autres équipements personnels n’ont pas la capacité et la richesse timbrale que les compositeurs recherchent généralement.

L’IRCAM et le GRM ne suffisant pas à répondre à la demande des compositeurs, ils sont indispensables et il ne serait pas incongru d’étendre le réseau des CNCM à de nouvelles régions. Le service rendu à la communauté musicale est évident, y compris dans sa dimension internationale.

Par ailleurs, les CNCM offrent des espaces de prestation pour les ensembles de musique contemporaine, ce qui présente pour elles un grand intérêt artistique du fait de la reconnaissance qui en résulte sur le plan national.

D - Impact socio-économique

Il n’y a pas de données précises immédiatement mobilisables sur ce point.

De par son faible effectif, le réseau des CNCM n’ouvre évidemment pas sur un impact socio-économique puissant, ce qui doit toutefois être mis en regard de la modestie des financements dont il bénéficie : 3,85 M€ en 2011 dont 2,35 M€ environ de la part de l’Etat.

A signaler par ailleurs que le CNCM recourt à un personnel hautement spécialisé pour la réalisation des œuvres (RIM) et pour la mise en son des concerts et spectacles.

E - Diagnostic général

Points forts

- Unique réseau dans le domaine musical ayant la capacité de permettre la production d’œuvres pérennes et de favoriser l’ensemble de la chaîne de création, de la conception à la préservation en passant par la création, la production et la diffusion.
- Complément indispensable de l’IRCAM et du GRM qui ne parviennent pas à répondre à la demande des compositeurs.

Points faibles

- Absence de lieu propre de diffusion (sauf pour Césaré à Reims qui dispose d’une salle pour environ 100 personnes et le GMEM à Marseille a une salle de 70 à 90 places mais qui n’a pas l’accord d’utilisation des services de sécurité). La diffusion proposée par les CNCM se fait donc selon le bon vouloir des responsables artistiques des lieux. Ce problème a une conséquence directe sur la lisibilité dans une ville, un département ou une région des travaux des CNCM, ce que les élus locaux ne manquent pas de mentionner systématiquement lors des réunions.
- Absence de plancher de financement de l’Etat (un niveau de 500 000 € par centre serait adapté) permettant au CNCM de mieux déployer leur action notamment en terme d’action culturelle et éducative, ce qui aurait pour effet de les rendre plus lisibles et attractifs pour les collectivités territoriales.

Interactions internes et externes au réseau

Il y a, depuis quelques années, un fonctionnement plus en réseau que précédemment : certaines productions sont reprises dans d'autres centres, certaines sont coproduites par deux ou plusieurs centres, ce qui naturellement favorise la circulation des œuvres par la suite et permet un amortissement des coûts de production.

Les partenariats externes avec des lieux généralistes de diffusion sont une obligation, d'ailleurs mentionnée dans le cahier des charges. Cette mention se heurte néanmoins à une réalité qui est que pour tout ce qui concerne le domaine de la diffusion musicale et principalement lorsqu'il s'agit de musique contemporaine voire expérimentale, la frilosité règne en maître chez les directeurs de lieux, y compris de scènes nationales.

Cohérence globale du réseau

Ce label est assez homogène, même si on peut considérer qu'un des centres (le Grame) est un peu atypique. Il réserve en effet une place plus importante que les autres à une diffusion très généraliste de la musique contemporaine dans laquelle le nombre de productions propres présentées reste assez réduit. Cette particularité dans la manière d'appliquer les missions d'un CNCM se traduit un niveau de financement plus élevé de la part de l'Etat et des collectivités territoriales, ce qui ne justifie pas pour autant à constituer une « sous-famille » au sein du label.

Les 6 centres font partie de Futurs Composés, association nationale regroupant les forces vives de la création et diffusion musicale contemporaine et qui compte 130 membres répartis en deux collèges : personnes physiques (compositeurs, interprètes) et personnes morales (ensembles musicaux et vocaux, festivals, institutions diverse). Ils sont, par ailleurs, en train de se constituer en association pour engager une réflexion commune sur la spécificité de leur label. Ils sont également tous membres du syndicat PROFEDIM.

Problématiques majeures à traiter

L'étroitesse de ce réseau invite à son extension notamment afin que certaines régions du nord et de l'ouest du territoire puissent bénéficier d'outils de ce type.

Cette extension pourrait se traduire par la création de nouvelles structures ou par la labellisation de structures existantes et par l'ouverture à de nouvelles esthétiques représentatives de la création musicale des musiques d'aujourd'hui.

L'État alloue à l'IRCAM un financement important : 5,67 M€ en 2013 contre 2,35 M€ pour l'ensemble des 6 CNCM. Il serait intéressant de relire le projet global de cette structure et ses résultats en regard de l'action du réseau des CNCM, tant sur le plan des budgets alloués et des moyens en personnel et en locaux que de la palette des esthétiques accompagnées ou développées.

2.8- LES CENTRES DE DEVELOPPEMENT CHOREGRAPHIQUE (CDC)

A. Principales caractéristiques du réseau

En 2011, le réseau des CDC comporte neuf structures. Deux autres sont en phase de préfiguration (Paris-réseau et Guyane).

La fermeture du CCN de Toulouse en 1994, après 10 ans d'existence, a été l'occasion de mener une réflexion sur les lieux pour la danse. Le principe d'un outil qui ne soit pas dévolu en particulier à un artiste mais dédié au service à la fois du public et d'équipes artistiques indépendantes s'est imposé, porté par les collectivités publiques comme par les acteurs du milieu chorégraphique¹⁹.

Le premier centre de développement chorégraphique a ainsi été créé à Toulouse en 1995 par le ministère de la culture et de la communication (MCC) avec la Ville et la Région. La validité de cet outil a conduit le ministère de la Culture à reconnaître formellement le réseau des centres de développement chorégraphique en 2006 et à leur attribuer des moyens financiers supplémentaires leur permettant de développer leurs activités. Ils représentent pour l'État un des éléments structurants de la vie chorégraphique du territoire, complémentaires des CCN.

Ce type de structure, qui n'est pas dirigée par un artiste en activité, est attractif car il permet une véritable action de mise en relation des publics, des artistes et des œuvres dans la diversité des formes et des esthétiques. Plusieurs lieux aujourd'hui sont candidats à rejoindre le réseau tels Pôle Sud à Strasbourg, La Manufacture à Aurillac et TEEM (Territoire d'écriture en mouvement) à Quimper.

Les caractéristiques des outils sont variables. 6 CDC sont dotés d'une salle de spectacle de 200 à 500 places, 1 CDC d'une salle de spectacle de 100 à 200, 2 CDC sont dépendants des partenariats locaux. Par contre 6 CDC possèdent une salle de répétition permettant la finalisation d'un spectacle ; 7 CDC disposent d'au moins 1 studio de danse de plus de 100 m², 4 de 2 studios d'au moins 100 m².

Jusqu'en 2013, l'équipement des CDC a été soutenu par les pouvoirs publics et en particulier les collectivités territoriales. Ainsi Le Pacifique en Rhône-Alpes (2006), La Briquetterie en Ile-de-France (2013) et Le Cuvier en Aquitaine (2013) ont bénéficié d'une construction ou d'une profonde rénovation de leur outil.

La forme juridique adoptée est exclusivement associative, les activités étant encadrées par une convention pluriannuelle d'objectifs (CPO) : 7 CDC sur 9 disposent actuellement d'une CPO en cours de validité. Notons que malgré un taux de conventionnement en progrès en 2012, les CDC font face maintenant à la même difficulté juridique que les CCN : le modèle de convention pluriannuelle d'objectifs (CPO) avec les associations défini par l'État pour ses services (circulaire du Premier ministre du 18 janvier 2010), malgré son effort de sécurisation des conventions et des subventions, est régulièrement décrié par les collectivités territoriales. Ces dernières déplorent la faible marge de rédaction qu'il leur laisse, des clauses financières très contraignantes et craignent l'engagement pluriannuel qu'ils y perçoivent.

1 directeur est en fonction depuis 15 ans, 4 depuis plus de 5 ans et 4 depuis moins de 5 ans. Les directeurs des CDC ne sont pas des artistes à la tête d'équipements destinés ni ouverts à leurs créations (le cahier des charges des CDC en fait un interdit, qui est strictement respecté). Dès lors la circulaire MCC du 31/08/2010 n'a pas désigné le renouvellement des directions comme un objectif.

Aucune tentative de mise en place d'un plancher de financement de l'État n'a été faite pour les CDC, mais ils considèrent que c'est un manque et préconisent un plancher de 200 k€

¹⁹ Pour mémoire, le dispositif d'« accueil-studio » imposant aux CCN le partage de leur outil sous la forme d'accueil en résidence d'équipes indépendantes n'existait pas encore. Mis en place en 1997 dans quelques CCN et étendu progressivement ensuite, il procède de la même réflexion que celle qui a donné naissance au CDC de Toulouse.

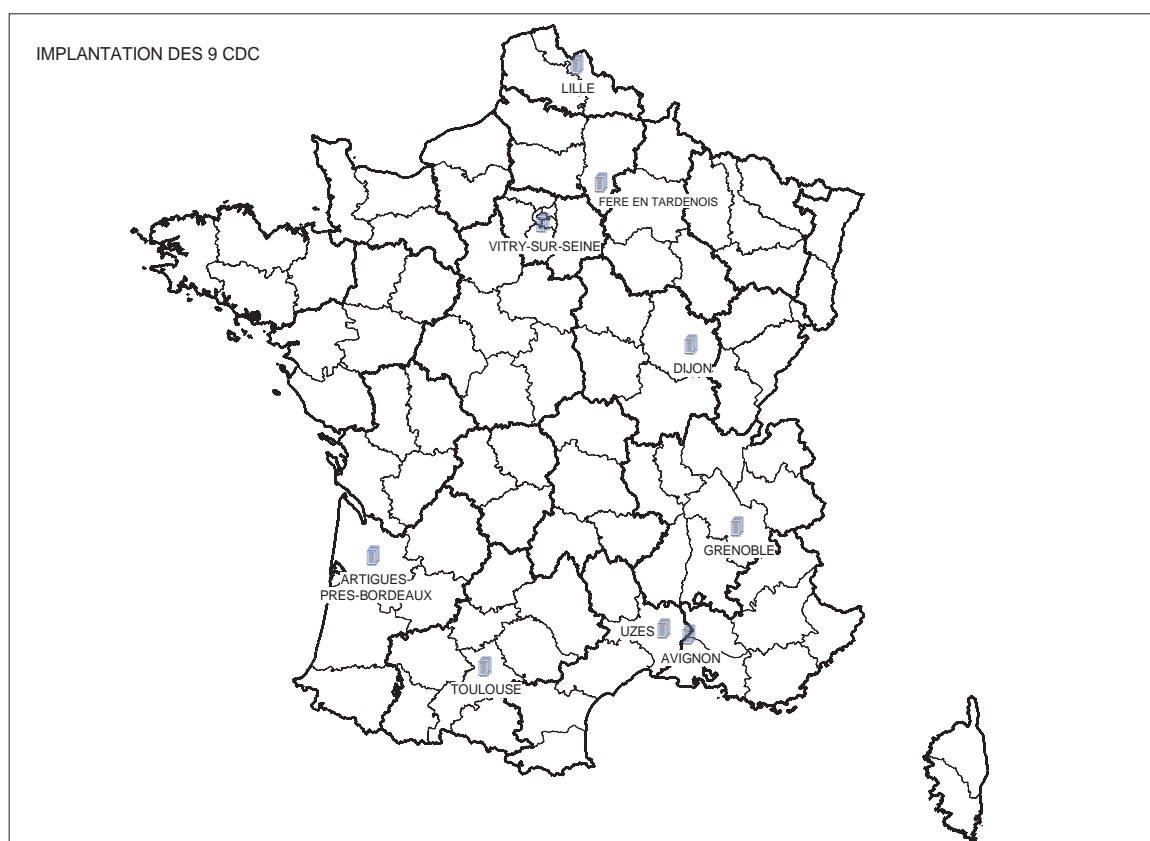
Cet objectif serait réalisable, car d'une ampleur raisonnable (environ 120 k€ pour ré-hausser à ce minima les deux CDC concernés). La part de l'État dans les subventions publiques des CDC tend vers 30% ce qui en fait souvent le premier financeur public.

B. Service rendu à la population

Les 9 CDC sont implantés chacun dans une région différente : Ile-de-France, PACA, Rhône-Alpes, Midi-Pyrénées, Nord-Pas-de-Calais, Picardie, Aquitaine, Bourgogne, Languedoc -Roussillon. De fait 9 départements sont desservis : Aisne, Côte-d'or, Gironde, Gard, Haute-Garonne, Isère, Nord, Val-de-Marne, Vaucluse.

La préfiguration d'un CDC en Guyane débutée en 2012 présente l'avantage de pouvoir bénéficier également aux Antilles françaises.

Avec seulement 9 CDC, la couverture territoriale est très incomplète. Ceci explique la dynamique de candidatures de ces dernières années et l'attention que le ministère y accorde.



Le cahier des charges des CDC prévoit au titre des missions premières la mise en relation des publics, des œuvres et des professionnels de la danse (en particulier par l'éducation artistique et culturelle et l'implication dans le dispositif « danse amateur et répertoire » coordonné par le Centre national de la danse).

La programmation de spectacle est un élément fort de leur activité des CDC. 77% d'entre eux programment dans leur salle, 33% en dehors de leur site dans l'agglomération, 33% dans le département et 22% dans la région. Ces données confirment à la fois l'adaptation systématique des CDC aux besoins de leurs territoires et l'équipement encore insuffisant dont ils disposent pour recevoir du public sur leur propre site. 176 spectacles de danse sont présentés en moyenne par an (chiffres 2006 à 2008, donc hors le CDC de Picardie).

Les CDC ne disposant pas d'un lieu propre à l'accueil du public organisent des programmations autour de temps forts, en partenariat avec une (ou des) salles de spectacle de leur territoire. Ce mode de diffusion, par son effet « festival », a le mérite de mobiliser un public important. En revanche, ce même caractère événementiel n'autorise pas la présentation de séries longues. D'une manière générale, la brièveté des séries de spectacles est une question récurrente pour l'art chorégraphique et qui nécessite la conduite d'une réflexion.

La dimension Éducation Artistique et Culturelle est inscrite au cœur de leurs missions. Les partenariats sont efficaces avec l'Éducation Nationale, l'Université, et les établissements d'enseignements artistiques. Conçus au départ comme des outils pouvant s'adresser au public quel que soit son âge, les CDC sont un maillon essentiel pour la connaissance des œuvres et de leur histoire, pour la formation du regard du spectateur et l'expérience de la pratique de danse pour tous.

Le développement des publics porté par les CDC passe par un respect de la diversité des formes et des styles de danse à la différence de ce que l'on observe souvent dans les établissements de création dirigés par un artiste où le projet artistique particulier tend à induire les esthétiques présentées.

C. Impact artistique

Le cahier des charges des CDC prévoit au titre de leurs missions :

- Soutien à la création et à la recherche des équipes artistiques indépendantes, par l'accompagnement le cas échéant pluriannuel, la coproduction, la mise à disposition logistique de moyens humains, techniques et financiers.
- Conception et réalisation de formations en danse pour les professionnels et les enseignants de tous horizons.

Depuis 2006 et l'attribution au CDC par le ministère de la culture d'une aide spécifique dédiée au soutien financier et à l'accompagnement des artistes et compagnies indépendants, ce réseau est devenu un appui important pour la création chorégraphique.

Cet appui intervient dans une période où les lieux de diffusion ne parviennent plus à maintenir leurs apports en coproduction à un niveau satisfaisant, en raison de l'érosion de leur marge artistique. Les CDC sont également à l'écoute des compagnies pour le prêt de studio, celles de la région sont les mieux placées pour en bénéficier.

Comme pour les CCN, les modalités d'accueil des compagnies recouvrent des réalités diverses, ce qui appelle une définition plus précise et partagée. Trop de collaborations sont réduites à quelques jours à peine. Les modalités en termes de durée, de même que l'impact artistique qui est attendu, en termes d'action culturelle et de diffusion mériteraient d'être mieux définis. La responsabilité d'accompagnement de l'émergence et de solidarité professionnelle des CDC s'en trouverait confortée.

L'aboutissement de la chaîne d'accueil de compagnies devrait être de pouvoir programmer les créations développées au cours de ces résidences.

L'accès à un plateau équipé pour la danse (plancher flottant), parfois à la création (lumières, son, ...), reste indispensable pour les compagnies chorégraphiques, même sans apport financier. En ce sens la poursuite de l'amélioration des équipements des CDC en studios de danse est indispensable.

Aux côtés des artistes chorégraphique pour la mise en œuvre de leur projet de création, les CDC accompagnent aussi la structuration des compagnies naissantes et s'attachent à repérer des artistes portant des démarches singulières.

Les CDC développent des propositions de formations adaptées aux danseurs du territoire, dont l'entraînement régulier du danseur ; des formations d'intervenants en danse et des moments de réflexions partagées avec les professionnels de la danse.

D. Impact socio-économique

Ne s'agissant pas d'institution de création, le CDC n'ont pas vocation à employer des artistes durablement.

Les données sur les emplois artistiques occasionnels ne sont pas recensées dans les CDC. Ceux-ci sont plus souvent coproducteurs ou acheteurs de spectacles donc marginalement employeur d'artistes.

E. Diagnostic général

Points forts

Acteurs territoriaux de référence nationale en faveur de la danse. Les CDC sont des structures culturelles offrant leur expertise nationale à des territoires et dont la mission principale est d'y faire vivre la danse dans tous ses aspects et envers tous les publics, à toutes les étapes de leur vie. Par leurs missions, ils s'affirment comme « optimiseurs de moyens » au service de l'activité chorégraphique locale. Ils multiplient les partenariats avec des structures disposant de lieux ou recherchant une expertise en danse, répondent aux besoins de formations et de connaissances recherchées par l'Éducation nationale (classes art-danse par exemple) et par les divers lieux de formation du territoire (universités, conservatoires etc)

Soutien efficace aux équipes artistiques indépendantes. Les CDC sont, en danse, les structures œuvrant particulièrement à l'accompagnement et la construction des parcours de compagnies professionnelles. Au côté des artistes, ils supportent la création, offrent une place pour la recherche et répondent également à la demande d'aide à la structuration des compagnies avec la spécificité de s'intéresser à leur développement y compris en recherche de diffusion.

Outil d'ouverture et d'action envers les publics. Les CDC, à la fois à l'écoute des artistes, et au plus près du terrain constituent un rouage effectif dans la mise en relation des artistes et des publics, des partenaires et des artistes, mais aussi pour le croisement des publics. Lieu de travail pour les artistes et lieu de rencontres et de découverte pour les publics, ils s'affirment comme un espace d'apprentissage pour le regard et la connaissance de l'art chorégraphique. Ils répondent fortement aux besoins en EAC des territoires environnants, souvent à la demande expresse des collectivités territoriales.

Les CDC développent des propositions de formations adaptées aux danseurs du territoire, dont l'entraînement régulier du danseur ; des formations d'intervenants en danse et des moments de réflexions partagées avec les professionnels de la danse.

Points faibles

L'outil de travail. Certains CDC disposent d'un équipement insuffisant tant en termes de studios de travail que de lieux de représentation. Cette lacune est d'autant plus préoccupante dans une période de rareté des crédits d'investissement public.

Interactions internes et externes au réseau

Les CDC sont regroupé au sein d'une association, l'A-CDC (association des CDC), fondée en juillet 2010. Huit des neuf CDC y sont adhérents à ce jour. L'association se réunit huit à neuf fois l'an.

Cette association bénéficie depuis quatre ans du soutien financier de la DGCA pour ses actions : coproduction d'une compagnie par an (avec diffusion assurée dans chacun des CDC ensuite),

conception et réalisation d'outils (mallette pédagogique,) et d'initiatives pour les publics (ex. *Planetary Dance* d'Anna Halprin) et publication (plaquette de présentation du réseau publiée en 2012), etc.. Les CDC fonctionnent efficacement en réseau, et diffusent les bonnes pratiques.

Leur mission principale de garantir une présence de la danse sur un territoire dans sa diversité conduit les CDC à être de véritables opérateurs territoriaux travaillant en lien avec d'autres partenaires et d'autres lieux. SN, CCN, CDN, mais aussi les services de l'Éducation nationale et les associations culturelles locales sont associés sur des actions aux objectifs partagés dans la limite des moyens et de leur proximité géographique.

Les partenariats locaux avec les établissements culturels locaux sont indispensables à la réalisation d'actions dynamiques même si sur un territoire chaque structure a ses propres objectifs et ses contraintes financières.

Cohérence du réseau

L'adéquation voulue de l'outil avec le territoire sur lequel il est implanté introduit, par nature, de la diversité dans le réseau. Les CDC diffèrent dans leurs pratiques, leurs partenaires environnants et les moyens dont ils disposent, mais tous sont cependant réunis autour des mêmes missions. La charte des CDC de 2008 et le cahier des missions et des charges pour les CDC annexé à la circulaire MCC du 31/08/2010 relative aux dix labels et réseaux nationaux du spectacle vivant assurent la cohérence du réseau dans ses fondamentaux.

Problématiques majeures à traiter

Le réseau CDC est jeune mais déjà reconnu pour son efficacité et adopté par les professionnels, les artistes et le public. Outil à dimension raisonnable, facilitateur de l'approche de l'art chorégraphique par la variété des propositions qu'il porte, il a su trouver un équilibre entre le besoin de création des artistes et le besoin de culture et de plaisir du public.

Opérateur territorial actif et évolutif, il remplit parfaitement, sur le plan de la diffusion, l'échelon intermédiaire entre les SN et les compagnies par exemple en respectant le rythme de développement des projets des artistes, et facilitent l'accès à l'art chorégraphique du public qui parfois est dérouté par les propositions artistiques.

Le rôle des CDC dans le développement des arts à l'école est également à souligner et de la formation continue des danseurs également.

Le soutien à ces outils en terme d'aménagement des sites (studio, salle de représentation) est indispensable à leur action. Le label CDC compte actuellement deux structures en préfiguration (dont l'une en cours d'aboutissement). D'autres structures sont candidates, dont certaines dans des régions connaissant un manque (Alsace et Auvergne, notamment). Ceci confirme l'attractivité de ce modèle pour les professionnels et les partenaires publics.

De plus, la danse dépasse naturellement les frontières, et le « modèle français » de CDC a trouvé sa pertinence même à l'étranger : la création d'un CDC à Ouagadougou, rayonnant sur l'Afrique de l'Ouest en est l'illustration.

2.9- LES POLES NATIONAUX DES ARTS DU CIRQUE (PNAC)

Principales caractéristiques du réseau

Il est difficile de dissocier ce nouveau label de tout le processus ayant récemment conduit à sa création.

Le monde du cirque se compose d'environ 450 compagnies (93 en 1990, 219 en 2000) et une quarantaine de cirques traditionnels. Il est adossé à une filière de formation supérieure composée de trois écoles nationales (dont deux réunies en un seul cursus – CNAC et ENACR – et l'Académie Fratellini) débouchant sur un diplôme national supérieur professionnel (DNSP) d'artiste de cirque qui vient juste d'être mis en place.

Il dispose d'un centre national de ressources, Hors Les Murs, qui a une double mission sur le cirque et sur les arts de la rue.

Le montant global des crédits du ministère de la culture pour le cirque était en 2011 d'environ 12,5 M€, dont 44 % pour les écoles supérieures. Les crédits déconcentrés pour les compagnies atteignent 1,1 M€, pour une trentaine d'équipes conventionnées et une cinquantaine d'aides au projet annuelles. Ils coexistent avec des dispositifs en direction centrale : aide à l'itinérance, aide à la création, Jeunes Talents Cirque Europe.

Dix ans après l'Année des Arts du Cirque en 2001-2002, la "labellisation" formalisée en 2010 de 12 pôles nationaux pour les arts du cirque (PNAC), missionnés pour la production et la diffusion, a consacré la reconnaissance publique de ces établissements.

Les PNAC bénéficient de soutiens croisés : 15 % des budgets d'aides de l'État, 70 % pour les collectivités territoriales. Le montant minimal de l'aide de l'État est de 150 000 €. En 2011, 2M€ de crédits ministériels ont été consacrés à ce réseau.

Fondés sur un projet artistique et culturel porté par un professionnel, les pôles nationaux des arts du cirque visent à :

- être des établissements de référence par leur expertise. Leurs principales missions sont la production, la diffusion, l'accompagnement et la sensibilisation des publics aux nouvelles écritures du cirque

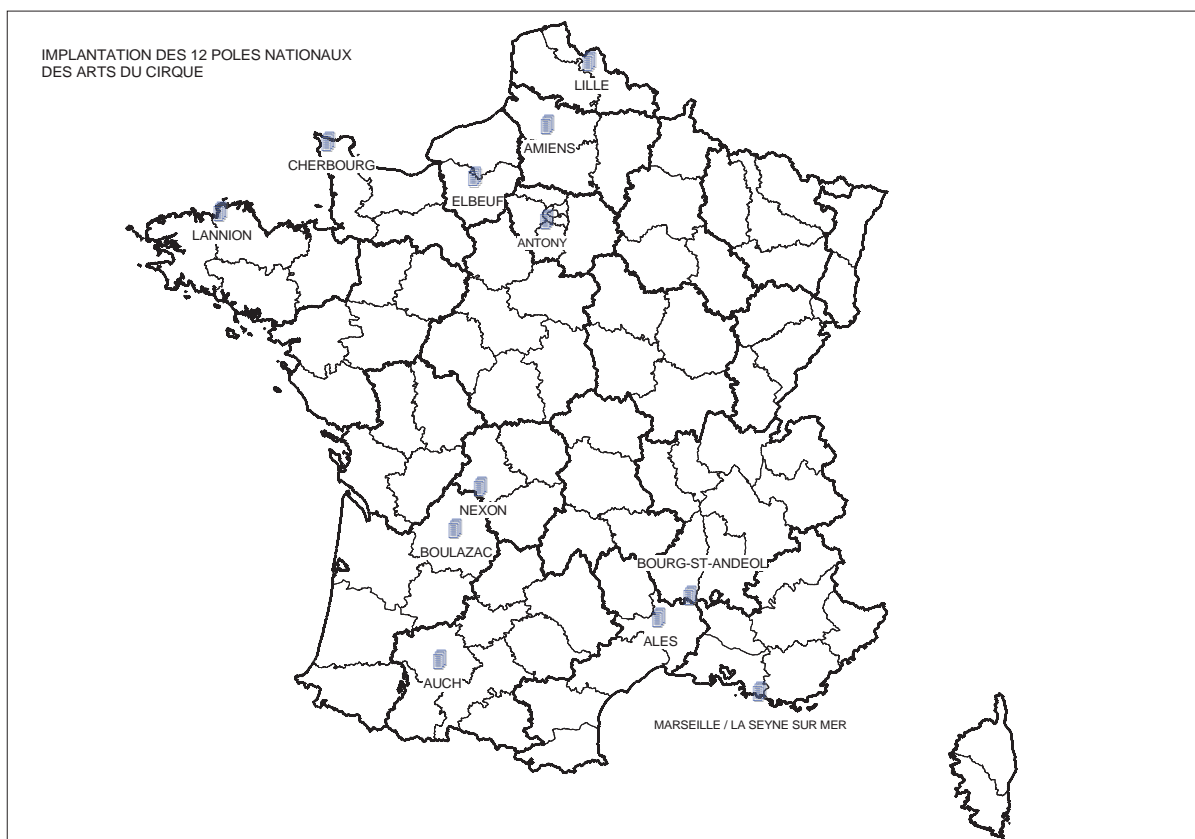
jouer un rôle structurant en termes de développement de l'art circassien et d'aménagement du territoire,

contribuer à la structuration de la profession des arts du cirque, en accompagnant les parcours professionnels des artistes et en mettant en place un réseau de partenaires.

Les PNAC sont dotés de locaux permanents pour accomplir leurs missions : espaces de représentation (cirques en dur, chapiteaux en fixe et/ou itinérants, salles de théâtre, ...), espaces d'accueil pour les résidences, terrains équipés pour l'accueil des chapiteaux, etc.

Service rendu à la population .

Référents à la fois dans la filière et sur leur région, les PNAC participent d'une présence du ministère de la Culture dans des territoires à dominante rurale, en étant dans plusieurs cas les seuls labels présents sur le territoire environnant : Auch, Lannion, Boulazac, Alès, Nexon, Bourg-Saint-Andéol, etc.



Les PNAC contribuent à donner un relief particulier à certaines agglomérations (Lille, Marseille, Cherbourg) qui accueillent par ailleurs d'autres labels, configuration qui vaut aussi dans une certaine mesure pour le PNAC d'Antony, le seul en Ile-de-France, qui développe un projet particulier.

Dans quelques cas, ils participent à l'activation du patrimoine monumental en animant, après restauration, des cirques classés monuments historiques (Amiens, Elbeuf).

Les données chiffrées spécifiques sont peu nombreuses et il n'y a pas de données récentes disponibles recensant l'activité de diffusion. A titre indicatif, on peut citer les chiffres 2009 : 747 représentations pour 173 spectacles différents comptabilisant au total 216 342 entrées (exonérées et payantes).

Impact artistique et socio-économique

Les PNAC se mettent en réseau pour la production – à des niveaux faibles compte tenu de leurs moyens très modestes – et l'accueil des compagnies de cirque. Cette synergie entre pôles permet un accompagnement sérieux des artistes, de l'accueil en résidence à l'organisation de séries de représentations. Ils ont réellement amélioré les conditions de préparation des spectacles, et structuré de nouveaux publics par un travail de diffusion.

Cependant, on note une fragilisation croissante des conditions sociales de nombre d'artistes entrants. 61 % des équipes répertoriées lors de l'étude de 2006 déclarent un budget annuel de 100 000 € En 2007, on dénombrait 61 000 jours de travail pour le cirque correspondant à 62 M€ de masse salariale, soit 1 % de l'ensemble du spectacle vivant.

La création en 2004 de l'association Territoires de cirque qui regroupe les PNAC et une vingtaine d'établissements de production et de diffusion soutenant le cirque de création, représente une vraie mutualisation et un référent important du secteur. Le syndicat du cirque de création (SCC) regroupe

par ailleurs une cinquantaine de compagnies de cirque et se qualifie comme syndicat d'employeurs représentative du secteur. Il est signataire des deux conventions collectives étendues.

Diagnostic général sur la filière

Après trois décennies créatives, la relève est assurée du point de vue des équipes artistiques. Les écoles supérieures génèrent régulièrement des artistes inventifs, créatifs, hybrides, pluridisciplinaires. Les équipes artistiques indépendantes sont assez autonomes financièrement (plus de 80 % de recettes propres), mais toujours à la limite de l'auto-production. On remarque cependant une fragilisation sur les grands formats et le travail sous chapiteau, avec en parallèle une démultiplication de petites formes en salle. On note aussi parfois un éloignement des caractéristiques « cirque » de certaines productions d'artistes identifiés dans cette discipline et issus de ces filières, vers des formes, chorégraphiques ou de théâtre visuel, avec l'abandon progressif des agrès traditionnels ou nouveaux qui définissent le genre.

Les festivals sont rares mais bien repérés et le plus souvent liés au label PNAC (CircA à Auch, La Route de Cirque à Nexon, Spring à Cherbourg). Les temps forts dédiés au cirque par les scènes généralistes, notamment scènes nationales et scènes conventionnées se multiplient, tout comme la présence du cirque dans des festivals d'autres disciplines (Montpellier Danse avec le partenariat du PNAC La Verrerie), la dénomination cirque n'étant parfois pas affichée pour certaines propositions à la lisière du cirque et de l'art visuel, ou de la danse. L'insuffisance de moyens est particulièrement sensible sur les phases de recherche et développement notamment pour les compagnies indépendantes. Les apports en production des PNAC et autres lieux restent modestes avec une moyenne de 80 000 € par an et par établissement. Cependant, la mutualisation des apports de plusieurs PNAC à certains projets permet d'atteindre quelquefois une masse critique plus conséquente.

Dans le contexte de tensions budgétaires sur les crédits accordés en DRAC aux projets de cirque, la complémentarité des aides versées en DRAC et en DGCA au travers des dispositifs spécifiques au cirque a permis d'apporter des réponses aux besoins des compagnies, notamment sur les projets d'une certaine envergure (troupe, chapiteau, dispositif important ou demandant de phases de recherche, etc). Mais des contradictions commençant à apparaître avec un possible effet de "double guichet" et le positionnement progressif des PNAC, la commission en centrale doit mieux préciser ses items pour se différencier des commissions consultatives en DRAC

Par ailleurs, l'itinérance des chapiteaux est fragilisée, malgré un regain d'intérêt pour cet outils de la part des nouvelles générations (Galapiat, Cirque sans Raison, La Faux Populaire, Big Bang, Cheptel Aléikoum, Trottole...). Indispensable à la filière, mais souvent appréhendé comme demandant des investissements et une logistique trop coûteuse, et confronté à la difficulté réelle de trouver des emplacements, cet outil emblématique du cirque est néanmoins porteur d'une esthétique, d'un imaginaire et d'une approche différente des publics auquel il ne faudrait pas renoncer. Les "nouveaux lieux dédiés au circulaire" n'ont pas réellement réglé le problème, sinon en sédentarisant les installations, ou en créant des lieux à scénographie variable, basés *in fine* sur le frontal. Cependant les PNAC contribuent à la perpétuation du travail circassien sous chapiteau, cette mission étant inscrite dans le texte-cadre du label.

Comme pour les CNAR, l'une des problématiques majeures du réseau est l'articulation territoriale, dans l'esprit de schémas régionaux et inter-régionaux. Un travail reste à faire en partenariat avec les collectivités territoriales et englobant les écoles de cirque (du loisir au professionnalisant) qui offrent des espaces d'entraînement précieux pour assurer un accompagnement des artistes tout au long de leur parcours.

2.10- LES CENTRES NATIONAUX DES ARTS DE LA RUE (CNAR)

A - Principales caractéristiques du réseau

La première caractéristique de ce label est sa jeunesse. De sorte qu'il est difficile de le traiter sans le resituer dans l'ensemble du secteur auquel il appartient.

Un nouveau label consacrant une filière

Issus d'une mouvance artistique hétérogène, les arts de la rue ont fondé leur identité dans le dernier tiers du XXe siècle sur le choix délibéré de l'espace public comme espace de rencontre entre acte artistique et public/population, en rupture avec les disciplines s'exerçant dans des espaces dédiés (théâtres, galeries et centres d'art, opéra, etc).

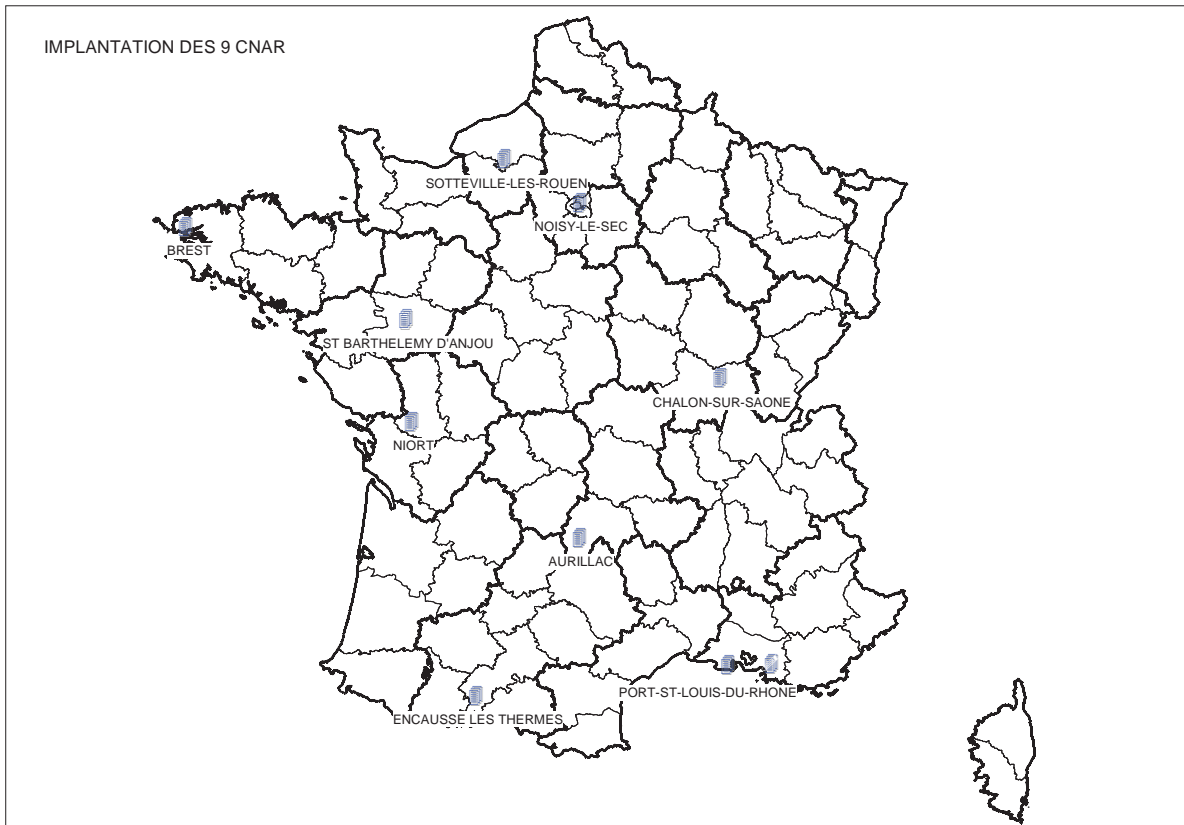
Ils ont progressivement gravi les échelons de la reconnaissance publique par la pertinence des créations, notamment les plus spectaculaires, engendrant un certain succès populaire, d'une part, et d'autre part, par la souplesse des interventions et une économie à large spectre et adaptable. Les politiques publiques, d'abord locales, ont marqué un intérêt de plus en plus soutenu. Les processus de "nouveaux territoires de l'art" autour de la reconversion des friches industrielles ont joué également un rôle d'accélérateur pour les stratégies des collectivités territoriales et contribué à identifier les lieux de fabrication.

Après une première phase dans les années 1990, autour des festivals et des compagnies, le Temps des arts de la rue (2005-2007) a permis de franchir une étape essentielle de structuration du secteur. S'articulant avec des dispositifs déjà en place comme les aides en soutien de la création sur crédits centraux et l'accès aux mesures en faveur du théâtre (aides à la production dramatique et compagnies conventionnées, aides aux dramaturgies non-exclusivement textuelles, etc), le Temps des arts de la rue a permis la mise en place de nouveaux dispositifs, tel Écrire pour la Rue en partenariat avec la SACD et le repérage des futurs Centre Nationaux des Arts de la Rue, labellisés en 2010.

Un maillage à compléter et des objectifs qui restent à mieux définir

La mise en place du nouveau label en 2010 s'est appuyée sur certains lieux de fabrication davantage structurés. Douze CNAR sont à ce jour labellisés :

- L'Abattoir à Chalon-sur-Saône (Bourgogne),
- Le Parapluie à Aurillac (Auvergne),
- L'Atelier 231 à Sotteville-Lès-Rouen (Haute-Normandie),
- Le Fourneau à Brest (Bretagne),
- Les Pronomades à Encausse-les-Thermes (Midi-Pyrénées),
- Le Citron Jaune à Port-Saint-Louis (Provence-Alpes-Côte-d'Azur),
- Le Moulin Fondu à Noisy-le-Sec (Ile-de-France),
- La Paperie à Angers (Pays de la Loire),
- L'Usine Boinot à Niort (Poitou-Charentes) suite à la fin des activités du centre de Cognac.



Trois nouveaux CNAR ont été labellisés fin 2013 : le Boulon au Vieux-Condé (Nord-Pas-de-Calais), l'Apsoar à Annonay et les Ateliers Frappaz à Villeurbanne (Rhône-Alpes) .

Lieux Publics à Marseille (Provence-Alpes-Côte-d'Azur), peut également être pris en compte au sein du label CNAR même si son assise, ses missions et ses financements sont d'une taille plus importante que les autres CNAR, de même que son rôle à l'international. Il est notamment chef de file du réseau In Situ, « Métamorphoses » dans le cadre de Marseille-Provence 2013, cofondateur de La Cité des Arts de la rue à Marseille, dont la gouvernance peine d'ailleurs à se stabiliser, les responsabilités relevant plutôt de la Ville de Marseille que de l'État, alors que ce site, unique en Europe en son genre, regroupe deux institutions majeures du secteur (la FAI AR et Lieux Publics), et des compagnies de renommée internationale . Les missions des CNAR ont été fixées autour de la production et de la diffusion pour les arts de la rue, notamment par le financement et l'accompagnement des projets de créations. Les CNAR ont aussi pour rôle d'assurer un rôle référent pour les arts de la rue que ce soit en direction du milieu artistique que des territoires et des publics. Fondés sur un projet artistique et culturel porté par un professionnel (organisateur ou compagnie), ils bénéficient de soutiens de l'État et des collectivités territoriales établis dans le cadre de conventionnements pluriannuels. Ils disposent de locaux adaptés à l'accueil des équipes artistiques en résidence.

B- Service rendu à la population

Au titre de leur cahier des charges, il revient au CNAR de développer la rencontre entre démarches artistiques, populations et territoires. Il s'agit notamment d'organiser des programmations en dehors des festivals, par des saisons des arts de la rue, des résidences de diffusion et la mise en place d'actions en réseaux avec des partenaires divers (autres structures culturelles, collectivités territoriale, etc). Une attention particulière doit être portée aux projets impliquant un travail « in situ » impliquant les spécificités des territoires et des populations.

A cet égard, les CNAR remplissent en grande partie leur rôle. Lieux de fabrique et de résidence, ils sont situés dans des petites et moyennes communes, souvent dans des agglomérations péri-urbaines, et participent à l'attractivité du territoire. Certains, comme Pronomade(s) en Haute-Garonne ou l'Apsoar en Ardèche ont développé une spécificité sur les territoires ruraux, dépourvus d'établissements culturels et jouent un rôle non négligeable de ré-équilibre régional en termes d'offres culturelle.

C- Impact artistique

Les CNAR ont pour mission première d'apporter un soutien à la création par des coproductions (apports financiers et en industrie), des productions déléguées et des accueils en résidence. Il leur revient également d'assurer le repérage et l'accompagnement de jeunes équipes.

Ils déploient leur action dans un paysage qui se compose d'environ 1000 équipes artistiques dont une trentaine conventionnée pluriannuelle et une cinquantaine aidée annuellement au projet. A cela s'ajoute une école de formation professionnelle, la FAI AR, oeuvrant actuellement à la reconnaissance de son cycle d'études au niveau master, une trentaine de lieux de fabrique et un centre de ressource national, Hors Les Murs, qui partage ses missions entre arts de la rue et cirque. La diffusion se caractérise par un nombre important de festivals, certains emblématiques, historiques et de portée internationale (le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac et Chalon dans la rue), d'autres moins référencés voire à la limite de l'« animatoire », fruit de l'engouement de certaines collectivités territoriales pour ces expressions artistiques. Depuis une dizaine d'années, on remarque une tendance inverse à ce phénomène qu'on a pu qualifier de « festivalite » : une évolution vers une présence continue des artistes sur les territoires, dans des cadres de réaménagement urbain et péri-urbain (La Machine sur l'Estuaire à Nantes, dans le quartier Saint-Blaise à Paris, etc) ou d'investissement de l'espace rural (l'opération Envie-Rhône porté par Ilotopie et le CNAR Citron Jaune, les saisons de Pronomade(s) en Haute-Garonne, etc). La présence de nombres de compagnies d'arts de la rue sur la scène internationale, surtout européenne, est réelle et soutenue par des réseaux comme « Circostrada » animé par Hors Les Murs, centrée sur le partage de la ressource, ou « In Situ » initié par Lieux Publics, plutôt axé sur la production. Un savoir-faire est reconnu à certaines équipes françaises qu'on retrouve régulièrement sur les grands événements (Royal de Luxe, La Machine, Groupe F, Transe Express, Carabosse, Oposito, etc).

D- Impact économique

L'ensemble des crédits dédiés aux arts de la rue par le ministère de la Culture atteint 9,6 M€ dont 3,4 M€ sont consacrés aux compagnies, 5,3 M€ aux lieux de production-diffusion et festivals, 2,8 M€ aux CNAR et à Lieux Publics et 0,3 M€ à la FAI AR.

Les collectivités territoriales, et notamment les villes, sont des interlocuteurs privilégiés pour ce secteur et les premiers prescripteurs, que ce soit dans la commande d'événements uniques (à des niveaux budgétaires qui peuvent être importants) ou dans le financement (qui reste modeste relativement aux autres labels) des structures permanentes, notamment sur le réseau CNAR.

E- Diagnostic général

Points forts-Points faibles

Pour les CNAR, à ce stade on relève un point qui est tout à la fois fort et faible : la jeunesse du réseau et de la discipline à laquelle il est dédié.

Force en ce que les arts de la rue et le label auquel ils ont donné naissance sont encore dans l'énergie de la construction, l'inventivité organisatrice même si l'effet de nouveauté temps à s'estomper. Faiblesse en ce que la discipline reste fragile tant en termes de structuration que de moyens financiers dont elle dispose. Comme pour les arts du cirque, il est à souligner que les arts de la rue sont loin d'avoir atteint les formats institutionnels qui prévalent pour les CDN ou les CCN. Pour mémoire, les minima des apports de l'État prévus dans les textes-cadre des labels CNAR et PNAC sont de 150 000 €, soit l'aide dont bénéficie un artiste sortant d'un CDN ou d'un CCN, dispositif qui au demeurant, n'existe pas pour les CNAR.

Interactions internes et externes

On peut remarquer que les CNAR ont semblé, sauf exceptions notables, avoir peu travaillé en réseau mutualisé. L'explication réside peut-être dans le fait qu'une part des CNAR, adossée à un festival, a été tentée par l'affichage de la singularité, cette situation ayant largement évolué depuis une dizaine d'années. Par ailleurs, l'absence d'une représentation spécifique, scindée de la Fédération arts de la rue ne rend pas facilement lisible l'existence du réseau. Mais la capacité de mobilisation collective de ce réseau est réelle.

Travaillant dans l'espace public, en lien parfois direct avec les élus locaux, les CNAR engagent désormais un réel effort pour réduire cette distance. Le réseau CNAR a constitué un groupe porteur de l'identité propre au réseau. Une évolution est aussi à remarquer du côté de certaines scènes généralistes qui marquent un réel intérêt pour les arts de la rue lorsqu'il s'agit d'organiser des saisons hors les murs ou d'intervenir dans des chantiers de transformation urbaine. Par ailleurs, il est à noter que la quasi-totalité des CNAR est engagée sur des projets européens, témoignant ainsi du dynamisme de ce secteur sur ce plan.

Problématiques majeures à traiter

L'enjeu premier du réseau CNAR pour les années à venir est celui du maillage territorial. Le nombre limité d'établissements ne permet pas une couverture homogène du territoire national. Dans le même temps, il existe des lieux de fabrication, outillés et développant des réels dynamiques artistiques, autour de compagnies ou d'autres opérateurs, mais qui n'ont pas forcément vocation à être labellisés. Une politique de schémas territoriaux incluant les lieux labellisés et ces « autres lieux », ainsi que des établissements généralistes opérant sur l'espace public, pourrait utilement contribuer à étoffer le maillage territorial et à mieux qualifier l'action.

Sur le plan des esthétiques, les arts de la rue sont surtout confrontés à la fin du cycle qui a construit leur légitimité. Si l'on considère le périmètre « historique » qui a fixé au fil des années la profession des arts de la rue, après deux décennies de forte créativité on voit se dessiner une ligne de partage entre des artistes inventifs et capables de renouvellement, et un relatif essoufflement artistique de certaines équipes, avec un risque de repli sur des formes d'animation

En affirmant le refus d'une instrumentalisation sociale ou festive, les arts de la rue sont confrontés à des questions d'affirmation artistique. Leur vitalité repose sur l'usage de codes spectaculaires plus ouverts, plus polyphormes qui englobent les arts plastiques, l'urbanisme, la danse, le théâtre d'intervention, les graffitis et l'ensemble des arts urbains. La mouvance artistique des arts de la rue trouve sa singularité en croisant, et en se nourrissant des autres expressions artistiques.

La question de la transmission et de l'enseignement est par endroits à l'oeuvre, avec la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue), créée en 2005, institution pionnière dans le domaine de la formation au spectacle vivant dans l'espace public. Mais c'est aussi aux compagnies « historiques » ainsi qu'aux CNAR à favoriser ce relais entre générations d'artistes.

Le rôle de référent reste à conforter à la fois en termes de capacité individuelle et collective de production et de détermination des enjeux artistiques et en termes de participation à une politique nationale. Le renouveau artistique porté par l'intérêt que suscite l'espace public comme terrain de jeu et d'enjeu par des artistes issus de toutes disciplines et aussi d'autres métiers, parallèles aux disciplines artistiques proprement dites (architectes, urbanistes, etc) peut être le départ d'une nouvelle donne.

Une cohérence globale de la filière reste encore à trouver. Ainsi, de même que pour le cirque, les équipes artistiques peuvent bénéficier d'un soutien à la fois en administration centrale via une commission nationale et sur crédits déconcentrés via les comités d'experts en DRAC. Cette configuration de « double guichet » a permis de répondre de manière efficace aux besoins de structuration d'un secteur peu doté, notamment en soutenant la production de formats exigeants. Toutefois elle commence à produire des effets inattendus, de sorte qu'une clarification des compétences respectives s'impose.

3- LES GRANDS PROGRAMMES D'ACTION

3.1- LES EQUIPES ARTISTIQUES INDEPENDANTES

Les compagnies et ensembles indépendants constituent le terreau qui assure la richesse et la vitalité de la vie culturelle française. Le soutien que leur apporte le MCC est au fondement de son action en faveur de création artistique et détermine très largement l'activité et le rayonnement des grandes institutions qui relèvent de sa compétence.

1. Diagnostic général

Principales caractéristiques des équipes artistiques indépendantes

Les équipes artistiques indépendantes se construisent et se fédèrent autour d'un projet, pérenne ou ponctuel, conçu et porté par un ou plusieurs artistes. Elles dessinent un paysage qui reflète la diversité des propositions, des répertoires et des esthétiques, quelles que soient les disciplines concernées.

Elles sont dépendantes pour la concrétisation de leur projet de l'accès à des lieux de travail et de la possibilité de disposer de temps de recherche et d'expérimentation suffisant. Le lien avec les réseaux de production et de diffusion dans lesquels elles doivent s'inscrire est tout aussi vital pour la visibilité de leur travail.

En quête d'un rayonnement national et international, en général elles assument parallèlement un ancrage territorial, complémentaire de celui des grandes institutions pour lesquelles, il importe de le rappeler, elles constituent le vivier d'artistes programmés, voire susceptibles de les diriger un jour.

Leur vitalité est en grande partie la résultante, depuis les années 1980, d'un soutien spécifique de l'Etat. Ce soutien a été relayé et complété par les structures institutionnelles de production et de diffusion, ou repris avec des objectifs différents par les collectivités territoriales.

Tributaires du financement public dans leur existence même, elles interviennent dans des champs où la réalisation des projets est constamment interrogée. La prise de risque est constitutive de leur activité.

Les équipes artistiques indépendantes participent d'un « écosystème » qui, pour être précieux, n'en est pas moins fragile.

C'est tout particulièrement vrai en ce qui concerne l'emploi artistique, domaine pour lequel nous ne disposons pas de données statistiques suffisamment précises malgré l'importance que revêt sa quantification par discipline et son évolution (cf. annexe 3.1.1). La construction d'outils d'analyse nourrissant le travail d'un observatoire des compagnies et des ensembles s'avérerait à cet égard très utile. À cet égard, la mise en commun et le partage des données dont disposent le MCC ainsi que les syndicats et associations professionnels permettrait de procéder à une première approche du poids économique des ensembles indépendants et de leur contribution à la diversité.

1.1. Description succincte des dispositifs d'aide aux équipes artistiques indépendantes

La politique du MCC en faveur des équipes artistiques indépendantes du spectacle vivant s'est construite au gré d'histoires, de pratiques et d'économies différentes selon les disciplines. Hormis dans certains cas particuliers (cf § 1.1), l'accompagnement des équipes artistiques indépendantes est mis en œuvre par les DRAC et repose sur trois dispositifs distincts selon le domaine artistique concerné.

Dans les trois domaines existent deux formes principales d'aides :

- l'aide annuelle au projet ponctuel et spécifique concernant une œuvre (dans ses phases d'expérimentation, de création, de production),
- le conventionnement sur trois années, aide allouée à un ensemble ou une compagnie au rayonnement reconnu dans son domaine et porteur d'un propos artistique fort et appuyé sur un fonctionnement stabilisé. Il s'agit d'une aide permettant la consolidation d'un parcours.

Il existe aussi des aides intermédiaires, dont les formes et l'importance varient selon le domaine considéré, qui visent à favoriser la structuration de l'équipe ou sa stabilisation permettant l'élaboration d'un projet artistique sur la durée. Mais elles ne sont pas homogènes et concernent ; la danse sous la forme d'une aide de 2 ans dite « aide à la compagnie » ; la musique sous la forme de l'« aide à la structuration ». En théâtre, cette aide intermédiaire n'existe pas.

Les différentes formes d'aides (dont le descriptif, par champ disciplinaire, figure en annexe B) présentent également la particularité d'être attribuées après avis de commissions consultatives permettant d'associer des professionnels et des personnalités reconnues pour leur expertise au processus de repérage des équipes et d'appréciation des projets présentés. Les seuils minimaux des aides accordées dans ce cadre pourraient être mis en réflexion.

Le dispositif du MCC mis en œuvre par les DRAC dans chacune des trois disciplines est par ailleurs complété, de manière incidente mais non négligeable, par différents types d'aides (cf § 1.1) :

- soutiens directs de l'administration centrale (à des compagnies « historiques » et/ou suite à des fins de mandat dans le réseau des CDN et CCN, commissions nationales arts de la rue et cirque, aides au compagnonnage ou dans le cadre du DICREAM, etc),
- soutiens de la part des opérateurs du MCC (par exemple l'aide à la création dramatique du CNT pour le montage d'œuvres dramatiques repérées par la commission ad hoc, ou encore l'aide à la recherche et au patrimoine du CND pour la danse).

1.2. Quelques données chiffrées²⁰

Selon les données figurant dans la cartographie nationale du spectacle vivant pour l'année 2010, 1293 équipes artistiques ont bénéficié, sur l'ensemble du territoire national, d'une aide au titre de ce dispositif selon ses différentes modalités. Parmi celles-ci figurent 706 compagnies dramatiques (soit 54% du nombre total de ces aides), 331 ensembles musicaux (26%) et 256 compagnies chorégraphiques (20%). Parmi ces équipes artistiques, un certain nombre de compagnies lyriques travaillent dans un cadre souvent transdisciplinaire.

²⁰ pour plus de détail, cf. tableaux en annexes

Ces différentes aides ont représenté au total 55 M€(32,6 M€dans le domaine théâtral, 15 M€dans celui de la musique et 7,4 M€dans celui de la danse), soit à peine 8% du budget du MCC consacré à la création. Parmi elles, on compte :

- 444 compagnies ou ensembles conventionnés, représentant 47 M€ (312 compagnies dramatiques et assimilées, 39 compagnies chorégraphiques et 93 ensembles musicaux), ainsi que 78 compagnies chorégraphiques bénéficiant d'une « aide à la compagnie » et 57 ensembles musicaux bénéficiant d'une aide à la structuration ;
- 638 aides au projet (329 aides à la production dramatique, 136 aides au projet en danse et 173 en musique), représentant au total environ 8 M€

A partir des données statistiques existantes (cf. annexes), plusieurs constats doivent être faits :

- sur la période 2002-2010, le nombre d'aides attribuées aux compagnies dramatiques est resté sensiblement le même, qu'il s'agisse de conventionnement ou d'aides à la production ; s'agissant des compagnies chorégraphiques ce nombre a augmenté de 40% (le nombre de compagnies conventionnées a été multiplié par trois). ; le total des aides aux ensembles musicaux a été multiplié par trois sur la même période, l'augmentation concernant là aussi tous les types d'aides (ces écarts sont cependant à rapprocher des années de mise en place des dispositifs et de leur déconcentration, différentes selon les disciplines (1982 et 1999 pour le théâtre, 1998 pour l'aide aux compagnies chorégraphiques, 2005 en musique) ;
- sur cette période, le montant des aides allouées stagne voire régresse, quelle que soit le mode envisagé (montant moyen, médian ou plancher) ;
- la couverture du territoire national apparaît globalement équilibrée en fonction des bassins de population concernés.

2. Les forces du dispositif qui fondent l'action spécifique du MCC / DGCA :

- Le primat donné à l'artistique : exigence de qualité, singularité, originalité de l'écriture, innovation et excellence, souci d'accompagnement de la prise de risque artistique.
- Les objectifs et la méthode d'appréciation : collégialité et diversité des regards des experts, souci d'une évaluation permanente ; décloisonnement des approches et des regards (cf ouverture à l'inter-régionalité, par exemple) ; l'expertise ainsi mise en œuvre est très largement reconnue.
- Le caractère national de ces aides qui garantit l'équité du traitement des demandes et une couverture de l'ensemble du territoire.
- La possibilité, grâce à l'implication de l'État, que les propositions artistiques ne dépendent pas du seul regard des programmeurs.
- La prise en compte au plan national de toutes les esthétiques, des disciplines et des répertoires dans leurs histoires et dans leurs évolutions constantes.
- L'attention portée aux besoins des équipes, et leur suivi, d'autant que ce dispositif favorise leur structuration professionnelle (renforcement de leurs compétences administratives, de gestion et de communication, etc) – il facilite aussi le repérage de personnalités artistiques susceptibles de se voir confier la direction de structures institutionnelles.

Plus généralement, ce dispositif est un maillon essentiel permettant à l'Etat de maintenir un lien avec la création indépendante. Il constitue un véritable laboratoire d'observation permettant d'affiner

la capacité d'expertise et l'action publique en faveur du rayonnement artistique comme dans ses relations avec ses partenaires.

Para ailleurs, ces aides ont un effet levier important pour d'autres financements de l'activité des compagnies et ensembles. Elles ont permis d'arriver à un doublement du financement global de ces équipes (l'apport des collectivités territoriales est désormais légèrement supérieur à celui de l'Etat).

3. Les faiblesses constatées

Ces faiblesses ne sont ni de même nature, ni de même ampleur selon les domaines artistiques considérés, et mériteraient à ce titre une analyse plus fine. Elles résident surtout dans une tension croissante entre la progression du nombre d'aides et la disponibilité des crédits, s'agissant d'un dispositif qui crée des besoins sans pour autant faciliter une meilleure fluidité de ces aides :

- De par son organisation scalaire comportant des étapes définies à franchir (aide au projet, aide à la structuration, conventionnement), le dispositif est vécu comme l'octroi d'une reconnaissance devant se traduire par une progression ascendante, Le mécanisme des aides finit par dicter le temps des projets, les équipes organisant leur travail en tenant compte de l'accroissement et de la pérennisation des aides qu'offrent les différentes modalités du dispositif.

- La professionnalisation des équipes crée des obligations et des charges lourdes qui accroissent la dépendance de celles-ci vis-à-vis des aides et par conséquent interrogent la responsabilité de l'aide publique, car on aide globalement moins bien les équipes qu'il y a dix ans, d'autant que le risque de saupoudrage des crédits n'est pas toujours évité.

- Sans aller jusqu'à affirmer que le système finit par orienter les esthétiques, on peut néanmoins remarquer à la marge que la bonne connaissance du système peut induire chez les demandeurs une forme d'intégration des critères, au risque de mettre à mal la nécessité artistique.

- Les divers critères auxquels sont soumis les compagnies et ensembles (repérage, recherche, prise de risque, expérimentation, parcours, soutien à l'emploi, implantation territoriale, etc) se trouvent souvent amalgamés ; en forçant le trait, on pourrait considérer qu'avec une telle superposition d'injonctions, on perd de vue les artistes à l'œuvre, dans la mesure où les dispositifs ne prennent pas toujours suffisamment en compte le temps de maturation d'un projet, le temps de production (les temps de travail apparaissent de plus en plus courts), le temps de la diffusion, et le temps de la formation continue.

- De manière plus significative, on constate, surtout en direction des compagnies relevant du domaine théâtral, une inertie des dispositifs qui empêche un renouvellement des équipes aidées, en particulier sous forme de conventions, ni surtout une circulation entre les différents types d'aides pour une même équipe artistique (en matière de conventionnement, il faut en général aujourd'hui, du fait des contraintes budgétaires, en sortir une du dispositif pour en faire entrer une autre, avec tous les problèmes que cela pose, s'agissant en particulier des compagnies théâtrales avec lieu et de la préservation de l'emploi permanent).

- En dépit des interventions des DRAC visant à mettre en relation les équipes indépendantes et les structures aidées, l'implantation des équipes artistiques dans les territoires reste insuffisante. Elle justifierait une action concertée de l'État et des collectivités territoriales aux fins de favoriser l'association de ces équipes avec des lieux de production et de diffusion, qu'il s'agisse de scènes spécialisées ou généralistes, en développant les dispositifs de résidence, d'artistes associés, de mise

à disposition de lieux de travail artistique, voire en leur confiant la direction de lieux, labellisés ou non.

4. Les interactions avec d'autres dispositifs

L'aide du MCC aux équipes indépendantes se traduit en outre par la responsabilité professionnelle confiée aux institutions labellisées aux termes de leurs cahiers des charges, visant à l'insertion professionnelle et à l'accompagnement des artistes dans leur carrière.

À ce titre, les aides aux résidences sont parmi les meilleurs moyens de structurer les projets des équipes artistiques, de consolider le lien entre programmeurs et artistes, de donner une force supplémentaire à la programmation des lieux, de coordonner les actions de création avec celles de transmission des savoirs et la recherche de nouveaux publics.

Parallèlement, un certain nombre de régions voire d'autres collectivités territoriales ont mis en place leur propre mécanisme d'aide aux compagnies, reposant également sur le conventionnement et l'aide au projet, ainsi que sur la mise en place de commissions consultatives.

Ces différents dispositifs apparaissent avant tout complémentaires de ceux de l'État, dans la mesure où les régions et les autres collectivités territoriales font primer dans les critères de leurs aides, sauf exception, l'inscription et/ou la circulation sur le territoire concerné, le rapport aux populations et aux professionnels. Une clarification de cette complémentarité serait cependant souhaitable, s'agissant notamment de l'activité nationale et internationale, souvent jugée non prioritaire par les collectivités territoriales au titre de l'aide qu'elles accordent aux équipes artistiques.

En outre, les dispositifs des collectivités territoriales à la différence de ceux de l'État ne permettent pas d'assurer une universalité puisque la compétence culture n'est pas obligatoire ni une pérennité, l'approche pouvant évoluer de manière substantielle d'une mandature à une autre. Une trop grande proximité peut par ailleurs peser fortement dans les décisions d'attribution voire se traduire par des choix discrétionnaires.

En tout état de cause, on peut raisonnablement considérer que la pluralité des regards et des instances de distinction constitue pour les équipes artistiques, une garantie quant à la liberté de création. Cet argument est également opposable à toute proposition visant à la disparition des aides directes actuelles aux équipes artistiques et à leur remplacement par un système généralisé d'aides indirectes via les réseaux des établissements labellisés.

5. Éléments de prospective et de conclusion

L'aide aux équipes artistiques indépendantes représente un enjeu majeur en ce que celles-ci constituent le premier maillon, décisif, de la création artistique dans le spectacle vivant. Leur vie – voire leur survie – est intimement liée à l'économie globale du spectacle vivant et dépend largement des synergies mises en œuvre en matière de partage d'outils et de moyens, de diffusion, etc.

L'articulation des deux voies empruntées par l'aide de l'État (cf. supra) doit être mieux assurée pour se traduire par des synergies plutôt que par une mise en concurrence (les directeurs de scènes vs les comités d'experts) parfois constatée. À défaut, ce double processus devrait être interrogé.

En toute hypothèse, il reste indispensable de maintenir et de consolider un dispositif qui fonde l'action du MCC à l'endroit d'un champ qui demeure fragile, et en aucun cas il ne devrait être

considéré comme une variable d'ajustement des financements dans ce domaine. C'est la santé artistique du pays qui en dépend.

Si ces objectifs fondamentaux et la collégialité de l'expertise doivent être réaffirmés, les outils mis en œuvre doivent pouvoir être adaptés. La résolution des problèmes relevés plus haut concernant l'efficacité de ces aides passe en particulier par la mise en place de la réforme par décret, du dispositif actuel, telle que proposée en 2011 après concertation avec les organisations professionnelles représentatives siégeant au CNPS. Elle vise, dans un cadre unifié pour les trois disciplines, la mise en œuvre de trois formes d'aides : l'aide au projet de création (1 an) ; l'aide à l'activité de création (2 ans) et l'aide au conventionnement (3 ans).

Cette réforme permettrait en effet d'améliorer et de conforter le dispositif :

- en le mettant plus en phase avec la dynamique et le rythme réels de l'activité créatrice des compagnies et ensembles, comme avec leur capacité de présentation de leurs créations au public ;
- en accompagnant de manière plus souple les équipes artistiques, dans la mesure où elle faciliterait pour celles-ci le passage d'un régime d'aide à un autre, dans le respect de leur parcours professionnel et un plus grand renouvellement de celles qui sont conventionnées.

Cette réforme – d'autant plus attendue que les commissions consultatives pour l'attribution des aides en matière théâtrale fonctionnent aujourd'hui sans base réglementaire – nécessite des moyens nouveaux qui peuvent pour partie être dégagés après réexamen des conditions d'attribution des aides aux compagnies dites en centrale.

L'adaptation de ces outils pourrait incidemment permettre de mieux prendre en considération les propositions pluri/trans/inter-disciplinaires de plus en plus fréquentes aujourd'hui.

Si elle ne doit pas être rejetée a priori, l'hypothèse de commissions conjointes État-collectivités territoriales n'apparaît pas souhaitable, pour les raisons évoquées plus haut. Dans ce domaine du soutien à la création, où les compétences sont nécessairement partagées, une réflexion mûrie s'impose pour déjà assurer une meilleure collaboration entre l'État et les différents niveaux de collectivités territoriales, afin de renforcer la complémentarité des approches et assurer un meilleur échange d'informations (l'utilisation de dossiers uniformisés et transférables serait par exemple à rechercher). De plus, les commissions mises en œuvre par les DRAC font de plus en plus l'objet d'une approche inter-régionale (comme c'est déjà le cas dans le domaine de l'aide à la création chorégraphique et musicale).

* *

*

3.1.1- Annexe emploi artistique

Concernant les données des emplois durables et des emplois occasionnels des équipes artistiques indépendantes, il n'y a pas de recensement exhaustif disponible à ce jour. Les données renseignées par les équipes lors de leur demande d'aide publique auprès du ministère ne sont en effet pas collectées sous forme numérique, ni synthétisées au plan régional et national.

En l'absence de recensement actuel, des estimations peuvent être données pour la danse et le théâtre (ce dernier incluant le cirque et les arts de la rue) en extrapolant les données d'une étude approfondie, "*Territoires et ressources des compagnies en France*" commandée par le DEPS/MCC.

Ces estimations donnent la mesure d'un bassin d'emploi important.

Pour les équipes chorégraphiques indépendantes :

L'effectif des compagnies chorégraphiques professionnelles est estimé entre 500 et 550 (source Centre National de la Danse) en France suivant les années.

A partir des données de l'année 2007 et d'un effectif de 500 compagnies, l'étude susnommée fait état:

- d'une masse salariale totale de 40 M€ dont 24 M€ pour la masse salariale des artistes ;
- de 7 500 personnes employées, dont 300 en contrat à durée indéterminée, et 6 250 en CDDU (contrat à durée déterminée d'usage).

Pour les équipes théâtrales :

L'effectif des compagnies théâtrales professionnelles est couramment estimé entre 4 000 et 4 500 en France suivant les années.

A partir des données de l'année 2007 et d'un effectif de 4 000 compagnies, l'étude sus-nommée fait état:

- d'une masse salariale totale de 322 M€ dont 193 M€ pour la masse salariale des artistes ;
- 60 000 personnes employées, dont 2 400 en contrat à durée indéterminée, et 50 000 en CDDU (contrat à durée déterminée d'usage).

Les données concernant les ensembles musicaux n'ont pu être rassemblées dans le temps imparti à cette présentation .

3.1.2- Annexe : dispositifs d'aides mis en oeuvre par les DRAC

Ils sont dénommés :

pour le théâtre (incluant cirque et arts de la rue): **aide apportée par l'Etat aux compagnies dramatiques professionnelles pour leurs activités de création et de diffusion** (circulaire ministérielle n°168350 du 12 mai 1999).

Créé en 1982, le dispositif résultant de la réforme de 1999 comporte 2 types d'aides : l'aide à la production dramatique (APD) (1 an) et l'aide au conventionnement (3 ans). A noter que l'APD peut aussi être attribuée pour favoriser la reprise d'un spectacle remarqué après une interruption significative d'exploitation.

pour la musique : **aide aux ensembles de musique professionnels porteurs de création et d'innovation** (arrêté ministériel du 13 oct 2005 et circulaire du 9 déc 2005).

Le dispositif a été mis en place de façon expérimentale en 2002 (5 régions concernées), étendu en 2003 (9 régions concernées) et 2004 (tous les régions concernées sauf Aquitaine et Languedoc-Roussillon), puis officialisé en 2005 et appliqué à toutes les régions.

3 types d'aides : l'aide au projet, l'aide à la structuration (aide annuelle, reconductible 2 fois au maximum), aide au conventionnement (3 ans).

pour la danse : **aide à la création chorégraphique** (arrêté ministériel du 25 novembre 2003 et circulaire du 12 mars 2004).

Le dispositif proprement dit d'aides aux compagnies chorégraphiques indépendantes a été formalisé pour la première fois en 1982 (une puis deux commission(s) en administration centrale, l'une pour les aides au projet, l'autre pour les aides pluriannuelles). En 1997, le dispositif a été déconcentré.

3 types d'aides : l'aide au projet (et aide complémentaire au projet), aide à la compagnie (2 ans), aide au conventionnement (3 ans).

Les textes réglementaires cités plus haut précisent les critères et les conditions d'attribution de ces aides.

Les aides sur trois ans donnent lieu à une convention pluriannuelle d'objectifs.

Planchers recommandés pour ces aides :

- en théâtre, le plancher de 150 000 € sur 3 ans pour le conventionnement est le seul montant (non toujours respecté) mentionné (1 MF dans la circulaire de 1999) ;

- en musique, la circulaire du 9 décembre 2005 fixe des montants minimum recommandés : 9K€ annuel pour l'aide au projet, 23K€ annuel pour l'aide à la structuration, et 150K€ pour les 3 années de conventionnement, l'aide pour la 1ère année étant au moins égale à 50K€ (ces planchers sont assez adaptés, ils peuvent parfois fluctuer en fonction du type d'ensemble, les coûts variant entre un quatuor, un ensemble vocal, une cie lyrique, un orchestre de chambre, etc) ;

- en danse, depuis l'arrêté du 25 nov. 2003, des montants minimums sont « recommandés » : 10 K€ pour l'aide au projet, modulable en fonction du nombre d'interprètes (l'aide complémentaire au projet ne fait pas l'objet d'un montant minimum recommandé), 25K€ an pour une aide sur deux ans et 80 K€ en moyenne annuelle pour une aide sur trois ans, l'usage montrant un montant de 50 K€ l'année d'entrée dans le conventionnement avec montée en charge les deux années suivantes de manière à atteindre le plancher recommandé en cas de renouvellement du conventionnement.

Nombre d'aides classés selon leur montant financier unitaire

Equipes conventionnées (3 ans)

	Théâtre	%/total	Danse	%/total	Musique	%/total
Inférieur à 50 000 €	97	26%	4	11%	27	31%
Entre 50 000 et 59 999 €	141	38%	8	22%	26	30%
Entre 60 000 et 79 999 €	55	15%	4	11%	14	16%
Entre 80 000 et 99 999 €	30	8%	13	35%	3	3%
Entre 100 000 et 149 999 €	27	7%	7	19%	3	3%
supérieur à 149 999€	17	5%	1	0%	15	17%
total	367	100%	37	97%	88	100%

Pour le théâtre, toutes ces aides incluent une « aide au lieu ».

Equipes en aide « à la compagnie » (2 ans en danse) ou « à la structuration » (en musique)

	Danse	%/total	Musique	%/total
Inférieur à 23 000€	15	20%	17	31%
de 23 000 à 24 999 €	0	0%	22	41%
de 25 000 €à 29 999 €	33	43%	2	4%
de 30 000 €à 39 999 €	11	14%	3	6%
de 40 000 €à 49 999 €	6	8%	6	11%
supérieur à 49 999 €	11	14%	4	7%
total	76	100,00%	54	100,00%

Pour le théâtre, ce type d'aide n'est pas prévu dans son dispositif.

Equipes en aide au projet ou « à la production »

	Théâtre	%/total	Danse	%/total	Musique	%/total
Inférieur à 9 000€	60	18%	31	25%	76	49%
De 9 000 à 9 999 €	16	5%	3	2%	45	29%
de 10 000 à 14 999 €	116	35%	64	52%	24	16%
de 15 000 €à 19 999 €	76	23%	17	14%	6	4%
Supérieur à 19 999 €	61	19%	8	7%	3	2%
total	329	100,00%	123	100,00%	154	100,00%

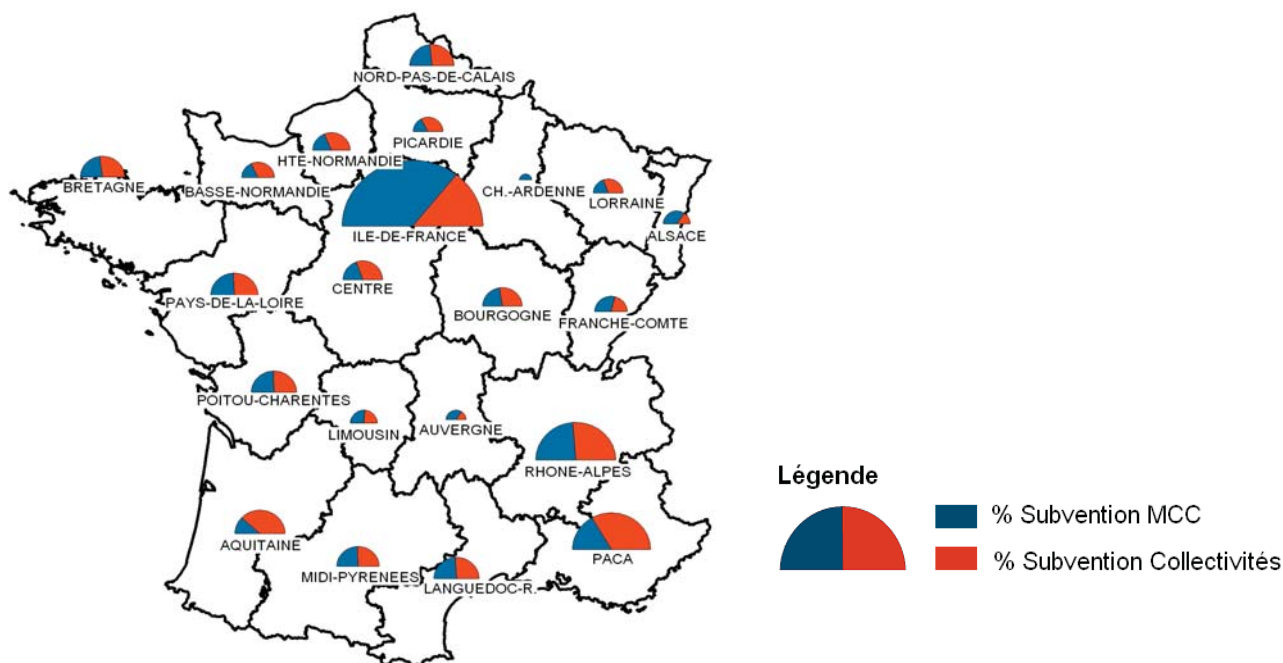
Commentaires:

- en musique: On constate, ces dernières années, qu'il est de plus en plus difficile de respecter les planchers pour l'ensemble des aides et particulièrement pour les aides au projet (près de 50% des aides au projet sont aidées sous le seuil recommandé), ce qui tend à paupériser les aides à la création.

-en danse: Le problème rencontré est également la difficulté à respecter ces recommandations, en particulier sur les aides aux compagnies conventionnées, en 2010 seules 35 % des équipes atteignait les 80 K€et dans une moindre mesure pour les aides au projet, 52% des équipes à atteindre le seuil de 10K€

3.1.3- Annexe : Aide aux équipes artistiques - part État et collectivités

Répartition par région des subventions allouées à des équipes artistiques indépendantes



Nota : Le secteur rouge est représentatif des dépenses des collectivités croisées avec des interventions du MCC. Il exclut donc leurs interventions sur des initiatives non financées par l'État.

3.1.4- Annexe : Evolution du nombre d'aides attribuées en DRAC

Dispositif d'aides aux ensembles musicaux

Données	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
AP (aide à la production)	NC	NC	NR	88	161	175	153	167	155	145	154	160
AS (aide à la structuration annuelle maxi 3 années consécutives)	NC	NC	NR	36	64	64	55	57	66	63	54	62
AC (aide à la compagnie conventionnée sur 3 ans)	NC	NC	NR	37	48	52	64	69	76	77	88	99
Autre (hors commission)									8	9	10	6
Total			105	161	273	291	272	293	305	294	306	327

NC : non concerné – NR : non renseigné (information non disponible).

Remarques :

- ne sont pas intégrées dans ce tableau les aides aux ensembles, qui existaient avant le dispositif des comités d'experts mis en place de façon expérimentale en 2002 et généralisé en 2005.
- en 2002, seules 5 régions concernées – en 2003, 9 régions concernées – en 2004, toutes les régions concernées sauf Aquitaine et Languedoc-Roussillon – 2005, dispositif mis en place dans toutes les régions
- les chiffres 2006 et 2007 ne sont pas stabilisés

Dispositif d'aides aux compagnies chorégraphiques

Données	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
AP (aide au projet)	108	115	120	124	131	118	119	114	108	121	123	126
APC (aide au projet complémentaire)	0	0	0	0	12	18	19	16	16	11	13	9
AC (aide à la compagnie sur 2 ans)	57	66	63	58	53	58	60	66	70	75	76	76
ACC (aide à la compagnie conventionnée sur 3 ans)	17	15	21	21	22	31	38	37	36	39	37	47
Total	182	196	204	203	218	225	236	233	230	246	249	258

Dispositif d'aides aux compagnies dramatiques

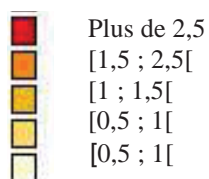
Données	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
AP (aide à la production)	321	369	327	350	344	333	316	288	296	309	331	314
Aides annuelles	28	9	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ACC (aide à la compagnie conventionnée sur 3 ans)	250	265	264	282	299	300	309	339	293	301	296	314
Total	599	643	592	632	643	633	625	627	589	610	627	628

3.1.5- Annexe : Répartition départementale des compagnies par tranche de 50 000 habitants

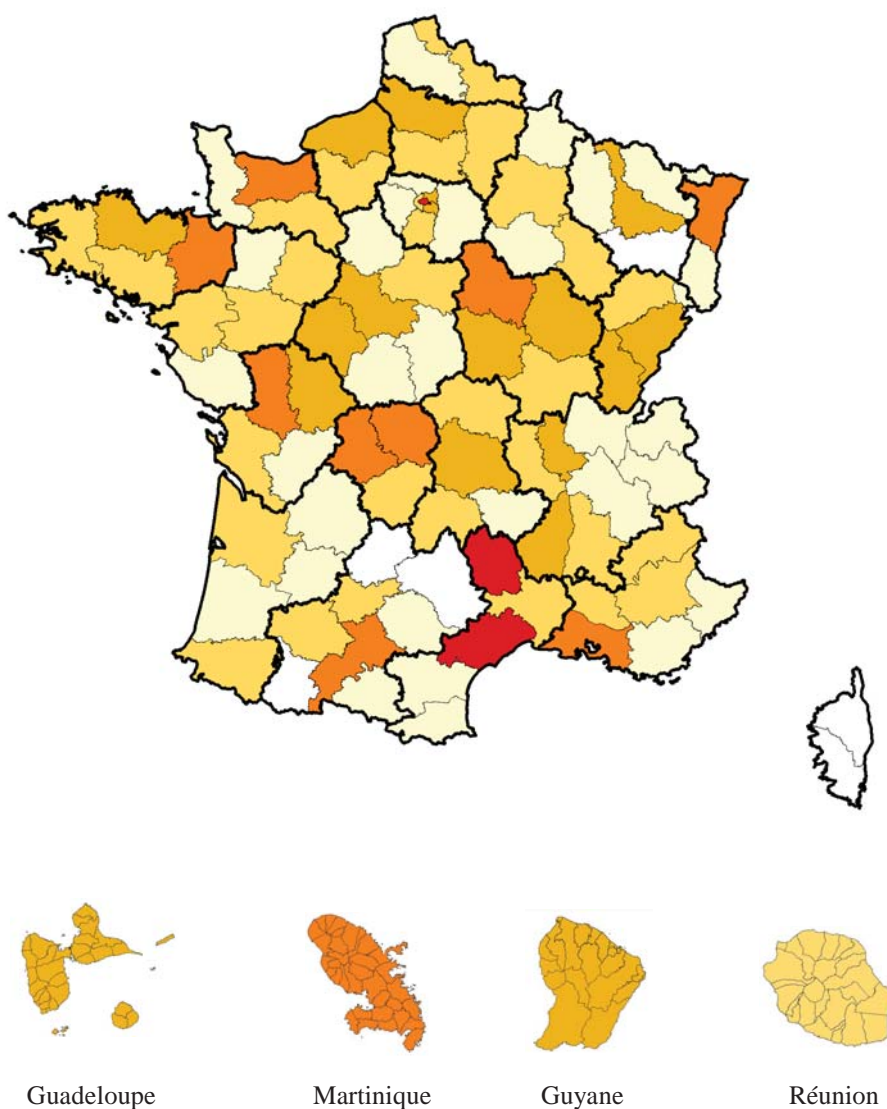
Cartographie du nombre de compagnies pour 50 000 habitants Données 2010, par département

Structures :
Cie chorégraphiques
Cie dramatiques
Ensembles

Légende :
Nombre de structures
pour 50 000 habitants



NS : Non significatif



3.2- LES LIEUX NON LABELLISES

L'observation porte ici sur un ensemble de lieux répartis en deux grands sous-ensembles : les scènes conventionnées au nombre de 104 en 2008 ; divers lieux regroupés sous l'appellation « autres lieux » au nombre de 275 en gestion déconcentrée en 2008 selon l'étude qui leur a été consacrée en 2009, auxquels s'ajoutaient dix lieux en gestion centrale.

Les scènes conventionnées

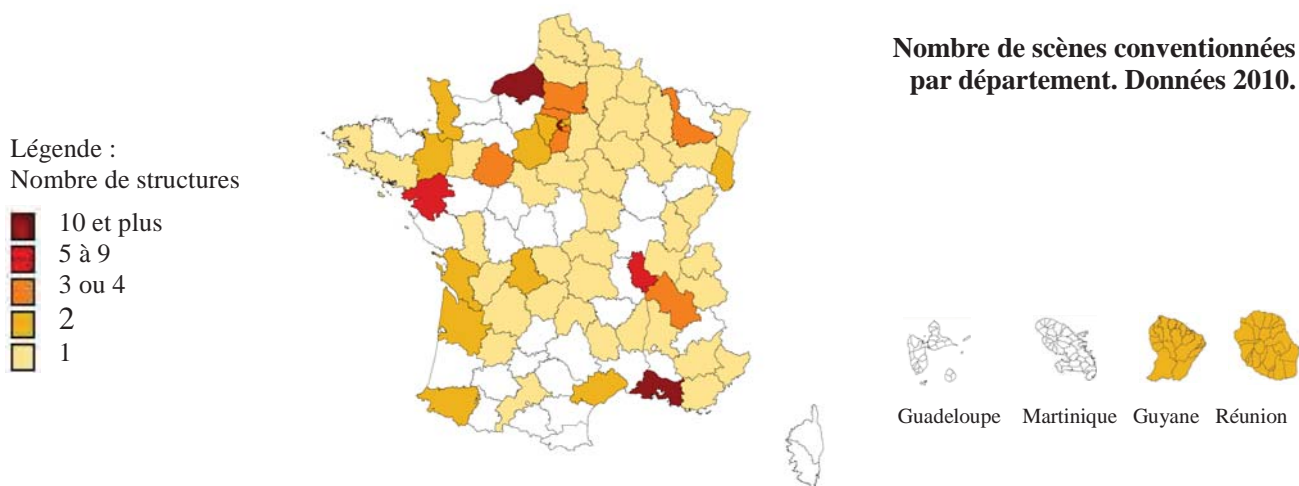
Organisé par la circulaire du 5 mai 1999, le programme des scènes conventionnées visait à donner une cohérence aux aides apportées par l'Etat à des lieux de diffusion ou de production autres que les scènes nationales et les scènes de musiques actuelles, ces dernières étant encadrées respectivement par les circulaires du 30 avril 1997 et du 18 août 1998.

Regroupant notamment les dispositifs antérieurs « contrat musiques nouvelles » (en 1993, Denis Levaillant bénéficie du premier de ces contrats pour une résidence de trois saisons à la Maison de la Culture d'Amiens), « plateaux pour la danse » (note du 4 décembre 1997), « théâtres missionnés » (circulaire du 19 mars 1998), le programme des scènes conventionnées s'adresse « *aux salles de tous types dédiées au spectacle vivant, d'un auditorium à un théâtre, ce quelle que soit leur localisation* » avec pour objectifs affichés de :

- « *poursuivre l'effort d'aménagement culturel du territoire* »,
- « *promouvoir des démarches d'action culturelle actives et inventives* »,
- « *contribuer à une meilleure diffusion des formes et disciplines insuffisamment valorisées* »
- « *contribuer au soutien des compagnies indépendantes et ensembles musicaux en provoquant des opportunités de diffusion, de coproduction, de résidence* ».

Lors de sa mise en place, le programme des scènes conventionnées visait également à « *un réexamen de l'ensemble des aides apportées aux différents lieux* » précisant que « *en ce qui concerne les quelques théâtres aujourd'hui aidés à un niveau comparable à celui d'une scène nationale* » une procédure d'évaluation devait être engagée « *afin de choisir entre l'hypothèse d'une labellisation en scène nationale et un repositionnement en scène conventionnée* ».

Plébiscité par les DRAC, le programme des scènes conventionnées concernait, en 2008, neuf ans après sa mise en place, une centaine d'établissements répartis sur l'ensemble du territoire, la Guadeloupe, la Martinique et la Nouvelle-Calédonie étant les seules régions à en être dépourvues.



Il a en outre permis le repérage, la reconnaissance et la mise en valeur de certaines disciplines, tels les arts du cirque qui ont d'abord connu leur essor dans le cadre de scènes conventionnées avant de donner lieu à la création d'un label. D'autre part, par la taille de ses lieux de représentations, le réseau des scènes conventionnées est l'endroit d'expérimentations singulières en matière de relation avec les populations : l'action culturelle et l'éducation artistique y jouent souvent un rôle éminent.

Toutefois, ce programme n'a que partiellement permis la rationalisation espérée du parc des structures aidées hors labels, comme l'indique l'existence aux côtés des scènes conventionnées de 275 autres lieux non labellisés identifiés la même année.

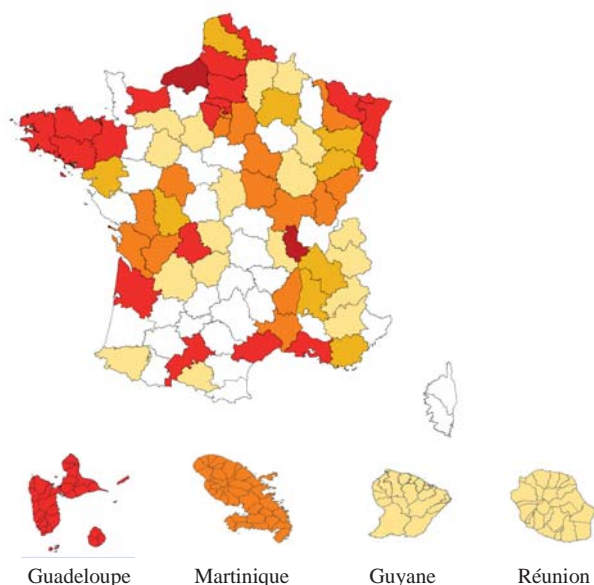
Les autres lieux

Dix ans après le lancement du programme des scènes conventionnées, dans le prolongement des diverses évaluations des politiques publiques du spectacle vivant engagées dans le cadre de la RGPP, une étude a été conduite en 2009 sur le parc de ces « autres lieux » en vue de sa restructuration.

En préalable à l'exposé synthétique des résultats de cette étude, il faut souligner que parmi les 275 autres lieux recensés en gestion déconcentrée en 2008 figuraient 85 lieux à dominante musiques actuelles, lesquels ont l'a vu ci-dessus étaient exclus du programme « scènes conventionnées » et n'étaient alors pas constitués formellement en label, formalisation résultant de la circulaire sur les labels et réseaux du 30 août 2010. Ceci illustre une des caractéristiques de la catégorie « autres lieux » : elle peut être pour une part l'incubateur de politiques en cours de développement ou de consolidation, une sorte de libre espace avant structuration. Nous y reviendrons.

Nombre d'autres lieux par département. Données 2008.

Légende :
Nombre de structures



L'étude dresse les grands constats suivants :

1- La répartition des autres lieux sur le territoire est extrêmement variable d'une région à l'autre et ne semble pas répondre à des facteurs géographiques ou démographiques particuliers ni à une stratégie affirmée de l'État sur ces plans.

◦ À noter que si 29 départements de 12 régions différentes sont dépourvus de tels équipements, ces 29 départements disposent tous d'au moins une scène nationale ou une scène conventionnée ou une SMAC. A l'inverse, il n'existe aucun département où un autre lieu serait la seule structure de production-diffusion de spectacle vivant financée par l'État : les autres lieux ne viennent donc pas compenser une absence d'intervention formalisée de l'État (label, SMAC, scène conventionnée).

◦ Les zones rurales ou les villes isolées de moins de 50 000 habitants n'accueillent que 37 autres lieux soit 13,5% du parc. Le rééquilibrage territorial en faveur du milieu rural n'est d'ailleurs proposé comme motif principal ou secondaire du soutien de l'action que 67 fois, ce qui signifie que dans les 208 autres lieux soit 75,6% des cas ce n'est pas un moteur du soutien de l'État.

2- La direction de ces structures est très majoritairement assumée par des «non-artistes» (65,8%). Cette proportion est toutefois fortement infléchie si l'on considère les autres lieux hors musiques actuelles puisque elle descend alors à 56,1%.

◦ En creux, cette caractéristique renvoie aux compagnies ou ensembles musicaux disposant d'un lieu de travail et qui sont accompagnés financièrement au titre des activités développées par/dans ce lieu, concurremment ou pas avec une aide à la création artistique.

3- Le premier financeur est la commune ou la communauté de commune dans au moins 44,7% des cas. Toutefois, dans 22,6% des cas, on observe que c'est l'Etat qui est le premier financeur. L'enveloppe globale (pr. 131 + pr. 224) attribuée aux autres lieux en DRAC en 2008 s'établit à 23,4 M€ auxquels il convient d'ajouter les moyens attribués en direction centrale à une dizaine de lieux parisiens (11,6 M€ inscrits au PLF 2010) soit un total d'environ 35 M€

◦ À noter que 178 des 275 autres lieux soit 65% reçoivent un financement déconcentré de l'Etat inférieur à 50 k€
◦ À l'inverse, ils sont 31 à recevoir plus de 150 k€ soit 11,3% dont 7 reçoivent plus de 700 k€ Ce dernier groupe est à rapprocher de la dizaine d'autres lieux aidés en centrale dont 7 également bénéficient d'un financement supérieur à 700 k€ La problématique de ces structures d'envergure doit être rapprochée de celle des labels, voire de celle des théâtres nationaux.

4- Les autres lieux bénéficient d'un accompagnement plutôt durable de l'Etat : en 2009, 78,2% étaient aidés depuis plus de 5 ans et 30,9% depuis plus de dix ans. Ce phénomène est encore accentué si l'on prend en compte les dix autres lieux parisiens aidés en direction centrale.

◦ L'argument de la souplesse d'intervention souvent mis en avant est ici relativisé. L'évolution du nombre d'autres lieux au cours des 4 dernières années (cf. infra)

5- Sur le plan de l'identité artistique de leur action, la très grande majorité des autres lieux développe une activité de programmation pluridisciplinaire. Toutefois, 214 sur 275 soit 77,8% sont soutenus à l'appui d'un domaine artistique clairement spécifié, les DRAC ayant répondu en cela aux orientations régulièrement affirmées par les DNO d'accompagner les disciplines moins visibles.

◦ Il est intéressant de constater que l'identification d'une proximité avec un label (52 cas recensés dans l'étude) porte très majoritairement sur une proximité avec des labels caractérisés par une discipline. Ce constat perdure si l'on écarte les 30 lieux de musiques actuelles identifiés comme ayant un potentiel de SMAC alors même que cette politique était en cours de clarification. En effet sur les 22 autres réponses, 8 étaient jugés en proximité avec le label SN, 6 avec le label CNAR, 4 avec le label CDC, 2 avec le label CDN et 2 avec le label Pôle cirque.

6- Sur le plan de l'accompagnement des publics, les réponses des DRAC indiquent que dans un cas sur deux l'éducation artistique et culturelle est la motivation principale du soutien de l'Etat.

◦ Au moment où le MCC porte l'EAC comme un étendard de son action, ce résultat est évidemment à prendre en compte. Une étude plus fine doit néanmoins être conduite pour mieux cerner les modalités de mise en œuvre de l'EAC dans les autres lieux.

Un projet de circulaire inabouti

Les résultats mis à jour par l'étude, fruit d'un travail conjoint entre les DRAC et la DGCA invitaient à formaliser de manière accrue les raisons d'attribution de ces aides. La rédaction d'une circulaire a ainsi été engagée se proposant de réunir dans le même texte l'ensemble des aides aux lieux non labellisés, y compris ceux relevant du secteur des arts plastiques, soit au total près de 500 structures.

Ce projet de circulaire, rédigé en 2012, prévoyait de distinguer :

- un régime d'aides pluriannuelles, extension du principe des scènes conventionnées, destiné à l'accompagnement d'un volet d'activité clairement identifié de la structure, encadré par une convention d'une durée allant jusqu'à 4 ans, renouvelable par périodes de 3 ans, assortie d'un minimum de financement recommandé (40 k€ annuel en spectacle vivant, 25 k€ en arts plastiques) et caduque en cas de changement de direction,
- un régime d'aides aux projets ponctuels pouvant concerner, par exemple, une recherche, une expérimentation, la conception d'une exposition, une activité éditoriale dans le domaine des arts plastiques, une résidence d'artiste, la mise en place d'un circuit de diffusion, etc.

Il appelait surtout à conditionner l'intervention de l'Etat à l'identification clairement établie de :

- son motif (soutien à des démarches d'expérimentation, de création et de production artistiques / amélioration de la diffusion de formes ou disciplines insuffisamment présentes ou défendues sur le territoire concerné / accompagnement d'actions particulièrement inventives ou structurantes s'appuyant sur la médiation d'artistes ou de professionnels à la qualité avérée)
- sa destination (un champ d'expression artistique, une équipe artistique, une population ou un public particulier).

La finalisation de cette circulaire a butté notamment sur la réticence à voir le dispositif « scènes conventionnées » fondu dans un programme plus vaste alors qu'il a fait la preuve sur le terrain de son efficacité et bénéficie de ce fait d'une forte identification de la part des partenaires, au point qu'ils revendiquent de le voir érigé en label, d'une part, et la perspective probablement alors un peu prématurée d'un dispositif conjoint spectacle vivant-arts plastiques, d'autre part.

Le projet reposait en outre sur l'hypothèse qu'à l'instar de ce qui prévaut dans le cadre des scènes conventionnées, les aides aux autres lieux portent uniquement sur une partie de l'action de ces structures, partie identifiable et isolable, justifiant une approche distincte de celle qui prévaut pour une aide globale qui fonde de fait la logique des labels. Or, on recense justement, dans la catégorie autres lieux des établissements pour lesquels à l'évidence cette approche ne s'applique pas.

Actualisation du diagnostic

De 2008 à 2012, le parc des scènes conventionnées est passé de 104 à 113. Cette augmentation de 8,6% résulte d'un mouvement d'entrées et sorties assez important puisque il concerne au total 29 lieux (10 sorties et 19 entrées) soit 23,6% de l'effectif total des lieux (cf détails en annexe).

A noter que 6 des sorties du programme résultent du départ d'un directeur et de la caducité automatique de la convention qui s'ensuit. Dans les 4 autres cas, il s'agit d'une labellisation ou d'une absorption de la structure par un établissement labellisé (scène nationale).

Par ailleurs, 6 des établissements entrés dans le programme des scènes conventionnées depuis 2008 (soit 31,6% des entrées) étaient auparavant aidés en tant que « autre lieu ». Et un autre était

auparavant un centre national des arts de la rue (l'Avant-Scène de Cognac, aujourd'hui scène conventionnée danse).

Le programme des scènes conventionnées permet donc régulièrement de qualifier un « autre lieu ». Ce phénomène se poursuit d'ailleurs puisque le centre culturel le Safran d'Amiens a été conventionné (pluridisciplinaire et d'expérimentation) en 2013 et quatre autres conventionnements au moins sont en cours.

Dans le même temps, le parc des autres lieux a également connu d'importantes évolutions.

Tout d'abord sur les 85 structures à dominante musiques actuelles identifiés comme autres lieux en 2008, 22 sont devenu des SMAC et une quinzaine ne sont plus aidés. Toutefois, dans le même temps, 31 nouveaux autres lieux dédiés aux musiques actuelles ont fait leur apparition. Dans cette dominante, malgré d'important mouvements, l'effectif du parc est resté globalement stable mais il faut ajouter que 32 de ces autres lieux ont vocation à rejoindre le label SMAC d'ici 2015 : la politique d'aménagement du territoire dans le domaine des musiques actuelles est encore en plein déploiement.

Pour les autres lieux hors musiques actuelles, les données ne sont que partielles à ce stade :

- outre l'intégration de certaines structures au cercle des scènes conventionnées, déjà évoquées ci-dessus, plusieurs labellisations sont en cours (2 pôles nationaux des arts du cirque en Alsace, 1 préfiguration de scène nationale en Guyane, ; 1 centre national de création musicale)

- des projets ont été abandonnés (le CIMAC par exemple à Tours) ou un terme a été mis à des financements (Yonne en Scène par exemple).

Dans certaines régions le parc d'autres lieux a drastiquement fondu : en Picardie, de 16 en 2008, ils ne sont plus que 6 en 2013. De même, en Poitou-Charentes on observe une diminution de 5 du nombre des autres lieux.

Globalement, il semble que depuis 2009 la qualification des projets se soit améliorée conduisant ainsi parfois à un conventionnement de la scène ou à une labellisation aussi bien qu'à un renoncement à aider, renoncement qui doit être replacé dans le cadre du contexte général des mandats de révision, des baisses budgétaires et de l'arrêt du plan spectacle vivant.

Dans le même temps, de nouveaux autres lieux sont apparus notamment à La Réunion, en Alsace, en Ile-de-France, dans le Limousin.

Un relevé précis pour la dominante danse indique ainsi que depuis 2008, 6 nouveaux autres lieux sont financés : le Centre de cultures urbaines les Sons de la Rue en Alsace, la Ferme du Grand Béon en Bourgogne, Hors Limites en Franche-Comté, le Klap à Marseille, Pôle Pik à Lyon auxquels il faut ajouter La Chaufferie à Saint-Denis (Ile-de-France), lieu animé par Philippe Decouflé qui existait déjà en 2008 mais n'était alors pas référencé comme autre lieu. A noter également, sur une dominante artistique mixte, Le Marché aux Grains à Bouxwiller (Alsace) et Mains d'Oeuvre à Saint-Ouen (Ile-de-France).

En ce qui concerne les musiques « érudites » (médiéval, renaissance, baroque, classique, contemporain, créations nouvelles, etc) on peut faire les remarques suivantes :

- de 2008 jusqu'à aujourd'hui, il existe dans la rubrique « autre lieux », des structures hybrides qui ne sont pas physiquement un lieu, par exemple les Compagnons d'Orphée (Picardie), ou la Clef des Chants (Nord-Pas-de-Calais) ;

- il existe des lieux de nature très différentes, qui ne concernent pas seulement les activités de diffusion, par exemple des studios de recherche et de création (cf § 2.7), des compagnies avec lieux (Lutherie urbaine en Ile-de-France) ;
- parmi les lieux pluridisciplinaires, il existe des lieux dont l'importance de programmation de musique érudite évolue de façon consistante selon les saisons (par exemple L'Arsenal de Metz en Lorraine, le théâtre de Caen en Basse Normandie) ;
- les centres culturels de rencontre (CCR), dispersés au sein des qualifications RPA, constituent des outils indispensables pour la création et la diffusion des musiques érudites (par exemple Royaumont en Ile-de-France, Noirlac en région Centre).

Pour les musiques et danses traditionnelles, qui ne sont intégrées que très marginalement au réseau SMAC, les autres lieux sont des outils essentiels à leur existence même (par exemple Le Nouveau Pavillon en Pays de la Loire, seule scène conventionnée sur cette esthétique, et 10 lieux sur le territoire métropolitain et ultramarin en 2010).

Ce recensement partiel met en évidence que les aides aux « autres lieux » restent très prisées des DRAC qui y trouvent un moyen d'ajuster leur action aux dynamiques du terrain, tout particulièrement en matière d'émergence et de lieux de fabrique pour les équipes indépendantes.

Problématiques

On doit rappeler, en préalable, que l'une des caractéristiques principales de la démarche artistique, de l'acte de création, c'est le caractère singulier, atypique, inclassable du geste, de l'action, de la proposition. Cette même caractéristique vaut pour les outils qui s'inventent, qu'ils soient au service de la création ou de la diffusion.

Il n'est donc pas étonnant que le ministère de la Culture soit confronté à des démarches, des projets, des entités résistant à une classification absolue, à une nomenclature sans faille. Vouloir identifier tous les paramètres en jeu dans une intervention conduirait à une impasse.

Rôle de catalyseur, de donneur de sens, de déclencheur, effet levier, de légitimation : l'Etat se trouve souvent en première ligne pour détecter la pertinence d'une démarche singulière, en éprouver le potentiel.

Il y a parfois une forme de pari dans l'intervention publique en matière artistique et culturelle, une part d'impondérable dans la décision qu'il importe de conserver.

La catégorie des autres lieux trouve là une raison d'être essentielle. Il importe que vivent des lieux où des choses s'inventent, si inclassables soient-ils, des lieux qu'il serait finalement plus approprié d'appeler « lieux autres ».

De cette catégorie des « lieux autres », il apparaît néanmoins important d'écarter des entités qui au fond n'en sont pas.

« lieu » = équipement

Dès que l'on creuse la notion d'« autre lieu », on arrive très souvent à une problématique d'équipement disponible sur un territoire et susceptible d'être mis à disposition de la communauté artistique pour des temps de création, de rencontre avec les publics ou encore des temps

d'entraînement (dans le domaine du cirque, par exemple), d'exploration, de fabrication (dans le domaine des marionnettes, par exemple).

L'ampleur du besoin des équipes d'accéder à un outil ouvre évidemment sur des logiques d'accompagnement du partage d'outils permettant la présence plus ou moins durable d'équipes artistiques sur un territoire, sur l'ambition d'articuler aménagement du territoire et émergence artistique.

Reste à savoir, pour l'Etat tout au moins, si cette logique d'irrigation territoriale est à défendre quel que soit le niveau artistique des équipes, qu'elles soient animatrices du lieu ou accueillies en résidence.

Cette question est plus aigüe lorsque le lieu est dirigé par un artiste ou animé par une équipe artistique. Un flou peut s'instaurer quant à l'objectif recherché en finançant le lieu. Que finance-t-on au juste ? Le parcours de création ? L'activité propre du lieu (diffusion éventuellement, action culturelle, partage de l'outil) ? Les deux ? Etant entendu que dans certains cas l'animation du lieu fait partie intégrante du projet de l'artiste (les théâtres de la Cartoucherie de Vincennes en sont un exemple notoire), qu'elle peut intégrer la transmission de certains savoir-faire particuliers (dans le domaine de la marionnette ou des arts de la rue, par exemple).

label / non label

Il est vain d'opposer frontalement établissements labellisés et non labellisés. Néanmoins, il importe de différencier.

Ainsi, les scènes conventionnées fournissent un outil intermédiaire de qualification en ne s'appliquant qu'à une partie de l'activité. C'est d'ailleurs une différence forte avec un label qui lui qualifie la totalité de l'établissement labellisé. Cette différence ne va pas sans appeler à réinterroger la possibilité d'un axe « pluridisciplinaire » comme support du conventionnement d'une scène.

La différenciation par la qualification d'une partie seulement de la structure ne s'applique pas à une grande partie des autres lieux où c'est souvent la totalité de l'action qui est accompagnée. Elle est donc à trouver ailleurs. A cet égard, on peut se demander si le niveau de financement ne serait pas un discriminant utile.

En tout état de cause, sont répertoriés comme autres lieux des établissements pour lesquels l'ampleur de l'action et du financement apporté par l'État, ainsi que parfois l'ancienneté de la structure et du soutien de l'État paraissent sans rapport avec la catégorie « autres lieux » et la souplesse d'action qui pour l'essentiel la fonde (cf. annexe).

Trois pistes s'offrent ici à la réflexion :

- déterminer une catégorie de « quasi-label » rattachée à chaque label existant, le tout constituant un réseau considéré comme unique (et imputé sur la même ligne budgétaire) ; par exemple, il ne serait pas aberrant d'inscrire les CDC et la Maison de la danse dans un seul et même réseau (ils se différencient plus par leur envergure que par les missions qu'ils conduisent) ; cette configuration est d'ailleurs celle qui prévaut actuellement pour les opéras, mais qui pourrait être étendue à une qualification de « scène lyrique » ;

- plus particulièrement pour les discipline structurées de manière lacunaire ou en voie de structuration, privilégier la notion de réseau plus que de label sur le modèle des SOLIMA (schéma d'orientation et de développement des musiques actuelles) qui regroupent dans une même

constellation des structures détenant le label SMAC et d'autres non, toutes concourant en complémentarité et solidairement à une même politique ; des lieux autres auraient ainsi vocation à s'inscrire dans un schéma régi par une convention prenant en compte maillage territorial (présence artistique, besoins, bassins de population) et maillage professionnel (spécificités des savoir-faire, transmission, capacité à réunir ou à révéler du potentiel artistique)

- inventer un ou deux autres labels permettant de qualifier correctement des établissements dont l'action est globalement structurante (pourquoi pas des centres de développement dramatique ou des centres de développement musical à l'instar des CDC ?).

L'instauration d'un label « scène conventionnée » demeure à ce titre une demande récurrente de la part des professionnels avec pour corollaire un conventionnement pluriannuel lié à la structure et non plus au projet porté par la personne du directeur en place.

En tout état de cause, la qualification de « centre culturel de rencontre » qui ne figure pas dans la circulaire du 30 août 2010 mériterait d'être clarifiée.

Par ailleurs, en ce qui concerne certains établissements situés à Paris et relevant de la catégorie autres lieux, il serait opportun de réinterroger la règle tacite qui voudrait que ne soit pas attribués de labels aux établissements parisiens. Cette règle pourrait d'ailleurs connaître une première exception si est acceptée la demande de labellisation en CDC portée par un ensemble de quatre lieux parisiens sous l'intitulé CDC Paris-Réseau.

l'irrigation territoriale

C'est l'argument premier mis en avant à l'appui du recours au programme des scènes conventionnées ou en justification du financement d'un autre lieu. Confusément, on prend la mesure que cet argument ne saurait être totalement suffisant, et dans le même temps que la question de l'irrigation est probablement mal posée.

A vrai dire, nous sommes quelque peu en peine de définir ce qu'est un territoire correctement irrigué artistiquement, l'équilibre que cela recouvre entre accès aux œuvres et accès aux pratiques. Et donc en peine d'imaginer le bon moyen d'y parvenir et de déterminer si le compte y est, si l'aménagement envisagé est réalisé, si l'ambition poursuivie est atteinte.

Il y a là, vraisemblablement un chantier à ouvrir, en prenant en compte que l'irrigation d'un territoire revêt une dimension quasiment organique où ressources, moyens et missions doivent trouver un équilibre subtil, propre au bassin de vie concerné.

La logique de schéma à l'instar des SOLIMA ouvre ici des perspectives utiles de même que l'idée d'identifier, sur le modèle des « bassins de vie » proposés par l'INSEE, des « bassins de vie artistique et culturelle », aires géographiques réunissant dans un périmètre de déplacement inférieure à une heure un panel de services artistiques et culturels offrant à la population une desserte artistique et culturelle diversifiée et de qualité.

3.2.1- Annexe scènes conventionnées

Evolution 2008-2012

<i>Région</i>	<i>2008</i>	<i>2012</i>	<i>Variation</i>
Alsace	3	3	-
Aquitaine	5	6	+ 1
Auvergne	2	3	+ 1
Bourgogne	2	2	
Bretagne	4	3	- 1
Centre	3	3	
Champagne-Ardenne	3	4	+ 1
Franche-Comté	2	2	
Guadeloupe	-	-	
Guyane	2	2	
Ile-de-France	19	22	+ 3
Languedoc-Roussillon	4	3	- 1
Limousin	3	5	+ 2
Lorraine	5	6	+ 1
Martinique	-	-	
Midi-Pyrénées	2	1	- 1
Nord Pas de Calais	2	2	
Basse-Normandie	2	2	
Haute-Normandie	3	5	+ 2
Pays de la Loire	8	9	+ 1
Picardie	6	5	- 1
Poitou-Charentes	3	4	+ 1
PACA	8	8	
La Réunion	2	2	
Rhône Alpes	11	11	
Total	104	113	+ 9

Sorties du programme

Région	Dénomination	Axe de la convention	Motif de sortie
Bretagne	Grand théâtre de Lorient	Danse	Labellisation CDN
Bretagne	L'Aire libre (St-Jacques-de-la-Lande)	Théâtre et musique	Départ directeur
Centre	Théâtre de Chartes	Danse et jeune public	Départ directeur
Franche-Comté	L'Arche (Béthencourt)	Jeune public	Absorption par SN
IdF	Espace Jules Verne (Bétigny-s-Orge)	Pluridisciplinaire + arts pla	Départ directrice
IdF	Th. Paul Eluard (Chois-le-Roi)	Théâtre	Départ directeur
Lang-Roussillon	Le Médiateur (Perpignan)	Mus. actuelles et arts croisés	Absorption par SN
Midi-Pyrénées	Dyonisos (Cahors)	Coop. cult. internationale	Départ directeur
Picardie	L'Echangeur (Château-Thierry)	Danse et autres scènes	Labellisation CDC
Rhône-Alpes	Les Saisons – Théâtre de Givors	Action culturelle	Départ directeur

Entrées dans le programme

Région	Dénomination	Axe de la convention
Aquitaine	Espace Jeliote (Oloron-Ste-Marie)	Marionnettes
Auvergne	Théâtre de Cusset	Cirque
Bretagne	Théâtre Anne de Bretagne (Vannes)	Danse et théâtre
Centre	Atelier à spectacle (Vernouillet)	Résidences
Champagne-Ard	Espace Louis Jouvet (Rehthel)	Résidences + écritures contemporaines
Franche-Comté	Th. Edwige Feuillère (Vesoul)	Voix d'enfants / espace scénique
IdF	Centre cult. B. Vian (les Ulis)	Jeune public
IdF	Opéra de Massy	Lyrique
IdF	Scène Watteau (Nogent-s-Marne)	Théâtre
IdF	Maison de la musique (Nanterre)	Musique
IdF	Théâtre Jean Arp (Clamart)	Marionnette
Limousin	La Fabrique (Guéret)	Écritures du monde + musique
Limousin	Les 13 arches	Arts croisés et écritures d'aujourd'hui
Lorraine	Th. La Méridienne (Lunéville)	Ecritures scéniques croisées
Hte-Normandie	Th. Le Passage (Fécamp)	Théâtre et objet
Hte-Normandie	Th. du Château (Eu)	Musique et théâtre baroques
Pays de la Loire	Th. de Laval	Jeune public et marionnettes
Poitou-Charentes	L'Avant-Scène (Cognac)	Danse
Rhône Alpes	La Rampe (Echirolles)	Danse et musique

En grisé, les entités classées "autre lieu" en 2008

3.2.2- Annexe autres lieux

Liste des structures bénéficiant d'un financement supérieur à 150 k€

<i>Région</i>	<i>Dénomination</i>	<i>Dominante</i>	<i>Montant *</i>	<i>Suivi budgétaire</i>
Nouvelle-Calédonie	Centre culturel Tjibaou	M	2 664 871	TERRITOIRE
Ile-de-France	Théâtre du Rond Point	T	2 000 000	DGCA
Ile-de-France	Théâtre du Vieux Colombier	T	1 970 000	DGCA
Ile-de-France	Théâtre de l'Athénée	T	1 795 000	DGCA
Ile-de-France	TARMAC au TEP	T / D	1 635 000	DGCA
Ile-de-France	Théâtre du Soleil	T	1 624 000	DGCA
Ile-de-France	Théâtre de la Cité Universitaire	Pluri	1 329 934	DRAC
Ile-de-France	Théâtre de la Bastille	Pluri	1 208 000	DRAC
PACA	CNDC Châteauevallon	Pluri	1 131 480	DRAC
Midi-Pyrénées	Théâtre Garonne	T	822 450	DRAC
Rhône-Alpes	Maison de la danse	D	755 000	DRAC
Ile-de-France	Théâtre de la Tempête	T	743 000	DGCA
Ile-de-France	Théâtre des L'Aquarium	T	700 000	DGCA
Ile-de-France	Théâtre des Bouffes du Nord	M	600 000	DGCA
Nord-Pas-de-Calais	Le Grand Bleu	D	465 000	DRAC
Ile-de-France	Théâtre de la Marionnette	T	403 859	DRAC
Haute-Normandie	Théâtre le Passage	T	340 000	DRAC
Ile-de-France	Laboratoires d'Aubervilliers	D	317 728	DRAC
Lorraine	L'Autre Canal	M	300 000	DRAC
Nouvelle-Calédonie	Centre culturel du Mont Dore	M	283 596	TERRITOIRE
PACA	Théâtre du Gymnase	T	244 460	DRAC
Ile-de-France	La Ménagerie de Verre	D	243 750	DRAC
Ile-de-France	IVT	T	225 300	DRAC
PACA	Théâtre des Bernardines	T	218 555	DRAC
Poitou-Charentes	Métive	M / D	200 000	DRAC
Aquitaine	Tout Nouveau Théâtre	T	196 500	DRAC
Bretagne	Transmusicales	M	196 000	DRAC
Ile-de-France	Studio-Théâtre d'e Vitry	T	193 322	DRAC
Lorraine	Théâtre du Peuple de Bussang	T	188 000	DRAC
Alsace	Le Maillon	Pluri	170 000	DRAC
Nord-Pas-de-Calais	Théâtre d'Arras	T	160 000	DRAC
Ile-de-France	Collectif 12	T / D	156 692	DRAC
Ile-de-France	L'Echangeur de Bagnolet	T / D	152 734	DRAC
PACA	Archaos	T	152 500	DRAC

Les financements sont ceux de 2008 pour la gestion déconcentrée, ceux du canard 2013 pour la gestion en DGCA

3.3- LES FESTIVALS

➤ Un phénomène polymorphe

Présentation de nouveaux artistes, renouvellement des distributions, mise en lumière de jeunes reconnus dans leur milieu professionnel mais pas du grand public, prise de risque, programmation d'œuvres moins connues et plus exigeantes, rendez-vous s'adressant aux connaisseurs comme aux néophytes, temps forts éclectiques et ouverts à tous, les festivals sont des acteurs majeurs du spectacle vivant, à la fois pour la création et la diffusion des œuvres.

D'une très grande hétérogénéité quant à leur histoire, leur implantation, leur renommée, leur rayonnement, leur dominante, les festivals français présentent de multiples aspects en termes de domaine artistique, d'esthétique, de durée, de modèle économique. Souvent le résultat de la rencontre d'un projet artistique et d'une volonté politique, ils peuvent être chargés d'une forte portée symbolique et remplir un rôle significatif de tribune publique.

Certains festivals sont pluridisciplinaires, mais, pour la grande majorité d'entre eux, ils sont fortement spécialisés dans un domaine artistique (théâtre, danse ou musique), une esthétique ou une spécificité (jazz, hip-hop, marionnettes, arts de la rue, nouveau cirque, jeune public, etc)²¹. La musique apparaît comme majoritaire en nombre et en financement ; une contribution de PROFEVIS réalisée dans le cadre des Entretiens de Valois a montré que les festivals représentent plus du tiers de la diffusion des ensembles musicaux, les résidences constituant un autre maillon. Ces résultats peuvent s'expliquer notamment par le fait qu'il n'existe pas, en dehors des SMAC pour les musiques actuelles, de structure de production musicale spécialisée qui serait l'équivalent de ce que sont les CDN ou les CCN pour les domaines théâtral et chorégraphique. Certains festivals de musique sont aujourd'hui devenus des coproducteurs essentiels dans le domaine des musiques de patrimoine et de création.

Par la forte implication des collectivités territoriales dans le domaine de la culture, le développement des festivals s'est fortement intensifié autour des années 1980. On peut estimer que le nombre de manifestations revendiquant le titre de « festival » se situe dans une fourchette de 20 000 à 30 000. Cette forme festive, qui touche un public souvent mélangé, est plébiscitée par les collectivités, au risque parfois d'être préférée à une vraie politique culturelle pérenne sur toute l'année.

La création de festivals spécialisés s'inscrit souvent en prolongement du développement d'une discipline qui a par ailleurs bénéficié d'une politique prioritaire et volontariste de la part des pouvoirs publics, en particulier du MCC. Ce constat est particulièrement manifeste pour ce qui est du nouveau cirque et des arts de la rue, de la danse contemporaine, ou encore des arts urbains (hip-hop, slam, rap).

Parallèlement aux festivals autonomes existent des festivals rattachés à un lieu dont ils constituent un temps fort dans la saison : l'enquête sur l'activité des scènes nationales en 2011-2012, à laquelle 50 scènes ont répondu, montre que 24 % des spectacles – soit 26 % des représentations – ont été programmés dans le cadre d'un temps fort ou d'un temps festif à tarification spécifique, qui touchent un public plus curieux et souvent plus jeune. Un tableau des festivals adossés aux autres labels est en cours de constitution. On peut d'ailleurs observer une tendance à la « festivalisation » des programmations. Ces festivals ou temps forts adossés aux structures labellisées n'apparaissent pas en tant que tels dans les données budgétaires du MCC, l'aide perçue par lesdites structures n'étant généralement pas fléchée.

²¹ Le domaine des arts plastiques ne se reconnaît pas dans cette appellation. Les événements en la matière sont davantage assimilés à des foires ou à des biennales souvent repérées internationalement, et dans lesquelles la dimension économique liée au marché de l'art est prédominante.

L'approche inverse existe également dans une certaine mesure : le cas d'une programmation de type festival considérée par les services du MCC comme un lieu. C'est par exemple le cas du festival *Banlieues Bleues*, événement phare consacré au jazz et aux musiques improvisées en Île de France²². Ce festival perçoit une contribution significative du MCC (de l'ordre de 310 k€), mais il est classé depuis 2009 dans la catégorie « *Autres lieux* » (cf § 3.2).

La forme juridique de la quasi totalité des festivals est l'association. Le Printemps de Bourges fait exception : c'est une SARL. On observe également quelques rares EPCC (Automne en Normandie par exemple) ou EPIC (Nuits de Fourvière, Festival de l'abbaye de l'Epau).

À ce jour, nous ne disposons pas des outils permettant d'effectuer une analyse fine basée sur des critères précis (structuration, budget, fréquentation, etc.), faute d'exploitation centralisée des nombreuses informations transmises par les organisateurs de festivals aux DRAC. En matière d'observation, France Festivals a initié plusieurs études conduites par des équipes de recherches indépendantes et qui ont permis d'apporter des résultats d'ensemble sur les festivals de musique ce qui faisait défaut²³. Il existe en outre plusieurs études, menées notamment par des universitaires, qui mettent en évidence les retombées économiques des festivals. Ces études soulignent également l'impact des festivals sur l'insertion professionnelle des artistes. Ce matériel n'ayant pu être rassemblé à des fins d'analyse dans le cadre du diagnostic, l'étude présentée ci-après sera-t-elle d'une grande utilité.

➤ **Étude en cours**

Un groupe constitué d'agents de la DGCA et de conseillers en Drac a travaillé sur les festivals de septembre 2010 à mai 2012, pour recenser et étudier ceux d'entre eux bénéficiant d'une aide de l'État. Une réflexion sur l'établissement de critères a été entamée. Ces travaux ont fait l'objet d'une présentation officielle au CCTDC en séance plénière en juillet 2012.

De plus, deux réunions se sont tenues avec les représentants des collectivités (FNCC, ARF, AMF, etc), la seconde le 22 avril 2013. Des travaux sont en cours en partenariat avec le CCTDC : établissement d'un questionnaire destiné à tous les festivals afin de produire une analyse statistique²⁴ ; rédaction d'un projet de charte d'objectifs partagés avec les collectivités territoriales.

La poursuite de ces travaux est prévue en y associant les organisations professionnelles du secteur (les festivals étant adhérents de plusieurs syndicats notamment le SYNDEAC, PROFEDIM, le SNSP et le SMA). France Festival, qui ne regroupe pour l'instant que des festivals de musique mais qui a mené un travail d'observation très important, pourrait être auditionné dans le cadre de ces travaux (il n'existe pas de fédération des festivals de danse ou de théâtre).

➤ **L'intervention de l'État : objectifs et modalités**

On comptait en 2010 environ 220 festivals aidés par le MCC, compte non tenu des festivals adossés à une structure (cf. supra) pour un montant global de 18,5 M€. La DNO très rigoureuse de 2006 avait fait perdre aux festivals leur caractère prioritaire, ce qui s'était traduit par une importante réduction de crédits, voire le retrait total de l'État dans l'aide aux festivals dans certaines régions²⁵.

²² Festival organisé par le CG 93 et une dizaine de villes partenaires ; une trentaine de concerts sur une période d'un mois au printemps, et plus d'une cinquantaine d'actions pédagogiques et culturelles.

²³ La dernière étude « Festivals de musique(s), un monde en mutation » -une co-édition Michel de Maule, France Festivals et l'observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles- analyse un échantillon de 390 festivals de 9 pays d'Europe et du Québec toutes esthétiques musicales confondues. Cette étude fait suite à une étude sur les publics des festivals de musique et de danse publiée en 2010 (étude portant sur près de 50 festivals)

²⁴ Le questionnaire sur la typologie des festivals, finalisé en avril 2013, est en cours de lancement. Ce travail piloté par la DGCA est conduit par Aude Jolivel (bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion). L'exploitation du questionnaire servira de test pour un nouveau logiciel.

²⁵ Les festivals de musique ne sont plus aidés en région Nord – Pas de Calais.

La tendance s'est inversée depuis 2009. Toutefois, sur la période 2007-2010, le nombre de festivals de musique aidés par le MCC a diminué de façon significative : 186 en 2007, 103 en 2010 ; le montant global de subventions a subi une érosion moindre, passant de 9,5 M€ en 2007 à 8,7 M€ en 2010.

Quelques festivals sont gérés en administration centrale : Avignon, Aix, Musica, notamment (cf liste en annexe). Il s'agit de festivals de musique et de théâtre ; la danse n'a pas ce « privilège ». Bien que l'on puisse comprendre la volonté de suivre au plus haut niveau certains festivals d'envergure, considérés comme vitrine de la France sur la scène internationale, à l'instar de certains équipements historiques du spectacle vivant comme la Comédie-Française et l'Opéra national de Paris, le maintien en gestion centrale ne semble pas justifié. La déconcentration de la gestion de l'ensemble des festivals, y compris les plus emblématiques, paraît plus conforme aux modalités opérationnelles de l'État pour ce type d'intervention.

Quel que soit le choix entre le maintien en administration centrale de leviers d'actions ou la déconcentration généralisée, la définition d'une politique précise en matière d'aide aux festivals, permettant de justifier l'intervention de l'État, d'établir la répartition territoriale ou entre disciplines, et le cas échéant d'arbitrer, semble cependant faire défaut. Hormis les conventions d'objectifs avec les grands festivals²⁶, aucun label, aucune circulaire ne précise des règles communes pour encadrer les missions et les modalités de fonctionnement des festivals qui justifieraient le financement de l'État. L'aide financière résulte parfois de la pression d'une personnalité politique locale, indépendamment de critères qui pourraient prévaloir.

Les modèles économiques varient fortement selon les festivals : petits formats ou manifestations d'envergure, événement dédié à une « niche » ou entreprise commerciale. L'économie ne peut être dissociée de la question des esthétiques : ainsi, la comparaison du budget d'un festival dédié au rock ou à la chanson avec celui d'un festival de guitare classique sera peu probante. Il en va de même pour la jauge des lieux de diffusion.

La configuration des équipes permanentes, et en particulier le recours au bénévolat qui constitue dans certains cas une ressource considérable, est un autre aspect significatif de l'économie des festivals.

Pour s'adapter à la multiplicité des formes, les critères d'intervention sont nécessairement pluriels, et doivent croiser les thématiques suivantes : création et production, exigence artistique, accompagnement de l'émergence, formation, action territoriale, EAC et pratiques en amateur.

Parmi les critères exigés pour l'obtention de l'aide du ministère, le soutien ou l'accompagnement à l'émergence revient de manière récurrente. La notion d'émergence mériterait cependant d'être mieux définie : compagnie ou ensemble renouvelant les formes artistiques, ou bien talents artistiques en devenir s'exprimant dans des esthétiques déjà établies mais encore peu présents dans les réseaux de diffusion ?

La prise de risque sur des formes particulières doit être encouragée, ce qui n'est pas toujours le cas. On citera pour exemple les cas de Marciac et Luz-Saint-Sauveur, deux festivals de jazz implantés en Midi-Pyrénées : le premier favorisant le jazz « *main stream* » pour assurer le remplissage du chapiteau (5500 places), perçoit une subvention de plus de 100 k€, alors que le second, spécialisé dans les musiques improvisées au fond d'une vallée des Hautes-Pyrénées, ne percevait encore récemment aucune aide de l'État.

La question de la nomination des directeurs et de la durée de leur mandat fait rarement l'objet d'une procédure associant l'État, exception faite de quelques festivals pour lesquels ce point figure dans les statuts, comme le festival d'Avignon (4 ans renouvelable). Les directeurs des festivals de danse de Montpellier et de Lyon sont restés aux commandes pendant 30 ans. Il est certes légitime que

²⁶ Les festivals suivis en centrale disposent tous d'une convention, sauf les festivals de théâtre, pour lesquels une lettre de mission est adressée au directeur.

l'initiateur d'un festival qui en devient le directeur ne soit pas évincé abruptement en application d'une réglementation stricte ; mais, comme pour d'autres équipements soutenus, il serait cohérent que le renouvellement des directeurs soit un critère pris en compte.

D'autres points devront également être problématisés : quelle part de l'État dans le budget ? Quelle présence de l'État dans les conseils d'administration ? Quelle complémentarité des financements avec ceux apportés par les collectivités territoriales ? Comment apporter une certaine stabilité aux projets soutenus (conventions pluriannuelles multipartites ?) Enfin, il conviendrait d'examiner finement la répartition des aides par région, par discipline, par esthétique de manière à dégager les forces et les faiblesses de ce type d'intervention.

3.3.1- Annexe festivals

Festivals aidés en direction centrale

Pluridisciplinaire

Festival d'Automne de Paris	1 250 000
Festival d'Avignon	3 686 000

Théâtre

Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes – Comédiens de chiffons (Charleville-Mézières)	145 700
Festival du cirque de demain (montant à confirmer)	87 400

Musique

Festival international d'art lyrique d'Aix (dont service pédagogique 40 000)	3 568 000
Musica (Strasbourg)	832 638
Printemps de Bourges	343 000
Solidays	62 000

Figurent également dans la liste, sans être vraiment des festivals :

La Nuit des musiciens	18 620
Les Hivernales : festival de danse à Avignon devenu CDC	20 000
Solidays reconcentré depuis 2 ans budget environ 2,5 M€; la subvention représente moins de 2,5 %.	

Evolution du financement public des festivals dédiés au spectacle vivant période 2002-2009

	Nbre de Festivals	Subvention Etat en k€	part Etat/ Total	Subvention Régions en k€	part Régions/ Total	Subvention Dépts en k€	part/ Départ./ Total	Subvention Villes/CU... en k€	part/ Villes/ Total	Total Subventions en k€
2002	376	19 361	24%	15 104	19%	18 688	23%	28 212	35%	81 365
2003	419	26 165	27%	17 002	18%	20 134	21%	33 821	35%	97 121
2004	343	19 047	24%	13 177	16%	16 539	20%	32 175	40%	80 938
2005	319	20 131	26%	15 682	20%	15 379	20%	26 509	34%	77 702
2006	317	20 591	24%	16 128	19%	17 787	21%	30 972	36%	85 478
2007	303	19 684	24%	17 532	22%	16 032	20%	27 817	34%	81 065
2008	251	19 121	24%	17 149	21%	15 355	19%	28 566	36%	80 191
2009	243	18 777	25%	16 226	21%	14 606	19%	26 224	35%	75 833
2010	229	18 566	25%	13 793	19%	14 434	20%	26 744	36%	73 537

5 – L'EMPLOI DANS LE SPECTACLE VIVANT

5.1 L'EMPLOI DANS LE SECTEUR DU SPECTACLE VIVANT²⁷

Par lettre de mission du ministre du travail, de l'emploi, de la formation professionnelle et de du dialogue social, et de la ministre de la culture et de la communication, en date du 19 juillet 2013, l'Inspection générale des affaires sociales, l'Inspection générale des affaires culturelles et l'Inspection de la création artistique ont été chargées d'une **mission d'appui au directeur général de la création artistique pour l'évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant dans le cadre de la modernisation de l'action publique (MAP)**. Le présent rapport correspond à la contribution de l'Inspection générale des affaires sociales (IGAS) aux travaux de la Direction générale de la création artistique (DGCA), qui porte sur l'emploi dans le secteur du spectacle vivant.

L'emploi joue un rôle essentiel pour le spectacle vivant. En effet, ce secteur se définit par les conditions de travail qui lui sont applicables, en particulier l'article L. 7122-1 du code du travail : *« Les dispositions de la présente section s'appliquent aux entrepreneurs de spectacles vivants qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération. »* Ainsi, trois conditions sont nécessaires pour qualifier le spectacle vivant : la représentation d'une œuvre de l'esprit, la présence d'un public et la présence physique d'au moins un artiste rémunéré. Généralement, le spectacle vivant regroupe les disciplines suivantes : le théâtre, la danse, la musique, le cirque et les arts de la rue.

1. Les caractéristiques de l'emploi du spectacle vivant mettent en évidence les fragilités structurelles du secteur

En 2010, 220 000 salariés ont travaillé au moins une heure dans le spectacle vivant, ce qui représente une augmentation de près de + **35 % en 10 ans**. Selon l'enquête Emploi de l'INSEE, ils n'étaient pourtant que 60 000 professionnels en 2009 à déclarer le spectacle vivant comme activité principale. Fin 2012, Pôle emploi recensait environ 100 000 intermittents indemnisés au titre des annexes VIII et X, dont le nombre a peu progressé depuis 2002 (+8,3 %), sans qu'il soit possible de distinguer spectacle vivant et audiovisuel. En revanche, on constate une **augmentation de la part des artistes** au sein de cette population des intermittents. **Les salariés du spectacle vivant sont majoritairement des artistes-interprètes, dont 80% sont employés en contrats à durée déterminée d'usage (CDDU)**. En outre, si l'âge moyen de l'ensemble des salariés du spectacle vivant est de 38 ans et 50 % des salariés ont moins de 36 ans, une photographie de la pyramide des âges de cette population montre un vieillissement, notamment chez les artistes de sexe masculin.

En parallèle, on note une **progression continue du nombre « d'employeurs » du spectacle vivant**. **En 2010, on dénombre ainsi au total 105 313 employeurs, presque le double qu'en 2000**, dont 18 % de la branche professionnelle ayant une activité de spectacle vivant à titre principal (+ 56,2 % depuis 2000) et 82 % hors branche (82 %), dont 73 % de personnes morales de droit public ou privé (+ 80,8 % depuis 2000) et 27 % de particuliers (+ 123,7 % depuis 2000). La forte progression de cette dernière catégorie d'employeurs est sans doute liée à la montée en puissance du GUSO²⁸ créé en 1999 et devenu obligatoire en 2004.

²⁷ Synthèse du rapport établi par M. Abdelkrim Kiour, membre de l'inspection générale des affaires sociales (disponible auprès de la DGCA).

²⁸ Mis en place à la fin de l'année 1999 à l'initiative de l'État et des organismes de protection sociale, le Guso (Guichet unique du spectacle occasionnel) est devenu obligatoire au 1er janvier 2004 pour tout employeur ne relevant pas du champ du spectacle (par exemple : un hôtel, un café-restaurant, un particulier, une collectivité, etc.) désireux d'embaucher un artiste ou un technicien du spectacle. Il constitue aujourd'hui une source statistique permettant d'appréhender une offre d'emploi importante pour les professionnels du spectacle vivant.

Les employeurs de la branche professionnelle du spectacle vivant se distinguent de longue date par **plusieurs caractéristiques mettant en évidence les fragilités structurelles du secteur**²⁹ : 81 % sont des associations, 53% n'emploient aucun salarié permanent, 49 % ont moins de 5 ans d'existence et 30 % sont domiciliés en Ile-de-France (frein à la mobilité).

Sur longue période, l'offre d'emploi s'est caractérisée par une baisse tendancielle de la durée moyenne de travail et une très forte augmentation des contrats précaires (CDDU)³⁰. Les salariés intervenant une heure ou plus dans le spectacle ont travaillé en moyenne 865 heures en 2008, moins que la moyenne des salariés en France (1 470 heures). Cette moyenne propre aux salariés du spectacle masque de fortes disparités.

Par ailleurs, la « permittance »³¹ semble être un phénomène relativement marginal : la part des permittents est évaluée par l'UNEDIC en 2010 à 5,9% pour l'annexe 8 et 2,4% pour l'annexe 10. Cette part s'est réduite entre 2007 et 2010 passant globalement de 5,3% à 4,1%. **Une attention particulière devrait sans doute plutôt être portée sur le phénomène de « maternité »** : ces femmes, artistes ou techniciennes du spectacle ayant du mal à la fois à bénéficier d'un congé de maternité indemnisé et à rouvrir leurs droits à l'assurance chômage à l'issue de leur congé de maternité.

Enfin, on constate une concentration de la masse salariale du spectacle vivant sur un nombre réduit de structures et de métiers : 10 % des structures versent 45% des salaires bruts, les trois premières étant **les opéras, les orchestres permanents et les centres dramatiques nationaux et régionaux**, dont la masse salariale moyenne par structure est respectivement de 3,4 M €, 1,8 M € et 1,2 M €. A l'opposé, on constate que les compagnies regroupent 51 % des structures mais concentrent seulement 22 % des salaires bruts avec une masse salariale moyenne de 60 000 €. Au total, **0,5 % des employeurs (soit 100 employeurs) versent près de 25 % de la masse salariale du secteur.**

De manière générale, les volumes de travail et les rémunérations se concentrent sur une minorité de salariés et d'employeurs. Dans le spectacle vivant, 5 % des salariés réalisent 22 % du temps de travail et se partagent 32 % des rémunérations.

2. Le régime de l'intermittence, en déficit structurel, permet d'atténuer l'érosion des salaires du spectacle vivant, notamment pour les artistes, la solidarité nationale ne jouant aujourd'hui qu'un rôle très marginal

Dans le spectacle vivant, entre 2002 et 2009, le salaire annuel moyen est passé de 8 713 € à 7 116 € pour les artistes, soit une baisse de 18,3 %. De même, le salaire annuel médian s'est réduit de 32,6 % sur la période. Il convient toutefois d'intégrer les indemnités annuelles d'assurance chômage perçues au titre des annexes VIII et X, qui constituent en moyenne autour de 36 % du revenu global pour les professions techniques et 50 % pour les artistes, sans qu'il ait été possible de distinguer audiovisuel et spectacle vivant.

²⁹ En apparence plus importantes que dans le secteur de l'audiovisuel où les sociétés sont majoritaires (61% de SARL) et de taille beaucoup plus importante (10 salariés en moyenne, et un quart d'entre elles emploient plus de 6 salariés).

³⁰ Prévu par l'article L. 1242-2 du code du travail, le contrat à durée déterminée d'usage est un contrat à durée déterminée qui ne peut être conclu que « pour l'exécution d'une tâche précise et temporaire », dans les secteurs d'activité où « il est d'usage constant de ne pas recourir au contrat de travail à durée indéterminée en raison de la nature de l'activité exercée et du caractère par nature temporaire de ces emplois. » Le CDDU déroge sur plusieurs points au contrat à durée déterminée de droit commun : pas d'obligation de fixer un terme précis au contrat au moment de sa signature, ni de le limiter à 18 mois ; pas de délai de carence à l'expiration du CDDU pour le pouvoir par un autre CDDU ; possibilité de conclure des CDDU successifs avec un même salarié ; pas d'obligation pour l'employeur de verser l'indemnité de fin de contrat de 10%.

³¹ Situation de salariés intermittents employés de façon permanente ou quasi permanente par un même employeur. Il s'agit donc d'un recours abusif au CDD par certains employeurs d'intermittents du spectacle ou de la production audiovisuelle et cinématographique. Cette pratique a pour conséquence de faire prendre en charge par l'Assurance chômage une partie de la rémunération des salariés concernés.

Au total, le revenu global moyen des salariés du spectacle (spectacle vivant et enregistré) s'établit en 2011 à environ 31 000 euros pour les professions techniques et 24 000 € pour les artistes. Ainsi, le taux de remplacement³² s'établit à plus de 100 % pour plus de la moitié des professions techniques (annexe 8) et pour plus de 90 % des artistes. En outre, la couverture du régime s'est améliorée : la part des demandeurs d'emploi non indemnisés a reculé pour s'établir autour de 40 %, un peu en dessous de la moyenne pour l'ensemble des demandeurs d'emploi (43%).

Ce « filet de sécurité » du régime de l'intermittence, plus avantageux que les autres, représente un coût non négligeable. Ce régime des annexes VIII et X est en déficit structurel, le montant des cotisations encaissées ne couvrant pas la somme des prestations versées : entre 2002 et 2012, la situation du régime des intermittents s'est même détériorée, **le déficit dépassant 1 milliard d'euros depuis 2005**, malgré deux réformes en 2003 et 2006.

Le régime de l'annexe 10 est particulièrement important pour le spectacle vivant dans la mesure où 87,4 % des prestations versées en 2011 au titre de cette annexe des « artistes » concernent ce secteur, ce qui est logique compte tenu de sa structure d'emploi. **Ceci implique également que le spectacle vivant représente les deux tiers du déficit global des annexes VIII et X.**

La solidarité nationale repose sur la mise en place par l'Etat de fonds successifs depuis 2004 qui ont joué leur rôle d'amortisseur de la réforme de 2003 comme le soulignait un rapport IGAS-IGF-IGAC de 2008³³. Les prestations versées par les fonds successifs ont fortement diminué pour ne représenter plus que 7 M € en 2012 alors qu'elles s'élevaient à plus de 100 M € en 2006. Les bénéficiaires sont pour les deux tiers des artistes relevant de l'annexe 10 qui correspondent aux intermittents les plus précaires.

3. Les conventions collectives du secteur encouragent l'encadrement du recours aux contrats précaires mais ces garanties restent difficilement mesurables et des efforts sont encore possibles pour sécuriser les parcours professionnels

L'encadrement de l'intermittence par l'accord du 24 juin 2008 **relatif à la politique contractuelle dans le spectacle vivant public et privé** s'appuie sur une limitation du recours aux contrats précaires. La mise en place de deux conventions collectives pour le secteur public et le secteur privé a simplifié le paysage conventionnel et a permis de transposer et renforcer les garanties des salariés, par exemple l'obligation de proposer un CDI si le salarié a été engagé à au moins 75 % d'un temps plein pendant 2 années consécutives ou si un même poste a été occupé par plusieurs CDD successifs à 100 % sur 24 mois.

Toutefois, aucun bilan sur la mise en œuvre de ces garanties conventionnelles n'a été produit à ce jour, ce qui ne permet pas d'en mesurer l'effectivité, même si on constate une baisse de la « permittance » depuis 2007.

En matière de sécurisation des parcours professionnels, l'organisation de la formation continue et de l'accompagnement professionnel des salariés du spectacle repose la mutualisation des moyens mais est **mise en œuvre par l'intervention conjointe de plusieurs acteurs : AFDAS, CNPFT, Audiens, Pôle emploi spectacle**. Le bilan des actions de ces acteurs est relativement positif même si leur articulation est perfectible.

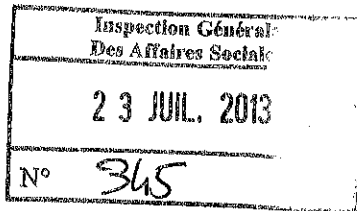
³² Défini comme le rapport entre les indemnités perçues au titre d'un droit et l'ensemble des rémunérations soumises à contributions afférentes à la période de référence ayant servi à l'ouverture des droits.

³³ Rapport IGAS-IGAC-IGF « le bilan du plan de professionnalisation et de structuration du secteur du spectacle vivant et enregistré », octobre 2008.

LE MINISTRE DU TRAVAIL,
DE L'EMPLOI, DE LA FORMATION
PROFESSIONNELLE ET
DU DIALOGUE SOCIALE

LA MINISTRE DE LA CULTURE
ET DE LA COMMUNICATION

17^e JUL. 2013



Monsieur Pierre BOISSIER
Chef du service de l'Inspection générale
des affaires sociales

Madame Ann-José ARLOT
Chef du service de l'inspection générale
des affaires culturelles

Monsieur Alain LOISEAU
Chef du service de l'inspection
de la création artistique

Nos réf. : TR/599/ONI

Madame et Messieurs les Chefs de service,

Le Gouvernement s'est fixé une nouvelle ambition pour une action publique plus cohérente et plus efficace, inscrite dans le cadre du redressement de nos finances publiques.

Pour assurer dans la durée la cohérence et l'efficacité de l'action publique, il a décidé de s'engager dans un travail d'évaluation des politiques publiques.

Le comité interministériel de la modernisation de l'action publique du 18 décembre 2012 a décidé que la politique en faveur du spectacle vivant ferait l'objet d'une évaluation lors du second cycle d'évaluations des politiques publiques de l'année 2013.

Cette évaluation contribuera à la préparation du chantier réglementaire qui résultera de la loi d'orientation sur la création artistique, dont la présentation au parlement est prévue à la fin de l'année 2013. Le périmètre d'évaluation concerne principalement les dispositifs relevant de l'action 1-131 « Soutien à la création, à la production et à la diffusion du spectacle vivant ».

La coordination de cette évaluation et la mise en œuvre des scénarios qui en découleront est confiée au directeur général de la création artistique, qui veillera à entretenir pour cette évaluation une dimension partenariale et à inclure dans le cadre du comité de pilotage des travaux les établissements publics du spectacle vivant, ainsi que des représentants des collectivités locales (via le bureau du CNPS), la direction du budget et le SGMAP.

.../...

Cette évaluation débouchera notamment sur des préconisations relatives à l'amélioration des conditions d'emploi. Vous devrez pour cela vous montrer attentif à ce que la politique en faveur du spectacle vivant puisse contribuer à l'abaissement de la fréquence du retour vers Pôle emploi des artistes et techniciens du spectacle.

1 – Nous souhaitons que vous évaluiez tout d'abord la **pertinence et la cohérence des dispositifs de la politique publique en faveur du spectacle vivant**, selon les axes transversaux d'analyse suivants :

- *Le service rendu à la population* : mesurer l'impact de la politique publique en proposant les bases d'une cartographie des publics effectivement touchés. Cet exercice devra intégrer un regard porté sur l'équité territoriale, les critères de ciblage des zones géographiques en articulation avec l'objectif ministériel de démocratisation culturelle.

- *L'impact artistique* : préciser l'effet exercé par la politique publique sur la diversité de la création et l'émergence de jeunes talents. La question de l'accompagnement de leur carrière dans le temps doit être également étudiée.

- *L'impact économique* : évaluer les retombées directes et indirectes de cette politique publique sur l'emploi ainsi que ses externalités positives : vous pourrez vous appuyer à cet effet sur les travaux qui seront menés par la mission conjointe IGF/IGAC sur les agrégats économiques de la Culture (PIB Culturel).

2 – Vous proposerez une **doctrine d'intervention entre les différents niveaux de l'administration publique** :

La charte des missions de service public pour le spectacle vivant, la circulaire sur les labels et réseaux nationaux du spectacle vivant et la mise en place de dispositifs partenariaux d'aides aux équipes artistiques et aux lieux ont organisé les partenariats avec les collectivités territoriales, convergeant vers une même mission de soutien à la création et à la diffusion. La loi d'orientation sur création pourra proposer des dispositions d'organisation de ces dispositifs et de ces partenariats.

Afin de parachever cette démarche de structuration, vous évaluerez l'efficacité des actions menées dans ce cadre et interrogerez les dispositifs d'intervention au regard de la pertinence de leur niveau de mise en œuvre : central ou déconcentré.

3 – Enfin nous souhaitons qu'une **analyse de la politique de contractualisation soit menée, de même qu'un bilan des outils d'évaluation et de suivi des structures subventionnées** :

Vous poursuivrez le travail initié qui vise à installer les bases pérennes d'une organisation dotée d'outils performants d'observation des données du spectacle vivant. Des partages d'expertises de même que des mutualisations d'outils ou de savoir-faire entre établissements doit être recherchée dans ce domaine.

.../...

Vous vous appuyerez sur les travaux déjà réalisés, en particulier les récents rapports de l'IGF, de la Cour des comptes, de l'IGAC et d'experts (rapports Coppinger/Carabalona, Auvergne, Miquel/IGAC...), les consultations et concertations menées lors des entretiens de Valois. Des études connexes pourront être commandées le cas échéant, telles que des enquêtes de publics à mener auprès des institutions du spectacle vivant, notamment en régions.

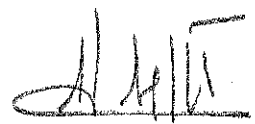
Dans le cadre de la préparation des CIMAP, vous rendrez compte de l'avancement de vos travaux au comité ministériel de pilotage stratégique. En particulier, vous établirez pour le mois de juin 2013 les premiers éléments de diagnostic relatifs aux trois axes de travail mentionnés précédemment en vue de sa présentation au troisième CIMAP. Vos propositions concernant les scénarios, accompagnées de modalités chiffrées de mise en œuvre, devront être achevées fin juillet, leur finalisation par le coordonnateur se faisant pour septembre 2013.

La répartition des travaux au sein de l'équipe opérationnelle s'appuiera sur les compétences de chacun des membres pour aborder l'ensemble des enjeux que recouvre cette politique.

Nous vous prions d'agréer, Madame et Messieurs les chefs de service, l'expression de notre considération distinguée.



Michel SAPIN



Aurélie FILIPPETTI