..

LES ENTRETIENS DE VALOIS

“Pour une rénovation des politiques publiques du spectacle vivant”

RAPPORT

A LA MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

ET CONTRIBUTIONS

Ministère de la culture et de la communication
Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles

JANVIER 2009

Rapport réalisé par la DMDTS, sous la direction de Georges-François Hirsch et Muriel Genthon
Coordination du rapport : Denis Declerck
Rédaction : Daniel Barroy, Pascale Beyaert, Patrick Ciercolès, Denis Declerck, Karine Duquesnoy, Muriel Genthon, Catherine Joannès, Claire Lamboley, Philippe Le Moal, Catherine Lephay-Merlin, Rodolfo Parada-Lillo, ainsi que les auteurs des nombreuses contributions qui figurent dans le rapport.
Edition : Tuan Luong.

Sommaire

Introduction

1ère phase mars-juin 2008 : constats, préconisations, propositions

- résumé du groupe de travail n°1 : la place du service public de la culture, de l'artiste et de la création dans les politiques publiques d'aujourd'hui
- contributions versées au groupe n°1
- résumé du groupe de travail n°2 : l'articulation création-production-diffusion, les liens "public-privé"
- contributions versées au groupe de travail n°2
- résumé du groupe de travail n°3 : les missions des réseaux
- contributions versées au groupe de travail n°3
- résumé du groupe de travail n°4 : politique de l'emploi, structuration, professionnalisation
- contributions versées au groupe n°4
- résumé du groupe de travail n°5 : les politiques culturelles européennes et internationales
- contributions versées au groupe de travail n°5
- résumé du groupe de travail n°6 : l'observation et la connaissance du spectacle vivant
- contributions versées au groupe de travail n°6
- contributions générales versées au cours ou à l'issue de la 1ère phase

2ème phase juillet – novembre 2008 : analyse et expertise des principales propositions issues de la première phase

- préconisations issues du groupe de travail : clarification des politiques publiques
- préconisations issues du groupe de travail du CNPS : méthodes et outilspour une politique de l'emploi dans le spectacle vivant
- présentation des travaux de la plateforme de préfiguration d'un dispositif national d'observation du spectacle vivant
- délégation à la musique : résumé des travaux des groupes techniques
- délégation à la danse : résumé des travaux des groupes techniques
- délégation au théâtre : résumé des travaux des groupes techniques
- contributions versées au cours ou à l'issue de la deuxième phase

Conclusion

Liste des participants aux Entretiens de Valois

Introduction

La ministre de la Culture et de la Communication, sollicitée par les professionnels du spectacle inquiets des perspectives budgétaires et des conséquences de la Révision Générale des Politiques Publiques (RGPP) pour leur secteur d'activité, a pris l'initiative d'organiser les *Entretiens de Valois,* réflexion sur l'avenir du spectacle vivant.

Les Entretiens de Valois ont rassemblé associations d'élus (AMF, AMGVF, ADF, ARF et FNCC), représentants du ministère de la culture et de la communication, organisations professionnelles, syndicats de salariés et créateurs. Des représentants d'autres ministères (Affaires Etrangères, Education Nationale, Enseignement Supérieur et Recherche, Budget...) ont également participé aux séances plénières. De mars à novembre 2008, des groupes de travail se sont réunis à une fréquence soutenue afin de partager un constat et de formuler des propositions. C'est la première fois, depuis la création du ministère de la culture et de la communication, qu'une telle concertation a lieu dans une configuration associant aussi étroitement l'ensemble des partenaires.

Ce rapport réalisé par la DMDTS rend compte des travaux qui ont été conduits durant cette période :

- la première étape de mars à juin a permis d'identifier une série d'orientations et de préconisations sur la base d'un diagnostic partagé. Pour ce faire, six groupes thématiques[1] se sont réunis à un rythme soutenu. Cette première phase a permis aux partenaires d'amorcer un dialogue constructif, élément déterminant pour faire évoluer l'organisation du spectacle vivant dans le sens d'une plus grande solidarité interne aux professions et d'une optimisation de l'intervention publique

- la seconde étape a permis d'analyser et d'expertiser les propositions qui semblaient avoir recueilli une large convergence de vue. Conformément aux orientations proposées par la ministre de la culture à l'issue de la première phase, un groupe s'est attaché à la clarification des politiques publiques, notamment des systèmes de soutien aux structures et aux équipes artistiques, un autre s'est constitué en plateforme de préfiguration d'un dispositif national d'observation du spectacle vivant. Les organisations syndicales n'ont pas souhaité participer à ces travaux. Enfin, les méthodes et outils pour une politique de l'emploi dans le spectacle vivant ont été traités dans le cadre d'un groupe de travail du CNPS auquel ont participé travailleurs et salariés.

- dans le même temps, des groupes techniques se sont mis en place afin d'explorer deux des préconisations énoncées lors de la première phase, "repenser les critères d'un cahier des charges-type pour les différentes institutions légitimant l'attribution d'un label national ; redéfinir et harmoniser les règles de financement du fonctionnement et de l'activité artistique des différentes institutions.

Afin d'assurer un suivi opérationnel des groupes de travail (hors groupes techniques), un Comité des Entretiens, composé de cinq représentants de chaque entité (Etat, collectivités, employeurs, salariés, artistes) s'est également réuni régulièrement. Cette configuration a été reprise dans chacune des instances du débat. Les associations d'élus ont participé au travaux de la séance plénière, du Comité des Entretiens et du groupe 1.

1 Groupe 1 : la place du service public de la culture, de l'artiste et de la création dans les politiques publiques aujourd'hui. Groupe 2 : l'articulation création-production-diffusion, les liens "public-privé". Groupe 3 : les missions des réseaux. Groupe 4 : politique de l'emploi artistique, structuration, professionnalisation, formation, transmission des savoirs. Groupe 5 : les politiques culturelles européennes et internationales. Groupe 6 : l'observation et la connaissance du spectacle vivant.

Il convient de saluer tout particulièrement l'engagement, les qualités d'écoute et les efforts de clarté des membres des groupes de travail qui ont permis la réalisation par le ministère de la Culture de ce rapport dont la lecture permettra à chacun de mesurer la haute tenue des débats qui se sont déroulés tout au long de ces neuf mois. Les participants se sont exprimés dans le respect de la diversité des points de vues et des sensibilités.

Les résumés qui suivent s'efforcent de rendre compte de l'état des positions, des réflexions et des propositions, dans certains cas convergentes, qui se sont exprimées au sein des groupes, au terme des nombreuses réunions d'échanges, rythmées par l'audition de professionnels issus de différents secteurs du spectacle vivant. Ces pages ne peuvent cependant traduire toute la complexité des sujets abordés, ni la difficulté pour les membres des groupes de travail à réagir à la richesse des propositions, ni les nuances apportées par chaque secteur de la profession représenté au sein des groupes. C'est pourquoi ce document s'enrichit des nombreuses contributions écrites.

Ainsi que cela a été rappelé à de nombreuses reprises aussi bien au sein des groupes de travail que lors des séances plénières, la culture, facteur d'épanouissement personnel, de cohésion sociale et de développement harmonieux d'une démocratie moderne, nécessite une ambition, tant morale que budgétaire, de la part de l'Etat et des collectivités territoriales.

- Première phase -

mars – juin 2008 : constats, préconisations, propositions

- **résumés des groupes de travail**
- **contributions**

La place du service public de la culture, de l'artiste et de la création dans les politiques publiques d'aujourd'hui

Les responsabilités et compétences respectives de l'Etat et des collectivités territoriales
Les politiques partenariales Etat-Collectivités

1 - Diagnostic : précarité et disparité

- fragilité et dispersion d'un système de soutien public devenu trop complexe pour être lisible, efficace et équitable,
- partage insuffisant des responsabilités entre les pouvoirs publics et avec les professionnels pour assurer un service public de qualité,
- rôle de l'Etat garant de la continuité des politiques publiques, des principes de liberté (soutien à la diversité de la création), d'égalité d'accès (éducation artistique, aménagement du territoire national), et moteur en matière de formation, d'emploi et d'évaluation au service des collectivités et des professionnels.
- nécessité de dépasser les clivages artificiels (Etat vs collectivités, création vs diffusion/action culturelle, répertoire vs émergence, établissements vs équipes artistiques, privé vs public…),
- sortir des schémas existants pour fonder un nouveau partenariat Etat/Collectivités qui privilégie une approche diversifiée selon les territoires

2 - Orientations générales : optimiser et clarifier

- clarifier les compétences des partenaires publics dans le respect de la libre autonomie des Collectivités,
- créer des outils et définir des règles de concertation permanente entre l'Etat, les Collectivités et les professionnels,
- imaginer de nouveaux modes de structuration des entreprises et institutions professionnelles afin d'assurer leur pérennité,
- organiser le rapprochement entre établissements publics ou privés et équipes artistiques indépendantes,
- augmenter les financements et en diversifier les sources

3 - Pistes de travail : repenser et innover

- redéfinir et harmoniser les règles de financement du fonctionnement et de l'activité artistique des différentes institutions (EP, SARL, associations…),
- repenser les critères d'un cahier des charges-type pour les différentes institutions (durée plus longue, objectifs élargis) légitimant l'attribution d'un « label national »,

- instituer des instances de concertation permanente Etat/Collectivités/Professionnels à l'échelon régional

- créer un Fonds de soutien à projets, alimenté par de nouvelles sources de financement privées ou publiques et co-géré par l'ensemble des partenaires, dans un cadre à créer,

- réfléchir à de nouvelles modalités du partenariat Etat/Collectivités, par le biais de schémas régionaux ou de protocoles de décentralisation,

Des discussions ont eu lieu concernant l'élaboration d'un projet de loi d'orientation puis de programmation qui définisse les grands principes de la politique nationale en faveur du spectacle vivant et clarifie les missions et rôles respectifs des différents partenaires publics.

Conclusion

Malgré leurs interrogations, les représentants des collectivités et des organistations professionnelles attendent des Entretiens de Valois qu'ils aboutissent à des engagements forts et des résultats concrets :

- valorisation de la place de la culture comme enjeu de civilisation

- reconnaissance du rôle et du travail des artistes, créateurs et acteurs des évolutions esthétiques et sociales.

Intervention de Jean de Saint Guilhem
Mercredi 9 avril 2008 14h30 Théâtre de l'Odéon

Le constat est connu : le spectacle vivant se porte bien : plus de 5000 créations nouvelles chaque année, une grande inventivité, des arts nouveaux qui s'exportent dans le monde entier (arts de la rue, arts urbains, nouveau cirque..)
Les équipes aidées se sont multipliées (deux fois plus de conventions en théâtre depuis 10 ans, six fois plus en danse, en arts de la rue).
Et pourtant nous sommes confrontés à un sentiment de malaise, de crise, d'impasse, latent depuis une dizaine d'années, mais qui devient de plus en plus aigu. Depuis la « défaite de la pensée » jusqu'au « malaise de la culture », beaucoup d'auteurs se sont attachés à analyser les composantes de cette situation.
Les quelques propos qui suivent sont plus interrogatifs qu'affirmatifs, et ne visent qu'à ouvrir la discussion. Je souhaite qu'ils soient pris comme tels.

Au préalable, quatre enjeux à examiner :

- un enjeu financier

Depuis 2000, l'Etat a accru ses concours au spectacle vivant de 100 M. euros hors inflation, soit plus 5 % chaque année en moyenne, aujourd'hui 640 M. euros
Les collectivités locales, qui financent près des trois quarts des dépenses liées au spectacle vivant en région (dont les villes pour la moitié), ont quant à elles amplifié ce mouvement : + 12 % pour les villes sur la période, et plus encore pour les régions dont le niveau de départ était plus faible.
Ces augmentations, largement supérieures pourtant au rythme d'évolution des autres budgets publics, n'ont cependant pas pu suivre l'accroissement mécanique des dépenses, et la multiplication des lieux aidés et des équipes. C'est ce qui explique le sentiment d'asphyxie budgétaire parfois dénoncé.
Pour le budget de l'Etat en effet les aides sont attribuées à 80% à des structures (théâtres, orchestres, lieux divers) dont les frais fixes augmentent mécaniquement de 2 à 3% par an (salaires, charges sociales, fiches techniques)
Et depuis dix ans la création de nouvelles salles, de nouveaux établissements publics, le lancement de grands travaux sur les équipements parisiens ne se sont pas ralentis.

Les perspectives des années à venir vont sans doute conforter cet effet de ciseau, entre le dynamisme de la dépense, et la stabilisation des financements publics. Le cadrage du budget de l'Etat s'établit en effet globalement à 0 % dans le contexte de la Révision générale des politiques publiques. Des choix seront inéluctables.

- un enjeu artistique

Plusieurs ondes de déstabilisation traversent nos milieux.
Depuis Marcel Duchamp l'art conceptuel a aussi pénétré le spectacle vivant, ébranlant la notion d'oeuvre d'art, de chef d'oeuvre.
Le multiculturalisme, venu de la crise des minorités noires aux Etats Unis dans les années 60, s'il a ouvert à d'autres esthétiques, a aussi contribué au glissement de l'art vers le culturel, le « tout est culture », et maintenant vers le « créatif », sapant pour certains les fondements de l'apprentissage des techniques.
La sociologie, avec E Bourdieu, est venue à son tour dénoncer les mécanismes de reproduction des rapports de domination sous couvert de démocratisation de la culture, dont la légitimité se trouvait atteinte.

Enfin les nouvelles formes de création numérique interrogent chaque artiste grâce aux progrès de la technologie, dont des penseurs comme J Attali estiment qu'aujourd'hui ce sont elles qui guident l'art, et non l'inverse.

- **les enjeux de l'emploi culturel**

En 1984, 9000 intermittents étaient indemnisés. En 2004, ils sont environ 105 000.
La durée moyenne des contrats est passée sur la même période de 17,5 à 5,5 jour, avec une baisse des rémunérations moyennes, le volume de travail n'ayant pas suivi l'augmentation des artistes et techniciens.

Et aujourd'hui les 2/3 des entrants dans l'intermittence sont des primo entrants, avec de fortes sorties dans les cinq années qui suivent.
A ce constat pessimiste on peut opposer que le dynamisme de la création d'emploi dans le secteur culturel au sens large ne faiblit pas, le rapport Guillot comparait ses effectifs à ceux de l'industrie automobile, et un autre rapport de la Commission européenne insistait sur le potentiel des secteurs créatifs.
Les politiques de formation, de suivi des carrières, de structuration du secteur sont sans doute d'autant plus d'actualité.

- **L'enjeu de la démocratisation culturelle**

Dès les années 1990 et la parution de la deuxième enquête sur les pratiques culturelles des Français, des voix s'élevaient pour dénoncer l'échec des politiques de démocratisation culturelle. Depuis lors la critique latente ne s'est jamais tue, en dernier lieu avec « La culture pour qui ? » de M Wallach.
Pour autant il convient d'analyser plus finement ces termes. La démocratisation culturelle comporte une dimension quantitative qui se traduit par un nombre de spectateurs annuel. Même si on ne peut nier que l'augmentation des publics depuis vingt ans n'a pas connu le même rythme que la hausse des budgets, contrairement aux idées reçues, le spectacle vivant ne recule pas. Au contraire : depuis cinq ans, les Scènes nationales voient leurs publics augmenter de plus de 2 % chaque année en moyenne, les centres dramatiques nationaux de 1 %, les principaux festivals toutes musiques confondues de 8 %. Les théâtres nationaux sont très légèrement en dessous de la moyenne sur les 20 dernières années, mais l'offre théâtrale s'est considérablement enrichie depuis lors. Quant à l'opéra la création de l'Opéra Bastille a apporté 500 000 places supplémentaires chaque année.
Il faut d'ailleurs également étudier les dernières enquêtes sur les pratiques culturelles des Français affinées par générations successives. On y constate que si la lecture s'effondre, si le cinéma recule, si la télévision même baisse chez les jeunes, le spectacle vivant maintient sa part parmi les plus jeunes générations. Sans doute faudrait il s'attarder un peu sur les explications qui peuvent être données, qui dépassent le simple besoin de partager des moments d'émotion collective dans les concerts de musiques actuelles.
La démocratisation culturelle comporte également une dimension qualitative, celle de la diversification des publics. A l'évidence les publics se renouvellent, il suffit d'aller dans les théâtres ou opéras en région pour constater de visu la variété des spectateurs. Sans doute n'avons nous pas encore les outils pour mesurer l'ensemble des actions d'un lieu, indépendamment de la représentation elle-même.

I. La place de l'artiste dans le spectacle vivant

La question de la démocratisation culturelle est symptomatique, parce qu'elle focalise la question sur la fréquentation numérique. Or précisément les politiques culturelles ne sont elles pas trop assimilées à la production ? cela ne mène t il pas précisément aux impasses décrites plus haut, au constat de surproduction qui est posé par beaucoup d'observateurs ?

Cette perception ne limite t elle pas la capacité des politiques culturelles à s'inscrire dans des flux financiers plus importants ? ceux des politiques interministérielles, européennes ?

Une question importante est donc posée : comment modifier la perception de l'artiste par notre société, par les décideurs politiques publics ?

Autrement dit, quelle est aujourd'hui la mission d'un artiste ?
- produire des oeuvres
- créer du lien
- stimuler les capacités imaginatives de chacun ?

Cette question me semble en entraîner trois autres assez directement :
- où l'artiste doit il s'exprimer ? dans les lieux du spectacle vivant, dans la cité, l'école, l'entreprise, bien délaissée aujourd'hui, dans l'audiovisuel, sur l'internet ?
- comment adapter les métiers, les formations, les emplois artistiques à ces nouvelles mission ?
- et, très concrètement, les cahiers des charges de nos institutions, de nos équipes, de nos conventionnements reflètent ils suffisamment l'ensemble de ces données ? n' a t-on pas privilégié jusqu'à présent une approche fondée sur la production ?

Dans cette perspective, l'action culturelle ne s'oppose pas à l'«excellence artistique.

Ces enjeux se retrouvent aux fondements des politiques partenariales Etat Collectivités, deuxième thème de notre groupe.

II. Les partenariats

Les partenariats Etat Collectivités ont eu des bénéfices considérables pour le développement de la vie culturelle, nul ne le conteste.

Mais il faut souligner l'extrême complexité actuelle des dispositifs mis en place à tous les niveaux, la multiplicité des guichets auxquels les artistes doivent s'adresser pour faire vivre leurs institutions ou monter leurs projets, la divergence parfois des attentes formulées par les différentes collectivités.
Ces différentes réalités dévoreuses d'énergie et de temps constituent sans doute l'une des composantes des difficultés rencontrées par les acteurs du spectacle vivant.

Les réseaux principaux (Scènes nationales, Centres dramatiques, opéras, orchestres, centres chorégraphiques notamment) se trouvent dans des situations très différentes : le pourcentage de l'intervention de l'Etat diffère entre réseaux, à l'intérieur des réseaux, entre disciplines, et toutes les Régions ne sont pas également pourvues en termes d'équipements. Les politiques menées depuis quelques années, si elles insistent sur l'attention particulière portées aux arts de la rue, au cirque, à la danse, à la musique contemporaine, n'ont pas encore permis un rééquilibrage satisfaisant.
L'enjeu aujourd'hui est bien de repenser ce foisonnement d'initiatives publiques et privées, la superposition des procédures, la spirale infinie que provoquent chevauchement des compétences et financements croisés.

Il s'agit donc de répondre à la question suivante : comment offrir aux citoyens sur l'ensemble du territoire un service public de qualité qui, à moindre coût économique, social et humain, garantisse la liberté de l'art ?
Ou, plus précisément, comment mieux articuler la chaîne des compétences entre l'Etat et les différents niveaux de collectivités pour accompagner les formes actuelles de la relation artistes/publics qui fonde l'identité du spectacle vivant, dans le cadre d'une «République décentralisée» qui intègre la dimension européenne et l'autonomie locale.

Chacun des partenaires représentés connaît les obstacles à surmonter : la complexité du système, la difficulté de découper en termes de contenus (« blocs de compétences », hors patrimoine et éducation artistique) un domaine par définition évolutif où création/diffusion/réception sont étroitement intriquées. Il convient également de ne pas oublier les destinataires absents de ces débats qu'on les désigne comme le public, les citoyens ou les usagers, pour l'intérêt général desquels chacun oeuvre à sa place (les publics jeunes bien sûr, mais aussi les personnes âgées (de plus de 65 ans) qui représenteront près de 30 % de la population totale en 2040 (contre un peu plus de 15 % aujourd'hui).

L'objectif pourrait être défini ainsi : fonder le « nouvel esprit » du partenariat entre l'Etat et les différentes collectivités territoriales, formaliser les grandes orientations de cette coopération et renouveler les démarches contractuelles en faveur du spectacle vivant, au besoin en proposant des expérimentations.

Selon l'avancement de la réflexion, ce travail pourrait nourrir un projet de texte commun dont la nature reste à préciser (loi, protocole, charte, débat au parlement, déclaration …)

A mon sens une question préalable structure le débat :

Peut on faire table rase de l'histoire de chaque partenariat ? , pour bâtir un système plus rationnel fondé sur une répartition des rôles entre Etat et collectivités ? et, en conséquence, peut on s'exonérer des contraintes décrites plus haut et liées au fonctionnement des lieux ?

> Une réponse positive ne pourrait être donnée qu'à un horizon de moyen terme, qui permettrait des redéploiements entre lieux, des fusions, voire des fermetures. Cette réponse recouvre les débats sur la décentralisation du spectacle vivant, mais les dépasse également :

- est-ce la définition d'un pourcentage d'intervention de l'Etat identique à l'intérieur des réseaux, pour chaque structure ?
- est-ce une répartition des réseaux, SN, CDN, orchestres, ou à l'intérieur des réseaux entre établissements à rayonnement communal intercommunal départemental, régional ?
- une répartition par discipline ? quid des disciplines nouvelles ?
- une répartition par fonctions ? sensibilisation, création, diffusion ?

Toutes ces options nécessiteront des choix volontaristes, voire courageux, donc un accord préalable de chaque collectivité, et pourraient être abordées dans notre atelier.

> Si on considère que cette donne, sauf à long terme, ne peut être modifiée, quelle approche peut elle être envisagée ?

On parle beaucoup de territorialiser les politiques publiques, c'est à dire de « raisonner à partir de ce qui fait culture dans un bassin de vie, placé au centre des préoccupations »

La DMDTS examine de manière approfondie cette idée, qui peut en effet constituer une réponse raisonnable dans un paysage déjà largement structuré voire pour certains, en dépit de ce qui a été dit plus haut, quasiment arrivé à maturité.

Trois questions à mon sens se posent :

1. Quelles sont les valeurs ou orientations communes, sur ces territoires, entre l'Etat et les Collectivités ? Education artistique, partage des outils, diffusion, politiques en faveur de publics spécifiques ?…

Quelle place pour les analyses liées à l'histoire propre des territoires ? On pense naturellement à toutes les différences pouvant exister entre une scène nationale située dans un quartier difficile de province, et une ville plus riche du Sud de la France.

2. A défaut de compétences qui pourraient être clairement fixées, quelles dominantes pour les collectivités et l'Etat ?

- aux régions la diffusion infra régionale, les liens interrégions, frontaliers, la planification des équipements,
- aux départements : le lien avec le tissu associatif, les pratiques amateurs, l' ouverture des lieux à tous
- aux communes et inter communalités : la création, l'aide aux équipes émergentes ?

En ce qui concerne l'Etat :

- Il pourrait s'appuyer en premier lieu sur les opérateurs nationaux (théâtres nationaux, établissements publics, centres de ressource) qui sont autant de têtes de réseau pour déployer son action dans les régions,
- Il assure l'interrégional et l'international,
- Il devrait favoriser l'émergence artistique qui passe également par les collectivités et les professionnels

3. Comment optimiser le système sans tout bouleverser ?

Beaucoup considèrent qu'aujourd'hui la question n'est plus, sauf exceptions, de construire un nouvel aménagement du territoire, ou de poursuivre l'augmentation exponentielle des subventions, mais bien plutôt de mieux relier les institutions entre elles, de mieux articuler la création d'une oeuvre avec un type de diffusion, un type de rencontre avec le public, et aussi de répartir plus justement les crédits.

Autrement dit :

- Privilégier l'approche territoriale, construire un raisonnement adapté à chaque territoire et promouvoir la concertation territoriale, indépendamment des « labels » devenus illisibles. Beaucoup d'idées ont déjà été émises : si les blocs de compétences et les chefs de file s'avèrent peu pertinents, peut-on raisonner par « dominante » comme cela vient d'être dit ?
- Mieux articuler création/diffusion/réception. Si le constat de surabondance est à nuancer, il reste problématique de dissocier la création, la diffusion et les publics.
- Remettre à plat des labels et des procédures d'aides à la production
- Trouver des lieux de concertation et de coopération à mettre en place au niveau régional ?

Ce sont là l'ensemble des questions que je vous propose, et qui peuvent naturellement être complétées par nos débats.
En conclusion, **quatre thèmes** de réflexion sont proposés :

- les mutations du spectacle vivant et leur environnement,
- la place des artistes et le service public de la culture,
- les politiques partenariales,
- les missions de l'Etat.

Note de problématique de Georges-François Hirsch
Mai 2008

Grâce à l'initiative des professionnels du spectacle, à l'impulsion de l'Etat et au soutien des collectivités, la France a bénéficié d'un vaste mouvement de décentralisation artistique et culturelle qui s'est déployé tout au long de la deuxième moitié du XXème siècle. Cette dynamique a fait émerger un réseau exceptionnellement dense de structures dédiées à la production et à la diffusion du spectacle vivant, irrigué par de nombreuses équipes artistiques indépendantes. Ce paysage, exceptionnellement riche et diversifié, connaît aujourd'hui un certain nombre de dysfonctionnements que les partenaires ne parviennent plus à régler à l'aide des outils existants.

Le développement du spectacle vivant a bénéficié de l'engagement de l'ensemble des partenaires publics et d'une compétence partagée entre les différents niveaux de collectivités. Cependant, faute de règles claires et de concertation, l'évolution des participations respectives des collectivités publiques génère parfois des déséquilibres, y compris territoriaux, qui fragilisent le partenariat public autour des projets ou des institutions. La systématisation des financements conjoints peut également conduire à une forme de déresponsabilisation des collectivités publiques, aucune ne se sentant suffisamment impliquée ou véritablement légitime pour exercer les fonctions de contrôle et de tutelle.

L'objectif des Entretiens de Valois consiste à refonder le dialogue entre l'Etat, les collectivités et les professionnels pour faire évoluer l'organisation des politiques du spectacle vivant dans le sens d'une plus grande solidarité interne aux professions et d'une meilleure efficacité de l'intervention publique. Dans le respect de la liberté des artistes et de l'autonomie des professionnels, de la libre administration des collectivités et de l'absence de hiérarchie entre elles, et sur la base des valeurs qui fondent la République, les Entretiens de Valois doivent permettre de restaurer la confiance et de retrouver un équilibre propice au développement harmonieux de l'activité de spectacle vivant dans notre pays.

Cette nécessaire évolution des politiques publiques en faveur du spectacle vivant doit se faire sur les bases qui lui ont permis de se déployer au cours du siècle précédent. La liberté artistique et l'autonomie des professionnels, indispensables à la vitalité de la création sous toutes ses formes, doivent être garanties par l'ensemble des collectivités publiques. L'Etat doit jouer un rôle tout particulier en matière de soutien à la diversité de la création, de formation des publics, de soutien à la structuration de l'emploi et à la professionnalisation du secteur, d'évaluation au service des professionnels et des collectivités.

Le partenariat public autour du spectacle vivant s'est construit à l'origine entre l'Etat et les villes qui souhaitaient développer une politique culturelle ambitieuse. Propriétaires de la plupart des équipements, souvent employeurs directs d'artistes et de techniciens, les villes sont et doivent rester le socle fondamental de l'organisation du spectacle vivant. La loi leur offre également un cadre de coopération intercommunale qui reste encore peu exploité à ce jour.

Les départements et les régions ont également développé des politiques en faveur du spectacle vivant selon leurs situations particulières et leurs compétences propres. Echelon de la coopération et de la solidarité, par exemple en milieu rural, les conseils généraux favorisent notamment la diffusion sur leur territoire et développent des politiques de sensibilisation et d'élargissement des publics. Compétentes en matière d'aménagement du territoire, de développement économique, de formation professionnelle, les régions sont de plus en plus investies dans le secteur à travers le cofinancement des grandes institutions régionales mais aussi via l'aide aux équipes indépendantes. Elles cherchent plus particulièrement à favoriser la circulation et la mise en réseau.

Comment faire en sorte que l'articulation entre les collectivités leur permette d'aborder de manière plus équilibrée leurs missions en matière de diffusion et de rencontre avec les publics, mais également de relation avec les compagnies et les artistes implantés ou vivant sur leur territoire ?

Considérant le rôle des collectivités publiques, l'activité de spectacle vivant relève de l'engagement des professionnels et de leurs entreprises qui produisent les spectacles, organisent leur diffusion, et vont quotidiennement à la rencontre des publics sous les formes les plus diverses. Elle repose avant tout sur le sens de la responsabilité et l'éthique professionnelle des directeurs/trices des entreprises, qu'elles soient soutenues ou non par les pouvoirs publics, les fonds de soutien, les sociétés civiles, le mécénat etc… Comment redonner toute sa place à la responsabilité des professionnels en garantissant le respect de règles et d'usages professionnels définis par l'ensemble des acteurs ?

Les Entretiens de Valois doivent permettre de préparer l'avenir du spectacle vivant en répondant à un certain nombre de questions dont celle, centrale, qui consiste à envisager les modalités concrètes d'une nouvelle coopération entre professionnels, Etat et collectivités. Faut-il conserver le cadre actuel qui offre à chaque collectivité publique, sur la base de sa propre volonté, la possibilité d'agir sans coordination dans le secteur du spectacle vivant ou faut-il le faire évoluer ? Et si oui de quelle manière ? Faut-il ou non donner des compétences exclusives aux uns et aux autres ? Faut-il les partager entre un nombre plus restreint d'acteurs, envisager des chefs de file ?

Les politiques publiques ont donné lieu à une multitude de dispositifs et de labels dont il convient aujourd'hui de simplifier le fonctionnement et la lecture. L'attribution d'un label national, selon des critères arrêtés par l'Etat, doit demeurer un élément de distinction d'une action professionnelle menée dans le cadre de missions de service public, d'un cahier des charges fixés par les collectivités publiques et d'une convention. L'évaluation régulière de ce dispositif doit pouvoir conduire, en cas de manquements constatés, au retrait du label. On pourrait s'interroger sur la durée de délivrance d'un label.

Les modalités de financement des structures doivent également faire l'objet d'un réexamen dans le cadre de ces Entretiens. Le montant des financements publics de certaines institutions n'est pas toujours corrélé aux missions et aux objectifs. Il dépend très souvent de facteurs externes liés à l'histoire et ses perspectives d'évolution restent faibles. Peut-on imaginer des mécanismes souples qui permettraient d'ajuster les soutiens publics à l'évolution des objectifs et des résultats obtenus, accompagnant ainsi la dynamique des établissements ?

Le soutien aux activités de création et de production artistiques souffre également de plusieurs maux. Sous les effets conjugués de l'élargissement du champ artistique soutenu par les pouvoirs publics, de la multiplication du nombre d'entreprises, de projets et de dispositifs, les moyens publics, malgré leur augmentation constante, ne parviennent plus à réguler les conditions de la production et de la diffusion. Entre les centres de production, les équipes conventionnées et celles aidées ponctuellement, une économie à plusieurs vitesses s'est instaurée qui ne favorise ni la professionnalisation ni la structuration du secteur. La rareté des lieux de concertation entre Etat et collectivités sur ce sujet ne permet pas de corriger ces évolutions. Les dispositions issues des Entretiens de Valois devront viser à mieux articuler production et diffusion. Ne faut-il pas pour cela systématiser le rapprochement entre équipes indépendantes et structures permanentes ?

Plus généralement, la profession peut-elle organiser elle-même ses propres mécanismes de solidarité et de soutien ? Ne pourrait-on s'inspirer des fonds de soutien existant pour imaginer un dispositif innovant qui mêlerait solidarité professionnelle, subventions publiques et intervention de tiers, sous la forme de mécénat par exemple ? Ne convient-il pas de dépasser le clivage «public/privé» au profit d'une plus grande efficience des moyens et des outils existants ?

De même, la question de l'observation ne peut avancer sans une étroite coopération entre collectivités publiques et organisations professionnelles en vue de produire des données statistiques incontestables. Sur la base de cette plateforme commune, chacun pourra ensuite livrer sa propre analyse et ses commentaires. Comment parvenir à la construction de ce socle commun d'informations ?

Il s'agit d'aborder l'ensemble de ces sujets sur fonds de moyens publics contraints qui n'évolueront que de manière marginale au cours des trois prochaines années. Aucune des questions posées dans le cadre de ces Entretiens ne trouvera de réponse définitive avant le 15 juin mais nous pouvons nous mettre d'accord sur des pistes, des orientations qui seraient expertisées et évaluées de manière plus précise par la suite pour parvenir à une synthèse générale avant la fin de l'année.

Contribution du SYNAVI
Syndicat National des Arts Vivants

I. L'artiste en compagnie dans la société

Aujourd'hui beaucoup d'équipes des arts vivants fondent leur projet artistique sur l'artisanat partagé et la nécessité d'inventer et de fabriquer collectivement les différents éléments constitutifs d'une démarche artistique et de l'oeuvre scénique qui est l'un des éléments d'un ensemble.

Outre la fabrication du spectacle vivant lui-même, il y a aussi le choix plus ou moins assumé c'est selon, de développer les champs d'intervention d'une équipe artistique bien au-delà de la stricte création d'un spectacle. Ce peut être un véritable choix artistique, cohérent avec le projet de création et la recherche qu'il entreprend ou l'initiation qui doit l'accompagner, mais c'est aussi, ne le cachons pas, parfois le passage obligé pour réunir les conditions nécessaires à la production du spectacle.

Ces vingt-cinq dernières années ont laissé des traces et nous ont demandé une capacité d'adaptation qui trouve ses limites dans les choix intimes et les nécessités profondes qui nous ont motivés un jour à faire ce métier. Il nous faut produire, diffuser, transmettre, développer les publics, habiter un territoire, nouer des partenariats, tisser des réseaux vivants, négocier des conventionnements, répondre à des appels d'offre, ne pas se laisser gagner par l'évènementiel (ou alors en faire un véritable geste poétique), résister aux demandes de séduction mais séduire quand même, rester ouvert aux opportunités, aux innovations technologiques, être un professionnel responsable, participer aux négociations, aux instances d'évaluation, nous plier à la multiplication des contrôles, des injonctions administratives, créer de l'emploi, nous préparer à la disparition du régime de l'intermittence, mais surtout, surtout « rester un artiste » ! c'est-à-dire quand même et malgré tout « un ailleurs »…

Les notions plus haut listées relèvent de l'économie, du commerce, du politique, du social, de la communication, de la magie et aussi de l'entourloupe et pour lesquelles nous nous sentons souvent démunis, incompétents et, au bout du compte, pas très à notre place… Ce qui peut d'ailleurs être une cause récurrente de fin d'aventure pour des artistes et des équipes qui ont perdu le sens de ce qui avait constitué leur fondement artistique.

Cette poly-compétence s'est donc peu à peu imposée comme un facteur de réussite avec des spécificités qui, la plupart du temps, sont subies comme un mal nécessaire. Au-delà de son talent et de son désir propre, l'artiste, impliqué dans une équipe indépendante, doit donc acquérir différentes « qualités », comme par exemple :

Il doit apprendre à être un politique pragmatique et opportuniste (et naïf ?).
Les équipes artistiques ont une durée de vie plus longue que les ministères ou parfois même que les diverses instances territoriales. Il faut donc s'adapter, autant que faire se peut, aux discours, programmes et autres plans qui déterminent les possibilités de financement public. En vingt ans, nous avons **tout** entendu, de la nécessité de la reconnaissance internationale à la priorité décrétée de la présence en milieu rural, de la continuité d'un travail de fond à la mode déferlante de l'événementiel et, depuis quelques temps, savoir s'adapter à l'injonction de répondre aux attentes et demandes du public tout en sachant travailler au « moindre coût humain et financier ».

Le « fait du prince » est moins visible : il a été masqué par une expertise technique consultative. Néanmoins il sous-tend des financements croisés et parfois contradictoires. Le prince est devenu un vice-président culture de collectivité territoriale qui multiplie les demandes, lesquelles peuvent aussi verser dans l'instrumentalisation d'équipes qui n'ont pas su ou pu trouver l'équilibre entre

cette prise en compte des politiques et leur propre projet artistique.

L'artiste doit aussi être un chef d'entreprise avisé, à la pointe des législations sociales et fiscales, mais aussi un fin négociateur dans un marché culturel qui se libéralise et dans lequel les oeuvres sont des « produits risqués et interchangeables », constituant une programmation qui doit fidéliser des abonnés et atteindre des objectifs de rentabilité et de remplissage. Il faudrait vendre et adapter sa production aux demandes du marché : aujourd'hui du contemporain et puis, tout de suite après, du classique ou du jeune public et encore mieux, du « no-va-teur ! ». Il faut savoir répondre, savoir être réactif, passer vite à autre chose parce qu'il faut vendre et, pour cela, communiquer, rappeler, harceler pour convaincre l'acheteur de se déplacer et, si il y parvient, pour qu'ensuite peut-être le spectacle devienne son propre avocat dans l'instant de sa représentation. Ah, non, encore quelques conditions : « me surprendre et me séduire », répondre à « Mon public », être en capacité de tourner dans un an ou deux.

L'artiste doit donc aussi rester un bricoleur de génie, artisan de son spectacle et prêt à pallier le manque de moyens par quelque invention (généralement en réduisant le nombre de comédiens ou de danseurs), on appellera ça « le choc salutaire du réel », ce qui donnera peut-être à la réalisation sa véritable identité.

Il est souvent un pédagogue qui transmet ce qu'il a reçu, ou ce qu'il expérimente. C'est une transmission de savoir faire qui s'articule avec le savoir être, là encore de l'artisanat, de « l'archaïque », de la personne à personne en quelque sorte, pour que les arts vivants continuent d'exister dans un monde qui se tourne vers une généralisation de la médiatisation électronique, laquelle est tout de même bien plus vendable et commercialisable. Que ce soit dans une formation d'acteurs professionnels ou dans des formations en direction d'amateurs, avec l'éducation nationale, avec l'éducation populaire, avec les secteurs de la santé, de la justice et pénitentiaire, avec d'autres secteurs professionnels en entreprise ou dans de simples actions de sensibilisation et de développement des publics. Là encore, il faut répondre à des demandes et à des publics différents, être présents dans chacune de ces interventions avec des propositions au plus près de ce que nous sentons, nous artistes, d'un rapport possible de tel public, tel groupe humain avec une pratique artistique partagée.

Cette « polycompétence » rencontre, dans les conditions professionnelles d'exercice, des inadéquations aux règles et modalités instituées.

La convention collective du spectacle vivant, en renégociation actuellement, est essentiellement conçue dans une logique de « métiers », c'est-à-dire pour des entreprises qui peuvent salarier une personne pour chaque tâche repérée, avec une spécialisation, une compétence reconnue et une hiérarchisation verticale qui permet d'organiser, dans la durée, le fonctionnement de l'entreprise.

Cette convention comprend donc une nomenclature très précise des métiers dans leur contenu, leur niveau de qualification et leur rémunération. Il est également prévu que certains métiers puissent bénéficier de contrats à durée déterminée d'usage (CDDU) et d'autres pas. La définition du métier d'artiste interprète y est enfin très stricte, dans la quasi-exclusivité d'un travail de plateau nécessité par la préparation d'un spectacle donné. Ces règles conçues pour des entreprises culturelles institutionnelles ont été étendues à l'ensemble des compagnies du secteur indépendant, sans être questionnées sur les principes qui avaient amené les partenaires sociaux à les élaborer.

Il semble que la logique de métiers, compréhensible dans ce contexte institutionnel, se heurte à une autre logique qui est celle des « projets ». La notion même de spectacle vivant nous ramène en effet à un travail limité dans le temps, défini par son objet et réclamant à ce titre la composition éphémère d'équipes artistiques et techniques. La permanence rémunérée du travail artistique est

exceptionnelle et le lien entre les différents projets se fait par le directeur artistique (souvent très polyvalent…) et une permanence administrative quand cela est possible.

Inadéquation des modes de financement public qui ne reconnaissent pas ce fonctionnement continu par projets successifs en tant que tel, et n'accordent des aides que pour des actions précises et limitées dans le temps.
Il y a évidemment le plus souvent une sorte de combinaison entre la structure métiers et la structure projets [Garel, 2003], notamment pour les équipes conventionnées ou attachées à un lieu, mais le cas le plus général semble être la mobilisation d'une équipe autour d'un projet ou chacun accepte plus ou moins de s'engager au-delà de la définition trop stricte de son métier d'origine. Il peut y avoir une volonté délibérée d'assumer cet artisanat du spectacle vivant en revendiquant artistiquement la participation de tous à tous les niveaux, de la conception à la réalisation. C'est souvent le cas pour les arts du cirque, de la rue, les collectifs ou les équipes émergentes. Mais il y a aussi une adaptation subie à cette logique de projets par des équipes qui souhaiteraient un autre fonctionnement, mais n'en ont pas les moyens.

Prises en tenaille entre ces deux logiques de métier et de projet, les compagnies sont confrontées à des difficultés dans plusieurs domaines. Des difficultés qui peuvent être regroupées en trois catégories : sociale, structurelle et artistique.

Au niveau des obligations sociales, il y a d'abord le choix du contrat de travail, et notamment le CDDU, pour lequel l'emploi exact et l'objet doivent être clairement spécifiés. Nous sommes au centre d'un débat sur l'opportunité de réduire ou non l'objet de ce contrat à la stricte production d'un spectacle. Les enjeux sont ici importants car une polycompétence affichée peut remettre en cause la possibilité d'accès pour les artistes interprètes aux annexes 8 et 10, annexes qui s'inspirent des critères de recours au CDDU et ne reconnaissent pas, par exemple, les actions de sensibilisation des publics comme pouvant être comptabilisées dans les cinq cent sept heures des artistes interprètes.

Dans ce cas précis, les compagnies ont le choix entre trois solutions :
- soit elles refusent de s'impliquer dans les actions de sensibilisation,
- soit elles acceptent et font une fausse déclaration sur la nature de l'emploi,
- soit elles déclarent l'artiste comme un intervenant, et ce dernier ne pourra comptabiliser les heures concernées pour le calcul de ses cinq cent sept heures. Ce qui le poussera souvent à refuser de s'impliquer dans ces actions.

Derrière ces choix techniques, c'est un véritable enjeu de survie du spectacle vivant qui se profile. En effet, le désengagement progressif de l'État donne une place accrue à des collectivités territoriales qui souhaitent des projets prenant en compte la réalité de leur territoire et qui sollicitent donc les équipes sur des actions connexes à la création. Ces actions permettent, par ailleurs, un développement des publics et une vraie insertion de l'art dans la cité. Beaucoup de compagnies l'ont compris, qui inventent des formes nouvelles d'implication dans la vie sociale. Cela leur permet d'avoir les moyens de leur travail artistique, avec des lieux de travail atypiques et des nouveaux publics qui ne sont pas dans des logiques de consommation culturelle. Les négociations en cours avec les syndicats de salariés laissent augurer une prise en compte, pour partie, de ce travail artistique partagé dans les actions de sensibilisation. C'est peut-être là un début de réponse concrète à une mutation profonde des conditions d'exercice de nos métiers.

Le mode de structuration du secteur indépendant.

Le mode associatif, très généralement adopté, n'était déjà pas très adapté. Il masquait les responsabilités du directeur artistique, qui ne pouvait pas les assumer ouvertement sans prendre le risque de perdre ses droits à l'intermittence, alors même qu'il n'avait pas les moyens de s'en

passer. La situation se complique encore avec une participation plus grande et plus diversifiée des salariés. Nous sommes souvent ici dans des logiques de coopération qui nécessiteraient des modes de structuration correspondants – Société coopérative de production (SCOP), Société coopérative d'intérêt collectif (SCIC). À de rares exceptions qui peinent à se multiplier, il semble qu'il n'y ait pas encore vraiment d'adéquation entre ce type de structures et les critères du financement public.

Enfin, l'expérience montre que la polycompétence ne fonctionne que si elle est issue et alimentée par de vrais choix artistiques, sans concession ni compromis.

C'est alors la question du *sens* qui va donner l'énergie à l'artiste interprète de partager sa pratique dans une école ou une maison de quartier, c'est la question du *sens* qui va amener le technicien sur le plateau et l'artiste de cirque dans l'atelier de construction, c'est la question du *sens* qui va amener l'administrateur à conduire le camion et l'éclairagiste à participer à l'échauffement avec l'ensemble de l'équipe. C'est dans l'absence de *sens* qu'apparaîtront rapidement la fatigue, l'amertume et le renoncement. Toutes ces pratiques sont courantes et connues, elles n'existent pas en droit, justement parce qu'elles sont le résultat de choix artistiques qui ne peuvent encore être mis dans les cases actuelles d'une convention ou d'un protocole. C'est donc un enjeu important de la participation des compagnies aux différentes négociations en cours, à savoir de faire entrer ces pratiques dans le droit conventionnel ou le droit commun et de permettre à chacun de faire son métier en toute légalité, ou presque.

La crise de l'intermittence de juillet 2003 a mis au grand jour le développement important du secteur indépendant et le refus patronal de financer ce développement par la solidarité nationale.

Cette crise et les nombreux rapports qui ont suivi ont révélé l'ensemble des fonctionnements et des contradictions d'un secteur indépendant qui n'avait sa légitimité qu'à la marge des fonctionnements institutionnels, tout en fournissant la matière première : les « productions artistiques ». Cette crise a cristallisé des initiatives sans rapport entre elles, mais qui fondent aujourd'hui une nouvelle donne du secteur indépendant, à savoir l'organisation des compagnies dans des syndicats d'employeurs – Syndicat du cirque de création (SCC), Syndicat national des arts vivants (SYNAVI), Syndicat des musiques actuelles (SMA) –, la renégociation de la convention collective, au départ comme un « toilettage » et aujourd'hui comme une réécriture qui remet les artistes au centre du débat conventionnel, la reconnaissance par le ministère et les collectivités d'un secteur indépendant, partenaire à part entière des politiques artistiques et culturelles dans notre pays.

L'ensemble de ces initiatives se croise aujourd'hui sur cette question du rôle de l'artiste dans la cité, de ce qu'on en attend, de ce qu'on lui demande, de ce qu'on lui commande, des moyens qu'on lui donne pour le faire et de son statut social et légal.

II. Concertation, évaluation, équité, transparence

1. Concertation régulière et comité d'évaluation

Avec la Région Poitou-Charentes, des dispositifs ont été travaillés après une concertation exemplaire, depuis 2001, qui a donné lieu à :

- la création d'un Comité d'évaluation
- l'aide à la création en résidence,
- les conventionnements annuel et triennal (plus de 40 CIes conventionnées).

- il faudrait rajouter à cela :
- fonds d'aide régional à la diffusion,
- aide à la co-production-diffusion de la création régionale,
- aide aux structures de diffusion,
- aide à la présence dans les grands festivals.

La concertation

Après quelques années de pratique, nous pouvons en conclure que :

- C'est un gain de temps pour un meilleur travail, même si a priori il y a des « urgences » et que cette concertation semble prendre un temps inutile.
- C'est une meilleure acceptation et compréhension des mesures et décisions adoptées par les élus (donc un gain de temps et d'énergie à moyen terme !).
- C'est un signe fort de rapprochement entre les citoyens et la décision politique (démocratie participative).
- C'est une protection contre le clientélisme, le « fait du prince », etc. En effet, le rapport entre les élus, leurs représentants et les administrés n'est pas toujours facile et les tentations sont grandes pour les élus de décider tout seul parce que « cela va plus vite », parce que c'est « un cas particulier », etc.

N.B. Pour nous ce n'est pas de la « co-décision », les élus doivent librement faire leurs choix, mais cela veut dire que tout dispositif, toute aide, devrait être élaborée, modifiée et décidée par les élus après concertation...

L'évaluation

La mise en place du Comité d'évaluation a confirmé l'intérêt d'avoir une instance représentative des acteurs de terrain, des Cies et des collectivités. Elle exprime une diversité de points de vue qui nous protègent d'avis péremptoires et « experts ».

Le Comité d'évaluation conseille les élus dans leurs choix :

- en étudiant les demandes d'aides comme leur utilisation.
- en travaillant à préciser les règles, les critères et en les adaptant à la réalité et aux besoins.
- en aidant à la réflexion sur l'amélioration des dispositifs en fonction de la pratique.

N.B. Le fait que le Comité d'évaluation soit composé de personnes représentatives et mandatées est très important pour sa légitimité.

2. Le souci de l'équité et de la transparence exige des règles

Nous souhaitons qu'il y ait des dispositifs avec des critères clairs et des règles qui s'appliquent à tous. Cela doit être le cadre. Il s'agit de **fonds publics** et pour nous, la **démocratie exige cette transparence**.

N. B. Ces règles démocratiques doivent s'appliquer à tous les dispositifs d'aide et pour tous ceux qui en bénéficient. Doivent être inclus les Scènes Nationales, les Centres Dramatiques, les Centres Chorégraphiques, les Ecoles de Cirque, les Orchestres, etc. Le fait que ces i nstitutions soient « n ationales » n'empêche en rien leur évaluation ou un avis du Comité au niveau de la région.

3 . Les priorités

a) L'harmonisation des dispositifs pour qu'ils répondent à tous les cas de figure en encourageant :

- La véritable implantation des Cies pour favoriser la création en lien avec l'action culturelle sur tous les territoires
- La vie culturelle sur tous les territoires de la région. // politique territoriale
- L'initiative culturelle variée, non centralisée, expertisée, afin de réussir enfin à avancer sur le terrain de la démocratie culturelle.
- La diffusion sur tous les territoires en soutenant particulièrement les petits lieux de diffusion qui /travaillent en lien étroit avec les publics /veulent fidéliser un public (qui existe bien au-delà des institutions culturelles).
- Des modes de calculs simples (*des aides)* qui incitent l'emploi, donc appuyés sur les salariés plus que sur les frais (système de barèmes calculés sur les emplois d'artistes indispensables).
- L'emploi et l'emploi permanent.
- La priorité à la diffusion en incitant (pas en obligeant !) à la diffusion des créations …

b) La pérénisation de l'activité artistique et des structures

Le cas général doit être le conventionnement triennal défini selon de nouveaux critères pour toutes les structures souhaitant développer une activité continue avec des charges d'emploi dans la durée. (plateforme)

c) Remettre au coeur de la Cité la création artistique et les artistes

- en liant l'implantation de toutes les cies aidées de façon pérenne (conventionnements / fonctionnement, …) dans des lieux de vie « sociale » (hôpitaux, établissements scolaires, salles des fêtes, etc…) assujettis à des conventions à chaque fois particulières ayant toutes pour bases des règles fondamentales (liberté artistique, liens avec les populations, …) et reliant toujours l'état, et au moins 2 collectivités territoriales.
- en créant des lieux de fabrique et de métissage artistique, confiés directement à plusieurs équipes artistiques (sous forme de scoop ou autre, à voir), sur les mêmes bases de convention que définies plus haut
- en confiant les théâtres nationaux décentralisés de la même manière à plusieurs équipes et artistes associés.

d) Création / action culturelle

La création est ce qui donne sens aux formes multiples de l'intervention des structures de la création indépendante dans le cadre de *l'éducation artistique* (dans les établissements qui sont de compétence régionale : lycées, universités*), et de l'aménagement du territoire* (volet culturel de la politique de la ville et des contrats de plans).

Ce qui justifie cette intervention de nombreuses équipes de création indépendante, souvent à l'intérieur de territoires qualifiés de " déserts culturels " (quartiers réputés " difficiles ", zones rurales etc), c'est le désir de confronter le geste artistique à la vie des gens là où l'art est le moins attendu, où il n'est pas un signe de distinction sociale, où il peut servir à voir et à comprendre le monde actuel, et à imaginer qu'il n'est pas le seul monde possible, où il peut rendre à celui qui le pratique ou qui le reçoit sa place d'individu au sein du collectif, sa dignité humaine ou citoyenne.

e) Pour l'emploi et les formes juridiques

- permettre de permanentiser les postes permittents en créant une aide spécifique à partir d'un certain volume d'activité
- créer une forme juridique adaptée au fonctionnement des structures de création réfléchir aux aides directes au salariat
- réfléchir au CDD en intermittence (sur plusieurs mois)
- salariat au forfait, prenant en compte et le temps de travail et l'acte de création… !?
- Prendre en compte le coût réel de la culture

Les différents modes du financement public doivent permettre aux compagnies ou structures de création qui sont les premiers employeurs de "professionnels artistes ou techniciens intermittents

du spectacle ", de rémunérer et de déclarer la réalité du travail que ces professionnels effectuent, quels que soient leurs droits à une indemnisation chômage.

f) Par rapport à l'harmonisation des politiques culturelles sur le territoire et du rôle de l'état

- déterminer un pourcentage minimum d'implication financière de l'état dans le cadre des aides et conventions et théâtres décentralisés qui lui permette face aux collectivités territoriales de continuer à tenir son rôle /
- lui confier tout ce qui concerne l'emploi et le salariat…

g) formation et émergence

- continuer à favoriser le développement et l'émergence des nouvelles structures et artistes
- créer des incitations fortes au compagnonage envers les jeunes artistes et les nouvelles équipes artistiques
- réfléchir à comment étendre le « JTN » réellement à toutes les structures de création et en province / à tous les jeunes et pas seulement ceux sortant d'écoles nationales : dans une aide à l'accompagnement de l'emploi des jeunes sans distinction.

III. Résumé des positions et propositions présentées en vue d'une charte définissant les conditions de résidence des compagnies dans des institutions culturelles nationales et territoriales

Le SYNAVI affirme sa revendication de mise en place de codirections ou d'associations fortes (compagnies / programmateurs) lors de chaque appel d'offres pour la direction d'un lieu (Scène Nationale, scènes conventionnées etc.). Il indique que seule la définition des" résidences d'implantation" dans le document du ministère pourrait être rapprochée de cette revendication.
Critique des notions de "résidence d'expérimentation" ou de "résidences de diffusion territoriales".

Il demande :

- que toute résidence fasse l'objet de conventions pluripartites entre les compagnies, les lieux, et les collectivités publiques concernées (Etat, Région, Villes, etc.).
- que soit pris en compte (c'est-à-dire mesuré, évalué à son juste coût) le travail fait localement sur certains territoires par les compagnies.
- que ce travail ne soit pas l'occasion d'un service obligé des compagnies en contrepartie de l'accueil de leurs projets artistiques.
- que les formes spécifiques de travail des compagnies liant création et action culturelle souvent en amont des productions et avec une grande continuité, soient reconnues.
- que ne puisse être privilégié le soutien de l'Etat aux conventions de résidences avec des compagnies autres que celles du territoire d'implantation.
- Il souhaite qu'en la matière, le choix reste libre, de manière soit à favoriser la mobilité nécessaire, soit à prendre en compte les besoins de soutien institutionnel de la part des compagnies d'implantation locale ou régionale. D'une façon plus générale, la question de la mobilité et de la diffusion doit s'étudier à partir de la remise des artistes au centre des lieux de production et de diffusion. (Concernant la diffusion, le soutien ne pourrait-il pas viser prioritairement les projets artistiques "risqués" : auteurs contemporains, première création, etc.?)
- que les conditions de résidence garantissent l'autonomie artistique et financière des compagnies.
- que dans les contrats d'objectifs, conventions ou cahiers des charges des lieux institutionnels, soit prévu un pourcentage destiné aux résidences (20% au moins de la marge

de manoeuvre artistique; pour les Scènes Nationales, la marge de manœuvre artistique moyenne était en 2005 de 500 000 euros, la part de résidence d'une équipe devrait donc être fixée au minimum à 100 000 euros)
- que la définition des conditions d'emploi des artistes et des techniciens soit mise au centre des contrats/ conventions de résidences.
- que soient pris en compte, dans la définition des règles de résidence, tous les types de lieux bénéficiant d'une aide de l'Etat : scènes nationales, mais aussi théâtres de villes, "lieux intermédiaires", réseaux intercommunaux, territoires ruraux, écoles, hôpitaux, musées, etc.
- que dans chaque COREPS, une évaluation des résidences en cours soit faite avec l'ensemble des partenaires.

Il fera à la DMDTS, ou à la nouvelle direction qui sera amenée à la remplacer, la proposition d'un contrat type de résidence, incluant les éléments qui nous semblent indispensables pour des rapports équilibrés compagnie/institution.

Éléments pour le contenu d'une convention de "résidence" d'une équipe artistique dans un lieu dédié au spectacle vivant

Ce texte définit les éléments qui nous semblent essentiels à voire figurer dans toute convention de résidence d'une équipe artistique dans un lieu dédié au spectacle vivant. Ils correspondent à la nécessité de faire toute leur place aux artistes et d'accroître les moyens de la permanence artistique dans tous les types de lieux, les établissements publics nationaux (CDN, CCN, Scènes Nationales, scènes conventionnées), les théâtres et centres culturels de villes, les lieux intermédiaires et friches d'artistes. Plus généralement, ils pourraient être adaptés à toute convention de résidence dans des lieux publics (écoles, hôpitaux, zones rurales, équipements de quartiers…) avec lesquels des équipes artistiques mènent un travail dans la durée.

La convention doit impérativement associer tous les partenaires concernés :
- la structure de création ou l'artiste
- le lieu d'accueil
- la ou les collectivités territoriales soutenant le lieu d'accueil
- les représentants du ministère (DRAC), même à titre de conseil.

La structure de création doit participer au travail d'élaboration de cette convention dès le début, en lien avec les différents partenaires.

Cette convention définit les engagements de chacun et prévoit les moyens financiers et humains. Cette convention vise à respecter les différents temps inhérents à l'accueil d'une équipe artistique : temps de la recherche, temps de la prise de contacts avec les publics ou relais publics, temps de la création, temps de la diffusion, temps de l'action culturelle et artistique, temps de l'évaluation de la mission menée.

Cette convention doit notamment définir les points suivants :

1 - L'emploi

Au cas par cas, il sera prévu un volet emploi relatif au contenu de l'action prévue, tant pour le lieu que pour l'équipe artistique :
Ce volet emploi comprendra obligatoirement une évaluation du nombre d'heures de travail nécessaires à la réalisation des différentes actions prévues et de leur sectorisation (répétitions, création, recherche, technique, prise de contact avec les publics, actions artistiques, administration, etc…) .
Il comprendra également la création d'emploi permanent artistique et/ou administratif, à temps partiel ou plein. Par exemple : poste de relation publique nécessaire à la mise en place

de ces actions, en lien avec la population et à la diffusion des oeuvres créées, mutualisation d'un poste d'administration entre le lieu et la structure de création, etc…).

2 - Un calendrier évolutif

Le contenu de la convention doit s'appuyer sur un calendrier cohérent, prenant en compte la période d'installation et de prise de contact. Il inclura des rendez-vous réguliers, entre l'équipe au complet (personnel technique et administratif compris) de l'établissement culturel et de la structure de création ou l'artiste. Il prendra en compte des réunions de bilan et de présentation de projet avec les élus et les tutelles.

3 - L'implantation et la diffusion

La convention doit permettre d'instaurer un équilibre viable entre le rayonnement nécessaire du travail artistique et l'inscription du projet artistique sur un territoire. Les choix et les objectifs donnent une cohérence et une lisibilité à cet équilibre. Ils concernent l'objet de la création, les publics visés, les actions de médiation culturelle, les relations avec les réseaux et les champs sociaux.

4 - La diffusion et circulation des oeuvres

Des objectifs quantitatifs doivent être fixés, de façon réaliste. Le nombre de représentations doit être défini en fonction du projet artistique de la structure, des conditions de son implantation, de son évolution et des publics visés.

5 - La population

La convention doit définir la relation à la population envisagée dans le cadre de la résidence autour du projet artistique, et doit pouvoir proposer, le cas échéant, des formes originales, novatrices, les mieux adaptées au projet de l'artiste. Elle doit fixer les objectifs de développement de cette relation en cohérence avec le projet artistique. Le cahier des charges concernant la relation au public dans le cadre de la résidence doit intégrer les actions en direction du public, toujours liées impérativement de façon directe ou indirecte, au projet artistique. On doit définir les actions directement liées au processus de création (les répétitions publiques par exemple ou interventions en milieu scolaire ou extra-scolaire, lectures, rencontres, débats, etc…), les actions pérennes annuelles (création d'ateliers, accompagnement de la pratique amateur, formation des encadrants et des relais publics), les actions découlant d'un projet spécifique liant l'artiste et les publics (recueil de paroles, atelier-création, implication d'un public amateur dans une création professionnelle, parcours libre dans la ville, etc…) sans oublier les actions de médiation nécessaires à la mise en place de certains projets (prise de contact et rencontre des relais publics ou directement des publics).

6 - L'accueil de l'équipe de création

- a) La mise à disposition du lieu de création : plateau de théâtre, atelier, studio d'enregistrement…
  Les règles de la mise à disposition du lieu doivent être clairement définies, afin de permettre aux artistes de mener leur travail de recherche et de création dans de bonnes conditions, c'est-à-dire avec les moyens techniques nécessaires (Par exemple détermination d'une période minimum de mise à disposition exclusive du lieu de représentation avec les représentations, pour les montages, créations des lumières)

- b) La mise à disposition d'un lieu de répétition et de recherche, lorsque le lieu de représentation est pris …

  Tous les temps artistiques doivent être pris en compte : temps de recherche, de création, de reprise, d'action culturelle. L'établissement devra veiller avec une grande attention à ne pas surcharger les temps d'occupation du ou des plateaux scéniques afin de laisser des plages disponibles tout au long de l'année pour le travail artistique qui ne peut pas forcément se

planifier un an à l'avance.

- c) La mise à disposition des moyens d'accès et des clefs de l'établissement, afin de permettre l'autonomie de l'équipe artistique dans la gestion de son temps de travail, défini en amont avec l'établissement culturel.

- d) Dans le cas où la résidence nécessite un travail administratif de la part de la structure accueillie, la mise à disposition d'un local administratif, bureau équipé au moins d'une ligne téléphonique.

- e) La mise à disposition du personnel nécessaire au bon déroulement de la résidence : technique (à définir très précisément dans la convention) administratif si le lieu assume cette tâche pour les artistes, de relation publique et d'animation culturelle pour permettre le bon déroulement des actions en direction de la population.

- f) La mise à disposition du matériel technique de l'établissement et la possibilité de prêt de matériel en cas de représentations extérieures (tournées des spectacles par exemple)
- g) La mise à disposition du matériel bureautique, telle que la photocopie, l'ordinateur, le fax, dans une limite définie dans la convention.

- h) La prise en charge des transports et déplacements des membres de l'équipe de création de leur lieu d'habitation au lieu de résidence, et, le cas échéant, l'hébergement et la nourriture de l'équipe.

7 - Les budgets

Plusieurs partenaires financiers seront associés au projet : L'Etat (à travers les DRAC notamment), la région, le département, les communautés de communes si elles en ont la compétence culturelle et/ou les communes, ainsi que d'autres partenaires (Rectorat, Datar, etc…)

La convention doit, pour chaque année, définir les lignes budgétaires et les aides apportées par tous les partenaires.

Elle doit définir d'une part les aides financières accordées à la structure de création ou les accords salariaux avec l'artiste, prenant en compte la totalité des heures travaillées ; et d'autre part les aides financières accordées au lieu d'accueil dans le cadre de cet accueil, lui permettant d'embaucher le personnel nécessaire et de mettre à disposition le matériel adéquat (bureautique et technique).

Le financement doit garantir la réalisation de l'ensemble des actions prévues dans la convention et notamment permettre la rémunération de tous les personnels dans le respect des conventions collectives.

Un échéancier sera établi encadrant la bonne réalisation des actions sans engendrer de difficulté de trésorerie.

Dans le cas de projet d'artiste émergeant ou de projet singulier, pour lesquels le soutien de tous les partenaires ne serait pas possible, l'État et la Région doivent être en capacité de prendre en charge une partie plus importante du coût financier.

Dans le cadre de la résidence, il est essentiel d'assurer l'autonomie financière des artistes vis-à-vis du lieu qui les accueille. Cette autonomie repose sur la reconnaissance, par les collectivités territoriales et par l'État, de la mission de service public menée par les artistes, en partenariat avec le lieu.

La création des postes administratifs et/ou artistiques, rendus nécessaires pour l'accomplissement de la mission de résidence, fera l'objet d'une évaluation chiffrée et d'une aide en conséquence.

Il s'agit de mettre en place des équipes artistiques autonomes sur le plan financier, et capables d'embaucher leur personnel sur des périodes longues (en CDI ou en long CDD), dans le cadre des nouvelles conventions qui doivent voir le jour dans l'année 2008.

L'autonomie financière vis-à-vis de la structure est garante de l'indépendance des choix artistiques à l'intérieur de la mission de service public choisie par les artistes. Elle permet aux artistes de pouvoir proposer des actions hors des lieux de création et de diffusion proprement dit. Elle leur permet de travailler avec plusieurs établissements culturels accueillant des équipes en résidence.

8 - Évaluation de la résidence
L'évaluation doit donner lieu, soit chaque année, soit au début et au terme de la convention, à un échange entre les différents partenaires de la résidence. Elle doit veiller à prendre en compte la diversité des formes et des esthétiques.

Nous insistons sur l'évaluation nécessaire de la résidence sur la base de la convention signée par les différents partenaires. Ce comité d'évaluation doit être constitué d'artistes, de responsables politiques, de représentants d'associations, de relais publics, de publics et de syndicats professionnels.

La fonction de l'évaluation garantissant le caractère éminemment démocratique du regard, de l'analyse et de l'orientation portés sur toute action relevant d'une mission de service public, dans tous les cas la stricte collégialité de l'ensemble des acteurs concernés doit être et favorisée et respectée.

Dispositifs du financement public

1 - Augmentation immédiate des enveloppes dédiées aux compagnies et aux structures de la création indépendante, les 2/3 du budget prévu en 2008 dans le plan pour l'emploi doivent être " léchés " pour les compagnies, soit 20 millions d'euros, afin de permettre une rémunération la plus juste du travail artistique dans le respect du code du travail et de la convention collective.
Nous demandons que cette augmentation soit reconduite sur les trois années à venir.

2 - Remise à plat du système de financement des compagnies selon trois principes :
- travail dans la durée, aides directes, et adaptation de la réalité du travail avec une déclaration salariale réelle.
- Le cas général doit être le conventionnement triennal défini selon de nouveaux critères pour toutes les structures souhaitant développer une activité continue avec des charges d'emploi dans la durée.
- L'aide au projet doit rester le cas particulier notamment pour toutes les jeunes équipes et les projets ponctuels.

a) La convention triennale :
Pour permettre un accès plus rapide et pour un plus grand nombre de cies à un conventionnement triennal, possibilité d'un premier conventionnement à 30000 euros annuels. Afin de limiter l'effet de seuil hiérarchique et pour toute reconduction pas de plancher pour toute compagnie ayant une activité permanente et régulière.
Le Synavi propose la définition de nouveaux critères de convention qui supposent le

remodelage des modèles actuels afin que les conventions soient les plus individualisées possibles et donc très proches de l'identité des structures. Dans ce cadre, l'évaluation (premier conventionnement, déconventionnement, renouvellement) doit s'inscrire dans une rencontre directe entre la structure et le comité d'experts ou ses représentants sur le sens et la cohérence du projet artistique proposé autour des critères suivants :

- ***L'emploi*** : quel objectif d'emploi et de permanence au terme de la convention ? Permanence artistique et/ou permanence administrative ?
- ***Les perspectives*** : De quels outils pérennes la compagnie veux-t -elle se doter: lieux de travail artistique et/ou administratif ?, partenariat avec une collectivité, équipe constituée, ateliers de décor ?
- ***L'implantation, la diffusion*** : quel équilibre ? quelle tension entre le rayonnement nécessaire du travail artistique et l'inscription d'un projet artistique sur un territoire ? Quels choix et quels objectifs donnent une cohérence et une lisibilité à cet équilibre.
- ***La circulation des oeuvres :*** L'objectif "quantitatif" du nombre de représentations doit être précédé pour chaque compagnie d'une définition de la notion de "représentation", et l'objectif déterminé doit trouver son sens dans le cadre de cette définition et de sa place dans le projet artistique de chaque compagnie. En d'autres termes, il doit être considéré
- en fonction du projet artistique de la structure, de son évolution, des secteurs d'activité et des publics visés. PUBLIC: Quelle relation au public ? Quels objectifs de développement de cette relation en cohérence avec son projet artistique ?
  L'évaluation doit prendre en compte les activités de formation et de sensibilisation liées au projet artistique.
- ***La « qualité » artistique*** : L'évaluation dans ce domaine doit donner lieu au début ainsi qu'au terme de la convention à un échange avec l'administration et les experts.

b) L'aide au projet

- Revenir pour tous les arts vivants à la dénomination générique d'aide au projet.
- Suppression de la bi-annualité pour le théâtre.
- Plancher de financement à 10000 euros pour les premiers projets.
- Adéquation entre la demande et l'aide attribuée.
- Equivalence des montants de subventionnement quelles que soient les disciplines (danse, arts de la rue, cirque, musique autant que théâtre ou marionnettes)

c) L'aide au compagnonnage

- la réinstituer, comme étant l'un des outils à la professionnalisation, l'élargir et la développer dans le nombre de compagnonnages sur deux ans.
- en confier l'exercice aux Dracs, avec obligation d'un montant – sur la base de celui fixé en 2006 et 2007, avec réactualisation - identique et incompressible à l'ensemble.
  Il importe que les aides de l'Etat aux structures de création au titre des programmes **"politique de la ville"** soient d'une part rétablies et, d'autre part, intégrées dans le cadre de subventions directes à ces et qu'elles soient gérées par les services culturels de l'Etat, comme des collectivités territoriales, et non par l'intermédiaire de structures sociales.

Evaluation

- Les comités d'experts représentent la moins mauvaise des solutions si on veut limiter l'arbitraire administratif
- Harmonisation au niveau national des procédures d'expertise théâtre danse
- musique.
- Le comité d'experts consultatif a pour tâche de voir en représentation publique les spectacles de toutes les structures prétendant à une aide.
- Organisation d'un espace-temps d'échange entre les experts et les structures.
- Compte-rendu écrit et circonstancié de la décision au moins pour les structures qui en font la

demande.
- Rencontre annuelle entre une délégation du SYNAVI régional qui exposera la situation et les besoins des compagnies et le comité d'experts.
- Plus grande présence d'artistes parmi les experts.
- Mise en garde contre la mise en place de comités ou de procédures d'expertise / d'experts uniques pour plusieurs collectivités publiques. (un même comité d'experts consulté par la DRAC et la Région par ex.)

Rapports avec les institutions culturelles

- Inscription dans le cahier de charges de toutes les institutions (CDN, CCN, Scènes nationales, scènes conventionnées, festivals) d'un engagement de coproduction, de résidence et/ou et d'accueil avec des objectifs artistiques et budgétaires précis pour des structures de création indépendante notamment celles issues de leur territoire d'implantation.
  Un objectif raisonnable semble être 20% de l'activité artistique pour la création indépendante.
- Définition de contrats d'association voire de co-direction artistique avec des structures de la création indépendante dans chaque institution. Ce contrat doit faire l'objet d'un engagement paritaire des collectivités publiques concernées (Etat et collectivités locales). Cf. conventions d'implantation en région parisienne.

Education artistique et formation professionnelle

À travers tout le territoire, un grand nombre de compagnies sont associés à l'éducation artistique des enfants et des jeunes, dans leur parcours scolaire de la maternelle à l'université. Au moment même où des réductions de budgets remettent gravement en cause la place de la pratique artistique au sein de l'école, le Synavi demande :

- La **généralisation de la pratique artistique en milieu scolaire** en partenariat avec les structures de création et de diffusion des arts vivants .
- Le **rétablissement de budgets conséquents** dans les DRAC et les Rectorats pour le partenariat d'équipes artistiques et d'établissements scolaires.
- La réaffirmation de la nécessité et des règles du **partenariat** avec les structures de la création indépendante (financement direct des compagnies, définition de projets communs aux équipes artistiques et éducatives).

Les structures de la création indépendante jouent un rôle important dans l'insertion professionnelle de nombreux artistes et techniciens du spectacle vivant. Elles sont souvent prestataires de formation professionnelle continue dans le cadre de stages AFDAS. Par conséquent, elles demandent :

- à être mieux associées (résidences, interventions, partenariat, associations) aux différents lieux et écoles du réseau de formation initiale aux métiers d'interprètes : écoles nationales, conservatoires, etc.
- que soit également davantage pris en compte leur rôle dans la professionnalisation de nombreux jeunes artistes, administratifs et techniciens.

Décentralisation

Le SYNAVI met en garde contre tout désengagement ou transfert de l'Etat vers les collectivités locales dans sa politique d'aides aux structures de la création indépendante qui aurait pour conséquences une limitation de leur autonomie artistique et l'abandon d'une politique nationale, indépendante de toute pression clientèliste.

Demande que tout transfert de responsabilité s'accompagne d'un transfert de financement en conséquence.

Présence institutionnelle du SYNAVI

- -Le SYNAVI doit avoir accès dans la plus entière transparence, à l'échelon régional et national, à tous les chiffres du financement public des structures du spectacle vivant.
- Le SYNAVI doit être représenté dans les conseils d'attribution de licences d'entrepreneurs de spectacles, afin de veiller à ce que dans chaque région la licence ne soit pas utilisée comme un instrument arbitraire de sélection.
- Le SYNAVI doit être représenté dans toutes les instances paritaires professionnelles (CNPS, commission emploi-formation, COREPS, etc.) et être consulté lors de toute concertation sur le spectacle vivant.
- Le SYNAVI doit pouvoir intervenir auprès des autorités et notamment de la DRAC chaque fois que les contrôles effectués au titre de la législation du travail se retournent contre des compagnies fragiles et impécunieuses par défaut d'une aide publique suffisante.

L'articulation création-production-diffusion, les liens "public-privé"

Le groupe de travail qui a traité de ce sujet a souhaité attirer l'attention sur l'importance qu'il accordait à la notion de mission de service public et au respect des règles déontologiques, sociales et économiques, en référence à la Charte des missions de service public.

« (La politique culturelle) conserve son objectif majeur affirmé par la constitution de démocratisation des pratiques culturelles, sachant qu'elle ne peut en approcher qu'en mettant l'art et les artistes au centre de ce projet. Il n'y a pas de développement culturel sans dynamique artistique forte et la vitalité artistique est en partie tributaire de la rencontre et du dialogue avec la société ».
Charte des missions de service public pour le spectacle vivant – circulaire du 22 octobre 1998

Par ailleurs, le groupe a rappelé le rôle fondamental que jouent d'une part, le Ministère de l'Education Nationale, et d'autre part, les médias dans la poursuite d'une politique culturelle, et demandé qu'une concertation avec ces acteurs soit envisagée.

Un certain nombre de constats partagés

Le foisonnement d'initiatives dans le domaine de la création artistique, la multiplication des entreprises du spectacle vivant et des projets, l'engouement très profond pour l'art et la culture dans la société participent d'une vitalité dont on doit se réjouir, à laquelle les politiques publiques ne sont pas étrangères. Le développement de la fréquentation des lieux de spectacle vivant, des pratiques artistiques en amateur, de nouvelles pratiques culturelles, ainsi que la professionnalisation des équipes artistiques, ont contribué à l'évolution de la démocratisation culturelle.

Néanmoins force est de constater, dans un contexte de stagnation budgétaire, une asphyxie économique qui se traduit notamment par la diminution des périodes de travail des artistes et techniciens et par la dégradation des conditions de la production provoquant une érosion continue de la diffusion. Par ailleurs, dans un contexte de responsabilités diluées où les engagements ne sont pas toujours respectés au sein même de la profession, les équipes artistiques peinent de plus en plus à trouver les moyens du montage d'une production de spectacle entraînant des effets négatifs sur la diffusion.

Les dispositifs mis en place par les collectivités publiques pour améliorer les conditions de création, de production et de diffusion du spectacle vivant, relativement efficients pris séparément, voient leur efficacité diminuer lorsqu'on les considère dans leur globalité. Le manque de concertation dans un esprit de transparence entre les collectivités territoriales, l'Etat et les professionnels paraît tout à fait préjudiciable à l'exercice collectif de la responsabilité publique.

Les propositions que le groupe formule visent à :

- Consolider la vitalité de la création, en facilitant le travail des artistes et en améliorant les conditions de création,
- Renforcer le secteur indépendant et améliorer sa relation avec les structures institutionnelles,
- Garantir la diversité des pratiques artistiques et des esthétiques,
- Encourager le renouvellement des formes et l'innovation,

- Renforcer la responsabilité professionnelle et rechercher une plus grande cohérence de la responsabilité publique qui doit se fonder sur une coopération entre l'Etat et les collectivités territoriales.

Propositions d'orientations et/ou de préconisations

1 – Améliorer les conditions de connaissance, de mise en œuvre, de respect et de contrôle des règles professionnelles en vigueur

. Création de chambres des métiers du spectacle vivant permettant aux professionnels de se structurer et d'établir des partenariats entre eux et avec des tiers (collectivités publiques, autres branches professionnelles, etc.),

. Réformer la licence d'entrepreneur de spectacles dans le sens d'une plus grande exigence.

2 – Faciliter le dialogue et la concertation entre l'Etat, les collectivités territoriales et les professionnels

. Créer un lieu de concertation et de dialogue pérenne entre les collectivités publiques et les professionnels à l'échelon régional,

. Rechercher en particulier des convergences dans les critères d'intervention et d'évaluation des collectivités publiques ainsi que dans leurs dispositifs d'accompagnement, de conventionnement et de soutien à l'activité. Faciliter la mobilité des artistes et la circulation des œuvres, la mise en réseau des acteurs culturels à l'échelle régionale, nationale, voire internationale.

3 – Favoriser une meilleure articulation entre production et diffusion

- A - Améliorer les dispositifs de soutien à la création, production et diffusion

  . Réviser la durée de conventionnement des équipes artistiques indépendantes en envisageant la possibilité de passer de trois à quatre ou cinq ans, adapter le montant de l'aide aux caractéristiques du projet pour renforcer la professionnalisation des productions et la sécurisation des parcours,

  . Simplifier et regrouper les aides de l'Etat consacrées au soutien à la création et à la production au sein d'un seul programme, mobilisable selon des critères à préciser en concertation avec les professionnels,

  . Dans un souci de mutualisation, étudier la mise en place d'un fonds de soutien à la création alimenté par une taxe prélevée sur les spectacles ou d'autres supports, et par des crédits publics. Ce fonds pourrait se décliner en fonds régionaux de soutien à la création. Il interviendrait à la fois de façon automatique et sélective, selon des modalités impliquant la triade solidarité professionnelle, subventions publiques et interventions de tiers.

- **B – Impulser une politique active d'associations entre équipes artistiques indépendantes et structures permanentes et améliorer leurs relations**

  . Développer des projets d'associations correspondant à des résidences d'implantation en lien avec les territoires. Donner à ces projets un cadre budgétaire spécifique,

  . Améliorer la fonction de production et d'accompagnement des équipes artistiques dans une volonté d'ouverture et de diversité artistique, inscrire ce point dans les cahiers des charges ou les contrats d'objectifs des structures et en évaluer la mise en œuvre,

  . Porter une attention aux réseaux spécialisés qui développent des actions de coopération élevée, notamment en faveur de l'accompagnement de jeunes artistes,

  . Faciliter les collaborations interdisciplinaires et les créations pluridisciplinaires au sein de l'ensemble des structures.

- **C – Assurer une meilleure diffusion des spectacles créés**

  . Augmenter les possibilités et la qualité d'accueil des spectacles : allongement des saisons, augmentation de la durée d'ouverture des lieux, développement des séries de représentation, coopération entre structures...,

  . Revoir le cahier des charges des structures qui ont une mission de service public pour une meilleure prise en compte et un meilleur équilibre des esthétiques, des disciplines et des publics,

  . Accompagner les festivals dans leur rôle moteur sur la création, la diffusion, la construction des publics et la collaboration entre structures d'un même territoire,

  . Encourager et formaliser des passerelles entre les secteurs publics et privés, pour permettre à des spectacles issus du secteur public d'être présentés dans des théâtres privés et pour inciter les scènes publiques à accueillir des spectacles proposés par le secteur privé (entrepreneurs et théâtres),

  . Renforcer et redéfinir les missions de l'ONDA (soutien à la diffusion de spectacles y compris ceux qui sont issus des réseaux labellisés, développement des séries et des tournées, collaboration avec les offices régionaux...),

  . Favoriser la coopération interrégionale entre offices régionaux en intégrant cette mission dans leur cahier des charges.

Contribution du Fonds de Soutien au Théâtre Privé (ASTP)

1. Ce que représente le théâtre privé en 2008

▪ Généralités

Décrire ce que représente le Théâtre privé en 2008 suppose d'emblée que l'on sache ce que recouvre cette appellation.
Une approche simpliste pourrait laisser penser que le théâtre privé est par définition celui dont la création, la production et la diffusion ne perçoivent aucune forme de financement public, de la part de l'Etat et des collectivités territoriales, contrairement à ce qu'il est d'usage d'appeler le théâtre public, ou subventionné, au travers de ses multiples déclinaisons.

La réalité contemporaine est plus complexe que cela, d'abord parce que le théâtre privé bénéficie, via le Fonds de Soutien, sous certaine forme et à certaines conditions, de financements publics, quand bien même la part de ceux-ci est marginale dans son économie générale (voir ci-dessous).

Ensuite parce que la période récente a été marquée par l'ouverture incontrôlée, notamment à Paris, d'une multitude de lieux prétendant à l'appellation de théâtres ou café-théâtre, dont le fonctionnement est incontestablement privé mais dont les conditions d'exercice de leurs activités, souvent aux limites de la légalité voire franchement en marge de celle-ci, les positionnent en dehors de la sphère traditionnelle du théâtre privé telle que l'incarne le Fonds de Soutien.

En effet, la principale caractéristique du théâtre privé repose sans doute sur cette alliance entre une liberté et une autonomie revendiquées depuis les origines, et le respect permanent d'un cadre légal et professionnel, sans lequel l'accès au régime de garantie du Fonds de Soutien est impossible.

C'est ainsi qu'en prenant une certaine hauteur, on peut aujourd'hui affirmer que l'activité théâtrale en France est aujourd'hui assumée non pas par deux, mais par trois familles distinctes :

- Le théâtre subventionné, dans ses multiples déclinaisons.
- Le théâtre privé.
- Le théâtre déréglementé, dont l'existence même est une anomalie et un paradoxe permanents, si l'on veut bien se souvenir que le métier d'entrepreneur de spectacles est une profession réglementée.

En résumé, au-delà de son acception économique, l'identité du théâtre privé se définit aussi et surtout par son ralliement à une certaine éthique, laquelle inclut des valeurs de solidarité dont le Fonds de Soutien est sans doute la traduction la plus aboutie.

▪ Les principaux chiffres

Selon l'approche proposée ci-dessus, le secteur du théâtre privé représente aujourd'hui :

- Une cinquantaine de théâtres parisiens (auxquels s'ajoute le Théâtre de la Tête d'Or à Lyon), d'une jauge comprise entre 100 et 1600 places, adhérents du Fonds de Soutien, dont 46 éligibles en 2008 aux mécanismes de la garantie (Voir ci-dessous).
- En 2007 ces théâtres auront donné plus de 15.600 représentations à Paris, pour près de 3.047.000 spectateurs et plus de 97 Millions d'euros de recettes brutes, soit près de 48 % de la fréquentation théâtrale dans la capitale pour cette même année (Chiffres SACD).

Au total, l'activité « théâtre privé » à Paris aura généré en 2007 près de 3,6 millions d'euros de taxe fiscale, soit une recette brute supérieure à 105 millions d'euros.

- S'agissant de la diffusion du théâtre privé en tournées, on note que la taxe facturée en 2007 par le Fonds de Soutien aura représenté plus de 1,8 Millions d'Euros, soit, au taux de 3,5 %, une recette brute proche de 55 Millions d'euros.

  Ces chiffres intègrent les quelques 1700 représentations théâtrales diffusées en tournées par les entrepreneurs adhérents de la section « tourneurs » du Fonds de Soutien, mais également toutes les représentations données dans le cadre de coproductions, co-réalisation ou contrats de cession entre des entrepreneurs privés non subventionnés et des théâtres ou scènes subventionnées.

  Au total, l'activité du théâtre privé, au sens large du terme, aura généré en 2007 (France entière) 5,45 M d'euros de taxe fiscale, soit près de 160 M d'euros de recettes brutes.

  Ces chiffres doivent être rapprochés des subventions publiques perçues par le Fonds de Soutien auprès de l'Etat et de la Ville de Paris.

- Avec 3,6 M d'euros (hors 0,3 M d'euros consacrés à des investissements) la subvention que l'Etat a consacrée en 2007 au Théâtre privé, via le Fonds de Soutien, représente 0,56 % du total de ses actuelles interventions (640 M d'euros) en faveur du spectacle vivant.

- Si on ajoute à ce montant les 3,6 M d'euros également consacrés par la Ville de Paris en 2007 (hors 0,3 M également consacrés à des investissements), on réalise que les subventions publiques allouées au secteur du théâtre privé auront représenté 4,5 % de son chiffre d'affaires (7,2 Millions d'euros de subvention à rapprocher de 160 Millions d'euros de recettes de billetterie).

  Autre chiffre parlant: en s'en tenant aux seules fréquentations à Paris, l'addition des subventions publiques au théâtre privé aura représenté 2,36 par spectateur en 2007, ou encore, 1,18 pour la seule part « Etat » (3,6 Millions d'euros pour 3.047.000 spectateurs).

2 . Les principes d'intervention du Fonds de Soutien

Il est indispensable de bien comprendre que le caractère privé des théâtres éligibles au Fonds de Soutien ne tient pas uniquement à la part minime des financements publics dont bénéficie ce dernier, mais aussi aux principes qui guident ses interventions.

Le socle de ces interventions repose en effet sur les mécanismes de la garantie, par lesquels le Fonds de Soutien vient amoindrir le déficit éventuellement supporté par le théâtre, à hauteur de 30 à 40 % selon les cas.

Il ne s'agit donc pas de subventions forfaitaires, attribuées en amont, mais d'aides ajustées a posteriori, au vu des résultats.
C'est ainsi que le théâtre sollicitant la garantie du Fonds de Soutien est tenu de présenter un budget amortissable sur la base de ses seules recettes de billetterie ; la délivrance de la garantie s'analyse donc avant tout comme une aide à la prise de risque, éventuellement majorée d'aides incitatives à l'emploi (en fonction des effectifs de comédiens et techniciens employés) et à la création (pour les trois premières œuvres d'un auteur).

Toutefois, et depuis les réformes adoptées en mai 2007, en aucun cas la participation du Fonds de Soutien, toutes aides additionnées, ne peut excéder 80 % d'un déficit constaté.

Bien entendu, ce dispositif profite également à des spectacles qui s'avèrent après coup bénéficiaires, entraînant par là-même le remboursement d'avances auxquelles ils ont pu accéder durant les phases de répétitions et de montage, au moment où leur trésorerie est la plus sollicitée.

Ainsi, le Fonds de Soutien ne peut-il être assimilé à un système de « subventionnement » au sens strict du terme, dès lors que ses principes d'intervention ont été élaborés dès l'origine en tenant compte d'une économie privée, sensée assumer les conditions de son autonomie financière.

On parlera davantage d'un système de régulation qui permet, saison après saison, au gré des résultats, de conforter la viabilité des théâtres adhérents en organisant une solidarité permanente entre eux ; en résumé, le directeur de théâtre privé ne peut que se réjouir de ne pas avoir besoin de faire appel à « son » fonds de soutien, même s'il est heureux, en cas d'accident, de pouvoir compter sur son appui.

Ainsi donc, les financements publics alloués au Fonds de Soutien peuvent-ils s'analyser comme une contribution de l'Etat et de la Ville de Paris au financement d'un système assurantiel, complémentaire au financement issu des recettes de la taxe fiscale générées par ses membres et perçues par l'Association.

Cette vision « mécaniste » de l'activité du Fonds de Soutien ne doit pas faire perdre de vue l'essentiel : gestionnaire d'une taxe fiscale depuis 2004, le Fonds de Soutien se voit ainsi reconnaître une véritable mission de service public, dont l'objet demeure la préservation d'un réseau de théâtres fortement impliqués dans la production et la création.

Ce sont ainsi plus de 150 pièces qui sont créées chaque année à l'initiative des adhérents du Fonds de Soutien, dont en moyenne la moitié bénéficie de la garantie, tous genres artistiques confondus, depuis le théâtre de création le plus exigeant jusqu'au théâtre de divertissement le plus accessible.

C'est tout le mérite du théâtre privé que d'entretenir cette diversité, et d'avoir su, en partie grâce au Fonds de Soutien, maintenir de grands équilibres entre la production et la diffusion.

3. En quoi les objectifs assignés aux Entretiens de Valois concernent-ils le théâtre privé et le Fonds de Soutien ?

L'objectif annoncé des entretiens de Valois est « d'engager une réflexion » sur l'avenir du spectacle vivant, en y associant l'Etat, les collectivités territoriales et les organisations professionnelles.
De cette réflexion doivent naître des « propositions concrètes pour orienter l'action des collectivités publiques dans le domaine du spectacle vivant », dans la perspective d'un «renouvellement des missions de service public».

Sans doute faut-il resituer ces « Entretiens de Valois » dans un certain contexte avant d'envisager la contribution que le théâtre privé peut leur apporter.

Tout d'abord, on soulignera que l'origine de ces entretiens est à rechercher dans un climat assez dégradé autour du financement public du spectacle vivant, marqué par un double malaise : malaise des financeurs d'une part, qui s'interrogent sur la réalité des objectifs de démocratisation culturelle souvent invoqués à l'appui des politiques publiques et démentis dans les faits.
Malaise des opérateurs de la vie culturelle, tous statuts et toutes catégories confondus, qui dénoncent régulièrement une stagnation, voire une baisse des crédits alloués par l'Etat au spectacle vivant, amorce selon eux d'un désengagement dont on ne mesure pas encore les conséquences.

D'une certaine façon, l'objectif des entretiens est de sortir de ce débat par le haut, non par une opposition frontale et stérile, alimentée de querelles de chiffres, entre financeurs et subventionnés, mais pour réfléchir ensemble, et sans doute rénover, les principes devant guider l'action publique, tant au niveau national que régional ou local.

Le théâtre privé ne peut ignorer ces débats, même s'ils ne le concernent pas au premier chef, ne serait-ce qu'en raison de la part infinitésimale qu'il représente dans la part que consacre l'Etat au spectacle vivant (voir ci-dessus).
Mais au-delà du simple débat sur les moyens, l'impression prévaut que les entretiens de Valois ont été avant tout conçus pour revitaliser la relation entre financeurs publics, au premier rang desquels l'Etat, et tous les intervenants subventionnés, sans remise en cause fondamentale du lien de dépendance financière qui les relie.

Par définition, le directeur de théâtre privé se définit par son autonomie de gestion et sa totale liberté artistique ; il ne peut donc être directement concerné par ces débats sur la « revitalisation » du lien pérenne unissant des financeurs publics à des structures de production et de diffusion, formalisé par des conventions assignant des objectifs spécifiques à celles-ci.

En revanche, les questions soulevées dans le cadre des « Entretiens de Valois » sur les liens « public/privé » ne peuvent être ignorés par les représentants du théâtre privé lesquels ont pourtant éprouvé le sentiment d'être marginalisés dans l'organisation et le déroulement des Entretiens et y ont vu un indice supplémentaire du manque d'intérêt de la puissance publique pour ce qu'ils représentent.

4. Les relations théâtre public/théâtre privé

Si l'on s'inscrit dans les objectifs assignés aux Entretiens de Valois, la question posée est de savoir en quoi la question des relations théâtre public/théâtre privé concerne t- elle « l'avenir du spectacle vivant » et le « renouvellement des missions de service public » ?

Après tout, le théâtre n'est pas le seul secteur d'activité dans lequel co-existe un secteur public et un secteur privé (Citons la recherche, l'enseignement, la santé, l'audiovisuel, les transports collectifs,…) et il n'y a rien d'original à confier des missions de service public à des opérateurs privés.

Reste qu'à partir du moment où l'existence, et la légitimité, des « deux théâtres » sont reconnues, en quoi leur rapprochement, ou l'approfondissement de leurs liens sont-ils facteurs de progrès, dans tous les sens du terme ?

Deux réponses viennent immédiatement à l'esprit, de nature bien différente.

La première consiste à dire que l'activité théâtrale ne peut que s'enrichir des rencontres et des croisements entre ceux qui la servent, auteurs, metteurs en scènes, comédiens et directeurs de théâtre. En ce sens, l'initiative de « rapprochements » public/privé ne peut que procéder de démarches individuelles et de motivations artistiques, et en aucun cas répondre à des consignes ou directives émanant de telles ou telles autorités.

La deuxième réponse, plus prosaïque quoique complémentaire de la première, concerne ce qu'on peut appeler l'utilisation plus intelligente de moyens, en faveur de la création et de la diffusion, au service, en définitive, du public le plus large possible.

Sur ce terrain là, trois « zones de convergence » sont identifiables.

1. La diffusion des spectacles issus du privé dans les réseaux subventionnés

L'un des paradoxes de la situation actuelle tient sans doute au décalage existant entre un discours ministériel, appelant à toujours plus de « passerelles » entre public et privé, et le constat que jamais les spectacles issus du théâtre privé n'ont eu autant de mal à tourner dans des réseaux subventionnés.
Certaines villes, et non des moindres, sont désormais fermées à l'accueil de spectacles issus du privé, au grand regret, parfois, des spectateurs et souvent même des élus.

On ne reviendra pas ici sur les explications avancées par les uns ou par les autres pour expliquer ce déclin, mais on soulignera que rien de sérieux n'a été entrepris du côté des pouvoirs publics pour y remédier.

Le paradoxe de cette situation est d'autant plus fort que jamais la production théâtrale privée n'a été aussi diversifiée, bien loin des clichés qu'on a pu en faire au vu des productions généralement proposées il y a 20 ou 30 ans.

A son simple niveau, et sans que cette initiative ne dispense de décisions politiques fortes, le Fonds de Soutien entend dynamiser dans les prochaines années les dispositifs incitatifs de retour de taxe, permettant d'améliorer la solvabilité de diffuseurs.

Quoique existants depuis longtemps dans ses textes, ces mécanismes n'ont sans doute pas été assez promus, alors qu'il est de la vocation même de la taxe que d'organiser cette forme de « ré-investissement permanent », à partir des recettes de spectacles d'aujourd'hui, en faveur de la production (et pourquoi pas de la co-production, dès l'origine du projet), et de la diffusion de spectacles de demain.

2. L'accueil de spectacles créés dans le secteur subventionné dans des théâtres privés

Le mot accueil est pris ainsi dans son sens le plus large, sans préjuger des modes contractuels utilisés.
Les scénarii les plus plausibles concernent la possibilité exprimée par des directeurs de théâtres privés, notamment ceux dotés des plus grandes jauges ou dont la ligne artistique s'y prête, d'accueillir des séries de représentations de spectacles créés dans des établissements subventionnés, en dehors des moments forts de la saison.

L'enjeu, et l'intérêt de telles collaborations est d'offrir une forte visibilité, sur des scènes parisiennes, à des spectacles déjà rodés, en jouant au besoin sur un effet de décalage par rapport à la saison traditionnelle et en misant sur un public plus ouvert et plus diversifié, en période estivale.

Encore une fois, ce type de projet ne peut que rester à l'état de vœux pieux s'il n'y a pas une envie partagée de collaboration, basée sur des affinités artistiques, dans l'intérêt bien compris de toutes les parties en présence.

Mais il est probable qu'une expérience de ce type, surtout si elle est tentée conjointement sur plusieurs scènes parisiennes pour en accroître la visibilité, pourrait générer une dynamique intéressante pour toutes les parties, et bien sûr pour le public.

3. La co-production ou la co-réalisations entre un théâtre privé et une compagnie subventionnée

Ce troisième scénario renvoie à quelques expériences récentes, cautionnées par le Fonds de Soutien puisque concernant des spectacles ayant bénéficié de sa garantie.

On rappellera sur ce point que les textes mêmes du Fonds de Soutien autorisent de telles collaborations, dès lors que ces spectacles co-produits ou co-réalisés, s'inscrivent dans le périmètre de l'assujettissement à la taxe fiscale. Quelles que soient les formes contractuelles utilisées, l'intérêt majeur de telles rencontres est d'offrir à des compagnies et à des spectacles souvent en mal de visibilité une exposition très valorisante sur une scène parisienne, tout en permettant à un théâtre de diversifier et d'enrichir sa programmation, sans renier sa ligne artistique.

Le Fonds de Soutien devra néanmoins veiller à ce que ces expériences, si elles devaient se développer, ne remettent pas en cause les principes fondamentaux sur lesquels repose son action, et notamment le respect du principe du « théâtre producteur », pour éviter toute dérive vers des pratiques de simple «mise à disposition », aboutissant à terme à cantonner le théâtre dans une fonction d'accueil ; le Fonds de Soutien n'a pas été créé pour cela !

De ce point de vue, certaines clarifications d'ordre juridique ou social s'avèreront nécessaires, en considérant que dans l'intérêt de tous, la réussite de tels croisements privé/public doit reposer sur un cadrage extrêmement clair et précis.

De même, ces collaborations, pour souhaitables et artistiquement intéressantes qu'elles soient, ne doivent pas conduire à systématiser des liens entre un théâtre privé et une compagnie subventionnée, au risque de dénaturer l'esprit, sinon la lettre, des principes d'intervention du Fonds de Soutien.

Contribution de l'ONDA
Office National de Diffusion Artistique

Propositions pour une réforme des dispositifs d'aide aux compagnies théâtrales et chorégraphiques

Objectifs généraux

Les propositions de modification des dispositifs d'aide à la production convergent toutes vers un certain nombre d'objectifs :

1. Régulation
Mieux réguler les productions afin d'intervenir sur les dysfonctionnements actuels (paupérisation des productions, difficultés de diffusion).
La consolidation et la relance de l'emploi culturel passent par cette régulation.

2. Lisibilité et cohérence
Regrouper les aides afin de gagner en cohérence et lisibilité, afin de lutter contre le « corporatisme disciplinaire » et la gestion administrative fragmentée par clientèles ; favoriser une vision d'ensemble, donc une approche globale.

3. Exigence et réalisme
Baisser le nombre de représentations (pour le conventionnement en particulier et en règle générale pour les autres aides) en conformité avec les possibilités actuelles du marché.
Ce n'est pas la peine d'édicter des règles qui majoritairement ne pourront pas être respectées.
En contrepartie, exiger que les représentations soient intégralement effectuées dans le cadre de contrats de cession.

4. Equité
En révisant à la baisse le nombre de représentations, on corrige la situation profondément inégalitaire entre les compagnies et les CDN. Ces derniers disposent de théâtres qui permettent l'autodiffusion et d'un système occulte d'échanges entre eux ; ainsi, une large part de leur activité de diffusion échappe à la règle de l'offre et la demande.
Ce souci d'équité concernera aussi les compagnies avec lieux (donc en situation d'autodiffusion), et celles qui consacrent une partie de leurs subventions publiques pour s'autodiffuser à Avignon-Off ou dans certains lieux parisiens ou franciliens.

5. Consolidation et souplesse

- l'augmentation du seuil de financement minimum et l'instauration d'une aide automatique à la production favorisent la professionnalisation des équipes et la consolidation économique des projets.

- l'augmentation de la durée (4 ans) du conventionnement permet tout à la fois de mieux développer un projet de compagnie tout en préservant un véritable temps pour l'évaluation (la quatrième année). Celle-ci devient un élément décisif puisqu'elle sera soumise à l'appréciation du comité d'experts qui évaluera désormais l'action de l'Etat dans ce domaine.

- la création d'un conventionnement intermédiaire (2 ans) permet de créer une évolution possible au sein d'un conventionnement et d'encourager la professionnalisation des productions.

- l'aide sélective à la production devient un dispositif de soutien aux démarches artistiques innovantes, aux recherches pluridisciplinaires, qui ne peuvent pas, pour des raisons intrinsèques, remplir les conditions exigées pour l'aide automatique. En la soumettant à l'avis du comité d'experts, et en annulant toute forme d'obligation on crée un véritable espace de liberté.

6. Responsabilités

En définissant ce qui est du ressort de l'état (professionnalisation et consolidation économique) et ce qui est du ressort du comité d'experts (soutien à la prise de risques artistiques, analyse des projets particuliers…), on répartit plus clairement les responsabilités de chacun (ce qui est loin d'être le cas aujourd'hui).

7. Convergences

Rechercher des convergences :

- entre les disciplines dans le respect des différences.
- entre les DRAC en étendant au théâtre les comités inter-régionaux pour la danse ; en créant une conférence nationale réunissant l'ensemble des DRAC pour le conventionnement de 4 ans ; en unifiant les obligations et les seuils de financement (ce qui est loin d'être le cas aujourd'hui). Corriger ou atténuer les « asymétries régionales ».
- entre l'Etat et les collectivités territoriales afin de dégager chaque fois que cela est possible des approches et/ou des décisions communes et coordonnées. C'est une des conditions de la réussite de la régulation.

Notes sur les dispositifs de soutien aux compagnies dramatiques

Tout d'abord, s'en tenir à la circulaire de 1999. Arrêter les « adaptations » par certaines DRAC en fonction des contextes, lesquelles visent à s'adapter aux rigueurs budgétaires et ainsi à dévier le contenu de la circulaire.

L'objectif de cette note est double :

- Lutter contre la dispersion des aides, donc leur appauvrissement.
- Consolider les parcours et professionnaliser les productions.

1. Le conventionnement

Définition de la circulaire de 1999 : « Distinguer des artistes qui pourraient se voir confier, à un moment donné de leur parcours, la responsabilité d'une institution ».

Propositions :

- La responsabilité de distinguer des artistes et préparer ainsi la « relève » institutionnelle doit revenir aux services de l'Etat. L'entrée dans le conventionnement dépendrait désormais de la seule décision de l'Etat. En revanche, le Comité d'Experts (voir paragraphe spécial plus bas) serait consulté pour l'évaluation en cas de reconduction ou de sortie.`

- Créer 2 niveaux de conventionnement.
  - L'un, de 2 ans, centré autour d'une production et de sa diffusion avec pour objectif de contribuer à la professionnalisation de la compagnie.
  - L'autre, de 4 ans, dont l'objectif est de reconnaître et de sécuriser un parcours de compagnie.

- Seuils minimums :
  - 50.000 euros / 2 ans – 30 représentations / 2 ans
  - 300.000 euros / 4 ans – 100 représentations / 4 ans

- Baisser le nombre de représentations par année en exigeant en contrepartie qu'elles fassent intégralement l'objet d'un contrat de cession. Maintenir deux créations pour le conventionnement de 4 ans.

2. Aide à la production dramatique

« Elle doit s'ajuster au mieux à la réalité artistique et économique du projet de production et notamment pourrait l'accompagner si nécessaire au-delà du seul exercice budgétaire annuel et atteindre, si besoin est, un montant élevé. » (Circulaire de 1999).

« Elle peut être motivée par la volonté d'accompagner une prise de risque de la part de jeunes artistes comme celle d'accorder à l'artiste ou à une équipe confirmée des moyens pour mener à son terme une production particulièrement ambitieuse ou importante. » (Circulaire de 1999).

On mesure tout de suite « l'écart » qui existe entre la réalité d'aujourd'hui et la volonté ministérielle d'alors.

Propositions :

- a. Mettre en place un double système : l'aide automatique et l'aide sélective. L'une et l'autre sont soumises au Comité d'Experts pour avis artistique.

- b. Il est nécessaire de préciser ce que l'on considère comme des « perspectives avérées » : pourcentage déjà réuni du budget de production, nombre de représentations, présence de coproducteurs professionnels (théâtres, festivals, …).

- c. Adapter les calendriers : les demandes doivent être déposées et instruites durant l'année n-1 afin d'être validées l'année de la production.

- d. Aide automatique : toute production de spectacle, qui remplirait un certain nombre d'obligations telles qu'évoquées dans le paragraphe 2, bénéficierait (après avis artistique du Comité d'Experts) automatiquement d'un soutien. Seuil maximum : 25.000 euros (ou pourcentage à définir d'après le budget prévisionnel).

- e. Aide sélective : elle serait destinée aux projets de création (innovation scénique et dramaturgique), aux jeunes équipes (début de carrière), aux dramaturgies contemporaines (auteurs contemporains), etc… Suppression de toutes formes d'obligations (hors celles relevant du droit du travail, des obligations sociales et légales).
  Seuil minimum de 10.000 euros, prise en compte des besoins particuliers des projets.

3. Aide à la reprise

- a. Vérifier que la production initiale a respecté les obligations légales.

- b. Adapter le montant de l'aide à la réalité des besoins : changement de rôle, reconstruction de décors, …

- c. Exiger un minimum de 15 représentations pour la reprise.

- d. Supprimer toutes les autres obligations : attribution préalable de l'APD, nombre minimum de représentations à la création, nombre de représentations dans la région-siège, …

4. Le compagnonnage

Supprimer ce dispositif. En revanche, reprendre cette idée dans le cadre des CDN.

5. Aide à la maquette

Suppression.

6. Regroupement d'un ensemble d'aides

Il faut regrouper un ensemble d'aides qui sont aujourd'hui dispersées et qui désormais confortent différents corporatismes et entretiennent de fait une approche (une gestion) « segmentée». Si cette « atomisation » fut une étape nécessaire pour certaines disciplines émergentes en quête de reconnaissance, la situation est aujourd'hui différente et commence à produire des effets pervers. Exemples : aide nationale à la création d'œuvres dramatiques (aide au montage, aide à la première reprise), aide à écrire pour la rue, résidence de création-cirque, … L'aide à l'itinérance pour le cirque pourrait être confiée à l'ONDA.

Le regroupement s'organiserait dans le cadre de l'Aide à la Production Dramatique avec des sections spécialisées qui traiteraient les projets en fonction de leur nature (pluridisciplinarité, cirque et rue, écriture contemporaine, …).

7. Aide nationale à la création d'œuvres dramatiques

Maintien d'une commission pour l'attribution des aides aux auteurs (aide d'encouragement et aide forfaitaire).

Notes sur les dispositifs de soutien aux compagnies chorégraphiques

L'ensemble des dispositifs d'aide à la création chorégraphique est encadré par trois documents ; l'arrêté du 25 novembre 2003, la circulaire du 12 mars 2004 et la décision de la DMDTS du 8 juin 2006.

Rappel 2005

Nature des aides	% par nature	% en valeur financière
Aide au projet	51%	environ 25%
Aide à la compagnie	27%	environ 30%
Aide convention	14%	environ 43%
Aide complémentaire	8%	environ 3%

Au-delà des chiffres, il est difficile d'établir une comparaison avec le théâtre car les obligations contractuelles ne sont pas les mêmes. De plus, le secteur chorégraphique dispose d'un dispositif d'aide particulier : l'aide à la compagnie.

1. Circulaire du 12 mars 2004

Revoir le paragraphe 2 de la circulaire du 12 mars 2004 concernant les « dispositions relatives à la recevabilité administrative des demandes » qui, par un souci légitime mais excessif de souplesse, verse en permanence vers la mansuétude. Il est bon dans la recherche d'une nouvelle régulation que les obligations des parties contractantes soient, à ce stade, les plus précises possibles.

2. Le conventionnement

- La responsabilité de distinguer des artistes et préparer ainsi la « relève » institutionnelle doit revenir aux services de l'Etat. L'entrée dans le conventionnement dépendrait désormais de la seule décision de l'Etat. En revanche, le Comité d'Experts (voir paragraphe spécial plus bas) serait consulté pour l'évaluation en cas de reconduction ou de sortie.

- b. Les définitions de l'Aide à la compagnie et celle de l'Aide à la compagnie conventionnée plaident pour leur regroupement sur l'unique label du conventionnement.

- c. Transformation de l'Aide à la compagnie en conventionnement sur 2 ans et passage de l'Aide à la compagnie conventionnée au conventionnement sur 4 ans.

- d. Le conventionnement de 2 ans s'inscrit ainsi plus clairement dans un schéma évolutif.

- e. Confirmation du seuil minimum de 50.000 euros pour la durée du conventionnement de 2 ans et alignement sur le théâtre pour le conventionnement de 4 ans, soit 300.000 euros.

- f. Définir des obligations pour le nombre de représentations pour le conventionnement de 2 ans. Proposition : 30 représentations (y compris les représentations à l'international) pour un nombre de créations limité afin de ne pas encourager la « prolifération » de petites formes visant à remplir les obligations contractuelles.

- g. Pour le conventionnement de 4 ans, maintenir l'exigence de 2 créations et augmenter proportionnellement le nombre de représentations en fonction de l'année supplémentaire de la nouvelle convention, soit 100 représentations (y compris la diffusion internationale).

3. Aide au projet

a. Mettre en place un double système : l'aide automatique et l'aide sélective.

b. Aide automatique : lorsqu'un projet réuni un certain nombre de conditions (pourcentage déjà réuni d'un budget de production, nombre de représentations, coproducteurs professionnels, …). Il bénéficie d'une aide automatique d'un montant minimum de 25.000 euros (ou un pourcentage à définir d'après le budget prévisionnel de production). Nombre de représentations exigées : 25.

c. Aide sélective : destinée aux projets de création qui s'inscrivent dans une perspective d'innovation formelle et de recherche, aux jeunes équipes. Suppression de toutes formes d'obligations (hors celles relevant du droit du travail, des obligations sociales, …).
Seuil minimum de 10.000 euros et prise en compte des besoins particuliers des projets.

4. Aide complémentaire

Supprimer cette aide qui n'est pas clairement identifiée et peu utilisée au regard des statistiques. Reporter sur l'Aide à la reprise.

5. Aide à la reprise

- a. Concerne la reprise d'une création qui a bénéficié ou non d'une Aide au projet.
- b. Vérifier que la production initiale a respecté les obligations légales.
- c. Adapter le montant de l'aide à la réalité des besoins : changement d'interprète, changement scénographique, …
- d. Exiger un minimum de 15 représentations.

Propositions communes Théâtre et Danse

1. Comité d'experts

- Mettre en place pour le théâtre, à l'instar de ce qui se fait pour la danse, des comités d'experts inter-régionaux.

- b. Réaffirmer son caractère consultatif. Le Comité d'experts est là pour émettre un avis exclusivement artistique. L'analyse économique (pour l'automatique) ou juridique (pour le sélectif) étant faite par les services de l'Etat.

- c. Il n'est pas consulté pour les entrées dans le conventionnement et pour les résidences associations.

- d. Il est consulté pour l'ensemble des autres aides et pour évaluer le bilan des conventionnements (ce qui permet d'évaluer une dimension de l'action de l'Etat).

- e. Renforcer la présence des artistes (via les sociétés de droits).

2. Les résidences

- Simplifier la circulaire de Janvier 2006 sur les résidences en se limitant à une forme de résidence organisée autour d'une création, accompagnée d'un travail d'action culturelle et de diffusion territoriale ou de proximité.

- b. Reprendre la catégorie « résidence-association » (Circulaire de 2006) en redéfinissant un certain nombre de critères :
  - 6 mois minimum (environ une saison théâtrale)
  - lier l'attribution du label « scènes conventionnées » à l'accueil de résidences sur la durée de la convention.

En profiter pour mieux définir les obligations respectives de la structure d'accueil et de la compagnie.
L'aide à la résidence est compatible avec l'ensemble des autres aides. Effet recherché de consolidation professionnelle et d'élargissement des expériences.

3. Dicréam (Dispositif pour la Création Artistique Multimédia)

- a. Les caractéristiques de ce dispositif tel que définies par l'arrêté du 28 février 2003 restent valides.

- b. S'assurer que l'aide du Dicréam soit obligatoirement articulée avec un autre dispositif d'aide à la production.

4. Conférence nationale inter-DRAC

Mettre en place une sorte de conférence nationale réunissant l'ensemble des conseillers danse et théâtre des DRAC pour discuter des conventionnements de 4 ans.

Contribution de France Festivals

Faisant suite à l'audition de Philippe Toussaint (président) et Bénédicte Dumeige (directrice) par le groupe de travail n°2 intitulé « l'articulation création-production-diffusion et liens « public-privé », France Festival a souhaité apporter une contribution écrite concernant les enjeux liés aux festivals dans le cadre de la refonte du spectacle vivant.

Depuis plusieurs années et encore aujourd'hui, nous mesurons l'extrême méconnaissance des rôles, missions et enjeux des festivals dans le secteur du spectacle vivant. Leur importance est sous évaluée dans l'équilibre général de l'économie du spectacle vivant et nous tenons fermement à affirmer que l'emploi artistique sera lourdement pénalisé si l'on n'insère pas les festivals dans la réflexion sur la chaîne de la création, la production, et la diffusion.

Rappel de quelques chiffres concernant France Festivals

- 93 festivals fédérés
- Plus de 2000 spectacles présentés
- L'engagement de plus de 25 000 interprètes bénéficiant en premier lieu aux artistes français (2/3)
- Plus d'un million de spectateurs

Il n'y a pas de définition précise de la terminologie « festival »

Cette méconnaissance est probablement due à une terminologie qui embrasse une grande variété de manifestations.
Il s'agit de l'un des facteurs qui pose problème. Nul critère n'est véritablement établi pour distinguer le festival de création, à forte valeur artistique et culturelle et un festival dont le rayonnement culturel et artistique et quasi nul. La question fondamentale est la production de sens dans la programmation.

Nous plaidons pour que l'on parvienne à mieux discerner les différents types de manifestations. Si certains festivals ne nous semblent pas devoir relever des subventions de l'Etat du fait de leur faible impact en terme artistique, nous revendiquons le soutien aux festivals qui ont un impact fort en matière artistique cumulé à un fort impact culturel en lien avec le territoire qui l'accueille.

Il conviendrait donc de réfléchir aux critères qui doivent permettre de mieux cerner la nature des festivals. Nous développons cette idée depuis 2003 (première année de la crise des intermittents lorsque le Ministère voulait créer le label national qui ne devait s'appliquer qu'à une vingtaine voire trentaine de gros festivals au niveau national toutes disciplines confondues). Opposés à cette idée, nous avons cependant admis qu'un resserrement des crédits sur un nombre moindre de manifestations pouvait s'entendre à partir du moment où les critères étaient bien définis avec une concertation qui s'avère nécessaire avec les principaux interlocuteurs du secteur.
Par ailleurs, la réflexion conduisait le Ministère en 2003 à retenir comme critère la taille des manifestations dans chaque discipline ce qui ne nous semble pas un critère suffisant d'appréciation. Des festivals de dimension moindre peuvent jouer un rôle tout aussi important voire supérieur en matière notamment de création, production ou de soutien aux artistes émergents et donc avoir un impact plus important dans leur discipline dans l'économie du spectacle vivant.

L'étude d'Emmanuel Négrier a mis en évidence qu'en 1998, l'Etat soutenait 550 festivals.
En 2005, il en soutenait 321 avec une enveloppe identique de 20 255000 soit 5,1 % du budget du spectacle vivant.

Un rôle important dans la création artistique

Dans le domaine artistique, les festivals déploient des stratégies de prise de risque : les festivals sont des acteurs fondamentaux de la création (vrai en musique avec par exemple : Musica Strasbourg pour la musique contemporaine, Ambronay pour la musique ancienne et baroque et bon nombre d'autres. Ce constat est également partagé pour les autres disciplines comme la danse, les arts de la rue, le cirque, etc.).
La Sacem soutient également nos actions à ce titre. Olivier Bernard estime que les principaux enjeux de la diffusion de la musique contemporaine se situent dans les festivals et particulièrement dans les festivals généralistes. C'est dans cette perspective que l'Etat et la Sacem financent l'extension des aides de Musique Nouvelle en Liberté aux festivals depuis trois saisons.

Un rôle déterminant dans la diffusion artistique

Les festivals assument, pour un certain nombre, un rôle de vitrine dans la diffusion des spectacles. Ils peuvent constituer la pierre angulaire dans la mise en marché des propositions artistiques (vrai en musique mais également pour la danse. Ex : les rencontres chorégraphiques de Seine Saint-Denis, Montpellier Danse, pour les arts de la rue avec Aurillac, ou Avignon avec le théâtre etc.)
En outre, certaines formes artistiques trouvent leur réseau de diffusion en grande partie dans les festivals (pour le secteur de la musique de chambre et de la musique ancienne et baroque, bon nombre d'adhérents à la Fevis déclarent retirer entre 60 à 80 % de leurs ressources des festivals. De surcroît, le secteur de la musique de chambre survit grâce à l'engagement par les festivals : c'est ainsi que des ensembles de musique de chambre de grande renommée déclareraient arrêter leur activité si les festivals disparaissaient. Ce constat nous avait été fait par le Trio Wanderer alors que nous préparions le colloque de France Festivals en 2003 sur le thème « La musique a-t-elle besoin des festivals ? »)

Pour un jeune musicien, un jeune danseur ou un jeune compositeur, on peut affirmer que le lancement de la carrière se fait grâce aux festivals. Pour le secteur que nous représentons c'est indéniable. C'est pourquoi tous les concours internationaux, les Victoires de la Musique etc. souhaitent structurer des partenariats avec notre réseau.

Les festivals, acteurs de l'emploi artistique : des artistes en alerte

Les festivals prennent le relais des saisons permanentes pendant trois à quatre mois de l'année, période de plus fort emploi pour les artistes.
Par ailleurs et en dehors de cette période, les festivals constituent un important complément dans l'engagement des artistes (1/3 des festivals se déroulent hors de la saison estivale pour France Festivals)

Les artistes sentent directement le poids des contraintes budgétaires s'appliquer sur les budgets artistiques. Nous avons été saisis par la Fevis (fédération des ensembles vocaux et instrumentaux) de la baisse d'activité de leurs ensembles et notamment du lien de celle-ci avec la baisse d'activité des festivals (des engagements de plus en plus tardifs et de moins en moins nombreux, des réductions des budgets artistiques, et une tendance à privilégier les petites formes).

Le risque est que cette situation se généralise et mette en péril le précaire équilibre économique des compagnies, des ensembles ainsi que des artistes.
Vouloir refonder le spectacle vivant dans le cadre des Entretiens de Valois nécessite une réelle prise en compte de l'apport des festivals dans l'équilibre de l'économie du spectacle vivant.

Des manifestations qui s'enracinent de plus en plus sur leur territoire

Les festivals représentés par France Festivals mais également bon nombre d'autres, développent des stratégies visant au rapprochement avec les saisons et les équipements culturels (collaboration et/ou accueil de spectacles dans les théâtres municipaux, les scènes nationales, diffusion de spectacles hors de la saison festivalière, projets pédagogiques avec les établissements d'enseignement spécialisés et l'éducation nationale etc.).
Les festivals inscrivent de plus en plus leur action dans des stratégies d'ancrage à l'année.
Aussi nous plaidons pour ne pas opposer de façon frontale les équipements permanents avec les festivals. Nous souhaitons une reconnaissance de la complémentarité des différents outils dans une véritable stratégie de développement artistique et culturel des territoires.

Un consensus sur le rôle et les missions de l'Etat des festivals toutes disciplines confondues

Une réunion récemment organisée à l'initiative du Syndeac a rassemblé une quinzaine de participants (Jazz à Mulhouse, Francophonies de Limoges, Biennales de Lyon, Paris Quartier d'été, Avignon, Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis, France Festivals, l'Afijma etc,).
Les participants étaient tous d'accord pour mettre en évidence la spécificité des festivals dans leur capacité à prendre des risques artistiques, à placer la production et la création des spectacles comme l'un des critères justifiant de la qualité et de la « professionnalisation » de la manifestation.
En outre, le tour de table a démontré que les baisses de subventions de l'Etat étaient variables d'une manifestation à l'autre, d'une Drac à l'autre (ce que nous avons nous-même vérifié avec nos propres adhérents).

Tous ont jugé le soutien financier de l'Etat déterminant dans leur activité mais surtout comme élément distinctif de qualité de la manifestation :

- Il s'agit d'une reconnaissance du travail artistique accompli qui peut être valorisée auprès des collectivités
- L'expertise de l'Etat est précieuse pour resituer le rôle est les missions du festival à une échelle plus vaste et notamment nationale
- L'effet levier pour l'obtention de subventions a été souligné par tous. Les collectivités regardent de plus en plus comment le soutien de l'Etat évolue et trouvent prétexte à réduire ou se retirer d'une manifestation qui a perdu le financement de l'Etat.
- La présence de l'Etat permet de réguler les turbulences générées sur des manifestations, du fait d'alternances politiques, d'enjeux locaux qui peuvent directement influer sur l'avenir de manifestations.
- Si l'exemple d'Orange est célèbre, d'autres exemples de festivals peuvent être mentionnés avec des manifestations qui ont une programmation artistique exigeante et pas toujours bien comprise par des élus en quête d'une popularité locale ; les risques générés par une ingérence du politique sur la programmation d'une manifestation n'est pas seulement anecdotique. On s'aperçoit ainsi que la réalité sur le terrain est diverse et qu'à cet égard, les manifestations même les plus renommées sont fragiles.

Des propositions pour l'avenir

- **Définir des critères d'intervention nationaux pour l'appui aux festivals** en établissant un cahier des charges précis pouvant donner lieu à la signature de conventions triennales avec l'ensemble des partenaires.

Les critères pourraient porter notamment sur :

- La prise de risque artistique par le biais des productions et coproductions - Le soutien à la création articulée à la fonction de la diffusion
- Le soutien aux artistes émergents - La formation et notamment à la formation professionnalisante dispensée dans le cadre du festival
- L'accueil en résidence d'artistes
- La capacité à s'insérer dans des réseaux de circulation des œuvres (les festivals ont une propension à vouloir se distinguer et donc à monter des projets singuliers qui ont du mal à circuler ensuite)
- La capacité à l'intégration territoriale et notamment dans le partenariat avec les structures permanentes (théâtres, scènes nationales, CCN, conservatoires …)

- **Renforcer et soutenir les actions collectives portées par les réseaux de festivals et inviter les festivals à se regrouper**

  Alors que l'ensemble des structures labellisées par l'Etat disposent de lieux d'échanges et que le Ministère dispose d'interlocuteurs identifiés, les festivals souffrent de l'éparpillement de leur représentation (France Festivals représente les festivals plutôt de musique dite savante, l'Afijma ceux de jazz, Zone Franche les musiques du monde, la danse ne dispose pas de réseau, à notre connaissance le théâtre non plus, etc.).

  Il nous semble que les réseaux doivent être confortés par l'Etat en leur assignant notamment des moyens pour mettre en œuvre des stratégies de partage de projets. Ces réseaux pourraient être porteurs de dispositifs actifs pour développer les coproductions de spectacles et organiser la circulation des œuvres (le rapport Latarjet avait mis en évidence la baisse de la circulation des œuvres).
  Des dispositifs actifs en la matière pourraient être imaginés (L'Onda notamment intervient peu aujourd'hui dans les festivals représentés par France Festivals).

  France Festivals bénéficie notamment d'une expérience positive en la matière avec le dispositif de Musique Nouvelle en Liberté. Nous avons en effet pu démontrer une capacité à communiquer et à développer les projets liés aux reprises des œuvres de musique contemporaine dans les programmations. Grâce à un certain nombre d'actions d'accompagnement (communication, formation, assistance, etc.), nous avons observé une augmentation des programmations d'œuvres d'aujourd'hui dans les festivals adhérents.

- **Renforcer et soutenir les observatoires de l'activité auprès des têtes de réseaux**

  Nous nous efforçons depuis 5 ans de développer un observatoire de l'activité des festivals. C'est ainsi que nous avons commandé à un chercheur du CNRS une étude Contribution de France Festivals aux Entretiens de Valois 4 sur les « Nouveaux territoires des festivals » étude consacrée aux festivals que nous représentons ainsi qu'aux festivals de danse. Cette étude, la première du genre, a été publiée en coédition France Festivals et éditions Michel de Maule en 2007.
  En 2008, nous avons engagé une étude sur les publics des festivals que nous représentons à l'échelle nationale (étude confiée de nouveau à Emmanuel Négrier).
  Les résultats seront présentés lors d'un colloque que nous organiserons en 2009.
  Les actions de cette nature doivent être encouragées et soutenues. Une mutualisation de

l'observation pourrait en outre être envisagée pour embrasser de façon plus large d'autres disciplines artistiques ce que nous ne pouvons porter à ce stade avec les seuls moyens de France Festivals.

Il va de soi que les résultats de ces observations doivent faire l'objet d'une vaste diffusion pour servir d'outil de réflexion pour les différents interlocuteurs et en premier lieu l'Etat.

- **Reconnaître la spécificité des festivals en élaborant une annexe spécifique dans les conventions collectives (à l'instar de ce qui est prévu pour les artistes en tournées)**
  Dans le cas de la refonte des conventions collectives, il serait utile, voire nécessaire, de pouvoir intégrer des dispositions liées à la spécificité du temps de travail des équipes en charge des festivals. (problèmes d'annualisation du temps de travail, de temps de repos, heures d'astreintes, etc).

En conclusion, nous attirons l'attention des participants aux Entretiens de Valois sur la nécessité de ne pas exclure les festivals des dispositifs d'aide de l'Etat. Les festivals qui ont un réel rayonnement artistique doivent pouvoir être soutenus au même titre que des structures permanentes labellisées. Le retrait annoncé de l'Etat pour tous les festivals sans critères de différenciation des manifestations, pourrait en effet porter un coup fatal à des formes artistiques peu programmées par ailleurs ou pour des formes où des propositions d'artistes émergeants qui n'ont pas d'autres lieux d'expression.

Aussi, revendiquons-nous que les critères qui s'appliquent aux structures permanentes en termes artistiques puissent être appliqués de la même façon pour des manifestations événementielles.
Nous sollicitons en outre le fait d'ouvrir une concertation avec les représentants du secteur pour définir les critères d'appréciation et de qualification des festivals. Le saupoudrage serait en effet plus néfaste qu'une action de concentration des crédits sur des manifestations ciblées apportant une véritable valeur ajoutée à l'économie du spectacle vivant. Plus généralement, nous souhaitons que les Entretiens de Valois prennent en compte l'apport spécifique des festivals à l'emploi artistique, à la création, à la diffusion artistique et qu'ils soient pleinement associés à la définition d'une politique du spectacle vivant.

Contribution de la SACD
Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

Assurer un meilleur partage de l'outil de production en renforçant la présence des auteurs vivants dans la direction des théâtres publics

Champion de la diversité culturelle, notre pays n'en reste pas moins sourd à la nécessité de diversifier le profil de ceux qui sont chargés de diriger et de construire des projets artistiques à la tête des théâtres subventionnés. A l'inverse de la diversité culturelle qui induit la richesse par la multiplicité des regards, des traditions et des expériences qu'elle encourage, l'uniformité du parcours des directeurs de théâtres publics, qui a toutefois quelque peu reculé ces dernières années, ne permet pas toujours au foisonnement créatif de s'exprimer.

A ceux qui dirigent ces institutions, nous souhaitons, pour que la liberté de la création et sa diversité puissent vivre dans l'intérêt de tous les publics, qu'y soient associés l'ensemble des intervenants de la vie des théâtres que sont non seulement les auteurs mais aussi les artistes et les acteurs.

Dans le cadre du partage de l'outil de diffusion, le renforcement de la place des auteurs vivants dans les directions des théâtres publics et/ou l'association des auteurs à la vie de ces institutions devront donc être envisagés, aussi bien pour les praticiens de la scène que les écrivains du texte, pour le cirque et la danse comme pour le théâtre et la musique.

Exemple emblématique, le Théâtre du Rond-Point à Paris a témoigné de la capacité des auteurs à diriger un lieu de création théâtrale et à lui insuffler un nouveau souffle. Cette expérience devrait inciter les pouvoirs publics à faire preuve à la fois de davantage d'audace dans les nominations, de davantage de vigilance quant à la contribution du projet artistique à la promotion de la création contemporaine et de davantage de cohérence en associant aux metteurs en scène des écrivains de théâtre.

Aussi, la généralisation progressive des résidences d'artistes ou la collaboration temporaire d'un metteur en scène avec un auteur autour de projets solides et pérennes constitueraient, à cet égard, des formes suffisamment souples et adaptables aux contextes locaux, pour contribuer utilement au renouveau de la politique de ces établissements.

Au-delà, imposer la diversité des regards et des expériences à la tête des institutions ne pourra être assuré qu'avec l'institution durable et pérenne d'un poste « auteur » dans chaque scène nationale, permettant également de contrebalancer l'arrivée massive de personnels administratifs non liés à la création ces dernières années.

La mise en place de tels postes dans ces lieux publics devrait s'inscrire, grâce à une collaboration approfondie avec l'ensemble des intervenants (metteurs en scènes, acteurs…), autour de 3 logiques précises et permanentes :

- promotion de la création contemporaine francophone et renforcement de son rayonnement,
- découverte de nouveaux talents et de nouvelles écritures,
- sensibilisation des populations à la création

Conscient de la nécessité de permettre au(x) directeur(s) nommés d'exercer leurs fonctions dans leur plénitude et dans le cadre d'un projet partagé, le titulaire du poste « auteur » devrait bien évidemment être nommé en même temps et pour la durée du mandat du directeur.

Cette implication nécessaire des auteurs à la direction des théâtres publics contribuerait également à resserrer et à retisser des liens, par trop distendus ou insuffisants, entre la création et la diffusion.

Auditions des 20 et 28 mai 2008

Grands axes de l'intervention d'Anne Grumet, conseillère technique auprès de l'adjoint à la culture et au patrimoine de la Ville de Lyon

Une des questions essentielles est celle de la cohérence des différents types d'aides publiques. La réforme de l'Etat est indispensable mais elle ne peut pas se faire sans l'ensemble des collectivités concernées.

Concernant les rapports entre les compagnies et les lieux, les compagnies sont concentrées dans la ville siège alors que l'activité se développe sur l'ensemble de l'agglomération. Seule la ville siège mène un politique de soutien à la création (aides directes aux équipes artistiques). De nombreux lieux de diffusion ouvrent sans direction artistique, les spectacles sont mal produits. Les équipes artistiques demandent des bureaux, des locaux, des studios d'enregistrement, des lieux de travail. Elles sont en demande d'aide au fonctionnement, or la plupart des aides de l'Etat et de la Région seraient des aides au projet. Des solutions pourraient être trouvées, en partie, au niveau du Grand Lyon.

Concernant les labels, toutes les collectivités publiques attribuent des labels qui s'accumulent, voire se chevauchent, d'où un problème de lisibilité à l'échelon régional.

Il y a une nécessité aujourd'hui à faire évoluer les outils mis en place :

- Mieux organiser la puissance publique et être dans la construction commune (aujourd'hui les cahiers des charges peuvent être contradictoires)
- développer des conventions générales entre les collectivités qui abordent tout autant le patrimoine que le livre et la lecture et le spectacle vivant.
- définir des priorités et développer des partenariats (la Ville consacre 20,5% de son budget à la culture). Besoin d'un échelon supra-municipal.

Mettre en place une loi programme sur le spectacle vivant :

- **L'Etat joue un rôle majeur. Il apporte sa capacité d'expertise et d'évaluation.**
  En revanche, une réflexion doit être menée concernant les formes esthétiques croisées, pluridisciplinaires, l'Etat ayant une classification trop rigide.

- **Au niveau régional, il est nécessaire de créer les conditions de la circulation des œuvres, des réseaux d'accompagnement professionnel, de mettre en place des outils ressources, reconnaître de grands foyers de production.**

- **Les villes peuvent mettre en place des politiques éducatives et sociales, jouer un rôle d'observation, des outils de travail, des lieux de diffusion.**

- **Il convient d'aider les intercommunalités à se construire (résidences, gestion collective de l'outil…)**

Grands axes de l'intervention de Laurence Pasqualis, DAC de la Ville de Paris

Lorsque l'on parle vitalité, il conviendrait de parler de foisonnement, de multiplication de compagnies et de lieux. Cette situation est le résultat des politiques publiques d'encouragement, de la multiplication des guichets par l'Etat et les collectivités territoriales.
Les villes gèrent un héritage, la situation est différente pour les régions dont les politiques culturelles sont plus récentes.

Que recherche-t-on lorsque l'on parle de démocratisation culturelle ? s'agit-il de développer une habitude de fréquentation, la pratique amateur, la recherche de professionnalisme, à ce titre, la démocratie culturelle a bien réussi.

Un jeune artiste a plus de facilité à monter son propre spectacle que de trouver du travail, la période d'apprentissage est souvent tronquée. De jeunes compagnies sont dans une situation fragile. Il y a une surproduction dans des conditions de montage de plus en plus précaires. Les projets sont peu aboutis. Si le public vient, il est nécessaire qu'il y ait un rapport privilégié, la première expérience du jeune spectateur doit être une expérience forte.

Les financements ont évolué, ce qui est frappant c'est que l'Etat a incité les collectivités territoriales à intervenir en leur donnant des garanties de qualité (labels, comité d'experts, évaluation). Les collectivités craignent aujourd'hui le retrait de l'Etat, elles veulent des garanties, le respect des engagements contractuels, pour ne pas assumer seules à terme des politiques qu'elles n'ont pas maîtrisées. Par conséquent, les élus sont réfractaires à de nouvelles répartitions de compétences entre collectivités publiques dans la mesure où les champs de compétence sont de moins en moins précis.

Par ailleurs, les artistes estiment que seul l'Etat peut être garant d'une évaluation de qualité.

Paris est une plate-forme où les artistes veulent se produire pour être vu par les professionnels, la presse, le public. Des salles de spectacles se développent sans que la ville puisse maîtriser ce mouvement, parfois soutenu par les maires d'arrondissement. Des artistes investissent des lieux et finissent par le louer à d'autres, pour avoir des recettes propres. Un lieu prévu pour la seule création devient rapidement un lieu de diffusion. Pour résister à ce phénomène, il faut des moyens importants. La ville accompagne ces lieux sur des actions précises et non sur le fonctionnement. Ce qui peut provoquer un saupoudrage qui « labellise » des initiatives.

Concernant la situation du Fonds du théâtre privé, le mécanisme de solidarité est exemplaire, mais il est moins efficient aujourd'hui. Par ailleurs, toute une série de théâtres aidés par la Ville et/ou l'Etat pratiquent la co-réalisation.

Des expériences ont été tentées pour mieux accompagner ces initiatives mais restent insuffisantes (lieu dédié au travail d'artistes en résidences de création au Parc de la Villette, ouverture du 104…). Cela nécessite un investissement lourd de la collectivité. Il y a eu une concertation dans les années 90 entre le bureau du théâtre de la ville de Paris, la DRAC, la SACD, le SYNDEAC, la Région Ile-de-France, le Fonds de soutien du théâtre privé, à propos des conditions techniques d'accueil des compagnies dans le but d'établir un code de bonne conduite, mais qui n'a pas produit les résultats escomptés.

Ne faudrait-il pas s'interroger sur cette richesse d'initiatives?
Il est nécessaire de travailler sur des outils d'observation, de statistiques et de réflexions.

Proposition : créer un Centre National du Spectacle Vivant qui assure la gestion d'une taxe étatique et qui assure l'observation et la production de statistiques.

Grands axes de l'audition de Jean-Pierre Saez, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

Texte en cours de réécriture

Les missions des réseaux

dont :
- la place de la création
- l'éducation artistique
- le développement et la diversification des publics
- les liens avec les équipes indépendantes

Quelle politique de contrat d'objectifs, de moyens, quelle politique de labellisation ?

La synthèse qui suit résume l'état des positions, des réflexions et des propositions faisant l'objet d'un compromis au sein du groupe, à l'exception du Syndéac.

1 - Les approches partagées

A - De l'histoire des labels à leur questionnement actuel

La politique des labels mise en place par l'Etat dès la création du ministère des affaires culturelles a été, avec le concours progressif et devenu quasi général des collectivités territoriales, un moteur déterminant pour le développement des réseaux de création et de diffusion sur l'ensemble du territoire français parallèlement à l'action de fond des artistes et équipes artistiques indépendantes.

L'exceptionnelle diversité, et parfois densité, des équipements pour le spectacle vivant qui maillent aujourd'hui le pays est ainsi le fruit d'une histoire où les opérateurs labellisés du spectacle vivant ont servi de référence professionnelle, créant ainsi une émulation entre eux et autour d'eux.

En considérant de plus près ce phénomène, on note toutefois qu'au moins deux histoires se sont ici écrites simultanément, s'épaulant et parfois se confondant, jusqu'à produire un paysage que d'aucun jugent désormais difficilement lisible :

- celle guidée par une puissante volonté d'aménagement du territoire – rapidement cogérée par l'ensemble des collectivités publiques – en faveur d'une desserte équitable de la population en matière de spectacles : plus d'un millier de lieux dits « pluridisciplinaires » ont dans cet esprit été rénovés ou ont vu le jour, dans l'esprit de la décentralisation et avec l'encouragement et souvent le soutien d'un Etat devenu déconcentré ;

- celle résultant d'un dialogue privilégié des différentes familles artistiques du spectacle avec l'Etat qui a conduit à la mise en place d'institutions ou d'espaces de travail, discipline par discipline, au plus près de la vie artistique, ici et là sur le territoire.

C'est au fil de ces deux histoires entremêlées durant 60 ans, que sont progressivement apparus une dizaine de labels qualifiant plus de 250 structures et institutions qui ont en commun de recevoir pour leur fonctionnement et leurs activités des subventions de l'Etat, de villes ou de communautés d'agglomération, de départements et de régions.

Or ce paysage des labels nationaux est à présent soumis à de nombreuses questions, interrogations voire critiques, dont les plus saillantes sont :

Comment interpréter le fait que les réseaux que les professionnels constituent entre eux (pour monter des productions, organiser la diffusion des œuvres, ou simplement échanger des informations), recoupent parfois peu, voire pas, la géographie des labels ?

Doit-on entériner ou rectifier les dissymétries importantes que les missions qui sous-tendent chaque label ont fini par induire entre disciplines ? Pour le théâtre, par exemple, les lieux de fabrication des œuvres sont presque toujours intégrés à des équipements permettant la programmation de spectacles, ce qui n'est pratiquement jamais le cas pour la danse. Quant à la musique, elle requiert sans doute, compte tenu de la carence d'auditoriums sur le territoire français, une évolution de sa prise en compte au sein des scènes pluridisciplinaires. Comment également accueillir et accompagner la fabrication des formes croisées entre les disciplines qui sont de plus en plus nombreuses ?

Comment expliquer et défendre, dans certains cas (tel centre dramatique et telle scène nationale par exemple), la détention de labels nationaux différents par des théâtres dont l'activité (résidence, production, diffusion) ne diffère que par de subtils dosages ?

Comment justifier qu'au sein d'un même label, défini à travers un même ensemble de missions et inscrit dans un environnement comparable, les subventions accordées par l'Etat puissent aller du simple au décuple ? De même comment justifier qu'à niveau d'activité et d'exigence équivalent, un établissement soit labellisé et un autre non ?

L'Etat, qui a été l'inventeur et reste le dénominateur commun de cette vaste configuration, voit progressivement son rôle d'inspirateur puis de pilote fragilisé. Où se situeront donc demain ses responsabilités, son action et son influence aux côtés des collectivités territoriales ?

- **B - Pour aborder l'avenir des labels**

Au-delà de ces questions qui traversent le débat public il importe surtout d'avoir des perspectives ambitieuses.

D'emblée, le groupe a écarté deux hypothèses qui avaient pu être esquissées ces dernières années ou semaines :

- celle de l'abandon de tous labels. Cette hypothèse est en effet unanimement rejetée par le groupe et ses interlocuteurs comme profondément destructrice des références de qualité et de structuration professionnelle à l'échelle nationale ;

- celle d'une reconfiguration générale des labels existant pour faire émerger deux familles distinctes d'institutions labellisées : l'une centrée sur la production, l'autre sur la diffusion des œuvres. L'hypothèse est jugée entièrement théorique tant le paysage actuel, jusqu'aux architectures des lieux qui le composent, est majoritairement marqué par la mixité et la perméabilité des deux fonctions.

En revanche, le groupe réaffirme le rôle central de l'Etat en tant que garant, animateur et évaluateur d'une politique nationale portée par l'ensemble des collectivités, en faveur du spectacle vivant et de ses publics, il s'est rapidement accordé sur :

- le principe de considérer que les labels portent sur des structures ayant reçu des collectivités publiques des missions pérennes, ces structures étant pour leur majorité des lieux mais aussi, par exemple, des orchestres permanents ou des entités de soutien aux arts qui s'expriment essentiellement dans l'espace public, et que leur enjeu était de constituer l'armature la plus durable et incontestable des politiques publiques partagées en faveur du spectacle vivant ;

- l'intérêt de ne pas faire un préalable de la question de la direction par un artiste ou non d'une structure labellisée, l'essentiel étant de réaffirmer la prééminence du projet artistique porté par la direction ;

- le danger qui consisterait à dévaloriser, dans le chantier qui s'amorce, ce que demeurent individuellement la majorité des structures labellisées : des foyers privilégiés de rencontre et de création pour l'art aujourd'hui agissant au cœur de la population.

2 - Refonder les labels, sans doute, mais avec quels objectifs ?

Donner une meilleure visibilité à l'organisation du spectacle vivant en France : là où certains disent ne plus y voir qu'un empilement de labels, en simplifier la lecture et en renforcer la valeur de référence et de sens auprès de la population, des élus et des médias ;
faire de la « desserte de la population », en terme d'accès à une offre de spectacles diversifiée, un critère fondamental pour la future carte des labels, ce qui dans le même temps appelle à repenser les modes de constitution des publics au regard des nouveaux usages et aspirations (modes d'information, d'accueil et de fidélisation) ;

Remettre le label au centre de « chaînes artistiques » aujourd'hui parfois rompues ou éparpillées, au bénéfice premier des compagnies indépendantes (chorégraphiques, musicales, théâtrales, etc…) et de leurs publics ; pour ce faire, systématiser le principe d'équipes artistiques « associées » dans la durée, sur la base d'objectifs, de moyens et de modes d'évaluation clairement définis ;

Reprendre dans ce cadre la question des lieux et espaces permanents de travail et de ressources pour les artistes de chaque discipline, afin de mieux faire face à leurs besoins spécifiques ; parallèlement, reconnaître la transversalité des pratiques aujourd'hui à l'œuvre et veiller à ce que ces projets trans-disciplinaires puissent trouver des outils adaptés ;

Ne pas conférer au label plus que ce qu'il signifie, à savoir une garantie de rigueur et de qualité dans l'abord de l'actualité artistique au service d'une population ; n'accorder en conséquence de label que dans un contexte territorial et sur des critères professionnels précis (missions fondamentales / outils et moyens adaptés / partenariat public contractualisé) ;

Veiller à l'équilibre des moyens accordés par l'Etat aux structures labellisées dans un souci d'équité envers la population mais aussi des forces artistiques de chaque discipline sur chaque territoire.

Pour progresser autour de ces six objectifs, le groupe a néanmoins considéré qu'il serait sage de repartir du paysage existant, pour le confirmer ou le renforcer ici, le modifier ou le réexaminer, là : il n'y a aucune raison à ce stade, dans la « révision générale » qui s'impose, de renier ce qui a été fait par les artistes, les professionnels et la puissance publique dans ce pays durant ces dernières décennies. Les forces et les moyens existants constituent une formidable base pour actualiser le sens et l'organisation d'une politique publique nationale partagée en faveur du spectacle vivant.

3 - Proposition de méthode pour une révision générale des labels attribués par l'Etat

A ce point de constats, d'analyses et de perspectives, le groupe a estimé que la tâche qui s'imposait à la collectivité et à la profession était bien de réaffirmer la fonction dynamique et l'évidence démocratique des labels.

Pour ce faire, le groupe propose dans ce qui suit une stratégie de clarification en trois étapes par :

- l'affirmation des principes qui fondent les réseaux nationaux ;
- la proposition de rechercher des accords entre l'ensemble des collectivités publiques intéressées à l'échelon des territoires ;
- la mise en valeur de la singularité du projet artistique dans ce cadre précisé.

- **A - Affirmer l'unité des réseaux nationaux, au delà des disciplines artistiques, au travers des missions qui les fondent.**

Dans l'esprit de la Charte des missions de service public, mais avec une valeur exécutive validée nationalement, il s'agira d'adopter formellement le socle des missions fondamentales qui devront être remplies par toute institution du spectacle vivant bénéficiant d'un label délivré par l'Etat. C'est ce socle, ratifiant une convergence nationale (Etat, collectivités, professionnels du spectacle vivant) sur lequel devra se construire, pour un territoire déterminé mais aussi à partir de ce territoire, l'action de tout lieu et opérateur (ou groupement de lieux et opérateurs) labellisé.

Nous proposons ici une première version de ce socle en huit points :

Donner vie à une structure de référence consacré au spectacle vivant et en optimiser le fonctionnement et l'outil : le label national renvoie à un ensemble d'entités vouées au spectacle vivant qui par leurs qualités architecturales, leur modernité technique et leur agencement général, protégés et entretenus, dans le cas des lieux, et par leur pérennité dans tous les cas, doivent être des outils phare à la disposition et à l'écoute des artistes tout autant que du public.

Ancrer la présence des artistes au cœur de l'outil, d'une part pour en garantir l'adaptation aux évolutions des formes et des pratiques artistiques, d'autre part pour assumer une responsabilité majeure dans la cohésion de la chaîne artistique en contribuant au renouvellement des générations

Organiser la présentation régulière d'œuvres ou de travaux artistiques, à partir d'une discipline privilégiée ou dans une logique pluridisciplinaire, en évitant ici l'enfermement de la spécialisation, et là le nivellement du catalogue. Dans tous les cas proposer des rencontres avec le plus emblématique de l'actualité des arts vivants, mais aussi l'émergence des nouvelles esthétiques, en intelligence avec le patrimoine également vivant qui nous a été légué.

Assumer une responsabilité territoriale, en portant une égale attention aux publics de son environnement immédiat et à ceux plus éloignés de la structure, en constituant et en animant un réseau de personnes relais en intelligence avec l'équipe professionnelle de la structure, et en organisant ou promouvant au besoin des manifestations hors ses murs, en salle comme dans l'espace public.

Prendre sa part dans l'action éducative, en développant un programme permanent de sensibilisation et de fréquentation artistique en partenariat avec le monde de l'enseignement, celui de l'éducation populaire et tous autres relais structurants de la vie culturelle et sociale.

Constituer un espace d'accueil et de ressources pour les artistes et les professionnels, tout particulièrement pour ceux de son environnement géographique, en facilitant la circulation de l'information, le conseil et la mise en relation, la formation, la mise à disposition d'espaces de travail et de matériels, le droit à l'essai artistique, la possibilité de se confronter à des publics témoins.

Entretenir une ouverture professionnelle et une curiosité publique permanentes sur « l'autrement et l'ailleurs », que ce soit en termes de pratiques culturelles (dont la pratique en amateur) et de réalisations artistiques en participant à des invitations et échanges européens et internationaux notamment.

Inscrire la structure dans des logiques de complémentarité ou de convergence avec les autres institutions et opérateurs pérennes de son territoire d'implantation comme avec les réseaux nationaux, afin que ses actions participent à une dynamique collective en faveur de la vie des spectacles.

Plus un tel socle, conditionnant l'accès à tout label national, sera ferme et lisible et plus la liberté de le faire vivre « à sa manière », comme la possibilité d'en faire un support pour inventer ou innover, seront grandes.

- **B - Formaliser l'accord des collectivités publiques – Etat et collectivités territoriales – sur les territoires**

Une offre structurelle équilibrée et forte sur les territoires est une responsabilité partagée entre l'Etat et les différents niveaux de collectivité territoriales – régions, départements, communes ou intercommunalités. Cette compétence conjointe est le fruit de notre histoire, elle est une force, elle suppose une collaboration effective et fait aux collectivités publiques le devoir de la cohérence.

Il conviendra d'identifier, territoire par territoire, les opérateurs susceptibles de mettre en œuvre, individuellement ou collectivement, ce socle de missions au service de la desserte du bassin de population concerné et de la communauté artistique.

Cette relecture de la carte, concertée avec les collectivités territoriales, servira de base à la conclusion d'accords cadre entre l'Etat et des collectivités parties prenantes (une agglomération-centre et un département, par exemple), les professionnels étant consultés au cours de ce processus.

Au fil de la conclusion de ces accords, le profil de chaque établissement et les bénéficiaires de labels pourront être confirmés.

Derrière cette démarche, il y a la perspective de resituer beaucoup plus clairement la responsabilité et la décision publique à son bon niveau, quand elle est aujourd'hui, sur certains territoires, fragmentée d'une manière parfois redondante, parfois incohérente voire contradictoire, à travers les différentes conventions et autres contrats d'objectifs conclus séparément avec chaque institution par de mêmes partenaires publics.

- **C - Resituer la singularité du projet artistique du directeur de la structure dans le contexte des missions nationales et du contrat territorial passé entre les collectivités publiques.**

Ce que l'on nomme aujourd'hui couramment « le projet du directeur » ainsi que les contrats et conventions qui s'y rattachent, devraient à l'avenir se présenter sous une forme plus lisible et structurée

- dès lors que la commande nationale serait à la fois simplifiée et plus affirmée (c'est l'ambition du socle des missions proposé auparavant),
- et que les conventions passées entre chaque établissement et les pouvoirs publics pourraient se concentrer sur la mise en œuvre professionnelle d'un contrat cadre préexistant signifiant, politiquement, les priorités et les délégations retenues pour la desserte de chaque territoire d'implantation.

Ces étapes ayant permis de clarifier leurs cadres, les projets artistique sur lesquels les directeurs de structures labellisées seront choisis devront prendre la mesure d'un contexte de monopole pour le spectacle vivant ou au contraire de complémentarité s'il y a d'autres structures inscrites sur le bassin de population concerné, et en tirer les conséquences en termes de stratégies culturelles, d'organisation et de compétences professionnelles au sein de l'institution.

Quant aux contrats ou conventions d'objectifs pluriannuels passés entre les institutions labellisées et leurs principaux financeurs publics, ils devront traduire le choix négocié d'une série d'indicateurs d'activité et des critères d'évaluation, à la croisée de la commande des pouvoirs publics et du projet singulier développé par le directeur pour y répondre.

Contribution PROFEVIS

Syndicat des Ensembles Professionnels Vocaux et Instrumentaux Spécialisés

Réflexions sur le lien entre le réseau des structures de production et de diffusion mis en place par l'Etat et les équipes indépendantes : les contrats et conventions de résidence pour les ensembles FEVIS et PROFEVIS

Les dispositifs de mise en résidence de compagnies indépendantes auprès de structures de production et diffusion constituent à la fois une réalité du paysage actuel dans le spectacle vivant et une perspective de développement fondamentale pour les années à venir. La circulaire du 13 janvier 2006 en a fixé le cadre général. Les ensembles du PROFEVIS (associés à ceux de la FEVIS, qui ont également été consultés) souhaitent ici à la fois faire part de leur expérience de ces processus dans le domaine musical et mettre en avant une série de propositions destinées à lui donner un rôle véritablement structurant pour le travail des équipes et des lieux.

I – Le paysage actuel

I – 1 : Pour une ébauche d'état des lieux

On souligne ici qu'il s'agit d'ébauche, dans la mesure où le taux de réponse des ensembles de la FEVIS au questionnaire qui leur a été adressé est de 26 %, soit 25 ensembles sur 95. Parmi les répondants, on constate une légère sur-représentation des ensembles les plus « établis » (budget et équipe administrative importante, forte implication dans l'action collective), même si les ensembles plus jeunes, plus fragiles mais dynamiques sont aussi bien représentés. La catégorie la moins représentée est celle des ensembles « médians » (activité et budgets modérés mais stables). Sans préjuger des effets de la représentativité des répondants sur les résultats, il est permis de penser qu'une extension à tous les ensembles conduirait plutôt à minorer les chiffres.

En préalable et **hors du dispositif des résidences**, l'appréciation quantitative par les ensembles de leurs **partenariats privilégiés** en production et diffusion tend à faire apparaître des relations de « fidélité de fait » avec certains lieux (surtout diffuseurs, parfois producteurs :

- 85 % considèrent entretenir des liens privilégiés avec des lieux d'accueil (1 représentation tous les deux ans au minimum avec le même lieu).
- La moyenne est de 3 lieux partenaires réguliers par ensemble, 20% des ensembles évoquant un seul lieu et 38% au moins cinq
- En ce qui concerne la typologie des lieux, il s'agit à 36 % de festivals, 22 % de théâtres lyriques, 13 % de scènes nationales, 10 % d'auditoriums, les 19 % restants se partageant entre centres culturels de rencontre, saisons musicales de conservatoires, maisons de la culture et théâtres municipaux, conventionnés ou privés
- l'estimation par les ensembles du nombre de dates concernées sur une année par ces partenariats privilégiés est de 28 %, avec 18 % des ensembles estimant que moins de 10 % de leur activité se déroule dans le cadre de ces partenariats privilégiés et 24 % des ensembles estimant que plus de 50 % de leur activité est concernée
- la forme majoritaire des partenariats est la diffusion par le biais d'un contrat de cession avec 79 % des dates, la coproduction représente 14% des dates et la coréalisation 7 %
- pour 36 % des ensembles, ces partenariats s'accompagnent d'actions pédagogiques et socio-culturelles dans un des lieux au moins.

En contrepoint de cette « fidélité de fait », **la formalisation de cette relation par le biais d'une convention de résidence est commune, mais son contenu varie et reste souvent limité** :

- 40 % des ensembles répondants sont signataires d'une convention de résidence avec un lieu partenaire régulier ; c'est probablement l'un des chiffres où la représentativité des répondants exerce la distorsion la plus sensible, dans la mesure où il est possible que les ensembles bénéficiant d'une résidence (et ceux menant des démarches actives pour y parvenir) aient un peu plus répondu que les autres
- Pour 12 % des ensembles, la convention fixant les modalités de la résidence est cosignée par les pouvoirs publics (collectivités territoriales exclusivement) ou signée avec eux plutôt qu'avec le lieu lui-même
- la grande majorité de ces conventions (80%) portent sur un nombre minimum de représentations ou de concerts dans le lieu, mais seulement 30% des conventions induisent un nombre annuel de concerts supérieur à deux ; en rapportant les chiffres au groupe des ensembles signataires ou non d'une convention, on en déduit donc que 12 % au maximum prennent part à une résidence formalisée permettant une diffusion intensive dans le lieu
- 70 % des conventions de résidence stipulent des mises à disposition de locaux ou de personnel, essentiellement sur des périodes brèves (salles de répétition et personnel technique pour les manifestations visées par la convention) ; une très petite minorité (moins de 10% des conventions) étend ces mises à disposition au-delà des périodes d'activité concernées ; rapportée au groupe des ensembles signataires ou non d'une convention, on peut donc considérer que 4 % seulement des ensembles bénéficient de mises à disposition significatives de locaux ou de personnels dans le cadre d'une résidence formalisée
- les conventions de résidence formalisant un cadre de coproduction sont très minoritaires : deux cas relevés seulement, dont l'un indicatif et non contraignant pour le lieu
- en revanche, 3 cas ont été relevés où la convention de résidence stipule le versement par le lieu d'une aide financière à la production pour des montants non négligeables (3 à 6 % du budget général de l'ensemble), mais un seul ensemble est signataire d'une telle convention avec un lieu vis-à-vis duquel il est totalement indépendant (dans les deux autres cas, c'est le même directeur artistique ou la même équipe administrative qui dirige l'ensemble et le lieu signataires).

I – 2 : Constats et propositions de la part des ensembles

Le ressenti subjectif des ensembles par rapport aux conventions de résidence est celui d'un outil **positif**, précieux, mais **sous-exploité**.

Les **atouts** d'une résidence tiennent à sa capacité à inscrire un travail artistique dans la durée, tant auprès du public que des équipes animant le lieu, à optimiser la production et la diffusion des projets en mettant en commun des moyens et des réseaux.

Les **limites** de la plupart des conventions de résidence en cours tiennent d'une part à leur nombre encore trop faible, et surtout au fait qu'une majorité d'entre elles sont vécues comme des coquilles (presque) vides par les ensembles.
Trop souvent, la résidence s'apparente à un affichage vis-à-vis des pouvoirs publics avec un minimum d'achats de projets clés en main, sans véritable implication du lieu dans le processus de production et de diffusion. Si cette situation peut parfois convenir aux directeurs artistiques des ensembles dans la mesure où elle ménage totalement leur liberté de choix, elle s'avère plus généralement frustrante puisque l'absence de moyens est une restriction beaucoup plus forte au final de cette liberté que ne le serait un vrai choix artistique négocié entre directeur de compagnie et de lieu !
Enfin, les incohérences du maillage géographique des résidences témoignent à la fois des lacunes de la circulaire et de sa mauvaise application. Les théâtres lyriques, qui devraient être les premiers à créer des relations au long cours avec les ensembles de musique ancienne et

contemporaine capables d'élargir leur répertoire, sont encore trop peu nombreux à le faire. Les scènes nationales qui se saisissent des propositions de formats concerts ou scénique léger sont une infime minorité, rares sont les auditoriums qui apparaissent autrement que comme un garage ou le lieu d'accueil de l'orchestre permanent du territoire.

Les ensembles reconnaissent que l'effet pervers de conventions de résidence imposées de manière trop dogmatique pourraient tenir à un manque de motivation artistique profonde de la part des responsables de lieu et à un effet de rigidification dans la circulation des productions (les compagnies ne tourneraient plus, chaque scène ayant son ensemble résidant et n'accueillant plus les autres). Cependant on est encore très loin de la saturation (d'autant que cette circulation peut aussi être organisée sous la forme d'échanges), et le « manque de désir » qui pourrait naître de résidences plus contraignantes n'aurait sans doute pas de conséquences plus dramatiques que celui qui fait de la majorité des résidences existantes des projets dont le contenu culturel demeure très en deçà de son potentiel…

En dépit de ces réserves, qui tiennent surtout à la volonté d'améliorer le cadre existant, il est à noter que la **totalité des ensembles répondants** qui n'ont pas signé de convention de résidence avec un lieu **souhaiteraient pouvoir bénéficier d'un tel dispositif**.

II - Quelques amorces de proposition

II – 1 : Des dispositifs à préciser en fonction des structures d'accueil et des territoires

Si l'idée n'est pas d'imposer systématiquement la mise en résidence d'un ensemble de musique savante dans chacun des lieux du réseau mis en place par l'Etat et les collectivités territoriales (théâtres lyriques, auditoriums, scènes nationales), il est nécessaire **d'intensifier fortement ce dispositif**, en le pensant dans une optique de **cohérence régionale** par rapport aux équipements et aux publics, mais aussi aux compagnies relevant d'autres disciplines.

La grande majorité des **théâtres lyriques** devraient accueillir un ensemble de musique ancienne ou contemporaine susceptible de prendre part à des productions scéniques, et un relevant de chacune de ces catégories pour les opéras nationaux.

Le mariage entre un théâtre et un ensemble, s'il doit procéder d'une envie mutuelle de deux directeurs, doit mettre en avant des critères de compatibilité qui en signent le réalisme. La taille de l'ensemble, ses principales orientations de répertoire, ses choix interprétatifs, son réseau de diffusion doivent être en accord avec les capacités physiques et financières de production du lieu, l'orientation de ses distributions, son réseau de coproducteurs. Si l'objectif d'une nouvelle production scénique par saison avec l'ensemble peut paraître réaliste dans les théâtres disposant des budgets et de la programmation la plus étoffée, il peut être allégé à une saison sur deux dans les opéras de taille plus modeste, cela afin de favoriser les coproductions et l'échange des spectacles ainsi que la circulation des équipes. Dans tous les cas, l'ensemble doit prendre part chaque saison à la programmation de concerts qui existe dans la plupart des théâtres lyriques.

Paradoxalement, seules les cinq salles lyriques parisiennes semblent devoir faire exception : leur vocation de vitrine les conduirait plutôt à accueillir le meilleur des formations baroques et contemporaines, régionalisées ou nomades, si possible dans le cadre de coproductions avec leur théâtre « d'origine » pour celles en résidence, et sans exclure des partenariats réguliers avec certaines d'entre elles, mais en évitant de créer un glacis dans une ville où se concentrent l'essentiel des caisses de résonance médiatique du pays.

La résidence d'ensembles musicaux spécialisés dans le sens le plus large du terme (c'est à dire tous répertoires confondus, de la musique ancienne à celle d'aujourd'hui en passant par les formations orchestrales, instrumentales et chorales traitant des répertoires panachés) devrait également être de règle dans le réseau des **auditoriums**. On peut estimer que les formations employant régulièrement de forts effectifs (orchestres et chœurs en particulier) devront bénéficier d'une vigilance particulière, dans la mesure où ils sont moins susceptibles d'être accueillis en résidence dans les théâtre lyriques dont beaucoup disposent d'effectifs artistiques permanents et où la complémentarité ne peut jouer comme pour le répertoire baroque et (en partie) contemporain. La même réserve quant à une résidence d'ensemble au sein d'un auditorium parisien peut s'appliquer que pour les opéras.

Le principal problème tient cependant aux réserves qu'on peut avoir quant au qualificatif de « réseau » appliqué aux auditoriums, tant ils recouvrent des réalités juridiques et financières différentes par rapport aux théâtres lyriques et aux scènes nationales, et tant le maillage territorial apparaît inachevé à cet égard. Difficile aujourd'hui de dire ce que devraient être les règles de bonne gouvernance en terme de partage des décisions artistiques, de plages de programmation, de nombre de dates et d'apports financiers face à une telle addition de cas particulier. Dans un souci d'harmonisation, il est impératif que l'Etat entame enfin avec les collectivités territoriales qui sont généralement le moteur de ces équipements une réflexion sur leur organisation, leur répartition et leur labellisation (vers un modèle des « Cités Nationales de la Musique » qui équilibrera l'absence d'équipements spécialisés dans ce domaine comparables aux CDN et CCN ?).

C'est dans le cas des **scènes nationales**, équipements pluridisciplinaires, que la complémentarité avec les autres disciplines devra faire l'objet de la plus grande attention.
Dans la mesure où il paraît peu réaliste d'imaginer que toutes puissent accueillir en résidence à la fois une compagnie théâtrale, chorégraphique, circassienne et musicale, le rôle de cadrage des pouvoirs publics peut consister à la fois à déterminer, en fonction de leur équipement, de leur budget et de leur bassin de public le nombre de compagnies en résidence (une au moins pour chaque scène) et les disciplines à prioriser dans un souci d'équilibre par rapport à l'existant sur le territoire élargi permettant la circulation des publics d'une scène à l'autre.

Selon leur calendrier, le renouvellement des résidences et donc la présence de telle ou telle discipline peut coïncider avec la nomination d'un nouveau directeur pour le lieu ou s'inscrire en décalage et constituer un enjeu dans le cours de son mandat. Il est important que ses choix personnels rentrent en ligne de compte, mais pas indispensable qu'ils prévalent sur l'équilibrage voulu par les autorités de tutelle (la présence de telle compagnie dans telle discipline en résidence jusqu'au terme d'une période définie devenant au contraire un des paramètres pris en compte de part et d'autre dans le processus de recrutement).

Dans le domaine musical, les capacités du lieu en terme de financements et de publics ont évidemment une influence sur le choix des ensembles accueillis en résidence : certaines scènes nationales parmi les plus importantes ont prouvé leur capacité à accueillir des formations orchestrales lourdes, ainsi que des formats lyriques mis en scène ou non. C'est au niveau des scènes de taille plus modeste que les accueils sont encore insuffisants ; pourtant nombreux sont les ensembles à proposer des formes concertantes ou scéniques de format léger ou moyen dans le répertoire médiéval, renaissance, baroque, contemporain, ainsi que sur des effectifs instrumentaux ou vocaux de toutes périodes ne faisant pas nécessairement appel au grand orchestre et au grand chœur. C'est dans ces domaines que l'insuffisante ouverture du réseau des scènes nationales aux musiques savantes apparaît la plus manifeste, pour les résidences comme pour la diffusion au sens traditionnel du terme.

II – 2 : Des critères d'application et d'évaluation à affiner

Cette typologie des lieux d'accueil et cette mise en avant du facteur géographique peuvent apporter un complément utile à la circulaire du 13 janvier 2006, qui développe peu ces points précis. Afin d'assurer une application vraiment satisfaisante de ce texte qui fixe un cadre général bien à même de répondre aux attentes des ensembles, il convient également de définir des règles permettant d'éviter que certaines résidences se limitent à l'effet d'affichage. Les principaux enjeux sont au nombre de quatre :

- **Intensité de la diffusion sur le lieu et dans les réseaux qu'il anime :**

On constate qu'une écrasante majorité des conventions de résidence s'en tiennent à deux dates ou moins par an. S'il n'est pas réaliste de fixer dans l'absolu un nombre minimal de dates (pour de petites scènes, deux dates correspondent déjà à un effort significatif), il serait souhaitable que les autorités de tutelle s'impliquent dans la rédaction des contrats et conventions de résidence afin de garantir que ce nombre soit bien optimal compte tenu du projet de la compagnie accueillie et des moyens de la structure d'accueil

- **Réalité du partenariat dans le processus de production :**

Si la résidence se limite à un « minimum de dates à l'achat », ce qui est très souvent le cas, on peut considérer que le lieu, l'ensemble et le public passent à côté d'une partie de ses objectifs. Compte tenu des mêmes réalités au cas par cas liées au projet et au moyen, il est fondamental que les conventions de résidence visent un travail réel de coproduction entre la compagnie et la structure d'accueil - l'élaboration de budgets en commun et la prise en charge par la structure d'accueil d'une partie des coûts de montage, et pas seulement du coût plateau marginal, devant être les deux axes privilégiés de ce travail.

- **Une réflexion sur la durée et le mode de renouvellement des résidences :**

Il s'agit probablement du thème le plus ouvert au débat. Là aussi, l'adéquation aux réalités locales rend difficilement imaginable une règle générale et abstraite. La durée prévue pour une résidence n'aura pas le même sens selon qu'elle formalise une relation existante, qu'elle initie l'association entre un lieu et une compagnie déjà bien présente sur le territoire, qu'elle vise au contraire à faire connaître au public le travail d'un ensemble encore non implanté. Des résidences courtes autour d'un projet (visant précisément à faire connaître au public le travail d'une compagnie, ou à lui donner des moyens de production plus ambitieux) peuvent être aussi légitimes que des résidences sur plusieurs années, planifiant tout un parcours de productions étalées dans le temps. A chaque fois, il s'agira de trouver le juste équilibre entre une durée suffisante pour éviter le saupoudrage et un examen régulier des objectifs destiné à empêcher que certaines résidences puissent se transformer en rentes de fait (cas de figure rarissime aujourd'hui, mais travers sur lequel il conviendrait d'être vigilant si le dispositif se généralise). Là encore, les partenaires publics ont un rôle d'encadrement à jouer.

- **La présence des partenaires publics tant au niveau de l'encadrement que des moyens accordés :**

De tout ce qui précède, il ressort qu'un développement efficace des dispositifs de résidence nécessite que les partenaires publics des ensembles et des lieux soient étroitement associés à leur mise en œuvre. Il ne s'agit évidemment pas qu'ils se substituent à des décisions d'ordre artistique, mais qu'ils mettent au travers de leur rôle d'expertise celles-ci en perspective par rapport au contexte général du territoire et des publics, dans le souci d'assurer la meilleure mise en avant possible du travail de la compagnie tout en garantissant un équilibre par rapport à l'ensemble des missions de production et de programmation du lieu d'accueil. Cela suppose que les partenaires publics suivent la rédaction de la convention ou du contrat de résidence, et en soient aussi souvent que possibles signataires. Ils seront par ce biais amenés à exercer une évaluation régulière de la manière dont les objectifs de la résidence sont atteints, mais aussi à s'engager sur les moyens financiers qu'eux même accorderont à ces dispositifs. D'une part, l'effort des structures d'accueil qui s'engagent dans un processus de résidence ambitieux doit être valorisé par rapport à celles qui se fixeraient des objectifs plus légers.

D’autre part, la mise en résidence d’un ensemble ne doit pas être pour les pouvoirs publics un prétexte pour se désengager du soutien spécifique aux compagnies (pour leurs frais de fonctionnement notamment) qui garantissent l’indépendance de ces dernières et la pérennité de leur projet au-delà du temps de la résidence.

Contribution de la Fédération des Arts de la Rue

Réflexion sur les réseaux/labels

Nous nous réjouissons du débat en cours qui s'attache à examiner les réseaux nationaux constitués par l'Etat en interaction avec les professionnels du spectacle en France, afin de les améliorer.

Ces réseaux, dont le développement, en prise avec des préoccupations liées à l'aménagement du territoire, s'est modelé à partir du théâtre (entendu comme esthétique artistique et également comme lieu de représentation) sont sans doute arrivés au terme d'une phase de construction qui laisse peut-être une opportunité pour les esthétiques artistiques et les secteurs jusqu'ici dénommés « émergents » de cesser d'émerger et de participer pleinement au paysage artistique et culturel français.

Les arts de la rue, parfois appelés théâtre de rue ou arts publics, se sont nourris du théâtre (théâtre de tréteaux comme mystères du Moyen-Âge), se nourrissent du théâtre contemporain et nourrissent les diverses formes actuelles de spectacles. Ni tout, ni partie mais en interaction avec l'ensemble des esthétiques et des pratiques artistiques (musique populaire comme musique savante, arts forains comme arts plastiques, théâtre textuel comme théâtre contextuel, prouesses circassiennes, marionnettes comme déambulations monumentales…), notre secteur s'est consolidé ces dernières décennies en dehors des circuits mis en œuvre par le Ministère de la culture.

L'univers des réseaux nous est familier. Nous avons développé le nôtre depuis une vingtaine d'années. Celui-ci vient d'être conforté par notre ministère de tutelle à l'occasion du « Temps des arts de la rue », opération triennale lancée en 2005 par Renaud Donnedieu de Vabres alors ministre de la culture et de la communication. Il est composé de neuf CNARs (Centres nationaux pour les arts de la rue) dont le nombre devrait (devait ?) s'étoffer afin que ce réseau couvre l'ensemble du territoire français.

L'univers des labels nous est fermé. En effet, le ministère de la culture, quand il a été question de finaliser les cahiers des charges des CNARs, nous a signifié qu'il y avait déjà trop de labels et qu'en ajouter un de plus n'avait pas de sens.

Aujourd'hui, il est question de réduire le nombre des labels.

Très bien, nous sommes pour. Toutefois, en prenant compte de la réalité, des réalités qui constituent l'exercice quotidien de nos métiers.

Un constat :

Refondre les labels existants suppose que ceux-ci répondent à l'ensemble des besoins des artistes comme à ceux de nos concitoyens en matière culturelle.

Pourtant, si nous examinons les réseaux/labels nationaux actuels, nous observons que, malgré la multiplicité de leurs dénominations et de leurs missions, ceux-ci ne répondent pas, en dehors de quelques rares établissements labellisés, à nos attentes légitimes en termes de création, de production et de diffusion. Les scènes pluridisciplinaires que nous-mêmes appelons généralistes restent peu enclines à prendre nos esthétiques artistiques en compte.
Cette situation évolue peu et nous pousse, de fait, à persévérer dans le développement de notre propre réseau parallèlement à ceux déjà constitués et soutenus par l'Etat.

Alors, oui pour réduire le nombre des labels à condition que le réseau que nous avons construit soit constitutif du renouvellement des labels.

Une réflexion :

Les dénominateurs communs des espaces labellisés se doivent à la fois d'harmoniser des missions d'intérêt général et également de respecter la richesse des histoires singulières dont certains artistes, des territoires géographiques et les populations présentes sur ces territoires sont constitutives afin, à terme, de contribuer à la construction d'une identité culturelle commune.

Si la réduction du nombre de label conduit à la réduction du nombre d'opérateurs considérés comme étant des référents, il est essentiel de mettre en place des modalités qui tiendront à distance toute tentation de prédominance de ces structures. La diversité des acteurs, rappelons-le, est une garantie de la multiplicité des propositions offertes à nos concitoyens.
Elle constitue une richesse indiscutable.

Alors, oui pour réduire le nombre des labels si cette réduction évite l'écueil de la concentration des moyens et des missions sur un nombre restreint de structures « happy few ».

Une interrogation :

Conjointement à la création des CNARs comme structures indispensables à l'évolution de la structuration du secteur des arts de la rue, nous avons tenté de développer notre relation à l'Etat. Jusqu'à récemment, cet Etat s'est montré hésitant quant à une légitimation de nos formes d'expression artistique. Cette reconnaissance reste très modeste en termes de subventions (1,64% du budget attribué aux arts de la rue en 2007 sur l'ensemble des mesures attribuées au spectacle vivant par le ministère de la culture). Elle se révèle aussi très fragile. En effet, aucune de nos structures nationales de référence n'a été préservée dans le cadre de l'effort financier consenti par Christine Albanel, ministre de la culture, en janvier 2008 afin de protéger les réseaux nationaux.

Alors, puisqu'il s'agit de questionner la pratique de labellisation, nous nous interrogeons. Ses modalités de fonctionnement s'appuieront-elles sur un processus d'exclusion « ce qui en est – ce qui n'en est pas » ou ce label sera t'il mis en place selon des modalités prenant en compte, presque en temps réel, l'évolution du spectacle vivant et la diversité des artistes ?

Quelques propositions pour que la présence des arts de la rue soit intégrée aux réseaux/labels à venir :

- La notion d'équipement gagnerait à évoluer vers celle d'espace de jeu, de création, de diffusion… En ce qui concerne les artistes de rue, celui-ci est avant tout l'espace public. L'expérimentation se déroule dans la rue, les murs sont des éléments scénographiques, le plateau est le bitume, l'espace de jeu est vivant.
- Il serait souhaitable que la dénomination hors les murs (qui est comprise comme espace scénique hors du théâtre-bâtiment et majoritairement dans d'autres murs) soit élargie à l'espace-public.
- La qualité des rapports de proximité est déterminante dans la relation au public-population.
- Un label pourrait être attribué à un ensemble d'opérateurs rassemblés sur un territoire d'implantation commun : communautés de communes, pays, ville ou département…
- La nécessité de mutualiser des moyens dispersés serait bienvenue dans le cahier des charges.
- La capacité à mobiliser les forces créatives et organisatrices d'un territoire donné sur des objectifs communs nous semble être une condition nécessaire à la définition d'un label. D'autant plus si celui-ci a pour objet de rassembler des missions éparpillées au gré des différents labels qui se sont superposés.

Enfin, si l'évolution de la structuration du paysage culturel et artistique français devait s'acheminer vers une réduction du nombre de labels, nous demandons à ce qu'elle se mette en place selon deux postulats que nous estimons indiscutables :

- l'ouverture la plus large et la plus généreuse possible à la diversité des pratiques et des esthétiques artistiques et culturelles en constante mutation dans notre société,
- la nécessité de faire en sorte que l'ensemble de nos concitoyens aient un accès possible à ces pratiques et ces esthétiques.

Contribution de l'ONDA
Office National de Diffusion Artistique

Propositions de réforme pour les CDN, CCN, Scènes Nationales, CDC, Scènes conventionnées

Propositions de réforme pour les CDN

La création des CDN est historiquement liée à la reconnaissance par l'Etat du travail d'une compagnie généralement implantée sur un territoire. Un demi-siècle plus tard, la réalité de ces institutions a beaucoup changé à la suite de plusieurs phénomènes dont les principaux sont : les nominations successives qui s'accompagnent de l'effacement du projet initial de compagnie, le financement croissant des collectivités locales qui se traduit par une augmentation de la mission de diffusion, et enfin le nombre sans cesse plus élevé des compagnies qui fragilise le développement des parcours professionnels. Ce nouveau contexte a fait que la direction d'un CDN est progressivement apparue comme une opportunité pour *s'en sortir*, comme le stade suprême du conventionnement. Et l'apparence est devenue majoritairement une réalité. Or, l'extrême gravité de la situation actuelle appelle une refondation des CDN dans un esprit de service public.

- **Primauté de l'artistique**

Un CDN est une institution dédiée à la création. La politique de diffusion est complémentaire, elle seconde l'activité de création. Ce point est particulièrement important dans la relation avec les collectivités locales qui ont souvent tendance à évaluer l'activité du CDN dans sa globalité, en mettant sur le même plan accueils et créations. Le niveau de fréquentation du lieu consécutif à la diversité et la qualité de la programmation prenant le pas sur la pertinence artistique des productions.

- **Primauté de la production**

Un CDN est une institution dédiée à la production. Nous savons que la production est un métier qui convoque dans une entreprise différents savoirs-faire. Or ces compétences ont majoritairement disparues des CDN.
L'autosuffisance financière pour les productions du directeur et la situation particulière pour leur diffusion (autodiffusion au siège, coréalisations avec partage des risques, échanges…) expliquent pour une large part cette régression.
Les CDN doivent s'affirmer comme des lieux de production qui doivent démontrer leur capacité à produire et à diffuser des œuvres. Aujourd'hui, si les compagnies sont réticentes à se dessaisir de la délégation de production, c'est qu'elles savent pertinemment qu'elles sont nettement plus performantes sur ce terrain.

- **Plateformes de production**

Force est malheureusement de constater que l'activité des CDN est trop souvent concentrée sur les créations du directeur et ceci a, bien entendu, une traduction budgétaire. Il faut que la notion de partage ne s'arrête pas aux outils (salles de répétition, accès au plateau…) mais s'étende aux budgets. À cet effet, il sera nécessaire de fixer pour chaque CDN des ratios qui garantissent une meilleure répartition du budget de production.

Afin de consolider les parcours et mutualiser les outils, chaque CDN (selon ses moyens financiers) doit associer un ou plusieurs artistes sur la durée du mandat du directeur signataire dans le cadre

du contrat de décentralisation dans des formes à définir entre les intéressés. Les artistes associés peuvent tout aussi bien être des musiciens, des chorégraphes, des auteurs…
 # La Communauté flamande de Belgique a encouragé et reconnu depuis plusieurs années une grande diversité de plateformes de production (une grande institution comme Tonnelhuis à Anvers sous la direction de Guy Cassiers, Victoria ou C. de la B. à l'initiative d'artistes, Transparent ou Muzick… à l'initiative de producteurs).

Il faut aller au bout de cette réforme en ouvrant la direction des CDN aux directeurs producteurs. Il faut, et je le souhaite, favoriser dans le cadre de ces nouvelles missions la nomination d'artistes mais ne pas en faire un dogme comme aujourd'hui. Cette mesure ne doit pas être considérée comme une alternative ou un recours mais comme une possibilité nouvelle et complémentaire pour que se développe un réseau de centres de production ouverts au partage dont les compagnies indépendantes ont un absolu besoin.
 # Rappelons que l'immense majorité des grands festivals internationaux et des opéras sont dirigés par des directeurs artistiques et que nous avons quelques exemples probants (TNB, Garonne,Vidy-Lausanne…).

- **Nouveau contrat de décentralisation**

La mise en œuvre de ces quelques préconisations rendront indispensables une révision profonde du contrat de décentralisation (décret du 2 octobre 1972 et arrêté du 23 février 1995) et tout particulièrement le titre II sur le projet artistique.

Propositions de réforme pour les CCN

À la suite d'une conférence de presse de Jack Lang, c'est une note interne de la Direction de la musique et de la danse du 18 juin 1984 qui institue les Centres chorégraphiques nationaux. Les compagnies qui se verront décerner le nouveau label devront être « *de niveau national* » et faire l'objet *« d'un financement concerté et conjoint des collectivités locales »*. Les futurs CCN doivent être *« des pôles de développement et ne pas limiter leur dynamique à leur propre action artistique. Ils doivent assurer au moins trois des quatre missions : création, diffusion, formation, accueil ».* La création des CCN est à replacer dans un contexte politique caractérisé par une méfiance à l'égard des institutions en général (Brigitte Lefèvre aurait préféré que l'on substitue « pôle » à « centre »), une volonté d'émancipation par rapport au modèle théâtral (pas de décret, peu de texte cadre) compensée par une forte prégnance de l'action culturelle (dont on reprend les grandes missions).

- **Primauté de l'artistique**

Aujourd'hui, un CCN (à l'exception des ballets qui bénéficient du label et des très rares d'entre eux dotés de bâtiments adaptés à la diffusion) est un lieu de fabrique artistique dédié à un chorégraphe. Ainsi, comme le signale Agnès Izrine dans « L'art en présence » édité par l'Association de CCN : *« la distinction entre compagnie et CCN reste flou ».*
Une clarification des missions ou de leurs priorités est une nécessité afin de prendre en compte le malaise qui est très perceptible chez les chorégraphes directeurs. Ainsi, il est important d'instituer à nouveau les CCN dans leur mission de création et de production afin d'éviter que soient mis sur le même plan, au moment de l'évaluation partagée par les différents partenaires publics, l'action culturelle et la création artistique. Peut-on imaginer un contrat type (évidemment adaptable aux différentes situations) pour l'ensemble des CCN qui fixerait clairement les missions et les obligations autour duquel se retrouveraient les collectivités concernées ?

- **Pôles de production**

À la différence des CDN, les CCN ont fortement développé leurs compétences en matière de

production. Il y a chez chacun d'eux de véritables cellules de production et de diffusion qui savent construire des coproductions et des tournées nationales ou internationales.
Il faut développer ce potentiel en l'articulant avec ce qu'il est convenu d'appeler l'accueil studio.

La mesure d'accueil studio a été prise en 1998 afin de répondre tout à la fois à la *grogne* des compagnies et au désir des CCN de pouvoir enfin répondre aux demandes qu'ils ne pouvaient auparavant satisfaire. Son montant est actuellement de 45.000 euros. L'accueil studio est un exemple de la difficulté qu'il y a à vouloir réguler, tout en souhaitant préserver des espaces de recherche sans *rentabilité* immédiate. D'un point de vue quantitatif, les AS sont un succès :
en 2004, 123 compagnies en ont bénéficié. Mais nous savons qu'ils « *ont suscité un nombre de compagnies en région dans une prolifération de petites formes* » (in « L'art en présence »). La prolifération actuelle de petites formes semble avoir gagné l'ensemble du pays. On ne peut rester inactif devant cette régression qui tendra à devenir la norme si rien n'est fait.
« *Comment un lieu dirigé par un artiste peut-il apporter un soutien spécifique aux besoins des compagnies, en ménageant pour la danse des espaces amplifiés de production et de diffusion ?* » (in « L'art en présence »). Voilà la seule question intéressante.
La réponse est tout d'abord budgétaire : doubler le montant forfaitaire en le portant à 90.000 euros. Sachant que la moyenne est de cinq accueils studio, le CCN s'engagerait par convention à soutenir et accompagner au minimum deux accueils studio-production.
Cette mesure vise à renforcer le secteur indépendant qui, par le biais de cette *aide différée,* bénéficierait de fait d'un savoir faire avéré pour professionnaliser ses productions.

 # Selon l'étude de leur association, sur la base de 12 CCN, la moyenne annuelle est de 5 accueils studio, soit environ 9.000 euros par accueil auxquels s'ajoutent souvent des apports en service – logement- et des apports en coproduction.

- **Prolifération et régulation**

Il est illusoire et vain d'imaginer réduire par des dispositifs administratifs la profusion que connaît actuellement le spectacle vivant. En revanche, dans cette situation de prolifération, il est urgent de prendre des dispositions afin de renforcer le secteur indépendant pour rendre à nouveau possible un déroulement des carrières artistiques. Ceci concerne, bien entendu, l'ensemble du spectacle vivant.

- **Les Centres de développement chorégraphique (CDC)**

En 1996, Annie Bozzini présente un projet à la suite du Ballet Théâtre J. Russillo.
Une directrice artistique, succédant à un artiste en charge d'un CCN, on retirera le label. Ainsi naîtra le premier CDC. Environ dix ans plus tard, un groupe de festivals de danse s'auto-proclame « Centres de développement chorégraphique » donnant ainsi naissance à un nouveau label qui sera reconnu a posteriori par l'Etat.
Les CDC regroupent de structures spécialisées dirigées par des « professionnels » qui mènent des missions de coproduction, de diffusion et de formation. Ils sont des partenaires très importants pour les compagnies et doivent être à ce titre préservés et consolidés afin de devenir des outils majeurs de la structuration de la politique chorégraphique à côté des CCN.
 # Les Centres nationaux pour les arts de la rue (CNAR) dirigés par des artistes ou par des professionnels sont, en tant que structures pluridisciplinaires de création, de diffusion et de formation, dans une situation similaire vis à vis des CDN.

Propositions de réforme pour les Scènes Nationales

Historiquement, les Maisons de la culture sont certainement les outils les plus emblématiques de la volonté du Ministère des affaires culturelles pour *« rendre accessible les œuvres capitales de*

l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français ». Elles remplissent trois missions fondamentales : création, diffusion et animation. En 1982, la Direction du développement culturel élabore la notion de *projet artistique du directeur* qui deviendra l'élément central de la reconnaissance par l'Etat. Cela concerne les MC, les CAC et les tout récents Centres de développement culturel. Quelques années plus tard, la DTS regroupera l'ensemble sous un label commun : les Scènes nationales. La dernière étape de ces aménagements successifs sera la rédaction de Contrats d'objectifs et de moyens. La seule modification importante fut celle du *projet artistique du directeur* qui a profondément transformé la fonction de ces établissements en *distinguant* et en valorisant l'activité de création.

- **Quelle place pour les Scènes Nationales dans la politique culturelle ?**

Il est évident que la mission fondatrice (l'accessibilité) ne constitue plus aujourd'hui, pour l'Etat, la raison principale de son engagement. Même si cette volonté est d'un point de vue politique extrêmement importante (aménagement culturel du territoire et démocratisation culturelle), elle a été fortement relayée par les collectivités locales et tout particulièrement par les villes. Si l'Etat ne doit pas se désintéresser de cette question, il ne peut plus fonder son action sur elle.
Aujourd'hui, le Ministère de la culture a une responsabilité particulière au plan national, voire européen, que personne ne viendra lui contester avant plusieurs années : le soutien à la création artistique. Ce soutien, qui s'est traduit par une multitude de dispositifs, atteint désormais ses limites et son efficience est en question. Il s'agit donc de revisiter les politiques des dernières décennies afin d'en dégager les éléments qui vont pouvoir répondre aux enjeux actuels. Dans le cas des Scènes nationales, il faut renoncer à une réforme d'ensemble, tant les établissements sont différents les uns des autres et les disparités budgétaires énormes. Il conviendrait d'agir au cas par cas (en étroite liaison avec les collectivités locales) pour mettre en place des « *unités de production* » qui garantiraient de réelles capacités de production tant au niveau des compétences professionnelles (personnel qualifié) qu'à celui des moyens financiers. Ces « unités » accompagneraient le travail de compagnies (théâtrales, chorégraphiques ou musicales) sur des durées de deux ans minimum.
Pour les Scènes nationales qui ne seraient objectivement pas en mesure de créer ces unités de production, l'Etat devrait conditionner son soutien à l'engagement pris par les directeurs dans leur projet artistique d'accueillir des résidences et de participer à des coproductions. Le nombre de coproductions et les montants minimums devraient figurer dans les Contrats d'objectifs afin de limiter la dispersion des moyens.
Une démarche analogue pourrait être envisagée pour les Scènes conventionnées qui le seraient dorénavant pour l'accueil de compagnies en résidence dans le cadre d'une coproduction.

- **À propos des labels**

En définitive, l'important est de savoir ce que l'on souhaite obtenir dans le cadre d'une réforme d'ensemble du spectacle vivant. L'objectif premier est de réguler son économie en renforçant d'une part les capacités de production des compagnies indépendantes et d'autre part en développant les articulations entre celles-ci avec les institutions (quel que soit leur label). L'amélioration de la diffusion est à ce prix. Tout doit tendre vers cela et je ne pense pas qu'une modification des appellations y contribue sérieusement. Souvenons-nous de la célèbre phrase du « Guépard » : il faut que tout bouge pour que rien ne change.
Est-ce cela que nous souhaitons ? Nous risquons de dépenser beaucoup d'énergie, de générer beaucoup de discorde, de frustration et d'incompréhension. Pour quel résultat ? Évitons simplement d'en créer de nouveaux à l'avenir …

Contribution Territoires de Cirque

Propositions pour enrichir la réflexion sur les labels

Territoires de Cirque est une association créée en 2004 qui rassemble actuellement 24 structures de production et de diffusion portant une attention particulière aux formes contemporaines de cirque. Ses membres - scènes conventionnées, scènes nationales, lieux patrimoniaux et lieux de production dédiés aux arts de la piste - constituent ainsi un réseau national structuré autour des différents aspects d'un secteur riche et passionnant mais économiquement fragile.

« La vitalité et l'évolution du nouveau cirque dans un pays relèvent principalement de trois facteurs : sa propre histoire, le contexte culturel national et la volonté politique des dirigeants politiques en termes d'aide à la création, de diffusion et de formation. Si l'exemple français est emblématique en la matière, c'est sans doute parce que la politique culturelle, (presque) tous champs confondus, s'est solidement structurée depuis quatre décennies et qu'elle a fait ses preuves, à grand renfort parfois de volontarisme. »

Floriane Gaber, « Le nouveau cirque et l'international »,
numéro spécial cirque(s) aujourd'hui, arts de la piste,
HorsLesMurs, octobre 2001

En 2005, à la demande du ministère de la Culture et de la Communication, Territoires de Cirque [2] menait dans un rapport d'état intitulé « **Territoires de Cirque / Contribution 2005** »[3] une réflexion sur les enjeux de l'avenir des Arts du Cirque et sur les difficultés de production et de diffusion marquant le secteur.

Dans ce document, TDC énonçait des propositions fortes pour assurer le devenir et la qualité artistique du cirque d'aujourd'hui et proposait des solutions aux difficultés structurelles et pérennes rencontrées par les lieux.

Aujourd'hui, par cette nouvelle contribution actualisant la première sur **la question spécifique des labels**, TDC[4] souhaite contribuer à la réflexion lancée dans le cadre des entretiens de Valois. Plusieurs courriers de demande d'audition et de participation aux entretiens de Valois étant restés sans suite, les membres de TDC espèrent que ce document permettra une prise en compte des lieux dédiés à la production et à la diffusion des Arts du Cirque dans le chantier mis en place.

Le 11 février 2008, lors de la réunion d'installation des entretiens de Valois, Bernard Latarjet énonçait quatre hypothèses sur la question des labels :

- 1 - Suppression de tous les labels et mise en place d'un contrat d'établissement pluriannuel d'objectifs
- 2 - Maintien mais redéfinition des objectifs
- 3 - Label unique d'Etat avec des critères communs à tous les cas
- 4 - Substitution par deux labels - de référence (aide au fonctionnement) - de reconnaissance (aide au projet)

Comment en effet **envisager l'avenir du cirque** dans un contexte de déconcentration accélérée de la culture, voire au profit de l'engagement des collectivités territoriales ? Si cette question participe du débat actuel sur l'avenir du spectacle vivant, les éléments de réponse apportés par Territoires de Cirque, loin d'un modèle unique, se basent sur les critères de convergence de ce réseau[5] de producteurs et diffuseurs, militants en faveur des Arts du Cirque.

[2] Tout au long de ce document, l'association Territoires de Cirque sera le plus souvent désignée par l'acronyme TDC

[3] Cette contribution est consultable dans son intégralité sur le site internet : www.territoiresdecirque.com

[4] Cf. liste des 24 membres ci-jointe

[5] Ce travail avait été mené dans le cadre d'une concertation toujours d'actualité aujourd'hui entre TDC et un certain nombre de

Les financements institutionnels du cirque restent très marginaux au regard des autres disciplines artistiques, rendant nécessaire une véritable prise en compte **des singularités et des contraintes économiques et techniques du cirque** (temps de création et de diffusion plus longs, surcoût de l'itinérance). Les membres de Territoires de Cirque partagent le sentiment de ne pas disposer de moyens financiers suffisants pour accomplir leurs missions. Les structures spécialisées de cette association ont **besoin d'un soutien accru** et d'être encouragées dans leurs missions pour soutenir la dynamique enclenchée.

Chacun s'accorde à reconnaître l'importance du rôle de l'Etat dans la mise en place d'une politique de soutien au secteur, notamment par l'apport nécessaire de moyens de financement accrus pour la production, l'investissement, l'itinérance et l'accueil en résidence, ainsi que par une juste répartition pour ce secteur du redéploiement des crédits en DRAC et en centrale**. La politique en faveur du cirque doit être active et prospective** et non pas réactive, au coup par coup.

Au regard de ces constats, Territoires de Cirque a formulé des **préconisations**. Il s'agirait tout d'abord de repenser la **question du label** institutionnel assorti de moyens concernant les pôles cirque et/ou scènes conventionnées généralistes attentives aux formes contemporaines de cirque. L'attribution d'une dimension nationale aux lieux œuvrant de façon concertée pour le développement de la discipline soulignerait le poids symbolique que l'Etat entend donner à ses politiques publiques en faveur du cirque. Le programme des scènes conventionnées cirque mérite d'être activé et étendu aux pôles cirque non concernés à ce jour par ce label.

La notion de **Centre national de production artistique** semble être une appellation proche des réalités de Territoires de Cirque où sont déjà remplies des missions d'accueil en résidence, de production, de diffusion et de sensibilisation. Ce label pourrait **permettre d'accroître le périmètre d'intervention des lieux actuellement dépourvus de moyens de production**. En outre, la montée en charge des pôles cirque n'a pas été programmée et ils sont aujourd'hui trop absents financièrement du champ de la production.

Il nous paraît ici important et nécessaire de rappeler que, en 2004, dans le compte-rendu de mission « **Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant** », Bernard Latarjet, alors président de l'établissement public de La Villette, qui présidait à Auch en octobre 2001 un comité national de l'année des Arts du Cirque, préconisait de transformer certains pôles régionaux en «**centres nationaux de production des arts du cirque**».

En effet, rappelant la consécration du renouveau et de la diversité impulsée par l'année des Arts du Cirque en 2002, Bernard Latarjet constate dans ce compte-rendu de mission que si l'Etat a soutenu l'essor de cette discipline artistique[6], **son économie reste fragile**. Le rapport indiquait déjà en 2004 que les pôles régionaux nommés pour l'année des Arts du Cirque étaient en grande difficulté, leurs moyens ne leur permettant pas de remplir la mission essentielle pour laquelle ils ont été fondés : soutenir la production artistique.

C'est ainsi que ce rapport formule la proposition suivante : *« transformer les pôles régionaux en «centres nationaux de production des arts du cirque »* **en renforçant leurs moyens**. *Lieux de résidence, d'accompagnement artistique, de fabrique de spectacles, ils doivent être dotés de la capacité d'initier des productions et de faciliter l'organisation des tournées ».*

compagnies de cirque, des partenaires institutionnels dont Hors les murs, le CNAC…

[6] Ce soutien s'est notamment traduit par l'ouverture d'écoles de référence, l'aide aux compagnies, la constitution de pôles régionaux et l'encouragement à l'accueil dans les villes

Le rapport précise que *« ces mesures paraissent d'autant plus justifiées que les enjeux financiers sont modestes – une croissance significative des moyens par redéploiement serait « indolore » au regard des volumes budgétaires consacrés au spectacle vivant dans son ensemble – et les effets attendus tant en termes de création que de publics sont importants. Là, plus qu'ailleurs, on peut faire beaucoup avec peu »*.

Selon Bernard Latarjet, *« l'Etat devrait placer la création et la production artistiques au cœur des conventions avec les institutions qu'il souhaite soutenir »*, ce qui l'amène à proposer la refonte des labels précédemment évoquée.

Au regard des contraintes techniques lourdes (liées au chapiteau et à l'itinérance) qui pèsent le plus souvent sur les arts du cirque, au regard d'une diffusion qui reste faible alors que l'offre a rencontré et fidélisé son public, au regard de l'intermittence qui représente une part importante des revenus du secteur, les enjeux de cette volonté de soutien de la création et de la production artistiques touchent à l'avenir de la création circassienne.

Force est de constater que l'inadéquation entre les temps de préparation des spectacles, les moyens de production (dont l'investissement pour les chapiteaux itinérants) et les calendriers de diffusion engendre une **diminution de l'offre sous chapiteau** comme de projets artistiques d'envergure. La mode actuelle est aux solos qui pullulent en salle alors que les projets ambitieux pour la piste (configuration circulaire) se raréfient. A côté d'une perte de vitalité de la création apparaît clairement, surtout ces dernières années, un **rétrécissement du champ des esthétiques**.

Le seul moyen aujourd'hui pour une compagnie de créer sous chapiteau c'est de compter sur une tournée qui lui permettra d'amortir sa production. La **grande modestie des moyens de production du secteur** explique à elle seule cette situation. Les membres de l'association « Territoires de Cirque » sont aujourd'hui dans l'incapacité structurelle de soutenir une offre artistique diverse sous chapiteau, sauf de manière bancale, incomplète et forcément insatisfaisante.

Pour des raisons économiques, la création contemporaine sous chapiteau traverse donc une crise dont il est possible qu'elle ne se remette jamais. Or la fin du chapiteau, c'est aussi la fin d'un certain rêve de démocratisation culturelle et du renouvellement des esthétiques circassiennes, pourtant soutenu jusque-là par une politique française affirmée et unique dans le domaine de la formation. C'est pourquoi les collectivités doivent prendre la mesure de leurs responsabilités dans ce domaine, au risque de voir se poursuivre l'abandon de la création sous chapiteau et la perte du cercle. Le risque encouru est aussi, pour les jeunes formés dans les écoles professionnelles de cirque françaises, de ne pas pouvoir intégrer un milieu professionnel disposant de moyens de production.

Un engagement de l'Etat sur cette question permettrait que le **chapiteau**, populaire par nature, devienne, par choix et volonté, l'**espace d'une nouvelle aventure artistique** comme ce fut le cas au début de l'histoire du nouveau cirque[7].

Sans cet engagement, on peut craindre en effet que les grands spectacles commerciaux proposant du divertissement prennent de plus en plus de place sur le marché, et que, de plus en plus, se développent des petites formes peu coûteuses en production et en diffusion, au détriment des créations ambitieuses et originales qui ont fait la renommée du cirque en France et à l'étranger.

[7] Ces éléments sont issus de la contribution « Le cirque d'art à la rescousse du chapiteau » écrite en juin 2007 par Marc Jeancourt, directeur du Théâtre Firmin Gémier / La Piscine à Antony / Châtenay-Malabry, membre de Territoires de Cirque

Politique de l'emploi artistique : structuration, professionnalisation, formation, transmission des savoirs

Le groupe de travail a mené une réflexion sur les axes de travail mis en œuvre depuis plusieurs années par l'Etat, les partenaires sociaux et les collectivités territoriales pour structurer le secteur, à la fois pour ce qui concerne la régulation des relations de travail et des conditions d'emploi, la place des artistes dans l'entreprise, la professionnalisation des entreprises, la professionnalisation des salariés à l'entrée dans les métiers et la sécurisation de leurs parcours professionnels tout au long de la vie, avec deux questions :

- y a-t-il des leviers de régulation et de structuration non utilisés, des facteurs de « dérégulation » qui n'auraient pas été suffisamment traités ?

- comment davantage mettre en synergie dans ces domaines l'action de l'Etat, des collectivités territoriales et des partenaires sociaux ?

1 - Le constat général

Le développement du spectacle vivant depuis les années 80 grâce à l'accroissement du soutien financier des pouvoirs publics, Etat et collectivités territoriales, s'est traduit par un développement non maîtrisé du nombre d'entreprises, fragiles structurellement, financièrement, reportant tout ou partie de leurs responsabilités d'employeurs sur un régime spécifique d'assurance chômage qui est devenu un des moyens essentiels du maintien des artistes et techniciens dans leur profession, qui fait perdurer des conditions d'emploi qui ne concourent pas à reconnaître le métier de l'artiste ni à favoriser de véritables parcours professionnels. Une action volontariste pour structurer le secteur a été engagée après la crise de 2003 par les partenaires sociaux, l'Etat, les collectivités territoriales. Elle ne parvient toutefois pas encore à atteindre pleinement ses objectifs.

2 - Sur quels points agir ?

A - Structuration et professionnalisation des entreprises

Les statuts juridiques existants ne sont pas totalement satisfaisants du point de vue de la gestion de l'emploi, notamment l'association loi 1901 qui offre l'intérêt de la simplicité mais ne concourt pas toujours à une prise en compte des responsabilités d'employeur par ceux qui la dirigent. Une clarification juridique des responsabilités respectives de la présidence bénévole et de la direction professionnelle pourrait s'avérer nécessaire.
Toutefois **l'essentiel du sujet ne tient pas aux statuts juridiques disponibles mais bien** :

- aux mécanismes qui concourent à une création systématique d'entreprise. Il est **indispensable de sortir de la dérive actuelle, où la naissance d'un projet se traduit trop systématiquement par la création d'une entreprise** : on crée une entreprise pour pouvoir solliciter des subventions, pour permettre à ses salariés de bénéficier du régime d'assurance chômage, pour être en règle avec la licence, pour pouvoir tourner en ayant recours aux contrats de cession, et parce que les mécanismes de financement eux-mêmes poussent à cette dérive, notamment les dispositifs d'aide au projet.

- à l'insuffisance de **l'accompagnement de la création d'entreprises,** et selon des modalités qui soient suffisamment orientées vers les dimensions économiques et sociales, à un trop faible recours aux **dispositifs de mutualisation** et plus généralement à l'absence de **dispositifs de simplification administrative adaptés**.

- au manque d'un outil qui permettrait, en complément de la licence d'entrepreneur de spectacle, d'encourager la mise en place pour les entreprises du spectacle vivant, **d'une direction d'entreprise professionnalisée,** stable et pérenne, et notamment d'une responsabilité d'employeur assumée.

- **B - Conditions d'emploi, professionnalisation à l'entrée dans les métiers, sécurisation des parcours professionnels tout au long de la vie**

S'agissant de l'entrée dans les métiers, la création de diplômes nationaux, action menée par l'Etat avec les partenaires sociaux, constitue une avancée pour la structuration des professions, en lien avec l'harmonisation des diplômes au plan européen (LMD). L'implication des entreprises dans la formation initiale des artistes, techniciens et administratifs du secteur doit toutefois être renforcée.

Il importe par ailleurs de mieux définir dans ses modalités et son accompagnement, notamment par une plus forte implication des entreprises là aussi, la phase d'entrée dans le métier.

Le développement non maîtrisé de formations universitaires sans lien suffisant avec les réalités professionnelles et les besoins d'emploi est à l'origine de nombreuses difficultés d'insertion.

Enfin, il paraît indispensable de limiter la « porosité » entre amateurs et professionnels, qui pose un problème de régulation et de professionnalisation à l'entrée dans les métiers.

La **qualification de l'artiste**, qui repose strictement sur son activité d'interprète et sur les compétences correspondantes, doit être mieux identifiée, mieux reconnue et clairement distinguée de la polycompétence, en vertu de laquelle les contrats de travail peuvent prévoir que les artistes exercent des fonctions plus larges, d'intervention artistique par exemple, liées au projet artistique.

Sur la sécurisation des parcours professionnels, les carrières professionnelles sont insuffisamment construites dans la durée, les mobilités et les évolutions (réorientations, reconversions) trop peu anticipées. L'action de la CPNEF-SV et de l'AFDAS en ce sens est à poursuivre. L'utilisation par les salariés du secteur des dispositifs de la formation continue, notamment des contrats de professionnalisation, est à développer. La question de l'accès des auteurs à la formation continue doit être traitée. Il importe également de mettre de la cohérence et de la lisibilité dans l'ensemble des démarches engagées pour améliorer la sécurisation des parcours, au plan national comme régional. Enfin, la notion même de parcours professionnel nécessite qu'une réflexion plus large soit conduite sur la transférabilité des droits, au-delà des droits à formation continue sur laquelle des avancées ont été réalisées (DIF intermittent).

S'agissant des conditions d'emploi, elle ne sont pas satisfaisantes : durée trop faible des contrats, non prise en compte pour les seuls ressortissants des annexes 8 et 10 des périodes d'emploi relevant du régime général, prise en compte très limitée dans le régime spécifique d'assurance chômage et pour les seuls artistes des heures d'enseignement, inquiétudes quant aux possibilités de cumuls d'emploi public (notamment interprètes /enseignants) du fait de l'intervention de la loi de février 2007. Pour les auteurs, les employeurs sont insuffisamment informés sur leurs obligations relatives aux droits d'auteurs et sur les modalités concrètes permettant de les remplir.

- C - Les lieux de dialogue

Le spectacle vivant s'est doté d'instances de travail et de débat au niveau national et régional sur les questions liées aux professions, notamment les questions d'emploi et de formation : au plan national elles sont traitées dans le cadre du CNPS (conseil national des professions du spectacle), de ses commissions permanentes emploi et sécurité, de son bureau, au plan régional dans les COREPS (conférences ou commissions régionales des professions du spectacle).

Le positionnement de ces instances par rapport aux autres lieux de travail et de débat doit toutefois être clarifié (Conseil supérieur des musiques actuelles, concertations territoriales musiques actuelles, conseils économiques et sociaux régionaux, ...). Les COREPS pourraient en tout état de cause constituer le lieu, en région, du dialogue nécessaire à la construction des démarches communes entre Etat, collectivités territoriales, et partenaires sociaux. Une solution adaptée doit être trouvée pour l'Ile de France.

3 - Préconisations

- A - Structuration et professionnalisation des entreprises

La proposition centrale du groupe de travail est la suivante : examiner la piste de la création d'une **qualification « d'entreprise artistique d'intérêt général, économiquement et socialement responsable »**, qui permettrait de reconnaître la spécificité des entreprises du spectacle vivant et devrait constituer le fondement des dispositifs de soutien, en devenant la **condition d'accès aux soutiens financiers tels que subventions publiques (de l'Etat comme des collectivités), fonds de soutien existants ou dispositifs de financement à créer.**

Cet outil serait **structurant car qualitatif**. Il reposerait en effet sur des critères qui doivent encore être précisés mais qui seraient liés d'une part à une mission artistique d'intérêt général (définie au regard du projet artistique, de l'action menée sur le territoire, ...), d'autre part à la professionnalisation des entreprises (critères tels que le volume d'emploi, la gestion de l'emploi : durée des contrats, part de l'emploi direct, part du plateau artistique dans le budget, emploi des seniors, mutualisation, accès des salariés de l'entreprise à la formation continue, ...).

Il permettrait de **prendre en compte systématiquement dans les financements, puisqu'il en conditionnerait l'accès**, non seulement le projet artistique mais le **projet global de l'entreprise,** en intégrant ce qui a précédé le projet artistique et ce qui y fera suite. Il pourrait constituer un levier pour des aides à déterminer (fiscales, aides à l'emploi, ...).

Une réflexion complémentaire est nécessaire sur l'**accompagnement de la création d'entreprises et donc de l'émergence** pour que toute nouvelle entreprise assume dès l'origine ses responsabilités, notamment par le renforcement de l'implication des entreprises existantes dans cet accompagnement (résidences, lieux mutualisés, réseaux, compagnonnage, ...).

Une incitation financière à la mutualisation serait une piste à explorer. La **capitalisation des expériences de mutualisation** doit aussi être recherchée. Il convient d'examiner si l'ADEC peut être le cadre approprié pour cette capitalisation (ADEC = « actions de développement de l'emploi et des compétences », volet opérationnel de l'aide qu'apporte le ministère chargé de l'emploi, en lien avec le MCC, aux démarches de la branche – CPNEF-SV- en la matière), et ce que pourrait par ailleurs apporter, pour la continuité et la pérennisation des entreprises et pour un meilleur partage des expériences, le renforcement de la visibilité des arts et de la culture au sein des **chambres consulaires,** certains allant jusqu'à préconiser la création de chambres des métiers des arts et de la culture.

- **B - Conditions d'emploi, professionnalisation de l'entrée dans les métiers, sécurisation des parcours**

Le groupe a retenu les pistes suivantes :

- Mener une réflexion sur le développement de la **responsabilité des employeurs dans la formation initiale, puis dans la phase d'entrée dans les métiers et dans la formation tout au long de la vie :** accroissement du recours à l'alternance dans ces situations, notamment sous la forme des contrats de professionnalisation, développement des groupements d'employeurs à cette fin.

- Faire en sorte que tout diplôme menant aux professions du spectacle prenne en compte la **connaissance de l'environnement professionnel, de la gestion de la carrière et d'une langue vivante étrangère.**

- Attirer l'attention sur **l'absence de régulation de l'offre de formation universitaire** dans le domaine du spectacle vivant, au plan qualitatif et quantitatif, notamment pour les formations en management culturel.

- Inscrire rapidement à l'ordre du jour du parlement un **projet de loi clarifiant la frontière amateurs/professionnels,** sécurisant et délimitant le cadre dans lequel la pratique amateur peut être exposée, y compris mais à certaines conditions dans un cadre lucratif.

- Poursuivre l'élaboration de **l'ADEC spectacle vivant**, en faire un véritable outil de mise en cohérence et de lisibilité des démarches de professionnalisation et de sécurisation des parcours professionnels engagées, au plan national et régional.

- Mener une réflexion complémentaire sur la **transférabilité des droits** : transférabilité au sein des branches professionnelles du spectacle, entre ces branches et la fonction publique, voire au niveau européen, dans l'esprit de la proposition de Claire Gibault d'un registre professionnel européen.

- Développer **la permanence artistique** qui toutefois, compte tenu des spécificités du secteur, de la mobilité intrinsèque à l'emploi artistique, ne peut être la réponse unique**,** adapter les outils de gestion et de pilotage des structures subventionnées, notamment en révisant les ratios utilisés afin de prendre en compte le caractère propre des emplois permanents d'artistes , y compris pour les établissements publics.

- Mener une réflexion sur l'usage des **contrats de cession** et ses conséquences sur l'emploi

- **Réintroduire des passerelles entre régime général et régime des annexes** afin de prendre en compte la pluriactivité que certains artistes ou techniciens développent notamment dans l'optique de la diversification et de la sécurisation de leur parcours professionnel.

- Clarifier au plan juridique les possibilités **de cumuls d'emploi publics**, qui doivent toutefois parallèlement donner lieu à une réflexion au sein de la branche afin d'en « moraliser » l'usage.

- Mieux faire connaître les **droits des auteurs,** clarifier les contrats qui leur sont applicables, leurs droits à formation continue

- **C - Lieux de dialogue**

- Mettre en place un ou des groupes de travail du **CNPS**, instances de travail thématiques, pour poursuivre la réflexion sur les thèmes identifiés dans le cadre du groupe 4, clarifier l'articulation CNPS/CSMA.

- Faire des **COREPS** les lieux du dialogue en région entre Etat, collectivités territoriales et partenaires sociaux sur toutes les questions de formation et d'emploi, en leur fixant des objectifs plus précis et plus opérationnels, en reprécisant leur composition et leur fonctionnement, en clarifiant leur positionnement par rapport aux concertations territoriales musiques actuelles, en veillant à la présence en leur sein des collectivités territoriales au niveau de responsabilité approprié, en y associant CNFPT et centres de gestion de la fonction publique territoriale. Confirmer l'hypothèse que les COREPS (ou un groupe de travail COREPS) constituent les comités de pilotage régionaux des ADEC régionaux.

Le groupe 4 a identifié des pistes de travail susceptibles de conduire à des évolutions significatives pour la professionnalisation du secteur. Leur mise en œuvre ne peut toutefois se concevoir sans un **maintien des financements publics et une recherche de nouvelles sources de financement** sur lesquels d'autres groupes de travail ont pu avancer des hypothèses que le groupe 4 intègre dans le contexte général de sa réflexion, en tant qu'ils sont indispensables à une politique culturelle qui intègre réellement l'emploi artistique et la sécurisation des parcours professionnels.

Contribution de la F3C-CFDT
Fédération Communication, Conseil, Culture CFDT

Politique culturelle de l'emploi artistique : structuration, professionnalisation, formation, transmission des savoirs

Le soutien au spectacle vivant

Inspiré par le modèle de la Loi Breton en faveur de la recherche et l'innovation, instauration de crédits d'impôts en faveur des entreprises relevant de l'IS et des personnes physiques, notamment celles relevant de l'ISF :
Il s'agit d'encourager la prise de risques financiers en direction des entrepreneurs de spectacles vivants (compagnies, scènes, orchestres ...), établis sous quelque forme juridique que ce soit (associations, scop, sarl, eurl, entreprises individuelles...) qui remplissent des conditions de légalité envers la législation sociale, avec un souci de pérennisation de l'emploi et effectuent des prestations artistiques, ou plus généralement, contribuent à une mission de service public culturel (notion juridiquement consacrée par l'arrêt Dauphin et non spécifiquement réservée au secteur public).

Par ce type de mesures l'objectif est double :

D'une part, trouver de nouvelles ressources financières hors le circuit "habituel" des aides publiques pesant sur les collectivités territoriales et, dans une moindre mesure, sur l'Etat,
D'autre part professionnaliser le secteur du spectacle vivant, tout particulièrement les aspects de sécurisation des parcours et de respect de la législation sociale, points qui tiennent particulièrement à cœur à la CFDT.

Ce nouveau dispositif est destiné à soutenir l'économie du spectacle vivant et à réduire de manière incitative la part de l'emploi précaire dans ce secteur par la mise en place d'une réduction-crédit d'impôt ouverte à l'ensemble des entreprises imposées à l'impôt sur les sociétés (IS) et personnes physiques et qui effectuent des versements en faveur des entrepreneurs de spectacle vivant éligibles, c'est à dire remplissant des conditions spécifiques en matière de respect de législation sociale et de missions assimilées à une mission de service public culturel.

Fonctionnement

Pour bénéficier de ce crédit d'impôt, la souscription doit être réalisée en numéraire au plus tard le 31 décembre 2008 (selon date de publication de cette mesure), l'entreprise ou la personne physique souscriptrice ne devant pas être élue dans les instances dirigeantes de l'entreprise de spectacles, ne pas détenir la majorité du capital de l'entreprise lorsqu'il y en a un et ne pas être salariée ou employée par cette entreprise au cours de cette période.

Le montant de la réduction d'impôt est égal à 25% (loi Breton) ou 65% des sommes versées (proposition CFDT).

En contrepartie l'entreprise de spectacles doit pouvoir justifier de l'emploi des fonds en matière de consolidation de la masse salariale pérenne et de développement de l'activité (par ex. : des investissements en locaux, un rayonnement et diffusion artistique dépassant tel niveau géographique…).

Par ailleurs, ces versements ne peuvent pas constituer un paiement total ou partiel d'une opération de vente ou de prestation de services.

En vertu du principe de non-cumul des avantages fiscaux au titre des mêmes dépenses engagées, les versements ouvrant droit au crédit d'impôt pour financement d'entreprises de spectacles ne peuvent pas ouvrir droit à une autre réduction d'impôt ou un autre crédit d'impôt.
La réduction d'impôt s'impute sur l'impôt sur les sociétés dû au titre du premier exercice clos à compter du XX.XX.XX et ce sur les 2 prochains exercices ou sur l'impôt sur le revenu sur la même durée (La période de restitution immédiate du crédit d'impôt pour les entreprises ou personnes physiques ayant souscrit pouvant être allongée selon conditions particulières supplémentaires que remplirait l'entreprise de spectacles (par ex : un certain nombre d'emplois artistique en CDI).

Lorsque le montant du crédit d'impôt excède le montant de l'impôt dû, le solde non imputé n'est ni restituable, ni reportable.

Fixation des conditions d'éligibilité et vérification communication

La détermination de la liste des entreprises de spectacles éligibles au dispositif est effectuée par une commission placée auprès des DRACS et Conseils Régionaux, auxquelles sont associées un collège paritaire national employeurs / salariés.
Elle est publiée au Journal Officiel.
Les préfectures, les services fiscaux et les chambres de commerce, les centres de formalités des entreprises et les URSSAF en assurent la diffusion auprès des usagers.

Les critères d'éligibilité doivent dépasser la nature même du projet artistique : toutes les disciplines du spectacle vivant sont dans l'absolu, potentiellement éligibles. C'est en revanche le caractère structurant de l'entrepreneur de spectacles (hors audiovisuel, enregistrement phonographique) qui prédomine.

Critères possibles :
- Structure de spectacle vivant dotée d'une identité juridique claire et en règle,
- Existence d 'une convention collective étendue, de statuts des personnels.
- Indicateurs de respect et de pratique de la législation sociale : actes de souscription envers les caisses maladie, retraite, formation professionnelle, l'Urssaf...,
- Existence de contrats non exorbitants pour les personnels, avec une volonté de privilégier l'emploi pérenne (ces points peuvent être modulés pour générer des crédits d'impôts supplémentaires),
- Actes de diffusion dans des conditions professionnelles des spectacles,
- Détention de la licence d'entrepreneur.
- S'agissant de la vérification des critères à remplir par les entrepreneurs de spectacles, ceux éligibles au dispositif se voient attribuer un label qualité.

Propositions

Sur la base de la proposition CFDT adressée en avril 2008, et tenant compte des réflexions du groupe IV, l'établissement de critères **« d'entreprise artistique d'intérêt général, économiquement et socialement responsable »** est destiné à soutenir l'économie du spectacle et à réduire de manière incitative la part de l'emploi précaire dans ce secteur pour l'ensemble des entrepreneurs de spectacle vivant éligibles, c'est à dire remplissant des conditions spécifiques en matière de respect de législation sociale et de missions assimilées à une mission de service public culturel.

Fixation des conditions d'éligibilité et vérification communication
La détermination de la liste des entreprises de spectacles éligibles au dispositif est effectuée par une commission placée auprès des DRACS, auxquelles sont associées un collège paritaire. Elle est publiée au Journal Officiel. Les préfectures, les services fiscaux et les chambres de commerce en assurent la diffusion auprès des usagers.

Les critères d'éligibilité doivent dépasser la nature même du projet artistique : toutes les disciplines du spectacle vivant sont dans l'absolu, potentiellement éligibles. C'est en revanche le caractère structurant de l'entrepreneur de spectacles (hors audiovisuel, enregistrement phonographique) qui prédomine :

Critères souhaitables :

- 1. Structure de spectacle dotée d'une identitié juridique claire et en règle,

Quelle que soit la nature juridique, systématisation du respect de l'ensemble des déclarations : statuts non exorbitants, actualisation des déclarations, objets de l'entreprise mettant clairement en évidence un lien avec le spectacle vivant, membres du bureau ou du CA effectivement actifs, déclarations Urssaf, caisses de retraite, d'assurance maladie, organismes de formation professionnelle, médecine préventive….

- 2. Existence d 'une convention collective, de statuts des personnels,

Existence et adhésion à une convention collective, statuts des personnels définis, fiches de postes indiquant les tâches, les qualifications requises ou l'expérience attendues, axes de progression de carrière et de reconnaissance de l'ancienneté dans l'entreprise identifiés, démarche salariale, indicateurs de prises en compte du dialogue social (comité d'entreprise, participation des salariés…).

- 3. Actes de diffusion dans des conditions professionnelles des spectacles,

Part du budget artistique majoritaire, existence de contrats non exorbitants pour les personnels, volonté de pérenniser les emplois (communication d'indicateurs dans le rapport annuel d'activité : emplois à temps plein, nature des contrats, volonté de privilégier les CDI pour les personnels administratifs, part des CDI pour le personnel artistique, justification et vérification de l'emploi des aides attribuées, présence d'une comptabilité analytique/publication des comptes, instauration si possible, notamment pour les structures importantes, d'une GPEC,

- Respect des normes d'hygiène et de sécurité, normes ERP pour les salles,
- Signature d'assurances (y compris responsabilité civile organisateur)
- Existence d'un projet artistique pour la structure, identification des axes du projet (description, ingénierie et méthodologie de projet)
- Capacité du projet à intégrer des actes de sensibilisation en direction de publics (ateliers spectateurs par exemple), ou intégration d'actions en direction des équipements structurants situés sur le territoire de diffusion). Pour les structures conventionnées, existence obligatoire d'un cahier des charges avec convention d'objectifs et présence dans la structure d'un service éducatif,
- Détention de la licence d'entrepreneur de spectacles (à voir).
- Billetterie normée et en règle avec le CGI,

- 4. Implication de l'entreprise en matière de développement durable

La notion de développement durable a depuis longtemps dépassé les préoccupations d'ordre écologique pour recouvrir la notion de durée d'existence. Aussi, outre le fait d'agir en faveur de la préservation de l'environnement (utilisation de papier recyclé, recyclage des matériaux...)[1], le fait d'engager des mesures d'accompagnement des personnels en vue de leur reconversion-réorientation, via une action de formation, une information précise, correspond à cette notion.

De nombreuses entreprises de spectacles se sont heureusement déjà approprié les critères suggérés.

[1] Cette mesure de préoccupation environnementale est déjà intégrée dans le code des marchés publics : les entreprises candidates peuvent obtenir un bonus de points lorsqu'elles démontrent s'attacher à ce point, devenant ainsi entreprise responsable.

Contribution de l'AFDAS
Assurance Formation Des Activités Du Spectacle

1 - Rappel des missions de l'AFDAS

Plusieurs missions sont regroupées au sein de l'entité AFDAS, en tant que :

- OPCA (organisme paritaire collecteur agréé) des activités spectacle vivant, loisirs, cinéma, audiovisuel, publicité, distribution directe,

- OPACIF, par dérogation, pour le même champ d'application que celui de l'OPCA,

- « entreprise fictive » qui met en œuvre et gère l'ensemble des droits à formation des intermittents du spectacle (environ 80 000 « ayants droit »),

- Observatoire des métiers : fonctionnement des observatoires confiés à l'AFDAS par les CPNEF du spectacle vivant, de l'audiovisuel, de l'exploitation cinématographique et de la distribution de films, de la distribution directe,

- OCTA (organisme collecteur de la taxe d'apprentissage), délégation complète à l'AFDAS de la collecte et de la redistribution de la taxe d'apprentissage par l'APDS, le collecteur de la profession au niveau national.

2 – Mise en œuvre des accords relatifs à la formation professionnelle continue

Depuis mai 2004 (date de la loi relative à la formation professionnelle continue), l'AFDAS a mis en œuvre :

- 7 accords de branche (spectacle vivant, audiovisuel, exploitation cinématographique et distribution de films, publicité, distribution directe, loisirs, édition phonographique)

- 4 accords inter-branches relatifs :
  - au droit des intermittents du spectacle, et des salariés sous contrat à durée déterminée,
  - aux dispositifs gérés par l'OPACIF (congé individuel de formation, actions de validation des acquis de l'expérience, congés bilans de compétences, droit individuel à la formation des salariés sous contrat à durée déterminée).

les données du secteur du spectacle pour 2008

Le développement des nouveaux droits s'est fait très progressivement depuis 2004 pour atteindre, en 2007, en nombre d'actions de formation :

- périodes de professionnalisation 101
- DIF 1 098
  (dont 838 prioritaires et 260 non prioritaires)
- plan de formation des entreprises 6 851
  (plan de formation/DIF/périodes de professionnalisation)
- plan de formation de la branche 4 582
- congés individuels de formation,
  VAE, congés bilans de compétences 296

Ces **11 729** actions de formation ont été suivies par **8 549** salariés, soit un taux d'accès à la formation de 21 %, ce qui place le spectacle vivant très au-dessus de la moyenne nationale puisque 96 % des entreprises du spectacle vivant ont un effectif inférieur à 10 salariés (à noter d'ailleurs que 50 % des entreprises de ce secteur – soit 7 000 sur 14 000 – fonctionnent sans aucun permanent.

A ces actions de formation s'ajoutent les embauches sous **contrat de professionnalisation**.

En 2007, seulement **457 salariés** ont été embauchés dans une structure de spectacle vivant sous contrat de professionnalisation.
Seulement **1,5 %** des entreprises de ce secteur ont utilisé ce contrat.

Il s'agit de trouver des moyens (éventuellement financiers) pour développer l'embauche sous contrat de professionnalisation qui, d'après les enquêtes menées auprès des salariés, constitue une aide véritable et efficace à l'insertion.

Notamment, pour le personnel administratif, et dans le cadre éventuel de Groupement d'Employeurs pour l'Insertion et la Qualification, un soutien du Ministère de la Culture pourrait concourir à un des objectifs cités dans l'ADEC (cf. intervention de Carole ZAVADSKY à la CPNEF SV) sur le développement des techniques de gestion à apporter au sein des Très Petites Entreprises.

3 – Projet de loi relatif à la formation professionnelle continue

Le Gouvernement a fait savoir qu'il se fixait jusqu'à la fin de l'année 2008 pour présenter un nouveau projet de loi relatif à la formation.

Parmi les principales recommandations qui ressortent des différents rapports, on relève :

- a) diminution du nombre d'OPCA en fixant un plancher de collecte (50 ou 100 millions d'euros) pour avoir l'agrément,

- b) obligation de services de proximité

- c) centralisation de la collecte du Congé Individuel de Formation et suppression des OPACIF au bénéfice des FONGECIF régionaux.

Si l'AFDAS remplit bien les 2 premières conditions (150 millions d'euros de collecte, 6 antennes régionales en plus de celle au sein du siège social), sa qualité d'OPACIF obtenue par dérogation peut être remise en question.

Le rapport de l'IGAS dit cependant que seul l'AFDAS justifie sa dérogation d'OPACIF au regard du service rendu aux intermittents.

La gestion du CIF sera certainement conservée pour cette population. Qu'en sera-t-il pour les salariés sous CDI ?

Les points favorables à l'action conduite jusqu'ici par les partenaires sociaux sont, notamment :
- le taux de reconversions acceptées,
- l'effort contributif des TPE (elles sont par accord conventionnel assujetties au financement des CIF alors que la loi les en dispense),
- le passage « fréquent » des statuts des salariés sous CDI à celui de CDD d'usage pour les artistes et techniciens du spectacle.

Contribution de la CPNEF-SV
Commission Paritaire Emploi-Formation Spectacle Vivant

La politique culturelle de l'emploi artistique - la sécurisation des parcours professionnels

La Commission Paritaire Nationale Emploi-Formation du spectacle Vivant (CPNEF-SV) a été créé en 1993. Elle compte 19 organisations professionnelles adhérentes (14 organisations d'employeurs et 5 de salariés).

La CPNEF-SV est un cadre de débat et de concertation pour les organisations qui la compose, l'objectif étant d'aboutir à des préconisations et des orientations en matière d'emploi et de formation professionnelle.

La CPNEF-SV n'est donc pas un lieu de négociations sociales, celles-ci étant du ressort des organisations d'employeurs et de salariés elles-mêmes. La CPNEF-SV recherche à aboutir autant que possible à des positions unanimes et consensuelles, ses membres conservant leurs positions respectives et faisant vivre la contradiction.

Cependant la CPNEF-SV n'est pas uniquement une "instance réfléchissante". Elle conduit en effet des travaux et des études, d'autant plus que ses capacités d'interventions ont été renforcées depuis la création de l'Observatoire Prospectif des Métiers et des Qualifications (OPMQ-SV) en 2005. La CPNEF-SV assure son pilotage, sa gestion et sa mise en œuvre ont été confiées à l'AFDAS.

Exemples de travaux menés :

- Le contrat d'études prospectif du spectacle vivant
- Les nomenclatures d'emplois et d'activités
- Le répertoire des formations professionnelles
- Les référentiels métiers
- L'étude sur les contrats de professionnalisation
- Suivi d'élaboration et de mise en œuvre des contrats d'objectifs en régions
- Participation à la création des diplômes dans le cadre de la CPC[1] et partenariat avec la CNCP[2]. De plus, la CPNEF-SV va être amenée à élaborer et délivrer des diplômes professionnels : les Certificats de Qualification Professionnelle (CQP).

La liste complète des travaux menés par la CPNEF-SV est présentée dans le bilan d'activité 2007, consultable sur le site de la CPNEF-SV[3], à la rubrique « études et travaux ».

A la demande de la DMDTS, cette audition de la CPNEF-SV avait pour objet de présenter la démarche qu'elle a engagée sur la sécurisation des parcours professionnels en partenariat avec les ministères concernés. Cette démarche s'inscrit dans le cadre d'un accord d'Engagement de Développement de l'Emploi et des Compétences (EDEC).

Présentation de l'accord EDEC

L'accord d'Engagement de Développement de l'Emploi et des Compétences est un accord-cadre national, signé fin 2006, entre la DGEFP, la CPNEF-SV. La DMDTS y a été également associée.

[1] Commission Professionnelle Consultative du spectacle vivant
[2] Commission Nationale des Certifications Professionnelles
[3] http://www.cpnefsv.org/

Il s'agit d'une démarche inédite, lourde et complexe, mais qui s'inscrit dans une perspective opérationnelle, à savoir : mettre en œuvre un plan d'action conjoint Etat/profession.
La mise en œuvre de l'accord EDEC comporte deux phases.

1) Une phase d'étude-action

Cette première phase d'étude a consisté en la commande d'un rapport portant sur **"La sécurisation des parcours professionnels et l'amélioration de gestion des âges dans le spectacle vivant".**

L'objet de ce rapport était d'identifier des leviers permettant d'agir en faveur des professionnels du spectacle vivant particulièrement fragilisés dans leur emploi. Il s'agissait de se situer dans une logique d'accompagnement et d'identification de leviers, qu'ils soient individuels ou collectifs.

La problématique globalement posée était :
- comment limiter les risques d'exclusion professionnelle ?
- quels acteurs et quels moyens mobiliser ?

Ce rapport a été élaboré selon une démarche d'étude-action.
Il a été réalisé en 2007 par INTERFACE (consultant choisi après appel d'offre), et il a été copiloté par la CPNEF-SV, la DGEFP et la DMDTS.
L'AFDAS, AUDIENS, l'ANPE spectacle, y ont été étroitement associés.

▪ Méthodologie

- Une centaine d'entretiens ont été menés avec différents interlocuteurs : institutions, partenaires sociaux, professionnels en exercice ainsi que de nombreux entretiens conduits dans trois régions présentant une activité aux caractéristiques différentes: Ile-de-France, PACA, Limousin.
- Des données, issues du questionnaire d'une étude conduite en parallèle sur les besoins en formation ont été utilisées pour la partie quantitative.

▪ Contenu du rapport

Le rapport se compose de trois parties :
- un diagnostic sur le marché du travail
- des orientations portant sur :
  . 1) les profils de professionnels à sécuriser en priorités
  . 2) les axes d'intervention possibles
- des présentations de dispositifs existants permettant de sécuriser les parcours, dispositifs de droit commun ou spécifique au spectacle vivant (soit une boite à outils).

Les présents sont invités à se reporter au rapport qui est téléchargeable sur le site de la CPNEF-SV, à la rubrique « études et travaux »[4]*.*

La liste des orientations proposée, extraite du rapport, est distribuée en séance (jointe en annexe).

Les orientations suggérées impliquent les organisations professionnelles mais aussi les ministères, les collectivités territoriales et acteurs régionaux, les institutions sociales, les centres de ressources, les organismes de formation…

[4] http://www.cpnefsv.org/

Désormais, la CPNEF-SV souhaite que toutes les parties prenantes s'emparent des résultats de cette étude afin d'en débattre et de mettre en œuvre les orientations qui leur paraîtront pertinentes et utiles.

2) Une phase opérationnelle

Cette phase correspond à la mise en œuvre de certaines actions proposées par le rapport. Elle se formalisera au travers d'un accord d'Action de Développement de l'Emploi et des Compétences (ADEC) qui est actuellement en préparation qui permettra de préciser pour chacune des actions les partenaires concernés, les moyens financiers et le calendrier.

Cet accord ADEC a deux particularités :

- un accord pluriannuel et sera donc signé pour une période de trois ans (soit un accord 2008-2011),
- un accord cadre national qui prévoit des déclinaisons régionales.
  Il s'agit :
  - de faciliter sa mise en œuvre en régions (l'accord cadre a un caractère incitatif),
  - d'harmoniser les actions,
  - de réaffirmer les prérogatives de chacun,
  - d'éviter la redondance et le gâchis de moyens.

1 - L'accord cadre national pluriannuel

Il sera vraisemblablement signé par les partenaires suivants constitués en comité de pilotage :

- l'Etat : DGEFP, DMDTS, DGT
- les organisations professionnelles
- la CPNEF-SV
- l'AFDAS
- le CMB

Des partenaires y seront associés : CNAR culture, AUDIENS, l'ANPE spectacle…

2- Les accords régionaux

Les accords régionaux déclinés de l'accord cadre seront mis en œuvre sous l'égide des COREPS.
La démarche sera présidée par les DRTEFP. Les Conseils Régionaux y seront évidemment étroitement associés.

Le contenu de l'accord cadre ADEC se fonde donc sur les orientations du rapport portant sur la sécurisation des parcours professionnels et l'amélioration de la gestion des âges.
Il comporte quatre axes :

- Optimiser les pratiques d'emploi
- Améliorer la visibilité sur l'économie de l'emploi
- Adapter et développer les compétences des salariés, concourir à la construction des parcours professionnels
- Prévenir les risques corporels et préserver la santé des professionnels

Les politiques culturelles européennes et internationales

La réflexion menée par ce groupe s'est d'emblée située tout naturellement dans le cadre plus large des missions publiques et des exigences fondamentales de la vie démocratique européenne.

Elle s'est efforcée de ne jamais perdre de vue l'essentiel : le spectacle vivant comme espace de la relation à l'autre, source de réflexion, de dialogue, de beauté, de plaisir mais aussi source d'emploi et de développement. Ses propos se sont attachés à défendre et à favoriser partout la liberté des échanges entre les artistes, les œuvres, les idées, et de créer à cet effet les conditions les meilleures, qu'elles soient politiques, administratives, juridiques ou techniques.

C'est la tâche à laquelle le groupe a tenté d'apporter sa contribution.

Le groupe « politiques culturelles européennes et internationales » s'est réuni 7 fois entre le 18 mars et le 5 juin 2008.

Dès le début de ces Entretiens, et compte tenu du fait que la notion de « politique culturelle européenne » n'est pas partagée par tous les pays au niveau communautaire, compte tenu aussi du colloque sur « la circulation des œuvres » prévu à l'automne 2008 dans le cadre de la présidence française, qui interrogera les politiques culturelles européennes, le groupe s'est attaché à considérer la réalité des échanges européens et internationaux en matière de spectacle vivant.
Cette réflexion a été abordée, en réponse à la demande, par l'analyse des obstacles, la reprise des nombreuses études et rapports réalisés ces dix dernières années, l'audition de personnalités qualifiées très diverses sur ces thèmes, pour aboutir enfin lors des deux dernières réunions de travail à la formulation de pistes d'action et de préconisations.

1 - Un diagnostic partagé à partir de constats

Il convient en prélude de revenir aux rapports existants, dont l'origine peut être nationale (André Ladousse, Thibault de Camas ou Fabien Jannelle…) ou communautaire (Geneviève Fraysse, Claire Gibault ou Richard Polacek…). Ils sont souvent méconnus ou mal connus, comme leurs préconisations inégalement mises en œuvre.
On constate très vite le manque de statistiques fiables, (par exemple sur le nombre de spectacles étrangers accueillis en France, et vice versa), malgré ce, une impression de déséquilibre entre l'export et l'import s'impose à chacun.
On rappelle les nombreux obstacles à la circulation, de nature juridique, technique, administrative, sociale et les difficultés à s'informer pour y faire face sur les réglementations en vigueur chez nos partenaires ; à cela il convient d'ajouter :

- le manque d'information des professionnels français à l'international,
- leur maîtrise insuffisante des langues étrangères,
- l'inadaptation à l'international des documents de communication et de promotion,
- la moindre présence des acteurs culturels français dans les réseaux internationaux.

Sont également relevées : l'autosuffisance supposée du marché français, la difficulté à concevoir des modèles différents, la mauvaise circulation des informations, l'articulation nécessaire et parfois manquante entre l'échelon communautaire et les autres échelons, nationaux et locaux, la nécessité de dialogue structuré entre (et avec) les professionnels, l'articulation entre la diversité culturelle et le marché et la question des enseignements artistiques différemment appréhendés en Europe....

A partir de la réunion du 17 avril, le groupe a travaillé en développant sa réflexion propre, éclairée par de nombreuses auditions d'experts, d'artistes, de responsables administratifs, de chercheurs. De nombreux points d'amélioration ont été définis.

2 - Des recommandations remontées au fil de nos travaux

- favoriser, à l'échelle européenne, une coordination entre Etats membres sur le statut de l'artiste,
- favoriser, à l'échelle européenne, la libre circulation des artistes et des œuvres (accès au marché du travail, protection des droits de la propriété intellectuelle) et notamment en termes d'approche de la profession,
- adapter les dispositifs français en matière d'enseignement aux grandes orientations européennes,
- recommander que le ministère de la culture et de la communication définisse, avec les autres ministères français compétents, une approche commune et qu'il se donne des priorités claires,
- suggérer le partage avec nos amis européens d'un réseau culturel extérieur renforcé.

Le groupe V a néanmoins préféré formuler prioritairement des propositions peut-être moins génériques, moins analytiques, (faisant ainsi la part de ce qui revient au prochain colloque de novembre 2008 sur la « mobilité »), mais plus opérationnelles à ses yeux, pour que l'espoir de leur efficacité ne soit pas déçu.

3 - Les propositions

Elles se formulent autour de trois grands axes :

- **A - Encourager les initiatives individuelles**

La constitution d'un réseau de bureaux du spectacle vivant à l'étranger
Un réseau de bureaux spécialisés pourrait être développé sur le modèle des bureaux existants en Allemagne, ou des Bureaux Exports pour la musique française.

Ce réseau comporterait une dizaine de bureaux. Selon l'importance stratégique de tel ou tel pays, un poste de responsable du bureau spectacle vivant pourrait être créé, en transformant certains postes déjà existants (attachés, directeurs d'établissement) sur le modèle de nos responsables des bureaux export de la musique française à l'étranger.
Ces postes pourraient et devraient avoir une compétence régionale (Europe du Sud, Asie du Sud Est, Moyen-Orient …)

Le rapprochement des structures
Renforcer les liens entre le réseau culturel français à l'étranger et les réseaux français du spectacle vivant. Ces connivences, qui pourraient prendre la forme de jumelage sur le long terme entre structures, se déclineraient de l'accueil en résidence au montage de projets communs, jusqu'à de véritables coproductions.
Il s'agit donc de créer les conditions de la rencontre.

La création d'un fonds d'aide à la structuration et à la consolidation des réseaux internationaux :
Partant du constat que les professionnels français sont peu présents dans les réseaux internationaux, que seuls les réseaux les plus importants et les plus structurés ont accès à des financements européens, il s'agirait de donner aux initiatives encore fragiles les moyens de se développer.

- **B - Renforcer le cadre général des échanges**

Révision des contrats d'objectifs et de moyens
Il est proposé d'inscrire dans les cahiers des charges des structures conventionnées, une mission internationale. Le contenu de cette mission serait bien évidemment à débattre avec le directeur de la structure, que celle-ci se réfère à la création, à la diffusion ou à la formation et aux enseignements supérieurs.

Cohérence des systèmes d'aide
Afin de renforcer la diffusion nationale et internationale, il pourrait également être envisagé de rechercher une plus grande synergie entre Cultures France et l'ONDA.

Mise en place d'un service Internet interactif sur les conditions de la mobilité
De nombreux centres de ressources en France et à l'étranger disposent de multiples informations dans de nombreux secteurs, qu'il s'agisse de la fiscalité, des législations sociales en vigueur ou bien des conditions d'entrée et de séjour des artistes, la difficulté pour les professionnels est d'y avoir accès.
Il s'agirait donc de recenser toutes ces informations et de les organiser dans un sommaire qui renverrait, grâce à des liens, à leurs sources

La création d'un comité consultatif
Le rôle de ce comité serait de faciliter l'entrée en France d'artistes extra-communautaires.
Composé de professionnels de la culture et de représentants des collectivités publiques, ce comité serait chargé de participer à l'élaboration des « listes d'attention positive » dont le principe a été arrêté par les ministres français compétents en février 2008 et qui sont destinées à faciliter la circulation des artistes du Sud dans l'espace Schengen.

- **C - Rapprocher les artistes et les professionnels, les œuvres et les publics au sein de l'Europe**

Une nouvelle mission pour les scènes transfrontalières
Certaines scènes transfrontalières entretiennent avec leurs voisins des collaborations régulières. Elles ont accumulé, de part et d'autre de la frontière, de nombreuses informations aussi bien pratiques que réglementaires qu'il serait judicieux de mettre à la disposition de tous.
Ces scènes, facilement identifiables, pourraient se voir attribuer une mission qui consisterait à mettre en ligne, dans une version bilingue, la somme de ces informations.
Cette mission serait assortie d'un label européen et d'un financement ad hoc.

Consolider la diffusion des spectacles européens en Europe
Mandater dans chaque pays membre des relais nationaux chargés de soutenir la diffusion de spectacles européens en dehors de leur territoire national d'origine : ce mécanisme faciliterait les tournées de spectacles dans les différentes scènes européennes et pourrait intervenir grâce à diverses aides : surtitrage, outils de promotion ….

La création d'un programme européen d'aide à la mobilité pour le spectacle vivant
Une réflexion exploratoire sur la possibilité de mettre en place, dans le secteur du spectacle vivant, des mécanismes de soutien tels qu'identifiés au programme *média*. Ce programme viendrait judicieusement compléter la précédente proposition.

Contribution/proposition de CULTURESFRANCE

Constitution d'un réseau de bureaux du spectacle vivant à l'étranger

Afin de favoriser la mobilité des artistes, de les accompagner dans leur rayonnement international et de leur donner l'accès aux professionnels étrangers, un réseau de bureaux spécialisés pourrait être développé sur le modèle des bureaux existants en Allemagne, ou des Bureaux Exports pour la musique française.

Ce réseau comporterait une dizaine de bureaux. Selon l'importance stratégique de tel ou tel pays, un poste de responsable du bureau spectacle vivant pourrait être créé, en transformant certains postes déjà existants (attachés, directeurs d'établissement) sur le modèle de nos responsables des bureaux export de la musique française à l'étranger.
Ces postes pourraient et devraient avoir une compétence régionale.

La prise en charge des postes serait du ressort du Ministère des Affaires étrangères. Les moyens proviendraient de Culturesfrance, du ministère de la Culture et de la Communication et d'autres sources à identifier.
Ces bureaux seraient placés sous l'autorité de l'Ambassadeur.

Villes (dans un premier temps): Londres, Madrid, Rome, Moscou, Sao Paulo, Tokyo, Shanghai, Montréal, Mexico

Déjà existant: Berlin, New York (à renforcer).

Olivier Poivre d'Arvor

Contribution de la F3C-CFDT

Fédération Communication, Conseil, Culture CFDT

Les politiques culturelles européennes et internationales

Faisant référence au relevé de conclusions de la première réunion du 18 mars 2008, page 2 : «…Une situation mondiale qui a évolué avec un marché plus ouvert, davantage de pays solvables, une offre plus importante **et parallèlement un réseau français à l'étranger qui se dégrade**. »

"Wo ich bin ist die deutsche Kultur"

Cette phrase célèbre a été prononcée par Thomas Mann lors de son arrivée à New-York en 1938 alors qu'il fuyait l'Allemagne Nazie.
Quel est aujourd'hui l'Européen qui peut dire " là où je suis est la Culture Européenne ?"

C'est pourtant l'enjeu de demain, très bien résumé dans le livre de George Steiner "Une certaine idée de l'Europe" (Actes Sud 2005).

L'Union Européenne est née de l'idée généreuse de la mise en commun des ressources du charbon et de l'acier, entre des nations qui venaient de se faire la guerre au nom précisément d'un nationalisme. Or l'Europe de la culture n'existe toujours pas. En effet même si l'article 151 § 4 du traité de Maastricht dispose que *" la Communauté tient compte des aspects culturels dans son action au titre d'autres dispositions du présent traité, afin notamment de respecter et de promouvoir la diversité de ses cultures ". Les actions développées par les* politiques communautaires ne présentent pas une dimension visible tant pour le citoyen européen que pour l'observateur étranger .
Si des moyens importants existent dans différents domaines, en particulier les fonds structurels, les opérations réalisées relèvent rarement d'une politique déterminée qui répondrait à des objectifs clairs et facilement compréhensibles. Or la France possède un des réseaux culturels extérieurs les plus denses au monde : 145 centres et Instituts français, 224 Alliances françaises subventionnées soient 369 établissements, aux avant-postes de la présence française à l'étranger.

Ce maillage unique est le fruit de l'Histoire et du travail des hommes qui depuis plus de cent ans ont semé des désirs de France dans les cœurs et les esprits.
Malgré ce bilan plus que positif on nous annonce pour l'automne une réforme de ce réseau qui pourrait bien aboutir à sa liquidation.

Certes on peu bien supprimer des doublons - au demeurant fort peu nombreux - mais en touchant à l'ensemble que constitue ce réseau on perdra définitivement non seulement le capital humain (un savoir-faire d'une grande richesse) mais encore des installations, des équipements et autres biens.

La modernisation nécessaire de l'action culturelle à l'étranger aboutirait en pareille occurrence à abandonner toute idée de politique culturelle.

Plutôt que de brader un patrimoine matériel et spirituel sans espoir de le reconstituer quand les temps seront meilleurs, pourquoi ne pas l'offrir à l'Europe avec pragmatisme mais détermination ? Commençons modestement par les pays avec lesquels nous avons initié un rapprochement (L'Allemagne par exemple) en allant plus avant et en proposant à d'autres de se joindre à ce premier noyau.

La France en offrant à l'Europe son réseau culturel à l'étranger en tirerait un bénéfice immédiat et un prestige immense. En partageant les coûts de fonctionnement avec ceux de nos partenaires européens qui souhaiteraient nous rejoindre dans cette initiative, la France sauverait par la même ce réseau qu'elle ne veut plus ou ne peut plus entretenir seule et prouverait que la notion d'Europe, c'est un idéal de civilisation par la diversité des propositions, la qualité et l'abondance des contenus culturels que l'histoire lui a légués et que ses jeunes créateurs renouvellent.

La PFUE est une chance unique de pouvoir faire aboutir cette idée qui ne se reproduira plus.

Le dysfonctionnement actuel le plus criard : le statut des recrutés locaux est absolument scandaleux : 7 794 agents dont 4 174 recrutés locaux qui constituent la force vive de ce réseau et qui bien souvent sont dans une zone de non droit au regard du droit du travail.

Contribution de la SACD
Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

La circulation et la mobilité des œuvres et des artistes en Europe : un défi à relever

La promotion de l'écriture dramatique francophone à l'étranger, tout autant que la circulation des artistes, des créateurs et des œuvres de toutes les disciplines du spectacle vivant, est une préoccupation forte de la SACD depuis de nombreuses années.

Grâce à une offre ciblée auprès de ses partenaires étrangers (agents, festivals, théâtres, traducteurs…), la SACD effectue la promotion des pièces sélectionnées par le comité de lecture d'Entr'actes. Ces pièces témoignent de l'actualité des écritures dramatiques dans leur diversité (auteurs vivants, répertoires des théâtres subventionné, privé, et, depuis peu, jeune public et fictions radio).

505 de ces pièces, ainsi que les biographies de leurs auteurs (au nombre de 315), sont présentées sur le site bilingue (français/anglais) Entr'actes ((http://entractes.sacd.fr/) dans la rubrique Moisson des auteurs. La promotion à l'étranger travaille actuellement à une initiative originale : la mise en ligne d'une base de données répertoriant l'ensemble des traductions de textes francophones en langues étrangères. A ce jour, La Moisson des traductions comprend plus de 8000 traductions (mise en ligne de la base prévue fin 2008). Elle fait ainsi circuler les textes aussi bien en langue originale française que dans leurs traductions éventuelles en d'autres langues.

La promotion à l'étranger contribue par ailleurs, dans le cadre de l'action culturelle, à l'émergence et à la mise en place de manifestations autour de la dramaturgie francophone dans le monde entier. Elle travaille pour cela en étroite collaboration avec le réseau français à l'étranger, qu'elle soutient activement notamment lors de manifestations culturelles d'envergure (actions culturelles internationales telles que Playing French à Chicago, Act French à New York, TERI/Face à Face en Italie, France en Scène à Berlin, publication annuelle Scène en Allemagne, etc). Elle soutient aussi la participation d'auteurs francophones émergents à des résidences internationales d'auteurs (ex : résidence d'été Obrador d'Estiu de la Sala Beckett, Espagne).

Depuis quelques années, elle collabore au développement de réseaux avec des professionnels français et étrangers intéressés par les écritures contemporaines : projet CRAC/TER –Traduire, Editer, Représenter), et aujourd'hui LABOO7, réseau européen jeune public. Outre les échanges de textes, résidences d'écriture et de traduction à l'intérieur de ce réseau et les lectures, mises en espace, tournées en découlant, ce projet a pour but de développer des collaborations artistiques fortes, sur la durée, conduisant en particulier à des coproductions entre les différents pays/partenaires et à une meilleure connaissance des modes de travail et de création de chacun des pays concernés.
Outre cette activité de promotion du texte et de l'écrit, la SACD s'attache aujourd'hui à promouvoir l'interdisciplinarité des répertoires du spectacle vivant qu'elle représente : théâtre, danse, cirque, arts de la rue, musique de scène... Les champs de la représentation s'élargissent et nombre d'actions culturelles se placent dans un maillage qui intègre l'écrit mais aussi les écritures du corps, du son, du numérique, de la composition au sens large, des supports émergents, du déplacement des personnes, des projets et des territoires.

Propositions

Il est important, afin de favoriser la mobilité et la circulation des artistes et des œuvres en Europe (et dans le monde), de se situer à plusieurs niveaux dans la chaîne de la création : formation, résidences, promotion, diffusion, et, bien sûr, création.
Les propositions ci-dessous sont générales, destinées à l'ensemble des répertoires du spectacle vivant, y compris aux projets interdisciplinaires. Certaines propositions sont néanmoins plus ciblées, en ce qu'elles traitent d'une question particulièrement liée au théâtre : le problème de l'accessibilité à des œuvres dont le texte est central/question de la traduction.

- **Développement de bureaux spécialisés et professionnels spectacle vivant à l'étranger**
  dans les villes à fort rayonnement international en les dotant d'un budget d'action culturelle et, si possible, d'un lieu d'accueil d'artistes pour organiser des résidences et des collaborations artistiques. Mise en réseau de ces bureaux spécialisés spectacle vivant.
  Exemple existant : Bureau du théâtre et de la Danse de Berlin.
  Ex de lieux à proposer : Londres ou New York.

- **Mettre en place des fonds visant à soutenir la traduction et la création d'œuvres françaises et de collaboration à l'étranger**
  Cela peut se mettre en place notamment dans les pays dans lesquels le mécénat est une pratique courante. Ce fonds doit être alimenté par des institutions publiques et des mécènes privés. Sur ce point, alors que l'Union européenne a consacré l'année 2008 année du dialogue interculturel, il faudrait envisager la création d'un tel fonds auprès de la Commission qui permettrait à l'échelle européenne de faciliter la connaissance des œuvres des autres pays de l'Union.
  Exemples existant : Fonds franco-américain Etant donnés. Mise en place d'un fonds récemment en Italie (Nuevo mecenati).
  Sur un plan bilatéral, un tel fonds pourrait être proposé au Royaume-Uni, pays connu pour l'importance de ses fonds privés.

- **Mise en réseau des professionnels français travaillant à l'international (Culturesfrance, SACD, ONDA, CNT, agents privés, etc)**
  Favoriser la collaboration et l'échange d'informations entre ces structures.
  Mettre en place un portail commun présentant ces structures, leurs fonctionnements, les contacts, les formalités relatives aux droits des artistes, les œuvres jouées, les traductions disponibles…
  Imaginer un portail pour chaque pays européen et présenter l'ensemble sur un site/portail européen (soit sur site de l'UE soit sur site de Relais Culture Europe et ses équivalents étrangers).
  Créer une rubrique ouverte à ceux qui souhaitent proposer un projet de collaboration européen et sont en recherche de partenaires d'autres pays.

- **Organisation au moins une fois par an de rencontres professionnelles rassemblant l'ensemble des professionnels français (cf. ci-dessus) et des professionnels étrangers.**
  Cette initiative pourrait se dérouler sur quelques jours et se limiter, par souci d'efficacité, à quelques pays prioritairement ciblés.

- Si l'on veut aller plus loin, et dans le même esprit : **création d'une manifestation annuelle du spectacle vivant français/francophone** en France pendant laquelle seraient invités de nombreux professionnels étrangers.
  Seraient présentées, sur sélection d'un comité professionnel des spectacles, des travaux en cours, des lectures/mises en espaces, du visionnage de captations de spectacles (à la demande), de l'écoute de textes radio (à la demande), mise à disposition de textes traduits… Il s'agirait d'insister sur la qualité mais aussi la variété des projets présentés (différentes esthétiques).
  Exemple existant : Biennale du théâtre en Suède. British Council's Edinburgh Showcase pendant le festival d'Edimbourg une année sur deux.

- **Présence française/francophone dans les grands festivals européens**
  En parallèle au festival d'Avignon, grand moment de rencontres internationales, assurer une présence française/francophone lors du festival d'Edimbourg, autre grand festival à rayonnement international.
  L'Institut français, très bien situé et déjà parfois lieu d'accueil de spectacles dans sa salle de 70 places, pourrait devenir le lieu du théâtre francophone pendant le festival. Il s'agit évidemment d'un projet et d'investissements à long terme. Il conviendrait de donner une image spectacle vivant (théâtre, danse, etc) à ce lieu, qui est déjà inscrit dans le Edinburgh Art Festival (qui se déroule au même moment que le Festival d'Edimbourg) avec une exposition programmée spécifiquement dans ce contexte chaque été (nb : travailler sur l'aspect francophone permettrait de s'adjoindre des pays comme la Belgique, la Suisse, etc et donc des moyens financiers complémentaires).
  Ex existant : le Théâtre des Doms qui présente la dramaturgie belge au Festival d'Avignon.

- **Favoriser les résidences** notamment d'artistes (utilisation des chambres/appartements des instituts français existant à cette fin) qui faciliteront une meilleure connaissance des modes de fonctionnement et des écritures et esthétiques du pays concerné. Ces résidences pourront être des résidences de traduction, de collaboration à la mise en place d'un projet commun binational…

- **Création de « laboratoires européens de la création »**
  Proposer la création de lieux de résidence, rencontre et de création européens dans chaque pays de l'UE. Ces lieux pourraient être soutenus par l'Union européenne et auraient pour objectif d'accueillir simultanément plusieurs artistes de plusieurs disciplines et de plusieurs pays dans des lieux dédiés à la création contemporaine. Favoriserait ainsi le travail entre les artistes de plusieurs pays et l'interdisciplinarité.

- **Formation** : développer les liens entre les écoles de théâtre (danse, cirque, etc) et universités entre les différents pays par le biais d'échanges entre enseignants et/ou étudiants. Sensibiliser le plus tôt possible les autres pays à la dramaturgie francophone (et vice-versa). Evidemment, l'enseignement des langues est indispensable dans ces établissements.

- **Favoriser les expériences à l'étranger des jeunes professionnels français** (ex : Programme Leonardo de l'UE) de façon à les inscrire dans les réseaux internationaux.

- **Question de la traduction dans la circulation des œuvres basées sur du texte** : outre l'information à mettre à disposition sur les textes déjà traduits, il conviendrait aussi de faciliter la traduction de nouveaux textes (ou au moins d'un résumé détaillé scène par scène du texte accompagné de la traduction de la première scène). Présentation possible sur le portail internet commun.

- **Nommer dans chaque Etat européen un ambassadeur du spectacle vivant européen (mais non national)**

Contribution de Zone Franche

Faciliter l'obtention des visas pour les ressortissants des pays tiers

Le 19 février 2008, à l'initiative de MM Bernard Kouchner et Jean-Marie Bockel, en accord avec le ministère de l'Immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du Co-développement, le ministère des Affaires étrangères a donné instruction à l'ensemble des postes diplomatiques et consulaires présents en Afrique d'accorder « la plus grande attention à la délivrance des visas aux ressortissants africains ayant une activité professionnelle à caractère artistique, culturel, universitaire ou de recherche ».

Ces instructions prévoient la possibilité d'accorder aux ressortissants africains qui en font la demande des facilités d'octroi de visas de circulation (visa de court séjour n'excédant pas trois mois à chaque fois et dont la validité peut aller jusqu'à cinq ans). Elles concernent notamment les ressortissants africains ayant déjà effectué un séjour en France.

À l'occasion d'une rencontre organisée par Zone Franche, le 11 mai 2008, Didier Le Bret, Conseiller auprès du Secrétaire d'Etat chargé de la Coopération et de la Francophonie a expliqué que ce visa pour l'espace Schengen permettrait aux artistes de revenir plusieurs fois en France, en ne passant qu'une fois par la case départ du consulat. Il permettrait également d'amener tous les artistes africains qui présentent un risque migratoire faible ou nul, à avoir des visas de circulation d'une durée entre un et cinq ans.

Monsieur Le Bret a ajouté qu'il avait également été demandé « aux services consulaires de se rapprocher des services culturels, qui sont au plus près de la réalité, afin de leur permettre d'élaborer ensemble des « listes d'attention positive », c'est-à-dire de lister les artistes qui sont connus et qui ont des partenaires en France. »

Il faut laisser passer un peu de temps pour savoir dans quelle mesure ces instructions seront appliquées, lesquelles, si c'est le cas, soulageront beaucoup de porteurs de projets de certaines «tracasseries administratives » contre-productives.

Pour autant, cette orientation de travail est loin de résoudre les problèmes des artistes étrangers et des professionnels de la musique. En effet, comme l'a souligné lors de notre rencontre d'Angoulême, Philippe Conrath, directeur du festival Africolor, c'est souvent le jeune artiste, non connu ou encore reconnu, qui n'est jamais venu en France, que les directeurs de festivals ont envie de programmer puisque c'est lui qui apporte du nouveau. Il apparaît déjà que ces artistes ne sont pas concernés par l'instruction du 19 février 2008.

En outre, la question cruciale qui se pose est de savoir **qui peut être habilité à établir ces « listes d'attention positive** »? À cet égard, les professionnels de la musique interrogés, doutent par expérience que les services culturels et les services consulaires soient les plus qualifiés pour identifier les artistes à découvrir et les « partenaires en France » ? Sur le secteur des musiques du monde le constat est flagrant. D'une part parce que par tradition, l'Institution identifie mieux le théâtre ou la danse. De l'autre parce nombre d'entrepreneurs français travaillent sans subventions.

Aussi, parce l'audace artistique ne passe pas d'abord par la reconnaissance institutionnelle, Zone franche pense que les professionnels des musiques du monde, détenteurs de licences d'entrepreneurs ou responsables de labels, doivent avoir leur mot à dire sur les artistes en découverte.

Nous proposons dans ce sens, la création d'un comité dans lequel les représentants des structures professionnelles seraient invités à siéger, au côté des institutions et de ceux des collectivités territoriales (qui sont elles aussi très actives dans le domaine des échanges artistiques internationaux), afin de s'exprimer sur le mode de composition de ces « listes d'attention positive » et de proposer des moyens de transmission souples de leurs demandes.

Zone Franche, association qui travaille sur ces problèmes depuis 18 ans, et qui représente grâce au spectre professionnel couvert par l'ensemble de ses adhérents, l'ensemble de la chaîne économique du secteur des musiques traditionnelles et du monde serait en mesure de représenter ces professionnels dans cette commission.

L'UFISC (Union fédérale d'intervention des structures culturelles), présidée par Louis Joinet, souhaite porter cette proposition dans le cadre des entretiens de Valois, en l'étendant à l'ensemble des secteurs culturels concernés par la question les problèmes de circulation des artistes, notamment tous les secteurs d'activité artistique et culturels représentés au sein de l'UFISC.

L'instruction du 19 février 2008 permet d'avancer sur la problématique de la circulation des artistes des pays tiers vers l'Europe. Il faut maintenant aller plus loin, afin de faciliter le travail des entrepreneurs de spectacle, et par là, encourager l'innovation dont ils savent faire preuve dans la découverte de talents artistiques de qualité.

Sophie Guénebaut, directrice de Zone Franche
Membre de l'UFISC.

Contribution du Relais Culture Europe

I. Plan d'action pour les arts vivants en Europe

Document de travail

Ce plan d'action s'inscrit dans le cadre des déclarations issues des rencontres européennes sur la culture initiées par les Etats membres depuis 2004, des déclarations du président de la Commission européenne, Monsieur Barroso, et de propositions faites par les organismes et réseaux culturels européens. Elle prolonge la déclaration « Les arts vivants à l'initiative de l'Europe citoyenne ».

Arts vivants et enjeux européens

Elément essentiel de toute société et de toute organisation politique se réclamant d'un modèle démocratique et protecteur des droits de l'homme (notamment dans leur dimension culturelle), la culture est un élément indispensable, à l'échelle européenne, de la **constitution d'un nouvel espace citoyen commun** et d'un espace d'appartenance au sein duquel la diversité culturelle occupe une place essentielle.

Fortement liée aux enjeux communautaires d'intégration et de cohésion, comme aux objectifs stratégiques que s'est fixée l'Union avec les processus de Lisbonne et Göteborg, la culture contribue également au **développement durable du territoire européen**, dans ses composantes économiques, sociales, environnementales et territoriales. Secteur créateur d'activités économiques et d'emploi et secteur fortement lié à l'innovation, la culture contribue en effet à la construction d'un espace de cohésion et de solidarités au niveau communautaire (solidarités professionnelles, sociales et territoriales). Elle peut être considérée comme un service d'intérêt général.

Enfin, la culture a un rôle essentiel à jouer dans les **relations extérieures** de l'Union qu'il s'agisse de politique étrangère (rayonnement culturel européen), d'aide au développement ou de rapport avec le voisinage.

Le **spectacle vivant** participe **tout particulièrement** de ces enjeux, notamment dans son rapport à la création/créativité, aux mobilités et au développement des territoires. La diversité des espaces de création participe en effet tout particulièrement du développement, au sein des sociétés européennes, d'une capacité interculturelle et créative essentielle à une société de la connaissance et à une société innovante (y compris socialement), fondée sur capital social et humain des individus. Parallèlement, ce secteur peut participer fortement aux relations extérieures de l'Union. C'est pourquoi l'Union peut trouver dans le soutien au spectacle vivant un axe important de sa politique.

Les spécificités d'un secteur

Un tel soutien nécessite de prendre en compte les caractéristiques et besoins particuliers du secteur du spectacle vivant, en s'attachant plus particulièrement au versant non industriel de ce secteur et aux **spécificités de son mode de production, de dissémination et de transmission**. Ce secteur se caractérise notamment par un mode non industriel de production (économie de prototype et biens non reproductibles), des activités à forte valeur ajoutée humaine (travail constitutif du produit fini et lien indissociable entre l'œuvre et la personne) et de fortes charges de production (coûts salariaux incompressibles et nécessaires). Il représente par ailleurs un secteur

au sein duquel la mobilité des œuvres est liée à la mobilité des personnes (artistes et techniciens) avec un coût important, notamment à une échelle européenne. Enfin, il s'agit d'un secteur au sein duquel s'opèrent d'importantes mutations professionnelles et nécessitant d'être structuré à l'échelle européenne.

Un tel soutien nécessite parallèlement de tenir compte, de manière transversale, des **grandes différences existant entre les économies culturelles nationales**, tant au sein de l'Union européenne (entre anciens et nouveaux Etats membres) qu'entre l'Union, ses pays voisins ou des pays tiers comme les pays en voie de développement.

Un plan d'action en trois volets

Ainsi, tenant compte des enjeux portés par le spectacle vivant à l'échelle européenne, comme de la particularité de ce secteur, et *dans le respect du principe de subsidiarité*, ce plan d'action vise à proposer aux institutions communautaires une série de mesures, d'ordre juridique et programmatique, permettant d'appuyer le secteur du spectacle vivant sur le territoire européen.

Au travers de **trois volets** : création, transmission, dissémination, il s'attache plus particulièrement à l'articulation entre le spectacle vivant et : l'innovation/recherche/éducation, le développement des territoires à l'échelle européenne et les relations extérieures de l'Union. Au sein de ces trois volets, une attention plus particulière devra être portée au **soutien à la coopération**.

Création

1. Besoins

Le secteur du spectacle vivant pourrait tout d'abord bénéficier d'un **soutien à la création**, qui, **dans une perspective européenne**, pourrait plus particulièrement s'articuler avec trois angles d'action : le territoire, l'innovation et l'action internationale de l'Union.

Spectacle vivant, création et développement des territoires
Assurer **une présence artistique sur l'ensemble du territoire européen**, urbain comme rural, par le soutien :

- au développement d'infrastructures sur l'ensemble du territoire européen (avec une attention particulière portée au rattrapage des nouveaux Etats membres de l'Union),
- à la présence d'équipes artistiques et au développement d'activités artistiques sur le territoire de l'Union.

Spectacle vivant, création et innovation
Développer et valoriser, au niveau communautaire, l'ensemble des **liens** existant entre **création, innovation et société de la connaissance** par le soutien :

- aux activités artistiques immatérielles et innovantes,
- aux projets articulant les dimensions culture, éducation et recherche,
- aux projets participant de systèmes d'innovation sur les territoires,
- aux projets en lien avec les nouvelles technologies (notamment par l'intégration des nouvelles technologies dans les lieux du spectacle vivant) : expérimentation, contenus numériques (numérisation, captation, …) et contenus linguistiques (traduction).

Spectacle vivant, création et action internationale de l'Union
Soutenir les possibilités de **création en dehors du territoire européen**, dans une perspective tant de rayonnement culturel européen que de coopération au développement.

2) Mesures proposées

En termes réglementaires
Favoriser, à l'échelle européenne, une coordination entre Etats membres sur le statut de l'artiste

En termes de politiques et programmes
- Accorder une attention particulière aux infrastructures en lien avec le spectacle vivant dans le cadre de la politique de cohésion, et tout particulièrement dans son programme de convergence (objectif 1) destiné aux régions en retard de développement,
- Accorder une attention particulière aux activités artistiques et culturelles liées au spectacle vivant (notamment les activités innovantes participant du développement des territoires) dans le cadre des politiques de cohésion et de développement rural,
- Accorder une attention particulière aux projets liant culture, recherche et éducation dans le cadre de la politique de compétitivité, et plus particulièrement du 7°Programme Cadre de Recherche Développement (volet sciences socio-économiques et humaines),
- Accorder une attention particulière, dans le cadre des politiques extérieures (pré adhésion, voisinage, coopération au développement) au soutien à la création dans le spectacle vivant,
- Favoriser un accroissement du budget du Programme Culture lui permettant d'exercer un réel effet de levier sur les pratiques professionnelles à l'échelle communautaire.

Dissémination

1. Besoins

Le secteur du spectacle vivant pourrait également bénéficier d'un **soutien à la diffusion**, qui, **dans une perspective européenne**, pourrait plus particulièrement s'articuler à un travail sur les pratiques d'accueil, les publics, le développement du capital humain et plus largement les solidarités sociales.

Spectacle vivant, dissémination et éducation/formation
Favoriser les pratiques liant **spectacle vivant et développement du capital humain**, tant du point de vue du lien avec l'enseignement artistique et l'éducation que dans le cadre de la formation tout au long de la vie (rôle de l'apprentissage culturel tout au long de la vie, place des services culturels à la personne, …).

Spectacle vivant, dissémination et inclusion sociale
Favoriser les pratiques liant **spectacle vivant et inclusion sociale** (insertion professionnelle, insertion sociale, …), et, plus largement, spectacle vivant et **citoyenneté**.

Spectacle vivant, dissémination et mobilité
Favoriser la **mobilité des artistes et des œuvres du spectacle vivant** dans le cadre plus général d'une mobilité facilitée des artistes et des œuvres à l'échelle du territoire européen.

2. Mesures proposées

En termes de réglementation
Travail de coordination à l'échelle européenne visant à faciliter la libre circulation des artistes et des œuvres, tout particulièrement en termes d'exercice de l'activité (accès au marché du travail, protection des droits de propriété intellectuelle …) ou de fiscalité.

En termes de politiques et programmes de l'Union

- Accorder une attention particulière aux activités liant spectacle vivant et développement du capital humain et spectacle vivant et nouvelles solidarités (professionnelles, sociales, …) dans le cadre de la politique de cohésion, tout particulièrement à travers les interventions du Fond social européen,
- Accorder une attention particulière aux projets liant acteurs éducatifs et acteurs culturels dans le cadre des programmes d'éducation.

Transmission

1) Besoin

Enfin, le secteur du spectacle vivant pourrait bénéficier d'un **soutien en tant que secteur professionnel à part entière** soumis à des mutations importantes, qui, **dans une perspective européenne**, pourrait plus particulièrement s'articuler à deux angles d'actions : l'accompagnement et la représentation de ce secteur.

Spectacle vivant, transmission et compétitivité du secteur
Favoriser une **prise en compte des mutations** à l'œuvre dans ce secteur (métiers, …) et considérer celui-ci comme **une filière à part entière** devant être structurée au sein d'une branche et dotée, au même titre que d'autres secteurs d'activités, de l'accompagnement nécessaire à son développement (formation initiale, formation tout au long de la vie, …)

Spectacle vivant, transmission et représentation du secteur
Favoriser une mutation des **modes de représentation** de ce secteur à l'échelle européenne, et notamment favoriser un engagement participatif de ce secteur au sein des enceintes et des réseaux européens.

2) Mesures proposées

En termes de réglementation
Travail de coordination à l'échelle européenne visant à faciliter la libre circulation des artistes notamment en termes d'accès à la profession (reconnaissance des diplômes, définition de filières professionnelles …)

En termes de politiques et programmes de l'Union

- Accorder une attention particulière aux projets relevant de la professionnalisation secteur du spectacle vivant dans le cadre de la politique de cohésion et tout particulièrement à travers les interventions du Fond social européen,
- Accorder une attention particulière aux projets relevant du secteur du spectacle vivant dans le cadre des programmes de formation.

II. Un agenda européen pour la culture : nouveaux objectifs, nouveaux modes de travail

Un agenda européen pour la culture à l'heure de la mondialisation

- Le contexte européen se caractérise par des débats de plus en plus marques sur le lien entre Europe et culture. Si la culture reste une compétence relevant des Etats membres, elle est néanmoins **de plus en plus présente dans les politiques, les programmes et la législation**

communautaires, et ceci de manière transversale. Elle fait de plus en plus écho aux objectifs stratégiques dont s'est dote l'Union européenne en termes d'économie et de société de la connaissance, de développement durable, de citoyenneté et de diversité culturelle ou d'action extérieure. L'étude sur l'économie de la culture réalise pour la commission européenne en 2006 a par exemple souligné l'impact économique du secteur culturel et son lien avec les enjeux de créativité et d'innovation.

- Souhaitant affirmer ce rôle, proposer un cadre de travail en rapport avec ces enjeux, et renforcer ainsi les actions communautaires, comme la coordination entre Etats membres, dans le domaine de la culture, la commission européenne a adopte en mai 2007 une communication Un agenda européen de la culture a l'heure de la mondialisation. Cette communication a été reprise par le conseil dans une résolution de novembre 2007 « Un agenda européen de la culture ».

- Premier pas vers une stratégie culturelle européenne, ces textes identifient trois séries d'objectifs pour un travail commun : la diversité culturelle et le dialogue interculturel, la créativité et les relations extérieures de l'Union. Ils identifient également, pour leur mise en œuvre, de nouvelles méthodes de travail fondées sur un processus commun de travail entre institutions de l'Union, Etats membres et acteurs culturels.

Union européenne, Etats membres et acteurs culturels : de nouveaux modes de travail en commun

- La mise en œuvre de l'agenda Culture s'appuie en effet sur de nouveaux modes de travail qui impliquent, en matière culturelle, un rôle nouveau pour les Etats membres, les parties prenantes du secteur culturel et la Commission, dans le sens d'une plus grande participation et d'un plus grand partenariat. Elle est ainsi fondée sur :
  - une coopération plus structure entre les Etats membres et les institutions de l'Union européenne (a travers la "méthode ouverte de coordination" - MOC),
  - un dialogue régulier et structure avec les acteurs de la société civile,
  - une intégration de la culture dans toutes les politiques pertinentes (avec la création notamment d'un groupe de coordination inter-services propre a la commission européenne),
  - de meilleures connaissances permettant de soutenir les objectifs proposés et d'élaborer des politiques et des actions en s'appuyant sur des faits (au travers d'études, de coopération inter-services, de mise en réseau des acteurs concernes par l'évaluation d'impact et l'évaluation de la politique culturelle, etc.).

- La mise en place de ces nouvelles méthodes marque l'application et l'adaptation au champ culturel de modes de gouvernance déjà présents dans d'autres domaines au niveau européen. Elles rejoignent en effet les évolutions engagées depuis le Livre blanc sur la gouvernance européenne de 2001[1]. Celui-ci soulignait en effet l'importance de la participation des acteurs, et plus particulièrement de l'implication de la société civile, dans l'élaboration des politiques communautaires. Il préconisait également le recours à des méthodes alternatives a la réglementation et la mise en place, notamment dans certains domaines ou la compétence de l'Union est limitée, de nouvelles formes de gouvernance plus flexibles et plus ouvertes. Plus généralement, ce livre blanc soulignait que le changement de gouvernance européenne exigeait une action concertée de toutes les institutions européennes, des Etats membres, des autorités régionales et locales et de la société civile.

- Ces évolutions ont une double conséquence pour les acteurs culturels au regard des enjeux européens. Elles représentent en effet, d'une part, une opportunité pour les acteurs culturels

[1] Gouvernance européenne – Un livre blanc , communication de la commission européenne (COM 2001 428 final)

de contribuer aux réflexions en cours au niveau communautaire, mais, d'autre part, une demande de participation et d'engagement plus important sur les questions européennes, tant au niveau national qu'européen, ainsi que le suivi de ces nouveaux processus.

1 - Etats membres et Union européenne : une méthode ouverte de coordination pour la Culture

Même si la méthode ouverte de coordination (MOC) est moins directement liée à la participation des acteurs culturels que le dialogue structure, il est néanmoins important de la prendre en compte, du fait tant des **évolutions et résultats qu'elle peut engendrer**, que **du travail de veille qu'elle demande aux acteurs de la société civile**, inégalement associes aux processus déjà en cours.

Un mode de coordination souple et non contraignant

- Nouveau **mode de gouvernance européenne** apparu dans les années 1990, la méthode ouverte de coordination (MOC) est **un mécanisme souple de coordination entre Etats membres** qui vise à faire converger les politiques nationales sur des sujets d'intérêts communs. Elle se caractérise par :

- sa subsidiarité, avec :
  - l'identification et la définition, par le conseil, d'objectifs communs et de lignes directrices dans un cadre pluriannuel,
  - la définition d'instruments de mesure (indicateurs quantitatifs et qualitatifs, critères d'évaluation),
  - la traduction des lignes directrices en plans d'actions nationaux adaptés aux besoins différenciés et à la diversité des Etats membres,
  - un contrôle des progrès accomplis, une comparaison des performances entre Etats membres, ainsi qu'un échange des meilleures pratiques et des informations utiles de manière à favoriser l'apprentissage mutuel (surveillance effectuée par la commission),

- son caractère plus intergouvernemental que la méthode communautaire[2], notamment du fait de son caractère non contraignant, l'absence de mécanismes de sanction et du rôle limite du Parlement.

- La méthode ouverte de coordination est actuellement **utilisée dans une dizaine de domaines** (dont : emploi, éducation, jeunesse, formation, protection sociale et inclusion sociale), relevant pour la plupart de la réalisation des objectifs économiques et sociaux fixes dans la stratégie de Lisbonne. Dans un contexte ou les états membres étaient confrontés à des défis économiques et sociaux communs mais se révélaient réticents à se dessaisir de nouvelles compétences, l'utilisation d'une méthode plus souple de coordination s'est en effet révélée la seule possibilité d'élargir l'agenda européen a des thèmes d'importance européenne mais à dominante souverainiste et/ou a forte diversité nationale[3]. La MOC est ainsi utilisée dans des domaines ou la compétence de l'Union est limitée mais qui sont indissociables de la réalisation de ses objectifs. L'utilisation de la MOC rejoignait également les recommandations du Livre blanc sur la gouvernance européenne (2001) et du Plan d'action pour mieux légiférer (2002)[4] qui préconisaient le recours a certaines alternatives a la réglementation.

[2] La méthode communautaire est fondée sur : le transfert de pouvoirs, l'adoption de politiques communautaires par le triangle institutionnel(Commission, Conseil, Parlement), le rôle central de la Commission, le caractère contraignant des règles communautaires, la possibilité d'utiliser la majorité qualifiée et le rôle majeur de la CJCE.

[3] L'apport de la méthode ouverte de coordination a l'intégration européenne – Des fondements au bilan , Janine Goetschy (2004)

[4] « Plan d'action – Simplifier et améliorer l'environnement réglementaire européen », Commission européenne (COM 2002 278 final)

- **La mise en œuvre** de ces différentes MOC **et** leurs **résultats** sont très **variables**[5]. La méthode ouverte de coordination se caractérise en effet par une **application souple et différenciée** en fonction des domaines. On constate en effet une variabilité dans la définition des objectifs à atteindre, qui peuvent être à court, moyen ou long terme, plus ou moins clairement ciblés, quantitatifs ou qualitatifs, assortis ou non d'un calendrier à respecter. On observe également une variabilité dans les procédures à suivre, l'éventail des acteurs politiques et sociaux impliques et dans le rythme de l'évaluation de leur mise en œuvre nationale. Par exemple, si, dans le cadre de la stratégie de Lisbonne, la MOC fixe des objectifs précis et chiffres et impose aux Etats membres d'élaborer des plans de réformes nationaux transmis à la Commission, la MOC jeunesse ne contient pas d'objectifs chiffres et la mise en œuvre des objectifs, laissée à l'appréciation des Etats membres, ne fait pas l'objet de plans d'action nationaux coordonnés au niveau européen. Enfin, les résultats sont aussi très variables.

Dans les cas, comme l'emploi, ou la MOC est particulièrement développée, elle a pu engendrer un processus d'apprentissage mutuel avec une sensibilisation des Etats membres à certaines problématiques européennes, une meilleure connaissance des systèmes institutionnels et politiques entre Etats membres, voire une convergence des politiques nationales (comme, en matière d'emploi, dans des domaines comme la restructuration des services publics de l'emploi ou le développement de politique active). On constate souvent une faible association des organisations de la société civile et une difficulté pour celles-ci à suivre le processus.

La méthode ouverte de coordination culture : une approche flexible et un cadre allégé

- Pour la commission européenne, la MOC constitue un **cadre approprié pour la coopération entre Etats membres dans le domaine de la culture**. Elle offre en effet un cadre intergouvernemental non contraignant d'échange et d'action concertée, adapté à un domaine comme la culture qui relève principalement de la compétence des Etats membres. Elle doit ainsi faciliter, dans un cadre souple, une plus **grande structuration de la coopération en fonction des objectifs stratégiques de l'Agenda** et un encouragement a l'échange de meilleures pratiques.

- Tenant compte des **spécificités du secteur culturel**, la commission, et plus encore le conseil, ont donne a la MOC Culture **une approche flexible**. Sa mise en place se fonde ainsi sur :
  - une participation facultative des Etats membres,
  - la fixation d'objectifs généraux par le Conseil, avec l'adoption de plans triennaux de travail couvrant un nombre limite de domaines prioritaires,
  - un système allégé de suivi avec un rapport d'évaluation de la commission tous les deux ans (en collaboration avec les Etats membres),
  - un système allégé de communication des objectifs et des résultats, les objectifs et actions prioritaires du Plan de travail étant simplement communiqués aux acteurs culturels et au public en général,
  - une participation restreinte du Parlement européen, de Conseil économique et social européen et du Comite des régions, ces institutions étant tenues au courant et non pas associées au processus comme le proposait la commission,
  - une participation de la société civile à définir, le conseil n'ayant pas repris la proposition de la commission selon laquelle les Etats membres sont encouragés à associer totalement les autorités locales et régionales ainsi que les acteurs culturels nationaux au processus de suivi. La participation de la société civile est ainsi pour l'instant limitée à une consultation de la Commission au cours de l'année précédant la publication du rapport.

[5] L'apport de la méthode ouverte de coordination a l'intégration européenne – Des fondements au bilan", Janine Goetschy (2004)

Méthode ouverte de coordination – Plan triennal 2008-2010 – Cinq actions prioritaires

- Mobilité des artistes et professionnels
- Accès a la culture
- Mise au point de données
- Accroissement du potentiel du secteur culturel et créatif
- Promouvoir et mettre en œuvre la convention

- Même si la MOC culture se caractérise par sa souplesse et sa flexibilité, elle pourrait néanmoins conduire à des améliorations de politiques nationales dans des domaines qui ne ressortent normalement pas du droit communautaire ou dans lesquels les Etats membres n'accepteraient pas de lignes d'action de la part de l'Union (par exemple le lien éducation et culture) ou donner une opportunité de promouvoir certaines initiatives culturelles importantes[6]. Elle demande ainsi **aux acteurs culturels un travail de veille, au niveau national et européen**, d'autant plus qu'aucune procédure formelle d'association de la société civile aux processus en cours n'est encore prévue.

2 - Acteurs culturels et Commission européenne … vers un dialogue structuré

Commission européenne et société civile

- La présence et la variété des groupes d'intérêts ont fortement augmente à partir de 1986 et de l'Acte Unique. Au début des années 2000, on comptait ainsi plus **de 3 000 groupes d'intérêts à Bruxelles** avec notamment plus de 550 organisations professionnelles ou fédérations européennes, 350 grandes firmes, plus de 80 bureaux de représentation d'autorités locales, 80 organisations internationales et 150 groupes défendant une cause spécifique comme Greenpeace .

- Au-delà des organes consultatifs institutionnalisés (CESE et comite des régions), **la commission** a développe des **pratiques larges de consultation dans le cadre de l'élaboration des politiques communautaires**. En effet, la consultation permet à la commission de s'assurer que les parties intéressées sont entendues dans l'élaboration des politiques communautaires, de faciliter un investissement de ces parties, de s'appuyer sur une expertise qu'elle ne possède pas en propre et de donner une plus grande légitimité a ses propositions en s'appuyant sur les acteurs intéressés. Ces pratiques de consultation **concernent tout type d'acteurs intéressés** (ONG, représentants des autorités locales et régionales, société civile organisée, experts techniques et académiques, etc). Elles peuvent s'établir **selon plusieurs modalités** (livre vert, livre blanc, communication, forums, ateliers, groupes consultatifs permanents ou consultations sur internet), les méthodes étant adaptées aux différents domaines d'action. Une consultation est souvent une combinaison de différentes modalités et peut se dérouler en plusieurs phases. Par exemple, la révision de la directive Télévision sans frontières a donne lieu a une première consultation des parties prenantes en 2003 puis une seconde en 2005. Ces consultations s'organisent sur un **mode décentralisé**, chaque direction générale étant responsable de ses propres mécanismes de consultation. En 2001, la commission comptait plus de **700 organes de consultation ad hoc** dans de nombreux domaines d'action.

- L'importance **plus particulière** de la **société civile** et de son implication dans la prise de décision communautaire a été formalisé dans le **livre blanc sur la gouvernance de 2001**. Le concept de dialogue civil est apparu dans les années 1990 en référence au besoin de soutenir l'interaction entre les organisations non gouvernementales (ONG) et les institutions

[6] Un nouvel agenda européen de la culture, R.Craufurd Smith, Institut Europa, Université d'Edimbourg (mai 2007)

européennes, principalement dans le domaine social[7]. Il a été ensuite étendu, au-delà des seules ONG, a la société civile dans son ensemble, avec une **définition large** qui regroupe : les organisations syndicales et patronales, les ONG, les associations professionnelles, les associations caritatives, les organisations de base, les organisations qui impliquent les citoyens dans la vie locale et municipale. Dans un contexte de crise de légitimité des institutions européennes, et plus particulièrement de la commission, la société civile organisée apparaissait comme une source de légitimation et jouait **un rôle essentiel en facilitant un dialogue politique**. Elle permettait de faire participer les citoyens à la réalisation des objectifs de l'Union et de leur offrir un canal structure pour des réactions et des critiques.

- Dans son livre blanc sur la gouvernance européenne, la commission européenne s'est engagée à renforcer la culture de consultation et de dialogue dans l'Union européenne tout en assurant une **rationalisation progressive des voix de consultation** (transparence du processus, définition de normes et principes généraux, mise en place d'un cadre de consultation cohérent, apprentissage mutuel et échange de bonnes pratiques), en assurant des normes minimales de consultation[8]. Les normes minimales mises en place avaient ainsi notamment pour objectif de **structurer le dialogue** entre société civile et institutions.

Acteurs culturels et commission européenne : vers un dialogue structure dans la culture

- Pour la mise en œuvre de sa communication, et dans le cadre des nouvelles méthodes de travail proposées, la commission européenne souhaite s'engager **dans un dialogue structuré avec le secteur culturel**. En effet, pour la commission, il est important pour le secteur de s'organiser de façon à permettre l'identification d'interlocuteurs représentatifs.
  Elle souligne notamment, dans sa communication, que l'absence de structuration et de communication entre les secteurs culturels et les autres acteurs culturels, d'autant plus dans un secteur hétérogène, a contribué à réduire l'influence du secteur culturel a l'échelon européen.

- Pour la commission, ce dialogue structure doit fournir **le cadre pour l'échange régulier d'avis et de bonnes pratiques, la contribution au processus d'élaboration des politiques, le suivi et l'évaluation**. Il a plus particulièrement pour objectif :
  - de compléter les processus existants de consultation (comme les consultations en ligne, les audiences publiques, etc) et les dialogues sectoriels spécifiques déjà engagés dans les cadres politiques ou réglementaires,
  - d'encourager les diverses composantes du secteur culturel à travailler dans un sens plus trans-sectoriel et à mieux s'organiser et se structurer,
  - d'aider le secteur culturel à formuler des recommandations en vue de contribuer d'un agenda politique pour la culture en Europe,
  - et à permettre au secteur de présenter ces recommandations à la commission et aux Etats membres lors des Forums Culture.

- L'établissement de ce dialogue passe pour la commission par **5 types d'actions** :
  - établir **une cartographie** du secteur en vue d'identifier et de mieux appréhender l'éventail complet de ses acteurs,
  - mettre en place un **Forum culturel** pour consulter les parties prenantes et favoriser l'émergence d'un ensemble de plates-formes d'intervenants,
  - encourager l'expression d'opinions représentatives par des artistes et intellectuels de niveau européen (ambassadeurs culturels), notamment en étudiant la possibilité et la faisabilité d'un forum virtuel européen en ligne,

[7] Civil society in european institutional discourses , Stijn Smismans et Marie Curie Fellow (2002)
[8] Vers une culture renforcée de consultation et de dialogue , communication de la commission européenne (COM 2002 704 final)

- encourager la poursuite des travaux des partenaires sociaux des secteurs culturels à poursuivre le développement de leur dialogue social autonome,
- introduire une dimension culturelle dans les débats publics européens en recourant aux représentations de la commission.

- Suite au premier Forum culturel européen de Lisbonne (septembre 2006), la Commission européenne souhaite mettre en place deux plates-formes d'acteurs culturels issus de la société civile : l'une sur l'accessibilité a la culture (multilinguisme, éducation, numérisation, etc.), l'autre sur les industries culturelles et créatives.

Contribution du Festival Perspectives - Sylvie Hamard

La circulation du spectacle vivant : l'exemple franco-allemand

Etat des lieux

La diffusion intra-européenne du spectacle vivant devrait aller de soi, notamment entre la France et l'Allemagne. Ce n'est cependant pas le cas. Alors que des efforts sont faits pour favoriser les échanges linguistiques (malgré le recul de l'apprentissage de la langue du voisin entre France et Allemagne), l'échange de spectacles entre les deux pays reste nettement en dessous des espérances.

De manière plus générale, les états européens ne se sont pas réellement accordés sur la culture, et pour cause : il y a une telle disparité de traitement de ce secteur dans l'Union, qu'elle empêche de nombreux rapprochements. Les deux pays ayant le plus fort investissement culturel, la France et l'Allemagne, présentent deux modèles si dissemblables qu'ils seraient bien en peine de les harmoniser, et donc de réussir l'harmonisation européenne en ce domaine.

Deux systèmes d'organisation se présentent en Europe, croisés avec deux volontés politiques. Le premier système est celui en vigueur en Allemagne et dans nombre de pays entrants ayant appartenu à l'ex-bloc soviétique, où les établissements de spectacle vivant appartiennent essentiellement au service public, et **salarient des ensembles artistiques permanents pour produire des spectacles.**
Le second système se veut en rupture avec la tradition : c'est celui en vigueur en France, où **les établissements de spectacles sont pour la plupart des structures indépendantes subventionnées** ne disposant quasiment jamais d'ensemble artistique permanent.

La France est sans conteste le premier importateur mondial de spectacles étrangers.
L'accueil de spectacles étrangers est facilité par le système français, d'où de significatives tournées réalisées dans tous les domaines, et dans l'ensemble des réseaux labellisés ou non. Des difficultés subsistent cependant : **la nécessité du surtitrage ou les difficultés administratives et fiscales,** nous y reviendrons plus loin.

En Allemagne, la plupart des villes moyennes et toutes les grandes villes disposent d'un théâtre de grande envergure disposant de plusieurs salles, et présentant des spectacles des principales catégories (opéra, danse, musique, théâtre, jeune public) avec recours presque unique à des salariés permanents. Ces institutions dépassent souvent les 400 salariés.

Parallèlement, un réseau de salles d'accueil s'est développé, dans les petites villes avec une programmation généraliste, et dans les capitales régionales sur des programmations pointues ou alternatives.
Les compagnies indépendantes sont beaucoup moins nombreuses qu'en France, et leur instabilité intrinsèque : très peu subventionnées (le plus souvent, pas du tout), elles voient leurs meilleurs interprètes rapidement engagés comme permanents dans les institutions.

La vie du spectacle est mécaniquement rendue presque immobile : dans chaque théâtre important, les spectacles sont présentés en alternance par l'ensemble permanent, et remplissent le calendrier. Chaque interprète étant distribué dans plusieurs spectacles, **l'organisation de tournée provoque de complexes problèmes de programmation dans la maison mère**. Les institutions consacrant tous leurs moyens aux charges permanentes, elles n'ont quasiment aucune possibilité d'accueillir des spectacles provenant d'autres théâtres, sauf par le mécanisme des coproductions (complexe et réservé à quelques structures de premier plan).

Conséquemment, les spectacles sont pensés en fonction du contexte spécifique de leur théâtre de création (interprètes, décor, technique), et pas du tout de tournée éventuelle.
(La Schaubühne et la Volksbühne ont cependant depuis quelques années développé des tournées)
Quelques festivals permettent des accueils en parallèle aux théâtres permanents, certains disposant de beaucoup de moyens (RuhrTriennale, Theater der Welt, BerlinerFestspiele).

L'accueil de spectacles étrangers est donc complexe en Allemagne, car reposant essentiellement sur le réseau le moins doté et quelques festivals. A Berlin par exemple, seuls le Hebbel Theater, les Berliner Festspiele, les Sophiensaele et le Festival Tanz im August (pour ne citer que ceux ayant un budget significatif) ont des programmations d'accueil, les grandes institutions (Volksbühne, Schaubühne, Berliner Ensemble, Deutsches Theater) ne pratiquant que la permanence et la coproduction.

Les termes de l'échange franco-allemand dans le secteur du spectacle vivant

Les structures françaises ont une véritable demande de spectacles allemands, qu'elles peuvent accueillir techniquement, mais **les créations les plus importantes de la scène allemande sont difficilement disponibles** (à cause de l'alternance) **et souvent vendues à un prix prohibitif** (dû à la masse de personnels « attachés » au spectacle, à sa lourdeur technique induisant un coût de transport élevé et un temps de montage important, enfin à une volonté des théâtres allemands de « faire du bénéfice » par les tournées).

A l'inverse, pour l'accueil en Allemagne, les spectacles français se heurtent à plusieurs barrières :

- un manque de volonté (par manque d'habitude) des intendants des théâtres allemands.
- **la difficulté de trouver des dates dans le calendrier des théâtres d'alternance**, ce qui réduit souvent l'accueil à une représentation, avec montage le jour même, et donc un sacrifice au niveau du décor et du plan lumière.
- **l'impossibilité récurrente de construire une « tournée » cohérente**, par manque d'accueils consécutifs suffisants, d'où une augmentation des coûts de transports.
- **Un budget d'accueil artistique très faible**, y compris dans les plus grosses institutions, nécessitant souvent une aide (AFAA et/ou Ambassade de France).
- Enfin une critique souvent portée sur le caractère trop « littéraire et intellectuel» et pas assez « international » des spectacles français, notamment en théâtre, mais cette difficulté n'est pas spécifique à l'Allemagne.

Les coproductions internationales permettent de contourner une partie de ces difficultés : elles existent pour la danse, et en théâtre pour quelques projets prestigieux (pour les coproductions avec la France : Peter Brook, Luc Bondy) et généralement portés par des comédiens internationalement renommés (Isabelle Huppert, Michel Piccoli).
Projet récemment mis en place : **Réseau PROSPERO** (regroupant plusieurs partenaires européens dont la Schaubühne et le TNB.

Par ailleurs, les difficultés énoncées ci-dessus n'empêchent pas la présence régulière en Allemagne (comme dans beaucoup d'autre pays) d'artistes français de réputation mondiale : Ariane Mnouchkine et Bartabas finissent toujours par s'imposer dans les programmations, malgré le prix très élevé de l'accueil de leurs productions.
Paradoxalement, pas d'aide nécessaire pour ces stars, car à ce prix là l'acheteur se donne les moyens par lui-même, et complète avec le mécénat !

L'union Européenne et la circulation des spectacles vivants

Après un demi-siècle de construction européenne, force est de constater que la culture n'est pas une priorité de l'Europe politique. Le budget n'a jamais suivi, et les programmes comme les réglementations communautaires concernant la culture sont à la traîne.

Il existe des organisations fédératives du spectacle vivant à l'échelle européenne, peu nombreuses, et leur activité reste souvent confinée au cercle de leurs membres :
L'Informal European Theater Meeting, l'Union des Théâtres de l'Europe , la Convention Théâtrale Européenne.
De nombreux grands théâtres de langue allemande sont absents de ces 2 structures (aucun berlinois, ni Zurich, ni Vienne…), certains emblèmes français également et chaque pays ne se résume qu'à trois théâtres au plus. C'est bien peu pour défendre et propager la diversité culturelle européenne. Ne bénéficiant pas de financements sérieux (ni européen ni national), ces structures n'ont pas de véritable action autonome, mais leur existence dédouane l'Europe d'entreprendre une action sérieuse dans ce secteur.

Des réseaux regroupant des structures non-institutionnelles se sont créés pour donner une visibilité aux champs artistiques plus expérimentaux :
- **Le Réseau Junge Hunde** permet à de jeunes artistes des arts de la scène de trouver en Europe des lieux de coproduction et d'accueil au sein des membres du réseau (en France le Parc de la Villette (EPPGHV)
- **Le Réseau Trans Europe Halles** travaillant sur l'échange de jeunes artistes des secteurs alternatifs, ses membres sont souvent peu aptes financièrement à la coproduction, et axent leur démarche sur les résidences.

Par ailleurs, pour tenter de simplifier les méandres administratifs européens ou défendre les droits des artistes, plusieurs structures et sites ont été mis en places :
- **Le Relais Culture Europe,** association française, est un centre de ressource assez efficace, mais qui se limite à de l'information. Ce n'est souvent pas assez pour parvenir au bout d'un dossier européen.
- **Le Forum Européen pour les Arts et le Patrimoine,** une structure européenne de débats et de lobbying, proposant de nombreuses informations, en partenariat avec la **Fondation Européenne pour la Culture,** qui propose des aides financières à certains projets spécifiques.
- L'**ITI / Institut International du Théâtre,** ONG sous tutelle de l'Unesco, de faible utilité.

Traduction et surtitrage

Pour faciliter la circulation des spectacles en Europe, tout en évitant l'uniformité des représentations en langue anglaise, **une politique active de traduction des textes de théâtre est nécessaire.**

L'axe franco-allemand bénéficie depuis plusieurs années du **programme Theater-Transfert**, opération conjointe de l'Ambassade de France en Allemagne et du Goethe Institut, consistant en l'attribution de bourses de traduction et la publication des textes.

Enfin, l'ONDA attribue spécifiquement des aides financières à la réalisation du surtitrage pour les spectacles étrangers accueillis en France.

Les obstacles administratifs

Organisateurs de spectacles, producteurs et diffuseurs ayant à exporter ou accueillir un spectacle se trouvent aujourd'hui face à des barrières administratives auxquelles ils n'osent souvent se

confronter. Ces « grains de sable » ont tôt fait de rendre complexe ou impossible la circulation des spectacles en Europe, la réservant quelquefois aux moins procéduriers. En effet, **les législations sociales et fiscales applicables au spectacle vivant et aux artistes varient d'un pays à l'autre, et sont particulièrement dissuasives concernant des spectacles et des artistes étrangers, même européens.**

Difficultés fiscales et sociales

L'accueil d'un spectacle étranger européen se heurte à trois incertitudes dans les domaines sociaux et fiscaux liés pour l'occasion :

- **la fourniture d'un formulaire E 101** pour chaque salarié du spectacle lorsque celui-ci est rémunéré par l'intermédiaire d'un contrat de cession vendu par un producteur étranger à un organisateur français. A défaut, la structure française qui achète le spectacle peut être réputée employeur et devoir s'acquitter de l'ensemble des charges salariales et patronales, donc de cotisations sociales très élevées.
- **l'application de la retenue à la source de l'impôt**
- **l'application de la TVA**

Tout ceci peut paraître clair, mais la réalité est au contraire nébuleuse. L'administration fiscale, peu expérimentée dans le secteur des échanges culturels internationaux, n'a publié aucun « mode d'emploi simplifié », et se refuse évidemment à toute précision écrite lorsqu'elle est interrogée par les professionnels. Ces derniers se voient donc recommander par leur comptable de se procurer les formulaires E101, d'acquitter systématiquement la retenue à la source et la TVA pour éviter tout redressement éventuel. Des sommes significatives sont ainsi dépensées sans objet.

La réalité est pourtant dans les textes : cf. convention fiscale France-Allemagne, (www.minefi.gouv.fr)

Des difficultés techniques évidentes

Sur un angle technique, les spectacles nécessitant un matériel technique spécifique, et a fortitori un chapiteau, un théâtre mobile ou un gradin (c'est souvent le cas pour les arts du cirque et de la rue) sont sujets à d'extrêmes tracas après chaque passage de frontière. En effet, **il n'existe pas de normes européennes dans le domaine des conditions de sécurité** des établissements recevant du public.

Et c'est là que le bât blesse : la durée de résistance au feu peut être plus importante, comme la stabilité en résistance au vent ; la largeur des zones d'évacuation du public plus grande, le nombre des issues de secours plus élevé ; l'emmarchement maximal moins haut ; la quantité de public admissible plus faible.

Par ailleurs, les certificats de contrôles techniques ne sont pas européens, ne comportent donc pas les mêmes points de contrôles, et peuvent être refusés, de même que les copies ou duplicata des documents originaux d'attestation des matériaux (quand ceux-ci ont disparu, évidemment). Enfin, pour l'anecdote, les contextes nationaux peuvent jouer de mauvais tours : impossible d'enrouler une corde autour d'un chêne robuste en Allemagne pour arrimer un harnais de funambule : un recours pourrait être fait par une association écologiste !

Sans empêcher systématiquement la tenue d'un spectacle, ces conditions draconiennes faites aux spectacles étrangers peuvent décourager, entraîner des surcoûts et le plus régulièrement allonger les délais de montage (et leur incidence financière).

Propositions pour la construction d'un véritable espace européen des arts de la scène

Les constats précédents amènent à suggérer des propositions d'action visant à la construction d'un véritable espace européen des arts de la scène.
Il faudrait maintenant passer au stade opérationnel. Il paraît nécessaire de travailler sur deux champs :

- un travail administratif, réglementaire, juridique, fiscal et social visant à supprimer les obstacles majeurs rencontrés par le secteur du spectacle vivant lors de la présentation de ses productions dans un pays-tiers de l'Union;
- ensuite la mise en place d'actions, de subventions ou d'institutions spécifiques de l'Union Européenne et des états destinées à faciliter et encourager la circulation du spectacle vivant entre les pays européens (ex : développement des bureaux spécialisés type Bureau Export de la Musique ou Bureau du Théâtre et de la Danse)

1) La mise en place d'une harmonisation des législations fiscales et sociales applicables aux artistes et professionnels du spectacle vivant.

L'Union Européenne pourrait harmoniser les législations fiscales et sociales spécifiques du secteur, notamment par modification et harmonisation des règles nationales concernant :

- le statut d'artiste (terme à prendre dans sa généralité, et non dans celui de la création d'un « statut d'artiste » définissant administrativement qui est artiste -ou non).
  Permettre par exemple en France de comptabiliser les heures salariées à l'étranger dans celles ouvrant droit à l'intermittence, dans la limite d'un quota (sinon, la tendance actuelle des artistes et techniciens est de ne pas déclarer ces revenus, pour ne pas diminuer leurs indemnités de chômage...)
- le taux de TVA applicable à la cession de spectacles (s'il est en France de 5,5%, la variété européenne de ce taux est extrême et ajoute à la confusion, alors que les ressources en jeu pour les états sont très faibles).
- Les taux de cotisations sociales (assurances maladie, retraite et chômage)

2) La mise en place d'une harmonisation des normes techniques de sécurité liées au spectacle vivant.

Pour permettre la faisabilité technique des spectacles de gros gabarit, et notamment de ceux présentés sous chapiteau, l'Union pourrait définir des normes européennes concernant les données techniques :

- résistance au feu des matériaux - type décor, gradins, toiles de chapiteaux.
- gabarits des zones de circulation et d'évacuation des gradins, chapiteaux et théâtres mobiles, ainsi que des jauges de spectateurs admissibles.
- conformité européenne des certificats de contrôle technique .
  La difficulté réside évidemment dans la nécessité de faire accepter ces normes aux autres secteurs économiques utilisant des matériaux et dispositifs comparables, qui devraient également modifier leurs normes et pratiques. L'industrie, le secteur de l'agencement mobilier, de l'architecture intérieure, du design et globalement de la construction (pour tous les bâtiments recevant du public) sont concernés, et représentent des lobbys européens autrement plus puissants que le secteur culturel. Leur intérêt sera évidemment de limiter ces «modifications» qui entraîneraient pour eux de coûts d'adaptation.

3) La mise en place d'un site internet de ressources permettant de connaître précisément les dispositions administratives, juridiques, fiscales et sociales qui s'appliquent dans chaque cas concret. La réalisation et la gestion d'un tel site, à but exhaustif, régulièrement mis à jour et néanmoins complémentaire de ceux déjà existants, devrait être du ressort de l'Union, sous forme d'une délégation à un organisme professionnel du secteur des arts de la scène.

Dispositifs et actions structurantes

1) L'augmentation des crédits européens alloués au spectacle vivant à travers celle des programmes actuels

Le niveau actuel des crédits culturels européens étant particulièrement faible, il ne peut prétendre imposer une politique à des états dont les crédits sur ce secteur sont incomparablement plus élevés. Mais comme toujours, les débats budgétaires dépendant d'autres enjeux que la simple politique culturelle, il paraît peu probable qu'une augmentation significative se profile.

2) Un renforcement des dotations pour le spectacle vivant du Goethe Institut et des Bureaux Spécialisés de l'Ambassade de France en Allemagne, spécifiquement le Bureau du Théâtre et de la Danse - ces bureaux jouant un rôle essentiel.

Depuis une quinzaine d'années, tant l'AFAA que le Goethe Institut recentrent leur territoire de travail. Les pays entrants de l'Union sont au cœur de cette démarche, mais chacun également a ses zones d'intérêt : le Goethe Institut travaille beaucoup avec le monde slave et avec l'Asie, quant la France favorise l'Afrique, l'Amérique Latine et la Francophonie.
Le rapport franco-allemand est donc pénalisé quand il faut trouver des ressources nouvelles : pour ces deux pays « premier client » l'un de l'autre, il ne représente pas un gage d'expansion économique…

Il s'ensuit une baisse régulière des fonds disponibles à cet effet, qui approchent aujourd'hui des seuils critiques, et pourraient bientôt ne plus se justifier que… diplomatiquement, sans plus de réelle marge opérationnelle.

Alors que la France et l'Allemagne peuvent aller jusqu'à faire « ambassade commune » dans certains pays, il est urgent pour ces deux états de reconstituer des fonds suffisants pour permettre une véritable présence culturelle chez le voisin historique.

3) Le développement des financements transfrontaliers de structures de spectacle vivant touchant à l'ensemble du public d'une zone européenne, par incitation des collectivités territoriales.

Les financements « transfrontaliers » sont extrêmement rares. Rien à ma connaissance, n'empêche leur existence, mais les administrations des états de l'Union redoutent des refus de paiement de leur trésorerie et ultérieurement des contrôles de leur organismes de vérification sous le grief de financer une action étrangère, qui ne ressort pas des compétences précises de l'Etat et des collectivités territoriales. Rien cependant n'empêche officiellement ces financements.

Un texte issu de la CEE (type circulaire européenne), ou des textes issus des états (type circulaire préfectorale en France) rappelant cette possibilité qui ne va pas en droit à l'encontre des textes, permettrait sans doute de faciliter la compréhension des organismes de paiement et de contrôle, et de libérer les initiatives des collectivités dans ce domaine (ainsi que dans une application comparable pour des projets économiques : implantations industrielles dans les zones transfrontalières, notamment).

Institutions et projets nouveaux

1) La création d'une structure française unique regroupant les actions culturelles internationales de l'Etat.

Les actions culturelles internationales de la France sont divisées : L'AFAA (financée par le Ministère des Affaires Etrangères et le Ministère de la Culture) aide à l'exportation des artistes français, le DDAI (Ministère de la Culture) étant chargé d'aider l'accueil en France des artistes étrangers. Il en découle un manque de cohérence stratégique et une grande lourdeur d'action. En effet l'AFAA aide également l'accueil en France (et la promotion internationale) d'artistes africains (programme Afrique en création), et co-organise avec le DDAI les « saisons étrangères en France » qui deviennent souvent des « années croisées » (type France-Chine). Enfin l'ONDA se voit déléguer des crédits par le Ministère de la Culture pour aider la diffusion en France de spectacles étrangers. Cette multiplication d'opérateurs et ces croisements de compétence semblent pour autant ne pas suffire à enrayer le recul de la place culturelle internationale de la France.

Il est donc légitime de proposer la création d'une structure unique regroupant l'ensemble des actions culturelles internationales de l'Etat.
Pragmatiquement, l'AFAA agrandie et placée sous la tutelle conjointe des deux ministères concernés serait appelée à se doter de nouvelles missions d'accueil en France des artistes étrangers.
Il serait enfin logique de préserver le rôle de l'ONDA en l'état, puisque consacré à la diffusion de spectacles sur le territoire français sans critère national d'origine.

Une AFAA aux compétences élargies porterait plus facilement la stratégie culturelle internationale de la France, et mobiliserait des moyens plus significatifs, pour des coûts de fonctionnement supportables et de meilleurs résultats.

2) La création d'un Office Européen de Diffusion Artistique

La diffusion du spectacle en Europe pourrait être soutenue par des aides financières légères spécifiques à chaque projet, attribuées rapidement selon des critères qualitatifs, et non en fonction d'un montage administratif complexe.

Pour réaliser cette mission par délégation, l'Union pourrait créer une structure indépendante de la CEE mais financée par elle, dirigée et gérée par des professionnels du spectacle vivant.

Conçu sur le modèle de l'ONDA en France, il aurait pour missions :

- l'attribution de subventions à la diffusion de spectacles européens en Europe en dehors de leur propre pays d'origine.
- l'examen des dossiers de circulation de spectacles, sur des critères de qualité artistique et de viabilité financière et technique de l'opération, et ne prenant pas en compte les possibles visées de retombées commerciales ou de signe politique entre les états concernés par la circulation.
- le contrôle *a posteriori* de l'exécution du projet et de ses coûts, qui entraînerait le versement de la subvention.
- le rôle de centre de ressources sur la circulation européenne des spectacles (éléments juridiques, sociaux, réglementaires, techniques).

3) La mise en place de Biennales de théâtre allemand en France et de théâtre français en Allemagne.

La circulation des spectacles étrangers nécessite souvent **des temps forts pour être lisible du public, des professionnels et des tutelles politiques**. Dans cette optique, un rendez-vous régulier présentant une sélection de spectacles de grande qualité trouverait un sens fort.

L'organisation de Biennales dans un premier temps centralisées (Paris et Berlin), puis dans la mesure du possible associant également des théâtres importants des capitales régionales, répondrait à ce souci. Chaque manifestation serait évidemment des compétences respectives de l'AFAA/ Ambassade de France et du Goethe Institut.
Exemple : France en Scène à Berlin en mars 2007 organisé par l'AFAA, le Bureau du Théâtre et de la Danse.

Conclusion

La circulation des spectacles en Europe doit faire face à des difficultés administratives, techniques et financières, et se heurte à des systèmes d'organisation nationaux souvent incompatibles. L'exemple franco-allemand montre bien que les deux grandes nations du théâtre entretiennent peu de relations effectives, alors que leurs professionnels comme leurs publics ont tout à gagner à la confrontation d'esthétiques et de répertoires qui symbolisent souvent deux pôles culturels européens.

Pour pallier cette faiblesse de la diffusion franco-allemande et globalement intra-européenne, des propositions peuvent être faites aux niveaux nationaux et européens. Des modifications réglementaires et juridiques permettraient d'aplanir les difficultés d'exportation et d'importation de spectacles, comme celles liées à la mobilité professionnelle des artistes du secteur, dans les domaines fiscaux, sociaux et de sécurité. L'augmentation des crédits affectés aux structures soutiens de cette diffusion, l'énoncé politique de priorités dans ce secteur, notamment une incitation à optimiser les dispositifs financiers existants dans ce but, sont des étapes administratives nécessaires et peu coûteuses à l 'échelle européenne.

Contribution de la DRAC Franche-Comté - Christine Schell

Circulation en Europe des compagnies et ensembles français

Je pars du constat suivant (partagé par les participants à l'atelier) :

- 1) les œuvres et les artistes français circulent insuffisamment, du moins si l'on considère le vaste gisement de compagnies ne possédant pas de réseau personnel ou professionnel à l'international et le niveau de la dépense consentie par la France pour la production.

- 2) le club des grands théâtres européens est plutôt fermé, et les choix de Cultures France comme ceux des autres agences (Goethe, British, Cervantès …) ont un effet d'entonnoir (en dix ans d'expérience, j'ai eu le temps de le vérifier !). Ces moyens seront de plus en plus insuffisants si l'on vise à fluidifier la circulation des œuvres et des artistes.

- 3) chacun des pays européens possède sa législation, son arsenal de règlements, et bien entendu son paysage de structures avec leur mode de fonctionnement spécifique. Avoir une vision précise de la situation de chacun des pays européens relève de la gageure.

- 4) Certaines compagnies et ensembles reconnus disposent d'un savoir-faire et d'un réseau, mais ils sont peu susceptibles d'aider de jeunes compagnies.

Il peut donc être intéressant de se doter d'une véritable expertise internationale pour les compagnies ayant un potentiel artistique, mais se trouvant totalement démunies - et c'est bien normal - sur ce champ spécifique.
Je proposerais pour une fois d'aborder la question sous un angle pratique (ce qui n'empêche pas de travailler parallèlement sur les aspects plus nobles de l'inter-culturalité, l'assimilation du mode de pensée de l'autre, etc...).

Proposition : pourquoi ne pas profiter des multiples frontières de l'hexagone et de la situation frontalière de certaines scènes ? Celles-ci s'intéressent au pays voisin et ont déjà accumulé beaucoup d'informations à l'occasion de projets Interreg. Il serait astucieux de choisir plutôt une scène pluridisciplinaire, les problématiques de la danse et du théâtre étant différentes de celles des musiques.

Nous pourrions ainsi créer une sorte de label 'Relais spectacle Allemagne', Relais Benelux, Relais Espagne, ... pour respectivement une scène du Nord, de Picardie (GB), d'Alsace ou Lorraine (le Maillon fait déjà un peu ce travail), de Franche-Comté pour la Suisse (CCN Belfort), de Rhône-Alpes ou PACA, du Languedoc-Roussillon, etc ... Quant aux pays de l'Est, le CDN de Nancy a de la matière. Il resterait encore le Nord de l'Europe à pourvoir.

Ces centres de ressources pourraient constituer chacun un site bilingue (deux langues, c'est déjà beaucoup, et cela évite la tour de Babel ou le tout-anglais) afin de renseigner les compagnies françaises de tout le territoire, ainsi que les professionnels de l'autre pays. La mise en réseau de ces centres offrirait la taille critique pour accéder aux crédits européens.

On pourrait imaginer un label commun des deux Ministères, ce qui éviterait des crispations (prévisibles). Les Affaires Etrangères et Cultures France pourraient du coup abonder le relais en informations et solliciter le leur. Il y a bien sûr des obstacles. Paris n'a jamais aimé développer les forces centripètes aux marges de l'hexagone, oubliant que les capacités des régions frontalières peuvent profiter à l'ensemble du territoire. Et il y a sans doute bien d'autres freins que je n'aperçois pas.

C'est peut-être une piste pour la présidence française, à défaut d'être l'utopie du siècle... et en tous cas un moyen concret de faire avancer la construction européenne sans dépenses délirantes, et en valorisant des scènes parfois marginalisées par leur situation géographique, alors qu'elles sentent confusément qu'elles sont au contraire au cœur d'un développement possible.

Christine SCHELL
ex-directrice d'institut français en Allemagne, ex-conseillère culturelle en Slovénie,
actuellement conseillère pour la musique et la danse en Franche-Comté

L'observation et la connaissance du spectacle vivant

1 - Un constat partagé sur l'observation du spectacle vivant

La connaissance du secteur ne peut se limiter à des approches socio-économiques

L'évolution des esthétiques et des arts en eux-mêmes, l'impact des évolutions techniques sur les formes, sur les modes de production et sur les modes d'accès au spectacle, sur les types de pratiques, tout comme les désirs - et non seulement la seule demande - des publics, doivent pouvoir être suivis par les responsables publics, les institutions et les artistes concernés.

Un constat commun s'est dégagé sur les données socio-économiques :

- L'intérêt suscité par le spectacle vivant se traduit par une multitude d'intervenants dans le champ de l'observation, à titre principal ou secondaire : les services de l'Etat (ministères, INSEE, organismes sociaux, etc.) et les services des collectivités territoriales, notamment des régions ; les observatoires que ces partenaires publics ont peu à peu installés (nationaux comme les observatoires de branche ou de métiers, ou régionaux comme Arcade, Arteca ou l'Agence Poitou-Charentes, etc.) ; les structures dédiées à la gestion de droits et taxes (SACD, SACEM, CNV, etc.), les centres nationaux de ressources (CNT, HLM, Irma, CND, Cité de la musique) ; l'observatoire de la musique (Cité) ; etc.
- Certes, il existe de nombreuses données statistiques (INSEE, DARES, UNEDIC, etc.) ou de gestion relatives au spectacle vivant
- Le tableau actuel de la connaissance reste pourtant insatisfaisant :
  - mauvaise couverture de l'information (musiques savantes, secteur non subventionné par l'Etat, offre du secteur privé, connaissance sociologique des publics, évolution des pratiques amateurs, etc) ;
  - redondances ou pertes d'informations, défaut de lectures transversales, trop faible croisement des problématiques et des sources correspondantes (ex. connaissance économique des secteurs) ;
- Les inconvénients sont très lourds pour les partenaires des politiques du spectacle :
  - cloisonnement des données entre les structures impliquées, source de déperdition de temps, d'énergie et de moyens financiers et humains ;
  - absence de chiffres globaux, clairs et signifiants, traduisant le poids économique et social d'un secteur qui apparaît ainsi comme « marginal » ;
  - défaut d'appropriation, voire suspicion, liés au cloisonnement des démarches ;
  - absence de partage de diagnostics communs : les acteurs publics et professionnels manquent encore d'outils pour définir leurs politiques et en mesurer les effets.

2 - Un besoin affirmé d'avancer sur certains points et objectifs

Les débats ont rappelé les problèmes inhérents à l'observation :

- Les composantes « idéologiques » et nécessairement « non objectives » de toute approche d'observation et donc de ce fait les limites de « l'observation faite chez soi ». Les problématiques de l'observation ne peuvent se limiter à une seule approche statistique ;
- le risque de se limiter strictement à des logiques quantitatives, auxquelles le spectacle vivant, entre autres raisons par la prise de risque artistique qu'il implique, ne saurait se réduire ;
- l'observation doit intégrer une connaissance concrète et donc une expertise fine des réalités des secteurs qu'elle concerne ;
- la nécessité de la pérennisation qui seule permet un suivi des évolutions dans le temps mais impose la continuité des méthodes et des moyens et une pédagogie de l'observation.

Mais un accord se dégage sur la nécessité d'améliorer l'observation à plusieurs titres :

- La développer comme un des éléments de l'évaluation et de la décision politiques, en particulier en termes d'aménagement du territoire (contexte d'articulation des interventions des différents niveaux de collectivités publiques, de leurs compétences et de leurs responsabilités, dans le cadre de leurs relations avec les professionnels) :
  - en dégageant les points de cohérence des différents besoins (tronc commun des indicateurs nécessaires) et priorités de tous les partenaires de l'observation ;
  - en suscitant la mise en œuvre d'un réel « système d'information » par l'adoption de référents (nomenclatures d'emploi ou d'activités « NAF ») et l'élaboration de référentiels harmonisés fondés sur Sirène et une « nomenclature culture », permettant un répertoire d'acteurs économiques, et donc la cohérence des enquêtes régulières sur l'évolution du secteur ;
  - en permettant aux politiques comme à tous les acteurs concernés son partage et sa mise en débat.

- La développer en termes de contenu, pour une meilleure mise en lumière :
  - de la production et de la diffusion des spectacles avec le repérage des réseaux qui se structurent ainsi et la mesure de l'importance et de la diversité des publics globalement concernés ;
  - du poids économique et social du spectacle (emploi, qualifications, place dans l'activité nationale, etc) et de la diversité dans ce domaine (sous-secteurs liés aux disciplines si techniquement il est possible de les distinguer, marchand/non marchand, etc.) ;
  - des retombées diverses que génère le secteur sur les industries culturelles, l'attractivité des territoires, le tourisme, etc. ;
  - des enjeux européens et internationaux qui peuvent être en cause dans les domaines culturels.

- La développer en termes de méthode par :
  - la coordination, l'appropriation et le partage de l'observation entre les collectivités publiques – avec l'Etat en premier lieu - et les professionnels ;
  - l'élaboration d'un tel « système d'information » par le choix en commun de référents (nomenclatures, codes et répertoires d'acteurs, par exemple), et d'un périmètre de production de données considérées comme incontestables, comparables et suivies dans la durée ;
  - la mise en relation des problématiques d'emploi et de qualification avec celles globalement relatives à l'économie du secteur : financements mobilisés, activités, publics (son évolution par âge ou catégories socio-démographiques, ses modes de « consommation », etc.).
  - une fructueuse articulation du niveau régional et national.

3 - Une démarche à assumer collectivement

Le « modèle » CNC, dont l'activité d'observation est liée à la gestion d'une taxe, a été pris en compte au cours des débats

- Les avantages : unification, exhaustivité, pérennité, légitimité de l'observation, fiabilité, caractère « compilable » et harmonisation des données, connaissance de la diffusion (et éléments d'information sur l'économie qu'elle peut fournir).
- Les réserves : il ne répond pas à toutes les attentes en termes d'observation (les besoins d'observation du spectacle ne portent pas exclusivement sur des données socio-économiques ou strictement quantitatives); la valorisation des recettes générées reste à calculer ; l'articulation de cette taxe avec l'existant est à concevoir, notamment l'articulation de cette nouvelle ressource avec les interventions publiques (refondation des modes de financements qui dépasse la compétence du groupe 6) ; les conditions de redistribution des sommes collectées seront à déterminer ; l'assiette ne peut couvrir l'ensemble du champ (représentations gratuites, par exemple) ; la lenteur du processus (long terme) qui nécessite un nouveau cadre légal.

Le « modèle » de la commission Emploi du CNPS, spécifique quant au secteur, est instructif quant au cadre de travail

- une approche pragmatique : tour de table des grands producteurs de sources statistiques sur l'emploi dans le spectacle ; esprit de complémentarité (principes d'articulation des bases), de convergence des concepts et d'enrichissement mutuel ; un système d'information non fondé sur une source unique centralisée, justifiant donc la complémentarité des acteurs ;
- qui ne fonctionne ainsi que parce que la problématique -champ spécifique de l'emploi sur lequel les partenaires se devaient, en urgence, d'avancer en termes connaissance stabilisée et partagée - est d'accepter et de coordonner une pluralité de sources, liées à de grandes bases de données nationales ;
- mais qui démontre les vertus d'une commission technique articulée sur une entité partenariale ayant la légitimité et la volonté d'assurer, par delà un certain formalisme, un véritable pilotage « politique ».

La création d'un observatoire national doit être expertisée au regard des questions suivantes :

- sur le plan de la légitimité (dans le cas où il serait créé hors gestion d'une taxe sur l'ensemble des spectacles) il lui sera difficile d'avoir accès directement à des données vraiment fiables et suffisamment homogènes et exhaustives. Cette démarche ne résout pas en soi le problème de l'articulation avec les travaux et les productions résultant des enquêtes menées par les différents partenaires, notamment l'enquête annuelle d'entreprises INSEE/DEPS.
- sur le plan technique : lourdeur de la mise en route d'un système centralisé de collecte de données sur l'ensemble des disciplines ; question de l'articulation avec les sources d'information existantes (ex. risque d'isolement d'une structure coupée des réalités humaines et économiques de la vie artistique) ; question des modalités de gestion.
- sur le plan de la responsabilité et du financement : quels partenaires (la viabilité de l'outil dépendant d'une adhésion massive, voire obligatoire, de l'ensemble des professionnels) ? quelles modalités de financement, et quel coût, dans un contexte financier aujourd'hui contraint ?

Une plate-forme opérationnelle poursuivrait les travaux du groupe 6, dans l'esprit d'une « conduite de projet » autour d'un système d'observation

Quelques principes se sont dégagés au fil des séances:

- L'objectif :
  - repérage, coordination et valorisation des démarches et savoir-faire existants dans le champ de l'observation
  - mise en réseau et en complémentarité des outils et données relatives aux activités, aux financements, et aux publics (logique de répertoire et codification uniques) ; le champ de l'emploi et de la formation conserverait le cadre qu'il s'est lui-même donné, assez récemment d'ailleurs

- Les partenaires :
  - les cinq collèges du groupe 6 (Etat, collectivités territoriales, employeurs, salariés, créateurs) se positionnent en tant qu'acteurs du dispositif à venir. L'Etat est attendu comme soutien à l'harmonisation des méthodes et au-delà comme véritable animateur du réseau, mais les analyses doivent être partagées par tous les partenaires
  - dans l'avenir, il faut envisager le repositionnement progressif des acteurs de l'observation (y compris aux échelons régional ou local)

- L'organisation de la plate-forme :
  - un comité de pilotage politique
  - une (ou des) commission(s) technique(s) qui rassemble(nt) sur des chantiers techniques (ex. nomenclatures, billetterie, etc.) les professionnels nationaux ou régionaux de la ressource et du traitement de l'information, à laquelle pourraient être associés des professionnels de pays européens
  - un secrétariat permanent
  - les moyens financiers, humains et techniques nécessaires seront définis progressivement, comme la répartition des charges. Ces moyens devront être pensés dans la durée.

- Les chantiers à mener :
  - état des lieux complet de l'observation existante
  - définition des produits attendus (indicateurs-clés pertinents, synthèses, tableaux de bord, etc.)
  - détermination des champs et des nomenclatures autour d'un socle d'observation correspondant à ces indicateurs
  - état des lieux des sources statistiques, disponibles ou à élaborer pour y répondre (ex. fichiers licences des entrepreneurs de spectacles, annuaire des lieux et festivals, mise sur pied d'un dispositif d'analyse des publics par la constitution d'un cahier des charges autour d'un module commun de billetterie, etc.)
  - définition des procédures, organisation ou redéfinition du rôle de chacun, mise en place de l'interopérabilité (dont référence commune via répertoire national)

- Le calendrier :
  La mise en œuvre d'une première étape peut être immédiate dès la rentrée, avec la définition d'objectifs précis à réaliser à très court terme (un cahier des charges à 12 mois).

- Les perspectives :
  Dans ce cas de figure, à terme plus ou moins rapproché, cette démarche pourrait éventuellement converger avec celle de la commission Emploi du CNPS, et déboucherait sur la mise en place d'un système d'observation sur l'ensemble des champs, voire d'un observatoire unique.
  L'objectif global doit être une meilleure connaissance des réalités du secteur, des politiques conduites, et de leur inscription territoriale.

Contribution de l'Observatoire Prospectif des Métiers et des Qualifications du Spectacle Vivant

La profession observe l'emploi

1. Un chantier prioritaire de longue date pour les partenaires sociaux

L'amélioration de la lisibilité de l'économie de l'emploi faisait partie des recommandations phares du Contrat d'Etude Prospectif (premier rapport socio-économique de branche) piloté par la CPNEF-SV et les ministères chargés de l'emploi et de la culture en 1994. Il concluait que les données statistiques disponibles étaient insuffisantes et qualitativement insatisfaisantes.

De ce fait, la consolidation de la connaissance du marché du travail, des parcours professionnels et de la relation emploi/formation est devenue une priorité pour la CPNEF-SV. Aussi depuis 1999, elle conduit un vaste chantier visant à harmoniser les nomenclatures d'emplois et d'activités en usage dans les différentes institutions sociales fournissant des données statistiques (AUDIENS, CCS, AFDAS, ANPE spectacle, UNEDIC, GUSO…). Ces nomenclatures sont progressivement utilisées, à minima, des tables de passage ont été créées. Elles répondent principalement à un besoin de quantification (les effectifs).

2. Du portrait statistique de branche à une logique prospective

L'Accord National Interprofessionnel[1], qui a précédé la *loi Fillon*[2] recommande aux branches professionnelles, entre autres éléments, de confier aux CPNEF le soin d'examiner périodiquement l'évolution quantitative et qualitative des emplois et des qualifications.

En particulier, la *loi Fillon* dispose que les branches professionnelles doivent se réunir au moins tous les trois ans pour négocier sur les priorités, les objectifs et les moyens de la formation professionnelle. Cette démarche doit être notamment menée en tenant compte des travaux réalisés par les observatoires des métiers des branches concernées, créés à cette fin, qui tireront des conclusions et des recommandations en matière de priorités de formation professionnelle, qui devront ensuite être communiquées aux chefs d'entreprises, aux salariés, aux partenaires sociaux et aux organismes professionnels compétents du secteur concerné.

Aussi, le même ANI invite également les branches à définir, par voie d'accord professionnel, les missions et les conditions de mise en place desdits observatoires prospectifs des métiers et des qualifications en en définissant la composition, le rôle, les missions et le pilotage qui devra être placé sous l'autorité d'un comité paritaire de pilotage.

D'un point de vue pratique, les travaux conduits par ces observatoires de branche doivent permettre d'accompagner d'une part, les entreprises dans la définition de leur politique de formation, et d'autre part, les salariés dans l'élaboration de leurs projets professionnels.

Ainsi la *loi Fillon* sur la formation professionnelle a renouvelé les attendus en matière de connaissance de l'emploi car elle met l'accent non plus tant sur le diagnostic que sur l'analyse prospective. Elle incite en effet les branches à analyser le marché de l'emploi (les effectifs, les conditions de travail, la qualité de l'emploi, la gestion des âges, le turn-over,…) mais aussi à suivre les évolutions des métiers, repérer les besoins en qualifications, et en conséquence, définir des priorités pour la formation professionnelle dans une visée prévisionnelle (accompagnement des parcours tout au long de la vie).

[1] ANI du 5/12/2003

[2] Loi relative à la formation professionnelle tout au long de la vie et au dialogue social du 4 mai 2004

3- La création de l'Observatoire Prospectif des Métiers et des Qualifications pour le Spectacle Vivant -OPMQ-SV

De ce fait, et comme le prévoit l'ANI et la *loi Fillon*, les organisations professionnelles du spectacle vivant ont décidé de créer un Observatoire Prospectif des Métiers et des Qualifications pour le spectacle vivant fin 2005[3].

- **Pilotage et mise en œuvre**

L'OPMQSV est une structure permanente. Les partenaires sociaux du spectacle vivant ont décidé que son pilotage est assuré par la CPNEF-SV et la mise en œuvre de ses missions est confiée à l'AFDAS.
Suivant les cas, les travaux et études qu'il réalise sont conduits par l'AFDAS ou bien sont sous-traités à un prestataire.

- **Missions**

L'OPMQ-SV a pour missions :
- d'observer et analyser l'évolution des métiers, des qualifications et de la situation de l'emploi, tant en terme quantitatif que qualitatif, au niveau national et régional,
- d'étudier la relation emploi/formation,
- de rassembler tous les éléments statistiques et d'analyse susceptibles de permettre à la CPNEF-SV de cerner et d'anticiper les besoins en qualification et en formation professionnelle.

Ainsi il est notamment chargé :
- de capitaliser les études disponibles et de collecter des données sur les métiers, l'emploi, le marché du travail et la formation professionnelle
- de réaliser un rapport annuel comportant une série de tableaux de bord de l'emploi et de la formation.
- d'initier des enquêtes et des études prospectives, quantitatives et qualitatives.

- **Financement**

Par référence à loi du 4 mai 2004 susvisée et de l'Arrêté du 21/02/2005 du ministère de l'emploi, les frais de fonctionnement et le financement des travaux des OPMQ sont assurés sur les fonds de la formation professionnelle continue dans la limite d'un plafond de 2% du montant de la collecte réalisée par les OPCA[4] au titre du dispositif de la « Professionnalisation ».

Ainsi, le financement de l'OPMQ-SV est-il assuré sur les fonds collectés et gérés par l'AFDAS et son budget annuel pour 2008 est d'environ 100 000 pour conduire le programme de travail élaboré par son comité paritaire de pilotage.
Certains travaux pourront néanmoins être abondés par des financements complémentaires, par exemple de la DGEFP.

- **Travaux**

Depuis sa création fin 2005, l'OPMQ-SV a réalisé :

1- Le répertoire des formations professionnelles certifiantes ou qualifiante (2006)

Il présente de façon détaillée plus de 370 formations professionnelles de plus de 400h, quelles soient certifiantes ou pas, concernant tous les domaines du spectacle vivant : artistiques, technico-artistiques et administratifs. Il précise notamment les voies d'accès de ces formations (initiales et continue, alternance).
Actualisable en temps réel, ce répertoire répond à un réel besoin d'information. Unique, il est sans aucun équivalent. Près de 23 000 personnes l'ont déjà consulté sur le site.

[3] L'OPMQ-SV a été créé par le Protocole d'accord du 10 octobre 2005 conclu dans la branche professionnelle du Spectacle Vivant.
[4] organisme paritaire collecteur agréé (AFDAS pour le spectacle)

2- Le guide des métiers (démarrage 2007)

Ce guide sera constitué d'une série de référentiels métiers.

La construction de référentiels métiers validés par la branche doit permettre :

- d'améliorer la connaissance des activités et des métiers, repérer les évolutions et les mobilités sectorielles possibles,
- de créer un cadre de référence cohérent et reconnu qui soit partagé par tous (syndicats, institutions, organismes de formation, employeurs, salariés…),
- de fournir des éléments aux organisations syndicales leur permettant d'inscrire les emplois dans les textes conventionnels (par niveaux et filières), et d'identifier plus précisément les besoins en formation,
- d'outiller les entreprises, en particulier les TPE, en matière de gestion prévisionnelle des emplois,
- de constituer une base d'information pour les salariés qui les aidera à construire leur parcours professionnel.

Les référentiels métiers lancés :

- Machiniste

Les référentiels métiers en cours :

- Directeur technique
- Ingénieur de sonorisation
- Régisseur son
- Technicien son
- Technicien de structure
- Concepteur lumière
- Régisseur lumière
- Technicien lumière

3- Bilan de l'usage des contrats de professionnalisation (en cours)

Ce bilan se présente sous forme d'une étude statistique sur le recours aux contrats de professionnalisation et l'insertion des bénéficiaires une fois ces contrats échus. Il porte sur les périodes 2005-2006 et permet d'analyser les premiers résultats de ce dispositif créé par la loi du 4 mai 2004 et géré par l'AFDAS.

4- Production de tableaux de bord statistiques de l'emploi (en cours)

L'OPMQ-SV souhaite répondre plus finement au besoin de connaissance du marché du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle dans le spectacle vivant par la production d'information statistique détaillée et fiable. Afin d'accompagner cette montée en compétence, l'OPMQ-SV a demandé au CEREQ de réaliser un appui méthodologique lui permettant de s'outiller en conséquence.

Retrouver tous les travaux : www.cpnefsv.org

4 – La démultiplication de l'observation

Depuis une dizaine d'années, on a assisté à une multiplication des structures en charges des questions d'observation. Le contexte de crise social, récurent, a généré une demande très importante d'informations statistiques de la part des syndicats, des associations professionnelles et corporations, des pouvoirs publics, de la presse…

Le ministère chargé de la culture a ainsi renforcé sa production d'informations statistiques, notamment en réactivant la commission pour l'emploi du CNPS qui produit un rapport annuel portant sur le spectacle.

La déconcentration des politiques publiques explique aussi cette démultiplication. Les régions se sont donc également organisées afin d'observer l'emploi, mais aussi l'économie de la production (en particulier les financements), voir encore d'autres objets, afin de répondre à un besoin de connaissance au niveau territorial. Ces observatoires produisent des études quantitatives et qualitatives mais à partir d'outils, de méthodologies et de modes de restitutions qui leurs sont

propres et qui ne permettent pas la comparaison. L'appropriation de ces résultats au niveau national est donc complexe.

Les attendus en matière de connaissance sont devenus très importants. Reste qu'ils sont de différente nature et sont encore mal formalisés. Ce qui se traduit par une "course au chiffrage", qui multiplie le nombre de productions, et qui fait se télescoper les questions sociales (indicateurs relatifs au marché du travail) et administratives (bilans de gestion des régimes et des dispositifs spécifiques ou évaluation des effets des politiques publiques).

A ce stade il nous faut donc être attentif afin de ne pas contribuer à augmenter encore le nombre de structures en charge des questions d'observation. Tout en considérant les attendus de tous, il s'agit d'organiser l'observation afin d'éviter un trop grand émiettement des approches thématiques (emploi, formation, économie, diffusion, public,…) et une césure des niveaux (Etat/profession, national/régional). Le paysage souffre actuellement d'une forte fragmentation des missions, des objets, des outils, des modes de restitution, et donc des énergies…

Il faut se donner les moyens de la comparabilité et de la mise en perspective des données. La création de cadres de coopération méthodologique entre les différentes structures produisant de la connaissance est indispensable et semble s'amorcer, notamment sur la question de l'emploi.

5- Observer, valider, agir

L'observation vit une phase de montée en compétence sur le plan national et régional (amélioration des outils, questionnement des méthodes, structuration des intervenants). Reste qu'un observatoire n'est qu'un observatoire. En dernière analyse, l'interprétation des données est du ressort des organisations, des pouvoirs publics, de toutes les parties prenantes. Quelle que soit la qualité des données produites, il ne sera jamais aisé et automatique d'aboutir à un diagnostic partagé et on ne pourra pas faire l'économie de la mise en débat politique.

Comme le rappelle Jean-Pierre Saez[5] :
" Les indicateurs ne sont que des indicateurs. Ils peuvent permettre de tracer des flux ou des tendances sur la durée. Ils ne sont en aucun cas des boussoles ou des substituts à la décision publique. D'abord parce qu'ils peuvent prêter à des interprétations contradictoires : face aux mêmes données, plusieurs hypothèses d'action sont généralement envisageables. Ensuite, ils ne dispensent pas de définir des orientations qui sont la traduction d'une volonté. Aucune politique ne saurait s'inventer à partir d'indicateurs, mais elle peut et doit s'en nourrir."

Un travail de recomposition collective s'engage à peine sur la question de l'observation et il faut prendre garde de bien distinguer :
- les instances chargées de produire de l'information (observatoire de branche, régionaux, …)
- les instances chargées de s'approprier ces informations : qui sont des lieux de mise en débat politique démocratique, d'appropriation, de négociation…

Cette seconde phase est par nature complexe et problématique. Si aujourd'hui on a progressé sur la qualité des statistiques, et on va encore continuer de les améliorer, l'enjeu porte désormais sur la capacité de la profession à produire des diagnostics partagés, à interroger collectivement les statistiques et à la mettre en débat, et, enfin, car c'est l'objectif recherché derrière ce long processus, à élaborer des stratégies d'actions, identifier des pistes de travail et des solutions.

[5] Observatoire des politiques culturelles de Grenoble

Contribution de la Commission permanente de l'emploi dans le spectacle (Claude Seibel)

Observation et connaissance du spectacle vivant

Je souhaiterais d'abord remercier les membres du Groupe de travail qui ont souhaité que je vous présente les travaux et les perspectives de la Commission « Emploi » auprès du CNPS.

Relancée en septembre 2003, dans le contexte de la crise sociale ouverte par la réforme du dispositif spécifique d'assurance-chômage des intermittents du spectacle, cette Commission a été créée il y a 15 ans, en 1993, en même temps que le C.N.P.S. dont elle est une émanation[1].
Elle s'est réunie d'abord pendant trois ans, associée au lancement de l'Observatoire de l'emploi culturel du Département des études de la prospective et des statistiques (DEPS), ainsi qu'aux travaux de la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant (CPNEF-SV).

Au titre de ces travaux, toujours d'actualité, il faut citer le Contrat d'études prospectives sur l'emploi et la formation dans le spectacle vivant (CEP), le travail d'harmonisation des nomenclatures des emplois et des entreprises, mené sous l'égide de la CPNEF-SV, ainsi que les monographies professionnelles et le suivi statistique du marché du travail intermittent réalisés, à la demande du DEP, par le Centre de sociologie du travail et des arts.

La réinstallation de la Commission en septembre 2003 répondait aux objectifs suivants :

- Actualiser les données statistiques sur l'emploi dans le spectacle ;
- Promouvoir l'usage des deux nomenclatures harmonisées des emplois et des entreprises du spectacle vivant ;
- Compléter le dispositif statistique à l'aide de nouvelles sources, comprendre les divergences ;
- Elaborer sur ces bases un " diagnostic partagé " ;

et, plus factuellement :

- Accompagner l'opération de croisement des fichiers sociaux, actuellement en cours à des fins de contrôle, afin que, de ce rapprochement, puissent être produits, à terme, des éléments de connaissance statistique fiables ;
- Assurer un suivi et une fonction prospective dans le domaine de l'adéquation entre l'emploi, les métiers et la formation, en lien avec les partenaires sociaux et les organismes paritaires.

Le travail des premières années a consisté, de façon prioritaire, à rassembler et à expertiser l'ensemble des sources statistiques sur l'emploi dans le spectacle disponibles à ce jour et à préciser la place de chacune d'elles dans l'ensemble du champ d'analyse de la Commission.

Ce champ, très large, comprend la totalité du secteur du spectacle (vivant, audiovisuel et enregistré) et la totalité des emplois, qu'ils soient salariés et non salariés, permanents et intermittents.

Je ne vais pas revenir ici sur le détail des sources statistiques publiques ou professionnelles qui ont été peu à peu mobilisées par la Commission. Aux quatre *sources générales* qu'elles émanent de l'INSEE (recensement de la population, enquête Emploi, DADS) ou des organismes de sécurité sociale (ACOSS), se sont ajoutées cinq *sources professionnelles* (Caisse de congés spectacles,

[1] Voir Décret du 29 mars 1993

UNEDIC, AUDIENS, ANPE-culture-spectacle, AFDAS)[2]; elles ont toutes ont été validées par la Commission et sont, depuis 2004, régulièrement mises à disposition de tous les acteurs du monde du spectacle, aux niveaux national et régional, dans le degré de détail que permet techniquement chacune des sources.

En élargissant ce dispositif à d'autres apports, par exemple les données du GUSO ou celle des Portraits statistiques de branche (PSB) du CEREQ, ultérieurement celle du fichier les licences de spectacle ATALIE, nous avons maintenu un point de vue précis : celui de privilégier les points forts et les caractéristiques techniques de chacune des sources, en vue de répondre à un besoin précis de connaissance du domaine

Ce parti résulte d'un postulat rapidement partagé par l'ensemble des membres de la Commission : il n'y a pas *une* source unique susceptible de couvrir, à elle seule, l'ensemble des informations souhaitées sur l'emploi dans le spectacle ; il n'y a donc pas non plus *un* chiffre unique de l'emploi qui serait le " *vrai chiffre* " : les estimations produites par chaque source résultent d'abord d'une double convergence des concepts utilisés et des modalités de gestion propres à chaque organisme producteur. La connaissance des emplois du secteur passe donc nécessairement par le rapprochement de l'ensemble de ces sources, dans un esprit de complémentarité et d'enrichissement mutuel.

Il est possible aujourd'hui de résumer le travail accompli sous la forme de quelques constats très généraux qui permettront à la Commission de poursuivre et d'approfondir la connaissance du champ qui lui a été confié :

- **<u>constat n° 1</u> : l'abondance et la richesse des sources**

La complexité inhérente à toute étude sur l'emploi, *a fortiori* lorsqu'elle se focalise sur un secteur aussi hétérogène et mouvant que celui du spectacle, conduit souvent l'observateur pressé au constat d'une absence ou d'une insuffisance des outils d'observation. Le travail mené par la Commission constate et réaffirme au contraire fortement qu'il existe aujourd'hui, pour connaître et suivre les évolutions de l'emploi dans le spectacle, de très nombreuses sources statistiques dont les atouts (et bien sûr, les limites) sont désormais bien connus.

- **<u>constat n° 2</u> : une convergence globale des données emploi**

Si le rapprochement des données produites par les différentes sources se trouve par définition limité par le champ et les caractéristiques intrinsèques de chaque source, en fonction des besoins propres à chaque organisme producteur, toutes les données en évolution disponibles sur les emplois convergent pour décrire un secteur en très forte croissance depuis les dix dernières années.

- **<u>constat n° 3</u> : la mise en place d'un système d'informations cohérent, fondé sur la complémentarité des sources**

Aucune source ne peut certes prétendre apporter l'ensemble des informations souhaitées sur l'emploi dans le spectacle. Chacune d'entre elles a donc été examinée sous l'angle de ses apports spécifiques et originaux à la connaissance de l'emploi (ses " atouts "), dans le but d'établir un système d'informations riche et cohérent combinant les apports les plus déterminants de chaque source. Nous avons poursuivi dans ce sens au cours des étapes ultérieures..

- **<u>constat n° 4</u> : l'amélioration possible du système d'informations**

La lisibilité des données produites sur l'emploi dans le spectacle peut être grandement améliorée, à la fois, à court terme, par l'implémentation de *nomenclatures harmonisées* communes, au sein des systèmes d'informations propres à chaque organisme producteur, et à plus long terme, par les prolongements attendus de l'opération de croisement des fichiers sociaux.

[2] Cf. le Tableau récapitulatif de ces sources en annexe

Les outils d'harmonisation existent pour le spectacle vivant, élaborés à l'issue d'un long travail mené depuis plusieurs années à l'initiative de la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant (CPNEF-SV).

La Commission a recommandé fortement cette implémentation et a entrepris d'aider techniquement les organismes producteurs à franchir cette étape décisive pour l'amélioration de la connaissance de l'emploi en organisant, avec les directions du Ministère (DMDTS et DEP), des groupes de travail restreints associant organismes producteurs, CPNEF-SV et spécialistes de la codification (INSEE).

Nous sommes toujours en attente d'une information plus cohérente et plus recoupée sur les intermittents, à la suite des travaux engagés depuis plusieurs années sur *l'interconnexion des fichiers sociaux* entre UNEDIC, AUDIENS et Caisse de congés spectacle. L'entreprise, lancée à des fins de contrôle, semble se heurter à des obstacles importants, du fait des différences dans les modalités de gestion des organismes et dans les concepts utilisés pour cette gestion. Nous devrons reprendre cette question avec les organismes responsables de cette opération.

Au cours des dernières années, la Commission a peu à peu élargi ses perspectives sans abandonner le fil directeur qu'est la connaissance de l'emploi sous ses principales dimensions

- un approfondissement du champ de l'audiovisuel et du spectacle enregistré en lien avec la CPNEF de l'audiovisuel qui est maintenant pleinement opérationnel. En effet nous avions été amenés, les premières années, cette année, à privilégier le spectacle vivant, en raison des nombreux et importants travaux préexistant sur ce secteur ;

- un éclairage souhaité sur les entreprises et sur leurs activités, notamment par la poursuite des exploitations des sources DADS et ACOSS, afin d'élargir la connaissance de l'emploi qui a d'abord porté essentiellement sur les salariés. Les liens « économie-emploi » nous semblent indispensables à explorer, mais les sources fiables et régulières font cruellement défaut ;

- une meilleure connaissance des données régionales, en cohérence avec le développement du dialogue social en région. Il a été proposé aux régions en avril 2005 un cadre d'étude harmonisé, mobilisant les sources nationales exploitables au niveau régional : recensement de la population (1990 et 1999 en attendant celui de 2008 qui sera ensuite quinquennal), DADS, données sur le marché du travail de l'ANPE culture-spectacle, données de l'ACOSS). Depuis cette date, les producteurs des données nationales fournissent également au niveau régional les principales données dont ils disposent. Celles-ci sont envoyées par le DEPS aux interlocuteurs régionaux de la Commission (DRAC et COREPS). Nous avons également élargi la Commission à des représentants des secrétariats des COREPS qui, thème par thème, nous indiquent leurs besoins ainsi que les travaux conduits en région sur le même thème.

- la Loi sur la formation professionnelle de 2004 a permis la mise en place d'observatoires de métiers par branche et en a confié la responsabilité aux partenaires sociaux. Nous sommes à la disposition des CPNEF et des Observatoires (sous la houlette de l'AFDAS) pour préciser les apports des producteurs statistiques dans la connaissance fine des métiers et des qualifications dont ils ont besoin pour leurs travaux prospectifs sur les métiers, les compétences et les formations.

une connaissance plus précise de l'emploi permanent, les sources statistiques jusqu'à présent mobilisées se révélant insuffisantes.

Le travail accompli depuis 2003 n'aurait pas été possible sans un fort investissement de l'ensemble des partenaires sociaux qui ont su faire preuve, tout au long des séances de travail, d'une mobilisation et d'une implication exemplaires. Il n'aurait pas été possible non plus sans la participation active des producteurs de données statistiques, soucieux de faire partager leurs

compétences spécifiques, ni sans celle des experts du domaine qui ont discuté et testé la validité des résultats obtenus, au fil de leur production.

Je tiens ici à les remercier tout particulièrement, ainsi que les deux directions du ministère de la Culture qui ont porté ces travaux : la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, qui a assuré le secrétariat de la Commission et le Département des études, de la prospective et des statistiques qui a assuré tous les travaux techniques.

TABLEAU RECAPITULATIF DES SOURCES STATISTIQUES PRINCIPALES EXAMINEES PAR LA COMMISSION « EMPLOI »

Source statistique	Population observée (dans le cadre de la Commission)	Dernière année disponible
SOURCES GENERALES		
Insee, Enquête Emploi	Professionnels de l'audiovisuel et du spectacle (salariés en CDD, salariés en CDI, indépendants)	2005
Insee, Recensement de la population	Professionnels de l'audiovisuel et du spectacle (salariés en CDD, salariés en CDI, indépendants)	1999
Insee, DADS	- Salariés ayant travaillé au moins une heure dans le spectacle et dans l'audiovisuel (quel que soit leur contrat) - Entreprises de l'audiovisuel et du spectacle vivant ayant employé au moins un salarié dans l'année	2005
ACOSS	Ensemble des entreprises du spectacle et de l'audiovisuel Ensemble des salariés de ces entreprises	2004
SOURCES PROFESSIONNELLES		
Caisse des congés spectacles	- Intermittents ayant eu au moins un contrat (même si ils ne sont pas indemnisés par l'Unédic) - Entreprises de l'audiovisuel et du spectacle vivant ayant employé au moins un salarié intermittent au cours de l'année	2005
UNEDIC	- Intermittents indemnisés au titre des annexes 8 et 10 du régime de l'Assurance chômage - Entreprises de l'audiovisuel et du spectacle vivant ayant employé au moins un salarié au 31 décembre	2006
AUDIENS	- Ensemble des salariés ayant travaillé au moins une journée dans le spectacle (intermittents et permanents) - Entreprises de l'audiovisuel et du spectacle vivant (hors Opéra national de Paris, hors radios et TV publiques)	2005
AFDAS	- Entreprises du spectacle et de l'audiovisuel cotisant au titre de la formation professionnelle - Salariés de ces entreprises ayant bénéficié d'au moins une formation	2006
ANPE Culture-Spectacle/ DARES	Demandeurs d'emploi dans un des métiers du spectacle	2007
GUSO	Artistes et techniciens du spectacle employés par des établissements dont le spectacle n'est pas l'activité principale	2006

Contribution du DEPS - Philippe Chantepie

Département des études, de la prospective et des statistiques
Du ministère de la culture

L'observation et la connaissance du spectacle vivant

Le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du Ministère, est l'un des 23 Services statistiques ministériels, qui relève à ce titre du Système de la statistique publique de l'Insee et du Système de la statistique européen (Eurostat) pour lequel il vient de publier *Cultural Statistics* à partir d'une méthodologie qu'il a établie avec les Etats membres de l'UE, et des données harmonisées au plan communautaire.

Comme service statistique il est appelé à collecter, exploiter, analyser et valoriser les données de 'INSEE relatives au champ culturel. Comme service d'études du ministère, il est conduit à produire et publier des études et des recherches, selon cinq axes transversaux :

- Pratiques et publics
- Activités, emploi, travail
- Transmission et légitimation
- Production, diffusion, marchés
- Politiques publiques / régulations

Dans ce cadre, le prochain programme d'études a prévu une série de travaux d'études sur l'économie du spectacle vivant et ses modèles économiques, en particulier une cartographie économique du spectacle vivant.

A ce double égard, le DEPS n'assure pas en soi une fonction d'observation mais d'analyses statistiques nationales et d'études, voire de développement de méthodologie (par exemple, les fascicules relatifs à l'Observation culturelle en région).

En matière économique, il n'existe pas – à l'heure actuelle – de sources statistiques nationales, alors que le domaine de l'emploi culturel est abordé par une multitude de sources statistiques nationales (ex. DADS) ou professionnelles. Par ailleurs la définition du spectacle vivant et la multitude d'institutions (CNV, CNT, SPRD, etc. recoupent des champs d'acteurs économiques, des disciplines, etc. très variés, hétérogènes, qui ne permettent qu'une approche en « puzzle imparfait » d'acteurs économiques souvent différenciés.

En ce qui concerne l'économie des entreprises, l'évolution de la NAF (nomenclatures d'activités françaises) en 2008 (NACE-2008 révisée) constitue la condition nécessaire pour former une source
statistique économique homogène dans la mesure où à partir de 2008. Elle va permettre de mieux repérer les activités culturelles, en particulier celles du spectacle vivant au travers les trois catégories suivantes :

- 90.01Z Arts du spectacle vivant
- 90.02Z Activités de soutien au spectacle vivant
- 90.04Z Gestion de salles de spectacles

Sur la base des nomenclatures, les acteurs économiques font l'objet d'échantillonnage et répondent à une Enquête annuelle d'entreprises (EAE) à vocation économique. C'est donc uniquement grâce à une telle enquête qu'une analyse économique du spectacle vivant sera possible. Ce type d'enquêtes existe déjà dans la plupart des autres secteurs économiques : des données sur l'audiovisuel en particulier sont collectées, même si des exploitations fines ne sont

pas réalisées depuis 2000, mais elles pourraient être reprises dans le cadre d'un partenariat entre le DEPS, le CNC et le CSA. Le DEPS sera conduit à travailler avec l'INSEE sur un double aspect : l'échantillonnage, la constitution d'une partie de questionnaire spécifique au secteur, une partie commune de cadrage économique général étant adressée à tous les secteurs.

Certaines caractéristiques du secteur du spectacle vivant, comme la forte proportion de TPE, acteurs associatifs et entreprises individuelles militent pour l'implémentation d'un Répertoire des acteurs culturels qui intègreraient entre autres toutes ces unités. Ce projet s'inscrit dans le schéma directeur des Systèmes d'information du Ministère de la culture et de la communication, qui a réaffirmé en 2005 sa volonté de disposer en interne d'un outil transversal lui permettant d'élaborer ses politiques culturelles et de les évaluer.

Un référentiel des acteurs culturels, où chaque acteur est repéré par un identifiant unique, son n°Siret ou un identifiant propre à la culture en l'absence de Siret, répond à cette attente. Autour de ce référentiel seraient articulées toutes les applications-métiers du ministère. L'idée est de construire ce référentiel en l'associant avec le répertoire Sirene de l'Insee afin de bénéficier des mises à jour que l'Insee pourrait nous transmettre et d'inciter les acteurs culturels n'ayant pas encore de n° Siret à s'en procurer un, l'identifiant culture apparaissant donc provisoire pour certains. Ce référentiel accueillerait tous les acteurs repérés dans les fichiers du ministère (Licence d'entrepreneurs de spectacles, etc.), d'accueillir des fichiers d'institutions publiques nationales (Ministère de l'Intérieur : fichier Subvenet pour les associations (collectivités territoriales, associations d'acteurs), ou professionnels (par exemple des SPRD), etc. Une expérimentation réussie de cette démarche Référentiel a été réalisée avec les acteurs culturels du département du Rhône en relation avec le ministère en central et avec la Drac Rhône-Alpes en région, une autre est en cours à la Dapa dans le cadre de la migration d'Agrippa vers Agrégée qui concerne donc les acteurs de la conservation du patrimoine.

Afin de pouvoir réaliser des enquêtes, le Deps a besoin lui aussi besoin de constituer une base exhaustive d'enquêtes : le « Répertoire Culture » qui apparaît alors comme l'application-métier du Deps greffée au Référentiel au même titre que toutes les autres applications-métiers du ministère. Ce Répertoire Culture serait enrichi par ailleurs des nombreux acteurs culturels connus de Sirene, mais non encore connus du ministère. Ce répertoire Culture du Deps pourrait être conçu avant le Référentiel du ministère mais il devrait alors intégrer toutes les préconisations définies au terme de l'étude de faisabilité réalisée fin 2006.
Une fois réalisé, ce répertoire sera mis à jour en liaison avec l'Insee et permettra de réaliser des enquêtes en y tirant des échantillons.

D'une manière générale, la connaissance économique du spectacle vivant demeure très faible, au motif d'une part, de l'absence d'outils normalisés, permettant l'élaboration d'enquêtes homogènes et fiables par échantillonnage, d'autre part de la volonté compréhensible pour chaque institution de lancer des études sur leurs champs, qui accroissent l'impression de « puzzle imparfait ». L'EAE Spectacle vivant et le Répertoire des acteurs culturels sont les outils structurants centraux nécessaires à la formation d'un plan d'amélioration de la connaissance économique du spectacle vivant qui pourra être ouvert aux acteurs institutionnels ou professionnels.

Contribution de la SACD
Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

Créer un observatoire du spectacle vivant

Ce n'est un secret pour personne que les maux dont souffre le spectacle vivant sont nombreux. Il en est un qui devrait pourtant pouvoir être corrigé facilement : l'amélioration de l'observation statistique et de la connaissance du spectacle vivant.

Aujourd'hui, le Ministère, les auteurs et les directeurs de théâtre disposent tous de données, certaines étant complémentaires, d'autres étant parcellaires ou contradictoires. Il n'en reste pas moins que la richesse de ces informations qui permettrait d'avoir une connaissance fine de la réalité du spectacle vivant, de son économie générale, de sa fréquentation, de sa programmation…est gâchée par l'absence de centralisation de ces données.

Or, sans la possibilité de produire des statistiques globales, fiables et incontestables aux yeux de tous, la capacité de réflexion sur l'adéquation de la politique du spectacle vivant aux besoins des professionnels et aux orientations politiques du Ministère est considérablement amoindrie et rend improbable toute réforme qui pourrait s'avérer nécessaire.

C'est dans cette perspective que la SACD appelle à la création d'un observatoire du spectacle vivant qui centraliserait l'ensemble des données statistiques et pourrait ainsi produire des données fiables et incontestables permettant de connaître avec certitude et précision tant la place de la création contemporaine et des auteurs vivants dans les théâtres que les effets, positifs et négatifs, de la politique publique.

Les hypothèses envisagées tendant simplement à connecter des observatoires régionaux ou existants ne nous semblent pas de nature à pouvoir répondre à l'ambition de connaître avec exactitude les réalités multiples et diverses du spectacle vivant. Aussi utile soit-elle, la mise en réseau ne saurait être suffisante. Les observatoires régionaux ne couvrent pas nécessairement l'ensemble du territoire. Les éléments d'observation ne sont pas totalement identiques. Les données collectées ne sont pas toujours de même nature.

Dans ces conditions, le principe d'efficacité commande de créer ou de confier à un organisme nommément désigné la tâche de collecter, avec l'aide éventuelle des organismes déjà créés, des sociétés de perception et des organisations professionnelles disposant de statistiques, un ensemble de données homogènes, de centraliser ce recueil statistique et de contribuer à l'élaboration d'un outil statistique performant car disposant des données sur l'ensemble du territoire et viable car reposant sur des procédures stables et pérennes. A défaut, l'ambition qui semble être désormais très largement partagée d'améliorer la connaissance du spectacle vivant restera vaine, partielle et pour tout dire, inutile.

Contribution d'Arcade
Arts du Spectacle en Provence-Alpes-Côte d'Azur

Enquête sur les financements publics de la culture En Provence-Alpes-Côte-d'Azur

Les conditions économiques de développement de l'activité de la culture et celui du spectacle en particulier intéressent l'ensemble des collectivités publiques, de l'Etat jusqu'aux communes.
Le financement public, apporté respectivement par ces collectivités aux activités culturelles de façon distincte ou croisée, en gestion directe ou sous forme de subventions, représente depuis plusieurs décennies un champ d'investigation et de réflexion plus ou moins partagé.

Ces approches peuvent apporter une vision soit très ciblée à travers l'étude d'une partie sélective du domaine d'activité tel que le financement d'un réseau spécifique de structures, soit trop limitée par l'étude de l'intervention d'une seule collectivité pour elle-même, soit très générale et statistique sur un panel national par exemple.

De fait, ces démarches limitent les possibilités d'intéresser et d'impliquer l'ensemble des collectivités sur la nature et la portée de leurs interventions respectives ou communes et d'aborder collectivement ce sujet.

L'observation du champ culturel et l'approche du financement public de cette activité, par l'imbrication des activités et des interventions publiques, devraient pourtant constituer une démarche fortement partagée en particulier au plan local.

L'enquête sur le financement public de la culture en Provence-Alpes-Côte-d'Azur illustre bien le caractère partagé de cette observation mais également grâce à cette collégialité, son prolongement dans les coopérations qu'elle peut laisser entrevoir.

Menée depuis 1990 tous les trois ans et sur l'ensemble du champ culturel, cette enquête s'inscrit dans une comparabilité des données entre les enquêtes successives menées dans cette région, mais également et dans une certaine mesure avec les enquêtes nationales.

Les dépenses culturelles de 76 Villes, de 6 Départements, de la Région et de l'Etat sont soigneusement recensées, saisies dans une base de données, localisées au niveau communal, et qualifiées selon 5 nomenclatures. Différentes exploitations sont possibles depuis, l'évolution propre de chaque collectivité jusqu'à la lecture des financements croisés sur un territoire communal ou supra communal (pays, Scot, communauté de communes, département), l'analyse de la complémentarité entre les collectivités, la mise en évidence des déséquilibres, l'approche de champs spécifiques telles que la production, la formation, ou la diffusion et enfin l'analyse sectorielle.

Cette enquête est sous-tendue par un important travail d'implication en amont de groupes de travail sur la définition de nomenclatures communes et des différents besoins de traitement.
Le travail est tout aussi important en aval lors de nombreuses restitutions, commandes de travaux complémentaires, présentation auprès des collectivités ou groupes de travail collectifs.

Information méthodologique

716,8 millions d'euros ont été consacrés à la culture en 2003 en région Provence-Alpes-Côte d'Azur par l'Etat, la Région, les Départements et un panel de 76 Villes.

Pour être en mesure de rendre compte de ce chiffre, un travail d'enquête a été mené auprès de ces collectivités et de l'Etat.

10 000 dépenses ont été codées pour l'Etat, la Région et les Départements par le biais d'une enquête détaillée réalisée auprès de ces collectivités avec :

- Pour la Région et les Départements, le repérage des dépenses menées dans le cadre du budget de la culture, mais aussi des autres budgets et services (actions sociales, aménagement du territoire, éducation, emploi et solidarité, formation continue, tourisme, économie...).
- Pour ce qui concerne les dépenses de l'Etat, seules sont prises en compte celles de la Direction régionale des affaires culturelles, ainsi que les crédits centraux du Ministère de la culture et de la communication attribués en région.

Ne sont pas comptabilisées les dépenses des autres ministères ainsi que les dépenses transitant par la Préfecture dans le cadre de programmes européens.

Chaque dépense effectuée par l'Etat, la Région et les Départements correspond à une fiche dans la base de données "Dépenses 2003", indiquant la collectivité et le service financeur, le nom du bénéficiaire, le détail de l'action financée et la localisation (code Insee du territoire communal). Elle fait ensuite l'objet de 3 codages :

- Un codage "bénéficiaire" : une compagnie, une collectivité, un lieu de diffusion, une école de musique, un festival, une personne en nom propre, un centre social... ;
- Un codage "action" : une action de production, une action de conservation, une action de diffusion, une action d'éducation artistique en milieu scolaire... ;
- Un codage "économique" permettant de préciser si la dépense concerne du fonctionnement ou de l'investissement et, à l'intérieur de ces deux grandes natures économiques, s'il s'agit d'une subvention à un tiers, d'une charge de personnel, d'une charge directe...

L'élargissement du panel sur les Villes 76 Villes ont été enquêtées en 2003, contre 35 lors des éditions précédentes. Cet élargissement permet en effet de rendre compte plus précisément du poids des Villes dans la dépense publique. Le panel comprend les préfectures, les sous-préfectures, les pôles urbains et les communes de plus de 10 000 habitants.

Doubler le nombre de villes enquêtées a contraint de concentrer la collecte uniquement sur les dépenses globales identifiées au sein de la fonction 3 "culture" du compte administratif et à ne plus repérer les éventuelles dépenses en lien avec la culture dans les autres budgets (tourisme, office des fêtes...). La perte évaluée reste faible (pour exemple, la collecte hors budget culture, pour la Région et les Départements, correspond à 8% de l'ensemble des dépenses collectées en 2003) et l'augmentation du panel permet de préparer l'intégration des communautés d'agglomérations et de communes pour la prochaine enquête 2008.

Ce choix méthodologique limite cependant certaines comparaisons entre les différentes collectivités, car les nomenclatures utilisées ne sont pas les mêmes entre l'Etat, la Région, et les Départements d'une part, et les Villes de l'autre. Ces dernières font l'objet d'une analyse spécifique, mais ne sont pas complètement intégrées à l'analyse des dépenses par secteur qui concerne avant tout une approche Etat, Région, Départements. Sur le spectacle vivant cependant, des mises en regard ont pu être effectuées.

Une exploitation plus fine sur le spectacle vivant

L'Arcade, agence régionale des arts du spectacle, porte cette enquête pour l'ensemble du champ culturel afin de maintenir une continuité dans ce travail réalisé en région depuis 1990, et mené auparavant par l'Artec.

Il semblait néanmoins pertinent de mettre en place une méthodologie de travail plus fine sur le spectacle vivant, d'une part parce qu'il s'agit du champ de compétence propre à l'Arcade, mais aussi parce que le spectacle vivant tient une place prépondérante dans les financements publics de la culture, au niveau national comme en région.

Un travail rapproché avec la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et la Direction régionale des affaires culturelles a donc permis de mettre en place une nomenclature "dispositif" permettant d'identifier les dépenses attribuées dans un cadre plus contractuel (repérage des lieux labellisés, des compagnies conventionnées, des scènes de musiques actuelles, des aides à la création...). Les numéros Siret de l'ensemble des structures dédiées au spectacle vivant et financées en 2003 ont également été récoltés, constituant une donnée pivot très utile pour des exploitations plus précises (zoom sur un secteur particulier, lien avec les autres bases de données de l'Arcade, etc.).

Enfin, un travail fin de lecture des différents secteurs du spectacle vivant a été réalisé. (Musiques savantes, musiques actuelles, musiques traditionnelles et du monde, danse, théâtre, cirque, arts de la rue).

www.arcade-paca.com/financementspublics2003

Contribution de l'EPCC Arteca
Centre de ressources de la culture en Lorraine

Observation de la culture en région
Economie du spectacle vivant

Introduction

Présentation de l'EPCC ; l'expérience sur les financements publics ; quelques questions

Je voudrais d'abord remercier la commission de nous avoir accueilli et de saluer cette nouvelle initiative portant sur l'observation du spectacle vivant. Nous avons profité de ce moment pour faire un point d'étape depuis la publication en 2004 du fascicule réalisé par un collectif de structures impliquées sur les questions d'observation.

Avec l'équipe, nous avons préparé une contribution s'articulant autour de trois points :

- Une rapide présentation de l'établissement public Arteca
- L'expérience d'Arteca sur l'étude des finances publiques
- Les questionnements actuellement en cours au sein de l'établissement public

Présentation de l'EPCC Arteca

Missions : produire et diffuser des connaissances; accompagner le développement artistique et culturel ; développer les coopérations culturelles européennes ; interdépendance des missions ; coopérer-mutualiser-fédérer ; conférence régionale des arts et de la culture ; COREPS

L'établissement public de coopération culturelle Arteca est dans sa cinquième année d'activité, après un transfert de l'association créée en 92. En qualité de centres de ressources de la culture en Lorraine l'établissement public structure son activité autour de trois grandes missions :

- Une mission **d'observation de l'activité culturelle régionale** qui consiste en la production de connaissances sur l'activité culturelle régionale et la diffusion de ces informations dans des formes adaptées aux besoins de leurs partenaires.
- Une mission **d'accompagnement du développement culturel** des territoires qui consiste à faciliter les réflexions et les débats sur le développement artistique et culturel régional et à aider les acteurs des territoires à formaliser leurs hypothèses de développement.
- L'EPCC participe enfin à **l'échange et à la capitalisation d'expériences**, en matière culturelle, au plan national et européen.

Ces missions se déclinent en trois orientations complémentaires :

Orientations	% de l'effort sur l'année 2007
Produire et diffuser des connaissances sur l'activité culturelle	29 %
Accompagner le développement artistique et culturel en région, y compris au plan européen,	47 %
Développer les coopérations européennes et transfrontalières	24 %

Soulignons à ce stade que ce que nous pouvons appeler observation représente environ 30% de l'effort de l'établissement. L'établissement public depuis sa création consacre l'essentiel du temps à l'accompagnement du développement artistique et culturel en région.

La vocation de l'établissement public est d'étayer les stratégies de développement porté par l'ensemble des acteurs. Aussi, les services d'information, d'observation et d'accompagnement sont nécessaires à ce développement dans le champ de la culture, et dans le spectacle vivant en particulier.

Quelques repères historiques

Le chantier sur l'évaluation au sein de la DRAC Lorraine

1993 processus d'évaluation au sein de la DRAC Lorraine

En 1993, Le Directeur de la DRAC Lorraine (jean François Marguerin) a engagé un vaste chantier au sein de la DRAC sur la question de l'évaluation. L'objectif était de mettre en place un processus de circulation d'informations (quantitatives et qualitatives) afin d'élaborer le bilan de la DRAC.

Piloté par le directeur et le directeur adjoint, ce premier programme d'observation des financements publics portaient déjà sur les processus de multi-indexation de chaque dépense de la DRAC en regard des orientations politiques du ministère.

C'est à cette époque qu'Arteca a créé un progiciel **l'Atlas de la culture en Lorraine**.

La création de "l'Atlas de la culture en région" en 1994

1994 création de la l'Atlas de la culture en région ; flux financiers ; les annuaires de la culture sectoriel et territorial ; cartographie culturelle ; édition de répertoires et documents de travail ; un cahier des procédures ; Structure<->activités ; Nord Pas de Calais, Champagne Ardenne, Haute Normandie, Languedoc Roussillon

Pour répondre aux sollicitations de nos partenaires, Arteca avait besoin d'un système de gestion d'informations :

- capable de gérer un annuaire des opérateurs culturels (avec une stabilisation de numéros d'identifiants) sur l'ensemble des secteurs de la culture (annuaires sectoriels et annuaires culturels de territoires) ;
- capable de gérer les flux financiers existants entre tous les acteurs impliqués (puissance publique/ Acteurs ; PP/PP ; Acteurs/Acteurs) ;
- capable de gérer les références territoriales (la cartographie viendra deux ans plus tard) :
- capable d'éditer une série de récapitulatifs (tableaux de bord) dans une approche sectorielle, comptable, historique et territoriale.

Dès le commencement, un important travail de consolidation des sources a été réalisé. C'est un des investissements majeurs réalisés au cours des premières années : l'identification unique des opérateurs (publics et privés) n'a jamais pu être normalisée et généralisée auprès des différentes sources d'information, dont les collectivités territoriales et l'Etat qui disposaient de leur propre système d'informations.

Un cahier de procédures a été rédigé afin de toujours maîtriser une structuration de l'Atlas capable d'accueillir et de traiter une masse toujours croissante d'informations. Deux grands principes ont guidés notre travail :

- Toute structure peut réaliser tout type de manifestations
- Toute structure peut générer des flux vers tous les types de structures (flux internes et externes)

Loin d'enfermer la démarche sur un outil, aussi performant soit il, notre objectif a toujours été de pouvoir structurer un système d'informations ouvert en phase avec les problématiques explorées et avec les évolutions des méthodologies utilisées.

Cet outil informatique a beaucoup évolué en 10 ans notamment à partir des dispositifs d'observations animés en Nord-Pas-de-Calais, en Champagne-Ardenne, en Bourgogne en Haute Normandie. Nous l'avons mis à disposition de l'AGEC Midi-Pyrénées (structure dissoute depuis plusieurs années) et de lOBSTER, observatoire de la culture en Languedoc Roussillon qui l'utilise toujours.

Le programme d'observation de la culture en lorraine

Missions Etablissement Public de Coopération Culturelle ; outil régional partagé ; la connaissance des ressources artistiques et culturelles des territoires ; l'analyse des financements publics ; l'économie, l'emploi et la formation dans le secteur culturel ; les pratiques artistiques et culturelles

Depuis cinq ans, le programme d'observation de la culture en Lorraine porte sur l'ensemble du champ culturel dans une dimension sectorielle et territoriale. L'objectif est de produire des connaissances utilisables par les acteurs dans leur stratégie de développement. Quatre axes de travail structurent ce programme :

- la connaissance des ressources artistiques et culturelles des territoires,
- l'analyse des financements publics,
- l'économie et l'emploi dans le secteur culturel,
- les pratiques artistiques et culturelles.

Étude des financements publics de la culture en Lorraine

Programme régional d'observation de la culture depuis 1996 ; protocole méthodologique ; DEP-DEPS ; séminaires méthodologiques ; Arcade, Artec ; Dacor ; Belgique, Italie ; recherches d'améliorations ; mettre en regard ; interrégional ; national ; régions d'Europe ; mouvements & « flux »; bilans & « stocks ».

Le programme d'observation des financements publics de la culture a été engagé en 1996 avec le soutien du Ministère de la Culture et du conseil régional de Lorraine, dans une approche concertée entre l'Etat et les collectivités territoriales.
Le protocole méthodologique utilisé était celui du DEP du ministère de la culture, service avec lequel nous avions des temps de rencontres très réguliers pour améliorer les outils et les méthodes.

C'est l'époque où des séminaires étaient organisés par Arteca dans le cadre d'un Réseau pour le Développement de l'observation de la culture en région qui associait également l'ARCADE, l'ARTEC, l'AGEC Midi- Pyrénées, le DACOR en Nord Pas de Calais. Il faut dire que très peu de structures en France travaillaient sur ces questions. D'autres séminaires viendront avec des équipes européennes (Belgique et Italie notamment).

L'objectif était double : améliorer les méthodologies et pouvoir mettre en référence les résultats obtenus par rapport à ceux d'autres régions et au plan national. L'expérience sur cette question nous conduit aujourd'hui à distinguer deux types de production de connaissances dans le champ de l'économie du spectacle vivant :

- Une connaissance reposant sur une analyse des mouvements financiers **(logique de « flux »)** ;
- Une connaissance reposant un une analyse des bilans financiers **(logique de « stock »).**

Une connaissance de l'économie de la culture par l'analyse des mouvements financiers (« flux »)

Mouvements ; annuels ; listings des mandats de paiements ; ensemble du champ de la culture ; recherche d'exhaustivité ; consolider les budgets ; visualiser les partenariats ; positionner ; sectoriel et territorial ; aménagement du territoire ; monographies approfondies ; données de travail ; le panel trop petits des collectivités ; comparabilité entre régions ; régional<->national

L'analyse des financements publiques à partir d'un relevé, quasi exhaustif, des mandats de paiement des collectivités territoriales et des services de l'État, a permis pendant plusieurs années de disposer d'informations fiables sur l'intervention publique dans le champ culturel. La précision de la méthode de collecte, de vérification (par les services concernés), de codification et le traitement offraient d'innombrables possibilités d'interrogations et de requêtes sur l'ensemble du champ culturel et sur chacun des secteurs, dont celui du spectacle vivant.

Cela offrait plusieurs possibilités :

- la possibilité de consolider les budgets par bâtiments, par équipements et par structure ;
- la possibilité de visualiser le taux de partenariats sur les bâtiments, sur les structures, les secteurs et les territoires ;
- la possibilité de positionner le poids relatif des différents domaines culturels, dont celui du spectacle vivant, dans les interventions publiques en faveur de la culture (dans une approche sectorielle et/ou territoriale).

En termes de résultats, cette approche permet des monographies détaillées par équipement, par structure, par bâtiment, par territoire. Ces monographies approfondies peuvent être mises à disposition de l'ensemble des acteurs concernés. L'édition de CD-ROM interactif réunissant l'ensemble de ces données offre la possibilité à chacun d'interroger ces informations selon ses propres. La recherche d'autonomie des acteurs dans la mobilisation de l'information est l'un de nos objectifs : ce sont ce que nous appelons des **données de travail.**

Le caractère régulier de ses investigations permet une approche à la fois annuelle et pluriannuelle facilitant la visualisation des évolutions dans le temps (ceci est particulièrement important sur les logiques d'investissement).

A l'époque, la principale limite de ce travail réside dans le panel trop restreint des collectivités analysées[1], au regard des budgets consacrés à ce programme d'observation. Cependant, ils permettent de positionner les analyses dans une comparaison régionale et nationale.

[1] Les quatre conseils généraux de Meurthe-et-Moselle, Moselle, Meuse et Vosges ; les quatre villes de Nancy, Metz, Bar-le-Duc et Épinal, le conseil régional et la DRAC Lorraine faisaient partie de ce panel.

Une connaissance de l'économie de la culture par l'analyse des bilans financiers des pouvoirs publics (« stock »)

Bilans ; comptes administratifs ; la fonction 3 ; annuels ; les villes de +10.000 habitants ; intercommunalité ; données de contexte ; économie et rapidité de la méthode ; moins sujet à interprétation ; simplification des comptes administratifs

L'analyse des dépenses culturelles exclusivement par les comptes administratifs constitue une évolution importante. En effet, la collecte des dépenses de la « fonction 3 » a réduit de manière mécanique les montants consacrés à la culture par les collectivités territoriales : la recherche ne s'effectuant plus sur la totalité des mandats quel que soit le chapitre budgétaire.

Si la méthode présente de réels avantages en termes de temps (et donc de coûts) elle ne permet plus la consolidation des budgets par équipement et par structure, et par territoire. Elle place alors les travaux en **données de contexte**.

Cette simplification de la méthode a permis d'élargir l'année des collectivités concernées par le programme d'observation de financement public : 31 collectivités de plus de 10 000 habitants ont été investies, ainsi que les structures intercommunales regroupant ses collectivités. En ce qui concerne le conseil régional et la DRAC Lorraine, nous avons maintenu la méthode par « mandat de paiement ».

Il faut enfin souligner que la méthode est moins sujet à interprétation : le choix des dépenses à considérer comme dépenses culturelles dans le budget de la collectivité ; toutes relèvent de la « fonction 3 », fonction consacrée au secteur de la culture.

Enfin, il faut constater que les collectivités se sont engagées dans une simplification des comptes administratifs qui ne rendra que plus difficile la phase de collecte des dépenses culturelles des collectivités territoriales.

Quelques enseignements de l'expérience menée par Arteca

Chaque méthode, aussi limitée soit-elle, apporte un éclairage utilisable

Formaliser des hypothèses ; vision synthétique ; outils de connaissances <->outils de gestion ; les destinataires des analyses : élus ; administratifs ; professionnels, population

L'étude des financements publics (dans une logique de stock) n'apporte pas d'éléments de connaissance précis sur le budget des structures. Au mieux elle permet de formaliser des hypothèses. Ce tableau ci-après permet d'avoir une vision synthétique des chantiers.

	Connaissance des flux	Connaissance des bilans
Europe et international : Σ consacrées à la culture		
Etat (services culture, et tous les autres services)		
Collectivités territoriales et leurs groupements		
Les « établissements » culturels au sens de l'INSEE		
Les structures « informelles »		

Les analyses des financements publics ne semblent pas correspondre aux attentes de nos interlocuteurs : en effet, la vision de l'équipement prime la plupart du temps sur la vision par domaine culturel et sur la vision globale du secteur culturel.

C'est un programme qui intéresse les élus, les Directeurs des affaires culturelles des collectivités territoriales et les services de l'Etat (surtout dans une logique de répartition territoriale des financements). Nous pensons qu'il intéresse aussi les personnes non spécialisées du secteur de la culture.

Globalement, cela pose la question du type de connaissances à produire en fonction des destinataires : chaque acteur en présence n'a pas besoin de la même nature et du même type d'informations. De plus, le « jeu d'acteurs » dans le spectacle vivant n'est pas propice à des logiques statistiques reconnues par tous. Chacun a besoin, en fonction de la place qu'il occupe dans ce système d'acteurs, d'une information particulière répondant à ses stratégies propres. C'est peut-être pour cette raison qu'il est extrêmement difficile de produire des connaissances de référence dans ce secteur d'activité.

Un questionnement partagé sur les évolutions de méthodes

Améliorer le service public d'information de la culture ; coopération ; échanges et confrontations ; interrégional ; national ; européen ; mise en regard ; ligne éditoriale

En ce qui concerne Arteca, l'objectif premier a toujours été d'inscrire la production de connaissances dans le cadre d'un service public d'informations auprès des acteurs institutionnels et professionnels d'une part, auprès de la population d'autre part. Ces informations étant à même de les accompagner dans leur stratégie de développement.

Pour améliorer ces services, il y a nécessité d'un travail approfondi sur les méthodologies et les nomenclatures utilisées dans l'analyse des dépenses : sans les coopérations avec d'autres équipes régionales, nationales et européennes, nous n'aurions jamais pu ni affiner les méthodes et les outils, ni améliorer la ligne éditoriale avec des publications différenciées selon les usages.

Le débat sur les nomenclatures est infini. La recherche de classification des données quantitative et qualitative doit faciliter la compréhension des réalités par l'ensemble de ces acteurs. Cependant, cela ne constitue pas pour nous une finalité en soi. L'expérience a montré que la régularité d'une coopération facilitait la mise en convergence des outils méthodologiques utilisés par les équipes.

Une difficulté à articuler les différents chantiers de l'observation sur le spectacle vivant

Financements publics, budgets des équipements ; économie, activités ; les services du spectacle vivant ; les pratiques artistiques : entre consommation et expériences vécues ; l'emploi ; la formation

L'analyse des finances publiques ne saurait à elle seule nous faire comprendre l'économie de ce secteur. Au mieux, elle permet de caractériser, dans le temps, l'intervention publique dans le spectacle vivant et de positionner cette intervention dans le cadre général de l'intervention publique.

Aussi, si nous souhaitons comprendre les modalités de fonctionnement de ce secteur d'activité, ces analyses économiques doivent pouvoir s'articuler avec d'autres analyses portant sur l'économie du spectacle, les activités, les services rendus aux professionnels et à la population, les pratiques artistiques et culturelles de la population, l'emploi dans le spectacle, la formation qu'elle soit initiale ou continue.

Sur l'articulation entre l'économie de l'emploi et la formation, il est extrêmement difficile, contrairement au secteur du patrimoine bâti, de disposer dans le spectacle vivant d'un coefficient entre le montant des financements publics et l'emploi.

Les modalités particulières existantes dans ce secteur posent une hypothèse délicate : plus les financements publics augmentent, plus le nombre de demandeurs d'emploi augmente. Tous les secteurs connaissent aujourd'hui des évolutions des modèles de gestion de la main-d'œuvre entre le salariat, l'intérim et la sous-traitance. Les secteurs culturels n'échappent pas à cette tendance.

Plus les données sont nombreuses, plus le temps nécessaire à leur exploitation est important, plus les situations de mise en débat doivent se multiplier
Prendre le temps ; les temps de l'observation ; processus dans le temps ; protocoles, validation ; hypothèses ; partage des données et des analyses ; mise en débat ; valorisation ; position décentrée

C'est l'inverse qui se produit en quelque sorte. Plus personne n'a de temps : le temps de lire, le temps de s'approprier les données, le temps d'en faire des commentaires, le temps d'analyser, de construire des hypothèses, le temps de confronter les points de vues et de formaliser des problématiques partagées, le temps de structurer une réflexion commune permettant d'engager de nouveaux chantiers d'observation.

Chacun veut tout connaître, une sorte de "ici et maintenant" qui est à l'inverse des processus d'observation qui demande un temps d'exploration (en particulier au plan théorique et bibliographique) des travaux déjà existants (comme ceux du DEPS et des autres régions), un temps de validation d'hypothèses et des résultats attendus, un temps de conception méthodologique(protocole, méthodes et outils), un temps de collecte (en prévoyant une fonction relance importante), un temps de vérification et de validation par les fournisseurs d'informations, un temps de traitement et d'exploitation, un temps de publication (tableaux de bord, articles, dossiers d'informations, base de données), un temps de mise en débat, un temps de valorisation et de mise à disposition.

Le questionnement de l'EPCC Arteca

Nous avons donc profité de l'invitation qui nous est faite aujourd'hui, pour tenter de faire le point sur les questions que se posent aujourd'hui l'EPCC. Ceci est d'autant plus d'actualité que les partenaires publics se posent la question du positionnement de l'Etablissement Public pour les années à venir

Que souhaitent les acteurs institutionnels et professionnels : mieux connaître ou mieux comprendre ?
Trop, pas assez de données ; production de données <-> production de connaissances ; structurer ; harmoniser ; limiter ; contrôler ; capitaliser ; faire converger

Il y a quelques années, beaucoup d'acteurs se plaignaient du manque de données sur le spectacle vivant. Aujourd'hui, il semble que cette profusion de données ne convienne pas non plus.

Il faut reconnaître que nous sommes en face d'une accumulation et de compilation forcenée de données. Or, nous nous rendons compte que cette profusion de données disparates ne produit pas forcément une connaissance, voire elle freinerait les capacités du secteur de comprendre les phénomènes actuellement en oeuvre dans le spectacle vivant.

S'agit-il alors de structurer et d'harmoniser ces productions, de les freiner et de les limiter ? de centraliser et de contrôler ? ou de rechercher une logique de capitalisation et de convergence ?

Quelles doivent être les articulations entre les différents services d'information, d'observation et d'accompagnement nécessaires au développement du spectacle vivant ?

Le développement du spectacle vivant repose sur des stratégies d'acteurs pouvant s'appuyer sur plusieurs services (publiques et privées) de nature différente : l'information, les statistiques, les études qualitatives, la mise en débat.

Systèmes de gestion d'informations ; gestion du système statistique ; études qualitatives

- Systèmes de gestion d'informations sur le spectacle vivant

Il existe plusieurs systèmes de gestion d'informations sur le spectacle vivant. Chaque centre de ressources, qu'il soit national ou régional, a développé son propre système d'information lui permettant de gérer ses activités et les services à destination des institutionnels, des professionnels et de la population. Certains de ces systèmes tentent de fonctionner dans un mode « réseau », mais repose quasiment tous sur une fonction très importante de saisie et de mise à jour permanente des informations.

Ces systèmes sont destinés à gérer des flux permanents d'informations tant quantitatives que qualitatives. Alors qu'ils gèrent pour la plupart du temps les mêmes données, chacun de ces systèmes a développé sa propre architecture en fonction de ses besoins et en fonction des types d'interrogations. Ceci n'est pas gênant en soi à condition que ce système soit « ouvert » en permettant une interopérabilité.

- Gestion d'un système statistique

Un système statistique ne remplit pas la même fonction qu'un système d'information. Il vise à fournir une vision plus décentrée des réalités en donnant à voir les principales tendances économiques, territoriales, sociales, éducatives… d'un secteur d'activité. Au-delà, il facilite la compréhension du positionnement d'un secteur par rapport à un autre par rapport à un territoire.

C'est pour cette raison que la gestion d'un système statistique répond à la fois à des objectifs de connaissances mais aussi à des logiques stratégiques : un service statistique d'une branche professionnelle ne sera pas de même nature qu'un service public de la statistique culturelle (INSEE et DEPS).

- La réalisation d'études plutôt dans une dimension qualitative

L'approche quantitative est indissociable d'une approche qualitative. Les études réalisées à partir de méthodes qualitatives permettent de mieux comprendre le point de vue des acteurs en présence ainsi que les stratégies mises en œuvre. Force est de constater qu'il est extrêmement difficile de faire financer de manière régulière ce type d'études auprès des principaux acteurs institutionnels et professionnels du spectacle vivant.

Cette compréhension des stratégies devrait nous aider à dégager des chantiers statistiques permettant d'ajuster au fur et à mesure les outils et les méthodes en face avec les évolutions à venir. Cette production régulière de connaissances est à même d'aider et d'accompagner les acteurs.

Par ailleurs, si les études européennes, nationales ou régionales nous apportent un éclairage intéressant, la capitalisation des expériences permettrait de mieux comprendre les difficultés et les freins rencontrés dans ce secteur, mais aussi de repérer les facteurs jouant un effet de levier pour le développement du spectacle vivant.

La mise en débat demande aussi de la méthode

Mise en débat ; méthodes différenciées ; interprétations ; raisonnements ; compréhension ; appropriations ; négociations ; groupes de pression ; branche professionnelle ; dialogue intersectoriel ; positionnement ; politiques publiques ; décisions stratégiques, politiques budgétaires, professionnelles

Il est faux de croire que la mise en débat "se fait naturellement". Celle-ci demande aussi une méthodologie selon le cas : un espace de réflexion partagé n'a pas les mêmes objectifs qu'un espace de négociation avec les partenaires sociaux, qu'une commission d'avis ou qu'un comité d'experts pour attribuer une subvention, qu'un séminaire d'évaluation, ou encore qu'une conférence régionale de la culture associant l'Etat et les collectivités de l'espace régional...

En fonction des objectifs, les méthodes doivent être différenciées ainsi que les modes de restitution : entre le rapport complet et la note de synthèse "d'une demie page" il y a nécessité de proposer aux acteurs en présence une série d'hypothèses explicatives dans un secteur n'ayant pas ou peu la culture des statistiques.

Le "On fait dire n'importe quoi aux chiffres" va de pair avec "on ne peut pas faire dire n'importe quoi aux chiffres" : les interprétations demandent un raisonnement hypothético- déductif souvent en déphasage avec le jeu institutionnel des acteurs qui ont besoin d'argumentaires chiffrés pour asseoir leur stratégie. C'est ce temps de compréhension des limites des travaux d'observation qui fait souvent défaut : le temps d'appropriation et d'analyse (objectivation des réalités) est crucial avant un temps d'élaboration de déductions et de conclusions qui dépendent de la place et de la stratégie visées par chaque acteur (opérationnalité des résultats). Le système repose sur un passage direct entre la production de données brutes aux décisions stratégiques et politiques.

Comment positionner le travail d'observation de l'EPCC par rapport aux dynamiques de structuration actuellement en cours ?

Décentralisation-déconcentration ; régionalisation-centralisation ; capitalisation-coopération ; chantiers nationaux territorialisés ; Indentification unique des opérateurs (Répertoire National) ; Norme ISO pour les équipes d'observation ; Stabilisation des technologies ; espace régional<->espace de convergence ; plate forme interrégionale/nationale pour un socle d'informations de base sur le spectacle vivant.

- <u>Décentralisation-déconcentration ; régionalisation-centralisation</u>

L'expérience acquise doit être capitalisée pour déboucher sur des chantiers centralisés et fortement territorialisés. Réaliser les investigations statistiques au plan national lorsque le système d'information et de statistiques est centralisé au plan national

- les DADS,
- les demandeurs d'emplois,
- la formation continue (Bilans pédagogiques des DRTEFP, les OPCA),
- les formation Universitaires ...,
- les financements publics peuvent être traités d'un point de vue macro économique avec la DGCL.

- L'identification unique avec un Répertoire National des Opérateurs du spectacle vivant

Ce répertoire ne peut pas concerner que le spectacle. C'est un chantier portant sur tout le champ culturel.

  - La e-administration est une voie possible de gestion de ce répertoire.
  - Raison sociale + SIRET : attention beaucoup de structures ne souhaitent pas devenir employeur. D'où inutilité d'un SIRET. L'association 1901 reste avant tout un outil de la citoyenneté.
  - Liens avec les collectivités territoriales

- Adopter une Norme ISO pour les équipes travaillant sur l'observation de la culture et du spectacle vivant en particulier

Les expériences régionales doivent s'appuyer sur des pratiques de références repérées par une fonction permanente de capitalisation. Cette capitalisation pourrait trouver un cadre avec l'élaboration d'une norme ISO permettant d'accréditer les équipes travaillant sur la production régulière d'information et de données statistiques. Cela éviterait peut-être certaines «improvisations» de production et d'analyses.

Cela serait également un excellent moyen de faire évoluer la norme ISO en fonction des évolutions structurelles du secteur d'activité observé, mais aussi sur le « métier » d'observation et de production d'informations.

- Stabilisation de normes technologiques sur les logiciels de gestion de données (interopérabilité)

Les avancées technologies nous ouvrent des opportunités intéressantes en termes de plate-forme numérique de services reposant sur une interopérabilité des systèmes informatiques. Plus que de savoir qui sera l'administrateur d'un système unique d'information sur le spectacle vivant, il nous paraît plus important de construire une norme technologique utilisable par l'ensemble des producteurs d'information pour rendre inter-opérables les systèmes de gestion d'informations.

Nous consacrons un temps important pour la saisie et la mise à jour d'informations gérées par une multitude de centres de ressources. Cette duplication des tâches empêche d'offrir aux acteurs professionnels et à la population un service d'information de la culture stabilisé, et fiable.

- Constituer un socle d'information de base sur le spectacle vivant mis à disposition de tous les acteurs

La constitution d'un socle de base d'informations sur le spectacle vivant renvoie aux questions stratégiques portées par les acteurs quant au développement de ce secteur. Or, à partir des expériences concrètes réalisées, nous proposons la mise en place d'un cycle de travail de 18 mois regroupant les équipes européennes, nationales et régionales travaillant sur ces questions.

Ce groupe serait chargé de stabiliser une série de « tableaux de bord » utilisables par l'ensemble des acteurs qu'ils soient institutionnels ou professionnels. Ce socle d'informations serait diffusé chaque année, à l'image de chiffres-clés produits par le ministère de la culture. La proposition comprendrait également les modalités concrètes de mise en œuvre d'un tel chantier en mobilisant l'ensemble des ressources des services de l'État, des collectivités territoriales, des centres de ressources régionaux, des partenaires sociaux, des OPCA.

- Le spectacle n'est qu'un domaine du secteur culturel

Quelles articulations avec les méthodes d'observation des autres domaines de la culture ? Si la « branche professionnelle » du spectacle vivant a besoin d'information particulière, il est important de pouvoir appréhender le secteur de la culture dans son ensemble. Aujourd'hui nous connaissons une hybridation des secteurs, des pratiques professionnelles, des pratiques artistiques et culturelles. Il n'est pas rare de voir se croiser des esthétiques relevant du spectacle vivant, du cinéma, de l'audiovisuel et des arts plastiques. C'est toute la question des métiers créatifs qui est posée ici.

Quel que soit le système d'information mis en place dans le spectacle vivant (dans une approche industrielle ou artisanale), celui-ci doit être en phase avec les autres systèmes d'information utilisés dans les autres secteurs de la culture.

- Investir l'espace régional comme espace de convergence des connaissances et des expériences

La proximité géographique pourrait remplir une fonction de convergence entre la connaissance et l'action en créant des espaces-temps centrés :

- sur l'appropriation de données quantitatives et qualitatives ;
- sur la mise en regard des réalités régionales par rapport à d'autres régions françaises et européennes ;
- sur la recherche d'objectivation des expériences vécues ;
- sur la mise en perspective avec des approches théoriques portant sur des problématiques clairement repérées.

Il faut noter l'importance des travaux du DEPS sur ce sujet. Nous avons du mal à dégager un temps suffisant de lecture pour enrichir nos approches théoriques et méthodologiques. Les nouvelles publications du DEPS permettent d'explorer de nouvelles questions et d'affiner les problématiques sur lesquelles nous sommes amenés à travailler.
Le DEPS n'est pas la seule source d'information mais constitue une source régulière d'enrichissement.

Un observatoire de la culture en région peut être, au delà d'un centre de production de données chiffrées, un espace de convergence de production et d'élaboration d'hypothèses explicatives des réalités en associant l'ensemble des acteurs à la mise en débats : élus, techniciens, professionnels et habitants.

- Contributions générales -

Versées au cours ou à l'issue
de la première phase des Entretiens de Valois

Contribution de la CGT-Spectacle

1- « Hélas, donc en avant ! »
(W. Jankelevitch)

I - Des « Entretiens de Valois » : groupe 1 et (un peu) 3

D'abord, feindre d'ignorer des motifs peu honorables, donc peu avouables d'une Ministre, missionnée pour réduire son budget, et saluer l'essentiel : pour la première fois dans son histoire, le Ministère de la Culture convoque à une évaluation générale de son action, au lieu comme à son habitude, d'accumuler, par sédimentation des décisions successives, non évaluées, non réfléchies qui ont pu transformer de décisions judicieuses, par l'accumulation et la contradiction entre elles, des encadrements politiques inutiles, pesants, voire pernicieux. Le cadre de cette convocation exceptionnelle pervertit à l'évidence l'innovation qu'elle représente – définition de groupes de travail impliquant parcellisation de la réflexion, urgence effrénée du résultat : six sept réunions au maximum en quelques mois, pour des suggestions vite élaborées, tournées, retournées sur le gaz :

Il semble que tout concourt à utiliser la première phase pour nourrir la réflexion de la Ministre, avant sa défense et illustration de son Ministère et de son budget, devant le haut conseil gouvernemental de restrictions budgétaires. Cela ne manque pas de nous inquiéter : de l'utilisation à l'instrumentalisation d'un débat, il n'y a qu'un pas, vite franchi.

Après tout, très récemment, nous avons fait l'expérience d'un Ministre de la Culture courageux et déterminé, multipliant jusqu'à l'excès, ses engagements publics, y compris, sur son initiative propre, devant la représentation nationale.

Il a suffi d'un coup de sifflet de Matignon annonçant la fin de sa marge de manœuvre, pour que, toute honte bue, il les renie, ses engagements solennels, à peu près tous, et mange sa chemise.
Mais nous voulons retenir seulement – avec lucidité néanmoins – ce qu'est devenu l'alibi originel d'une pseudo-consultation pour mieux appliquer des décisions prises ailleurs et avant, à l'image de la commission Copé : l'occasion pour les organisations professionnelles du Spectacle vivant d'élaborer un bilan du Ministère, et des préconisations dans un consensus qui pèsera à l'avenir, occasion qu'il faudra bien transformer en pratique pérenne,, comme l'est devenu le souci de l'«emploi culturel» avancé par un Ministre, déconsidéré ensuite par son gouvernement. Préconisations qui heurtent de front la logique de liquidation mise en œuvre, et qu'on ne peut pas ignorer.

C'est pourquoi, sans illusion aucune, nous vous adressons la contribution de la Cgt Spectacle aux Entretiens de Valois, suite à l'insistance récurrente de diverses présidences de « groupes de travail ».

Elle est communiquée à cette date non sans réticences, tant il nous aurait paru plus rationnel et judicieux d'élaborer cette contribution avant le deuxième cycle de ces débats, - puisque leur poursuite a été confirmée et re-confirmée par le Ministère - ; «au moins jusqu'en décembre 2008». L'enrichissement de nos positions originelles par les débats et les diverses synthèses exprimées eut été préférable pour nourrir notre réflexion.

a) Les responsabilités de l'Etat en matière de politique culturelle :

Quelle que soit donc l'éventuellement sincère appétence de la Ministre de trouver au sein du débat des propositions susceptibles a priori de préserver l'essentiel, les déclarations du Président, souvent contradictoires avec celles du candidat qui le précéda, sa « lettre de mission ou de cadrage » à la Ministre, celles du Premier ministre, les premières décisions d'application de la RGPP au sein du Ministère, sans aucune concertation avec ses salariés, tout cela laisse dubitatif quant à l'assurance que ces réflexions collectives ne deviendront jamais les alibis résistibles, justifiant a posteriori les décisions d'économies drastiques et stupides autant que dangereuses, prises très en amont des Entretiens, au sein du Gouvernement.

Lorsqu'on remet en cause les fondamentaux, jusque là incontestés, du service public de la culture exercée directement jusqu'à l'usage d'instruments régaliens (archives, monuments historiques, musées nationaux) structurant depuis 2 siècles l'action de l'Etat, on voit mal comment les mêmes « réformateurs » / destructeurs, inventeraient tout soudain, dans cette ambiance de restrictions tous azimuts, des remèdes aux maux récurrents dont souffrent les politiques gouvernementales successives en matière de création artistique :

- l'inexistence en matière d'enseignement artistique de l'Education Nationale, sauf, à la marge, des initiatives disparates et provisoires, toujours remises en questions (la maison mère n'a jamais pardonné à son ancienne filiale « Beaux Arts et Lettres » sa prise d'autonomie).
  On discerne mal, dans sa propre « réforme » - pré RGPP – annoncée, la place et les moyens nécessaires que l'on pourrait donner à cet enseignement essentiel, jugé nécessaire par le candidat avant son élection, incontournable pourtant depuis la Constitution de 1946, et dont la lettre de mission présidentielle a fait litière, en faisant porter la responsabilité de rattrapage de cette carence récurrente sur les artistes subventionnés, qui devraient répondre du manque originel de toute éducation artistique par le miracle de leur action.

- le retrait d'une vraie tutelle du Ministère de la Culture de la pratique artistique amateur au profit de celle de la Jeunesse et des Sports, lui ôtant ainsi toute capacité à mettre en place une filière de formation d'un public amateur d'art, que l'on exige aujourd'hui de façon démagogique, aux mêmes artistes ; voire à la marge, de pré orientation pour une entrée dans les professions du spectacle, sans risque majeur de confusion susceptible de générer du dumping social et de la dérégulation ; nous serons forcés d'y revenir plus loin.
  Pourtant lorsque l'on nie, dans les faits, que l'Art est un langage sur lequel on sait peu, et que tout langage ne puisse être compris qu'après un apprentissage et une pratique de celui-ci, il est paradoxal d'exiger de ceux qui le pratiquent, qu'ils déclenchent spontanément la compréhension et l'adhésion du plus grand nombre.

Outre ces deux carences récurrentes, l'autre oubli dans le débat, c'est l'adversaire objectif, l'état de l'audiovisuel : si l'on additionne le temps passé par les Français devant la télévision, l'ordinateur, les DVD, à l'écoute de la radio, des CD, c'est entre 45h et 50h par semaine qui sont consacrées à l'audiovisuel domestique.

Très loin de contester cette pratique, nous constatons qu'il y a bien là un besoin collectif, social et culturel : doit-on le laisser exclusivement soumis aux lois du marché et à l'intérêt privé, alors qu'il s'agit de la première pratique culturelle de masse ?

Pourtant aucun gouvernement n'a jamais pris la mesure de la dimension culturelle de l'audiovisuel, et tout particulièrement de la télévision (en moyenne 5 h31 d'écoute par foyer et par jour !). Il est significatif que la « Communication » ait été si souvent extraite, dans la répartition des maroquins, de la Culture.

Il s'agit bien là pourtant du plus puissant vecteur d'éducation et de culture, avec l'école, mais tout au long de la vie : Radio et Télévision, sont trop souvent considérés, - et réglementés -, par la

puissance publique, comme des tuyaux, et non comme les formidables outils de création, et de lien social de masse qu'ils sont.
C'est bien emprunter la logique de Bouygues et de Le Lay que de parler de « diffuseurs » lorsqu'on parle des grandes entreprises de télévision.

« TF1 n'offre pas des programmes à des téléspectateurs, mais des possibilités de diffusion à des annonceurs » cette phrase épatante de Patrick Le Lay, indique bien l'opposition frontale qui s'est créée entre d'une part des médias privés hyper puissants qui imposent au spectateur une attitude individuelle, consommatrice, stupide au sens étymologique, dont la seule activité requise est de laisser en éveil « la part de cerveau disponible pour Coca-cola » et d'autre part le spectacle vivant, démuni, incapable par nature de suivre le taux de productivité moyen (cf. loi Baumol passée de mode) et dont la finalité ultime est à la fois la socialisation des sentiments et l'émancipation des individus, ce qui n'est pas contradictoire.

« L'émancipation, c'est la sortie de minorité. Mais nul ne sort de la minorité sociale par lui-même. Emanciper les travailleurs, c'est les faire sortir de l'état de minorité, prouver qu'ils appartiennent bien à la société, qu'ils communiquent bien avec tous dans un espace commun ; qu'ils ne sont pas seulement des êtres de besoin, de plainte ou de cri, mais des êtres de raison et de discours (...) S'émanciper, ce n'est pas faire sécession, c'est s'affirmer comme copartageant d'un monde commun. » (Jacques Rancière). Sans du tout refuser la présence d'initiatives privées dans la production et /ou la diffusion, ne pas choisir, pour une pratique culturelle de masse, que ce soient les exigences d'un service public fort, qui tire les chaînes privées vers le haut, c'est faire le choix d'une culture à deux vitesses : élitiste pour quelques-uns uns, bas de gamme pour la masse. La blitzkrieg déclenchée par le Président contre le financement du service public, par l'annonce soudaine de la fin de ses recettes publicitaires, annonce qui a pris de court jusqu'à la ministre chargée de la communication, fut présentée un temps comme innovation bénéfique : « beaucoup en rêvaient, il l'a fait ».

Ce que les prétendues Cassandre de la Cgt Spectacle, avaient pronostiqué est aujourd'hui vérifié: les premiers effets de l'annonce surprise sont connus : la publicité du service public commence à dévisser (- 15 %), les cours de bourse des « frères » du Président, du « parrain du fils » du Président, du « croisiériste » du Président, mécaniquement, sont en hausse après l'annonce, et, in fine, la suggestion de la Commission Copé, pour une revalorisation de la redevance, refusée par l'Elysée : fermez le ban, la part de cerveau restera à Coca-cola, et bon courage aux artistes qui se doivent de pallier les carences de l'Etat, et se débattre dans cette faille entre Enseignement et Media, comme à l'époque malrausienne, où l'Art, s'il était l'Art, dans ce qu'il a de plus haut et de plus vivant, provoquerait l'adhésion, par sa seule présentation. Bonjour la rupture et la modernité ! Puisque Monsieur Copé a cru devoir invalider l'intervention des auteurs s'insurgeant contre une deuxième coupure publicitaire, comme conservatrice obstinément, nous suggérons au président du groupe UMP à l'Assemblée Nationale, de préconiser pour les interventions du Président, incontestablement moderne, d'introduire deux à trois coupures publicitaires à chaque rendez-vous avec les citoyens. A coup sûr, la perspective de contribuer ainsi à la naissance de grands groupes d'audiovisuel privés, ne pourra que lui plaire !

Liberté dans le choix de vie, égalité dans le partage du monde, fraternité de l'échange culturel : c'est bien un choix politique que détermine un nouvel investissement dans une politique culturelle.

L'incidence de la création artistique sur l'imaginaire collectif et sur la production d'identités fabrique du lien social, contribue à prévenir les comportements désespérés et les replis communautaristes et oppose à l'état de jungle provoqué par l'insécurité sociale, son action civilisatrice.

Moins on investit dans la Culture, plus on investit dans l'encadrement policier de la société, dans une Justice à deux vitesses sur le modèle américain ou dans le développement du système

répressif et du milieu carcéral. Le gouvernement ne cherche plus à relier, échanger, métisser, il sépare, exclut, met à part.

Enfin, il serait temps de mettre fin à la légende de l'improductivité et de l'aspect strictement dispendieux du budget culturel, même en s'en tenant au seul aspect économique.

De ce point de vue, les positions officielles rappellent les attitudes du père noble du XIXe siècle admonestant le fils de famille : en cas de revers de fortune familiale, il convient d'abandonner sa liaison avec une courtisane inutile et dispendieuse, c'est le sens de l'application initiatrice de la RGPP à un des plus petits budgets ministériels du Gouvernement.

Qui ne verrait pas, sans posture idéologique, que les « économies » réalisées sur de si minuscules programmes budgétaires ne réduiront que de façon infime et ridicule le déficit de la Nation ?
Qui, par contre, sans ignorance crasse du secteur, peut ne pas mesurer les conséquences catastrophiques qu'auront ces pseudos « économies » sur la création artistique, tant ici l'investissement financier a un effet levier, sans commune mesure, y compris quantitative, avec ses effets induits ?

Pourtant, toute la France a pu s'en rendre compte à l'occasion du lock-out des Festivals, l'été 2003, organisé par le gouvernement de l'époque : les effets induits par les manifestations artistiques et culturelles de la création sur toute l'économie régionale sont enfin apparus.
Mais l'on sait moins que les dépenses culturelles des ménages, à peu près 5 % de leurs dépenses de consommation, équivalent à presque 150 % du financement public de la Culture.
On peut donc tranquillement avancer l'hypothèse que l'ensemble des recettes fiscales, parafiscales et annexes (droits d'entrée dans les monuments et musées) représente un montant au moins égal à celui des dépenses affectées à la Culture.

L'Etat reçoit plus d'argent des pratiques culturelles, initiées par le Spectacle vivant qu'il n'en investit pour elles : le blocage du Ministère des Finances sur l'abaissement du taux de TVA sur le disque et les produits multimédias dont l'achat est directement influencé par les pratiques culturelles – donc, entre autres, par les initiatives publiques ou professionnelles destinées à les encourager, est significatif de son avidité pour les richesses que nous contribuons à produire, et de son aveuglement idéologique à vouloir réduire encore son investissement.

C'est pourquoi nous voulons en finir avec la pratique des gouvernements qui traitent le budget de la Culture en variable d'ajustement des collectifs budgétaires, ainsi qu'avec le 1 % du Budget, mythologique et fallacieuse visée, qui conduit les différents Ministres à des contorsions administratives de redéploiement pour l'approcher, et qui devient ridicule lorsque Gauche et Droite cherchent à diminuer le Budget de l'Etat, et donc le montant réel du 1 % de ce budget.
Puisque la part des activités culturelles dans le PIB est de 3,5 %, nous voulons que le financement de la Culture soit indexé au PIB, cela n'est pas exorbitant, c'est simplement juste.
L'Etat a une responsabilité globale, qu'il ne doit pas masquer derrière la seule interpellation des artistes et autres professionnels de la création voire dans les appels du pied aux collectivités territoriales.

Il importe de rappeler ici l'axe essentiel du rapport commandé et, - sitôt édité -, étouffé, par le Ministre Douste Blazy à Jacques Rigaud. Ce dernier, insiste lourdement et très justement sur le fait que « **la Culture n'est pas seulement un secteur, mais une dimension de l'action gouvernementale** ».

Outre l'aspect volontariste d'une nouvelle ampleur d'une politique culturelle, nous ne pouvons qu'approuver aussi son souhait de cohérence de l'action gouvernementale, tant trop souvent nous déplorons l'enchevêtrement des compétences, l'absence de lisibilité que provoque l'émiettement des champs d'action aux frontières jalousement défendues par chaque Ministère.
Des départements entiers de beaucoup de Ministères ont des compétences explicites recouvrant

le champ de la culture sans que leurs conceptions dans l'appréhension et le traitement des dossiers paraissent être discutées, ou rapprochées au sein des Gouvernements successifs.

L'Education, l'Université, voire la Recherche d'un côté ; la Jeunesse et les Sports d'un autre, selon les gouvernements, parfois la Communication séparée de la Culture ; d'autre part le Ministère de la Ville, de l'Aménagement du territoire ou les DOM TOM pour une compétence plus horizontale ; enfin les Affaires étrangères, tous ont pour vocation à intervenir. Mais si l'on y rajoute des missions particulières sur le patrimoine (Défense, Anciens Combattants ou Justice), ou en matière d'action culturelle en direction de certaines catégories déterminées (Agriculture, Santé, Affaires Sociales), enfin pour les industries culturelles ou les nouvelles technologies de communication (l'Industrie ou les Postes et Télécommunications), on voit qu'établir des synergies n'est pas un mince projet. Ajoutons-y le nerf de la guerre, le très intervenant et très peu culturel Ministère des Finances (voire celui du Budget) et le bras armé de la réglementation et de la législation de la Culture, très peu passionné par ces tâches, le Ministère de l'Intérieur, et la tâche paraît impossible.

C'est pourquoi nous devons nous y attaquer. Le principe de la participation d'autres ministères que notre ministère dit de tutelle, avait été acquis lors de la création du Conseil National des Professions du Spectacle. Nous devrions y rattacher la proposition de la commission Rigaud de créer un Comité interministériel des Affaires Culturelles de l'Etat présidé par le Premier Ministre et dont le secrétariat technique serait assuré par le Ministère de la Culture.

En liaison avec le CNPS qui, à titre consultatif, listerait les difficultés rencontrées sur le terrain par l'absence de concertation entre les Ministères, suggèrerait des possibilités de mise en cohérence par des groupes de travail particuliers sur certains sujets communs entre plusieurs administrations ministérielles, ce comité interministériel pourrait en effet faire avancer quelques dossiers brûlants, comme l'accès de tous à la culture, l'éducation artistique et l'action culturelle, ou l'audiovisuel, véritable foire d'empoigne entre les Affaires Etrangères un peu, les Télécoms beaucoup, les Finances énormément, sans oublier le CSA, la Culture faisant mine de gérer le tout.

Plus que jamais, **le projet de Loi d'Orientation pour la Culture** commun à une des principales organisations d'employeurs, le Syndeac, et à l'organisation largement majoritaire des salariés, la Cgt, semble toujours embarrasser les interlocuteurs malgré les presque 20 ans qui se sont écoulés, depuis la première fois que nous la présentions au débat en Avignon. Elle présente pourtant deux avantages majeurs et un projet qui permet de regrouper bien des perspectives communes.

- elle se prépare par une méthode de débats multiples et variés, ce qui nous paraît singulièrement pertinent ;
- elle dépasse - contrairement à une loi de programme ou une loi cadre - la durée d'une législature et donc les aléas opportunistes d'une alternance ;
- enfin, elle inclut dans son projet les problèmes de démocratisation culturelle liés à l'Education Nationale, la question de pratique amateur fortement connotée par la tutelle Jeunesse et Sports, toutes les interrogations liées à l'Europe ou à l'International, elle prédétermine les moyens financiers publics à mettre en œuvre, elle définit les rapports entre les collectivités publiques, tant nationale que territoriales...

Et, comme la revendication reformulée du SYNDEAC, l'indique, rien n'interdit, tout suggère au contraire de la lier à **une loi de programmation conjointe**.

Autre suggestion du rapport Rigaud qui paraît intéressante : au sein du Ministère des Affaires Etrangères, l'Association Cultures France qui apparaît trop souvent comme un électron libre, à la politique pour le moins opaque, devrait être érigée en Etablissement Public ; pour l'instant en dehors de prestigieuses opérations d'import-export de spectacles ou d'expositions, et de plus clandestins imports-exports de fonctionnaires du réseau culturel extérieur (conseillers culturels,

directeurs d'institut) dans l'administration intérieure de la Culture, et, pour « aérer » les fonctionnaires de la Culture, vice et versa, on distingue mal une volonté d'aboutir à de vraies mises en relation durables, voire à des « métissages » de création, au niveau international, dont la prochaine Présidence française au sein de l'Europe pourrait donner des signes lisibles.

b) Les responsabilités croisées et réciproques des collectivités publiques en matière de politique culturelle :

Il conviendrait, parallèlement à ces propositions de collaboration des administrations centrales, de mettre en place les mêmes principes d'organisation sur tout le territoire, en les intégrant au sein d'un travail sur les responsabilités réciproques des collectivités publiques.
La politique de décentralisation est aujourd'hui le cache-sexe d'une volonté de désengagement de l'Etat, qui se défausse globalement sur les collectivités territoriales de nombre de ses responsabilités.

Il faut aussi redire que le premier devoir de l'Etat, face aux collectivités territoriales, est de ne rien abandonner de ses responsabilités propres. C'est lui qui donne le « la » de l'enjeu pour la République de ce que représente le développement culturel, c'est lui qui a initié l'élan incontestable qu'ont prises les politiques territoriales, c'est lui qui doit rester le garant de leur pérennité, par delà les modifications de majorité des exécutifs par les urnes, c'est lui qui doit, dans le débat parlementaire sur une loi d'orientation, fixer un montant incompressible minimum de budget culturel en lien direct avec les richesses produites sur un territoire donné, comme nous le proposons pour le budget de l'Etat.

Son second devoir lié au premier, est de compléter l'aménagement du territoire et d'opérer des rééquilibrages géographiques, vraisemblablement en s'investissant moins dans les équipements – sauf exception signalée – que dans les budgets de fonctionnement tant il est vrai que bien des maires privilégient davantage l'édification de salles, plus consensuelle, que leurs budgets de fonctionnement, plus pérennes et plus discutés.

En tout état de cause, son désengagement aboutirait inéluctablement pour les régions les plus défavorisées à de véritables déserts culturels sur le territoire.
Il doit aussi mettre en place des instruments de lisibilité des politiques régionales, centres de ressources ou observatoires nationaux : mais nous y reviendrons dans nos propositions pour le Groupe 6.

Il a enfin la responsabilité d'une coordination des politiques publiques pour les rendre plus cohérentes entre elles, et d'une meilleure lisibilité par une identification des rôles, des droits et des devoirs de chacune, par une simplification des principes de financements croisés, et une transparence de leurs négociations.

- la transparence, c'est le plus simple, c'est la démocratie : la préparation des Contrats Plan Etat-Région sont souvent d'une grande opacité et l'on constate souvent à leur lecture, une fois signés, que des négociations clandestines ont abouti à ce que la Région finance un projet de l'Etat dont elle ne voulait pas, parce que l'Etat finance un projet de l'Exécutif Régional dont il ne voulait pas.
  Les citoyens ne voulaient peut-être aucun des deux, ils n'ont pas eu voix au chapitre. La relance de Conseils Régionaux des Professions du Spectacle, déjà amorcée timidement et frileusement, permettrait dans une instance consultative réunissant sous la houlette du Préfet, les services déconcentrés des différents ministères, les représentants des collectivités territoriales, ceux, employeurs et salariés, des professionnels, et partout où c'est possible ceux du public, d'être informé des projets et de formuler un avis, puis d'être informé du bilan de leur mise en œuvre, et de formuler un deuxième avis…

- la coordination des politiques publiques, ce pourrait être la proposition du rapport Rigaud, à l'image du Comité Interministériel des Affaires Culturelles au niveau national, la création de Conférences Régionales des Affaires Culturelles, rassemblant les financeurs publics, présidées par le Préfet dont le secrétariat technique serait assuré par le Directeur Régional des Affaires Culturelles, et bien sûr en liaison avec les COREPS.

- enfin meilleure lisibilité et simplification des principes de financement ne doit pas signifier rigidité : à l'exemple des EPCC (Etablissement Public de coopération culturelle) les montages doivent rester souples et adaptés au projet et au territoire où il se développe ; sans pour autant « oublier » le sort des salariés, qui, à l'exemple de ceux des EPCC, peuvent voir perdurer leur statut ou être plongés dans la précarité, sur de simples choix de qualification de leurs entreprises modifiées soit en EPIC, soit en EPA.

Néanmoins, et c'est le sens des instances de concertation que nous voulons, introduire un peu de rigueur dans les appellations, au delà de la souplesse des montages, permettrait d'y voir clair dans des « labels » d'une grande inventivité certes, mais qui tendent à estomper et peu à peu à transformer la mission première de création des institutions : c'est ainsi que certains CDN, CDR, TNR sont théoriquement des hauts lieux de la création, mais certains pratiquent la diffusion presque autant que les lieux financés à cet effet ; par ailleurs les Scènes Nationales regroupent des entreprises allant d'une ex-maison de la Culture à un presque Foyer Rural, mais nous y reviendrons dans nos remarques sur le groupe 3.

Il est certain toutefois que la définition d'une vraie collaboration entre les collectivités publiques impose l'élargissement de la réflexion des Entretiens de Valois dans le temps (pérennisation de ces débats) et dans l'espace (comment préconiser des procédures unifiées pour des régions si différentes par leur histoire, leur géographie, leur démographie, l'aménagement de leur territoire…). Leur déclinaison localisée semble impérative.

c) pour une véritable politique culturelle à construire

Il y aurait lieu ici de démontrer, par l'histoire du Ministère chargé de la Culture, qu'en dehors peut-être de l'épisode trop oublié et trop méconnu Duhamel, où pour la première fois l'on s'efforça de construire les outils de rencontre entre la création artistique et le public, et de les pérenniser plutôt que de distinguer et de pensionner des artistes, nous avons surtout subi un bricolage administratif, récurrent, et à grande échelle, autorisant du bout des lèvres, puis digérant les initiatives de militants francs-tireurs, organisant des réseaux de complicité et des entreprises de contrebande, dans un milieu plus ou moins hostile. A cela s'ajoutèrent, à partir des années 80, les foucades de prince ou de petit marquis et les effets d'annonce sans le moindre fondement. Dans tous les cas, les processus déclenchés se sédimentaient sans bilan critique, ni analyse des effets induits, ni correctifs réfléchis lorsqu'il en apparaissait des pervers.

Mais nous nous en tiendrons au champ des Entretiens de Valois, le Spectacle vivant, puisque l'histoire de la « Décentralisation » est par elle-même éclairante de cette carence de bilan, de réflexions qui progressivement éloigna les décisions du Ministère de l'analyse concrète des situations concrètes, une forme de politique « hors sol ».
C'est pourquoi, au sein d'une loi « loi d'orientation », doivent se pérenniser des instances, nationale et régionales, d'analyse, de bilan, de critique et de préconisations.

2- « D'abord continuer, ensuite commencer » (W. James)

I / Des « Entretiens de Valois » : sur les autres groupes

a) Au commencement était le verbe fondateur de Jeanne Laurent icône initiatrice de la décentralisation dramatique, (il faut bien commencer par un bout)

« Un centre dramatique doit être fondé chaque fois qu'un animateur ayant l'autorité d'un chef, des dons de comédien et de metteur en scène, joints aux aptitudes de l'administrateur et aux vertus de pionnier, sera agréé par une ville éloignée de Paris et siège d'une académie, à condition qu'elle s'engage à prendre en charge une partie suffisante de ses frais ».[1]
Un concentré d'une pensée persistante au sein du Ministère quels qu'aient pu être les modifications radicales qu'ont entraîné y compris les effets bénéfiques de cette première vague de décentralisation des pionniers.

Rien ne justifierait une analyse assassine de l'idéologie plutôt coloniale et très bien pensante visant à considérer la « Province », comme une brousse exempte de toute vraie culture et méritant des expéditions civilisatrices. Elle serait anachronique et de toute façon 1968 a mis bon ordre à ces pulsions généreuses mais réductrices.
Simplement, nous observons qu'une définition paraissant très datée, sans doute obsolète, est faite d'éléments qui persistent aujourd'hui.

b) D'abord, ce qui saute aux yeux, c'est la portion congrue réservée à la seule collectivité territoriale, possible partenaire, la ville. Un agrément (c'est courtois) mais démontré par une prise en charge « suffisante » des frais. L'Etat, semble-t-il, n'a aujourd'hui toujours pas réussi à définir ses rapports avec les collectivités territoriales !, alors même que, sur son incitation, leur financement, en masse, est largement devenu majoritaire.

c) Ensuite tout fonder sur des personnages exceptionnels voire charismatiques, en tout cas hors du commun : encore parlait-on « d'animateurs » et non « d'artistes »
Alors que progressivement le caractère charismatique se concentre dans une ambiguïté sémantique sur la dénomination d'«artiste » pour le Ministère et les syndicats d'employeurs, acception strictement circonscrite aux responsables de projet, metteurs en scène, en piste, chorégraphes, chef d'ensemble… aux directeurs de structure, devant occuper « la place centrale dans l'élaboration et la mise en œuvre de l'action publique » ou encore lorsqu'on parle de « la résurgence du lien direct entre artistes et public ».

Pour les artistes-interprètes, on parle de « salariés » dont leur employabilité doit soutenir la soi-disant nouvelle pluralité des champs d'activité (éducation, formation, transmission, médiation voire pansement social).
Pour eux, pas question de diriger une structure – sauf une très récente exception en Bourgogne, nul ne peut douter qu'il s'agit ici de la plèbe, matière vivante de l'œuvre de l'autre « artiste », élu par l'Etat.

Ce concept prégnant de directeur élu créant son entreprise, ou la remodelant à sa guise a beaucoup contribué à la dévalorisation des notions d'entreprise relevant du service public, pour la direction de laquelle un appel d'offre serait lancé, respectant et l'entreprise et le public qu'elle avait mission de rassembler.

[1] Cité in « Gontard »

Ce formatage lié systématiquement à une personne privilégiée, issue de la formule « le pouvoir aux créateurs » que l'on peut décliner ainsi : « la Culture c'est l'Art, l'Art est fait par des créateurs, ces créateurs oeuvrent pour la société, qui ne peut de droit, limiter leur liberté », empêche la création d'institutions, et la reconnaissance de l'utilité publique de ces **entreprises** dans la vie sociale.

On réalise mal combien cette conception « intuitu personae » des contrats que signe l'Etat, ce pensionnement/mécénat d'Etat contamine d'autres secteurs. Un ensemble permanent est dissous pour permettre au créateur élu de se forger un outil qui lui convienne, une scène nationale peut au travers de quelques directeurs successifs voir varier son contrat d'objectif dans tous les sens – bonjour le mal de mer du public.

Il reste cette vieille mythologie obstinée et exclusive du concept du créateur élu œuvrant pour une société toute entière et repoussant les forces obscures par le seul fait de son génie.
La vision messianique d'une conception formatée de l'artiste concepteur, seul capable de diriger une entreprise s'est installée sans débat excessif. Et pourtant, ça crève les yeux que la communion artistique spontanée ne va de soi que pour la bourgeoisie.

En 1959, le théâtre français s'est pris pour la culture, il ne s'en est jamais remis ; et comme les Maisons de la Culture « les cathédrales du 20ème siècle » avaient été définies comme des supermarchés, polyvalence dans les gondoles, et qu'il manquait trop d'équipements de spectacle en France, les metteurs en scène se mêlent à la direction de ces nouveaux temples qu'on leur offrait, sous le prétexte que le théâtre est un art polyvalent.

Pourtant un décor de Bérard a peu de choses à voir avec une œuvre de Miro, ni une musique de scène avec une symphonie, ni un accessoire avec une sculpture de César. Sans jeter l'eau du bain avec l'enfant, l'efficacité des réseaux spécialisés des arts émergents, cirque, arts de la rue, musiques actuelles, interroge les réseaux des scènes publiques et scènes nationales cultivant l'éclectisme.

A l'origine, il s'agissait de sortir d'une alternative possible : artistes ou « intendants fonctionnaires». Qui peut affirmer que ce péril agité comme un épouvantail ait jamais existé ?
Par contre un contrat personnalisé permet des variations budgétaires, la non-reconnaissance des équipes en place, l'indifférence aux entreprises, c'est la réalité que nous vivons.
Qui plus est, cet audacieux vocable de « créateur » ou d'«artiste » au sens exclusif « permet d'opposer « l'indépendance de la création » à toute revendication aux droits du travail et au Droit au Travail ».

Nous le dénoncions dès 1978. Nous dénoncions un système féodal qui faisait de l'« artiste » élu le vassal de l'Etat qui le pensionnait, mais le souverain absolu dans son entreprise.

En 1982, nous en précisions les dangers en dénonçant cette assimilation systématique entre une hiérarchie de responsabilités artistiques librement acceptées par tous et le lien de subordination de la fonction d'employeur qui mutilait la création de 2 contradictions vitales :

- D'une part les contradictions inhérentes à la confrontation des différents acteurs du procès de création se diluant dans la soumission à l'employeur.
  Nous nous réjouissons de voir dans les *groupes 2 et 4* se formaliser un consensus autour de la revalorisation des notions d' « entreprise » et de « production » ; et demandons à creuser l'idée évoquée de **lieux de fabrique** spécialisés ou non sur une discipline.
- Et d'autre part, les contradictions inhérentes à une pratique artistique éminemment socialisée, entre le « projet » de l'artiste et son public, contradictions se diluant dans le contrat de « pension » liant le premier à l'Etat.

Nous voulons dire ici, sinon l'absence totale du souci d'implantation judicieuse ou d'aménagement du territoire et de cahier des charges, du moins l'aspect terriblement secondaire de ces soucis dans les nominations. Un DTS nous a même révélé une règle – non écrite – mais terriblement respectée : jamais un « créateur », un « artiste » n'est nommé à la direction d'une institution dans la région où il est né, ni dans la région où il « a révélé son talent » [à l'époque, il citait même la seule tolérée, « en égard à son immense talent », Lavaudant : moins d'un mois plus tard, ce dernier quittait Grenoble et était nommé à la direction de Villeurbanne].

Cette conception de « mouvements préfectoraux» des directeurs est à interroger :

- on sait que pour les préfets, existe un fondement idéologique à leurs « mouvements » : représentants du Gouvernement sur leur territoire, ils ne doivent pas risquer d'inverser leur mission par une trop longue présence sur une région ;
- mais les directeurs de CDN ou de Scènes Nationales sont-ils des « préfets » du Ministère ?
- en cette période d'examen des « bonnes pratiques » des autres pays européens, examinons le cas Pina Bausch, né en 1940 en Westphalie – Rhénanie du Nord (à Solingen) nommée en 1973, dans la même région, à la tête du Tanztheather de Wuppertal.
  Elle le dirige encore en 2008 !
  En France, au bout de 6 ans, elle était expédiée dans le Schleswig-Holstein ou en Bavière, d'autorité, pour éviter tout risque de « ghetto régionaliste ».
  En France, on aurait longuement soupesé la nature de son label : «National» ? « Régional » ? «Local» ? «International» ?
  Une des plus grandes créatrices contemporaines, ayant bouleversé tant l'art dramatique que l'art chorégraphique, aurait été soigneusement examinée selon ces critères rancis !
  En France, on aurait, dans un jeu d'échec subtil mis un pion « prétendant acceptable » sur une case « poste à pourvoir ».

d) C'est le dernier point de la déclaration fondatrice, qu'il nous faut réexaminer, aujourd'hui que la conception d'un centre nourrissant la périphérie a fait long feu. Peut-on encore nommer n'importe qui, n'importe où ? Peut-on aujourd'hui tenir pour négligeable la concordance des projets et appétences d'un directeur avec les caractéristiques culturelles d'un territoire et d'un public ?
Prendre en compte cette concordance, réduirait définitivement les exigences d' « audimat », de soi disant « réponse à la demande du public » de la lettre de mission présidentielle à ce qu'elles sont : ineptes, démagogiques et populistes.

II/ Des initiatives à mettre en place, des réflexions à poursuivre

a) Les initiatives (groupes 1, 2,3)

Ceci nous incite, non pas à faire le contraire de ce que les pratiques racornies, à force d'habitudes accumulées, ont conduit à faire, mais à expérimenter des pratiques nouvelles, qui s'expriment et se façonnent dans les divers groupes de travail, de manière étonnamment consensuelle, et dont nous pourrions voir les prémisses dans les prises de position sur « l'emploi culturel », dans le rapport Auclaire, et les circulaires qui en ont découlé.

Revalorisation de l'entreprise, précédant son directeur ;
Revalorisation de la « production » de spectacle, par rapport à la notion floue de projet artistique : production traitant un projet des premières répétitions jusqu'à la dernière représentation.
Pourquoi ne pas imaginer, à rebours des politiques rabougries d'économies tous azimuts du CMPP, un réseau d'entreprises de production, d'ateliers, de « fabriques », dont le directeur se mettrait délibérément au service de l'entreprise, c'est-à-dire pour être clair, que s'il était artiste, il abandonnerait tout projet personnel, pour la durée de son mandat.

Il est clair que notre logique n'est pas de déshabiller Pierre pour habiller Paul ; pour autant il n'est pas interdit de transformer des éléments de réseaux existants, les « prescripteurs » selon un terme inadéquat, mais utilisé dans le groupe 2 pour compléter le schéma.

En tout cas, nous rejetons toute hypothèse avancée ici ou là, d'abandon de tout label, ou d'institution de label unique : hypothèses séduisantes peut-être pour un directeur potentiel qui, à courte vue, y verrait une entière marge de manœuvre, mais qui supprimant les cahiers de charge, supprimeraient, par là-même, tout engagement pérenne de niveau de financement.

Cette notion sélectionnée « d'artistes » désignant exclusivement des directeurs, a des effets singulièrement pervers : tout artiste – interprète se voit inclus dans la masse informe de la glèbe salariée, dont use le porteur de projet.

Doit-on rappeler ici que c'est cette glèbe – artistes et techniciens - qui se trouve en contact direct avec le public, et qu'à force de la malaxer dans tous les sens, à force de l'instrumentaliser, c'est ce contact essentiel que l'on met en danger.

Il nous paraît essentiel donc, à rebours de cette tendance lourde, de s'attacher à :

- la pérennisation des emplois, y compris dans la filière artistique, dans toute la mesure du possible.
- l'exclusion progressive, mais déterminée de l'intégration des droits sociaux des salariés, dans les montages budgétaires :
- en 2003, les collectivités publiques ont toutes fait leur mea culpa sur l'adossement de leurs budgets sur les allocations ASSEDIC futures des salariés dont elles suscitaient l'emploi : en conscience, peuvent-elles affirmer aujourd'hui qu'elles prennent vraiment en compte le coût réel d'une production, fût-il évalué selon les minima conventionnels ?
- les collectivités territoriales multiplient les « emplois aidés » : ont-elles toutes prises les moyens de vérifier que leurs aides à l'emploi différent notablement d'initiatives de dumping social, par la création effective d'emplois pérennes, mutualisés ou non ?
- certains de nos employeurs ont des raisonnements singulièrement entachés de vieilles pratiques :
  - un producteur de musiques actuelles auditionné en groupe 2 déclare sereinement que pour lui la production n'est pas un problème, seule la diffusion lui importe. Quelques phrases plus loin, il dit que les spectacles lui arrivent tout prêts à diffuser : par quel miracle de travail dissimulé ? Ou d'abus d'allocations chômage ?
  - la PROFEVIS se déclare dans le même groupe opposé à la pérennité de l'emploi artistique, jusqu'à hausser « l'intermittence » au niveau d'un élément déterminant d'un code esthétique.
  - enfin la frénésie d'insertion, de professionnalisation pose souvent question : l'insertion ne sert-elle pas à user, voire abuser de professionnels très très peu chers, au détriment de professionnels jusqu'alors insérés, mais dont la rémunération semble soudain trop lourde en rapport aux effets d'aubaine ?

b) Les réflexions à poursuivre :

- **l'évaluation :**

Au moment où se réfléchit une évaluation commune à toutes les collectivités publiques, il nous semble important de réfléchir plus avant, sans décalquer le mode actuel du Ministère.
Le Ministère comme toutes les collectivités publiques se doivent de faire de la politique et d'en finir avec cette tradition de mécénat d'Etat.

Ce qui a toujours manqué aux pulsions politiques s'accumulant par sédimentation, c'est précisément ce qui manquait au modèle de mécénat d'Etat que fut Louis XIV, ce sont les

instances démocratiques, susceptibles de relier, de développer, critiquer ou conforter les décisions du pouvoir politique.

Le modèle français des décisions prises par l'Etat après consultations d'experts, nommés en tant que personnalités qualifiées par l'Etat, et mise en œuvre par des gens nommés par l'Etat, a montré ses limites, et ses dangers.

C'est ce que Jacques Sapir[2] appelle « l'expertisme » : il stigmatise une double irresponsabilité, l'une, de nature politique, use de la confusion entre la fonction d'expert et celle de décideur, entre la légitimité politique et la légitimité scientifique, et l'autre de nature scientifique, puisqu'un véritable expert doit toujours dire sur quelle base il fonde son avis, afin de donner les éléments de sa propre critique, pour permettre un débat.

Or d'un bout à l'autre de la chaîne de décisions, du Ministre au Conseiller technique de la DRAC, en passant par les comités d'experts, des avis normatifs et prescriptifs sont délivrés sans offrir la possibilité de vérifier leurs critères, ni de comparer leurs applications, ou en prétendant que ces avis se situent au delà du débat et de la vérification (les goûts et les couleurs, n'est-ce pas ?). Les donneurs d'avis sont les décideurs et inversement.

Malgré quelques dénégations tentées en groupe 1, la preuve est faite que les engagements pris par Dominique Wallon en public, n'ont pu être tenus sur ce point.

Nous affirmons donc que pour ce qui concerne la création vivante, les impulsions historiquement désordonnées, dont nous parlions plus haut, ont conforté la prise en main progressive, par l'appareil ministériel et de ses « créatures », d'un processus de formatage de la création artistique, aboutissant de fait à ce qu'on pourrait qualifier d'art officiel, mais sans la caricature totalitaire de concepts précis, genre « réalisme soviétique » ou de textes théoriques, mais beaucoup plus efficace parce que subtile – par la constitution de fait d'un corps de serviteurs d'autant plus zélés qu'ils n'ont souvent pas conscience de leur asservissement.

En fait, progressivement au cours de son histoire, le Ministère de la Culture est devenu le garant de ce qu'il faut voir au théâtre, dans la danse, la musique contemporaine, les arts plastiques… en détruisant de fait, hors Paris, toute initiative privée, économiquement viable professionnellement, mais ne pouvant subsister face à des soutiens politiques et au financement public.

Apparemment, au moment même où conformément aux consignes de l'Elysée, il proclame la «raréfaction de l'argent public», le Ministère de la Culture n'a aucune envie d'abandonner cette fonction de veille idéologique incontournable, proposant aux collectivités territoriales :
« Financez, je vous dirai qui », sans remettre en question ses méthodes d'évaluation.

L'on ne constate que trois exceptions notables à ce résultat un peu glaçant : le cirque traditionnel qui survit difficilement, le théâtre privé parisien, et le champ « variétés, chanson, jazz ».

- **Les Fonds de Soutien :**

Sans doute les racines historiques de ces 3 exceptions y sont-elles pour quelque chose, mais pour les deux dernières, l'existence de Fonds de soutien est pour beaucoup dans cette «anomalie».
C'est assez dire combien les « Fonds de soutien » nous paraissent judicieux pour :

- structurer une activité
- mutualiser des financements
- introduire concrètement une solidarité dans les champs professionnels ;
- compléter le financement du Spectacle vivant, au-delà du financement des collectivités publiques.

[2] in « Le libéral stalinisme » Alternatives économiques, mars 2003

Nous ne sommes pas tout à fait pour rien dans la création du CNC, le Fonds de soutien qui permet au cinéma français de subsister.
Et nous n'avons jamais admis les circonstances troubles qui ont présidé à la dissolution de l'ANDAC, le fonds de soutien du cirque.
Cependant, **tactiquement**, nous préconisons de poursuivre la réflexion sur un Fonds de Soutien au Spectacle vivant, qui monte de divers groupes de travail, au-delà de la première échéance de juin.

D'une part, on peut craindre légitimement la mise en place d'un « Big Brother » multidisciplinaire dont les décisions d'intervention deviendraient généralistes, et moins fondées sur une connaissance fine d'une discipline et de ses conditions de production : il nous paraît préférable de réfléchir sur ce thème à une hypothèse de plusieurs Fonds de soutien reposant sur des cohérences de champ d'activité.
D'autre part, un Fonds de Soutien ne peut pas pallier l'absence de financement public de la création, il la complète, et dans l'atmosphère actuelle, nous craignons de nous tirer une balle dans le pied, en offrant l'occasion de prétexter le consensus actuel des groupes de travail comme alibi à des réductions budgétaires imbéciles.

- **les labels (groupe 3)**

C'est le type même de réflexion qui a, à la fois, suscité une analyse critique consensuelle de l'existant, et dépend de tellement de conditions extérieures à son champ d'analyse, qu'il apparaît nécessaire de ne pas se précipiter sur des préconisations hâtives ; il reste des chantiers ouverts :
- confrontation très localisée des collectivités publiques, nationale et territoriales
- utilité des niveaux national, régional, local ?
- pluridisciplinarité historique ou réseaux monothématiques plus récents ?
- places respectives de l'entreprise et du projet de direction…

Les conclusions possibles méritent d'être encore longuement examinées.

- **l'emploi et l'entreprise (groupe 4)**

La remarquable synthèse de ce groupe mérite :
- une poursuite de sa réflexion, pour concrétiser encore davantage ses préconisations ;
- des premières réponses du Ministère et de l'Etat sur certaines d'entre elles (ex : développement non maîtrisé des formations universitaires, ou encore clarification des instances de travail et de débat…) doivent déjà être apportées.

Mais il nous semble nécessaire d'aborder aussi la carence totale des missions régaliennes de l'Etat de définir des réglementations, de s'inscrire dans un projet « Auclaire » de lien entre financement public et emploi : qui inspecte ? Qui enquête ? Qui vérifie ? Qui sanctionne ?
Cela demande réflexion et prises de décisions de l'Etat : entre les inspections ridicules et humiliantes de l'UNEDIC et l'inexistence de l'Etat, il reste une sacrée marge à explorer.

- **les relations internationales (groupe 5)**

Encore une instance totalement dépendante des décisions de l'Etat (transformation des statuts de Cultures France, débat public sur les objectifs, création d'une commission permanente au sein du CNPS…)
Le plus urgent, face à la théorie la plus dangereuse est **de dénoncer un prétendu lien entre la mobilité des artistes et la nature des différents statuts qu'ils ont acquis dans les différents pays d'Europe**. Toute prétention technocratique de ce genre n'est que l'alibi d'une volonté de déréglementation sociale.

- **l'Observation (groupe 6)**

C'est à coup sûr le groupe de travail qui a le plus vite trouvé tant un accord sur les carences, qu'un accord sur ce qu'il serait nécessaire de mettre en place.
Pour autant, là encore, les préconisations se doivent d'être confirmées par des décisions politiques :
- transformation du DEPS en observatoire doté d'un groupe de pilotage à base paritaire ?

- création d'une commission de l'économie du Spectacle vivant au sein du CNPS ?
- création d'une commission d'observation composée de 2 sous groupes :
- l'emploi ;
- l'économie ?

L'expérience de la commission permanente pour l'emploi montre que la mise d'équerre et la montée en puissance sont progressives.
Et l'on sait que les collectivités territoriales et leurs observatoires respectifs sont plus sensibles à la conviction et à la démonstration sur les terrains, qu'à des préconisations soudaines parisiennes et étatiques.

En conclusion, petit rappel de mémoire pour susciter l'espérance :
Il y a trente ans, un jeune Président de la République, bien élu, avait décidé que la France archaïque devait être réformée.

C'est pourquoi deux de ses ministres, les bien oubliés Lecat et Soisson avaient pondu un décret le 13 avril 1978, enlevant les institutions de diffusion, Maisons de la Culture et CAC, de la tutelle du Ministère de la Culture pour les soumettre à celle de la Jeunesse et des Sports : usine à gaz garantie !

L'un aurait « l'autorité » sur une sous-direction dont l'autre « disposerait », les deux guignant sans vergogne vers les municipalités et leur MJC, peu coûteuses et pleines de bénévoles !

Notre Fédération édita une brochure, fit des conférences de presse, lança une pétition qui recueillit plus de 10 000 signatures (à mettre en rapport avec le nombre de professionnels de l'époque).
Ce décret cessa d'exister.

Comme quoi, les projets stupides de RGPP peuvent être vaincus, sinon nous n'aurions jamais connu de « Scènes Nationales ».

Contribution de la F3C-CFDT

Fédération Communication, Conseil, Culture CFDT

Une richesse culturelle en péril imminent

Depuis environ cinquante ans, des politiques culturelles innovantes et audacieuses ont permis la création d'un maillage culturel territorial remarquable. En effet, grâce aux engagements d'élus locaux et à l'Etat, auxquels se sont adjoints les professionnels de la culture, des salles de cinéma, des théâtres, des bibliothèques, des lieux de spectacles et d'expositions ont pu être érigés, des orchestres, des artistes de toutes formes d'expression artistique (théâtre, danse, musique, cinéma, arts visuels, arts du cirque et de la rue…) circulent sur tout le territoire, tandis que des associations, des collectifs, des festivals et manifestations liés à tous les arts, contribuent à susciter la rencontre des publics avec des esthétiques plurielles (diversifiées), leurs auteurs et interprètes.

La reconnaissance de ce fait culturel, consacrée par le préambule de la Constitution de 1958 qui garantit « l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à la culture », une culture qui appartient à tous, comme source d'identité, a permis d'opérer un double glissement :
nous sommes passés du droit à la culture au droit de la culture ;

- de l'idée, qui s'est dégagée progressivement, que pouvait exister, au profit des citoyens, un droit à la culture, expression qui trouve aujourd'hui sa consécration par le concept « politique culturelle « ;
- aux conséquences de cette reconnaissance, à savoir des actions et le développement d'un droit de la culture, engendrant une implication positive de l'Etat dans sa capacité à intervenir, avec autorité, à corriger des mécanismes économiques et sociaux pour faire partager cette culture, pour générer une politique patrimoniale. Le développement de ses actions se traduisant par l'existence d'un service public de la culture, par une police de la culture, par un contentieux de la culture, par la création d'outils et d'équipes administratives gérant le service public culturel.

Pour autant, à ce jour, l'Etat peine à assurer sa mission régalienne de régulation de la cohérence, de la complémentarité et de la diversité des politiques publiques pour la création et diffusion artistiques sur les territoires. Et l'Etat peine à structurer, à professionnaliser, à stabiliser le secteur du spectacle vivant.

La multiplication des dysfonctionnements, l'absence de règles de gestion, de clarification des financements croisés, la fragmentation excessive de l'offre artistique, la multiplication des outils et dispositifs dédiés aux professionnels, leurs difficultés -voire leurs réticences- à mettre en œuvre et à pérenniser des mécanismes de soutien, de solidarité, d'autonomisation, l'expansion non maîtrisée des projets culturels entraînent de manière inéluctable et inexorable la chute de ce secteur et, in fine, la précarisation, voire l'extinction de tous ceux qui en dépendent, artistes, auteurs, techniciens et administratifs.

L'urgence d'une nécessaire régulation rationnelle

La CFDT refuse de rester inerte face à ce constat et préconise de réorganiser la dynamique de réflexion autour de quatre thèmes fondamentaux :

- La régulation du secteur par la prise en compte de la nécessaire fusion de l'espace public et de l'espace privé et l'instauration d'indicateurs précis et non susceptibles de dérogations, pour les entreprises de spectacle vivant (la question des labels).
- La régulation des personnes -les salariés et auteurs, quels qu'ils soient- par l'optimisation des

conditions d'entrée dans la carrière et du déroulement de celle-ci (la question de la formation, de la sécurisation des parcours, de la transférabilité des droits).

- La régulation des financements, -publics essentiellement- et privés, par mutualisation systématique de ceux -ci assurée par une seule structure régionale dont la gouvernance serait à représentation paritaire (la question des agences régionales avec participation de l'ensemble des acteurs : Etat, représentants de collectivités territoriales, partenaires sociaux, chambres patronales...) et la combinaison de conventions d'objectifs triennaux. La question de la régulation des financements publics semble d'autant plus importante car inhérente à la spécificité, à la vulnérabilité du spectacle vivant qui ne peut être consolidé sans apports de ressources..
- La régulation de l'action culturelle par la validation d'une définition partagée de ce qu'elle recouvre sur le plan territorial en la matière de gestion des pratiques amateurs, d'accompagnement des missions éducatives. Dans un second temps, il est attendu ardemment de l'Etat la décision forte de transformer l'éducation artistique en mission régalienne.

N.B. : On notera que ces thèmes ont constitué, lors des entretiens de Valois, des thématiques en filigranes sur l'ensemble des groupes de réflexion.

Des outils pour agir

Les trois premiers points sont développés.

1. La régulation du secteur

La régulation du secteur procède d'un constat partagé : le développement du spectacle vivant depuis les années 80 grâce à l'accroissement du soutien financier des pouvoirs publics, État et collectivités territoriales, s'est traduit par un développement non maîtrisé du nombre d'entreprises -toutes formes juridiques comprises-, pour la plupart fragiles structurellement, financièrement, reportant tout ou partie de leurs responsabilités d'employeurs sur un régime spécifique d'assurance chômage qui est devenu un des moyens essentiels du maintien des artistes et techniciens dans leur profession, qui fait perdurer des conditions d'emploi qui ne concourent pas toujours à reconnaître le métier de l'artiste ni à favoriser de véritables parcours professionnels.
Par ailleurs, la fragmentation artistique, dont le ressort essentiel est l'économie de projets, voit s'exercer une forte concurrence par la multiplication de projets de spectacles, source principale d'un gain en réputation artistique. La quête de notoriété médiatique et de reconnaissance par les experts publics des (comités des DRAC) conduit ainsi à privilégier le montage de spectacles pour attirer l'attention sur soi, en les présentant notamment dans les salles parisiennes ou dans le off d'Avignon et en espérant une diffusion ultérieure. Cela suscite de très fortes inégalités dans la diffusion des spectacles, trop souvent confidentielle malgré l'accroissement des équipements culturels dans les années 80.
Enfin, cette concurrence dans le monde du spectacle s'est traduite par une croissance sensible du nombre de très petites organisations depuis les années 90 entraînant ainsi un accroissement significatif du nombre d'employeurs, sensiblement plus rapide que le volume de travail disponible.

De fait, il apparaît fondamental que les entreprises constituent le levier principal de régulation puisque la dérive actuelle consiste souvent à associer à la naissance d'un projet la création d'une entreprise pour aboutir à l'équation : un projet artistique=une association.
Démunies de toute vision prospective, sans gouvernance professionnelle, ces entreprises méconnaissent « en toute bonne foi, à l'insu de leur plein gré » leurs responsabilités réglementaires, sociales, bref leurs responsabilités d'employeurs notamment en matière d'accompagnement de leurs salariés vers une pérennisation de l'emploi et la sécurisation de leurs parcours en termes d'obligation de formation, de maintien des droits sociaux, sujets auxquels la CFDT est particulièrement attachée. Ce constat trouve également sa force dans des structures publiques.

Aussi, la CFDT tient à la mise en place de critères structurants et qualitatifs d'entreprises , articulés autour d'un label de qualité citoyen, fondés sur le respect par l'entreprise de l'intégralité de ses obligations en matière de législation sociale, de fiscalité, de conscience de leur mission d'intérêt général et d'irrigation sur un territoire donné, de présence d'un projet artistique s'inscrivant dans la durée -et inscrivant dans une démarche de pérennisation les salariés-, soucieuse d'accompagner ceux-ci dans une démarche de professionnalisation, de formation, d'accompagnement pour la réorientation de leur projet (reconversion), aux objectifs budgétaires organisés et maîtrisés, intégrant des objectifs éducatifs à destination des publics et équipements sur l'aire géographique considérée.

Bref, des entreprises dotées d'un projet sociétal, quelle que soit leur taille et rayonnement artistique.
La détention de ce label déclenchant l'éligibilité à des financements émanant de l'Etat et/ou des collectivités locales, cependant qu'elle offrirait parallèlement aux entreprises -autres que spectacle vivant- assujetties à l'impôt sur les sociétés ou aux personnes physiques la possibilité d'investir dans ce secteur économique fragile en contrepartie d'avantages fiscaux.

Ce dispositif présente d'une part, une forme de rationalisation et de professionnalisation des multiples structures du secteur et, d'autre part, l'avantage de l'introduction d'une lisibilité réelle et pragmatique des financements publics accordés aux structures de spectacle vivant tout en réduisant le saupoudrage des aides publiques.
Enfin, dans sa dimension fiscale incitative, il valorise pour les entreprises capitalistiques hors secteur, la prise de risques financiers en assurant le renouveau du dynamisme économique du secteur du spectacle vivant.

N.B. : ces points ont fait l'objet, lors des entretiens de Valois, groupe IV, de deux contributions écrites détaillées de la part de la F3C CFDT.

2. La régulation des personnes

L'optimisation des conditions d'entrée dans la carrière et du déroulement de celle-ci (la question de la formation, de la sécurisation des parcours, de la transférabilité des droits) constitue un axe essentiel de régulation que la CFDT souhaite voir prendre en compte rapidement.

S'il est vrai que nombre de formations existent tant dans le domaine du secteur technique qu'artistique que dans le domaine de l'ingénierie culturelle, la communication, nombre d'entre elles émanent de centres de formation dont les titres ne sont pas référencés au RNCP[1] ; cette absence de référencement, qui illustre par ailleurs le caractère non normalisé et institutionnel des formations dans le secteur culturel, handicape considérablement les débouchés potentiels des étudiants et jeunes professionnels, issus de formations non diplômantes et parfois peu qualifiantes, contribuant par ailleurs à alourdir la masse de jeunes étudiants ou actifs en entrée dans les emplois, dénués de compétences adaptées, identifiées et reconnues par les employeurs.

Paradoxalement, la notion de compétence dans le secteur du spectacle vivant ne se réduit pas au diplôme détenu : l'expérience professionnelle dans le domaine, ou dans ses secteurs connexes (communication...), la capacité de réaction d'un individu face à des situations complexes, imprévisibles, la transférabilité de ses compétences, son enthousiasme et son adéquation avec la “communauté des professionnels du spectacle” constituent souvent des indicateurs de professionnalisme plus fiables que les diplômes pour les employeurs, notamment les TPE du secteur, -diplômes jugés non significatifs- qui en font le socle d'une pratique, voire un outil d'évaluation.

[1] RNCP : répertoire national de certification professionnelle

Dès lors, la sécurisation des parcours des personnels est valorisée par des apports d'expériences “in situ”, au sein du secteur, tandis que l'obtention d'un diplôme référencé construit davantage l'évolution de carrière et surtout, la reconversion extérieure. Or, les outils de prise en compte de l'expérience professionnelle en sont encore, dans leur applicabilité, à leurs balbutiements.

Enfin, cette absence de paramètres et d'indicateurs construisant, dès la formation initiale, les professions du spectacle, encourage la « porosité » entre amateurs et professionnels, qui pose un problème de régulation et de professionnalisation à l'entrée dans les métiers.

En conséquence, la régulation de l'entrée dans le secteur passe par la réorganisation des formations, notamment pour les futurs artistes, intégrant obligatoirement des modules liés à la connaissance de l'environnement professionnel, la maîtrise d'une langue étrangère. A cet égard, les mises en situation professionnelle et les dispositifs d'alternance gagneraient à être davantage développés.
Cette régulation passe également par la sécurisation des parcours des entrants, par l'instauration, notamment dans le cadre des formations, de diversifier son cursus, par la mise en place de plages d'étapes et d'accompagnement sur la reconversion (qui s'anticipe rappelons le), avec l'objectif de réduire le fractionnement excessif des carrières et l'absence d'existence de celle-ci.
Elle suppose, enfin, un toilettage, tant dans le domaine du droit public que dans celui du droit privé des textes liés aux droits et avantages sociaux pour leur conférer une transférabilité totale (DIF, congés divers, acquis sociaux...).

La CFDT en fait une exigence morale et symbolique : Morale, parce que l'une des problématiques de la gestion de l'emploi consiste à donner des outils de sécurisation des parcours en agissant sur les dispositifs d'insertion et de maintien dans l'emploi par la formation des personnels, par la transférabilité des compétences et leur adaptation aux indicateurs structurels de la profession, tout en élargissant les horizons de reconversion des étudiants ou jeunes actifs. Symbolique parce que la capacité de ses personnes à se prévaloir de ces titres signe leur identité en tant que professionnel le diplôme constituant un indicateur certain de qualification, mais surtout d'appartenance à une catégorie socioprofessionnelle.

3. La régulation des financements

Ce point rentre dans le champ de l’évaluation des politiques publiques, évaluation transposée au secteur du spectacle vivant. En effet, cette problématique ne peut être dissociée de celle de l’aménagement du territoire.
Parce qu’il ne peut exister de modèle unique, réplicable à tout prix, de structure dynamique économiquement et culturellement, peut être est-il judicieux de trouver « le bon équilibre » ?

Que pourrait être un bon équilibre ? Quelques constats s’imposent :

Les activités culturelles s’enracinent en direction des populations ; une pratique artistique, pédagogique est non seulement une matière, un outil de rencontre avec le public (lequel), mais s’inscrit dans une logique de développement de l’aménagement du territoire, doit être capable de prolonger l’action culturelle et/ou artistique : c’est toute la question de la pérennisation artistique et culturelle, la question des projets structurants, la question de la professionnalisation de ces acteurs, de l’amplification de leur action, la question de l’emploi des aides publiques, la question de la cohérence économique, en termes d’emplois directs et indirects, en termes de retombées d’actions, en termes de positionnement clair d’image et de valorisation de l’action de l'Etat et des collectivités.

Le « bon équilibre », c'est aussi la question également de l’émergence de projets sur des territoires moins pourvus.
Enfin, l’un des postulats réside également dans l’analyse de la capacité de ces dispositifs à anticiper les changements de goûts, d’esthétiques, de conditions de travail, bref, l’aptitude au changement, la capacité à faire de la programmation.

Par programmation, il convient d'entendre l'élaboration d'une stratégie : état des lieux, diagnostic partagé, rédaction d'axes prioritaires avec une concertation permettant de déboucher sur un consensus, mise en application et détermination d'indicateurs d'efficience.
En effet, une évaluation de bonne qualité suppose d'être comprise, partagée, acceptée comme telle par les participants.

C'est pourquoi, face à la multiplicité des possibilités, pour les acteurs du spectacle vivant de solliciter, sur la base, lorsqu'ils existent par formalisation, de critères parfois hétérogènes, voire contradictoires, des aides publiques provenant de multiples opérateurs, il apparaît essentiel à la CFDT de rassembler ces opérateurs dans une problématique d'unicité de contrôle budgétaire, au moyen de la création d'une agence régionale du spectacle vivant.

Il faut en effet, se doter d'une vision d'ensemble et d'une logique claire partagée par les décideurs, quelles que soient les compétences, ou l'absence de compétences fixées par le législateur.

Si le statut de l'agence doit encore être affiné (mais le régime de l'association n'est pas à retenir notamment pour des raisons évidentes de transparence et de prise d'intérêts), la composition de ses instances relève du paritarisme : élus de région, département, communes et regroupements de collectivités - par strate géographique ?, État, représentations des salariés et des employeurs.
A la charge de répartir les aides publiques aux entreprises « labellisées », cette agence engagerait également des conventions d'objectifs triennaux, avec possibilité d'ajustements annuels ; selon les territoires, selon les esthétiques, des axes forts pourront ainsi ressortir et guider les politiques culturelles, en véritables agences investies de missions régaliennes, pôles de centralisation budgétaires, pôles d'observations du secteur.

Contribution de l'UFISC
Fédération professionnelle d'employeurs

Au terme de la première étape des « Entretiens de Valois », tels que les a voulus Madame Christine Albanel, Ministre de la culture et de la communication, l'Ufisc :

- demande des réponses immédiates au regard de l'urgence des démarches et initiatives artistiques en péril,
- et présente, parallèlement, ses analyses et premières préconisations.

L'Ufisc rappelle la nécessité d'une politique du spectacle vivant qui ne soit pas fondée sur des critères uniquement comptables et financiers.

Le développement du spectacle vivant doit s'appuyer sur des enjeux et des valeurs explicites affirmées et partagées entre l'Etat, les collectivités territoriales et les professionnels.

L'économie du spectacle vivant dont a été mesuré le caractère « pluriel » et interdépendant, doit s'appréhender de façon globale et non dans des clivages stériles « public/privé ». Il nous paraît indispensable que l'économie sociale et solidaire bénéficie d'une pleine considération dans les politiques mises en œuvre.

L'Etat, les collectivités territoriales et la profession ont une responsabilité commune majeure dans le développement des initiatives artistiques et culturelles qui doivent être facilitées et accompagnées dans un cadre concerté.

C'est pourquoi, la limitation de ces initiatives dans une vision exclusivement malthusienne et le resserrement autour de grandes institutions publiques ou de concentrations économiques et financières portent atteinte à la diversité des arts et de la culture, à la démocratie et à une démarche de société optimiste et volontariste.

L'Ufisc demande donc :

- le dégel des crédits d'Etat sur les lignes budgétaires 131 « Création » et 224 « Transmission des savoirs et démocratisation de la culture »,
- un financement ambitieux des arts et de la culture en appui de celui des collectivités territoriales,
- une intervention publique qui se fonde sur le principe de diversité dans une vision territoriale et qui ne se focalise pas sur de grands équipements publics ou sur une industrie concentrée.

Pour la bonne poursuite des entretiens de Valois, l'Ufisc demande que :

- les collectivités territoriales soient impliquées dans l'ensemble des travaux ;
- les autres ministères concernés (travail, éducation, finances, DIACT, vie associative, ...) soient étroitement associés ;
- les décisions prises sans concertation dans le cadre de la RGPP, ainsi que la réorganisation des nouvelles directions du Ministère de la culture, soient explicitées ;
- les propositions et pistes de travail correspondent systématiquement à une réalité budgétaire.

Les Entretiens de Valois ont permis l'expression des partenaires invités, qui a mis en évidence une pluralité de points de vue et d'analyses, qu'on ne retrouve pas totalement dans le rapport d'étape.

L'Ufisc défend une vision de l'économie de l'art et de la culture (*Cf. Manifeste pour une autre économie de l'art et de la culture*) qui doit être intégrée dans les politiques publiques.

La garantie de la diversité culturelle, de l'équité territoriale et de la considération des populations est le fondement d'une politique culturelle qui se construit sur les bases suivantes :

- la prise en compte des pratiques artistiques dans leur diversité
- le développement concertée et co-construite des politiques publiques
- l'appui aux entreprises d'intérêt général

1. Prise en compte de la diversité des pratiques artistiques

Nos sociétés évoluent et génèrent des mouvements culturels, sociaux et économiques qui s'apprécient sur le plan globalisé (« du local au mondial ») et influent fortement sur les pratiques artistiques et les aspirations des populations.

L'évolution des politiques publiques ne peut donc plus se borner à s'organiser autour d'esthétiques dominantes dans une acception « académique ». Elle doit prendre en compte la diversité des pratiques artistiques.

Une des évolutions majeures consécutive notamment aux actions de démocratisation culturelle et d'éducation est la forte aspiration des populations à l'art et la culture. Celle-ci participe d'une pratique amateur, qui se doit d'être identifiée comme telle, ainsi que d'un besoin d'action artistique et culturelle. Cette dimension doit être prise en compte par les pouvoirs publics et la profession.

Elle participe pleinement d'une mission de service public, fondamental pour le bien-être de notre société. Cela n'est pas sans incidence sur la place de l'art dans la société ni sur celle de l'artiste et des ses fonctions qui peuvent aller au-delà du seul créateur et/ou interprète.

Ainsi l'Ufisc demande que cette dimension de la fonction de l'artiste soit intégrée tant par la profession que par les pouvoirs publics et les organismes sociaux. **La pluriactivité que l'artiste peut souhaiter développer dans le cadre de la diversification de son parcours et de son rapport aux autres, doit être possible et reconnue socialement.**

2. Développement concerté et co-construit des politiques publiques

Tout le monde semble désormais s'accorder à penser que les politiques publiques doivent se construire entre l'Etat, les collectivités publiques et les acteurs culturels et artistiques.

Mais cette perspective n'est possible que si une méthode et des outils sont définis.

En premier lieu, **nous demandons la constitution de Chambres Régionales des Arts et de la Culture (CRAC)** afin de permettre d'une part la mise en place d'espaces décisionnaires et de gestion des filières et d'autre part la co-construction des politiques publiques via la mise en œuvre de concertations territoriales.

Les différents modes économiques et sociaux de développement des projets artistiques et culturels doivent y être présents de façon équilibrée comme le reflet d'une économie plurielle.

Cet ensemble de chambres consulaires doit être relié nationalement notamment via un Conseil National des Professions du Spectacle adapté à cette évolution territoriale.

Cette construction passe par une réelle transparence des décisions publiques, en particulier par l'accès aux documents administratifs (*loi du 17 juillet 1978*).
Nous demandons que soient scrupuleusement communiquées, pour chaque année, les listes détaillées structure par structure des aides et subventions **accordées par les pouvoirs publics aux structures tant pour les trois années qui précèdent (2005 à 2007) que pour celle en cours et celles à venir.**

Cette pratique de la transparence est en accord avec la démarche **d'une observation généralisée participative et partagée que nous demandons**.
Outre la nécessité d'une nomenclature commune incontournable, nous pensons que l'implication des acteurs dans la production des données ainsi que dans leur traitement est indispensable. Car ce doit être aussi un moyen d'aide à la gestion et à la décision pour les entreprises.

De même, **la politique des « labels » doit tendre progressivement vers une définition concertée de dispositifs d'intervention publique qui s'appuie principalement sur les dynamiques et les besoins de territoire dans un souci majeur de garantir la diversité culturelle et l'équité territoriale** (plus que sur le développement d'équipements lourds et hégémoniques).

Dans cet esprit, les politiques publiques ne doivent pas se résumer à la seule mise en place d'équipements fixes mais prendre en compte, dans une vision d'ensemble, aussi bien l'expression artistique dans l'espace public que les formes itinérantes et mobiles.

Très clairement se pose la situation d'un secteur professionnel indépendant ou de l'autoproduction (compagnies, collectifs artistiques, groupes musicaux, …) dans sa capacité à exercer - circuler, accéder aux lieux, mettre en œuvre des actions artistiques et culturelles - au plus près des populations.

Cette émulation artistique et culturelle est vitale à la fois pour notre société par sa fonction dynamique et pour notre secteur à travers sa capacité d'innovation et de recherche/développement.
Nous demandons que ce tiers-secteur soit intégré dans la structuration collective et assumé pleinement pour ce qu'il est.

3. Appui aux entreprises artistiques et culturelles d'intérêt général

A l'aide des Chambres Régionales des Arts et de la Culture doit se construire une **politique d'aide aux entreprises** via notamment :

- la gestion de dispositifs de mutualisation bonifiée par les pouvoirs publics,
- la mise en œuvre d'outils et de services permettant un accompagnement des entreprises en phase avec leur développement,
- la formation des employeurs,
- la gestion de dispositifs d'ingénierie (de type DLA pour les entreprises d'utilité sociale),
- la gestion collective de la prévention des risques
- …

De plus, une **politique fiscale adaptée** doit être aménagée sans déroger au droit commun européen pour permettre notamment :

- aux entreprises non lucratives d'intérêt général d'avoir une imposition non commerciale assumée (leur facilitant ainsi par exemple l'accès au mécénat) avec un ajustement de la taxe sur les salaires aux modalités de l'emploi artistique et culturel,
- aux entreprises concurrentielles de bénéficier d'un traitement économique plus adapté en terme de taxe professionnelle et d'impôt sur les sociétés mais aussi de crédit d'impôts.

De la même façon, peuvent être mises en œuvre par les pouvoirs publics, en fonction de la vocation économique des entreprises, **des aides à l'emploi directes ou indirectes** avec les effets leviers jusqu'ici démontrés.

L'ensemble de nos propositions s'inscrit dans une volonté de développement durable tant sur le plan politique, social, économique qu'environnemental.

Contribution du ProFevis

Syndicat des Ensembles Professionnels Vocaux et Instrumentaux Spécialisés

I. Etat des lieux Création-Diffusion

Notre contribution s'attache au secteur que nous connaissons le mieux, le secteur musical dit classique, les questions moins approfondies étant mieux couvertes par d'autres intervenants. Les convergences avec les autres secteurs du spectacle vivant existent fortement, et seront signalées, mais les spécificités de la musique, de la musique "classique" (ou savante), et des compagnies "indépendantes" de ce secteur seront aussi pointées, parce que la correction efficace des dysfonctionnements ne peut se faire qu'à partir d'une connaissance fine du fonctionnement du secteur.

Les constats évoqués ci-dessous s'appuient sur la somme d'expériences des membres de notre syndicat, les chiffres évoqués en particulier sont tirés de nos outils statistiques : études Fevis sur l'activité des ensembles (2006 & 2004), rapport de branche 2006 & 2007, étude Fevis 2007 sur les artistes-interprètes des ensembles.
Pour plus de simplicité, les ensembles vocaux et instrumentaux professionnels spécialisés dans les musiques dites savantes fédérés au sein de la Fevis et représentés par ProFevis seront nommés "ensembles spécialisés".

I.1. Les artistes (Force de Création)

I.1.1 les compagnies d'artistes

I.1.1.1 Les ensembles musicaux spécialisés ("EVIS") :

Suite à une demande de l'ONDA, rappel des caractéristiques de ce secteur :

- compagnies créées par un artiste (ou plusieurs) **autour d'un projet artistique**
- secteur des musiques dites savantes
- appartenance à l'esprit de service public
- diversité des approches artistiques
- grande innovation dans les pratiques et les formes (interprétation, oeuvres nouvelles)
- dynamisme des projets, effervescence, renouvellement
- souplesse, adaptation
- emploi d'artistes professionnels
- emploi d'artistes au projet (CDD d'usage)
- professionnalisme de l'administration (nécessité d'avoir un administrateur permanent pour faire partie de ProFevis, dans les faits, de plus en plus diplômé à Bac+5)

Ce sont ces ensembles qui ont porté **l'innovation musicale** en France depuis ces 30 dernières années, en réinterrogeant les pratiques d'interprétation, en élargissant le répertoire (au-delà des 150 ans 1770-1920), en suscitant des créations d'oeuvres et de formes nouvelles. Paradoxe de la **réussite** (reconnaissance internationale, succès public & création d'un public notamment pour la musique ancienne, qualité artistique) et de la **fragilité.**

Modèle économique commun : **structuration administrative** professionnelle mais très **légère** (20 à 30%), budget entièrement centré sur l'artistique, notamment **l'emploi artistique.**

Le **système de l'emploi des artistes au projet** est la base de leur dispositif économique mais aussi artistique (comprend l'intermittence, mais aussi d'autres profils).

Les directeurs artistiques et les artistes revendiquent eux-même la **motivation** extrême et la fraîcheur données par **une approche "au projet"** qui garde l'enthousiasme sans se perdre dans une routine, qui leur permet aussi de partager des points de vue différents en les faisant participer à des ensembles différents. Leur implication et leur contribution artistique au projet est aussi plus forte.

Il est à noter que cette **organisation du travail** a trouvé un **point d'équilibre intéressant** qui sert la **force artistique** d'un projet :
- entre **exigence**, remise en cause (et aussi possible "séparation" entre un artiste et un projet/une compagnie)
- et **fidélité** (qui est souvent forte entre la compagnie et les artistes employés car la continuité permet aussi d'augmenter l'identité et la qualité artistiques).

Cette organisation est aussi liée au besoin grandissant d'autonomie des artistes (voir plus loin section consacrée aux artistes).

Au niveau global du secteur :
Il y a une centaine d'ensembles musicaux spécialisés avec administration professionnelle en France (type FEVIS), qui donne environ 3500 concerts par an, avec un public de concerts évalué à 2 Millions de spectateurs (extrapolé aux non-répondants) et un taux de remplissage moyen de 80%, hors la diffusion audiovisuelle (radio, télévision, CD, DVD) qui elle n'a pas été évaluée, mais est un moyen démultiplicateur immense et se chiffre pour notre secteur en plusieurs millions de personnes touchées.

En termes d'emploi, un volume moyen d'heures annuelles d'emploi d'artistes en CDDU de 10 524 heures/ensemble, soit un volume d'environ 1 050 000 heures annuelles d'emploi artistique pour ces ensembles (en extrapolant les résultats des études aux non-répondants).

Au niveau des équilibres économiques des structures :
Les **situations sont extrêmement différentes** en termes de taille, de nombre de concerts, de coûts de production, de répertoires etc... On peut essayer de dresser une petite typologie des ensembles, même si de plus en plus les projets évoluent :

- ensembles de musique très ancienne (médiéval, Renaissance, partie XVIIe): vocaux ou mixtes, en petits effectifs (moins de 15 musiciens), petits budgets
- ensembles de musique baroque, instrumentaux ou mixtes, de budget moyen, avec des effectifs variables suivant le programme (de 4 à 35 personnes en orchestre, à 70 personnes en orchestre+choeur),
- ensembles couvrant un répertoire plus large (baroque, classique, romantique), instrumentaux ou mixtes, qui peuvent avoir des variations importantes d'effectifs (de 25 à 100) et de taille de programmes, avec un budget plus important
- choeurs (répertoire varié du baroque au contemporain) qui parfois collaborent avec des ensembles instrumentaux
- ensembles contemporains : passent des commandes et font des créations,
  - vocaux (point intéressant : ils font souvent aussi d'autres répertoires) souvent petits effectifs,
  - instrumentaux souvent < 20 musiciens (maxi vents x 1), collaboration possible chanteurs

Les très petits ensembles (quatuor, etc) font rarement partie de Profevis car fonctionnent plutôt avec des agents qu'avec une administration permanente.

La grande majorité des ensembles crée des programmes de concerts, mais peut aussi porter des spectacles (opéra, théâtre musical, marionnettes, autres, etc...) ponctuellement.
Une minorité d'ensembles créent systématiquement des formes spectaculaires tous les ans et certains parfois plusieurs fois par an. Cela a une influence directe sur la taille de leur budget et leur structuration.

Cependant on peut relever certaines caractéristiques communes :

création/diffusion

- 60% des ensembles donnent entre 12 et 36 concerts/an (médiane 28), 30% entre 37 et 80
- 58% des concerts se font avec un effectif de moins de 13 artistes, 30% au-delà de 20.
- 50% des concerts proposent du répertoire baroque, 25% du XXe siècle et contemporain
- chaque programme est donné entre 1 et 22 fois
- les séries dans un même lieu sont inexistantes pour les concerts, très limitées pour les spectacles (1 à 2 dans les scènes généralistes, 1 à 5 dans les maisons d'opéra),
- chaque ensemble produit plusieurs nouveaux programmes par an+ reprise d'anciens programmes
- les ensembles circulent beaucoup : seul 30% de leurs concerts est donné dans la région d'origine
- 20% des concerts sont donnés à l'étranger, par 70% des ensembles
- plus de 30% des concerts sont donnés dans les festivals
- un public nombreux a été créé, notamment pour la musique baroque

On peut noter des plus grandes difficultés de diffusion depuis 2 ans, qui se traduisent par moins de concerts en France, et une baisse des effectifs en concert

budget

- 60% des ensembles a un budget inférieur à 400 000 , dans une échelle qui va jusqu'à 4,5 M
- la part consacrée à l'emploi est en moyenne de 70% du budget, dont 71% pour les artistes
- Le coût de diffusion d'un concert peuvent aller de 1 à 20 en échelle et les coûts de production
- d'un programme peuvent aller de 1 à 400 en échelle (quelques milliers à plusieurs centaines de milliers d'euros) suivant qu'on est en musique de chambre ou en opéra.
- les subventions représentent en moyenne 33 % du budget des ensembles baroques, 45% pour les ensembles de musique contemporaine
- 85% des ensembles sont aidés par le Ministère de la Culture et les DRAC, chaque type de collectivité territoriale aide 33% des ensembles, et 82% des ensembles sont aidés par au moins une collectivité territoriale. En dessous de 250 000 de budget, 45% des ensembles ne sont pas aidés par une DRAC (ou en central); au-dessus, tous le sont (parmi les adhérents Fevis), sauf 2 brillantes exceptions. La relation avec les collectivités territoriales est beaucoup plus contrastée : en dessous de 1 200 000 de budget, 24% ne sont pas aidés, de toutes tailles. En dehors de ces effets de seuil, le taux de subventions sur le budget n'est absolument pas corrélé à la taille du budget, les situations les plus diverses se rencontrant aussi bien à 65000 qu'à plus de 1,5 M euros
- les ressources propres représentent en moyenne 63% du budget, à 83% des ventes de concert, puis des coproductions (27% des ensembles pour 5% des ressources propres), du mécénat (57% des ensembles pour 4% des ressources propres), et l'aide des sociétés civiles qui concerne plus les ensembles de musique contemporaine (10% pour ces ensembles, 2% moyenne tous répertoires).

I.1.1.2 Convergences et différences des ensembles musicaux spécialisés avec d'autres compagnies :

- <u>Très petits ensembles musicaux, en classique ou musiques orales et improvisées</u>

Sans que Profevis prétende connaître ce secteur en profondeur, il est à noter que c'est là que les liens public/privé sont le plus importants, avec recours à des agents, des tourneurs privés, rendus possibles par la relativement petite taille des projets et budgets, et pour certains (hors classique) la proximité avec les secteurs plus proches des industries culturelles, et rendus nécessaires par l'adaptation à la plus grande fluctuation des projets dans le temps.

Pour le secteur des musiques savantes en particulier, on peut repérer certaines caractéristiques des petits ensembles : certains, notamment certains quatuors, ont une identité artistique très forte et très repérée, en France et à l'étranger. D'autres, notamment des duos, trios classiques ou des

petits ensembles de musique de chambre baroque, ont une activité beaucoup plus ponctuelle et une identité artistique moins repérée.

Un problème qui peut être par contre rencontré, c'est que les lieux achetant de plus en plus "clés en main" même pour des petits ensembles qui n'ont pas de réels coûts de production, ceux-ci deviennent employeurs, avec la complexification croissante des démarches administratives, fonction qu'un agent ne peut, ne sait, ne veut assumer. Cela d'une part augmente leurs coûts, d'autre part peut les conduire à chercher à se doter d'une administration.

- **Compagnies de théâtre, danse, cirque & arts de la rue, compagnies lyriques nationales**

Le constat dressé par les intervenants du groupe 2 (Syndeac, bureaux de production, ONDA, Mireille Larroche, Emmanuel Wallon) rejoint celui de Profevis sur quasiment tous les points, notamment la fragilité et la force d'innovation des compagnies, mais aussi les dysfonctionnements des liens entre création et diffusion.

Les 2 **différences essentielles sont :**

Un type de diffusion propre au secteur des musiques classiques (qui sur ce point rejoint compagnies lyriques) et qui influe aussi sur le cycle de vie d'un projet (programme) :

- **pas de séries** dans un lieu,
- **faible intérêt** pour les musiques classiques dans les **scènes généralistes**,
- **peu de "lieux producteurs" labellisés (comparables aux CDN ou CCN) propres à ce secteur** :
  - les opéras (mission pour le lyrique, très peu pour les concerts, mais la majorité a ses propres cadres artistiques)
  - les studios de création, beaucoup orientés vers la recherche et la musique électroacoustique, qui jouent un rôle dans la diffusion surtout quand ils se sont dotés d'un festival.
  - Les festivals de musique très importants pour la diffusion, et dont certains jouent de fait un rôle de producteur, qui ne font pas partie des "labels" au sens du ministère.

L'autre différence tient à l'existence d'autres types de compagnies d'artistes en musique :

- **Orchestres permanents, de région ou au sein des institutions publiques**

Maillage du territoire conçu par les collectivités publiques, permanence des interprètes, de l'administration, des subventions, rotation des directeurs artistiques, répertoire non spécialisé (sauf l'EIC ou les Musiciens du Louvre-Grenoble) parfois organisent leur propre série de concerts dans la ville-siège.

Ainsi la décentralisation en musique a été pensée sur un mode très différent de la décentralisation théâtrale, avec un maillage sur le territoire d'orchestres permanents (plan Landowski) et la ontractualisation avec les opéras anciennement existants.

Si cette structuration était une étape nécessaire, et le service public de proximité rendu par les orchestres permanents a été et est indéniable et nécessaire, renforcé par la forte augmentation récemment de leur politique d'actions artistiques, elle a également figé un certain état de fait, héritier d'une certaine tradition, mais où le système peine à s'ouvrir aussi bien en production qu'en diffusion, à d'autres collectifs d'artistes, porteurs d'autres interrogations en phase avec leur temps.

On pourrait penser que la pluridisciplinarité des scènes généralistes pourrait, elle, accueillir cette diversité dans les façons de vivre l'aventure musicale.
Or la conjonction de deux facteurs rend cet accueil difficile (le troisième facteur étant analysé dans la partie "production") :

De par la propre histoire de la constitution de ce "réseau généraliste", la décentralisation théâtrale, la discipline principale de ces scènes est le théâtre, et le profil (et l'intérêt) des directeurs est issu de ce secteur. Ces derniers ont de fait peu de connaissances et peu d'intérêt pour les musiques savantes, et méconnaissent totalement l'actualité de l'innovation de ce secteur.

Il est important de noter **la coexistence sur le même territoire, les mêmes réseaux de diffusion et le même secteur musical, de 2 types de compagnies** :

- compagnies entièrement subventionnées (orchestres permanents), dont le coût est pris en charge par les collectivités publiques à hauteur moyenne de 81 % du budget
- compagnies musicales spécialisées dont les subventions représentent environ 36 % du budget (en moyenne, et 33% en médiane)

Au niveau économique, **une telle disparité de soutien crée un effet de distortion important** (analysé en détail plus loin), qui n'existe absolument pas dans le secteur théâtral, où, malgré des différences de montant de subvention, il n'y a pas de troupes permanentes en théâtre réparties sur tout le territoire et entièrement subventionnées (sauf l'exception notoire et unique de la Comédie Française).

Ainsi, les lignes de partage "compagnies/lieux" et "précarité/institution", qui se superposent en théâtre, sont bousculées en musique, où il y a des compagnies institutionnalisées (orchestres permanents) et des lieux précaires (d'ailleurs sans lieu en propre), les festivals de musique, dont l'essor a beaucoup coïncidé avec l'avènement des nouveaux modes interprétatifs de la musique ancienne. Cela explique aussi les liens forts entre ensembles spécialisés et festivals, et la onquête d'un public dont le dénominateur commun est la curiosité. Cela contribue aussi à la fragilité de l'édifice, les ensembles précaires s'appuyant eux-même beaucoup sur des "lieux" ou disons des "intermédiaires de diffusion" précaires aussi.

I.1.2 les auteurs hors compagnie

Dans notre secteur et dans le sens "d'auteur créateur d'oeuvres nouvelles", il s'agit essentiellement des compositeurs, parfois des librettistes. Les sociétés d'auteurs (SACEM, SACD) sont beaucoup mieux placés pour parler en leur nom. Il est toutefois à noter que les ensembles spécialisés peuvent entretenir des liens très étroits avec les compositeurs : soit en passant des commandes, soit par la création ou reprise de leurs oeuvres (auxquelles le compositeur assiste et est présent lors des répétitions), soit parfois même lorsqu'un ensemble est un collectif comportant dans ses fondateurs un ou plusieurs compositeurs avec des interprètes.

Les festivals spécialisés, les studios de création, les orchestres permanents, les opéras, Radio-France, et aussi les chorégraphes (CCN ou compagnies) peuvent aussi passer commande à des compositeurs, exceptionnellement les scènes nationales (nous mettons à part le cas des compositeurs-interprètes dans le domaine des musiques improvisées).

Les auteurs tels que les metteurs en scène sont soit invités par un ensemble ou un opéra pour créer un projet, soit les directeurs-fondateurs de compagnie lyrique. Il est d'ailleurs à noter qu'aucune compagnie lyrique nationale n'est dirigée par un homme (ou une femme) de musique, mais par un metteur en scène, suivant en cela le mode de la décentralisation théâtrale.

Enfin il conviendrait aussi d'examiner le secteur de la recherche, notamment des musicologues, qui travaillent beaucoup avec les ensembles et sont généralement payés en droits d'auteur, avec ou sans emploi fixe à côté, pour compléter le panorama.

I.1.3 les interprètes

Le statut des interprètes est très variable en France :

- permanent (orchestres permanents, comédie française)
- non-permanents (salarié sous forme de CCDU), qui recouvre différentes possibilités :
  - intermittent (indemnisé)
  - non indemnisé (pas assez d'heures ou habite à l'étranger ou haute rémunération)
  - statut mixte qui combine un poste fixe (enseignement notamment) et une activité nonpermanente

Les directeurs-fondateurs de compagnie sont les garants de la permanence de la ligne artistique de la compagnie et de son évolution, à travers une activité projet par projet. Leur motivation à fonder une compagnie est analysée un peu plus loin.
Dans les orchestres permanents, c'est un peu le contraire, les directeurs musicaux sont nommés pour une période déterminée, avec une rotation plus grande que les interprètes et l'administration.

Il est à noter (étude Fevis 2007 sur les artistes interprètes) que les artistes employés par les ensembles musicaux spécialisés souhaitent :
- à 81% rester non-permanents, car cela correspond à l'approche artistique mentionnée plus haut
- trouver un équilibre entre la liberté et la précarité, avec l'idée d'une stabilité minimum (un "socle")

Ils voyagent aussi beaucoup plus que les membres des orchestres permanents.
On peut noter aussi que 28% d'entre eux ont un diplôme complémentaire de musicologie (ou ethnomusicologie), compétences utiles par rapport à la spécialisation notamment dans les répertoires de musique ancienne, et qui révèle aussi la façon dont l'artiste peut développer ses propres compétences dans l'exercice de son art.

Cette profonde motivation des artistes non-permanents des ensembles spécialisés, malgré les difficultés matérielles, est due au besoin profond des artistes à l'autonomie, et aux possibilités qu'ils trouvent dans ce système, et dans l'esprit rencontré au sein des ensembles, de développer leur propre créativité, de créer leur propre parcours, en choisissant les équipes avec lesquelles ils veulent travailler, en pouvant aussi développer des projets personnels ponctuels (par exemple de musique de chambre) à côté du travail fidélisé dans certains ensembles plus établis.
Cette évolution est une tendance de fond d'épanouissement personnel de la société en général, mais encore plus forte au sein des métiers artistiques, et qui a connu son expansion avec la montée en puissance de "l'aventure baroque" depuis les années 80.

Un des paris d'équilibre à trouver dans le futur pour l'emploi des artistes serait **un équilibre dynamique entre sécurité minimum et autonomie.** De ce point de vue, le système de l'intermittence est assez remarquable, et il faut réaffirmer son intérêt absolu pour les artistes et pour la force artistique des projets. Sans doute faudrait-il :
- faciliter l'insertion dans ce système,
- apporter peut-être un socle minimum, (par exemple en facilitant les passerelles entre enseignement et interprétariat non-permanent)

Après avoir examiné son importance du point de vue artistique pour l'artiste et la société, les avantages du système d'intermittence, du point de vue économique pour l'artiste, sont la souplesse dans la gestion de son emploi du temps et un lissage de ses revenus ce qui lui assure une certaine sécurité financière et une petite stabilité.
L'alternative prônée par certains adversaires du système de l'intermittence est la mutualisation de l'emploi artistique, soit un même artiste employé par plusieurs ensembles. Cela induit une rigidité dans la gestion des emplois du temps, dans un environnement extrêmement mouvant et incertain où c'est la souplesse qui permet à l'ensemble du système de tenir. C'est méconnaître totalement

l'exercice d'équilibriste permanent qu'est au quotidien la gestion de chaque emploi du temps. Introduire cette rigidité contribuera à bloquer le système, en pénalisant les ensembles déjà fragiles, et par conséquent les artistes. Par ailleurs, il ne faut pas oublier la part importante du travail individuel quotidien nécessaire pour les danseurs, les instrumentistes, et encore plus pour les chanteurs solistes, qui doivent arriver à une répétition le rôle su et déjà répété avec des chefs de chant.

Il est à noter que certains artistes (15-20%) des ensembles spécialisés n'ont pas assez d'heures pour être indemnisés par les Assedic, alors qu'ils répondent vraiment à un niveau de qualité professionnel.
Une vraie question se pose aussi sur la fin de carrière car pour certaines professions (chanteurs, hautboïste, ...) il est difficile physiquement de pratiquer après un certain âge. L'enseignement suffit-il à répondre à cette problématique ?
Par ailleurs, beaucoup de formation professionnelle est de fait assumée au sein des ensembles; aussi il conviendrait de revoir la réglementation concernant la prise en compte des heures d'enseignement dans les heures ouvrant droit à l'indemnisation.

I.2. Le lien avec le public (Diffusion)

I.2.1 interactions avec les Lieux

La relation au public dans le spectacle vivant est prise en charge par chaque "médiateur art-public" que nous nommons par simplicité "lieu" (y compris les festivals sans "murs" en propre, qui utilisent des lieux de patrimoine, ou des scènes) qui invite les compagnies à présenter son travail au public lors d'un spectacle dans son espace de représentation.
Celui-ci sollicite ou non les artistes pour un travail spécifique en amont.

Le principal problème rencontré par les compagnies n'est ni un problème de public (sauf dans certains répertoires plus risqués) ni une surproduction en tant que telle, mais **l'existence même des projets** dans leurs différentes composantes :

Création
Il y a **trop peu de vraies résidences**, qui soient un vrai partenariat de construction : trop souvent les **artistes** ont l'impression d'être **instrumentalisés**, notamment au niveau des **actions de sensibilisation**, qui deviennent la seule justification d'une résidence alors que le projet central de l'artiste n'est pas soutenu.

Production
Les **subventions** couvrent dans le meilleur des cas la structure (pour la plupart des ensembles baroques subventionnés) et un peu de frais de production (pour les ensembles de musique contemporaine).
On peut considérer actuellement que les frais de production ne sont pas couverts par les subventions, sauf dans le cas de l'aide au projet pour des ensembles n'ayant pas d'administration permanente ou le cas d'ensembles subventionnés par l'administration centrale.
Or il est **difficile de trouver des coproductions** auprès de lieux-partenaires car ils doivent allier à la fois :

- un intérêt suffisamment fort pour ces répertoires
- des moyens de production
- une connaissance économique fine du secteur et une mentalité de (co)/producteur

typologie des lieux partenaires possibles pour des coproductions :

- grandes **salles de concert** de musique classique :
  très peu en France, pas tous les répertoires, réunissent souvent les 3 qualités mais sont trop peu nombreuses par rapport aux autres pays européens

- **festivals** (30% des débouchés des ensembles) :
  partagent souvent le même esprit mais peu de moyens; si leurs moyens diminuent encore, cela aura de graves conséquences pour les ensembles

- **scènes généralistes** :
  - manquent souvent d'un intérêt fort pour ce secteur, sauf exceptions,
  - ont de moins en moins de budget de coproduction, qui, quand ils existent, sont plutôt consacrés à d'autres secteurs,
  - ont très peu souvent la mentalité de producteur (notion de projet, de prise de risque, de construction, de recherche de financement...) mais de diffuseur (accueil de "produit fini" artistique, efforts tournés vers les relations avec le public),
  - ne connaissent absolument pas la réalité des coûts de production musicaux qui leur semblent toujours trop chers

- **opéras** :
  très difficile pour les ensembles spécialisés d'accéder à des coproductions, soit pour des questions de répertoire (musique très ancienne, musique contemporaine / beaucoup ne programment que des opéras et pas de concerts), soit le plus souvent car ils ont leur orchestre permanent.

- **studios de création** :
  certains, surtout ceux tournés aussi vers la diffusion avec un festival, peuvent être un point d'appui pour les ensembles de création contemporaine.

Devant ces difficultés, les variables d'ajustement sont :

- réduire les coûts,
  - administratifs, mais ils sont souvent au minimum dans les compagnies, ensuite on se heurte un problème de compétences par rapport au salaire
  - artistiques : baisser le nombre des répétitions ou baisser les salaires

  Il ne faut pas oublier non plus que la coexistence en musique avec des lieux très subventionnés (opéras, orchestres permanents) entraîne une très forte pression à la hausse sur les cachets, notamment des chanteurs lyriques. La "porosité" peut aussi exister en termes de coût du travail des musiciens ou de choristes, et la renégociation en cours de la nouvelle convention collective est de ce fait cruciale, pour que des dispositifs puissent aussi être adaptés aux modes d'organisation et aux moyens très différents (entre par exemple une institution très subventionnée et se déplaçant peu, ou peu hors de sa région, et un ensemble spécialisé avec une faible subvention et constamment en tournée).

- mieux amortir les coûts de production par une plus grande diffusion.
  Or cela fonctionne pour la musique de chambre, c'est beaucoup plus difficile pour les autres projets (à partir de 15 musiciens, qui est le seuil pour qu'en théâtre ou en danse on parle de "gros projet", alors que c'est un projet assez petit en musique) car pour ces projets :
  quand le prix de vente couvre les seuls coûts de diffusion, la négociation est souvent déjà à la somme maximum acceptée par l'acheteur, donc ne rapporte rien pour la production. Les diffuseurs ne donnent pas des cachets proportionnels à l'effectif, s'ils achètent 6 000 un concert avec 6 musiciens, ils ne comprennent pas pour autant qu'un concert à 40 puisse coûter 40 000 euros.

les diffuseurs ont le rapport de force pour eux et ne se soucient plus d'aider avec l'idée d'une tournée "ramassée" sur une période donnée.

Ainsi, passé une certaine taille de projets, il y a un besoin structurel d'aide à la production car il n'y a dans les réseaux généralistes aucun "retour" possible sur le prix de diffusion vers la production ou l'administration C'est souvent déjà une performance (ou un objectif suivant la philosophie de chacun) d'arriver à ce que dans ce réseau les ventes équilibrent strictement les coûts de diffusion pure.

Diffusion

les mêmes problèmes se rencontrent **pour la diffusion** que pour la production, mais avec en plus :

- **un effet de "dumping"** lié à l'existence de **concerts à bas prix proposés par les orchestres permanents subventionnés**, dont les coûts sont supportés par les collectivités publiques mais pas par les diffuseurs.
  Donc : beaucoup de diffuseurs (surtout scènes généralistes) ne comprennent pas ces différences de prix, n'ont pas assez d'intérêt pour que la différence de répertoire ou de projet soit assez importante à leurs yeux et sont tentés de prendre ce qui coûte "moins cher" et qui est stratégiquement soutenu dans leur région, ont de toutes façons à peine 1 ou 2 concerts / saison.

- En musique il n'y a **jamais de séries** dans un même lieu, sauf exception pour certains opéras. Même quand il y a une forte demande (opéras notamment), le lieu peut ne proposer qu'une date pour des raisons financières (coût plateau>recettes). De plus, il est rare qu'un même lieu invite un ensemble pour plusieurs concerts.
  Il y a donc peu de travail sur le public nouveau, et les ensembles doivent aussi fournir beaucoup plus d'efforts pour trouver **un nombre plus important de lieux** où ils ne joueront qu'une fois, le tout dans un marché de diffusion orienté plus vers le théâtre. Ils sont de ce fait amenés à beaucoup plus circuler en dehors de leur région d'origine.
  Or il y a véritablement un public qui s'est développé ces dernières années pour certaines formes (musique baroque, opéras),

- De plus, le format (effectif) d'un concert est souvent plus élevé qu'en danse ou théâtre (et pour une oeuvre lyrique mise en scène, c'est souvent sans commune mesure), le fait qu'il n'y ait pas de séries, donc pas de mensualisation, la pression à la hausse du cachet des chanteurs, le fait intrinsèque qu'un chanteur ne peut pas chanter 6 soirs par semaine au contraire d'un danseur ou d'un comédien, entraîne un prix plus élevé des concerts par rapport aux autres disciplines.

- Il y a un **risque de formatage**, car quand il y a une contraction du marché, les ensembles sont poussés à présenter des programmes moins chers, c'est-à-dire avec moins d'effectifs, et cela compromet ainsi insidieusement des pans entiers de répertoire ou de formes nouvelles, alors même qu'il y a une demande du public pour ces formes. Il y a un réel risque d'uniformisation des programmes, avec de moins en moins de risques pris par les diffuseurs qui ne demandent que des "tubes" du répertoire. Le travail de formation du public est important, mais il demande des efforts, une durée, et une prise de risque en finesse.

- On peut noter aussi une tendance à l'auto-diffusion d'un concert pour certains ensembles, qui prennent en charge directement la relation au public et sont souvent déficitaires.

I.2.2 lien Création/Diffusion, un point de rencontre manquant : la production

Paradoxalement, notre analyse nous pousse à affirmer que **c'est notamment un déséquilibre du "rapport de forces" entre les lieux et les compagnies qui crée une situation où il semble y avoir trop d'offre par rapport à la demande** (sans négliger aussi le fait de la récente et forte ouverture du champs créatif au-delà des disciplines historiquement présentes dans les théâtres).

2 questions :

- qu'est ce qui pousse un artiste à fonder sa compagnie (dans le champs disciplinaire de ProFevis)?

En général, c'est pour pouvoir pousser plus loin une démarche de création personnelle interprétative, ou de recherche d'oeuvres ou formes nouvelles) qui ne trouve pas son accomplissement au sein d'un ensemble existant et nécessite la réunion autour de ce projet d'autres artistes (interprètes en général, même pour les ensembles créés par un compositeur). C'est une ligne artistique forte et une capacité de l'artiste fondateur à porter un projet et à fédérer une équipe qui sont à la base, avec une fidélité artistique du fondateur avec ses interprètes importante pour l'identité du projet. Même si les interprètes font partie chacun de plusieurs ensembles, le projet de chaque compagnie est suffisamment fort pour créer des différences perceptibles importantes. Cette façon de faire nous semble correspondre le plus souvent à un "besoin" artistique intérieur du porteur de projet, à un moment de son parcours, et non à un besoin d'assurer une existence matérielle, car il y a beaucoup de cas où ce sont des interprètes reconnus et en pleine carrière qui fondent une compagnie : en effet, répondre à des invitations et créer un projet au long-terme correspondent à des démarches artistiques différentes. Vu les difficultés de l'entreprise, le porteur de projet est mû par une "nécessité impérieuse" intérieure.

- qu'est ce qui pousse une compagnie existante à créer des nouveaux programmes/spectacles?

Faire de nouveaux projets fait partie du processus normal de création, d'exploration et de chemin de l'artiste, a fortiori lorsqu'il porte un projet collectif et que celui-ci s'inscrit dans une idée de "service public de la culture" (avec l'innovation en termes de recherche de répertoire, de echerche sur l'interprétation, de recherche et création d'oeuvres nouvelles, de recherche de formes nouvelles).
Mais certains facteurs contribuent à augmenter anormalement soit le rythme de création ressenti par un artiste (certains ne créent pas à un rythme annuel), soit le nombre de créations.

Dans le secteur de la musique classique, on peut relever :

- Un ensemble définit chaque année un certain nombre de nouveaux programmes et des reprises. Le coût de mise en oeuvre d'un programme étant élevé, la rationalité de son économie le pousse à chercher à maximiser le nombre de représentations par programme, dans une période de temps donnée pour éviter les frais de répétitions complémentaires, ou pour éviter de perdre la collaboration de certains (notamment solistes), car réunir les mêmes 50 ou 60 personnes sur des dates très isolées est difficile. Or c'est lors de la mise sur le marché que ce plan est bousculé et débouche sur une atomisation de chaque programme.

- Le fait de ne pas avoir de série rend les choses plus difficile, puisqu'il doit multiplier les contacts (1 lieu=1 représentation). Dans notre enquête, le maximum de représentations pour un programme est de 22 sur l'année, ce qui est en fait plutôt exceptionnel, la moyenne étant beaucoup plus basse. Il faut signaler que cet état de fait est généralisé pour les concerts, que ce soit dans les scènes généralistes ou dans les lieux spécialisés musique (la situation du répertoire lyrique est plus contrastée).
  Cette situation le rend très dépendant des programmateurs. Ainsi, à la différence d'une compagnie, c'est extrêmement rare qu'un ensemble ne propose qu'un programme de concert par an. Il faut relever aussi que créer un programme de concert (non mis en scène) est

beaucoup plus rapide que de monter un spectacle scénique de théâtre ou de danse (ou d'opéra), ce qui ne signifie pas pour autant que cela coûte moins cher, car le nombre de personnes rassemblées peut être très élevé (jusqu'à 70-80 dans les répertoires anciens, plus au-delà). Ainsi de par son organisation, la musique emploie souvent plus d'artistes, mais pour des périodes de temps beaucoup plus courtes (en production et en diffusion) que dans les disciplines scéniques.

- à cause du manque d'intérêt, des faibles débouchés, de la représentation unique, de la concurrence avec des concerts moins chers, le rapport de forces est en défaveur des compagnies : Le rapport de force est tel que certains diffuseurs peuvent exiger une vraie personnalisation des propositions (en termes de contenu, de dates spécifiques, de chanteurs solistes), ce qui pousse à augmenter le nombre de productions ou occasionnent des frais de répétitions supplémentaires qui annulent l'effet bénéfique des tournées en termes économiques.
  Les thèmes des festivals, la demande d'oeuvres connues, la volonté du programmateur d'affirmer une identité propre par sa programmation...

  Mais surtout, c'est le fait que les programmateurs ne sont absolument pas les payeurs de l'existence de ce programme et qu'ils peuvent complètement oublier la nécessité d'une production avant la diffusion. Ils sont souvent plus préoccupés par la présentation au public (le travail de le rassembler, qui est important) et par les critères qui seront utilisés pour leur évaluation (remplissage, notoriété, des critères de gestion : l'utilisation de la subvention pour couvrir la différence entre le coût plateau et les recettes). Dans les scènes généralistes, leur tâche est aussi très vaste avec l'augmentation du champs de la création artistique qu'ils doivent couvrir (donc aller voir) et donc une mission finalement extrêmement étendue.
  Beaucoup font ce métier avec un réel intérêt pour le travail artistique, même si tous n'ont pas les capacités à être producteur délégué. Même pour ceux qui le souhaitent, la conjoncture rend la chose très difficile : d'une part la pression sur leur cahier des charges les oblige aussi à afficher un nombre important de lever de rideau et de spectateurs, d'autre part l'effet de la stagnation des subventions et de l'accroissement des charges fixes leur coupe toute latitude sur le budget artistique qui n'est utilisé que pour la diffusion et pas la production.
  Il y a aussi un manque de valorisation de la co-production, l'idée de créer de la valeur ajoutée en se rassemblant. Les questions d'individualisation et d'identité, mais aussi qu'il n'y a aucune vraie reconnaissance, alors que cela joue directement sur le budget disponible pour la diffusion. De ce point de vue, le cahier des charges des scènes nationales est très flou, et il n'y a aucune pression non plus en ce sens de la part des tutelles.
  Avec ce développement de ce comportement de diffuseur pur, "les trains passent", si un projet ne se fait pas, il y en aura toujours un autre, il y a de moins en moins de fidélités, sur la même saison ou plusieurs saisons de suite, et le lien entre artistes et lieux se distend, devient plus anonyme, plus marchand finalement, ce qui fait aussi que la parole d'engagement a moins de valeur ou qu'on se permet de prendre des options un peu légèrement, car un projet peut facilement se barrer d'un trait de plume sans état d'âme et en oubliant qu'en bout de chaîne ce sont toujours les plus fragiles, c'est-à-dire les artistes qui en pâtissent.

- ce qui intéresse les producteurs ou coproducteurs est parfois moins de faire exister un projet avec un artiste que d'être une monnaie d'échange avec d'autres institutions. Aucun lieu n'a vraiment l'intérêt de coproduire avec une compagnie, à l'inverse d'une "institution".
  En plus, le prix du classique étant tellement tendu pour une scène nationale, il n'est plus possible de faire une différence de prix à l'achat entre coproducteurs et simples acheteurs.
  Enfin un programmateur n'arrive pas à concevoir qu'un simple concert a des coûts de production car pour lui, ce n'est pas un spectacle.

- Enfin, et surtout, le fait de conjuguer :
  - un accaparement fort des ressources de production et de diffusion des lieux "spécialisés musique" que sont les opéras par les orchestres permanents (de région ou rattachés aux

opéras)
- des débouchés très réduits de diffusion dans les scènes généralistes et un effet de dumping des prix des orchestres permanents
- un rétrécissement des débouchés des festivals "spécialisés" en cas de baisse de leurs aides publiques
- un très faible taux de subventions publiques
- un engorgement de l'Ile de France mais en même temps une difficulté à trouver sa place dans une région rend la situation des ensembles spécialisés extrêmement critique, malgré des résultats artistiques et publics extrêmement forts et un modèle économique moderne.

Parmi les exemples de spectacles où la valeur ajoutée artistique et culturelle a été la plus forte, on
peut relever qu'ils incluent une collaboration commencée très en amont d'un lieu et d'une compagnie autour d'un projet artistique (en général porté par une compagnie), chacun apportant
ses forces propres (financières mais aussi humaines) au projet et activant chacun ses propres réseaux de diffusion.

I.2.3 interactions avec l'audiovisuel

Les moyens audiovisuels sur support (édition discographique, y compris DVD et ventes sur internet) ou sur les médias de flux (radio, télévisions, y compris internet podcast) sont des moyens de toucher un public beaucoup plus large : ils constituent à la fois une caisse de résonance importante pour prolonger la diffusion d'un spectacle existant, et peuvent être aussi un moyen d'information et surtout de formation des publics.
La crise du marché du disque classique est telle que pour la majorité des CD publiés sur les labels indépendants, il y a parfois eu plus de public touché directement par le concert en tournée que par le disque. Mais il continue d'être une vitrine indispensable pour les ensembles professionnels. Les compagnies doivent trouver elles-même la majeure partie du financement des coûts artistiques d'un CD. Les recettes audiovisuelles toutes origines confondues ne représentent d'ailleurs une part absolument négligeable des recettes propres, contrairement au secteur des musiques actuelles.
Les radios françaises (France Musique, Radio Classique) spécialisées et étrangères enregistrent beaucoup de concerts des ensembles spécialisés, qui connaissent ainsi une belle diffusion européenne.
Les relations avec la télévisions sont plus rares, mais réelles pour certains des ensembles spécialisés reconnus, avec des captations, des documentaires, des reportages sur Arte, Mezzo mais aussi France 2, France 3 (et plus rarement d'autres chaînes).

I.2.4 interactions avec la formation des publics en amont

Il faut rappeler que la Culture s'insère dans un champs plus vaste, et que les coopérations avec :
- l'Education Nationale
- la politique de la Ville

sont indispensables à un travail de fond et nécessitent des moyens d'interventions et une politique forte, sans quoi les missions de formation des publics portés par les seules institutions culturelles sont noyées d'avance.

I.3. Les dispositifs actuels de subventions publiques

I.3.1 L'aide aux compagnies, pour les musiques classiques

I.3.1.1. L'Etat

Par rapport à avant où l'aide de l'Etat était centrée sur l'aide à la diffusion, les dispositifs d'aide aux ensemble de l'Etat depuis 2000 sont une avancée, mais il y a des dysfonctionnements notoires :

- tendance des **DRAC** à une vision **trop régionaliste**, pas de prise en compte d'un niveau national, pas de vision globale de l'activité d'un ensemble & discours différents entre la vision centrale et chaque DRAC, y-a-t-il une concertation ?

- dossiers demandés très différents d'une DRAC à l'autre, lecture des circulaires différente (ex: en Ile de France, loi non écrite de "d'abord aide au projet pendant 2 ou 3 ans, puis aide à la structuration 2 ans, puis éventuellement conventionnement")

- **manque vision nationale** & soutien national sauf certains ensembles soutenus par l'administration centrale

- **commissions d'experts** souvent peu représentatives des réseaux professionnels effectifs :
  - peu de programmateurs de lieux de création, production & diffusion de niveau national
  - peu d'artistes avec parfois des décisions en contradiction avec la réalité objective du terrain/réseaux diffusion **Il existe des cas de distortion très gênante entre une réelle reconnaissance de la profession** (réseaux nationaux) **et des jugements parfois conservateurs de certaines commissions sur l'artistique.**

- pas de prise en compte des **émergeants** :
  difficultés de plus en plus grandes pour les nouveaux ensembles d'accéder à des subventions de l'Etat, encore moins des conventionnements, or il est important d'accueillir l'innovation & jeunes générations. Y a-t-il des projets "en fin de vie" ? comment les accompagner ? difficulté (compréhensible) dans les faits de remettre en cause une subvention.

- **fragilité** des compagnies par rapport à la conjoncture
  En cas de baisse de subvention, il est tentant que les compagnies soient considérées comme des variables d'ajustement"

- **non-adéquation des aides en proportion de l'ampleur des projets** , avec le sentiment que le niveau d'aide est le même (plancher=plafond) par type d'aide, quelque soit la taille, le budget, le volume d'emploi, le projet, les besoins exprimés - peu de revalorisation même au moment du renouvellement
  + peu de distinction des cas - difficulté de l'évaluation
  + pas de réflexion sur **effet de levier= seuil minimum d'intervention** publique par rapport aux spécificités d'un ensemble, aller au-delà du minimum de professionnalisation Cf Onda car **peu de connaissances réelles du(es) marché(s) et des données économiques** (Cf plus haut) de la part des DRAC
  L'aide au projet, vu son montant faible (11 000 en moyenne mais des cas ont été rapportés de montant de subvention de 1 000 ou 1 500 à des ensembles sans administration permanente), n'aide vraiment un projet que pour les petits ensembles (moins de 15-20 musiciens) sans administration permanente.

  Le conventionnement, dont le plancher peut aussi devenir un plafond (50 000) permet un bon développement dans certains cas, mais peut être aussi un frein dans le cas de développement important de certains ensembles.

- problème de **calendrier** : "mort aux projets du premier semestre de saison"
  - les saisons étant de plus en plus courtes (se terminent en mai), les projets entre janvier et avril se réalisent avant de connaître le résultat de l'aide au projet ou d'une structuration. L'aide n'est alors efficace que pour les projets des festivals d'été (et encore parfois la notification intervient en août) ou pour les projets de la rentrée.
  - pas de vision **pluriannuelle** - conventions doivent s'assortir d'un engagement, ce qui n'est pas encore le cas, et la durée des conventions (3 ans) n'est pas en adéquation avec certains types de projets de développement (ex: planification 2 ou 3 ans à l'avance pour le lyrique).

- problème de **trésorerie**

- **non-concertation des partenaire publics** pour une réflexion commune sur des objectifs et un accompagnement
- ProFevis souhaite interroger le Ministère sur les chiffres relevés dans les statistiques fournies par rapport aux dispositifs d'aide aux ensembles musicaux :
  - quel est le montant minimal relevé de l'aide au projet ?
  - quelle est la typologie des 168 ensembles aidés au projet en terme de répertoire, type de production, taille budgétaire, administration permanente et quel est le ratio de cette subvention par rapport au budget ?

- problème spécifique de l'Ile de France, question du siège social, de l'action nationale
  L'un des principaux problèmes spécifiques aux ensembles spécialisés est leur modèle différent en termes d'implantation et de circulation, par rapport au modèle hérité du plan Landowski :
  En effet, plus de 50% des artistes intermittents employés par les ensembles habitent l'Ile de France (y compris pour beaucoup d'ensembles implantés dans une autre région), y compris les directeurs musicaux. De plus, les ensembles, par la structure de leur diffusion, circulent beaucoup d'une région à l'autre (seulement 30% de concerts dans la région d'origine) et sont les ensembles qui font aussi le plus de concerts à l'étranger (20%). Que le siège social et les lieux de répétitions de la majorité des compagnies soient en Ile de France répond donc à une rationalité économique de minimisation des frais de transport et de séjour, que ce soit au niveau de la production (répétitions) ou de la diffusion.

  Que l'Etat ait le souci d'aménagement du territoire, c'est à dire d'une égalité d'accès à la culture pour tous les citoyens quelque soit l'endroit où ils se trouvent n'est pas à contester, ni que l'implantation.

  Faut-il pour autant contraindre les ensembles spécialisés à suivre un modèle qui ne leur correspond pas, et à faire comme un orchestre de région qui emploie des artistes qui habitent dans leur région ? Si cela correspond à certains ensembles, pourquoi pas. Qu'un travail à long terme au sein d'une population d'un territoire donné permette un développement des publics, c'est également vrai. Que cela soit important pour les collectivités territoriales, y compris pour développer leur image, c'est indiscutable. Mais on peut légitimement se poser la question de savoir si pour l'Etat, qui doit avoir une vision globale de tout le territoire, et pas morcelé par région, un ensemble basé à Paris et qui donne autant de représentations mais réparties dans toute la France et à l'étranger plutôt que toutes concentrées sur une seule région en France fait oeuvre moins utile, et sur quels critères d'utilité (de valeur ajoutée) cette évaluation se base. Une répartition claire des rôles entre Etat et collectivités territoriales est en tout cas importante. Ne pas clarifier ce point à terme risque de pénaliser autant les ensembles circulant nationalement que ceux qui font un vrai travail de terrain en Ile de France.

I.3.1.2. Collectivités territoriales

Les aides sont très diverses, d'une région à l'autre, d'une collectivité à l'autre, en terme de critères, de montants, de cahier des charges. Là où elles sont le plus efficaces semblent être quand :

- il y a une prise en compte globale du projet de la compagnie, y compris dans son rôle d'ambassadeur hors territoire
- la collectivité a mené une réflexion poussée qui a conduit soit à des dispositifs originaux, soit à des agences régionales professionnelles du spectacle

Chez beaucoup de collectivités, on peut relever une certaine tendance au morcellement du projet (actions de sensibilisation du public exclusivement, aide exclusivement à la diffusion qui est en ait intégralement reversée aux lieux, demande que les artistes de la compagnie soient issus du territoire...)
Il y a également des difficultés, liées au modèle de développement cité plus haut : l'implantation en région d'ensembles précédemment implantés en Ile de France se heurte à une résistance de la part des collectivités de la région (et parfois même des DRAC).

I.3.1.3. Sociétés civiles

Les aides des sociétés civiles, plutôt considérées comme des ressources de même nature que le mécénat, proviennent en musique de répertoire principalement de : Adami & Spedidam (enregistrement, diffusion, formation)

I.3.2 Les aides à la création d'oeuvres nouvelles

Etat : Les commandes d'Etat et les aides DICREAM
Sociétés civiles : Sacem; SACD notamment avec le FCL / FCM; Adami & Spedidam

I.3.3 Les cahiers des charges des lieux

Le financement des lieux de production ou de diffusion et le cahier des charges correspondant à des conséquences immédiates sur les compagnies. Est-ce une absence au sein du cahier des charges ou un trop plein qui cause les déséquilibres actuels évoqués plus haut ?
Le profil des directeurs de scènes généralistes (nationales ou conventionnées), très orienté "théâtre", a déjà été évoqué depuis plusieurs années, sans beaucoup de changements jusqu'à présent.
Les missions d'un Opéra, notamment national, sont-elles vraiment appliquées quant à l'élargissement des répertoires présents ?
Quels sont les établissements producteurs pour la musique classique qui soient suffisamment ouverts pour accueillir les équipes indépendantes et dans une large gamme de répertoire ?

II. Propositions

(pour plus de lisibilité, les propositions sont encadrées)

Si les constats de la première partie ont surtout pointé les dysfonctionnements et semblent donc très négatifs, il existe néanmoins bon nombre de points positifs et d'exemples de réussite, qui serviront de points d'appui dans cette partie sur les propositions.

D'une part, le système français du spectacle vivant a quand même pour caractéristique d'avoir une immense vitalité de la création, avec un sens de l'innovation et de la diversité des formes, des oeuvres, des choix interprétatifs, et un vivier d'auteurs et d'interprètes très créatifs qui sont enviés dans tous les autres pays. D'autres pays ont fait d'autres choix, qui ont orientés de façon durable les caractéristiques de la création et de la diffusion chez eux.
ProFevis exprime son attachement à ce choix d'orientations fait par la France, qui exprime ainsi a singularité culturelle.

Cependant, la nécessité de réformer certains dysfonctionnements, dus parfois aussi à une succession de choix année après année, implique de réorganiser un "empilement" pour lui redonner une cohérence et une efficacité.

Au niveau des catégories de pensée, on peut relever certaines catégories qui ne semblent plus si opérantes en termes distinctif : par exemple la distinction public/privé n'est pas aussi simple : si l'esprit de service public de la culture reste clair et bien exprimé par la Charte, l'évolution de la société fait qu'actuellement cet esprit est aussi bien revendiqué et porté par des institutions que des individus (artistes), par des collectivités publiques que des organismes de droit privé, y compris à caractère "lucratif" dans la forme, parfois même lorsqu'il n'y a pas de subventions. La culture "d'entreprendre", à but culturel non lucratif, s'est beaucoup développée, comme en témoigne l'augmentation de l'initiative privée (notamment les compagnies, mais aussi certains théâtres privés) en matière culturelle.

C'est également pour cela que la notion de régulation raisonnée doit être utilisée avec précaution, pour ne pas porter atteinte à des notions comme la libre entreprise, la diversité culturelle (besoin d'un "foisonnement" ? sinon risque d'uniformisation ?), l'innovation (question des critères et des évolutions des esthétiques, et de leur prise en compte, par qui ? question des "experts", qui est le plus "expert" ? Les acteurs réels du marché (diffuseurs d'envergure) ou les membres des commissions ?), ce qui ne signifie pas pour autant qu'il faille laisser le marché (et les publics) régler la marche de ce secteur.

Il nous apparait que les dysfonctionnements relevés aujourd'hui sont surtout dus à des manques de cohérence, des problèmes d'équilibre, de lien, de circulation.
=>Nous proposons comme catégorie de pensée de **raisonner en termes d'équilibre dynamique** : équilibre sans doute toujours instable et fin à régler, mais qui est finalement le plus efficace à long terme.
Penser plutôt en termes d'équilibre dans des interrelations que de points forts ou de "pôles" structurant, comme c'était le cas au moment de la décentralisation historique d'il y a 30-50 ans.
Il y a moins besoin d'impulser "par le haut" (ce qui ne signifie pas qu'il n'y a plus besoin de financer la culture) => idée générale = encourager les équilibres, l'interdépendance, les bonnes pratiques, la circulation & échange des idées et des moyens financiers au lieu de "forteresses de pouvoir", = créer du lien, encourager / pas seulement une vision création-diffusion en termes quantitatifs. Il y a besoin des projets portés par des artistes, complémentaires des institutions pérennes qui innovent moins et structurent plus. Si seules les institutions sont prises en compte, la vitalité artistique disparaîtra.

II.1. Ce qui fonde une subvention

Questions générales : qu'est ce qui justifie une aide publique, que ce soit au niveau d'une institution émanant des collectivités publiques ou au niveau d'une initiative émanant des acteurs culturels = 2 critères concomittents :

1. Le projet est porteur de sens pour la communauté...
qualité, innovation, sens = **projet artistique**
insertion dans une communauté (diffusion, sensibilisation, formation...) = **projet culturel**

=comment est défini l'intérêt général dans le domaine du spectacle vivant ?
Donc (re)définir quel est le projet collectif auquel il se réfère
La question du public est importante, mais pas seule à prendre en compte, au risque d'effets pervers type "audimat" avec du divertissement et plus de la culture.
Rôle de l'Artiste & de l'Art dans la société = **rendre sensible** (englobant toutes les notions de sensibilité, sensualité, attention qui s'éveille, sens et compréhension du monde, du vivre ensemble, appréhension de la complexité, de l'humanité etc..) .
La découverte, la curiosité donc le "non-connu" et la "**prise de risques**" sont essentiels pour la vitalité de l'Art et pour **emmener le public** vers quelque chose qui va changer son regard, son écoute. En outre, la notion de **durée** est essentielle dans le rapport au public.
Il n'y a pas de Culture forte sans un Art qui a quelque chose à dire.
La Culture est en interaction avec d'autres domaines (éducation, politique de la ville, etc...) qu'elle peut aider mais ne peut pas s'y substituer et elle ne peut gagner sa légitimité en étant instrumentalisée, car elle s'appuie d'abord sur l'Art.
Art & Culture = 2 facettes du même geste.

⇨ Guides / critères dans l'attribution des subventions :
Notion de **valeur ajoutée artistique** = idée de qualité /
& **valeur ajoutée culturelle** = idée du public
Les 2 doivent être prises en compte par les collectivités publiques

2. le marché ne couvre pas les coûts /ne permet pas au projet de développer son sens
-identifier les cas qui ont structurellement besoin d'une aide, soit continue, soit ponctuelle dans les cas où le marché seul ne permet pas d'atteindre les buts recherchés
=demande une connaissance fine du marché et de ses mécanismes:
montants négociés avec les diffuseurs, cachets chanteurs, marchés nationaux, locaux, internationaux, séparation des types de coûts: production/diffusion/recherche-création/formation/sensibilisation, notion de point mort, d'investissement immatériel, qualité, processus de création, rencontres
critères d'attribution d'une subvention =
pour corriger les effets du marché & dans le but de servir l'intérêt général

donc il est nécessaire d'une **connaissance beaucoup plus précise du marché** du spectacle vivant et ses mécanismes propres, pour avoir une **efficacité** plus poussée, et connaître aussi les **effets pervers** inhérents à tout choix de système (y compris avec subventions) pour les **corriger**

⇨ **Réaffirmer la nécessité des subventions dans le spectacle vivant**
⇨ **Redéfinir les rôles respectifs Etat/Collectivités territoriales par complémentarité & non par substitution,**
⇨ **Réaffirmer les notions fondamentales que sont :**

Exception culturelle : de la même façon que la France défend l'exception culturelle par rapport au "tout marchand", les professionnels de la Culture demandent une exception culturelle par rapport aux économies exigées par le remboursement de la dette, car les "résultats" du secteur culturel

ne peuvent s'appréhender uniquement à travers des données économiques, et ont des répercussions à long terme sur notre civilisation.

Ils ne s'exonèrent pas pour autant d'une réflexion pour améliorer l'efficacité du système actuel, sachant que l'efficacité se juge d'abord à la qualité (artistique et culturelle - "que quelque chose se passe") avant d'être quantitative et économique.

Diversité culturelle : Pas de "pensée unique", mais nécessité d'une diversité des approches artistiques, des points de vue & perspectives ouvertes. Nécessité du renouvellement, des regards des nouvelles générations, de la confrontation. Difficulté parfois de comprendre tout de suite de nouvelles pratiques, d'où la nécessité d'un foisonnement, d'une liberté. Comment conjuguer l'innovation et la régulation raisonnée ?

II.1. Réaffirmer le rôle propre de l'Etat

Réaffirmer la nécessité d'une intervention financière de l'Etat :

- **rôle essentiel d'une vision nationale**
- **les conseilleurs non payeurs ne sont pas écoutés**

La définition du rôle de l'Etat en matière culturelle comprend :

1. vision et garantie d'une cohérence au plan national et interrégional :

études, observatoire, réflexions, dialogues, régulation, mise en débat,
ne pas voir que son guichet mais **mise en partage** avec milieu professionnel & collectivités partenaires
+ aménagement territoire
et articulation des différents mécanismes de la chaîne Création-Diffusion (résidences, etc...),
et articulation avec les collectivités territoriales,
vision structurante, contractualisation,
dialogue avec les collectivités territoriales

2. aides des projets :

- **pour les projets d'aménagement du territoire (DRAC)**
- **pour les projets de niveau national & international**

Le sens de "projet" ici est radicalement différent de ce qui est communément entendu par l'appellation "aide au projet" des DRAC. Il s'agit ici du projet global porté par chaque organisme acteur du spectacle vivant (institution ou compagnie), projet global qui, dans notre définition de l'attribution d'une subvention, est "porteur de sens pour la communauté".

En effet, c'est plutôt l'aide du projet global qui doit être privilégiée, plutôt qu'une petite "aide au projet ponctuel" qui favorise le saupoudrage en n'étant efficace que dans un nombre très restreint de cas. Les propositions concernant le détail des différents types d'aide des DRAC sont exposées plus loin.

La définition de la communauté concernée par le projet n'est pas qu'à l'échelon régional (aménagement du territoire) mais peut être aussi interrégionale, nationale / internationale (à l'image de la circulation nationale des artistes ?)

⇨ **Définir cet échelon "national" de subvention pour les compagnies (comme c'est déjà le cas pour les lieux)**

Cela ne signifie pas que l'Etat sera le seul partenaire public, ni que cela dispense d'un travail approfondi avec certains publics ou territoires, mais permettra de mieux prendre en compte une vision plus large que l'échelle d'une seule région.

Finalement, cela va dans le sens d'une plus grande convergence entre les façons d'appréhender les lieux et les compagnies.
Attention à ne pas considérer une DRAC comme une Région-bis, avec une vision trop centrée sur le territoire régional, comme c'est souvent le cas aujourd'hui
DRAC = Antenne de l'Etat, avec vision nationale et connaissances locales
+ il faut une meilleure coordination entre les DRAC et l'Administration Centrale
et aussi une harmonisation des pratiques entre chaque DRAC (lecture des circulaires, dossier à remplir pour les demande d'aides et le suivi, outils statistiques et d'analyse économique)
est-il est préférable que l'Administration Centrale aide en direct les projets d'ampleur nationale plutôt que les DRAC ?

3 . rôle de "l aboratoire d'innovation"

(aides directes + diffusion de la connaissance de ces pratiques + dialogues avec collectivités)

⇨ **Créer un "fonds d'innovation" qui peut concerner toutes les pratiques et financé par l'Etat en central**

= accompagner l'audace & l'innovation, les tendances émergeantes dans différents domaines, encourager initiatives qui comblent les manques, les "bonnes pratiques", que ce soit en terme de création, de sensibilisation, de formation, d'interprétation, économique etc...
rendre compte de ces initiatives ensuite sous différentes formes pour qu'elles soient connues après un temps de validation & structuration, relais aux collectivités locales ou aux DRAC, pour reprendre d'autres projets innovants

4. rôle actif sur la législation en France & Europe

fiscalité, social, mais aussi liens avec l'audiovisuel, l'Education Nationale etc....

⇨ A ce titre La place du spectacle vivant dans les médias audiovisuels est un sujet en soi, qu'il conviendrait d'aborder par des questions quantitatives, mais aussi qualitatives, par exemple en groupes de travail créatifs incluant des artistes et des réalisateurs, pour se poser aussi des questions d'adaptation entre forme et contenu

5. rôle symbolique sur la place de la Culture, en France, dans le monde & sur les partages de culture à l'international

6. rôle d'expert mais partagé aujourd'hui avec les collectivités territoriales

autres interventions de l'Etat

L'Etat doit mettre en cohérence sa volonté affichée quant au travail sur les publics et les moyens accordés pour mettre en oeuvre les actions correspondantes, que ce soit au sein du Ministère de la Culture, de l'Education nationale, de la Cohésion sociale (Politique de la Ville)... Comment exiger dans le même temps une augmentation du public et couper les crédits d'actions artistiques ?

La politique du Ministère de l'Emploi a aussi une incidence importante, notamment avec les emplois aidés, largement utilisés dans le domaine culturel.

En termes de législation, les lois sur le mécénat sont une grande avancée. Comment faire avancer les mentalités ? Travailler directement à cette question avec le Medef ?

⇨ Au sein de l'Education nationale, il est une nécessité impérieuse d'augmenter le lien entre Education et Art, dans les 2 sens, et pas seulement "hors matières principales", si l'on croit que l'objectif de l'Education est de "penser par soi-même" :

- En français, le travail d'un texte avec une équipe de théâtre ou d'opéra serait tellement plus efficace pour montrer les liens entre forme, sens, interprétation avec une plus grande motivation qu'une simple lecture collective-analyse en classe
- En français ou en histoire-géo, des modules de "décryptage de l'information – jugement critique" qui concernerait aussi bien les émissions télé, les publicités, les liens image/texte, mais pourquoi pas aussi les concerts, toute la production humaine immatérielle ?
- Le travail corporel ne devrait pas se restreindre au seul "sport" - pourquoi pas des modules "danse(s)", "expression corporelle", "respiration", "cirque" dans les enseignements physiques
- bien sûr développer les cours artistiques, mais avec quels objectifs ? Vaut-il mieux développer la connaissance de la vie d'un compositeur ou développer la faculté d'écoute des différents styles ?
- et un cours "autres langages" ? du corps, de l'image, du son ?
- et bien sûr les liens avec les équipes artistiques en création, voire des pratiques amateurs encouragées, mais avec des moyens conséquents

Il y a des expériences artistiques fortes même uniques qui marquent une vie

Le problème global étant lié au principe de sélection finale pour les diplômes professionnalisants.
N'y a-t-il que les mathématiques qui développent la logique et nous rendent capables de décrypter
la complexité croissante de notre monde et de s'y insérer avec succès ?

II.3. Une meilleure coordination des collectivités territoriales

Les collectivités territoriales jouent un rôle essentiel dans les subventions au spectacle vivant.
Elles sont aujourd'hui actives dans la réflexion sur le spectacle vivant, avec à certains endroits des solutions imaginatives bien adaptées, mais avec une grande disparité dans les approches et pratiques d'un territoire à l'autre.
Elles forment aussi d'une certaine façon un contre-poids (ou contrepoint ?) au rôle de l'Etat, parfois intéressant et d'autres fois contribuant aux dysfonctionnement. Les aléas politiques ont des répercussions plus fortes sur la culture, avec certains cas (rares heureusement) d'ingérence non acceptable, ce qui donne aussi à l'Etat un rôle de contre-poids important dans certaines circonstances.
Cette diversité des pratiques et l'équilibre nécessaire avec l'Etat nécessite de renforcer le dialogue:

Nécessité du **dialogue entre les différentes collectivités publiques**
(administrations, mais aussi élus) :
- Dialogue entre collectivités **du même type** :
- entre les Villes,
- entre les Départements,
- entre les Régions

pour discussion, évaluation et diffusion des expériences engrangées, reconnaissance et encouragement des "bonnes pratiques" au moyen de rencontres & publication
- Dialogue & concertation entre collectivités de type différents :
- **autour d'un territoire donné** (Région, département, Communauté d'agglomération)
- **et avec l'Etat** (quelle contractualisation entre collectivités publiques ?)

On pourrait définir en partie le rôle collectivités comme le lieu de rencontre entre artiste et public, et une attention particulière à l'inscription dans un territoire.

On pense aussi à un rôle de repérage et d'accompagnement dans la professionnalisation des jeunes émergents, qui doit cependant être nuancé, car certaines formations professionnelles n'ont de véritable sens qu'à l'échelle nationale, et certaines compagnies débutent tout de suite à un niveau national.

Un équilibre à trouver serait de privilégier à la fois une inscription dans communauté locale mais aussi un rôle d'"ambassadeur" qui doit être reconnu aux forces artistiques circulant hors de la région comme les compagnies.

Dans l'ensemble, l'évolution des compétences culturelles des collectivités territoriales a fortement augmenté, avec l'organisation d'expertises à différents niveaux, même si il y a encore à certains endroits une évolution à guider :
Au niveau de la sensibilisation de certains élus par rapport à la nécessité d'une culture forte
Au niveau de l'évaluation, & de l'efficacité des modes d'intervention, **équilibres à trouver** :
- **Vision globale d'un projet**
- **Vision territoriale à compléter par une approche extra-territoriale**
- **Questions de circulation**
- **Coopérations sur un territoire**

Là aussi, il y a nécessité de rééquilibrer parfois une vision trop territoriale, pour éviter de privilégier parfois des projets d'une qualité moindre parce que issus d'une région, au détriment d'autres projets nés ailleurs mais qui peuvent se développer dans un territoire et qui peuvent apporter une réelle valeur ajoutée -c'est pourquoi cette valeur ajoutée double (artistique compris) est un guide absolument nécessaire à encourager dans les réflexions.

⇨ **idée de créer dans chaque région une agence régionale professionnelle du spectacle vivant pour aider concrètement à sa diffusion et à la mise en cohérence sur le terrain des politiques culturelles :**
- ni une ADIAM (trop tournée vers amateurs),
- ni un guichet supplémentaire

mais plutôt d'abord

1. un rôle principal de "facilitateur de liens" = une excellente connaissance concrète du terrain, une mise en relation compagnies-diffuseurs, rôle de conseil des lieux et des compagnies régionales ou des compagnies extra-régionales

Cela permettrait une meilleure irrigation de l'ensemble du territoire régional

2. un organe de lien aussi entre acteurs de terrain et collectivités en partageant les **réflexions** suscitées par cette expérience avec l'avantage d'une **vision globale sur un territoire large** (région, départements), et peut être un rôle secondaire d'observatoire

3. membre d'un réseau des agences qui peut être un espace **de diffusion d'expériences au niveau interrégional**

Elles peuvent éventuellement gérer une aide à la diffusion mais ne se substituent pas comme un second guichet qui pourrait supprimer des relations directes nécessaires des acteurs culturels avec chaque collectivité publique pour définir leurs objectifs communs.
En effet, il y a un vrai risque de déresponsabilisation des politiques si la décision se prend sans débat proche d'eux et de leurs techniciens. L'enjeu est vraiment de créer du lien, pas d'éloigner.

II.4. Un effet de levier des subventions

En termes d'équilibres à trouver, les enjeux principaux vont être :
-**équilibre entre accompagnement et développement de projets (compagnies et lieux) dans la durée et arrivée nécessaire de nouveaux projets**. Cet équilibre peut être complètement différent suivant le contexte budgétaire.
L'idée conductrice est de réintroduire de la souplesse, des capacités d'évolution là où c'est trop rigide, et de renforcer les moyens qui donnent du lien, là où il y a un manque de contact et de cohérence.

II.4.1. critères d'interventions

Les critères pour l'attribution d'une subvention à une institution ou un partenaire privé reprennent les fondements de ce lien qu'est l'attribution d'une subvention :

- quelles valeurs ajoutées artistique et culturelles ? pour définir l'intérêt public et qui correspondent essentiellement à des critères qualitatifs
- à quel besoin économique cela correspond - pour déterminer le montant et sa nécessité et en corollaire, puisqu'à la vision individuelle s'ajoute aussi la vision globale : **quel effet de levier** (en terme de valeur ajoutée artistique & culturelle donc de critères qualitatifs d'abord + aussi en termes de volume budgétaire ou de volume d'emploi) a 1 "investi" dans ce projet plutôt que dans tel autre?
  tout en gardant en tête les nécessités d'équilibres qui semblent parfois contradictoires : de la durée et du renouvellement, de l'effet médiatique visible et du travail artistique profond, de travailler à emmener le public le plus large possible et de prendre des risques...

⇨ **Définir critères plus précis que ceux des commissions d'expert : voir ci-dessous**

Ces catégories de critères, détaillés ci-dessous pour une compagnie, peuvent tout à fait l'appliquer pour l'ensemble des acteurs, y compris des lieux; il est même nécessaire d'harmoniser pour l'ensemble du secteur, ces catégories ayant l'avantage d'être suffisamment "ouvertes" et reliées au sens d'une politique culturelle publique pour être pertinentes partout.

Les valeurs ajoutées :

1. valeur ajoutée artistique = niveau, création, innovation, recherche
Le niveau est un critère qualitatif qui peut s'apprécier pour une compagnie musicale par le **type de rayonnement** :
= type de lieux et de salles dans lequel l'ensemble donne des concerts, en France et à l'étranger, types de projets, niveau de reconnaissance de la compagnie et du directeur artistique, existence d'enregistrements et labels qui les produisent, existence et type de relations (reportage/documentaires/captations) avec des radios et télévisions et lesquelles...
Cette analyse qui porte sur des faits plus objectifs démontrant le type de reconnaissance des professionnels de la diffusion devra éviter certaines distortions relevées dans les commissions d'experts des DRAC.
L'attention portée à la qualité de la préparation ou de la recherche peut s'apprécier par le nombre de répétitions, la part du budget liée à la création (au sens de nouveau processus de production), le lien avec des auteurs ou des chercheurs, etc...
La force d'innovation peut s'apprécier par rapport au projet énoncé.

2. valeur ajoutée culturelle = recherche de public, relation au public, rayonnement, attention aux besoins non remplis, formation, solidarités
= professionnelle, sociales etc...
Plutôt que de raisonner en termes purement quantitatifs, ce sont plutôt des notions **d'intensité** qui seront privilégiées : par exemple, ce qui compte n'est pas de "faire du chiffre" en amenant

beaucoup d'enfants non préparés à un concert, mais que "quelque chose se passe", et qui est facilité par l'intensité de la relation en amont du concert, et que l'on pourrait apprécier avec un ratio "nombres d'heures.intervenants par enfant" qui viendrait équilibrer le chiffre brut de "nombre de spectateurs d'âge scolaire" et de "nombres d'heures.intervenants".

Autre exemple, ce n'est plus ici le type de rayonnement qu'il s'agira de considérer, mais l'intensité du rayonnement (diffusion et impact de la diffusion) pour chaque type de population, au moyen d'indicateurs tels que :

- nbre de représentations régionales, nationales et internationales (à mettre en regard du type et du format de répertoire et de la jauge des salles considérées)
- nombre d'articles régionaux, nationaux, internationaux
- nombre de disques produits et vendus
- nombre de retransmissions audiovisuelles

Pour ce qui est du nombre de spectateurs par concert, Profevis rappelle que son coeur de métier étant la production, c'est une donnée qui relève plus de la responsabilité des diffuseurs (lors d'une tournée, un même spectacle peut remplir ou non une salle, sans que le travail de l'ensemble ait changé. Bien sûr, la notoriété de l'ensemble ou le travail en amont auprès des public qu'il réalise - à la demande du lieu - peuvent influencer la fréquentation). Elle peut être transmise à titre indicatif après consolidation des informations de chaque lieu, accompagnée du taux de remplissage pour évaluer l'effet dû à la jauge. Le nombre de spectateurs touchés par les moyens audiovisuels est aussi à transmettre, mais son évaluation est souvent non transmise par les médias partenaires et difficile à évaluer, d'autant plus en cas de diffusion multiple.

Il faut souligner que l'appréciation doit se faire à la fois pour chaque projet, mais aussi globalement pour l'ensemble des projets.

La notion de "répondre à des besoins manquants" est aussi importante dans l'évaluation de cette valeur ajoutée culturelle : il y existe ainsi une force d'innovation culturelle qui complète l'innovation artistique.

Dernier élément; le service rendu à la communauté s'apprécie aussi par rapport à l'inscription du projet dans les lois de la communauté, avec l'obligation de respecter la réglementation en vigueur (licence, fiscalité, social).

analyse économique :
En plus des critères "d'intérêt", il est nécessaire d'étudier si le marché peut permettre au projet de se développer, quels effets de concurrence et quelles corrections apporter, quel effet de levier cela apportera (Cf section plus loin)

3. besoin du projet par rapport au marché

- pouvoir distinguer dans les dossiers : coûts de structure dont frais de personnel, coûts de production-création, coûts de diffusion, point mort, coûts de sensibilisation -dont frais de personnel par type d'emploi
- connaître les pratiques dans les différents types de réseaux
- distinguer les projets selon leur taille, le type d'artistes qui les compose,

L'idée est d'évaluer les **risques encourus**

4. effet de levier

- évaluer le rapport entre 1 supplémentaire investi et les 2 valeurs ajoutées du projet
- encourager le dynamisme des structures qui démultiplient les subventions avec :
  - un fort taux de recettes propres,
  - une forte part du budget consacré aux dépenses artistiques notamment celles tournées

vers l'emploi artistique, directement (employeurs des artistes) ou indirectement (par ex lieux non employeurs au travers des achats de spectacle),
- un faible ratio "frais fixes/budget" et "frais fixes/nb emplois permanents (ETP)" mais en tenant toujours compte des spécificités du projet (différent par ex. suivant qu'il est directement ou non chargé de la recherche du public, de la production...), des risques pris, de son inscription dans une durée

II.4.2. contractualiser sur les objectifs et les moyens : globalement, avec tous les partenaires, sur une durée, avec engagement

Un contrat d'objectifs et de moyens pluriannuel semble être le meilleur outil de dialogue & définition des obligations des co-contractants autour d'un projet, avec également un seul contrat réunissant tous les partenaires publics concernés autour du même document : c'est déjà le cas pour la plupart des lieux, il est nécessaire aussi pour accompagner efficacement les compagnies.

⇨ **pour toute convention avec les compagnies, il serait plus efficace de réunir tous partenaires intéressés (Etat+ collectivités territoriales concernées) autour du projet global formalisé par un contrat d'objectifs et de moyens pluriannuel, qui est codiscuté et co-signé**

Afin de projeter dans l'avenir un développement structuré, il semble indispensable de pouvoir penser un accompagnement sur la durée, avec engagement sur les moyens : 3 ans est un minimum (durée des conventionnements actuels), certains après expérience trouve que 4 ans serait une durée idéale, avec une première période de 2 ans "d'essai" avant l'engagement sur 4 ans.

Avec la Lolf, puis l'examen prochain des budgets à 3 ans, la situation d'engagement sur la durée de l'Etat semble devoir bientôt évoluer, ce qui est positif. Qu'en sera-t-il des collectivités territoriales ?

Il faut cependant être conscient d'un effet pervers de ce système, d'autant plus grand en période de rigueur budgétaire : cela peut rigidifier aussi le système, il y a le danger d'attribuer tout le budget dès la première année, ce qui ôte toute possibilité pour des projets qui surviendraient dans les 3 prochaines années

⇨ Il y a donc absolue nécessité de prévoir aussi un volant d'aide "non attribuée" chaque année dans le plan de chaque collectivité publique à 3 ans afin de conserver une souplesse au système (sans que ce volant pâtisse d'éventuelles restrictions budgétaires).

II.4.3. l'effet de levier d'une subvention

Pour maximiser l'efficacité des aides publiques, appelée ici "effet de levier", il faut s'interroger :
1. sur un plus grand ajustement du montant des aides attribuées en fonction de chaque projet
2. sur l'efficacité globale du système et des équilibres entre les acteurs & sur le développement de recettes propres

Rappel : le projet dont il est question ici est bien le "projet global" porté par une compagnie ou un lieu (et pas les "projets ponctuels" par lesquels le projet global s'exprime)

1. mieux ajuster le montant des aides attribuées en fonction du projet

⇨ Pour évaluer le montant d'aide attribuée, la vision globale d'un projet et la discussion autour de ce projet entre tous les partenaires reste la voie privilégiée.

L'idée est d'arriver à évaluer pour chaque projet (global) le montant qui permet de maximiser l'efficacité de l'aide apportée. C'est un équilibre délicat à trouver. Pour éviter certains effets de distortion, certains critères peuvent servir de guides pour évaluer le montant de subvention ou au moins guider la discussion en s'appuyant sur le rapport avec certains masses budgétaires et l'utilisation de la subvention. L'exemple précis est ici pour les compagnies de toutes sortes. Pour les lieux, cette grille reste valable dans l'esprit, mais doit être adaptée. La question du cahier des charges d'un lieu est abordé plus loin

Pour ceux dont la valeur ajoutée artistique et culturelle est validée, l'idée est d'avoir un système de subvention qui se module au plus près de l'activité pour être avoir **un effet de levier**, avec :
- une **unité de base** (administration+amorce de production)

+ des variations en fonction des spécificités de création **(risques)** dans certains secteurs
+des **modules** supplémentaires en fonction du **type d'action** développé et des **besoins** auxquels cela répond pour la collectivité.

⇨ **La répartition des aides entre Etat (National/DRAC) et collectivités territoriales se fait en dialogue entre les collectivités publiques**

Cette évaluation obliger à repenser les catégories d'aides des DRAC (et peut-être des autres collectivités) et les montants "automatiques", et à les refondre en un système plus global :

Plus précisément pour les compagnies dans le secteur de la musique classique :
- l'aide principale serait le contrat d'objectifs sur 4 ans, avec la période d'essai préliminaire de 2 ans qui remplacerait l'aide à la structuration, et dont le montant s'apprécierait en fonction des critères évoqués ci-dessus.
- Dans certains cas, l'analyse économique peut montrer qu'il s'avère contre-productif de pousser certains collectifs à une administration permanente, mais par contre nécessaire d'aider à bâtir un vrai projet ponctuel qui sort de l'ordinaire : c'est dans ce cas seul que l'aide au projet ponctuel a son utilité.

Cette aide au projet ponctuel doit être restreinte aux seuls cas utiles, avec un montant adapté.
Elle n'est pas forcément la bonne réponse aux questions de l'émergence (voir plus loin "efficacité globale du système).

Unité de base : subvention sert à financer l'activité par une base solide qui permet un effet de levier économique - il est important de chercher pour chaque projet à identifier les points d'équilibre en fonction du "socle" du projet.
= la professionnalisation = l'administration à hauteur moyenne de 25% du budget (20 à 30 %)
l'administration permet d'aller chercher d'autres financements et de diffuser mieux, donc permet un effet de levier important
+ une aide à la production, coeur de l'activité de création, modulée suivant les spécificités des secteurs:
+Spécificités de certains secteurs :
- création contemporaine :
marché plus étroit, prise de risque pour l'ensemble, le lieu et le public plus important, coût des créations plus importantes (temps de composition, temps de répétitions), innovation possible aussi dans le rapport à la forme concert
-l yrique et/ou spectacle musical :
formats plus importants (nb artistes), coûts des chanteurs, création de spectacles (avec décor tc) donc plus coûteux qu'une version concert et plus de risques, demande forte du marché (publics) mais peu de moyens en conséquence dans les scènes généralistes (ou opéras avec faibles

moyens), et très faible ouverture (voire fermeture) des théâtres d'opéra qui ont les moyens aux compagnies indépendantes
subvention pour : administration, amorcer la production, prendre des risques / éventuellement aide à la diffusion (mécanisme à discuter plus loin)
-musique de chambre (vocale ou instrumentale):
marché (lieux) permet un prix de vente qui couvre les coûts de diffusion + de production (répétition) si un minimum de dates est réuni autour d'une période subvention permet une administration permanente et un gros projet de temps en temps en réunissant coproducteurs
/ spécificités des répertoires de musique médiévale ou Renaissance : marché plus étroit mais en progression, essentiellement festivals/collectivités dans des églises, scènes généralistes peu adaptées en raison de l'acoustique sèche des théâtres
-musique en grands effectifs (par exemple symphonique, ou avec choeurs) :
Par exemple, certains répertoires du XIXe et du XXe siècles requièrent un nombre important d'interprètes, mais cela doit s'apprécier aussi en fonction de la présence ou non de solistes, de la rareté du répertoire abordé, etc...

Modules :
L'effet de levier doit tenir compte à la fois des secteurs d'activités définis ci-dessus, mais également des types d'action, et ajouter à "l'unité de base" des modules en fonction de l'activité, et des besoins couverts, avec des notions telles que : les prises de risques, la qualité, les résultats
création/production
diffusion
sensibilisation & travail sur le public
formation professionnelle
recherche/édition
commande/maquette d'oeuvre nouvelle
attention aux besoins non couverts dans les réseaux, à l'expérimentation de formes nouvelles etc...

2. sur l'efficacité globale du système et des équilibres entre les acteurs & sur le développement de recettes propres
Cette question de recherche de l'effet de levier et de critères est destinée aussi à développer l'efficacité globale du système, le besoin de souplesse, le renforcement des liens, les rééquilibrages. Voir aussi "rééquilibrage lieux-compagnies".
Une des questions qui se pose est l'émergence :

Pour prendre en compte efficacement l'émergence, il est nécessaire de distinguer l'émergence d'un artiste de l'émergence d'une compagnie, qui ne vont pas forcément de pair.
L'émergence - et le besoin de professionnalisation qui va de pair - d'un artiste, y compris quand il s'agit d'un collectif d'artistes émergents, peut se traiter efficacement avec d'autres moyens que de multiples aides au projet :
lieux pépinières, conjuguant diffusion, formation, aide à la définition du concept pendant un an en amont, etc
résidences de création
Par contre l'émergence d'une compagnie, notamment lorsqu'il n'y a besoin ni de professionnaliser les artistes qui la composent, ni son administrateur, doit être considérée différemment, et en fonction de son projet, pourrait être directement en pré-conventionnement, avec éventuellement une 2e période d'essai, sauf si une analyse de son projet laisse penser qu'il serait plus adapté au cas de l'aide au projet ponctuel.
L'autre question est la somme des ressources disponibles et les rééquilibrages d'un système

⇨ Responsabiliser les équipes, avec une demande à tous (compagnies, indépendantes et permanentes, lieux), de couvrir une partie du développement des budgets en respectant un **certain équilibre entre ressources publiques et recettes propres**.

Pour ne pas provoquer d'effets pervers, cet équilibre doit :
- s'apprécier **selon le projet, ses prises de risques, ses réponses à un besoin**,
- **ne pas correspondre à un désengagement global de l'Etat** (ou des autres collectivités), mais au contraire doit être envisagé **comme un moyen de nécessaire rééquilibrage permanent entre les forces des différentes composantes** du tissu du spectacle vivant.
Sinon c'est tout le système qui ira mal. Il ne faut jamais perdre de vue l'interdépendance du secteur, ainsi que les effets à long terme qui ne sont pas visibles immédiatement.
Il est nécessaire d'avoir un climat de confiance pour que de telles réformes puissent aboutir.
Un accompagnement de ces évolutions peut aussi être nécessaire (rendre les ressources propres plus "accessibles" : encourager les coproductions, aider aux contacts avec les mécènes, former les personnels, etc...)
La question de ce mécanisme comme moyen de valoriser les coproductions sera examinée plus loin.

II.5. Un rééquilibrage de l'interdépendance lieux-compagnies

Prise de conscience forte que tous les acteurs du secteur sont dépendants, en cas de resserrement du budget, ce sera difficile pour tous

⇨ idée générale = encourager les équilibres, l'interdépendance, les bonnes pratiques, la circulation & échange des idées et des moyens financiers au lieu de "forteresses de pouvoir"
= créer du lien, encourager / pas seulement une vision création-diffusion en termes quantitatifs

Il serait nécessaire de rediscuter avec groupe 3 par rapport à l'hypothèse examinée d'une remise à plat des labels :
moins de schémas préétablis,
plus de contraintes sur application cahier charges
et financements circulaires ?
danger pour se désengager si plus de labels ???

Réalité des coûts pour les diffuseurs

l'importance du cahier des charges
Le cahier des charges , rédigé par les tutelles (Etat et collectivités) est l'outil privilégié pour rétablir des équilibres. Il faut s'interroger sur les cahiers des charges actuels (quelles informations peut-on avoir ? voir si à l'origine des déséquilibres actuels) : y a-t-il des objectifs comme un nombre minimal de lever de rideau, de nombre de spectateurs ?
Faudrait-il les revoir ? rajouter des contraintes ?
ex: nb de spectacles produits ou coproduits ? nombre de programmes accueillis ? encourager les séries ? les résidences,
trouver une façon de valoriser: les coproductions, l'innovation, une prime de risque ?
mais aussi le public... comment concilier l'équilibre "public nombreux/prise de risques" dans les critères ? Sachant que le souci de travailler à attirer un large public doit s'apprécier pas seulement en quantité, mais en qualité, par rapport à des objectifs de conquête volontaire de certains publics, dans un échange vrai et dans la durée qui n'est pas forcément celle du politique.

II.5.1. sanctuariser le budget artistique dans les lieux ?

inconvénients: risque de mainstream car freine lieux qui développent du personnel dans sensibilisation, ou dans production ?
mais permet d'éviter l'effet ciseaux ou en tout cas provoque un débat et justifie d'y faire attention à discuter

Une des solutions évoquées plus haut serait de trouver dans les critères qui justifient une subvention l'attention portée aux dépenses artistiques.

II.5.2. co-productions : une mise en commun / revaloriser la notion

revaloriser notion de coproduction, aussi dans cahier des charges & vis à vis objectifs collectivités territoriales. Elle ne doit pas être seulement une arme d'échange entre institutions.
Distinguer aussi la production de la coproduction, cette dernière plus difficile à évaluer.
2 pistes :

- dans les critères qui favoriseraient les organismes dynamiques sur le plan des recettes propres,
  - trouver un moyen de valoriser en recette propre tout ou une partie du projet rendu possible par la coproduction, (éventuellement pas dans le budget comptable réél mais dans un "budget consolidé" pour les tutelles)
  - avec un minima de part de coproduction en apport financier : soit 30 000 soit 25% du budget de production + des moyens humains en relation avec les points suivants :
- développer les véritables "constructions ensemble", par les résidences (voir plus bas) ou par des collaborations telles que ci dessous :

- idée d'apports respectifs en terme de métiers pas seulement financier, d'enrichissement

⇨ solidarité entre acteurs de la chaîne lieux/compagnies ou artistes, ou compagnies/artistes: **rééquilibrer rapport de forces= chacun une partie du financement de coproduction à mettre en commun**

Inconvénients = émiettement si pas d'accord ? pb trust, retour ascenseur, pb compétence%projet musique
revendiquer que la **compagnie** aie la production deleguée ? en tout cas pour l'artistique et l'organisation du temps de travail, c'est elle qui est au plus près des enjeux artistiques de création et elle qui est mieux formée pour une production mais problème de fragilité de la structure en cas d'imprévus - il faudrait revoir le partage de la prise de risques
Elle doit avoir une partie de la solution financière qui lui permet de négocier avec un lieu
Le lieu serait plutôt un coproducteur, avec une autre partie de la solution financière. Plutôt qu'avec l'embauche d'un chargé de production, le lieu aiderait plus avec l'apport de :
son lieu et équipement, son **équipe technique (construction et tournées)**, et notamment avec un directeur technique de projets à disposition pour projets / pas seulement pour l'accueil, mais pour la production technique et la tournée du spectacle - par ex; être responsable de tout ce qui est construction des décors ? et costumes ?
& un chargé diffusion ou le directeur lui-même qui **aide à rentrer dans son réseau** pour les tournées ?
Important de **valoriser** cette action des lieux (reconnaissance aussi et surtout des tutelles)
Il pourrait y avoir d'un côté des lieux coproducteurs (selon modalités ci dessus), de l'autre des vrais lieux de production.

L'action de coproduction implique un changement d'esprit, mais pas forcément une cellule de production, contrairement aux lieux de production.

II.5.3. rééquilibrer les réseaux pour la musique classique

Il pourrait aussi y avoir en parallèle de vrais lieux de production reconnus.
Faut-il qu'ils soient spécialisés ? quid coproductions pluridisciplinaires, numériques, émergences ?
De plus, en musique classique, il y a un vrai besoin de rééquilibrer les réseaux ou leur accès, aussi bien en diffusion qu'en production.

La meilleure pratique semblerait être celle de conjuguer plusieurs actions :

⇨ **1. Rééquilibrer les réseaux généralistes pour la musique**

en termes d'aménagement du territoire, de moyens d'interventions selon les objectifs attribués, en terme de profils de directeurs (plus de profils musique mais aussi plus de femmes !!), de type d'actions possibles, de coloration du projet
Peut-on imaginer que sur un territoire par ex régional ou départemental, il y ait un équilibre entre les lieux, avec dans chaque lieu une pluridisciplinarité mais aussi une coloration plus spécialiste qui guide des coproductions ?
donc avec certains lieux qui soient plus "colorés" musique, avec un vrai projet & budget musique classique, mais aussi une vraie acoustique, une fosse ou une acoustique spéciale "musique ancienne" ou "musique contemporaine". c'est peut être le critère du lieu qui doit être déterminant dans ce rééquilibrage. ou des cellules de production dans certains lieux généralistes ? Voir paragraphes développés plus loin

=> 2. ouvrir les lieux spécialisés existants (opéras, auditoriums) aux compagnies

pour que toutes les esthétiques puissent être **diffusées et coproduites**, en concert & en lyrique, sans appropriation exclusive par un orchestre permanent

⇨ **3. consolider certains festivals**

qui jouent un véritable rôle de coproducteurs, en partenariat avec les compagnies

⇨ **4.construire de vrais auditoriums**

dont l'acoustique est si importante dans la diffusion de la musique, comme en témoignent quelques réussites des dernières decennies (Dijon, Metz). De nombreuses communautés d'agglomération à la population importante pourraient être concernées. En effet, c'est plutôt du ressort des collectivités territoriales.

II.5.4. mettre en place de vraies résidences & les généraliser

Ces actions sont parmi les meilleurs moyens à la fois de **développer le public, de structurer les projets** des compagnies, de **réintroduire un lien manquant entre programmateurs et artistes** (et surtout autour d'un "projet en train de se faire", processus de création dans toutes ses composantes), de donner une **force supplémentaire à la programmation** des lieux, de coordonner la création, la production, la diffusion, la recherche de nouveaux publics.
Mais **il faudrait** qu'elles soient pensées dans le cadre plus global incluant le projet central de l'artiste ou la compagnie, dans une vraie durée, avec un vrai accompagnement financier pour chacune des parties, et une obligation dans les lieux de production.
Notion de **temps et de durée** sont essentielles, pour permettre à l'artiste de dégager une vision plus long terme, plus globale et plus responsable

=> **Créer un vrai dispositif de résidence globale (soit auteur / soit compagnie)**
prenant en compte le projet dans toutes ses dimensions de **création-production-diffusion-sensibilisation, avec des moyens** financiers respectifs à la compagnie et au lieu (ou lieu seul si auteur indépendant ?) pour aider la **coproduction** du projet, **DRAC + collectivités**

- **sur un projet ponctuel (**pour un auteur, cela peut être **aussi un projet de recherche** avec interprètes aboutissant à une **maquette)**
- **structurantes,** avec une année d'essai suivie de **3 ans** renouvelables pour compagnie (un an renouvelable avec un auteur ? (type compositeur ?),

Il convient de distinguer pour mieux les valoriser ce qu'est une vraie résidence, incluant dans tous les cas une aide à la création, d'un autre type de relation qui s'attache seulement à la diffusion et qu'on pourrait appeler "accueil privilégié".

- ⇨ **obligation pour les lieux spécialisés (opéras & salles de concert) d'avoir une compagnie musicale "indépendante" en "vraie" résidence ? ou deux (contemporain / musique ancienne ?) + une diffusion plus grande et ouverte dans ces domaines**

- ⇨ **forte incitation pour les scènes généralistes d'accueillir plusieurs résidences en variant les disciplines**

Une résidence peut aussi être le point de départ d'une implantation d'une compagnie dans un territoire, à partir de la résidence, mais plus large que la résidence, avec un subventionnement de la compagnie par les collectivités territoriales.

Le lien durable avec un / des artistes peut aussi apporter une expertise sur une discipline artistique moins connue du directeur d'une scène généraliste, et l'aider à mieux connaître ce secteur, pour sa programmation.

Il sera nécessaire de former les équipes des lieux généralistes à l'accompagnement de projet Les moyens financiers doivent être réellement incitatifs et permettre un développement.

Il faut aussi créer de la souplesse :
rendre une résidence d'un projet renouvelable car c'est parfois au fur et à mesure qu'on s'apprécie le mieux de part et d'autres et que de vrais projets de développement peuvent surgir de premières expériences.

II.5.5. aider à la circulation, aux séries, et à la prise de risques

L'aide à la diffusion n'est pas première dans la remise à plat de tout le système. Il est important que les diffuseurs connaissent la réalité des coûts, même lorsqu'ils ne les payent pas (par ex quand il s'agit d'un orchestre permanent).

L'aide diffusion devrait répondre aux mêmes critères de valeur ajoutée et de besoin économique.

- ⇨ Elle devrait privilégier des projets spécifiques lourds ou risqués, avec innovation (création contemporaine, oeuvres lyriques, mais aussi innovation dans les pratiques musicales). Elle devrait inciter aux séries, aux regroupements de dates en tournée.
  Plutôt du ressort des collectivités ? ONDA ? Agences régionales de diffusion ?

II.5.6. faut-il moins faire et faire mieux ?

ça a aussi un coût !
ex : libérer du temps - se "poser" plus longtemps à un endroit pour un travail auprès des publics (pour un travail de recherche / de création ?), faire moins de projets, mais faire en sorte qu'ils soient enregistrés par exemple,
Mais en musique, le rythme est différent (temps de répétition plus court, pas de série) il y a une certaine nécessité de faire plusieurs programmes différents par an, là où une compagnie chorégraphique peut ne créer que tous les deux ans.

II.6. Renforcer les solidarités pour accompagner les artistes

- ⇨ Il faudrait constituer un ou plusieurs groupes de travail sur ces sujets complexes. Voir groupe 4, mais pas suffisant

Quelques idées ou utopies jetées ici...

- **accompagner l'évolution du besoin d'autonomie des artistes**

L'exemple des compagnies indépendantes et l'exemple de quelques réussites à l'étranger comme celle du London Symphony Orchestra pourrait amener à s'interroger sur une possible réorganisation du lien entre artistes et orchestres permanents : le LSO emploie un plus large bassin de musiciens (environ 200), mais sur un temps partiel annualisé par rapport à un certain nombre de services dus dans l'année; en fonction des projets, les artistes touchent ensuite des cachets supplémentaires. Ils peuvent ainsi gérer plus librement leur emploi du temps, voire refuser de participer à des projets qui ne les inspirent pas, développer parallèlement une activité de musique de chambre, ou toute autre activité de leur choix. Leurs perspectives d'évolution de carrière changent, d'abord parce que ce sont eux qui les maitrisent et eux mêmes qui peuvent se donner des challenges artistiques qui évoluent.

- **bureaux de production/administration**

solidarité entre professionnels : comptable, production, diffusion ?

- **simplifier les lourdeurs administratives**

simplification des aspects sociaux et administratifs (paye)

- **solidarités inter-génération,**

Il faut veiller à développer les actions là d'"accompagnement de jeunes artistes par leurs pairs", en repérant où se trouvent de vraies compétences pédagogiques et personnelles et en les encourageant.
D'autres formules peuvent aussi co-exister : système de parrainage, lieux pépinières
Il faut aussi s'interroger sur les domaines manquant en formation-insertion.
Les solidarités pourraient aussi être entre disciplines pour des professionnels en exercice :
à quand des transmissions autour de la dramaturgie par des metteurs en scène à des compositeurs, des chefs d'orchestre ? autour de l'écoute & de l'analyse "orale" d'une partition par des chefs d'orchestre ou des compositeurs à des chorégraphes, des metteurs en scène ? aux possibilités numériques dans le spectacle vivant, etc...

- **solidarités patrimoine/création**

nouvelles oeuvres mais aussi nouvelles interprétations ou oeuvres oubliées?

- **solidarités entre chefs / porteurs de projets ?**

*On pourrait cependant quand même s'interroger sur une politique d'invitations à l'intérieur d'une compagnie; est-ce possible/utopique/souhaitable d'assouplir le lien "ensemble-chef" pour que certains chefs puissent aussi en inviter d'autres (des plus jeunes ? des plus "free-lance ?) à diriger leur ensemble pour certains projets (ponctuellement ? sur plusieurs projets ?) ?
* solidarité entre différents types d'organismes d'un secteur
ex orchestre permanent / ensemble indépendant - opéra / ensemble indépendant
mutualisation ou prêt, par ex choeurs qui sont souvent d'un haut niveau dans les ensembles indépendants et pourraient se produire avec orchestres permanents, ou travail avec compositeurs,
ou prêt de matériel ? pb = arriver à un vrai projet, dépend des affinités personnelles aussi

- **faciliter l'accompagnement de l'artiste non-porteur de compagnie**

question fondamentale de l'intermittence % projet : liberté, projet, motivation

- **faciliter les fins de cycle dans un parcours**

faciliter passage enseignement/intermittence, gérer fin de carrière, honneurs rendus.

Contribution de l'Association Française des Orchestres

La contribution des orchestres français dans la vie de la cité

Le texte qui suit a été approuvé par l'Assemblée générale de l'AFO le 15 septembre 2008.
Il constitue une plate-forme commune à l'ensemble de ses membres, pour la défense active d'un service public de la culture en France et plus particulièrement des orchestres permanents.
Il constitue également une contribution concertée aux « entretiens de Valois ».

Ce texte repose sur une défense affirmée de la permanence de l'institution et de la permanence de l'emploi. Il pose clairement les deux enjeux de la qualité artistique et de la citoyenneté des orchestres.

Après un développement sur le thème de la permanence, nous déclinerons les axes principaux autour desquels s'articulent les responsabilités des orchestres, largement inspirés par la Charte des missions de service public de 1998. La référence à cette Charte est d'autant plus opportune dans une période de remise en cause des politiques culturelles. Concernant les orchestres permanents, cette référence peut permettre d'éviter d'inutiles et fastidieuses redites, de maintenir notre relation à l'histoire des institutions culturelles en France, tout en veillant à toujours replacer nos propos dans l'actualité.

Trois données fondamentales caractérisent les orchestres membres de l'AFO :

- **Le rôle structurant** qu'ils jouent sur leur territoire d'implantation, au cœur de la notion de service public, avec une activité d'une très grande richesse ;
- **Les effets incontestablement positifs de la permanence des emplois** sur l'accomplissement de leurs missions, au service des territoires et des populations ;
- **La fragilité inhérente au poids financier de la permanence**, toute baisse de subvention ayant des effets immédiats sur les budgets d'activité[1].

Les orchestres apparaissent ainsi comme des institutions dont le développement doit être considéré comme la garantie d'une politique culturelle active, dans le champ musical bien entendu, mais également dans les autres domaines d'expression souvent entraînés par une politique musicale forte et les relations tissées avec l'institution symphonique. On doit néanmoins faire le constat paradoxal d'une très forte activité des orchestres français et d'une reconnaissance généralement insuffisante (voire d'une méconnaissance) de cette activité par les pouvoirs publics. Le champ de la musique classique peut aujourd'hui être d'autant plus encouragé que son action dans les domaines de la création, de la production, de la diffusion et de l'éducation, est tout à fait exemplaire du rôle que peut et doit jouer toute institution culturelle.

Photographie objective

Les orchestres permanents, c'est-à-dire dotés d'un effectif artistique en CDI, ont tous une responsabilité de service public, énoncée dans des conventions d'objectifs (lorsqu'elles existent) autour des termes de création, production, diffusion, éducation.

[1] Il doit être souligné que la majoration constante des charges (charges sociales, inflation) n'est jamais compensée par une évolution parallèle des subventions ; cette augmentation régulière des coûts ne peut pas non plus être couverte par une augmentation d'activités, génératrice elle-même de dépenses supplémentaires. **Enfin, l'incertitude d'une année sur l'autre quant au montant des aides publiques pénalise grandement les perspectives de développement des orchestres, et rend quasi impossible une bonne gestion prévisionnelle.**

Cependant, cette base commune ne doit pas gommer l'extrême diversité des contextes, propre à ce milieu ; cette hétérogénéité rend difficiles une analyse nationale et la politique cohérente qui pourrait en découler.

Les différences portent sur les facteurs suivants :
- L'effectif musical varie de 12 à 173 ;
- Les répertoires diffèrent naturellement en fonction de l'effectif ;
- L'Ensemble Intercontemporain est le seul ensemble spécialisé parmi les membres de l'AFO ;
- Seuls 2 orchestres se consacrent quasiment exclusivement au lyrique. Près de la moitié des orchestres membres de l'AFO donnent la priorité au répertoire symphonique. Les autres formations, dans des proportions variables selon les saisons, se partagent entre lyrique et symphonique. Le budget de 7 orchestres est intégré à celui de l'Opéra ;
- L'importance de la mission de diffusion régionale varie considérablement d'un orchestre à l'autre, certains y dédiant l'essentiel de leur activité, d'autre se concentrant sur leur ville siège et/ou sur l'international ;
- 18 orchestres sont sous statut public (régie, syndicat mixte, établissement public), 17 sous statut privé (association et Scop). C'est pourquoi les statuts des personnels artistiques eux-mêmes sous contrats de droit privé ou public sont disparates;
- Un seul orchestre est également le gestionnaire de sa propre salle de concert (Orchestre national de Lyon), certains disposent d'une salle de répétition qui leur est propre, d'autres répètent dans une ou plusieurs salles qu'ils louent ;
- Le financement public provient principalement d'une ville pour 11 d'entre eux, d'une région pour 7, du ministère de la culture pour 3 ; les autres formations bénéficient d'un financement croisé ;
- Les moyens financiers varient, de même que le salaire de base des musiciens.
- Il est à noter que 8 orchestres ont un statut de membre associé à l'AFO, dont 3 orchestres de jeunes. Ces orchestres ne sont pas permanents mais partagent les mêmes objectifs de service public.

Cette diversité contribue à la richesse du paysage symphonique français. Elle est aussi la source de nombreuses difficultés lorsqu'il s'agit pour les orchestres d'inventer des solutions partagées à un certain nombre de leurs préoccupations ou de se voir imposer des décisions nationales dont l'application a des conséquences très variables selon les situations locales.
Nous devons ici insister à nouveau sur la fragilité des orchestres du fait de l'importance des charges fixes, qui représentent en moyenne 80% de leurs budgets. La non-réévaluation des subventions à la hauteur de la croissance constante des charges, comme a fortiori la diminution de ces subventions quelle qu'en soit l'origine, ont toujours un effet dévastateur sur l'activité, donc sur la réalisation même de leurs missions.

Les effets de la permanence de l'emploi artistique

La permanence de l'emploi artistique est défendue par tous les orchestres comme l'une de leurs caractéristiques essentielles. Si elle est parfois contestée en France (sur d'autres arguments que celui de ses conséquences budgétaires), l'étonnant est qu'elle ne le soit pas en Allemagne, en Grande Bretagne ou aux Etats-Unis, qui comptent parmi les formations les plus prestigieuses au monde.
Or, la permanence permet de disposer, au plus haut niveau de qualité professionnelle, d'une véritable « force de frappe » en termes de productivité, tant en nombre de programmes et de concerts et représentations.

- **La qualité musicale** : la permanence de l'emploi artistique représente pour l'orchestre permanent l'instrument de sa qualité d'ensemble, c'est-à-dire de la cohésion, de l'homogénéité et de la personnalité artistique du groupe. Elle est la garantie d'une très grande réactivité des artistes au large répertoire programmé par leur orchestre.

- **L'activité** : ce point est essentiel et ne doit jamais être oublié, sauf à vouloir profondément transformer l'extraordinaire potentiel qu'il représente en France depuis les années 1960/1970 : la permanence permet une activité caractérisée par un nombre de programmes différents très élevé, un répertoire particulièrement vaste et musicalement complexe, un grand nombre de concerts et d'activités de complément (musique de chambre et actions éducatives). Le nombre de concerts proposé pour chaque programme varie naturellement selon les missions conférées aux orchestres et il est particulièrement élevé pour ceux dont la diffusion régionale est la vocation prioritaire.
- **L'effectif** : les orchestres sont, parmi l'ensemble des entreprises culturelles, les employeurs du plus grand nombre d'artistes permanents. Leur effectif va de 12 à 173, pour une taille moyenne de 70 musiciens. Cette donnée constitue une force. Elle est aussi un facteur de fragilisation sur le plan financier :
- **sur le plan financier** : les charges de personnel affectent plus de 80% du budget total des orchestres. Les marges budgétaires variables sont donc extrêmement réduites. Leur évolution dans les dernières années conduit à constater que les charges fixes ne sont plus couvertes par les subventions publiques dans de nombreux cas.
- Les musiciens intermittents : les orchestres recourent à des musiciens intermittents, en effectif complémentaire pour certaines œuvres dont la nomenclature le requiert, ou en remplacement de musiciens en congés légaux. Les orchestres constituent une **source d'emploi importante dans l'économie du travail intermittent**.
- Nombre **d'emplois administratifs ou techniques spécialisés permanents** n'existent que dans les seuls orchestres et requièrent des compétences spécifiques.
- La permanence permet **une économie très particulière** du concert, l'emploi permanent et la proportion des subventions publiques permettant un prix de vente aux différents organisateurs très inférieur au coût réel auquel sont contraints les ensembles constitués à l'occasion de chaque production. Le public bénéficie ainsi de conditions d'accès au concert à un prix raisonnable. Il est à noter que les difficultés financières auxquelles les salles sont confrontées ont des répercussions immédiates sur le niveau d'activité des orchestres.
- **La décentralisation culturelle :** la permanence constitue un véritable enjeu en terme de décentralisation. L'emploi permanent permet en effet d'asseoir la présence des orchestres sur le territoire et d'attacher les musiciens à ce territoire. Ceux-ci sont alors au service des nombreuses productions des orchestres, en symphonique et en fosse, mais aussi en musique de chambre, et pour de nombreuses actions de sensibilisation que les ensembles intermittents ne peuvent pas conduire dans la même quantité.
- **Une communauté de musiciens** est ainsi attachée à un territoire précis qui finance l'institution qui porte le nom de la collectivité locale de rattachement, et l'orchestre en retour agit sur le territoire. Comme on le verra souvent plus loin, l'orchestre est l'orchestre de la communauté, au sens territorial du terme.
- **L'impact économique** de l'implantation de l'orchestre permanent est évident mais utile à rappeler, notamment parce que les orchestres comptent souvent parmi les employeurs locaux importants, en dépassant la plupart du temps les 50 salariés. On pourrait également parler ici de l'activité économique connexe générée par l'activité propre à l'orchestre (lutherie, tourisme, prestations hôtelières, transports, restauration, etc.)
- **La nature des orchestres rend leur gestion comparable à celle d'une entreprise,** dans sa diversité et sa complexité.

■ ■ ■

Pour mémoire, **la Charte des missions de service public de 1998** décrit quatre responsabilités pour les établissements subventionnés : **artistique, territoriale, sociale et professionnelle**. Ces termes restent d'actualité. Il convient néanmoins de rappeler que ces missions, bien comprises et bien assumées par les orchestres, se sont développées dans les 15 dernières années sans que leur financement soit garanti ou avec des ressources très variables d'une année sur l'autre, variables également selon le soutien des collectivités locales, enfin souvent issues du mécénat

pour leur aspect social. C'est dire que si les origines des difficultés de gestion des orchestres sont aujourd'hui multiples, elles trouvent néanmoins une explication importante dans l'élargissement des missions originelles. « Bien jouer » ne suffit plus depuis longtemps, tout en restant évidemment indispensable.
Soulignons également que l'image de l'orchestre principalement attaché à faire survivre un répertoire oublié, dans une forme et des modalités de fonctionnement figées au XIXème siècle, et pour un public âgé, a des causes mais n'a pas de sens. L'orchestre représente aujourd'hui bien davantage que cette caricature : il s'inscrit dans son temps et dans la société du XXIème siècle.

I. Une responsabilité artistique qui doit rester prioritaire

- Les **enjeux des politiques culturelles** ne doivent pas masquer ceux des politiques artistiques : la recherche permanente de la plus grande qualité artistique est constamment mise en exergue à tout programme conduit par les orchestres, notamment d'action culturelle.
- **Musique d'aujourd'hui** : l'orchestre est le premier commanditaire d'œuvres musicales nouvelles et contribue ainsi à un enrichissement constant du répertoire. Cette situation est pour les compositeurs l'une des plus favorables au monde. Elle rend possible l'établissement d'un lien intime et réciproque entre le créateur-compositeur et l'instrument collectif auquel il se confronte. Cette relation est également l'enjeu des nombreuses rencontres organisées entre compositeurs et publics.
- **Ré-interrogation d'un répertoire patrimonial** à chaque interprétation : telle est l'ambition de l'orchestre, caractéristique du spectacle vivant, dans sa fragilité même comme dans la puissance de l'émotion qu'il suscite. Recréer à chaque concert n'est jamais reproduire, mais rechercher, pour l'artiste lui-même comme pour le public, l'essence de l'œuvre et ses ambitions expressives pour chaque représentation.

II. Une responsabilité territoriale évidente

Les orchestres jouent partout où ils peuvent être accueillis. Cette formule chère à un directeur musical fameux exprime leur capacité à rencontrer le public là où il se trouve, y compris dans des territoires pauvres en équipements culturels. Cette situation traduit aussi le sous-équipement de la France en salles de musique, dont Paris est resté longtemps l'un des exemples.

Par « salle de musique », il faut entendre à l'idéal une acoustique qui porte le son naturel jusqu'à l'auditeur sans le dénaturer (et lui faire préférer le disque), mais aussi un lieu qui organise la relation au public en favorisant à la fois sa venue et la constitution d'un souvenir de l'écoute contribuant à sa fidélisation.

Cela suppose de la part des salles un vrai désir pour cette forme d'expression artistique, une compétence dans les fonctions d'accueil et de médiation culturelle, une compétence technique, enfin au mieux, la construction d'un projet commun à l'orchestre et à la salle qui l'accueille.
Ce type de partenariat équilibré est assez rare. L'encourager est indispensable à une meilleure diffusion régionale et nationale.

- **Place de la musique dans les salles existantes :** elle reste trop faible pour plusieurs raisons. La musique n'est pas l'expression la mieux connue et la mieux promue dans les réseaux existants, comme celui des Scènes nationales ; elle trouve difficilement sa place dans les contraintes de planning imposées par la programmation théâtrale ; les acoustiques sont très rarement favorables à la musique non amplifiée. Quelle que soit la validité de ces données, la musique classique ne figure pas parmi les choix prioritaires des programmateurs. S'ajoute à cette situation le constat de missions incohérentes ou contradictoires confiées par les pouvoirs publics (Etat ou collectivités locales) aux différentes institutions culturelles qu'ils financent. Celles-ci peuvent aller jusqu'à se faire concurrence plutôt que bâtir des projets

complémentaires ou seulement compatibles ; c'est le cas lorsqu'une même autorité publique finance à la fois un orchestre et les lieux qui pourraient l'accueillir.
Il convient donc de cultiver l'équilibre entre les projets artistiques des lieux et ceux des orchestres. L'objet « concert » doit faire l'objet d'une **concertation** et d'une entente large entre les acteurs, au bénéfice du public.

- **Un réseau national des lieux de musique** : un recensement national des lieux qui pourraient accueillir les orchestres est nécessaire. Ce recensement comprendrait plusieurs phases successives : identification des caractéristiques techniques (acoustique, dimension des plateaux) et état des lieux de la programmation musicale, préconisations en matière d'aménagements acoustiques, incitation à la construction de projets de médiation communs.
- **De nouveaux lieux dédiés à la musique doivent être construits** : comme dans le cadre parisien avec la *Philharmonie de Paris*, des projets architecturaux en régions susciteront pour la musique le même effet d'intérêt que celui induit dans le monde par la construction de musées à l'architecture spectaculaire. Pour mémoire, l'Espagne est exemplaire en ce domaine, avec un plan national des auditoriums initié dans les années 1980 débouchant sur la construction d'une trentaine de salles. Ces salles nouvelles ont généralement précédé la création des orchestres eux-mêmes.
  La notion de « lieu phare » a été discutée lors des Entretiens de Valois. Ce terme adapté aux « scènes nationales » pourrait être transposé en « institution phare de spectacle vivant » qualifiée éventuellement comme musicale, théâtrale ou chorégraphique. En effet, concernant les orchestres, si le lieu de travail correspond à un espace de répétitions, c'est aussi un espace symbolique de monstration du « corps » orchestre et d'échange avec le public d'une grande importance.
  Ainsi, « l'orchestre institution phare » reflète son exemplarité et prend valeur de référence pour l'ensemble de ceux qui s'y intéressent ou pourraient s'y intéresser : musiciens amateurs, élus, professions connexes comme les luthiers, acteurs du tourisme, associations, etc. Une telle notion est indissociable des partenariats qui doivent se tisser entre tous les acteurs locaux (conservatoires, musées, médiathèques, cinémas, universités, etc.).
- **L'international :** la responsabilité territoriale doit s'apprécier aujourd'hui au-delà des frontières d'une région ou d'un pays. L'Europe est devenue, bon gré mal gré, un territoire naturel de circulation des artistes où les publics partagent une grande curiosité pour les expressions de la diversité culturelle.
  Les orchestres français ont l'habitude des échanges transfrontaliers notamment dans le cadre des projets « interreg ». De façon exemplaire, deux d'entre eux sont inscrits dans des réseaux européens qu'ils ont initiés ou rejoint (Orchestre de Picardie – réseau ONE / Orchestre national de Lyon – réseau Symphonet). Au-delà de l'intérêt intrinsèque que représente leur formalisation, les projets internationaux sont de plus en plus riches et inventifs. Ils reposent sur une circulation réelle des œuvres et des personnes, permettant des échanges entre artistes et gestionnaires de différents pays, et pour le public une appréhension de la réalité européenne.

III. Une responsabilité sociale intégrée

- **L'institution citoyenne :** les orchestres sont exemplaires dans les relations qu'ils établissent avec les publics présents sur leur territoire d'intervention : leurs actions, très nombreuses, d'une grande qualité et impliquant les artistes, ont un effet essentiel et insuffisamment connu sur les enfants. Elles contribuent à la construction de leur personnalité et à leur apprentissage de la citoyenneté, grâce à l'enrichissement de leur appréhension des notions de travail, de groupe, et de relation à l'autre (voir plus bas, chapitre actions éducatives).
- **Les partenariats :** les orchestres sont acteurs de partenariats de toute nature, qui illustrent le rôle moteur de l'institution dans des domaines culturels ou non culturels. On peut ainsi rappeler que nombre d'orchestres permanents participent à des productions lyriques, dans des conditions économiques plus favorables que lors du recours à des orchestres intermittents. Ils jouent également un rôle essentiel dans la relation aux conservatoires,

accompagnant la formation des musiciens et des chefs. Les projets bâtis en collaboration étroite avec des festivals et des théâtres, mais aussi dans le cadre de projets culturels initiés par des collectivités locales, sont très nombreux et caractéristiques d'une relation étroite aux territoires. Ces projets collaboratifs sont extrêmement positifs sur le plan de l'émulation artistique comme sur le plan politique. Sur le plan financier, il importe de préciser qu'ils imposent une contrainte supplémentaire aux orchestres lorsque leur activité et les recettes propres qui en découlent dépendent principalement ou exclusivement de partenaires extérieurs.

Il ne faut pas oublier ici les collaborations instaurées avec les établissements hospitaliers et pénitentiaires. Les premières se développent de plus en plus, en étroite concertation avec les personnels soignants et les responsables de l'action culturelle en secteur hospitalier. Cette démarche de solidarité est d'autant plus essentielle qu'elle bénéficie aux malades et aux soignants dans un univers par nature fermé, mais aussi aux musiciens : tous font état de la redécouverte de leur relation au public, essentielle à leur art mais ici régénérée par la proximité physique et l'importance que les malades donnent à cette irruption de « la vie » dans leur chambre.

- **L'éducation** : les programmes éducatifs ont connu un développement considérable dans les dix dernières années. La nature de ces programmes a également profondément changé : les concerts spécialement dédiés à un jeune public ont évolué vers des projets destinés également à un public étudiant ou adulte, n'ayant pas de connaissance particulière de la musique classique. De plus, le choix est très généralement fait d'un travail de qualité avec de petits groupes, au détriment de la quantité de public touché. Ces actions de sensibilisation n'ont pas pour but d'enseigner la musique mais d'ouvrir au plaisir de son écoute, le terme de « sensibilisation » étant donc généralement plus adapté que celui « d'éducation ». La diversité des formes d'intervention est un trait marquant de cette activité qui s'invente chaque jour, les orchestres proposant aussi bien les formes les plus complexes que les joies les plus simples, celles de la découverte, de l'écoute, de l'émotion.

  Il convient de préciser que les programmes éducatifs ou de sensibilisation proposés par les orchestres, sont mis en œuvre dans le cadre des compétences de l'orchestre **et** dans le plein respect des compétences propres à l'éducation nationale. Si les orchestres n'entendent pas se substituer à l'éducation nationale, ils revendiquent une vocation de « compagnonnage » avec les enseignants et appellent constamment à donner toute leur place aux disciplines d'éveil artistique dans les programmes scolaires.
- Les musiciens qui mettent en œuvre ces programmes de découverte restent des artistes et cette position favorise une contribution qui ne fait pas appel aux moyens d'un pédagogue, mais aux ressources du sensible, de l'imaginaire et de la création. Quels que soient l'âge ou la culture personnelle du public auquel ils s'adressent, ils savent établir des passerelles entre initiation, découverte et apprentissage. Cette activité, toujours basée sur le volontariat, s'ajoute au temps de travail des artistes.
- Si les musiciens ne font pas métier d'être des pédagogues, les actions de sensibilisation sont l'occasion de partenariats multiples avec ceux dont c'est la profession, enseignants et directeurs d'établissement. Ces collaborations sont indispensables à la réussite et à l'efficacité des programmes éducatifs.
- Il est à noter que les orchestres sont quasiment tous dotés aujourd'hui d'au moins un poste permanent affecté aux projets éducatifs et que les musiciens intervenants sont très impliqués au sein des équipes permanentes des orchestres ou engagés par les collectivités locales.

IV. Une responsabilité professionnelle en chantier

Nota : les citations sont extraites de la Charte des missions de service public de 1998

Il ne fait aucun doute que les orchestres constituent pour les professionnels « des pôles de référence ». Ils sont pour « les jeunes artistes, techniciens ou professionnels de la médiation et de la gestion culturelle, un espace d'apprentissage et d'insertion privilégié ». Les académies d'orchestre en sont un exemple phare, sans oublier les classes de direction ou d'instrument

initiées par les orchestres eux-mêmes. Il convient toutefois de rappeler que les responsabilités des orchestres dans la formation des musiciens, des chefs, des compositeurs et des médiateurs ne peuvent s'exercer que dans la complémentarité avec les établissements d'enseignement spécialisé, sur la base d'objectifs communs concertés, dans le cadre des orientations fixées par les pouvoirs publics, chacun à son niveau de responsabilité.
Ces propos justifient que cette responsabilité, reconnue et assumée par les orchestres, demeure encore en chantier.

V. L'Etat, les collectivités locales et l'orchestre

L'engagement de l'Etat et des collectivités locales pour un service public de la musique, dont les orchestres sont parmi les acteurs majeurs, a constitué une trame constante de ce texte.

Il n'est donc pas surprenant que les orchestres rappellent ici l'importance des financements croisés : en leur forme actuelle, ils permettent une concertation entre l'Etat et les collectivités territoriales comme entre collectivités elles-mêmes ; cette concertation constitue un véritable atout pour des politiques culturelles pérennes et donc pour la vie artistique de notre pays.

En effet, on a vu précédemment l'attachement des orchestres à la définition et à la mise en œuvre d'un projet artistique et culturel, fondé sur un dialogue avec ses financeurs publics. Dans le partage des responsabilités entre l'Etat et les Collectivités territoriales, les orchestres insistent sur le rôle symbolique de l'Etat dont l'impulsion reste fondamentale et permet une mise en cohérence des politiques publiques sur l'ensemble du territoire. Ils attachent une importance égale à un engagement fort des collectivités locales, sur la base de responsabilités partagées, sur le long terme et sur une base conventionnelle. Si les argumentaires relatifs à la lisibilité de l'action publique l'emportent sur ceux relatifs à son sens, les élus comme les acteurs culturels y perdent leur légitimité vis-à-vis du public et l'orchestre court le risque de ne plus être « citoyen ».

La question des labels est au cœur de cette problématique. Concernant le label d'orchestre « national », on doit constater qu'il ne correspond aujourd'hui ni à une clé de financement entre Etat et collectivités locales, ni à des missions définies que les orchestres non labellisés ne mettraient pas en œuvre. Seul un critère d'effectif musical, en moyenne de 97 musiciens permanents (hors Opéra de Paris) ou 104 (avec Opéra de Paris), semble constituer le trait commun aux formations labellisées. Malgré cette absence de définition précise de la qualité de « national », ce label traduit dans la pratique la qualité et la pérennité de la formation vis-à-vis du grand public et de nombre de programmateurs ; il est donc un facteur de reconnaissance, essentiel dans les politiques de communication, dans les faits plus signifiant que les qualifications de symphonique ou de philharmonique.

Dans l'ensemble, se dessine un certain nombre de critères communs aux orchestres nationaux, parmi ceux qui figurent dans les chartes d'objectifs. Les missions déjà citées de *création, production, diffusion, éducation*, constituent aujourd'hui une base acceptée par tous les orchestres, partagée par la plupart des partenaires financiers et incluse dans les conventions d'objectifs quand elles existent. En revanche, chacune de ces missions demande à être définie plus précisément, dans un sens accepté par l'ensemble des partenaires, et leur mise en œuvre doit faire l'objet d'une évaluation.

VI. Vers de nouveaux orchestres

On entend ou on lit parfois qu'il y a trop d'orchestres en France. Cette assertion n'est jamais argumentée, mais elle peut être dangereusement efficace dans des périodes de restriction des budgets publics et d'inclinaison au populisme. Or au vu du rôle que les orchestres jouent, il faut créer de nouvelles formations, missionnées sur des bases partagées par différents partenaires

publics, permettant la dynamisation de territoires oubliés et une extension « naturelle » du domaine géographique de la musique.

Ainsi ne disposent pas d'orchestre permanent : les régions Bourgogne, Centre, Champagne-Ardenne, Corse, Franche-Comté et Limousin, sans parler des départements d'Outre-mer.

Ces orchestres doivent être créés en prenant appui sur l'exemple des formations existantes, en inscrivant dès l'origine des obligations conventionnelles sur les bases exposées plus haut permettant un rappel de l'exemplarité des missions fondamentales de l'orchestre du XXIème siècle.

La culture et la musique en particulier doivent conserver leur valeur humaniste essentielle, instrument de dialogue, expression des imaginaires sans lesquels les peuples dépérissent.

– Deuxième phase –

juillet - novembre 2008 : analyse et expertise des principales propositions issues de la première phase

- **résumés des groupes de travail**
- **contributions**

La **séance plénière du 24 juin** a permis de présenter les principales orientations issues de la première phase. Dans son discours introductif, la ministre a rappelé que, conformément à l'engagement pris par le Comité de Modernisation des Politiques Publiques présidé par le Président de la République *"la redéfinition des modalités d'intervention de l'Etat en faveur du spectacle vivant sera recherchée en concertation avec les collectivités territoriales qui assurent aujourd'hui une part prépondérante des structures en région"* et que les Entretiens de Valois *"serviront de base aux décisions qui seront arrêtées avant la fin de l'année"*.

A la suite de la présentation de la synthèse des travaux de chacun des six groupes et des débats qui s'en sont suivi, la ministre de la culture et de la communication a résumé les **principales problématiques** qui se sont dégagées des groupes de travail :

- construire un dialogue d'égal à égal avec les collectivités territoriales, dans l'objectif de concevoir ensemble des politiques adaptées et évolutives
- clarifier, simplifier, regrouper et adapter les aides publiques à l'évolution de la création
- rééxaminer et préciser les missions nationales et de service public affectées aux différents labels, en y intégrant mieux les nouvelles disciplines ainsi que l'interdisciplinarité, et se donner les moyens d'en faire respecter les termes
- contribuer à la structuration, à la professionnalisation des entreprises et de l'emploi
- se doter d'outils plus efficace pour la diffusion internationale
- préfigurer un observatoire national par la mise en place, dans un premier temps, d'une plateforme commune.

La ministre a également annoncé sa volonté de poursuivre les Entretiens de Valois de manière plus opérationnelle et synthétique autour de **trois principaux axes de réflexion** :

- la clarification des politiques publiques, en notamment de nos systèmes de soutien aux structures et aux équipes artistiques,
- les méthodes et outils pour une politique de l'emploi dans le spectacle vivant, dans le cadre d'un groupe de travail du CNPS
- l'inscription de ces politiques dans un cadre communautaire et international.

Lors de cette séance, il a également été décidé de poursuivre les travaux du groupe Observation sous la forme d'une plateforme de préfiguration de l'Observatoire national du spectacle vivant réclamé par l'ensemble des partenaires. A cette occasion, la ministre a également indiqué le **calendrier** qu'elle proposait :

- le 10 juillet : relance du Conseil des Collectivités Territoriales pour le Développement Culturel
- Eté 2008 : audition des fédérations d'employeurs et de salariés pour évoquer la poursuite des travaux et expertise par ses services de l'ensemble des préconisations figurant au rapport d'étape
- 9 septembre : nouvelle assemblée plénière des Entretiens de Valois afin de valider les modalités d'organisation du travail pendant le dernier trimestre
- 15 décembre : remise d'un rapport définitif contenant des mesures concrètes.

De son côté, le directeur de la DMDTS a réuni le **18 juillet en Avignon** l'ensemble des établissements et structures du réseau national (Centres Dramatiques Nationaux, Orchestres

Nationaux de Région, Centres Chorégraphiques Nationaux, Scènes nationales, pôles cirque, compagnies conventionnées etc...) pour les informer de l'état d'avancement des Entretiens de Valois, les écouter sur leurs attentes et leurs revendications et leur annoncer qu'il allait engager à la rentrée une série de rencontres avec eux pour évoquer les questions techniques les concernant: missions, cahiers des charges, contrats, conventions, tableaux de bord etc...

Une **nouvelle séance plénière des Entretiens de Valois s'est tenue le 9 septembre** afin de valider les axes de travail proposés en juin et de déterminer la méthodologie à mettre en oeuvre. Lors de cette réunion, la ministre a rappelé la réunion du Conseil des Collectivités Territoriales pour le Développement Culturel du 10 juillet ainsi que ses rencontres avec les organisations d'employeurs et de salariés. Puis elle a proposé un plan de travail pour chacun des **trois groupes**.

Clarification des politiques publiques, notamment des systèmes de soutien aux structures et aux équipes artistiques[*]
Ce groupe a été chargé d'examiner plus en détail les propositions les plus fréquemment avancées dans le rapport d'étape : définition d'un cahier des charges-type pour toutes les structures bénéficiant d'un label national, modalités de mise en oeuvre d'un fonds de soutien à projets, révision de la durée de conventionnement des équipes artistiques indépendantes, regroupement des aides de l'Etat à la production et à la diffusion au sein d'un programme unique, éventuellement en partenariat avec les Régions et les Départements qui le souhaitent, formalisation de passerelles entre secteurs public et privé.

Méthodes et outils pour une politique de l'emploi dans le spectacle
Ce groupe a notamment eu pour mission d'approfondir certaines des propositions issues de la première phase des Entretiens de Valois, en particulier celle d'une qualification d'entreprise artistique d'intérêt général économiquement et socialement responsable. La question des lieux de dialogue en région était également à l'ordre du jour de ses réunions. Un large consensus est intervenu pour transformer ce groupe en groupe de travail du CNPS.

Plateforme de préfiguration d'un observatoire national[*]
Dans le prolongement des travaux du groupe Observation, ce groupe était notamment chargé de répondre à deux questions : quels sont les besoins des collectivités publiques et des professionnels en termes de données, de quelles informations disposons-nous et par quelles sources obtenir celles qui nous manquent ?

Il était également prévu de ***relancer un groupe consacré à l'Europe*** et plus particulièrement à l'inscription de nos politiques dans le cadre communautaire et international. L'intensité du programme de rencontres et de colloques prévus dans le cadre de la Présidence Française de l'Union Européenne n'a pas permis de constituer ce groupe ni de trouver le temps pour le réunir. Par ailleurs et compte tenu de la demande des professionnels d'orienter ses travaux vers l'élaboration de propositions à destination de la future commission européenne afin de nourrir sa réflexion sur une éventuelle politique européenne du spectacle vivant, il a paru possible de repousser le calendrier de travail de ce groupe au premier semestre 2009.

Cette séance plénière s'est tenue sur fond de préparation du budget 2009 et d'inquiétudes exprimées tant par les professionnels que par les Collectivités territoriales à son sujet. A ce sujet, la ministre a rappelé qu'elle considérait la reconduction des moyens de son ministère comme une condition minimum pour pouvoir accompagner ces évolutions. Elle a indiqué que tout le monde serait définitivement fixé sur ce point le 26 septembre, date fixée par le premier ministre pour la présentation du budget de l'Etat. Dans l'attente de la présentation publique du budget du ministère de la culture, les syndicats de salariés et une partie des organisations d'employeurs ont fait part de leur souhait de ne participer à aucune rencontre.

[*] les syndicats de salariés n'ont pas participé à ces travaux

Préconisations issues des travaux du groupe 1

Introduction

A l'issue de la première phase des Entretiens de Valois, le groupe chargé de réfléchir à *« la place du service public de la culture, de l'artiste et de la création dans les politiques publiques d'aujourd'hui »* avait formulé des orientations générales donnant lieu à plusieurs pistes de travail à explorer, figuraient notamment :

- l'institution d'instances de concertation permanente Etat / Collectivités / Professionnels à l'échelon régional,
- la réflexion sur de nouvelles modalités du partenariat Etat/Collectivités territoriales,
- la création d'un fonds de soutien à projets alimenté par de nouvelles sources de financement,
- la redéfinition et l'harmonisation des règles de financement des institutions,
- l'établissement de critères d'un cahier des charges-type pour les différentes institutions bénéficiant d'un label national.

Les trois premiers thèmes ont été traités dans le cadre de ce groupe, les deux autres l'ont été dans le cadre de groupes techniques par disciplines, réunissant représentants de la DMDTS, professionnels, et pour certains représentants des collectivités territoriales, dont le compte-rendu des travaux figure également dans le présent rapport.

Des propositions complémentaires d'ordre du jour présentées par la FEPS n'ont pas pu être examinées faute de temps :

- réflexions sur le réseau national,
- réflexions sur l'amélioration de la diffusion, notamment au travers de nouvelles passerelles entre les secteurs public et privé,
- réflexion sur la place des équipes indépendantes dans les réseaux pluridisciplinaires.

Une organisation d'employeurs a exprimé à plusieurs reprises son souhait de voir la proposition d'une loi d'orientation et de programmation mise à l'étude. Cette proposition à fait l'objet d'une position réservée des Collectivités territoriales. En revanche, si l'idée de protocoles de décentralisation n'a pu être formellement examinée par le groupe, le projet de Conférences du Spectacle Vivant intègre une partie des objectifs et des actions qui y seraient attachés.

Les six réunions de ce groupe qui se sont tenues en octobre et novembre se sont principalement centrées sur l'examen des deux idées issues de la première phase à savoir :

- **la mise en place de conférences du spectacle vivant à l'échelon territorial**
- **l'instauration d'un fonds de soutien au spectacle vivant.**

Ces deux idées font l'objet d'un développement plus complet dans cette synthèse. Les débats autour de ces deux projets ont permis de mettre en évidence les positions et les craintes exprimées à la fois par les collectivités et les professionnels.

Les représentants des élus de collectivités territoriales ont exprimé leurs craintes d'un désengagement de l'Etat en même temps que leur souhait de prendre une plus grande place dans la définition et la conduite de la politique en faveur du spectacle vivant. Ils ont évoqué à plusieurs reprises les incertitudes liées au résultat des travaux de la commission présidée par Edouard Balladur. Ils se sont montrés très critiques à l'égard du rapport Warsmann pointant les

conséquences potentiellement négatives, dans le secteur du spectacle vivant, d'une compétence exclusive ou de la suppression de la clause de compétence générale. Les élus des collectivités réclament une plus grande clarté de la part de l'Etat dans l'énoncé de sa politique et de ses objectifs ainsi qu'une capacité à s'engager et à tenir ses engagements, y compris sur plusieurs exercices budgétaires. Ils ont rappelé par ailleurs leur attachement au principe de libre administration des collectivités et le fait que chaque exécutif définit sa propre politique culturelle.

De leur côté, les employeurs se sont élevés contre l'idée qu'une politique culturelle puisse être définie par l'Etat et les élus territoriaux sans qu'ils y soient associés. Ils ont développé l'idée que la politique culturelle procède autant d'initiatives individuelles ou collectives, de la part de professionnels et de citoyens, que d'une construction « à priori » de la part des collectivités publiques. Ils ont en particulier rappelé leur rejet d'une chronologie hiérarchisée qui ne les verrait intervenir qu'au moment de la conception du projet artistique et culturel, après que les collectivités se soient entendues sur le projet d'établissement et son cahier des charges. Enfin, il convient de signaler qu'ils ont porté une idée de chambre consulaire dédiée au secteur. Cette proposition a notamment été avancée dans le groupe qui a traité les questions d'emploi.

Enfin, tous se sont montrés inquiets des perspectives budgétaires de l'Etat en ce qui concerne le secteur culturel, tout en jugeant « convenable » le montant des crédits du spectacle vivant pour l'année 2009.

Les Conférences du Spectacle Vivant

Contexte

En France, la politique nationale du spectacle vivant est le fruit du partenariat qui s'est tissé tout au long de la deuxième moitié du XXème siècle entre les collectivités territoriales et l'Etat. Ce partenariat s'est parfois noué autour d'initiatives portées par des artistes, parfois autour de projets institutionnels (Maisons de la Culture, Centres d'Action Culturelle, etc...) ou de politiques conjointes (chartes, conventions de développement culturel ...).

Au début des années 2000, de nouvelles formes de partenariat ont été expérimentées au travers des protocoles de décentralisation mais aucun d'entre eux n'a concerné les dispositifs de soutien à la production et à la diffusion du spectacle vivant. Afin de pouvoir mieux appréhender les problématiques spécifiques liées à l'emploi et à la formation dans le secteur du spectacle et de les intégrer dans les politiques respectives des différentes collectivités publiques ainsi que dans les pratiques professionnelles, l'Etat a demandé à chaque Préfet de Région de créer une Commission Régionale des Professions du Spectacle (Coreps). La création de ces instances de concertation en région a fait l'objet d'une circulaire interministérielle du 6 août 2003 ainsi que d'une circulaire du ministère de la culture en date du 4 mars 2004. Les Coreps couvrent l'ensemble du secteur du spectacle vivant et enregistré.

Indépendamment du fonctionnement des Coreps, le partenariat entre l'Etat, les collectivités et les professionnels conduit dans chaque région à de nombreuses rencontres formelles ou informelles autour d'une structure, d'une thématique ou d'un projet de territoire. Dans plusieurs régions (Nord Pas de Calais, Lorraine, Bretagne par ex), les DRAC et les collectivités ont pris l'habitude de se rencontrer régulièrement pour évoquer divers sujets qui vont de l'harmonisation de leurs politiques à leur mise en œuvre (dispositifs, financements, évaluation ...). La préparation des contrats de plan puis des Contrats de Projet Etat Région est également l'occasion de nombreuses séances de travail entre services déconcentrés de l'Etat et collectivités territoriales.

Dans ce contexte, il est proposé de formaliser un lieu de concertation territoriale sur les politiques du spectacle vivant qui puisse réunir l'Etat, les collectivités et les professionnels. Les Conférences

du Spectacle Vivant ont pour but de faciliter la concertation et la mise en œuvre des politiques publiques à l'échelle de chaque territoire. Elles s'appuient sur les services déconcentrés de l'Etat et ceux des Collectivités, sur les agences régionales et départementales ainsi que les organisations professionnelles dans le cadre d'un fonctionnement partenarial à définir. Elles devront faire l'objet d'une expérimentation avant généralisation éventuelle.

Les Conférences pourront se réunir dans des formats et des configurations différentes en fonction des sujets à traiter. A ce stade, il est proposé que les Coreps soient rattachées aux Conférences dont elles deviendraient l'une des déclinaisons pour évoquer les questions économiques et sociales. Par ailleurs, il est également souhaité que l'Etat et les Collectivités territoriales puissent se réunir afin de coordonner leurs politiques respectives et les moyens de leur mise en œuvre. Ces rencontres pourraient alors prendre la forme d'un Conseil Régional des Collectivités Territoriales pour le Développement Culturel.

Objectifs

- Mieux identifier les objectifs des politiques publiques relatives à la création, la production et la diffusion du spectacle vivant conduites par l'Etat et les différents niveaux de collectivités dans une région.
- Mieux articuler les interventions de l'Etat et des collectivités, des établissements et organismes nationaux (CNV, ONDA, Cultures France...), des sociétés civiles…, en matière de soutien à la production et à la diffusion du spectacle vivant, d'accès des publics à la culture, de présence et de circulation des artistes sur le territoire infra et inter régional.
- Envisager de nouvelles formes de coopération : simplification de certaines interventions financières, expérimentation en matière de répartition des responsabilités, mise en commun de moyens sur une politique et des objectifs partagés....
- Mieux prendre en compte collectivement les caractéristiques économiques et sociales des entreprises et des projets, examiner les modalités d'accompagnement et de développement correspondantes.

Actions et modalités de mise en œuvre

- Diagnostic partagé, état des lieux, points forts / points faibles, synergies possibles et existantes, coopérations à construire...
- Elaboration de plans d'actions prioritaires pluriannuels
- Conclusion de conventions ou de protocoles favorisant la réalisation d'objectifs partagés.
- Expérimentations en matière de décroisement et de mutualisation des financements, de gestion ou de toute autre forme de coopération entre acteurs dans le but de simplifier les procédures et d'optimiser les moyens existants.
- Observation – évaluation pour mesurer les résultats obtenus au regard des moyens mis en œuvre et adapter les procédures.

Remarques

Le groupe de travail n'a pas été en mesure de se pencher plus avant sur les modalités de fonctionnement des Conférences Territoriales du Spectacle Vivant. Ce point pose de nombreuses questions (représentativité, présidence, animation ....) qui ont été soulevées par les participants. Chacun s'accorde cependant à penser que le Préfet de région ou son représentant serait le mieux placé pour organiser le Conseil Régional des Collectivités. En revanche, il paraît tout à fait envisageable que la Conférence soit co-présidée, ou présidée à tour de rôle par un représentant des différents collèges, voire qu'elle ne soit présidée par personne, à condition de définir une méthode et un dispositif d'animation.

Le Fonds de soutien du Spectacle Vivant

1 – Le constat

La création d'un fonds de soutien pour le spectacle vivant, venant s'ajouter en complément du dispositif d'aide publique et dédié à la meilleure circulation des œuvres, part en premier lieu des constats maintes fois présentés par tous les experts de l'économie des productions artistiques :

- la multiplication des très petites entreprises, peu structurées, très dépendantes des financements publics ;
- une asphyxie économique du secteur, qui se traduit notamment par la dégradation des conditions de production,
- la saturation des mécanismes redistributifs qui ne peuvent faire face à la demande ;
- la faiblesse de la diffusion des productions ;
- une fragilité et une dispersion d'un système de soutien public devenu trop complexe pour être lisible et efficace pour les créateurs,
- une nécessité de dépasser les clivages (Etat/collectivités, création/ diffusion/action culturelle, répertoire/émergence, établissements/équipes artistiques, privé/public- co-production et soutien à la diffusion -…),

2 – Un fonds de soutien pourquoi faire ? Tout ou partie des objectifs suivants :

La mise en place de cet objectif :un fonds qui vise à une meilleure circulation des œuvres ne signifie pas des modalités orientées exclusivement sur la diffusion. On sait en effet que mieux diffuser signifie mieux produire, et qu'une production équilibrée garantit une bonne diffusion.

Le fonds devra d'abord constituer une réponse à cette situation :

- en favorisant la constitution de filières pour le spectacle vivant, création et diffusion ;
- en favorisant la structuration des entreprises et des institutions et en améliorant la viabilité économique et artistique des projets et donc leur capacité à être diffusés,
- en permettant l'émergence de nouveaux modèles économiques ;
- en favorisant la professionnalisation des entreprises ;
- en favorisant le développement de projets européens ;
- en contribuant à l'innovation, en répondant à des besoins généralement pas ou peu couverts par les dispositifs existants (programmes audiovisuels, …)
- en permettant une meilleure visibilité des compagnies françaises à Paris ;
- en permettant la collecte fiable d'informations ;

3 – Quelles ressources ?

Les ressources à envisager pour ce fonds pourraient être de plusieurs natures :

- Taxes ou redevances prélevées sur l'activité non couverte par l'ASTP et le CNV ;
- Création d'une taxe sur les produits dérivés ;
- Prélèvement d'une quote part de la rémunération prélevée sur les supports numériques et copie privée ;
- Alimentation par d'autres fonds, type Caisse des Dépôts, pour le financement de PME du secteur ;
- Création d'un fonds de dotation ;

Ce nouveau mécanisme, voté dans le cadre de la LME permet de faire fructifier, sur les marchés boursiers, du capital issu d'investisseurs bénéficiant des même règles de défiscalisation que le mécénat. Le Fonds pour le SV pourrait ainsi créer son propre fonds de dotation et financer avec les revenus issus des placements soit ses charges de fonctionnement soit des projets portés par des structures à but non lucratif

L'affectation d'un prélèvement sur la recette des jeux (Casinos ou loterie nationale, PMU) ne semble pas envisageable en l'état. Un rapport récent du ministère de l'intérieur a en effet réaffirmé le principe d'un maintien du fonctionnement actuel,

Préconisations issues du groupe de travail du CNPS
Méthodes et outils pour une politique de l'emploi dans le spectacle vivant

Conformément aux annonces de la ministre lors des plénières des entretiens de Valois de juin et septembre, **les travaux engagés par le groupe 4 des Entretiens de Valois** se sont poursuivis, comme le souhaitaient les participants de ce groupe, dans le cadre d'un **groupe de travail du CNPS**, d'une composition et d'une nature distinctes de celles des groupes de travail des Entretiens de Valois.

Ces travaux ont été présentés au **bureau du CNPS du 12 septembre** et ont été évoqués dans le cadre du **CNPS du 1er décembre.** Ils sont appelés à être prolongés indépendamment des échéances des Entretiens de Valois.

Les thèmes de travail suivants ont été retenus pour une première phase de travaux :

- **les lieux de concertation et de dialogue en région sur les questions d'emploi et de formation :** les COREPS, la représentation du secteur dans les Conseils économiques et sociaux régionaux (CESR), l'hypothèse de la création de chambres consulaires régionales, instances relevant de l'initiative des professionnels.

- les moyens de développer la professionnalisation des entreprises, et à cette fin l'hypothèse de la création d'un outil qualitatif et incitatif, sous la forme d'une **qualification d'entreprise liée à la professionnalisation de l'entreprise.**

Le groupe de travail, présidé par Claire Lamboley, sous-directrice de l'emploi et de la formation à la DMDTS, a tenu 4 réunions de septembre à novembre. Y ont participé, pour tout ou partie des réunions :

- **Employeurs** : Eric de Dadelsen (SYNDEAC), Irène Basilis (SYNDEAC), Catherine Delcroix (SYNOLYR), Philippe Chapelon (SNES), Hervé Cambou (Profevis), Audrey Marie Rose Pécome (PRODISS), Georges Terrey (SDTP), Pierre Médecin (CPDO), Serge Calvier (fédération des arts de la rue / UFISC), Patricia Coler (UFISC) ;
- **Salariés** : Jean-François Pujol (CGT), Marc Slyper (CGT), Lydie Grondin (CFDT), Pascal Louet (CGC)
- **CPNEF-SV :** Carole Zavadski
- **Experts** : Guy Carrara (SACD), Dominique Paquet (Ecrivains associés du théâtre), Jean-Philippe Würtz
- **Etat** : Karine Duquesnoy (DMDTS), Florence Berthout (ARENES), Antoine Laurent Figuière (DRAC),Martine Le Bras (DRAC), Bénédicte Gouilly-Frossard (direction de la sécurité sociale).
- **Collectivités** :

I - Les lieux de concertation et de dialogue en région sur les questions d'emploi et de formation

I-1 Les COREPS – la représentation du secteur dans les conseils économiques et sociaux régionaux (CESR)

L'ensemble des partenaires estiment que les COREPS se sont « essoufflées ». La question est posée des missions exactes de ces instances : l'espace de dialogue qu'elles constituent ne peut être une fin en soi mais bien un outil.

Le projet de circulaire sur les COREPS en cours d'élaboration, qui viendrait compléter la circulaire de 2004, est débattu par le groupe. Ce projet de texte vise à apporter, au vu du bilan réalisé en 2007, des précisions sur les missions, la composition et le fonctionnement des COREPS, à fixer à ces instances des objectifs opérationnels tant pour ce qui concerne les points d'information qu'elles peuvent permettre de traiter que les travaux qui peuvent être conduits dans ce cadre, entre représentants des partenaires sociaux, des collectivités territoriales, des organismes sociaux, et de l'ensemble des administrations de l'Etat concernées en région. Le projet de circulaire traite également de la coordination et de la capitalisation des travaux entre régions comme entre niveaux national et régional.

Le SYNDEAC estime que les COREPS pâtissent d'être mises en place à la seule initiative de l'Etat, et qu'il est indispensable que les professionnels s'auto-organisent au préalable, sous la forme de chambres consulaires régionales. Il souhaiterait par conséquent que les COREPS soient adossées aux chambres professionnelles, qu'elles soient un lieu de préconisation des politiques publiques pour la structuration et la consolidation des métiers, des entreprises et de l'emploi dans le secteur du spectacle.

Pour la CGT les COREPS sont la déclinaison du CNPS au niveau régional. Dans les régions où elles fonctionnent, elles ont montré leur réelle utilité.
L'UFISC estime que ces instances, créées par l'Etat, sont essentiellement le lieu d'information sur sa politique. Le fonctionnement et la composition des COREPS sont peu formalisés, les sujets traités divers. Elle insiste sur la nécessité d'un espace d'organisation de la profession en région et d'un véritable espace de concertation avec les collectivités publiques sur la formation et l'emploi.

L'idée est débattue par conséquent de prévoir dans le projet de circulaire que les COREPS sont un lieu dans lequel peuvent s'élaborer des préconisations ou recommandations opérationnelles. En ce cas, leur composition pourrait être amenée à être davantage formalisée, sous forme de collèges identifiés (collectivités, employeurs, salariés, Etat).

L'ensemble des participants font état de leur souhait que la réflexion conduite dans les Entretiens de Valois sur la mise en place de conférences du spectacle vivant ne conduise pas à une multiplication des instances en région, réduisant en fait leur impact et leur efficacité. Il importe que les articulations soient clarifiées et un dispositif cohérent, donnant toute leur place aux questions d'emploi et de formation, élaboré.

Il leur paraît indispensable de réfléchir à la manière dont le secteur pourrait mieux trouver sa place dans les CESR, soit en intégrant le collège des représentants des entreprises, puisque le secteur du spectacle n'est aujourd'hui présent dans les CESR, quand il l'est, qu'au titre du 3ème collège (organismes et associations concourant à la vie collective), soit par la création d'une section ou commission spécifique « arts et culture » dans les CESR.

I-2 L'hypothèse des chambres consulaires régionales

Le Syndéac et l'UFISC rappellent que leur souhait d'un approfondissement de l'hypothèse de la création de chambres consulaires régionales vient d'un constat : la nécessité que la profession s'organise au plan régional voire inter-régional, à son initiative, sur des bases démocratiques (élections), afin que le secteur, employeurs et salariés, soit en capacité de se rassembler pour devenir un interlocuteur identifié, cohérent, à la fois de l'Etat et des collectivités, notamment des conseils régionaux. Le secteur s'affirmerait ainsi territorialement dans sa dimension économique et sociale. Les chambres pourraient mettre à disposition de la profession les outils professionnels qui lui font aujourd'hui défaut.

Missions

Les missions pourraient être notamment :

- construire des outils pour la professionnalisation et l'accompagnement des entreprises,
- travailler sur l'entrée dans les métiers, la professionnalisation, la formation professionnelle (développer l'utilisation des dispositifs d'alternance, notamment l'apprentissage, émettre des avis sur la pertinence des formations dispensées dans le cadre de la formation continue en région),
- travailler sur l'articulation production diffusion,
- réaliser des études, notamment économiques, développer l'expertise sur le secteur.

Il est observé qu'une partie de ces missions rejoint les axes que la branche du spectacle vivant, via sa CPNEF, a retenus dans le projet d'ADEC (accord cadre pour le développement de l'emploi et des compétences) actuellement en cours d'élaboration avec la DGEFP et la DMDTS (construction d'outils pour la professionnalisation des entreprises, actions pour le développement de l'alternance, ...). L'articulation entre les deux démarches serait à préciser.

Faire chambre à part ?

Deux hypothèses sont examinées :

1) Viser l'intégration aux chambres de commerce et d'industrie ?

- Avantages :
  - plus grande reconnaissance par les autres secteurs économiques,
  - affirmation plus forte du caractère économique et social du secteur.
- Statut : les CCI sont des établissements publics sous tutelle des préfectures au niveau régional.
- Composition : les seuls employeurs
- Ressources : celles des CCI (taxe additionnelle sur la taxe professionnelle, rémunérations de leurs services, subventions, ...)

Cette hypothèse paraît peu pertinente à la plupart des participants.

2) Constituer une chambre spécifique aux arts et à la culture ?

C'est la solution retenue par le secteur agricole. Cette chambre spécifique pourrait rassembler tout ou partie des domaines suivants : spectacle vivant et enregistré, arts plastiques, livre, industries culturelles, bibliothèques, patrimoine, ...

- Avantages :
  Permet la présence des salariés, souhaitée par la partie employeurs du groupe de travail.
- Inconvénients :
  - complexité du fait de l'hétérogénéité du secteur ainsi entendu. Il paraîtrait en tout état de cause nécessaire dans cette hypothèse de constituer dans une 1ère phase une chambre centrée sur le spectacle vivant et enregistré.
  - maintien du secteur culturel dans son « isolement », dans l'affirmation de sa spécificité
- Statut : établissement public comme les autres chambres consulaires ? Association ?
- Ressources : à créer (taxe, services, subventions, dons…).

Le débat fait apparaître plusieurs interrogations :

- les salariés doutent de la pertinence d'une telle formalisation de ce type d'instance, qui relèverait plutôt d'une instance informelle de préparation des COREPS, concernant les employeurs,

- la CGT s'interroge sur le rattachement du secteur à des structures patronales portées par le MEDEF,
- Le SYNDEAC et l'UFISC soutiennent l'idée d'une chambre spécifique du secteur associant l'ensemble des forces vives, y compris les syndicats de salariés
- certains soulignent les risques d'une régionalisation des politiques, qui pourrait affaiblir la mutualisation et entraîner un appauvrissement dans certaines régions
- est posée la question de l'articulation avec le niveau national : faut-il une coordination, une chambre nationale, comme le souhaite le SYNDEAC, afin de garantir une harmonisation tant interrégionale que dans le lien aux politiques nationales ?

Si elle ne fait pas consensus, l'hypothèse de la création de chambres consulaires est à approfondir. En tout état de cause elle met en évidence la volonté des partenaires sociaux du secteur de fonctionner comme un secteur économique et social à part entière.

La recherche des moyens d'être représentés dans les **conseils économiques et sociaux régionaux** paraît une **piste à creuser pour la majorité des participants.**

II- La qualification d'entreprise artistique d'intérêt général, économiquement et socialement responsable

Le secteur du spectacle vivant est constitué d'un grand nombre d'entreprises, majoritairement de très petite taille. L'ensemble de ces entreprises jouent un rôle important au sein de la société de par la nature même de leur activité. Si elles ne peuvent être appréciées selon les critères de la rentabilité, elles suscitent des retombées économiques qui sont aujourd'hui reconnues.

Ce secteur se caractérise par une forte création d'entreprises nées à partir d'un projet artistique, sans projet global d'entreprise, et sans que ceux qui ont la responsabilité juridique de l'entreprise soient préparés à l'exercice de ce métier d'entrepreneur, notamment quant à la responsabilité économique et sociale qu'ils doivent assumer.

Ce constat a conduit le groupe de travail à réfléchir sur la création d'un **outil dynamique, qualitatif, incitatif et non coercitif de développement économique et social des entreprises,** permettant d'identifier et de soutenir les entreprises **engagées dans une démarche de structuration et de professionnalisation, visant une direction d'entreprise professionnalisée, stable et pérenne, et notamment une responsabilité d'employeur assumée.**

Cet outil prendrait en compte le **projet global de l'entreprise,** en intégrant ce qui a précédé le projet artistique et ce qui y fera suite.
L'UFISC souhaite que soit prise en compte la situation des entreprises entrant dans la démarche de professionnalisation et n'ayant pas encore les moyens de la pérennité.

Cet outil ne constituerait **pas une autorisation d'exercer ni un outil de contrôle du respect des obligations,** celui-ci étant du ressort de la licence d'entrepreneur de spectacle, qui vise la seule vérification de la conformité de la situation de l'entreprise au regard des obligations légales, réglementaires et conventionnelles.

Il s'agirait d'**une sorte de norme ISO,** qui aurait vocation à conditionner l'accès aux soutiens financiers, donc potentiellement les subventions de l'Etat, des collectivités territoriales, les aides des fonds de soutien (CNV, ASTP, ...), les aides de type FCM, SACEM, ... **et qui dans l'immédiat, pour accompagner le processus, fonderait la recherche de nouveaux types d'appui** (fiscalité, aides à l'emploi, ...).

Inversement la qualification ne peut impliquer le financement : les décisions de financement relèvent exclusivement des financeurs.

Le groupe de travail a baptisé provisoirement cet outil : **« qualification d'entreprise artistique d'intérêt général, économiquement et socialement responsable ».**
Il a commencé à lister des critères, dans une première approche qui nécessitera bien évidemment d'être approfondie dans les réunions à venir du groupe de travail.

Cette réflexion **pourrait conduire à une évolution du cadre législatif et réglementaire qui régit les entreprises du spectacle vivant. Elle s'inscrit par conséquent très clairement dans le long terme.**

Les critères

Le groupe écarte a priori tout critère lié directement aux contenus artistiques, dont l'appréciation doit pouvoir relever des financeurs. Il a identifié deux types de critères, relatifs :

- **à la mission artistique d'intérêt général de l'entreprise** : ces critères permettront de réaffirmer que les entreprises du spectacle vivant ont une dimension spécifique, qu'elles ne peuvent être appréciées selon les critères de la rentabilité. Il s'agirait de critères liés à la nature des projets artistiques et, du fait de l'inscription de l'entreprise dans la durée, à son action en matière de veille et de soutien à l'émergence et à l'innovation, autant dans les écritures que dans les esthétiques, de critères liés à l'action de l'entreprise en direction de la production et de la diffusion sur les territoires (régional, national, international, ...), à son rôle dans la diversification des publics, dans le développement des pratiques en amateurs, ...

- **au fonctionnement de l'entreprise sur le plan économique et social :**

- **critères liés à la structuration de l'entreprise :** clarification du lien de subordination (identification claire de l'employeur), compétence de l'encadrement en matière économique et sociale, que ce soit par la formation ou l'expérience, ...

- **critères liés à la structuration de l'emploi** : volume d'emploi et part de l'emploi direct, forme et durée des contrats, respect des obligations relatives aux droits d'auteurs, part du plateau artistique dans le budget, démarche de professionnalisation des équipes artistique, administrative et technique : implication dans la formation continue tout au long de la vie, dans les dispositifs de formation en alternance, pour favoriser l'insertion professionnelle notamment, implication dans la GPEC (déroulements de carrière, anticipation et accompagnement des reconversions, ...) ainsi que dans la validation des acquis de l'expérience, et plus généralement dans la transférabilité des droits.

- **critères liés à la place de l'entreprise dans la branche** : engagement dans la recherche d'association ou de synergie avec d'autres équipes, implication dans l'accueil ou le compagnonnage, notamment pour aider des équipes à se structurer, ...

- **critères liés à la place de l'entreprise dans les territoires :** tant géographiques (place et rôle dans l'aménagement du territoire) que sociaux (mixité sociale …)

La mise en oeuvre du projet **d'ADEC spectacle vivant** en cours d'élaboration pourrait accompagner cette démarche de structuration et de professionnalisation des entreprises.

Les modalités d'attribution

Deux hypothèses ont commencé à être débattues, mais méritent plus ample examen par le groupe :

- attribution par un organe indépendant des financeurs, dans la mesure notamment où cette qualification aurait vocation à s'appliquer à d'autres formes de soutien financier que la subvention,
- attribution par un organe regroupant à la fois les financeurs publics (MCC et collectivités territoriales) et les professionnels. Il pourrait s'agir des commissions des licences d'entrepreneurs de spectacles élargies notamment aux représentants des collectivités territoriales.

Présentation des travaux de la plateforme de préfiguration d'un dispositif national d'observation du spectacle vivant

Dans la suite de la première partie des Entretiens de Valois, la Ministre a retenu la proposition émise par le groupe *Observation et connaissance du spectacle vivant* d'une « plate-forme opérationnelle », à laquelle elle a confié la mission de réfléchir à la « préfiguration et à la mise en place d'un dispositif national d'observation du spectacle vivant ». L'échéance de la restitution définitive des travaux de cette plate-forme est fixée au delà de la fin de l'année 2008.

Les cinq réunions tenues en octobre et novembre ont permis de commencer à tester la dynamique d'une telle plate-forme, en termes de méthode de travail. Elles peuvent déboucher sur des pistes de travail, largement dégagées au cours de la première phase, pour une restitution finale en juin 2009.

1. La dynamique de la plate-forme : bilan des travaux du « groupe 3 » en octobre-novembre 2008

- une organisation de la « plate forme » a été proposée :

Les membres ont confirmé l'ambition d'articuler un comité de pilotage politique à un, ou des, groupe(s) technique(s). Le comité de pilotage formule des besoins globaux ou par thème, besoins sur lesquels des groupes techniques dégagent concrètement propositions méthodologiques et résultats. Un aller-retour permet ensuite de stabiliser, le cas échéant, des résultats, et de pointer les problématiques techniques liées aux divers domaines d'observation.

- les tours de table des réunions d'octobre et novembre :

Le comité de pilotage, qui s'est réuni quatre fois, a été affaibli par l'absence de représentants des collèges de collectivités territoriales et de salariés.
Le groupe technique (réuni une fois en novembre, sur le thème de la fréquentation du spectacle vivant) a associé un représentant des structures d'observation en région.

- un calendrier :

Les membres du comité de pilotage se sont fixé l'échéance à l'été 2009 pour le rendu de travaux et d'un cahier des charges effectif.

- les éléments de consensus dégagés au cours des cinq réunions d'octobre et novembre :

- le principe d'un **tableau de bord d'indicateurs réguliers et pérennes**. Celui-ci n'a pas encore été rédigé, bien qu'une première liste ait été présentée par le CNT. C'est néanmoins dans cet esprit de données de cadrage qu'une première thématique a été travaillée au cours de deux de ces réunions (connaissance statistique des publics du spectacle vivant, dans un premier temps via le chiffrage indicatif de la fréquentation). Cette démarche d'indicateurs, si elle n'est pas exclusive d'autres approches d'observation (statistiques plus détaillées, observation plus qualitative) est donc reconnue, dans le délai imparti, comme suffisamment porteuse en termes de mobilisation et d'enrichissement des sources, et d'amélioration des outils d'aide à la décision.
- la nécessité de fixer un **périmètre** à cette démarche d'observation, et donc des critères pour en délimiter le champ (ex. structures possédant une ou plusieurs licences ? structures possédant une billetterie, qui exclut compagnies et petits lieux ? etc.).

- les **premiers champs d'observation** ont fait consensus. Le champ des publics (sous l'angle du chiffre de la fréquentation, de sa répartition par genre, type de structures, etc., et de son rapport à l'offre) a donné lieu à quelques mises en forme statistiques[1] (apports des enquêtes sociologiques INSEE et DEPS sur le chiffrage indicatif de la fréquentation du SV, apports très lacunaires des remontées de fréquentation des lieux de spectacle) qui doivent être poursuivies, et à la discussion de quelques pistes (voir ci-dessous) d'amélioration des outils de collecte. La thématique des entreprises aura par ailleurs donné lieu à deux premières séances de travail, permettant un échange sur les diverses démarches actuelles d'observation dans ce domaine, et ce afin d'avoir une approche partagée du champ à considérer.

- a également fait consensus la nécessité d'encadrer méthodologiquement l'articulation des connaissances des acteurs du spectacle vivant et de leurs activités entre Etat, collectivités territoriales, centres de ressources nationaux, sociétés civiles, observatoires régionaux, etc., mais aussi organismes professionnels, de soutien, syndicats, réseaux et fédérations du secteur au moyen de quelques référentiels et nomenclatures communs (SIRET comme référentiel, nomenclatures d'activités par exemple) mais aussi de mode de questionnements communs et partagés pour certains et complémentaires les uns des autres.

- la nécessité de travailler sur les **nomenclatures** est reconnue : début d'état des lieux (NAF, rubriques du questionnaire « Atalie » dans les formulaires cerfa des demandes ou renouvellement de licence), mais aussi chantier bientôt réouvert par le DEPS pour fixer dans un cadre européen une nomenclature par domaine et fonction beaucoup plus détaillée que la NAF 2008 quant aux activités culturelles, dont le spectacle vivant (l'attente des partenaires de la ressource a été formulée sur ce point).

- les perspectives très riches de tous les travaux assurant **l'interopérabilité des bases** de données existantes, fondée sur une identification des unités culturelles, notamment mises à jour automatique par l'INSEE au travers de SIRENE (SIRET et SIREN) dans ce domaine, mobilisent fortement les partenaires au sein du groupe.

- la nécessité de travailler sur les **billetteries**, seule source possible pour une remontée moins strictement déclarative, plus régulière et plus exhaustive, sur la fréquentation du spectacle vivant est pointée. Ce qui pose le problème de la couverture du champ qui ne dispose pas de billetterie. Les participants ont pu prendre conscience qu'une taxe sur les spectacles peut certes constituer un point d'appui, mais ne saurait à elle seule constituer l'outil universel en termes d'observation (témoignage du CNC, qui ne recueille que trois informations de la gestion de la TSA). Par ailleurs a été évoquée, mais non encore approfondie, l'hypothèse d'un dispositif adossé à la remontée d'information vers la DGI dans le cadre de la TVA sur les montants billetterie.

2. L'organisation et les suites du travail pour une restitution en juin 2009

L'objectif peut être clarifié autour de trois aspects :

- premier travail, déjà évoqué, et qui reste à mener : **repérage des démarches et savoir-faire existants dans le champ de l'observation** (présentation technique des données gérées par chaque partenaire : contenu, organisation des bases de données, fichiers, annuaires, etc.) ou des démarches en cours (enquêtes à venir, ou nouveaux dispositifs de type « Gimic »).

- **coordination et valorisation de ces sources par la réalisation d'un tableau de bord** (tel que le délai imparti le permettra), dont le contenu doit être dégagé collectivement, sur les champs d'observation concernés par la présente démarche : activités (création, production, diffusion),

[1] Cf infra « estimation de la fréquentation du spectacle vivant »

publics, financements et économie. Les données relatives à l'emploi et la formation, réunies par la commission Emploi et les observatoires prospectifs des métiers et des qualifications du CNPS, sont exlues du champ. Les données relatives à l'économie du spectacle, issues de l'enquête annuelle d'entreprise réalisée par l'INSEE et exploitée par le DEPS, après expérimentation en 2008, contribueront au projet de tableau de bord. Les participants au tour de table du groupe ont affirmé la nécessité d'être associés à la phase de construction de cette enquête, notamment pour l'enquête pilote (questions à intégrer, constitution de l'échantillon).

- dans la suite des travaux d'octobre et novembre, et des réflexions techniques auxquelles donnera lieu le traitement des points ci-dessus, **le cahier des charges des dispositifs techniques d'amélioration** (dont certains évoqués ci-dessus) pourra être établi en juin.

Proposition de rendu final (juin 2009)

- pré-tableau de bord sur les activités, économie, financements et publics ;

- cahiers des charges dégageant :

  - après une expertise des deux grandes hypothèses d'organisation de l'observation nationale (observatoire ou plate-forme) faisant, entre autres, état des moyens financiers, humains et techniques nécessaires, et de la répartition des charges, dans une perspective durable ;
  - des propositions de dispositifs techniques (ex. nomenclatures, interopérabilité), voire réglementaires, d'amélioration de la remontée des sources.
  - les informations qu'il serait possible de recueillir au travers des systèmes de billetterie, et l'organisation de la « remontée » d'observation.

Il convient toutefois de souligner que les propositions finales de ce groupe de travail seraient évidemment fortement impactées par trois types d'événements :

- la poursuite, voire l'accélération, que les membres du groupe de travail souhaitent vivement, des projets informatiques du ministère de la culture de répertoire des unités culturelles, nécessaire à une connaissance approfondie du champ du spectacle vivant, ainsi que la mise en œuvre opérationnelle d'Atalie ; ces évolutions apparaissent bien aujourd'hui comme conditionnant une approche d'analyse précise (voire quasi exhaustive) des entreprises du secteur.

- la mise en place, ou la généralisation, d'une taxe sur les spectacles, dont la perception tendrait à définir le champ concerné (entreprises sujettes à la licence d'entrepreneur de spectacles ?) et aurait sans doute un impact sur les obligations liées à la billetterie.

- la création d'un organisme « fédérateur » dont le statut, la composition et les moyens resteraient à définir, et qui pourrait donc se voir attribuer, entre autres, un rôle clé dans le domaine de l'observation.

Estimation de la fréquentation du spectacle vivant en France

Objectif

L'objectif est d'alimenter les travaux en cours d'estimation de la fréquentation du spectacle vivant. Cette estimation peut contribuer :

- à mesurer l'importance de cette fréquentation, en particulier au regard d'autres disciplines culturelles ou d'autres pratiques (sportives par ex).
- à contribuer au tableau économique du spectacle vivant, en permettant d'évaluer le poids de la dépense des ménages dans le financement de cette « filière » (estimée globalement à 3,9 milliards d'euros en 2006 dans l'enquête INSEE/consommations des ménages par produit).
- à alimenter les réflexions actuelles sur la mise en place d'une taxe générale sur les billets de spectacle, en permettant d'évaluer les recettes que pourrait dégager un tel dispositif.

Méthode

1 . Estimation sur la base des enquêtes sur les pratiques culturelles des Français de 15 ans et plus (PC/DEPS ; PCV/INSEE)

En l'absence d'une information suffisamment complète sur la fréquentation/billetterie émanant des lieux, la méthode consiste à estimer le nombre total de places utilisées (payantes surtout, mais aussi gratuites) par les Français de 15 ans et plus d'après la fréquence qu'ils ont déclarée (par an, voire par mois ou semaine, etc.) de leurs sorties aux différents spectacles :

- dans la dernière enquête du DEPS sur les Pratiques culturelles des Français (1997) ;
- dans l'enquête Pratiques et Conditions de vie (PCV) de l'INSEE sur l'année 2003.

Les étapes proposées sont les suivantes :

A. Exploitation des bases de données PC 1997 (DEPS) et PCV 2003 (INSEE) : estimation de la fréquentation par domaine (le croisement sur le cinéma des données de l'enquête avec celles connues exhaustivement sur le cinéma CNC donnera une indication sur la qualité des résultats obtenus).
B. Comparaison des deux résultats
C. Rapprochement avec d'autres données (émanant des lieux de spectacles)

Limites :

Seuil du public : 15 ans et plus seulement
Caractère déclaratif des enquêtes de pratiques
Dans une perspective de chiffrage économique de dépense des ménages, imprécision sur le caractère payant ou gratuit de la fréquentation déclarée

- **Collecte, ou estimations, sur la base des remontées des lieux de spectacles**

L'état des lieux de cette remontée reste lacunaire.

Validation de la démarche par le Département des Etudes, de la Prospective et de la Statistique (DEPS)

Le DEPS a expertisé la méthodologie proposée par la DMDTS pour estimer la fréquentation du spectacle vivant, en rappelant que l'extension de l'assiette de la taxe actuellement perçue par le CNV permettrait de suivre très précisément la fréquentation du spectacle vivant, comme évoqué au cours des premiers Entretiens de Valois.

1. la méthode fondée sur les enquêtes Pratiques culturelles, ou Pratiques et conditions de vie, des Français de 15 ans et plus.

Le DEPS confirme sa pertinence :

- les évolutions des résultats en 2008 en cours de traitement n'invalident pas ces tendances;
- elles suggèrent toutefois de favoriser l'importance à accorder aux hypothèses basses, les enquêtes sur les pratiques culturelles tendant à une légère surestimation de pratiques ;
- l'appui sur les résultats du CNC doit prendre en compte le fait que les données du CNC ne font pas de distinction d'âge (les moins de 15 ans étant compris dans les données totales).

2. autres aspects de méthode (source par la fréquentation des lieux)
   Le DEPS pointe la présence de doubles-comptes entre la source CNV et les données scènes nationales et théâtres de ville.

Résultats

1. **L'exploitation des données** de l'enquête Pratiques culturelles des Français du DEPS (1997) et de l'enquête Pratiques et Conditions de Vie des Français de l'INSEE (2003) **dégage une fourchette de 65 à 75 millions de fréquentants** :

   - extrapolation (estimation basse) à partir de l'enquête Pratiques culturelles 1997 (non infirmée par les premiers résultats sur 2007) : 75 millions ;
   - extrapolation (estimation basse) à partir de l'enquête PCV 2003 (non infirmée par les premiers résultats sur 2007) : 65 millions ;
   - on prendra ici le parti d'estimer la fréquentation du spectacle vivant en milieu de fourchette, à **70 millions de spectateurs de 15 ans et plus en 2003 (hors spectacles de rue et spectacles amateurs)**.

   N.B. : ces 70 millions entrées (estimées) correspondent évidemment à des entrées payantes et gratuites

2) **Les données et estimations émanant des lieux doivent être écartées**, car elles restent très fragiles, comme par exemple, les estimations de la fréquentation des théâtres municipaux, du cirque, des festivals, etc. Les sources SACEM, et SACD hors Paris ne sont pas mobilisées.
   Elles comportent des doubles-comptes entre les données CNV et les données issues des scènes nationales ou estimées des théâtres municipaux, ce qui pourra bientôt être corrigé sur les scènes nationales (enquête en cours détaillant la fréquentation par discipline), mais pas avant longtemps sur les théâtres municipaux (donnée estimée).

   Le chiffre atteint est de 53 millions (hors spectacles de rue et spectacles amateurs), mais n'inclut pas, par exemple, l'information sur les concerts de musique savante (hors Cité de la musique et théâtre du Châtelet, et hors scènes nationales), les spectacles de théâtre hors TN, CD, SN et théâtres municipaux.

Délégation à la musique : résumé des travaux des groupes techniques

Ce texte vise à synthétiser les réflexions entamées à l'occasion des réunions de deux groupes techniques relevant de la Délégation à la musique de la DMDTS.

L'un a débuté en octobre et réunit des représentants des centres nationaux de création musicale, des opéras et des orchestres (groupe intitulé CO²).
L'autre, consacré aux lieux de musiques actuelles, s'appuie sur un groupe de travail qui a débuté il y a un peu plus d'une année dans le cadre du Conseil Supérieur des Musiques Actuelles (CSMA). Il réunit des représentants d'organisations professionnelles (fédérations et syndicats) représentatives du secteur des Musiques actuelles (MA), des représentants des collectivités territoriales et du Ministère de la culture et de la communication.
Un troisième groupe, centré sur les ensembles, groupes et collectifs musicaux non permanents, débutera sa réflexion au cours du mois de janvier 2009.

Ces trois groupes continueront leurs travaux en 2009. Le présent texte constitue donc une pré-synthèse devant être complétée dans les mois à venir. A ce stade, les deux premières parties sont communes aux groupes CO² et lieux de MA, et les deux suivantes plus spécifiques à chacun de ces deux groupes de travail.

Cette pré-synthèse s'appuie sur des comptes rendus des réunions tenues à ce jour et sur d'autres travaux d'ensemble, ainsi que sur une relecture en séance ; elle n'a toutefois pas vocation à faire l'objet d'une validation par les participants des groupes techniques. En tant que telle, cette pré-synthèse peut s'inscrire parmi les contributions au rapport final des Entretiens de Valois.

Cette pré-synthèse rappelle d'abord un certain nombre de caractéristiques du paysage musical, puis indique plusieurs souhaits d'ordre général ; elle résume ensuite les premières approches de trois notions par le groupe CO² (cahier des charges, ordre de marche, tableau de bord) et la réflexion du groupe des lieux de musiques actuelles sur ce qui fonde l'intervention publique dans ce secteur, sur les modalités de cette intervention et sur des éléments spécifiques aux musiques actuelles.

1 – Rappel de quelques caractéristiques propres au paysage musical

Le paysage musical français témoigne d'un certain nombre de caractéristiques qui le singularisent au sein du spectacle vivant.

Il est d'abord marqué par une forte hétérogénéité, qui s'articule autour de plusieurs polarités : émetteur / auditeur, scène / disque, pratique en amateur / pratique professionnelle, musiciens permanents / musiciens intermittents, secteur commercial / secteur public, industrie / artisanat, musiques populaires / musiques savantes, écriture / oralité, ou encore instruments modernes / instruments anciens, nouvelle lutherie / instruments classiques…

Les modalités du soutien public aux secteurs musicaux sont également hétérogènes. On peut par exemple relever que les musiques dites « savantes » ou « classiques » bénéficient d'un soutien institutionnel très ancien, alors que le secteur des musiques dites actuelles n'est pris en compte que depuis peu par les collectivités publiques.

Le secteur musical est globalement l'objet d'un fort partenariat entre les différentes collectivités publiques, notamment lié à la forte implantation territoriale des structures musicales, avec un

financement public où la part de l'Etat est généralement plus faible que dans les autres secteurs du spectacle vivant.

Autre singularité, en comparaison avec le secteur théâtral ou avec les pays voisins : la musique ne dispose que de peu de lieux dédiés, hors des musiques actuelles et de l'opéra. On peut notamment rappeler que la plupart des orchestres – toutes esthétiques confondues – et des centres nationaux de création n'ont pas de lieu propre pour leur diffusion. Ce contexte particulier, et spécifique à la France, concourt à faire de la place de la musique, dans la programmation des scènes nationales et des autres lieux pluridisciplinaires, un enjeu particulier.

La place prise au sein des politiques publiques par les musiques actuelles dans leurs différentes composantes constitue également un élément de singularité du secteur musical de ce pays. Outre le principe ainsi réaffirmé d'une égale dignité de l'ensemble des musiques, cette évolution est allée de pair avec une articulation public / privé dont témoignent notamment le CNV (Centre National des Variétés, établissement public en charge de la perception et de la redistribution d'une taxe fiscale sur la billetterie), et avec une implication déterminante des collectivités locales dont témoignent les programmes « Zénith » et les « Scènes de Musiques Actuelles ».
Le développement du secteur des musiques actuelles s'appuie sur une approche globale des pratiques artistiques et culturelles, tant amateures que professionnelles, et sur une articulation des notions de répétition, de formation et de diffusion. Il nécessite un soutien public à la découverte, à l'émergence et à l'innovation artistique.

On peut aussi relever la place de l'emploi permanent au sein du secteur musical dit classique. Nécessaire à l'interprétation du répertoire orchestral et lyrique qui implique pour les musiciens l'établissement de réflexes collectifs et inscrits dans la durée, cette permanence est un facteur de présence d'artistes musiciens sur tout le territoire, comme l'est également l'existence d'un secteur d'emploi développé au sein des conservatoires, des écoles de musique publiques et associatives, et des centres de formation professionnelle. On peut également noter que la ressource de l'emploi artistique permanent, présente dans une part du secteur classique, n'existe qu'en ce qui concerne l'enseignement – dont on constate le développement – dans le secteur des musiques actuelles.

Il convient également de rappeler le caractère récent de la politique de l'Etat en faveur des ensembles et groupes ou collectifs musicaux non permanents, qui repose sur des comités d'experts réunis par les Drac. Le succès durable de ce soutien à un secteur particulièrement novateur, présent internationalement mais très fragile, est étroitement lié au niveau de prise en compte par les lieux pluridisciplinaires de la production de ces ensembles.

Enfin, on peut noter la grande diversité des modèles économiques en présence et des niveaux de financements publics mis en œuvre dans le secteur musical.

2 – Plusieurs souhaits d'ordre général

a - Le *partenariat entre l'Etat et les collectivités territoriales,* et par conséquent le croisement de leurs financements, constituent l'un des fondements de l'intervention publique dans le secteur musical, et l'une des garanties d'un engagement durable et vertueux des collectivités publiques dans ce secteur.

b - La notion de *desserte équitable du public* doit, tant au plan territorial qu'en ce qui concerne les conditions d'accès, être constitutive des missions de service public portées par les structures pérennes du spectacle vivant, et des accords à passer entre collectivités publiques visant à veiller, à l'échelle d'un territoire, à la complémentarité des structures du spectacle vivant y opérant. A cet égard on peut s'inspirer de ce qu'indique la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant : *« L'attention portée à une offre artistique équitable sur un territoire, et un*

service régulier offert à sa population, est l'une des missions fondamentales qui justifie le soutien de l'Etat [des collectivités publiques] *au fonctionnement des institutions* [des structures] *du spectacle vivant ».*

c - Il semble nécessaire d'opérer une *distinction fondamentale entre les structures permanentes* portant dans la durée des *missions artistiques et culturelles d'intérêt général (opéras, orchestres, centres de création, Smac et autres lieux de musiques actuelles, festivals…)* – ce qui légitime leur pérennité, mais contraint leurs responsables–*, et les structures portant un projet personnel* n'ayant pas nécessairement vocation à perdurer au-delà de la réalisation de ce projet. Le fait que les structures permanentes soient ou non dirigées par un artiste ne doit pas entraîner de conséquence sur leur vocation à porter prioritairement des missions d'intérêt général, faisant place à la diversité des expressions du spectacle vivant.

d - La *notion de création* est très différemment utilisée dans le secteur musical et dans le secteur théâtral. C'est l'acception admise dans le secteur théâtral qui est la plus couramment usitée au sein du spectacle vivant, ce qui n'est pas sans conséquence sur la place occupée par la musique au sein des programmations des scènes nationales, ou au sein des actions de l'Onda. Si le soutien à la création au sens d'*écritures ou expressions nouvelles* doit demeurer prioritaire au sein des politiques menées notamment par l'Etat, il apparaît nécessaire que *les valeurs créatives de l'interprétation* soient pleinement reconnues comme telles, car indispensables à l'évolution de l'œuvre vers le public d'aujourd'hui. Dit autrement, le processus de création, amorcé au moment de l'écriture et de la première audition de l'œuvre, se poursuit nécessairement dans ses interprétations (ou mises en scène dans le cas du théâtre), et intègre les évolutions ou avancées que portent ces interprétations (ou mises en scène). Ainsi, l'interprétation n'est pas seulement une fenêtre ouverte sur de grandes œuvres du patrimoine, mais également une projection créative de ces œuvres et de leur évolution dans le monde d'aujourd'hui. Cette approche de la notion de création vaut également pour les musiques actuelles incluant des démarches d'interprétation ou de ré-appropriation.

e - La *notion de lieu* est souvent prépondérante dans les réflexions menées dans le secteur théâtral (exemple de la synthèse des travaux du groupe III des EV qui traitait des labels). Cette notion serait utilement contrebalancée par la *notion de communauté artistique* s'agissant du secteur musical, plus particulièrement dans le secteur des musiques dites savantes. Car si la notion de lieu apparaît souvent déterminante dans le cas des structures du secteur théâtral, même lorsqu'elle est associée à celle de communauté ou de présence artistique, c'est bien la notion de communauté artistique, allant jusqu'à la permanence artistique dans le cas des orchestres et des opéras, qui est généralement première et déterminante dans une bonne part de ce secteur musical. Rappelons que la plupart des orchestres, des ensembles, des formations de jazz et de variété ne disposent pas de lieu de diffusion, ni même parfois de lieu permanent de répétition. Et rappelons que les centres nationaux de création, s'ils disposent de lieux de travail et de recherche, ne disposent pas de lieux de diffusion.

3 – Premières approches des trois thèmes de réflexion par le groupe CO²

a) La notion de cahier des missions et des charges

La notion de cahier des *missions* et des charges est préférée à celle de cahier des charges. Son affirmation en tant que notion partagée par les collectivités publiques et par les structures du spectacle vivant, est perçue comme possible vecteur d'une refondation des politiques publiques dans le secteur. Elle est un outil indispensable à une identification partagée des missions d'une structure donnée, et à l'articulation des objectifs des différents niveaux de collectivités publiques concourant au financement de cette structure.

Cette notion doit être considérée aux trois niveaux : national, territorial, local.

A l'échelle nationale, cette notion fait référence au socle des missions fondamentales devant être remplies par toute institution du spectacle vivant bénéficiant de financements publics. Toujours à l'échelle nationale, cette notion peut préciser ce qui est commun aux structures ou institutions de même appellation ou de même label.

A l'échelle territoriale, cette notion doit intégrer les enjeux liés à la complémentarité des structures pérennes du spectacle vivant y opérant, et à la desserte du bassin de population concerné, ce qui suppose la conclusion d'accords cadre entre l'Etat et les collectivités territoriales concernées, les professionnels devant être consultés au cours de ce processus.

A l'échelle d'une structure donnée, la notion de cahier des missions et des charges doit préciser, dans le cadre national et territorial préalablement défini, les missions pérennes propres à cet établissement, en prenant notamment en compte sa spécificité, son histoire, ses caractéristiques artistiques et techniques.

Dès lors, le projet artistique porté par le directeur peut s'inscrire dans la pérennité d'une structure et de l'accord qui lie les différents niveaux de collectivité concourant à son fonctionnement.

b) La notion d'ordre de marche

La notion de « théâtre en ordre de marche » (TOM), associée à celle, complémentaire, de « marge artistique », ont contribué à structurer le fonctionnement économique du secteur théâtral subventionné. Ces notions sont en revanche peu utilisées dans le secteur musical, car pas nécessairement adaptées à la grande diversité de ses modèles économiques, à la présence d'emplois artistiques permanents au sein de certaines de ses structures, comme à la rareté des lieux dans ce secteur, opéras et Smac mis à part.

Aussi la réflexion a-t-elle débuté sur les bases assez différentes d'un « ordre de marche élargi », incluant non seulement les coûts fixes de l'établissement considéré, mais aussi ceux générés par le financement de ses missions principales ou associées. Est également inclus à cet « ordre de marche élargi » le potentiel de ressources propres des structures, avec l'objectif de prendre en compte des situations fort différentes d'un établissement à l'autre (propos artistique, nature des missions, condition de la diffusion, jauge de la salle, recettes annexes…).

Avec les limites d'une présentation sous forme de formule, cette approche de l'« ordre de marche élargi » peut être illustrée ainsi :

Coût de l'ordre de marche + Coût des missions – Capacité à générer des ressources propres.

Dans le cours des travaux, la notion proposée d'un « ordre de marche élargi » fut perçue positivement en ce qu'elle :

- vise à une conscience partagée par les partenaires publics et par les dirigeants d'un établissement, de la globalité des enjeux et de l'activité d'une structure, de leurs coûts et de l'évolution de ceux-ci
- permet d'appréhender l'ensemble des coûts de mise en œuvre des missions portées par l'établissement (missions artistiques, action culturelle, éducation artistique, soutien à l'insertion, investissements, évolution des outils de travail…)
- suppose une réelle prise en compte, par les partenaires publics, de l'évolution des frais fixes des établissements, et notamment de ceux engendrés par les personnels artistiques permanents qui sont parties prenantes des missions fondamentales des orchestres et des opéras ; et aussi des coûts liés aux évolutions technologiques dans le cas des centres nationaux de création musicale

- vise, à partir d'une approche suffisamment globale de l'activité, à un financement public équitable et prenant en considération l'économie propre de chaque structure.

Fut néanmoins relevé qu'une telle approche de l'ordre de marche doit être accompagnée d'un certain nombre de précautions :

- affirmant le caractère indissociable du « cahier des missions et des charges » et de « l'ordre de marche élargi »
- écartant toute norme nationale ; il ne peut s'agir d'établir que tel type d'établissement doit atteindre tel niveau de ressources propres, ou ne doit pas dépasser tel montant de charges fixes
- évitant qu'une telle approche implique de situer tous les établissements dans le champ de la subvention pour complément de prix, ce qui entraînerait une contrainte fiscale.

Quelques propositions furent faites concernant la formule énoncée plus haut :

- de mentionner « ressources propres » plutôt que « capacité à générer des ressources propres »,
- de remplacer le « coût de l'ordre de marche », par les « coûts fixes de mise en œuvre »,
- de commencer par le « coût des missions », avant d'évoquer les « coûts fixes de mise en œuvre ».

c) La notion de tableau de bord

Le souhait de mettre en œuvre des tableaux de bord pour les structures du spectacle vivant, et singulièrement pour les structures musicales pérennes, répond à deux objectifs.

Un premier objectif est de disposer des outils d'un suivi partagé de l'activité des structures musicales par les acteurs culturels et par les différents niveaux de collectivités. La mise en œuvre de tableaux de bord doit permettre un suivi dans la durée de ces structures, incluant l'activité des années précédentes et les prévisions pour les années suivantes. Cette mise en perspective est utile pour prendre en compte à la fois l'anticipation nécessaire des décisions de programmation et l'évolution propre à chaque structure. Elle contribue également au caractère pérenne et responsable du dialogue établi entre une structure donnée et les collectivités publiques la finançant.

Un deuxième objectif est d'améliorer le suivi national du spectacle vivant et la valorisation du secteur. Il apparaît ainsi souhaitable que toutes les structures du spectacle vivant adoptent des éléments communs d'analyse de leurs activités, permettant à la fois d'analyser l'impact national des politiques publiques à l'œuvre et de mieux faire connaître les enjeux et les résultats de ce secteur.

Etablies en relation avec le cahier des missions et des charges de chaque structure, les principales rubriques de ce tableau de bord pourraient être :

- les éléments fondamentaux de « l'ordre de marche élargi » (cf. compte-rendu de la réunion CO² du 27 novembre 2008)
- la description de l'activité principale (productions, diffusions)
- la description des activités associées (activité culturelle, éducation artistique)
- la fréquentation du public
- les activités audiovisuelles
- les activités internationales.

Les débats ont permis de dégager :

- la nécessité de distinguer, au sein de la notion de tableau de bord, ce qui constitue des outils d'analyse et de gestion communs aux structures et à leurs financeurs publics (cas n°1), et ce qui constitue des outils d'observation nationale et de communication (cas n°2)
- la nécessité d'adopter un lexique commun, précisant la nature du ou des tableaux de bord considérés (cas n°1 ou cas n°2), ainsi que le contenu des rubriques (ce que l'on entend par « création », par « reprise », etc.)
- l'intérêt d'une démarche prenant en compte la durée (pour le cas n°1), ce qui permet d'observer l'évolution d'une structure sur plusieurs années et d'appréhender l'atteinte de ses objectifs
- la nécessité de prendre en compte les systèmes d'observation et de demande d'informations déjà en place, afin d'éviter de surcharger les structures de demandes redondantes
- la légitimité d'une telle démarche dans un secteur reposant largement sur un financement public
- l'importance d'associer les collectivités territoriales à l'élaboration des tableaux de bord.

Est néanmoins relevé que la mise en œuvre de tableaux de bord (cas n°1 et n°2) nécessite :

- d'adopter une approche permettant de prendre en compte des activités peu analysables à partir de simples chiffres, comme l'action culturelle, l'éducation artistique, la présence artistique et l'accueil en résidence, ou les actions ne donnant pas lieu à billetterie, etc.
- que la notion de tableau de bord (cas n°1) soit étroitement liée à celle de cahier des charges et des missions ; la nature et la diversité de l'activité de chaque structure doivent être suffisamment prises en compte dans les rubriques du tableau, en particulier celles dont l'activité fait une place importance à la création et à la recherche
- l'affirmation d'une volonté politique forte et partagée, le souhait de disposer de ces outils étant déjà ancien, mais n'ayant pas jusqu'à maintenant trouvé les conditions de sa mise en œuvre.

4 – Principaux éléments d'approche pour les Musiques Actuelles

Deux dynamiques de travail, spécifiques au secteur des MA, sont relevées, dans le cadre de cette contribution aux Entretiens de Valois :

- celle issue de la Concertation Nationale des Musiques Actuelles
- celle spécifique au Groupe de Travail sur les « SMAC et lieux de MA »

a) La dynamique de co-construction des politiques publiques issues de la Concertation Nationale des Musiques Actuelles

Le secteur des Musiques actuelles, incluant la musique enregistrée, a su au-delà de l'originalité de plusieurs outils de redistribution créés au cours des vingt dernières années (CNV, FCM, SPEDIDAM, ADAMI, SCPP, SPPF…), susciter une méthode d'élaboration concertée des politiques publiques qui est novatrice tant sur le plan national que territorial, et qui préfigure le processus engagé dans le cadre des Entretiens de Valois.

Cette démarche est bien illustrée dans un texte résultant d'un travail de concertation entre la profession, les collectivités territoriales et l'Etat, entamé en 2004 et finalisé en 2006. Ce texte s'intitule « *Plan pour une politique publique nationale et territoriale concertée en faveur des musiques actuelles* » et a été signé le 19 juin 2006 par le ministre de la culture et de la communication et par les membres du CSMA. Sur la base des enjeux de diversité (artistique, culturelle et économique) et d'équité territoriale, ce texte élabore au moins deux

objectifs principaux tels que cités ci-après:

1 - « *Créer les cadres et les outils d'une co-construction, concertée et tripartite, entre l'Etat, les collectivités territoriales et les acteurs professionnels, une co-construction s'inscrivant dans des échanges réguliers, un « jeu d'aller et retour », entre les interlocuteurs, afin de :*

- *sensibiliser et mieux impliquer chaque échelon d'intervention publique dans son processus de soutien à ce secteur complexe,*
- *installer dans la durée et dans une perspective évolutive la relation entre le secteur professionnel des musiques actuelles et les collectivités publiques,*
- *développer les outils nécessaires à cette co-construction sur le plan national et territorial. »*

2 - « Créer et consolider les conditions de développement et de structuration du champ des musiques actuelles, et l'inscrire comme une véritable dimension pérenne des politiques publiques sur le territoire national :

- *combler les inégalités sociales et territoriales du secteur*
- *développer une offre d'enseignement, de formation et de répétition adaptée, sous la responsabilité d'équipes qualifiées dans le cadre d'un projet pédagogique cohérent en concertation et en complémentarité avec les structures locales concernées,*
- *soutenir et créer des lieux de diffusion et de production musicale relevant notamment d'une mission de service public, pour faciliter l'accès du plus grand nombre à l'offre diversifiée de concerts et d'événements musicaux actuels,*
- *favoriser les pratiques amateurs,*
- *soutenir le renouvellement des formes musicales par les moyens les plus appropriés,*
- *mettre en œuvre un ensemble de moyens de régulation économique et sociale et de dispositif de soutien à l'emploi (soutien aux initiatives économique des entreprises de spectacles, des artistes, techniciens et des personnels de l'administration, soutien aux formes les plus fragiles, …),*
- *veiller à l'indépendance du spectacle vivant musical, du disque et des médias (presse, radio, télévision …), notamment vis-à-vis des phénomènes de concentration économique ».*

Ce cadre méthodologique ainsi posé, et ayant suscité les premiers outils que constituent le Conseil Supérieur des Musiques Actuelles et les concertations territoriales, convie les collectivités publiques à réaffirmer leur engagement en faveur des musiques actuelles.

b) La dynamique du Groupe de Travail « SMAC et lieux de musiques actuelles »

Le groupe de travail issu de la commission 3 du CSMA, pour traiter la problématique des lieux, englobe celle du dispositif de « Scènes de Musiques Actuelles ».

Il développe en particulier trois approches :

1 - L'évolution des lieux de MA
2 - L'appréciation de « l'économie générale» des projets
3 - L'évolution du « label SMAC »

1 - L'évolution des lieux de MA

Cette approche s'appuie principalement sur le travail d'Observation Participative et Partagée (OPP) initié par la Fédurok et croisé avec d'autres observations et données, provenant notamment du CNV et de l'Observatoire de la musique pour la radio et la musique enregistrée.
De premiers constats permettent d'avancer l'idée que la notion de « lieux » s'entend de façon large et dépasse la diffusion de concerts.
En effet, en complément de la diffusion qui tend à se stabiliser dans les projets pour constituer en moyenne 40% de l'activité des lieux (*données Coopalis 2006*), la répétition, l'accompagnement individuel et/ou collectif de projets, la formation, l'aide à la création ou l'action artistique et culturelle sont devenues des activités incontournables et constitutives des projets.

Cette évolution des projets s'explique principalement par l'ancrage territorial et la relation de proximité et de coopération des lieux de musiques actuelles avec les autres acteurs culturels et avec les populations.
Les travaux menés sur la base des études qualitatives de la Fédurok et de la FSJ (fédération des scènes de jazz) relèvent notamment l'extrême fragilité des projets de lieux développés en milieu rural, qui connaît une forte mutation à la fois démographique, social, culturelle et économique.

Ils pointent aussi le développement des pratiques en amateur et les réponses nécessaires à apporter tant dans les activités d'accompagnement à la répétition que dans l'apprentissage individuel et collectif.
Ils pointent enfin la difficulté des lieux à agir face aux tensions économiques générées par la concentration financière et industrielle de l'ensemble de la filière musicale sur le terrain de la découverte et de la diversité artistique.

2 - L'appréciation de « l'économie générale » des projets

Le groupe de travail s'est donné pour objectif, comme le groupe CO^2, de réfléchir sur les notions de cahier des charges, d'ordre de marche et de tableau de bord. De toute évidence, ces notions nécessitent un approfondissement de la réflexion qui interviendra à partir du début de l'année 2009. Les outils d'Observation Participative et Partagée (OPP) et l'évolution de l'actuelle base de données « COOPALIS » dans la plate-forme de service en ligne, « GIMIC », seront à la base de cette réflexion.

Un travail est d'ores et déjà mené sur la définition d'indicateurs de fonctionnement des projets des lieux. Des indicateurs de deux types sont à l'étude :

- l'un destiné à apprécier « l'ordre de marche strict » ou niveau minimal de financement nécessaire avant tout développement d'activité, et ce selon le contexte du projet (territoire, niveau d'ouverture, configuration du bâti …)
- l'autre devant permettre d'apprécier « l'ordre de marche élargi », ou niveau de financement permettant la mise en œuvre du projet artistique et culturel de la structure, en prenant en compte la globalité de son économie.

Ce système d'appréciation en cours d'élaboration doit viser à une compréhension commune et partagée du fonctionnement des lieux et faciliter non seulement l'implication et le dialogue entre les différents partenaires, mais aussi son évaluation.
L'élargissement des outils d'Observation Participative et Partagée (OPP) par l'évolution de l'actuelle base de données « COOPALIS » dans la plate-forme de service en ligne, « GIMIC », est un des éléments déterminants de réussite de l'outillage d'appréciation.

3 - L'évolution du « label SMAC »

L'ensemble du groupe de travail, dont plusieurs participants souhaitent rappeler l'extrême disparité existant entre les lieux aidés au titre du label SMAC et la faiblesse globale des financements publics mis en œuvre, s'accorde sur la nécessité d'aborder très largement la notion de lieux de musiques actuelles, en dépassant le périmètre des Smac et le strict enjeu de la circulaire. Un texte complémentaire allant dans le même sens a été transmis par la Fneijma.

En effet, l'objectif premier est de poser un cadre général et méthodologique prenant en compte l'évolution des projets des lieux, des territoires et de la filière musicale dans son ensemble.

C'est de l'élaboration d'une forme de « schéma directeur » qu'il doit s'agir, permettant notamment aux différentes collectivités publiques et au secteur professionnel de fonder et d'y inscrire le champ de leur responsabilité et leur intervention.

Le groupe de travail va dès le mois de janvier consacrer son temps à la rédaction de ce « schéma directeur ».

Délégation à la danse : résumé des travaux des groupes techniques

La délégation à la danse a réuni trois groupes de travail, concernant respectivement :
- les Centres Chorégraphiques Nationaux / CCN
- les Centres de Développement Chorégraphique / CDC
- les équipes artistiques indépendantes

Le collège Danse de SIE et l'association des conseillers ont été associés à ce travail..

Ces réunions se sont consacrées à trois thèmes de réflexion :
- A) les missions des établissements des réseaux nationaux (CCN et CDC)
- B) la notion d'ordre de marche
- C) la place des équipes indépendantes dans le contexte de l'activité chorégraphique

Les propositions qui suivent sont le résultat de la réflexion au terme de cette étape, sachant que le dialogue engagé n'est pas clos :

- l'association des CCN / ACCN conduit, depuis plusieurs mois, dans le cadre de groupes de travail qu'elle a constitués, une réflexion sur ces sujets et son travail se poursuit,
- les CDC ont manifesté le souhait de poursuivre les réflexions entre eux et avec leurs partenaires,
- une réunion de toutes les compagnies conventionnées du territoire national a eu lieu le 11 décembre dernier.

A) Les missions des établissements des réseaux nationaux

Ce sont les deux groupes de travail respectivement tenus avec les CCN et les CDC qui ont travaillé sur ce sujet.

L'objectif : donner à chaque type d'établissement un texte fondateur sur lequel puissent prendre appui l'évaluation et l'évolution du réseau concerné.
Pour le réseau des CCN le travail s'est fondé sur le projet de texte cadre (décret et arrêté) en cours d'élaboration. Le document a été relu et revisité, pour aboutir à une rédaction cohérente avec le contexte d'aujourd'hui. La définition des missions au travers de ce texte permet notamment de préciser la durée du mandat de direction et d'aborder la question de l'accompagnement des artistes à la sortie de la direction d'un établissement. Pour le réseau des CDC il s'est agi de rédiger ex-nihilo un projet de charte. Ces deux documents figurent en annexe.

Ces textes définissent les missions-clés des deux réseaux :
- pour les CCN la mission principale est la création, ce qui implique que ces établissements soient dirigés par des artistes chorégraphes en exercice
- pour les CDC la mission principale est la relation entre l'œuvre et les publics, ce qui implique que ces établissements soient dirigés par des professionnels qui ne soient pas des artistes en exercice

Autour de ces missions essentielles, des missions associées se déclinent en fonction du projet artistique du directeur de l'établissement et en tenant compte du contexte territorial :
- accueil studio et accompagnement des équipes artistiques indépendantes
- formation et sensibilisation.

Les fonctions et les modalités de ces missions se définissent pour chaque structure en fonction du maillage territorial en jeu.
Pour l'accompagnement des équipes indépendantes, les CDC sont investis d'une mission plus précise en regard des équipes émergentes.
Dans le domaine de la formation, les missions des CCN et des CDC doivent se situer en complémentarité avec les réseaux de l'enseignement supérieur tels qu'ils se précisent actuellement avec la mise en place du dispositif LMD. Par contre ils ont une mission précise à jouer en ce qui concerne l'entraînement régulier du danseur.

A ce stade, les préconisations de la délégation à la danse en ce qui concerne les missions des établissements des réseaux nationaux (CCN et CDC) sont :

- faire du texte cadre des CCN et de la charte des CDC des textes fondateurs. Les documents en question, joints en annexe, rassemblent un regard consensuel de la délégation à la danse et des professionnels concernés.
- consolider le maillage territorial de l'activité chorégraphique en définissant des pôles chorégraphiques inter-régionaux, voire transfrontaliers, qui permettent, sur un territoire défini, de répondre de manière mutualisée à l'ensemble des missions que la vie chorégraphique sollicite. Ces pôles prendront appui, dans chaque territoire repéré, sur une ou plusieurs scène(s) pluridisciplinaire (s). Leur développement impose que le réseau-socle d'établissements dédiés, les 19 CCN et les 8 CDC, soit conforté afin qu'il puisse jouer le rôle moteur qui leur revient.
- donner un cadre précis à l'accompagnement des artistes sortant de la direction d'un CCN. Le chantier sur ce point est ouvert, notamment dans le cadre de l'un des groupes de travail de l'ACCN qui fait la preuve d'une ouverture positive.

B) La notion d'ordre de marche

La définition du périmètre de l'ordre de marche est une question difficile, à telle enseigne que les CCN n'ont pas accepté de la traiter dans le cadre du groupe de travail.
Pour autant l'ACCN a fait de ce sujet l'un des thème de sa réflexion en vue de l'introduction d'UNIDO dans la gestion des centres. La délégation à la danse est associée à ce travail.

Les difficultés concernent principalement la place que l'on donne aux missions « associées » . Si un consensus semble facile quant à la position, à l'intérieur du périmètre de l'ordre de marche, des missions d'accueil studio et de sensibilisation, que les CCN maîtrisent complètement, il n'en est pas de même pour ce qui concerne la diffusion organisée par les CCN et les CDC, notamment dans le cadre de temps forts ou de festivals qui mettent en jeu d'autres établissements.
Le travail sur les pôles chorégraphiques et la place, dans ces entités, des établissements pluridisciplinaires, devrait faciliter l'avancée dans ce domaine.

A ce stade, les préconisations de la délégation à la danse en ce qui concerne la notion d'ordre de marche sont :

- achever la généralisation de l'usage d'UNIDO sur l'ensemble du réseau des établissements CCN et CDC. Pour les CCN cette démarche est largement avancée. Pour les CDC ce serait une réponse à la demande, exprimée dans le cadre du groupe de travail, de disposer d'un outil de gestion partagé
- engager, dans le cadre de la définition des pôles, une réflexion avec les scènes nationales et les scènes conventionnées sur le partage des responsabilités et des charges dans l'organisation des temps de diffusion que CCN et CDC mettent en œuvre, afin d'aller vers de véritables programmations communes. L'objectif premier est ici de consolider pour chaque CCN, sur son territoire, une complicité avec une scène pluridisciplinaire, autour de laquelle puisse se mettre en œuvre une politique de diffusion.

C) La place des équipes indépendantes dans le contexte de l'activité chorégraphique

C'est sur ce point que la relation avec les professionnels était la moins présente, notamment du fait du manque d'organisation des professionnels concernés.

Une première étape de rencontres avec le syndicat des « Chorégraphes Associés », seule organisation syndicale exclusivement consacrée aux artistes chorégraphiques, conduit aux préconisations qui suivent :

- étudier la possibilité, pour un artiste, d'appuyer une démarche de création sur un producteur délégué, afin notamment d'éviter que la création d'un support association n'apporte une fausse dimension pérenne à l'acte de création
- favoriser la mutualisation des démarches des compagnies pour leur permettre de s'associer sur un projet de création
- revisiter l'association entre équipe artistique et lieu pluridisciplinaire, dans le prolongement des dispositifs de résidences que le contexte financier difficile a tendance à éliminer petit à petit de la carte

Délégation au théâtre : résumé des travaux des groupes techniques

I. Les centres dramatiques

Le principal objectif des groupes techniques[1] consacrés aux centres dramatiques qui se sont réunis ces dernières semaines[2] était de repenser le contrat de décentralisation dramatique tel que défini par l'arrêté du 26 février 1995 afin de **refonder les centres dramatiques dans les missions qui font leurs spécificités et leur raison d'être et de leur assurer des modalités de fonctionnement pérennes**.

Il est ainsi proposé que le **contrat de décentralisation dramatique soit réécrit selon les quatre grands chapitres**, inspirés de la charte de la Charte des missions de service public pour le spectacle :
- les missions,
- les responsabilités (artistiques, territoriales, vis à vis des publics et professionnelles),
- l'outil,
- le fonctionnement.

Cette réécriture doit être l'occasion - et cette idée a été approuvée par l'ensemble des participants- de réaffirmer de manière très claire la **mission première** des centres dramatiques, à savoir **une mission de création dramatique qui concourt à l'évolution des formes et à l'histoire du théâtre**. Au-delà, deux autres types de missions ont été distinguées : celles qui sont intrinsèquement liées à la mission première (sensibilisation, formations, relation avec les publics et ancrage sur le territoire) et une mission dépendante des territoires, à savoir l'accueil, par le CDN, d'œuvres théâtrales ou d'autres formes artistiques.

Afin de définir un socle commun à l'ensemble des centres dramatiques tout en tenant compte des particularités de chacun liées à son histoire, à son territoire et au projet artistique qui y est développé, il est proposé que ce nouveau contrat édicte de **grands principes forts assortis d'indicateurs communs à tous les CDN, mais aussi d'indicateurs spécifiques à chaque centre**. Il est également envisagé que, parallèlement au contrat de décentralisation, soit signée de manière systématique une convention multipartite associant l'ensemble des collectivités locales partenaires, qui précisera les activités du centre sur son territoire d'implantation.

S'agissant de l'outil, il est apparu important que le contrat de décentralisation affirme la **responsabilité de l'ensemble des partenaires finançant le centre dramatique quant à la mise à disposition d'un outil permettant à celui-ci de remplir ses missions**, à savoir un théâtre en ordre de marche composé *a minima* d'une salle de représentation, d'une salle de répétition, d'un lieu de stockage, de bureaux et ayant l'usage d'un atelier de construction.

Il parait par ailleurs essentiel que le nouveau contrat définisse également de manière claire et transparente les **modalités de recrutement et de départs des artistes** à la direction d'un centre dramatique. S'agissant des modalités de recrutement, il s'agit simplement d'inscrire la procédure actuellement mise en œuvre, en allégeant peut-être le travail demandé aux candidats présélectionnés qui s'avère trop lourd selon de nombreux candidats. En revanche, de nouvelles modalités de sorties, plus progressives, peuvent être mises en place et ce, dans un double objectif : d'une part permettre que les changements de direction à la tête des centres dramatiques aient lieu dans une moins grande précipitation et d'autre part assurer aux directeurs de centre dramatique un statut social après qu'ils ont quitté cette direction..

[1] 3 groupes consacrés respectivement aux thèmes suivants : 1) missions des centres dramatiques ; 2) l'ordre de marche et le modèle de présentation analytique des comptes « Unido » ; 3) le statut des centres dramatiques, le statut des directeurs, le mandat des directeurs et les modalités de sortie de CDN.

[2] 7 réunions au total dont une plénière réunissant les différents groupes

Concernant la **question du nombre de mandats et de leur durée**, certaines idées font l'objet d'un consensus telles que l'allongement de la durée du premier mandat ou encore la nécessité de prendre les décisions de renouvellement dans un cadre bien défini (décision de l'ensemble des tutelles sur la base d'un rapport d'inspection d'une part et du projet du directeur d'autre part). En revanche, le principe même de la limitation du nombre de mandats reste un point de désaccord entre les professionnels et l'Etat.

Enfin, s'agissant du statut des centres dramatiques, **le statut de SARL est considéré comme le moins mal adapté.** Un certain nombre de difficultés (impossibilité du mécénat par exemple) et de risques juridiques sont néanmoins reconnus et il convient de travailler à en palier un maximum, sans exclure l'expertise demandée sur d'autres formes de sociétés. Par ailleurs, un travail devra être conduit pour lever les incertitudes existantes sur la compatibilité entre le contrat de décentralisation dramatique et la délégation de service public qui devrait en principe être mise en œuvre.

II. L'amélioration des dispositifs de soutien aux écritures

La Délégation au théâtre conduit depuis mai 2008 un groupe informel de réflexion réunissant des responsables de structures dédiées à la promotion des écritures contemporaines, des animateurs de comités de lecture, ainsi que des personnalités connues pour leur implication dans la valorisation du texte dramatique.
L'objectif est d'assurer une meilleure circulation des œuvres dramatiques des auteurs vivants, de favoriser leur production et de mieux coordonner l'activité des différentes structures intervenant dans ce domaine.
Deux propositions peuvent dès à présent être retenues, sachant qu'une troisième piste de travail concernant plus spécifiquement la recherche d'une plus grande cohérence et lisibilité dans l'activité des centres d'information et de ressources consacrées aux écritures contemporaines (qui ne faisait pas directement l'objet des travaux de ce groupe de travail) peut également être amorcée.

1. Favoriser la **constitution d'un pôle « écritures » au sein des institutions théâtrales** de quelque importance (CDN, scènes nationales et conventionnées, autres structures de création et de diffusion intéressées par cette démarche, mais aussi réseau d'enseignement professionnel de l'art dramatique), sous la forme d'une personne compétente et clairement identifiée qui, dans chaque équipe de direction, serait chargée de recevoir les textes, de conseiller les auteurs, d'animer ou de participer à un comité de lecture, de diffuser les textes au sein de la profession et auprès des différents publics, ainsi que de formuler et de mettre en œuvre des projets d'animation et de sensibilisation. Ces « correspondants Ecritures » devraient permettre, à terme, la constitution et l'animation d'un réseau propice à la valorisation souhaitée.
L'intérêt de cette démarche sera testée auprès des structures théâtrales, sous forme d'une réunion d'information, début mars 2009, dont la préparation est confiée aux principaux centres de ressources concernés.

2. Assurer l'**adoption d'une charte des comités de lecture**. Ces derniers sont en effet nombreux et fonctionnent sous différentes formes. Il s'agit donc de clarifier leurs missions, leur mode de fonctionnement (dans le respect de la diversité des approches de chacun), de développer la circulation des textes entre eux et les équipes de production, de permettre aux auteurs de disposer d'une information exhaustive et fiable sur ce qu'ils peuvent en attendre, et enfin de développer la mise en réseau de leur travail et des textes repérés (par exemple sous la forme d'un bulletin de liaison).
Le Centre national du Théâtre pourrait se voir confier en 2009 une mission de labellisation de ces comités de lecture, sous l'égide du ministère et en lien avec la SACD.

3. Simplifier le soutien apporté par ministère aux structures dédiées, pour tout ou partie de leurs activités, **aux écritures contemporaines** :

- centres d'information et de ressources: Centre National du Théâtre (désormais doté d'un pôle Auteurs, qui gère la commission d'aide à la création dramatique), Aux Nouvelles Ecritures Théâtrales (ANETh, qui a reçu notamment mission d'organiser le Grand Prix de littérature dramatique) et CRIS (Centre de Ressources International de la Scène à Besançon, co-financé sur crédits déconcentrés et proposant surtout un site internet consacré à la création contemporaine, bien conçu et très fréquenté),
- Centre National des Ecritures du Spectacle du CIRCA La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon (pour les résidences d'écriture et la recherche dans le domaine des écritures non exclusivement textuelles et faisant appel aux nouvelles technologies), Maison Antoine Vitez de Montpellier (pour l'aide à la traduction).
- concernant ces différentes structures, la proposition est de réaliser progressivement (en 2010 et 2011) :
- l'intégration des activités d'ANETh comme celles de la Maison Antoine Vitez dans celle du CNT, dont le périmètre d'intervention doit par ailleurs être repensé pour en assurer une meilleure visibilité auprès des professionnels et du public;
- assurer un regroupement et en tout cas une mutualisation des différents sites internet dédiés au même objet.

Les pôles cirque

Action majeure soutenue par le Ministère de la culture et de la communication dans le cadre de l'année des Arts du Cirque (2001-2002), les pôles cirque sont devenus des établissements de référence pour la production et la diffusion de cette discipline au niveau territoriale et nationale. Huit ans après le lancement de cette action et dans le nouveau contexte de réflexion sur les réseaux et les labels promus par les Entretiens de Valois, un groupe de travail composé de membres de la DMDTS (délégation Théâtre, inspection) de conseillers en DRAC et de représentants des professionnels concernés, a engagé un travail de rédaction d'un texte-cadre afin de mieux cerner les réalités de ces dix lieux et d'en re-préciser les missions. La finalisation du texte est prévue pour fin janvier 2009.

- Contributions -

Versées au cours ou à l'issue
de la deuxième phase des Entretiens de Valois

Contribution de l'AMF
(Association des Maires de France)

Le Bureau de l'AMF, réuni le 8 novembre 2008, a examiné les pistes de réflexion issues du groupe n°1 des Entretiens de Valois, intitulé : « Politiques publiques et relations Etat, collectivités territoriales et Professionnels », concernant, d'une part, la création d'une Conférence du spectacle vivant sur le territoire régional et la contractualisation sur la base d'un schéma d'orientation pluriannuel régional et, d'autre part, la création d'un fonds de soutien du spectacle vivant.

Il a posé le principe général selon lequel les réflexions en cours ne doivent pas aller à l'encontre de la capacité des maires et des présidents d'EPCI de définir, dans le cadre plus large des partenariats qu'ils souhaitent engager, la politique culturelle sur leur territoire.

Il a considéré que la notion de chef de file n'est pas adaptée à ce domaine.

- **Sur la mise en place d'une conférence du spectacle vivant dans chaque région**, le Bureau s'est montré très réservé.

Il demande que son rôle soit limité à la réflexion et à la concertation, et non à la gestion d'un fonds de soutien mis en commun.

Des interrogations méritent des éclaircissements sur :

- l'élaboration de plans d'actions prioritaires pluriannuels, de quelle manière les communes peuvent-elles s'y inscrire ? Quelles communes seraient concernées ? La question de la représentativité des communes dans une telle instance reste entière…ce dispositif ne va t-il pas finalement concerner essentiellement les villes, et non les communes rurales ? Des plans d'actions pluriannuels ne peuvent en tout état de cause viser toutes les communes d'une région.

- la relation entre la DRAC et la conférence territoriale. Quel rôle joue la DRAC aux côtés des conférences territoriales ?

- les aides actuelles de l'Etat vont-elles toujours transiter par les DRAC ou seront-elles réorientées en direction de la conférence territoriale ? Peut-il y avoir gestion de fonds d'Etat par des conférences territoriales ?

- les impacts sur les territoires ruraux ;

- le statut juridique de la conférence territoriale, sur la présidence ou le pilotage, la composition, le fonctionnement…

- **Sur la création d'un fonds de soutien**

Le Bureau souhaite avoir des précisions complémentaires sur le rôle et le financement du fonds de soutien, celui-ci ne pouvant se substituer aux financements apportés actuellement par l'Etat.

Notamment :

- Dans la mesure où les maires ne veulent pas que la conférence du spectacle vivant gèrent le fonds de soutien, quelle en serait la gouvernance ?

- A qui ces aides peuvent être versées ? A des conservatoires régionaux ? Artistes ? Compagnies ? Salles de spectacle ? Producteurs ? Projets locaux spécifiques ?

- Quel dimensionnement du fonds de soutien est-il envisagé ? Quel peut-être le montant souhaité ?

- Quelle est la faisabilité des taxes envisagées ? Une expertise a t-elle été menée ?

- Quelle articulation avec les fonds d'Etat existants ?

Il considère que ce fonds doit être abondé par des ressources nouvelles, et non par les collectivités territoriales. Il doit constituer une véritable valeur ajoutée en termes de création et de diffusion du spectacle vivant et ne pas viser seulement les structures culturelles les plus importantes.

Enfin, au delà des réserves émises par le Bureau, celui-ci souhaite que les compétences dans le domaine de la Culture soit évoquées dans le cadre des réflexions de la Commission Balladur et qu'en particulier il soit traité du rôle que doit exercer l'Etat en ce domaine.

Contribution de l'AMGVF
(Association des maires de grandes villes de France)

Introduction

Les Grandes villes accordent une place importante à la Culture, tant sur le plan symbolique et social qu'en termes budgétaires. A ce propos il faut rappeler que les budgets culturels des Villes membres de l'Association des Maires de Grandes Villes constituent bien souvent les premiers budgets municipaux. La Culture recouvre entre 15 et 20% de ces budgets.
Dans le domaine du spectacle vivant, les Villes et parfois leurs intercommunalités financent lourdement le fonctionnement des grands équipements et demeurent très attachées à la diffusion de la culture auprès de l'ensemble des quartiers mais aussi au-delà du territoire qui est le leur.

Cette contribution a pour objet de préciser plus avant la position des Grandes Villes et de rappeler certains objectifs poursuivis dans cette démarche de concertation que sont les Entretiens de Valois.
Aux côtés des autres associations d'élus pluralistes, l'AMGVF s'est attachée à faire valoir la réalité des pratiques sur les territoires proches des citoyens.
Cette connaissance partagée, parfois insuffisamment valorisée lors de l'élaboration du rapport intermédiaire, puis du projet de rapport final, nous a paru importante à repréciser, dans une perspective de co-construction des politiques culturelles d'aujourd'hui et de demain.

Un rappel : l'AMGVF, comme les autres associations d'élus, s'est assez vite concentrée sur le groupe 1 essentiellement, pour des raisons de mobilisation efficace des élus et une priorité plus forte sur les objectifs politiques. En revanche, les commentaires ici apportés aux conclusions d'autres groupes de travail sont importants et utiles dans la mesure où les propositions d'orientations et d'actions engagent la responsabilité et le financement des Grandes Villes.

Groupe 1 - la place du service public de la culture

- **Le diagnostic**

L'Association des Maires de grandes villes s'accorde à partager le diagnostic élaboré lors des Entretiens.

- **Les orientations générales**

En revanche, en matière de préconisations, il paraît indispensable, pour être pragmatique, de poser au préalable la question des moyens, qui n'est pas abordée ici.

D'autres précisions peuvent être apportées :
La clarification des compétences des partenaires publics dans la libre autonomie des collectivités locales ne se pose pas que dans la culture.
C'est toute la RGPP (Révision générale des politiques publiques) qui conditionne cette clarification et le positionnement de l'Etat. De même, la réforme des collectivités territoriales en cours (dont les conclusions à venir de la Commission Balladur, entre autres) ne saurait être écartée dans le processus même de cette clarification.

La création de règle de concertations permanentes est en effet souhaitable.

Cependant, l'augmentation des financements et la diversification des sources, objectifs qui reviennent régulièrement dans les préconisations proposées, nécessiteraient au préalable de connaître plus précisément sur quelles politiques l'Etat continue de s'engager sur lesquelles les collectivités doivent compléter ou prendre la main en remplacement de l'Etat. Les questions financières ne sont pas évoquées pour la partie concernant l'Etat or elles conditionnent l'implication des acteurs.

- **Les pistes de travail**

L'AMGVF estime utile de repenser les critères d'un cahier des charges type pour les différentes institutions, mais elle n'est pas favorable à la création d'un label national. En effet, les labels sont d'ores et déjà trop nombreux, peu évalués et l'ajout de nouveaux labels alourdirait encore un système que l'ensemble des acteurs souhaite voir simplifié.

La création d'un Fonds de soutien à projets : l'AMGVF réitère de fortes réserves à sa création. En effet, les nouvelles sources de financement, dans un contexte difficile budgétairement, seront d'autant plus difficiles à trouver. Une question clé se pose, en outre : quels seraient surtout les critères de redistribution ?

Groupe 2 - l'articulation création, production et diffusion

L'AMGVF est très sensible au rappel des rôles essentiels du Ministère de l'Education nationale et des médias. De ce fait il est d'autant plus important de les associer de manière concertée et pérenne.

- **Propositions d'orientations**

Les conditions de connaissance, de mise en œuvre et de contrôle des règles : la place de l'Etat doit ici être réaffirmée et dotée de moyens permettant un contrôle effectif.

- **Le dialogue et la concertation Etat, collectivités territoriales et professionnels**

Il paraît prioritaire d'utiliser les mécanismes existants avant d'en inventer de nouveaux, notamment les COREPS et les DRAC. Le fonctionnement des COREPS doit cependant être homogénéisé sans doute. Les DRAC demeurent très utiles pour leurs capacités de conseil et d'expertise.

- **L'articulation entre production et diffusion**

Augmenter la durée de conventionnement pour les équipes artistiques indépendantes suppose de mener des actions à long terme, et avec un contrôle nécessaire pour valider une activité régulière, pas seulement un gros projet au bout de 5 ans.

Le Fonds de soutien (déjà abordé plus haut) pose question car les crédits publics envisagés ne sauraient être ceux des collectivités locales. Sous quelle forme s'exercerait la solidarité processionnelle ? L'exemple du CNV montre que les grosses structures, qui financent beaucoup, se voient proportionnellement réattribuer beaucoup, au détriment des petites structures au bénéfice desquelles le mécanisme était supposé s'adresser en priorité…

- **L'amélioration des relations entre équipes artistiques indépendantes et structures permanentes**

C'est un principe intéressant qui permet de mettre une certaine pression sur les grosses structures pour s'ouvrir aux équipes plus légères. En revanche, la qualité des projets doit toujours être au cœur du soutien accordé.

Une meilleure diffusion des spectacles créés constitue un objectif que partagent les Grandes villes car il correspond à une forme de démocratisation de la culture. En revanche, ceci suppose d'associer, en amont, les diffuseurs au moment de l'attribution des subventions à la création. Cette méthode présenterait le double avantage suivant : les artistes connaitraient leurs diffuseurs et un dialogue plus constructif se mettrait en place, et par ailleurs, les diffuseurs, connaissant leurs publics, seraient mieux à même de conseiller sur l'opportunité de diffusion de telle ou telle création.

Groupe 3 - Politique de l'emploi artistique

A la structuration et la professionnalisation des entreprises doit s'ajouter ou inclure celle des associations loi 1901, qui constituent l'essentiel des acteurs de ce milieu.

Les réflexions sur les conditions d'emploi et de professionnalisation : le projet de loi clarifiant la frontière entre amateurs et professionnels devra impérativement faire l'objet d'une concertation approfondie car les textes déjà parus sur ce sujet suscitent de nombreuses réticences de la part des Grandes villes.

Conclusions

- **Les réseaux**

L'AMGVF souligne l'importance de l'évaluation des labels existants.
Une réécriture des textes sur ces labels parait une bonne idée, en y associant les collectivités partie prenantes.
La mise en place d'un label « Cités nationales de la musique », en revanche, ajoute encore un dispositif et paraît tendre à uniformiser des schémas adaptés à des réalités différentes. Aussi l'AMGVF est-elle donc très réservée sur cette proposition.

- **Les festivals**

La définition de critères nationaux est en effet souhaitable mais l'exemple récent de la définition des critères du CNV s'inscrivent dans une contradiction avec le premier des critères énoncés : émergence et risques artistiques.
Qu'en est-il alors de la réalité possible de ces définitions ?

- **Le partenariat renforcé avec les collectivités territoriales**

L'AMGVF se reconnaît dans le souhait d'une autonomie des collectivités locales dans le spectacle vivant mais aussi dans l'ensemble des politiques culturelles qu'elles mènent.
La garantie du non désengagement concerne prioritairement l'Etat (et moins les autres collectivités territoriales)

Cependant, il ne paraît pas forcément nécessaire de maintenir tous les niveaux de collectivités territoriales dans le montage des projets (le principe d'allègement des financements croisés est souhaitable). Le principe de chef de file est de facto pratiqué et utile pour simplifier les dispositifs.
L'AMGVF réaffirme son accord sur la création de Conférences du spectacle vivant, animées par l'Etat et dont le secrétariat serait assuré par les DRAC. Ces conférences incluraient Ministère de la culture et autres ministères, collectivités territoriales et professionnels du secteur.

- **L'organisation du secteur**

L'AMGVF réitère ses fortes réticences sur un Fonds de soutien, pour de multiples raisons : problèmes de représentation, de règles de redistribution et de contexte peu favorable notamment. La création d'un Centre national du spectacle vivant, étant liée à ce Fonds de soutien, ne parait pas prioritaire aux Grandes Villes.

Contribution de l'ADF
(Assemblée des Départements de France)

Rappel

L'Assemblée des Départements de France (ADF) rassemble Présidents, élus et techniciens de conseils généraux. Tête de réseau de cent deux exécutifs départementaux, cette association a pour mission d'établir une concertation permanente entre tous les conseils généraux sur toutes les questions intéressant l'administration départementale et la mise en œuvre des compétences transférées aux départements par les lois de décentralisation. Elle représente l'ensemble des départements auprès des pouvoirs publics nationaux et européens. Elle fait connaître et veille à la prise en compte de la position des présidents des Conseils généraux sur tous les projets législatifs et réglementaires concernant les missions, compétences et activités des départements.

« Culture et Départements » fédère les directeurs des affaires culturelles (DAC) des Départements ainsi que les Directeurs des Offices départementaux qu'elle accompagne dans la construction des politiques culturelles départementales. Elle s'investit, notamment, dans les dispositifs de formation (schémas départementaux) et d'éducation artistique des jeunes. Elle est impliquée dans tous les domaines et processus qui contribuent à la mise en place d'une nouvelle étape de la décentralisation culturelle et au développement de
partenariats innovants.

La Fédération *Arts Vivants et Départements* regroupe les associations départementales de développement de la musique, de la danse et du théâtre, les conseils généraux partenaires et des organismes départementaux de développement territorial du spectacle vivant. Cette association a pour objet principal de créer un réseau d'échange et de réflexion et de constituer une force d'analyse et de proposition, d'information et de formation. La Fédération Arts Vivants et Départements a été chargée par le ministère de la Culture de l'accompagnement technique de la loi du 13 août 2004 à travers la mise en place, au sein de la Cellule Conseil, de la mission nationale Enseignements Artistiques et Territoires.

Introduction

Le spectacle vivant est un élément structurant, mais ne saurait à lui seul définir la politique des Départements qui concerne aussi la lecture publique, les arts plastiques, le cinéma, les enseignements artistiques, le patrimoine et les musées. À ce titre, les efforts consentis dans les arts vivants doivent être analysés à l'aune de l'engagement déployé par les Conseils généraux dans le champ entier de la culture.

En 2006, on évaluait à 1,2 milliard d'euros le montant consacré par les Départements à la culture sur un budget global de 56 milliards d'euros.

Dans cet environnement engageant, c'est de façon concernée que l'ADF a participé, et ce, dès le début des Entretiens de Valois, à cette vaste concertation autour du spectacle vivant.

Cependant, lors de la remise du rapport d'étape en juin 2008, il manquait une description précise de la mise en œuvre des politiques territoriales par les élus. Le rapport rendant insuffisamment compte, sur ce sujet, des nombreuses mises en garde pointées par l'ADF.
Des injonctions souvent soutenues par les autres associations pluralistes d'élus, pour rappeler que les élus fixent librement leur politique, précisément ici leur politique culturelle, qui se retrouve dans un programme servant de base aux suffrages des citoyens.

Fort de ce constat, les élus en charges de la commission Culture Éducation Jeunesse Sport de l'ADF, les principales associations représentatives des personnels affectés à la culture dans les Départements ; « Culture et Départements » pour les Directeurs des Affaires culturelles et « Arts Vivants et Départements » pour les Associations départementales de développement du spectacle vivant ; se sont réunies à plusieurs reprises depuis septembre 2008 et ont analysé les premiers résultats de ce rapport.

Les trois associations ainsi rassemblées ont cherché à expertiser le contenu de ce document d'étape et ont essayé de faire des commentaires et des propositions, en prenant en considération la réalité des politiques menées dans les Départements français. Ce qui suit n'a d'autres prétentions que d'apporter une contribution concertée dans laquelle, par souci de pragmatisme, ont été privilégiées les remarques tranchées et les analyses concises afin de relancer rapidement le débat relativement aux premières conclusions transmises.

Dans cet objectif, les trois organismes rédacteurs se sont rejoints, considérant que la culture, reconnue comme un élément d'intérêt général nécessaire à l'épanouissement des individus dans la société, doit, dans le cadre des Entretiens de Valois, être davantage intégrée dans les logiques territoriales impulsées par les collectivités locales. Par ailleurs, cet apport contribue à mieux faire connaître les politiques culturelles mises en place dans les départements, et à faire réfléchir sur le sens de celles-ci. Enfin, cette initiative vise à communiquer au ministère de la Culture des pistes de travail avant la sortie des consultations prévue fin 2008.

Groupe 1 - La place du service public de la culture, de l'artiste et de la création dans les politiques publiques d'aujourd'hui

Sur la question du diagnostic

- On souscrit à l'idée que la fragilité et la dispersion constatées s'expliquent, dans une large partie, par le système du soutien public, qui est devenu au fil du temps, trop complexe et manque aujourd'hui de lisibilité, d'efficacité et d'équité. Pour comprendre les mécanismes qui influencent cette complexité, il faut rappeler que la norme est le plus souvent fixée par l'État. Il est rare, historiquement, que les collectivités, au-delà des consultations d'usage, aient pu participer activement à l'organisation des modèles et des dispositifs qui en découlent.
- On constate que la mise en œuvre de la décentralisation a conduit les collectivités territoriales à recruter des personnels issus de la fonction publique d'État. À l'époque, les collectivités manquaient de Cadres pour répondre à ce vaste mouvement en direction des territoires ce qui a eu pour effet une déclinaison des politiques nationales en région. Dorénavant, une plus grande autonomie et originalité est possible et s'observe. L'Etat ne semblant pas suffisamment l'intégrer dans ses rapports avec les collectivités territoriales.
- On rappelle aussi que les protocoles (chartes, cahiers des charges, comités d'experts) ont été instaurés par l'État, mais que, dans bien des cas, l'évaluation n'a pas été suffisamment exercée et surtout n'a pas donné suite à la prise de mesures qui auraient permis un quelconque changement.
- On observe que les services de l'État n'ont pas toujours eu une connaissance précise du fonctionnement des collectivités. En outre, les dispositifs encore en vigueur semblent parfois périmés.
- On reconnaît que du côté des collectivités, chacun met en place sa politique attitrée, souvent avec des critères exclusifs.
- On regrette la rareté des informations transversales. Par exemple, les relations Régions-Départements semblent moins évidentes dans l'état actuel des échanges et modalités de travail adopté par ces deux types de collectivités territoriales.
- On observe un hiatus dans la répartition des subventions qui ne distingue pas assez – parfois volontairement – l'ordre de marche du théâtre ou de la compagnie avec celles nécessaires à

la création ou la diffusion ne permettant pas toute l'efficacité nécessaire à la conduite des projets et privant sans doute les tutelles publiques d'une marge de manœuvre financière.
- On remarque que les difficultés ne se résument pas à la seule question de la complexité et aux aspects territoriaux. La pérennité des crédits reste un point essentiel et l'on ne peut parler de fragilité sans mettre en perspective l'affaire des financements croisés. Au fond, qu'est-ce qu'une collectivité s'autorise aujourd'hui à financer s'agissant de culture ? Comment incarne-t-elle la décentralisation, comment assume-t-elle, en matière de culture, le passage d'un gouvernement partagé à une nouvelle gouvernance territoriale ? Des points qui peuvent trouver des éclaircissements dans la Charte des missions de service public. Toutes ces questions seraient certainement mieux mises en oeuvre en ayant recours à davantage d'expérimentation.

Sur la question des orientations générales

- On mentionne qu'il n'est pas tenable de considérer que cette clarification commence par la culture. Ces orientations renvoient inévitablement, et quasi simultanément, aux questions de son financement par l'État (RGPP) et les collectivités territoriales (clause générale des compétences).
- On note que préciser certains niveaux de détail sans aborder le sujet des moyens risquerait d'être inopérant.
- On souligne que, prenant en compte la structuration des entreprises, il paraît difficile d'imaginer de nouveaux modes de participation. L'État, dans une logique de concertation doit y réfléchir.
- On peut affirmer qu'il y a une nécessité d'ajuster l'administratif et l'artistique dans les mécanismes de soutien. Cela pourrait passer par une mutualisation permettant de s'opposer au saupoudrage et de dégager, peut-être, des marges de manœuvre financière pour les années à venir. Les aides pourraient être liées à un travail en collaboration avec d'autres structures ou territoires, les ententes entre équipements pourraient être valorisées, voire conditionnées (réseau de Ville en Rhône-Alpes par exemple). Néanmoins, en 2008, cette piste est presque obsolète en raison de la pénurie de moyens.

Sur les autres questions, et en particulier sur les pistes de travail à repenser

- On propose une réflexion territoriale sur les fonds d'aides qui pourrait permettre une approche partagée des financements culturels et ainsi mieux définir la question de la commande publique.
- On recommande une véritable démarche de projet de création intégrée aux orientations culturelles nationales et territoriales de manière à valoriser des pôles d'échanges et de concertation avec les structures professionnelles du spectacle vivant.

Groupe 2 - L'articulation création-production-diffusion, les liens public-privé

Sur la question des constats partagés

- On rappelle que les associations d'élus et les fédérations d'associations territoriales n'ont pas été invitées à siéger au groupe 2 ou ont refusé d'y participer.
- On s'aperçoit que, paradoxalement, la Charte des missions de service public de 1998 qui avait été contestée par les professionnels et qui n'a jamais été véritablement appliquée apparaît dorénavant comme une référence récurrente.
  Même si la décentralisation culturelle a été initiée par des artistes-pionniers du théâtre en Région, on a l'impression que c'est seulement depuis 1998 que la profession et l'État prennent formellement en compte les collectivités territoriales dans leur réflexion. Dans ce dossier, le ministère de la Culture reproche dans certains cas aux collectivités leur manque de

concertation, mais outre que celles-ci revendiquent le droit de fixer leurs propres objectifs à travers leur politique culturelle – compte tenu des moyens qu'elles y consacrent. De ce point de vue, les Collectivités recommandent à l'État de s'appliquer à lui-même cette nécessaire concertation. On espère ainsi voir un jour une cohérence plus grande entre le Ministère de la Culture et ceux de l'Éducation nationale ou de la Jeunesse et des Sports, on ne doute pas qu'il en ressorte une politique nationale à la fois, plus cohérente et plus lisible.

- Sur l'articulation elle-même, il serait temps d'éclairer le débat sous l'angle de l'activité et de poser la question des passerelles à créer entre la politique de l'emploi et la politique sociale. Par ailleurs, les chefs de file de l'action culturelle que constituent les scènes labellisées ne représentent qu'une faible part (parfois moins de 10 %) de la réalité du spectacle vivant sur les territoires. Il serait donc judicieux, lorsque l'on parle d'aide à la création, à la production et à la diffusion, de distinguer la réflexion applicable aux scènes nationales des autres situations. De plus en plus, une vision globale s'impose.

Sur la question des propositions d'orientations et sur les préconisations

- On cerne insuffisamment la place de l'État, particulièrement sur la problématique de l'amélioration des conditions de connaissance, de mise en œuvre, de respect et de contrôle des règles professionnelles en vigueur (manque de moyens pour assurer le contrôle des règles).
- On soutient que pour faciliter le dialogue et la concertation entre l'État, les collectivités territoriales et les professionnels, les COREPS existent, mais fonctionnent de façons trop hétérogènes. Un effort doit être fait pour leur donner à la fois le rôle qu'elles méritent et le pouvoir qui leur reviendrait.
- On reconnaît que les DRAC pourraient jouer un rôle pivot dans la nouvelle définition d'une politique culturelle et de ce point de vue, on a vis-à-vis de leur action une analyse nuancée. Les services des DRAC sont de bons interlocuteurs pour le conseil et l'expertise et bien plus lorsqu'ils s'engagent dans une réelle concertation avec celle des services des collectivités territoriales,
- On note que la mise en place d'un fonds de soutien à la création alimenté par une taxe sur les spectacles ou d'autres supports (jeux de hasard…) fait peser à terme un risque sur l'existence du ministère de la Culture et sur sa capacité financière.
- On avance qu'une meilleure circulation des œuvres dans les réseaux départementaux et régionaux favoriserait significativement l'articulation entre création, production et diffusion. On recommande d'ailleurs aux collectivités territoriales d'être plus exigeantes dans cet objectif au moment de l'attribution de la subvention ; ce devrait être un facteur déterminant pour sa reconduction. Il y a nécessité de créer davantage de synergie entre les aides territoriales données aux équipes indépendantes et celles données par la même collectivité aux lieux de diffusion, voire même de production. Le principe du « réseau de ville » initié, par exemple, par la Région Rhône-Alpes apparaissant comme un système à la fois plus vertueux et plus exigeant, puisqu'il conditionne les aides affectées par la collectivité territoriale à un nombre minimum de représentations d'une même œuvre dans plusieurs villes de la Région, assurant ainsi une vraie économie de la diffusion pour les équipes indépendantes ou les centres nationaux créant des œuvres (CDN, CCN…).

Groupe 3 - Les missions des réseaux

Sur la question du label des établissements

- On souhaite remettre en perspective le réseau des structures labellisées qui ne représente qu'environ 250 organismes et n'offre donc qu'une vision partielle de l'activité liée au spectacle vivant sur le territoire.
- On ne trouve pratiquement jamais, dans le rapport d'étape des Entretiens de Valois, de références aux problématiques territoriales. Par ailleurs, on partage l'idée que l'aménagement du territoire n'est pas, de ce point de vue, achevé.

- On propose de recentrer la question posée au Groupe 3 sur les financements. En effet, les labels apportent d'abord des contributions qui pourraient disparaître dans le cas d'un abandon de ceux-ci ou être modifiées au moment d'une reconfiguration. Quelle que soit l'issue, la question des moyens reste centrale.
- On souhaite que les équipements territoriaux comptent au même titre que ceux créés par l'État dans la reconnaissance d'un réseau national de diffusion.
- On attire l'attention sur la fonction majeure que doit jouer le projet de l'établissement et de l'importance qui doit lui être réservée, tant dans les phases de réflexion et de préparation que dans les étapes de déroulement et d'exploitation. Les opérateurs du spectacle vivant devront, par ailleurs, aborder les problématiques territoriales au rang desquelles le territoire de vie.
- On souhaite relancer le thème de la direction des établissements : par qui les structures doivent-elles être dirigées ? Quelle place pour les artistes dans les dispositifs et les cadres organisationnels ? Leur rôle dans une société de plus en plus éclatée, privée de lieux de sociabilité ?

Sur la question de la formalisation de l'accord État/Collectivités

- On précise qu'avant une alliance État/collectivités, une concertation doit être mise en œuvre entre les différents niveaux territoriaux.
- On pointe des manquements graves, dans ce chapitre, en particulier le peu d'approches des notions de publics.
- On relève que l'État, s'il ne se désengage pas, voit son autorité s'affaiblir et son rôle régalien disparaître, laissant les politiques publiques sans référents et du coup sans instances de régulation sur les territoires.
- On pense que l'État doit respecter les exigences, au niveau du cahier des charges, des collectivités territoriales.
- On constate que les participants ont développé l'art de « s'obliger soi-même » en créant des indicateurs de performance toujours plus contraignants, mais autocentrés, dont on connaît la portée réduite, faute d'évaluation.

Groupe 4 - Politique culturelle de l'emploi artistique : structuration, professionnalisation, formation, transmission des savoirs

Sur la question de l'échec, en termes d'objectifs, de l'action volontariste pour structurer le secteur

- On constate et déplore qu'il ne soit pas précisé, dans ce chapitre, pourquoi les objectifs ne sont pas atteints.
- On analyse que les structures professionnelles du spectacle vivant sont majoritairement constituées, le plus souvent par défaut, sous forme associative, faute de mieux. Cette forme juridique est pourtant peu adaptée aux missions et n'offre pas suffisamment de garanties par rapport aux risques de gestions de fait, entre autres. C'est la configuration la plus répandue en raison de son apparente souplesse. Sur ce point, l'État semble ambigu et entretient une politique bâtie essentiellement sur l'offre et la valorisation de l'auteur seul, qui conduit forcément à une prolifération de microstructures. Par contrecoup, on observe une crise de la production. Il y a bien quelques structures constituées en SARL ou S.A, (essentiellement les institutions) qui engagent la responsabilité personnelle des directeurs. Pour ces dernières, la dimension privée commerciale est aussi peu adaptée à l'activité du secteur.
- On regrette qu'il n'y ait pas eu plus de moyens et de temps consacrés à l'étude des systèmes coopératifs qui pourraient donner davantage de marges de manœuvre. Il existe pourtant d'autres possibilités, statutaires notamment, à exploiter (telle que l'association à but lucratif dans le sport, par exemple).

Sur la question de la structuration et de la professionnalisation des entreprises

- On déplore qu'il ne soit pas proposé d'investigations plus approfondies dans les autres secteurs économiques pour examiner finement les systèmes de gestion applicables au champ culturel (référence au système mis en œuvre dans le cinéma, par exemple).
- On attire l'attention sur la confusion sémantique qui consiste à englober toutes les structures sous le terme générique d'entreprises alors que la majorité sont des associations du type loi 1901 qui ne se vivent pas comme une « entreprise » et souvent qui n'en ont pas les moyens (principalement des TPE avec un unique dirigeant). Le trouble s'intensifie lorsque l'on analyse l'activité du secteur sous le prisme des industries culturelles et de la notion de profits. On comprend les réticences des participants à évoquer le spectacle vivant sous l'angle de la rentabilité de l'art.
- On souhaiterait que l'intérêt général soit une variable intégrée dans la détermination du financement accordé aux structures.

Sur la question des conditions d'emploi, de l'entrée dans les métiers et sur les parcours

- On recherche activement la mise en place d'études complémentaires sectorisées pour faire progresser les problématiques énumérées dans le rapport d'étape. Ces dernières semblent, en l'état, insuffisamment argumentées pour garantir des processus d'évolutions cohérents. De plus, le champ est beaucoup trop vaste pour être résumé en quelques orientations ou nouvelles pistes de travail.
- On note différentes confusions entre les amateurs et les bénévoles, entre amateurs et professionnels.
- On pointe également des difficultés récurrentes sur l'intermittence du spectacle, les diplômes artistiques et sur la protection des parcours tout au long de la vie. Sur ce dernier point, l'entrée « culture » n'entraînera pas, à notre avis, une réécriture de la récente loi sur la sécurisation des itinéraires professionnels.
- On constate que le régime général de la sécurité sociale n'autorise pas des souplesses qui renforceraient l'indemnisation des artistes (et parfois des techniciens ou des administratifs), qui assument, en outre, une large partie de l'animation de l'enseignement artistique, complément courant de leur activité.
- Les COREPS pourraient jouer un rôle essentiel de concertation avec les professionnels, dans la mesure où ces dernières seront mieux structurées et plus engagées stratégiquement. Une publicité plus grande devrait être faite pour mettre en valeur leur rôle et leur mission en Région.
- On met en doute l'efficacité des formations en alternance, particulièrement pour les microstructures. Pour autant, le concept d'alternance pour les moyennes et grandes structures pourrait être valorisé, car il permet à des diplômés d'acquérir une véritable expérience de terrain.
- On attire l'attention sur une forme de dérégulation de l'offre universitaire : à la fois déréglementation des diplômes et absence flagrante de régulation territoriale (et de contrôle). Pour exemple, en France on forme autant de DESS d'administration ou de management culturel que l'ensemble des pays européens.

On retire des discussions de ce groupe 4, particulièrement essentiel de ces Entretiens, que la fonction publique territoriale pourrait offrir des pistes crédibles pour certains emplois dans le secteur du spectacle vivant. S'il est inconcevable de prévoir une filière artistique, on peut imaginer en revanche une filière technique ou administrative où le personnel d'accueil pourrait, par exemple, être issu de cette filière et représenter une autre forme d'apport des collectivités territoriales à l'effort consenti à la structuration de ce secteur. Des contacts peuvent être pris en ce sens.

Groupe 5 - Les politiques culturelles européennes et internationales

Sur la notion de « politique culturelle européenne » non partagée du point de vue communautaire

- On s'interroge sur les éléments de constat et d'analyse qui sont produits comme si rien n'avait été engagé précédemment, en particulier en matière de circulation des oeuvres, de statut de l'artiste…, alors que différentes instances et organisations ont contribué à faire des propositions concrètes sur ces sujets.
  Pourquoi ne pas avoir repris et expertisé leurs préconisations ?

Sur la question des recommandations et des propositions

- On retiendra que les aides actuelles accordées aux bureaux français en Europe semblent être dérisoires par rapport à l'investissement réalisé par nos voisins européens. L'expansion des démarches de coopération avec les autres pays de la communauté parait indispensable pour mutualiser les savoirs et les savoir-faire, mais ne saurait remplacer une initiative nationale.
- On souscrit à l'idée du renforcement du cadre général des échanges. On conçoit que l'État pourrait être le moteur de la concertation et de l'information, mais on n'identifie pas, à ce jour, sur quels crédits et moyens s'appuie cette ambition.

Sur la question de la création d'un comité consultatif visant à faciliter l'entrée en France d'artistes extra communautaires

- On souhaiterait que soit précisé le niveau territorial sur lequel ce comité serait institué.
- On attire l'attention sur les politiques menées par les conseils généraux aussi bien sur le continent européen (au sens large, mais aussi au sens communautaire), qu'au-delà, à travers la politique de coopération décentralisée des conseils généraux. Ce travail ne semble pas être pris en compte dans les conclusions du groupe 5 ni même faire l'objet de recommandations alors que les Départements sont, par exemple, tête de réseau pour les Fonds sociaux Européens (FSE) et qu'il suffirait de créer des mécanismes de soutien incitant la collaboration entre l'État, les collectivités territoriales et les professionnels pour déployer dans ce domaine une politique cohérente et ambitieuse.
- On note que le rayonnement de la France et du territoire en général est un facteur important dans une politique culturelle, mais qu'elle ne peut résumer les ambitions que soient vues aussi les œuvres des artistes étrangers de manière à nourrir l'imaginaire aussi bien des artistes que du public. Aussi, la modestie des propositions dans ce domaine rend primordial de rappeler que les échanges entre la France, l'Europe et le reste du monde doivent s'envisager dans les deux sens sous peine d'être appréciés comme une volonté d'hégémonie. Les collectivités territoriales, tout particulièrement les Départements, ont des réseaux et des jumelages qu'il faudrait absolument mettre en valeur et les associer de près aux réflexions sur les politiques culturelles.

Groupe 6 - Observatoire et connaissance du spectacle vivant

Sur la question du constat partagé

- On convient qu'il est indispensable de disposer d'une base globale d'information sur le spectacle vivant permettant une lecture fine et précise de la branche d'activité afin d'offrir aux professionnels du secteur comme aux élus des outils d'aide à la décision fiables.
- On recommande, néanmoins, une articulation entre les différents outils déjà existants de manière à valoriser des initiatives décentralisées. Il serait souhaitable que le ministère de la Culture associe et agrège d'autres initiatives. Aux nouvelles offres étudiées, comme la

connexion des observatoires régionaux ou la création d'un observatoire national du spectacle vivant, pourraient être ajoutés des instruments comme le RIC (réseau d'information culturel) ou l'IPCD (inventaire des politiques culturelles des départements).

- Le RIC, fruit du partenariat constructif entre la Cité de la musique et le réseau des structures relais (associations départementales et associations régionales) peut offrir une couverture d'observation complémentaire notamment en direction des enseignements artistiques et des pratiques amateurs. Il représente également un point de jonction entre l'échelon départemental et régional, très actif à travers sa filière professionnelle.
- L'IPCD est actuellement le seul outil porté par une association pluraliste d'élus (ADF) permettant de recenser et de dénombrer le poids de l'engagement culturel des Départements. Ce projet, récent, concentre en particulier son effort sur un traitement performant de l'inventaire des équipements culturels soutenus par les Départements et de leurs mécanismes financiers en temps réel. On note, de ce point de vue, que la dernière étude du Ministère de la Culture sur l'impact des Départements dans le secteur culturel date de 2002, c'est à dire bien avant la mise en œuvre du deuxième acte de la décentralisation ce qui est évidemment tout un symbole qui démontre, s'il en était besoin, l'absence de volonté politique qui permettrait à secteur d'activité économique de disposer, comme d'autres, de données statistiques fiables, pouvant aidées à choisir la meilleure politique aussi bien pour les territoires que pour l'État.

Conclusion

S'il faut demain inventer une nouvelle gouvernance pour le spectacle vivant, on appelle de nos voeux une simplification de l'ensemble des mécanismes de décisions. On incite également à une plus grande concertation pour la mise en place de normes réellement adaptées aux besoins des territoires. Trop de cahiers des charges ont été fixés, jusqu'à aujourd'hui, sans intégrer cette dimension.

En matière d'art et particulièrement dans le spectacle vivant, il ne peut pas y avoir soit une politique de l'offre, soit une politique de la demande : personne n'avait demandé à Jean Vilar de créer un Festival en Avignon, pourtant, aujourd'hui qui pourrait s'en passer ? La meilleure étude que les tutelles puissent mener est bien le maillage des deux postulats : celle d'une offre abondante, riche, créative et celle d'une demande garantie par un public fidèle, renouvelé et motivé.

De ce point de vue, on ne peut pas dire que la démocratisation culturelle soit un échec. On voit les mutations en route et les efforts des collectivités territoriales récompensés par un afflux de spectateurs toujours curieux de se confronter à l'art vivant.
Mais ce pari doit sans cesse être interrogé et notre mission, en tant que collectivités territoriales, est de porter une attention particulière au public.

Cet aspect, finalement peu traité dans les Entretiens de Valois, renvoie à l'avenir de nouvelles générations d'artistes : ceux qui se forment dans les écoles d'art, les conservatoires et ceux qui émergent de façon spontanée et qui font aussi le paysage de la création contemporaine. En outre, ce facteur du renouvellement des artistes est indissociable de la question de l'évolution des publics.

On devrait donc faire un effort particulier pour ne pas tomber dans le travers qui consiste à opposer « offre » et « demande », mais bien à trouver l'équilibre entre une vision artistique et une « co-construction » des politiques culturelles nationales et locales.

Les Entretiens de Valois ont eu la vertu de faire dialoguer des associations d'élus, des responsables de syndicats, des artistes et l'État. Un processus fondamental, mais qui ne pourra avoir de réels effets que s'il dépasse les contraintes du calendrier initial imposé par les Entretiens et s'il s'inscrit dans la durée en se déclinant dans les territoires.

L'Assemblée des Départements de France et les associations rassemblant les professionnels en charge de la culture dans ces collectivités territoriales ont apporté par ce document des propositions qui montrent bien leur volonté de préserver cet espace irremplaçable de contact et d'échange entre l'échelon politique et technique.

Néanmoins, nos préconisations incitent à une plus grande rigueur dans la méthode. Une remise à plat réelle des dispositifs existants est indispensable. Il faut assurer davantage les conditions de travail des artistes. Il faut aussi prendre en compte les enjeux de notre société.

Les principales idées qui se dégagent des Entretiens de Valois paraissent s'ajouter aux modalités présentes. Paradoxalement, ce qui est dénoncé régulièrement, est bien l'empilement de dispositifs non évalués (dont certains se révèlent obsolètes).

Les propositions des Entretiens de Valois subiront-elles le même sort ?

Il y a urgence à épurer et à prendre des décisions, mais que devra-t-on privilégier :

- Des chambres consulaires des métiers ?
- Une qualification d'entreprise artistique d'intérêt général économiquement et socialement responsable ?

Une conférence du spectacle vivant ?

- Les COREPS ?

À ce stade, les Entretiens de Valois ne débouchent pas directement sur des choix, et l'on ne peut que s'inquiéter d'un éventuel enlisement.

On ne peut réfuter, à l'issue des ces Entretiens, que les bonnes idées ne manquent pas.

En revanche, il semble que les différentes crises qui se succèdent annoncent une pénurie des moyens financiers pour assurer le maintien et le développement de la culture et du spectacle vivant.

Or, pour être sérieusement relancée, toute politique publique doit disposer de financements afférents suffisants pour accompagner les réformes et impulser de nouvelles initiatives. Sinon, tout débat risque d'être vain.

Les propositions, évoquées mais aussi attendues par les professionnels seront-elles appuyées par des marges de manœuvre économiques ou de gouvernance pour le spectacle vivant ?

Elles devraient, au minimum, faire l'objet d'une discussion de fond entre les principaux financeurs publics du domaine et donner lieu à un accord national formel qui permettrait de redéfinir les périmètres d'interventions des uns et des autres.

Par ailleurs, par ces temps de crise financière et économique, l'idée de confier au secteur privé le financement de la culture a-t-elle un avenir.

Ne faudrait-il pas qu'entre les tutelles publiques, une répartition s'opère entre celles qui prendraient en charge l'ordre de marche des lieux de création et de diffusion du spectacle vivant et celles qui garantiraient les moyens de création aux artistes ?

Ces questions centrales des moyens et des mécanismes financiers ne sont finalement ni explorées, ni approfondies soigneusement dans ces Entretiens.

Les professionnels pensent avoir trouvé une issue pour sortir des difficultés : passer par une loi d'orientation et de programmation du spectacle vivant. Sur ce point, on note que l'Assemblée des

Départements de France est relativement réticente à voir l'État tenter de traiter des problèmes de fond/fonds par la voie législative. Souvent, cette méthode porte en elle les prémisses de son désengagement et fait peser sur les collectivités des charges nouvelles.

Pour l'instant, ce projet de loi est une hypothèse dont on peut retenir, néanmoins, l'intérêt lié à son élaboration.

Dans la perspective de la fin des travaux des Entretiens de Valois, l'ADF, Culture et Départements et la Fédération Arts Vivants et Départements souhaitent, à travers ce document de réflexion, insister sur les enjeux.

Il semble capital d'indiquer qu'il est essentiel de trouver un espace pour aborder les réformes en profondeur avec les collectivités territoriales, dans la durée, afin de permettre une élaboration plus sereine des nouvelles bases de gouvernance. Une étape indispensable à mettre en oeuvre à ce moment particulier de la décentralisation culturelle.

Contribution du Profevis
(Syndicat des Ensembles Professionnels Vocaux et Instrumentaux Spécialisés)

Profevis, qui apporte une collaboration active aux Entretien de Valois depuis le début, salue cette initiative de concertation. Toutefois notre syndicat est inquiet quant aux conditions trop contraignantes de calendrier qui ne permettent pas l'approfondissement des sujets et les débats nécessaires à l'efficacité des réformes en discussion.
Notamment les questions des liens entre subventions, création, diffusion et actions envers les publics n'ont pas pu être abordés dans la 2e phase des Entretiens de Valois. Or c'est essentiel à la bonne marche du secteur du spectacle vivant. De même les critères quant à la question de labellisation d'entreprises culturelles discutée en groupe 2 ou le fonctionnement précis d'un fonds de soutien n'ont pu être abordés lors des séances, faute de temps.

Nous sommes également inquiets car pour qu'elles soient efficaces et constructives pour le futur, les réformes de fond que nous, professionnels, discutons avec les acteurs publics, doivent impérativement être guidées par une ambition à long terme pour la France et non seulement par le souci d'économies à courtes vues.

Nous apportons donc notre contribution sur ces sujets, mais regrettons l'absence de débats plus approfondis sur des mesures concrètes à mettre en oeuvre et demandons la continuation de la concertation sur ces sujets en 2009, avec un calendrier permettant la réflexion et les débats, et une cohérence des questions budgétaires par rapport à ces ambitions.

Création et Publics

Aujourd'hui, où nombre de discours de politiques publiques (Etat et collectivités territoriales) sont tournés vers le(s) public(s), nous voulons rappeler **qu'une démocratisation de la culture ne pourra se faire qu'avec une création artistique forte et innovante**, et qu'il convient en réalité de trouver un équilibre dynamique entre politique des publics et politique artistique.

Profevis demande :

- **une réaffirmation forte des pouvoirs publics de la place essentielle de la Culture dans la société d'aujourd'hui et de demain :**
  - tant par des affirmations politiques
  - que par la non-application du gel au secteur du spectacle vivant
  - et par un budget en adéquation avec ces affirmations au-delà de 2009

- **une réaffirmation de la place de l'artiste et de la nécessité d'une création forte, innovante et diverse, reconnue au niveau international, et que cela se traduise aussi bien:**
  - en termes budgétaires
  - que dans les indicateurs d'évaluation des politiques culturelles publiques
  - et dans la reconnaissance de "l'initiative artistique", avec un meilleur équilibre à trouver entre le soutien des projets nés de l'initiative d'artistes et le soutien des projets nés des pouvoirs publics dans une société en évolution où l'initiative privée devient de plus en plus dynamique

Les subventions

- **inventer aussi des indicateurs qualitatifs** :
  - valeur ajoutée artistique, appréciée au regard de :
    * la capacité d'innovation (démarche interprétative, attention à de nouveaux

besoins, à de nouveaux répertoires, lien avec la recherche, capacité de création, démarche pluridisciplinaire, etc...)

* le rayonnement national/international (en terme de nombre de représentations et d'articles presse en distinguant : régionaux, nationaux, internationaux)
* la qualité artistique des projets
* la démultiplication des publics avec l'audiovisuel lié aux spectacles (nombre de disques produits et vendus, nombre de retransmissions audiovisuelles sur chaînes régionales, nationales, internationales)
* le type et le niveau de prise de risque (en terme de répertoires, de format...)

- intensité et qualité de la rencontre avec le public
  (notamment : l'intensité pédagogique
  = mesurer la traçabilité de l'action artistique par catégorie de population,
  par exemple : la qualité et la durée des interventions apporte des effets plus durables et cette qualité requiert souvent un nombre d'enfants touchés moindre par action que des actions superficielles touchant beaucoup d'enfants)
- "bonne pratique" dans tous les domaines; formation & insertion, compagnonnage, production, diffusion, audiovisuel, création, pluridisciplinarité, etc...
- part de l'artistique dans le budget et part du budget liée à la création
- lien entre création et type de diffusion/action artistique

et des indicateurs de bonne performance économique et d'attention à l'emploi (à apprécier en fonction du projet) :

* taux de recettes propres (cession, coproduction, mécénat)
* part du budget consacré à l'emploi artistique et aux dépenses artistiques
* bons résultats de clôture budgétaire
* bonne tenue des frais fixes (part des frais fixes dans le budget, part des emplois dans les frais fixes)
* efficacité de l'équipe permanente (ration frais de fonctionnement/budget total)

aux côtés des indicateurs quantitatifs de fréquentation auxquels il conviendrait d'ajouter aussi les publics des supports audiovisuels

- **mieux différencier le montant des aides en fonction du projet artistique global pour que les aides publiques créent un "effet de levier" financier, artistique et culturel ;**

  - mieux identifier le dynamisme des équipes,
  - la prise de risque,
  - les valeurs ajoutées culturelles et artistiques,
  - la capacité de lever des fonds propres
  - les bonnes pratiques
  - en évitant le saupoudrage,
  - en privilégiant la professionnalisation par un soutien à une administration permanente lorsque le type de projet porté par l'équipe le justifie

- **mieux prendre en compte la circulation au niveau national et international pour apprécier l'activité des ensembles en musique** (compte tenu des spécificités de la diffusion dans ce secteur)

  l'Etat étant le seul à même d'avoir cette vision global sur tout le territoire national et international

  valoriser la notion de circulation et d'ambassadeur hors du périmètre immédiat de la collectivité d'accueil

- **mener une concertation entre acteurs des politiques publiques et avec les professionnels** ayant mené une réflexion structurée (organismes syndicaux d'employeurs)
  dans le cadre des "conférences du spectacle vivant en région",
  sur une certaine durée
  avec des outils de contractualisation communs (contrats d'objectifs et de moyens pluriannuels et pluripartites)

L'organisation "création - diffusion"

- **rééquilibrer les relations entre équipes indépendantes et lieux, pour mieux produire et mieux diffuser les créations ;**
  - en augmentant la capacité de production des artistes qui deviennent aussi des coproducteurs des lieux, pour lutter contre l'émiettement des programmes, problématique propre au secteur des musiques savantes
  - en favorisant les vraies résidences de création, avec des moyens financiers y compris dans les scènes nationales, et une collaboration des réseaux pour une meilleure diffusion
  - en demandant aux lieux spécialisés dans la production pour la musique (auditoriums, opéras,...) de coproduire avec les équipes artistiques indépendantes, notamment aux approches esthétiques innovantes
  - en valorisant la notion de coproduction dans les cahiers des charges des lieux selon des critères d'évaluation précis qui évitent la confusion avec le simple achat régulier de productions
  - en demandant à l'audiovisuel de coproduire les concerts et spectacles et pas seulement d'intervenir en aval des productions
  - en confortant certains festivals ouverts à l'innovation en musique

- **ouvrir des possibilités de diffusion :**
  - en fixant dans le cahier des charges des lieux généralistes des objectifs en termes d'équilibre des disciplines permettant la juste prise en compte la diffusion de la musique savante
  - en rééquilibrant au niveau territorial les lieux reconnus comme des "points forts musique"
  - en favorisant les séries en musique, pour certains répertoires plus risqués (contemporain, lyrique, répertoire moins connu,...) par des dispositifs spéciaux
  - en ouvrant des salles à l'acoustique spécifiquement adaptée à la musique savante dans certains lieux (la France est extrêmement sous-équipée en auditoriums)
  - en rééquilibrant les aides entre équipes indépendantes et orchestres subventionnés pour éviter l'effet de distorsion des prix (dumping) auprès des mêmes diffuseurs
  - en favorisant la circulation au niveau régional, national par des dispositifs spécifiques adaptés au secteur des musiques savantes, et adaptés aux problématiques liées aux répertoires abordés
  - en mettant des actions en oeuvre pour faire lever les freins à la circulation des artistes et des projets culturels en Europe

La nécessité de conforter la place des équipes indépendantes

- Créer un secteur "indépendant" plus fort et mieux structuré permet de garantir:
  - l'innovation artistique
  - la diversité culturelle
  - un meilleur équilibre entre création et diffusion

et en particulier dans le secteur musical :
- la réponse à une forte demande des publics pour ces ensembles
- une meilleure démultiplication des spectacles auprès des publics par les supports audiovisuels (CD, DVD, radios, télévisions, internet)
- une meilleure visibilité de la France au niveau international

Nous rappelons que nos ensembles de musique ancienne, contemporaine, classique ou romantique apportent une vitalité et une innovation sans pareille à la musique en France depuis les 20 dernières années, ce qui se traduit d'ailleurs par l'ampleur du succès public dans notre pays comme à l'étranger où nos ensembles sont très demandés et portent fortement l'image de la France, ainsi qu'au niveau des enregistrements CD, DVD, radios et télévisions. Mais sans un soutien plus ferme, cette qualité, cette visibilité, cette diffusion nationale et internationale, risquent de disparaître, car nous sommes dans des situations extrêmement précaires et très dépendants des fluctuations de conjoncture économiques.

Dans un contexte budgétaire contraint, ce sont les équipes artistiques indépendantes qui risquent de subir de plein fouet les baisses budgétaires de l'ensemble du secteur :

=> aux baisses directes et aux gels des subventions publiques aux ensembles, s'ajoutent :
- les baisses que répercutent les lieux sur les cessions ou coproductions aux compagnies, ou les annulations de spectacles
- et la baisse de mécénat lors des mauvaises conjonctures économiques,

le tout sur des budgets serrés où les marges de manœuvre sont déjà réduites.

Au final ce sont ainsi les artistes qui constitueront la variable d'ajustement si une politique volontariste n'est pas mise en place aux différents maillons de la chaîne de création & diffusion.

Ainsi, la reconnaissance de l'apport essentiel des ensembles musicaux spécialisés à la qualité de la musique en France permettra aussi une politique culturelle en phase avec son temps, et au final, un meilleur rapprochement de la création avec les publics.

Contribution de la ROF
(Réunion des Opéras de France)

l'opéra en France, une responsabilité partagée

La Réunion des Opéras de France a été fondée le 22 janvier 1964, sous le nom de *Réunion des Théâtres Lyriques Municipaux de France.*

Créée avec la collaboration de l'État sur la base d'une entente intercommunale réunissant les élus de treize villes fondatrices – Avignon, Bordeaux, Lyon, Marseille, Metz, Nancy, Nantes, Nice, Strasbourg, Rouen, Toulouse et Tours –, l'association naît d'une action militante visant à « défendre, dans le cadre communal, l'art lyrique sous toutes ses formes ».

Dans un contexte de développement des politiques culturelles en faveur des arts lyrique et chorégraphique, d'autres opéras ont rejoint depuis la Réunion des Opéras de France.

Aujourd'hui, son Conseil d'Administration rassemble 25 opéras, scènes ou festivals lyriques représentés par leurs élus et leurs directeurs. L'Association est présidée par le député Laurent Hénart, adjoint au maire de Nancy. Elle forme un réseau national et constitue une instance permanente de coopération avec l'État (ministère de la Culture et de la Communication), les collectivités territoriales et leurs établissements publics.

25 adhérents :

- 23 en région :
  Angers - Nantes, Avignon, Bordeaux, Caen, Dijon, Lille, Limoges, Lyon, Marseille, Massy, Metz, Montpellier, Nancy, Nice, Orange, Reims, Rennes, Rouen, Saint-Étienne, Strasbourg - Colmar - Mulhouse, Toulon, Toulouse, Tours.
- 2 à Paris :
  Opéra national de Paris, Théâtre National de l'opéra-comique

La réalité des membres de l'Association est très diverse tant par le bassin de population concernée que par la jauge des salles à leur disposition, leur mode de gestion, le nombre d'emplois artistiques et techniques permanents, celui des productions et des levers de rideau, les moyens financiers, l'engagement des collectivités publiques…

Malgré ces disparités, ils ont en commun la même mission : créer, produire et diffuser des œuvres lyriques et/ou chorégraphiques et favoriser leur accès au public le plus large possible par tous les moyens à leur disposition.
Les Entretiens de Valois, initiés par le ministère de la Culture et de la Communication, dont les conclusions sont attendues pour la mi-décembre, ainsi que la Révision générale des politiques publiques sont l'occasion de construire un projet politique pour l'art lyrique en France.

À l'initiative de son Président, la Réunion des Opéras de France a organisé une Université d'été en juillet 2008 pour nourrir ce débat, avec le soutien de l'Observatoire des Politiques Culturelles, dans le cadre du protocole qu'elle a signé avec l'AFDAS/CNFPT.

Cette Université avait pour objectifs de faire le point sur notre connaissance des opéras, de prendre la mesure de l'évolution des missions menées aujourd'hui par la plupart d'entre eux et celle des engagements de ses différents partenaires.

Cette rencontre a permis de croiser les points de vue d'élus, de directeurs, de responsables institutionnels, d'universitaires, de professionnels, d'experts, et de proposer quelques pistes de travail et de réflexion afin que s'engage une nouvelle étape de politique publique pour l'art lyrique.

1. Une étape nécessaire : disposer d'une meilleure connaissance des opéras

La ROF a réalisé une enquête pour les années 2006 et 2007 afin de constituer une base de données fiable concernant les principaux éléments financiers, les emplois, les activités et la fréquentation dans 24 de ses opéras membres. ***Un tel travail n'avait jamais été réalisé***.

Quelques chiffres clés pour 2007 :
Les produits des 24 opéras étudiés représentent plus de 480 Millions d'euros, les subventions représentant 70% de ces produits. Les ventes et recettes propres représentent 22% des produits.

L'Opéra national de Paris et l'Opéra Comique représentent à eux seuls 80% de l'aide de l'État.

Les subventions se répartissent ainsi (hors Opéra national de Paris et Opéra comique) : 60% des communes, 15% de l'État, 7% des régions, 4% pour des départements.

Les 24 opéras de la ROF emploient 6 400 personnes dont 70% d'emplois permanents. 81% du personnel des opéras occupe un emploi artistique ou technique. L'orchestre représente 39% des emplois artistiques, le personnel d'accueil 26% du personnel administratif.

Les opéras de la ROF ont réalisé 2 715 levers de rideau en 2007 (1 représentation tous les 3 jours) dont près de 1 000 représentations lyriques. La fréquentation a été de 2 340 000 spectateurs, l'Opéra national de Paris représentant à lui seul 31% des spectateurs. Le taux de fréquentation payante est de 91%, 28% des spectateurs étant abonnés.

Les ouvrages les plus **programmés** en 2007 sont *La Traviata* de Verdi (6 productions), *Rigoletto* de Verdi (5 productions) et *La Belle Hélène* d'Offenbach (5 productions) ; les plus **représentés** sont *La Traviata* (33 représentations)*, Don Giovanni* de Mozart (22 représentations) et *Lucia de Lamermoor* de Donizetti (19 représentations).

La jauge moyenne des salles est de 1 251 places, le prix moyen d'une place est de 30, le tarif minimum moyen étant de 7 et le prix maximum moyen de 74.

La ROF doit non seulement poursuivre ce travail mais l'intensifier et l'inscrire dans la permanence. ***Il permet de disposer d'un outil de travail partagé entre l'État, les collectivités territoriales et les professionnels.*** Il permet également, au-delà de la diversité des situations, de renforcer une démarche qui met en évidence une conscience collective de l'art lyrique et de ses évolutions mais aussi une meilleure connaissance, pour chaque maison, de ses spécificités.

2. Les missions et les enjeux

création / production / diffusion / éducation artistique et culturelle / insertion professionnelle / publics / médiation…

L'opéra est une institution de référence qui assume des responsabilités artistiques, professionnelles, sociales et territoriales avec des moyens artistiques et techniques permanents.

Les atouts des opéras sont nombreux : institutions en mouvement, elles ont assumé une vraie mutation, particulièrement grâce à l'inventivité de leurs propositions d'actions culturelles.

Les relations avec les populations confirment les acquis : salles pleines, baisse de la moyenne d'âge des publics, intérêt croissant des jeunes, maisons ouvertes sur la société avec des propositions diversifiées, de l'éducation artistique et culturelle à l'attention portée aux publics les plus fragiles.

Les enjeux de la **diffusion et des publics** ont été particulièrement soulignés.

Confrontés à leur succès et à la capacité d'accueil des salles d'une part, à leurs limites financières d'autre part, comment les opéras peuvent-ils multiplier les initiatives pour accroître l'offre faite à tous les publics ?

Plusieurs pistes ont été évoquées :

- favoriser la création de pôles de ressources « art lyrique » pour l'éducation artistique et culturelle autour des opéras en région en proposant la signature d'un protocole d'accord national entre la ROF, le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère de l'Education nationale afin de faciliter la prise en compte de cette mission prioritaire par l'ensemble des partenaires concernés sur le territoire ;
- explorer les possibilités offertes par les nouvelles technologies : retransmission des opéras en direct sur internet à domicile, ou via le réseau câblé, ou dans les salles de cinéma …
- expérimenter la création de grands équipements culturels co-financés par l'État, avec une jauge de plus de 2 000 sièges, qui pourraient accueillir les structures spécialisées de dimension nationale et leurs publics - théâtre, danse, orchestres et opéras ;
- poursuivre l'ouverture des maisons dans le cadre de la politique de la ville en sensibilisant et en mobilisant le personnel permanent dans les projets développant les réseaux et les partenariats associatifs ;
- développer et favoriser les moments de rencontre avec les publics : répétitions publiques, rencontres avec les artistes et les techniciens, avant-concerts, visites, opération « Tous à l'Opéra ! »…

3. La gouvernance des opéras en France

service public / collectivité de rattachement / projet d'établissement / contrat d'objectifs / cahier des charges / contrat pluriannuel

Les opéras sont financés majoritairement et historiquement par les grandes villes pour lesquelles la culture tient un rôle essentiel.

La mutation de ces établissements en fait des structures singulières sur leur territoire, les seules aussi à mobiliser des budgets de cette importance, à rassembler tant de compétences rares, diversifiées et permanentes.

Le partage de leur gouvernance – responsabilités politique et financière – est devenu vital pour leur avenir.

Plusieurs pistes de travail et de réflexion ont été évoquées :

- l'inscription de ces établissements à vocation régionale, nationale voire internationale dans les nouveaux contrats de projets permettant d'associer l'Etat, les Régions, les Départements et les Agglomérations ;
- la mise en place de conférences régionales ou interrégionales permettant d'établir un dialogue permanent entre l'Etat, les collectivités territoriales, les professionnels et les usagers ;
- l'expérimentation, à côté du label *opéra national,* d'un label *opéra en région* qui engagerait les collectivités territoriales avec l'État dans le cadre d'une gouvernance et de responsabilités partagées : pour sécuriser les financements et les pérenniser autour de projets d'établissement et de contrats d'objectifs élaborés ensemble.

La Réunion des Opéras de France accompagne l'évolution de l'art lyrique en France depuis plus de quarante ans. En contribuant au développement social, à la réalisation de valeurs d'éducation, d'insertion sociale, d'attractivité croissante des villes, l'opéra a conquis une légitimité qu'il lui fallait reconstruire.

Son défi est de s'inscrire aujourd'hui dans le XXIe siècle. Sans abandonner l'invention de nouvelles solidarités, sa spécificité lui autorise toutes formes d'hybridation, du monde de la recherche à celui de l'économie et de l'industrie, qui devrait lui permettre de conserver une place singulière dans le monde.

La Réunion des Opéras des France, un outil au service des professionnels, de l'État, des collectivités publiques et des usagers

Les missions de la ROF sont les suivantes :

- **Développer un centre de ressources sur l'art lyrique**

  - diffusion d'informations à la disposition des maisons d'opéra et du public sur le site internet de l'association
  - développement d'outils de recueil de données relatives aux éléments financiers, aux emplois, aux activités des théâtres lyriques, aux résultats de fréquentation et à la connaissance des publics
  - projet de constitution d'une base de données et/ou de fonds documentaires sur les productions des théâtres lyriques en région depuis le début du XXe siècle, en partenariat avec d'autres structures (notamment la Bibliothèque-musée de l'Opéra, le CNRS,…)

- **Être un carrefour de rencontres et d'échanges des professionnels du secteur ainsi que leur porte-parole auprès des pouvoirs publics**

  - des actions communes (rencontres professionnelles, groupes de travail, actions spécifiques de formation professionnelle continue, de valorisation…)
  - des outils communs (tableaux de recueil de données, de programmation artistique,…)
  - des services communs (conseil juridique, social, fiscal,…)
  - des décisions communes (tarifs de locations, défraiements,…)

- **Valoriser l'art lyrique par tous les moyens à sa disposition afin d'en favoriser une meilleure connaissance et l'accès au plus grand nombre**

  - soutien à des projets éditoriaux, notamment en direction du jeune public
  - soutien à des ouvrages d'érudition
  - opérations spécifiques (« Tous à l'Opéra ! »)

Contribution de la SACD
(Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques)

Préambule

Les membres du conseil d'administration de la SACD rappellent à l'ensemble des personnalités réunies pour les entretiens de Valois, représentants de l'Etat, les collectivités territoriales, les syndicats et l'ensemble des professionnels que la parole et le travail des auteurs de l'ensemble des disciplines de l'art vivant doit être entendue.

Les critères de l'économie, de la rentabilité et de l'image ne sauraient se substituer à la diversité d'une 'écologie culturelle' riche, multiple et unique, qui passe par l'accompagnement des équipes artistiques, par l'engagement des partenaires publics à permettre à l'ensemble de l'art vivant de se développer ; par l'émergence aux multiples parcours d'artistes et d'équipes reconnus.

Le projet d'une observation des pratiques culturelles, de la création à la production et à la diffusion et la fréquentation des œuvres semble acquis et doit être établi pour permettre d'articuler en concertation les données de l'évolution des pratiques artistiques. Il doit être accompagné d'une définition forte des valeurs portées par la création et la circulation des œuvres.

La nécessaire collaboration régionale entre l'ensemble des partenaires doit être précédée d'un engagement clair de tous, qui valorise et engage le développement de l'ensemble des disciplines concernées par le spectacle vivant et fixe des règles communes en respectant la libre autonomie des collectivités territoriales hors des rythmes électoraux.

- Nous souhaitons la présence de personnalités qualifiées pour rendre compte par régions de la diversité du tissu culturel et de son équilibre sur le territoire national.
- La valorisation de la place de la culture comme enjeux de civilisation
- La reconnaissance du rôle et du travail des artistes, créateurs.

Le protocole de l'intermittence ainsi que les baisses importantes des aides aux compagnies ont déjà rejailli violemment sur le travail des auteurs et des compagnies et portent des conséquences graves sur le travail et la rémunération et les métiers des artistes.
- Il est donc nécessaire de reconnaître l'impact et la violence de la crise de l'intermittence sur le travail des équipes artistiques et de chercher impérativement à réduire les inégalités sociales et artistiques.

- Nous souhaitons urgemment l'association d'auteurs et d'équipes artistiques dans le réseau des lieux soutenus par l'état bénéficiant d'un label.
  Nous souhaitons que les entretiens de Valois restent le lieu de la défense de la création, afin de clarifier les périmètres de l'art vivant, des relations entre création, production, diffusion et de créer les conditions du développement de la richesse des écritures de l'art vivant.

- Nous demandons une vigilance particulière quand l'Etat sollicite une 'participation active' aux restrictions budgétaires. Nous souhaitons que les entretiens de Valois puissent être l'occasion d'un engagement ferme de tous, dans le bouleversement actuel des responsabilités du développement territorial et d'un respect réaffirmé de la diversité des disciplines de l'art vivant du théâtre, de la musique, de la danse, des arts de la rue, de la marionnette et du cirque.

Quelles propositions pour la SACD ?

Pour un Centre National du Spectacle Vivant aux missions élargies

La réorganisation de la DMDTS, tout autant que le constat effectué par le rapport remis l'an dernier de l'Inspection générale des finances, illustrent la difficulté à organiser l'action publique en faveur du spectacle vivant dans notre pays.

Plus que jamais, l'idée et le projet d'instaurer d'un **Centre National du Spectacle vivant** qui pourrait d'ailleurs être cette instance de concertation et d'échange permanent entre professionnels qui manque tant aujourd'hui, semble très séduisante.

Au-delà, Il pourrait avoir **pour missions de contribuer à la régulation du secteur, de soutenir l'économie du théâtre et du spectacle vivant en travaillant à sa transparence, et enfin de promouvoir la création contemporaine et sa diffusion auprès de tous les publics**.

Afin de ne pas construire d'usine à gaz, la répartition des compétences entre les DRAC, qui doivent rester un acteur essentiel de l'action de l'Etat, tout autant que les collectivités locales, et ce CNSV devrait faire l'objet d'une attention soutenue de manière à permettre une meilleure articulation entre les interventions de chacun de ses acteurs, sans renoncement ni désengagement ni interventionnisme excessif. C'est d'ailleurs là l'un des gages que ce CNSV peut apporter, celui d'une garantie forte de l'indépendance artistique.

De manière plus générale, **la mise en œuvre d'agences régionalisées, où se côtoieraient Etat et collectivités locales, devrait, autant pour être efficace que légitime, s'assurer de la présence des professionnels, et en particulier des auteurs**. A défaut, nous serions les spectateurs d'un face à face entre acteurs publics dont on peut craindre qu'il n'évacue trop facilement les intérêts et les enjeux artistiques.

La nature d'établissement public du CNSV et la souplesse de gestion et de fonctionnement qui y serait associée lui permettrait par ailleurs de pouvoir envisager plus facilement des collaborations communes avec le CNC et d'autres centres nationaux et de percevoir, outre les crédits de l'Etat, d'autres ressources, en particulier, ceux provenant de ressources extra-budgétaires nouvelles.

Créer un observatoire du spectacle vivant

Aujourd'hui, le Ministère, les auteurs et les directeurs de théâtre disposent tous de données, certaines étant complémentaires, d'autres étant parcellaires ou contradictoires.

Il n'en reste pas moins que la richesse de ces informations qui permettrait d'avoir une connaissance fine de la réalité du spectacle vivant, de son économie générale, de sa fréquentation, de sa programmation…est gâchée par l'absence de centralisation de ces données.

Or, sans la possibilité de produire des statistiques globales, fiables et incontestables aux yeux de tous, la capacité de réflexion sur l'adéquation de la politique du spectacle vivant aux besoins des professionnels et aux orientations politiques du Ministère est considérablement amoindrie et rend improbable toute réforme qui pourrait s'avérer nécessaire.

C'est dans cette perspective que la SACD a appelé à la création d'un observatoire du spectacle vivant qui centraliserait l'ensemble des données statistiques et pourrait ainsi produire des données fiables et incontestables permettant de connaître avec certitude et précision tant la place de la création contemporaine et des auteurs vivants dans les théâtres que les effets, positifs et négatifs, de la politique publique.

Les hypothèses envisagées tendant simplement à connecter des observatoires régionaux ou existants ne nous semble pas de nature à pouvoir répondre à l'ambition de connaître avec exactitude les réalités multiples et diverses du spectacle vivant. Aussi utile soit-elle, la mise en réseau risque d'être insuffisante. Les observatoires régionaux ne couvrent pas nécessairement l'ensemble du territoire. Les éléments d'observation ne sont pas systématiquement identiques. Les données collectées ne sont pas non plus toujours de même nature.

Dans ces conditions, le principe d'efficacité commande de créer ou de confier à un organisme nommément désigné la tâche de collecter, avec l'aide éventuelle des organismes déjà créés, des sociétés de perception et des organisations professionnelles disposant de statistiques, un ensemble de données homogènes, de centraliser ce recueil statistique et de contribuer à l'élaboration d'un outil statistique performant car disposant des données sur l'ensemble du territoire et viable car reposant sur des procédures stables et pérennes.

A défaut, l'ambition qui semble être désormais très largement partagée d'améliorer la connaissance du spectacle vivant restera vaine, partielle et pour tout dire, inutile.

Une loi d'orientation pour le spectacle vivant

A la différence des autres pans de la politique culturelle de notre pays, qu'ils s'agissent du patrimoine, de l'audiovisuel, de la cinématographie ou encore des musées, **le spectacle vivant n'est aujourd'hui régulé par aucune loi** et ne bénéficie d'aucun socle juridique solide.

Il nous semble que l'action publique en matière de spectacle vivant, qui constitue l'une des actions prioritaires du Ministère, doit pouvoir à son tour s'organiser autour d'une architecture viable et cohérente.

A l'occasion de la crise de l'intermittence, beaucoup, et notamment Bernard Latarjet dans son rapport, avaient souhaité que le Parlement puisse examiner un cadre de régulation renforcé pour le spectacle vivant.

A cet effet, parmi les diverses propositions énoncées alors, avait été émise **l'idée d'un projet de loi ayant vocation, d'une part, à rappeler les principes généraux et les objectifs visés par la politique du spectacle vivant, dans lequel le soutien à la création doit avoir toute sa place, et, d'autre part, à clarifier les missions et le rôle des pouvoirs publics.**

Il est en effet essentiel que la combinaison de l'action de l'Etat et celle, majoritaire désormais, des collectivités territoriales s'inscrive dans un cadre et dans un découpage des compétences clair, cohérent et rationnel.

Quatre ans après avoir été formulée, cette proposition nous semble toujours d'actualité. Elle l'est d'autant plus que la répartition des compétences au sein même de l'Etat entre l'échelon central et l'échelon déconcentré (DRAC) et entre l'Etat et les collectivités locales n'est pas stabilisée et que le renouveau nécessaire de la politique du spectacle vivant et un soutien réaffirmé à la création doivent s'appuyer, pour être totalement légitimes, sur un cadre d'action discuté et voté par la représentation nationale.

Entre une loi d'orientation qui définit un cadre juridique ou une loi de programmation qui attribue des moyens pluriannuels, la différence n'est pas que sémantique. Mais il nous semble désormais urgent de pouvoir donner une assise légale solide à l'action publique pour donner une nouvelle impulsion au spectacle vivant.

Associer les créateurs à la direction et au développement des théâtres publics pour renforcer l'efficacité des outils de création, de production et de diffusion

Dans le cadre du partage de l'outil de diffusion, le renforcement de la place des auteurs dans les directions des théâtres publics et/ou l'association des auteurs à la vie de ces institutions devront être nécessairement envisagé.

Il est ainsi indispensable d'inciter les pouvoirs publics à faire preuve à la fois de davantage d'audace dans les nominations et de davantage de vigilance quant à la contribution du projet artistique à la promotion de la création contemporaine.

Aussi, la généralisation progressive des résidences d'artistes ou la collaboration temporaire d'un metteur en scène avec un écrivain de théâtre autour de projets solides et pérennes constitueraient, à cet égard, des formes suffisamment souples et adaptables aux contextes locaux, pour contribuer utilement au renouveau de la politique de ces établissements.

Au-delà, imposer la diversité des regards et des expériences à la tête des institutions ne pourra être assuré qu'avec **l'institution durable et pérenne d'un poste « auteur » dans chaque scène nationale**, **centre dramatique**, centre chorégraphique, lieux de fabrique… permettant également de contrebalancer l'arrivée massive de personnels administratifs non liés à la création ces dernières années.

La mise en place de tels postes dans ces lieux publics devrait s'inscrire, grâce à une collaboration approfondie avec l'ensemble des intervenants (metteurs en scènes, acteurs…), autour de 3 logiques précises et permanentes :

- promotion de la création contemporaine francophone et renforcement de son rayonnement,
- découverte de nouveaux talents et de nouvelles écritures, aide à leur épanouissement
- sensibilisation des populations à la création

Conscient de la nécessité de permettre au(x) directeur(s) nommés d'exercer leurs fonctions dans leur plénitude et dans le cadre d'un projet partagé, et donc des moyens dédiés, le titulaire du poste « auteur » devrait de préférence être nommé en même temps et pour une durée sinon identique à celle du mandat du directeur, du moins suffisamment longue.

Cette implication nécessaire des auteurs à la direction et au développement des théâtres publics contribuerait également à resserrer et à retisser des liens, par trop distendus ou insuffisants, entre la création et la diffusion.

Mettre en place des mesures spécifiques de soutien à la création contemporaine

Pour permettre une large diffusion des œuvres contemporaines d'auteurs francophones, l'instauration de mesures de promotion plus strictes ne saurait être automatiquement écartée au nom de la liberté de création qui ne serait d'ailleurs aucunement menacée ou mise à mal.

Ainsi, **il semblerait essentiel de mettre en place des actions positives permettant aux institutions subventionnées d'obtenir des moyens supplémentaires à la condition de définir sur 3 ans un programme de développement basé sur des objectifs chiffrés prenant en compte des exigences fortes en matière de création**.

Pour être efficace, cette mesure ne pourrait naturellement prendre place que dans le cadre d'une application réelle, totale et sincère de leur cahier des charges par les établissements subventionnés.

Dans les propositions formulées il y a quelques années par le Ministère de la Culture et de la Communication, cette possibilité n'était offerte qu'aux établissements qui s'engageraient à renforcer la présence artistique au sein des établissements, à susciter l'adhésion de publics plus jeunes et plus divers, à exposer les œuvres sur une plus longue période et à diversifier leur répertoire.

La mise en place d'un tel mécanisme de bonification pour atteindre ces objectifs serait en soi une mesure favorable et positive.

L'étendre aux lieux qui mènent une action dynamique et active en faveur de la création contemporaine d'auteurs d'expression francophone serait une mesure bénéfique pour le soutien et la promotion de nos talents.

Réfléchir à des ressources extra-budgétaires

Le dynamisme du financement du spectacle vivant pourrait provenir de ressources extra-budgétaires qui, déjà cette année, grâce aux ventes d'immeubles du Ministère de la Culture et de la Communication, ont permis au Ministère d'afficher un budget en hausse pour le spectacle vivant.

Dans cette perspective, **une réflexion pourrait être lancée sur l'instauration d'une taxe prélevée, comme en Grande-Bretagne sur les jeux et la loterie nationale**. C'est ainsi que 26% des gains de la Loterie nationale anglaise vont abonder le « fonds des bonnes causes » qui permet d'apporter un financement à la politique cinématographique, du patrimoine et du spectacle vivant entre autres.

S'il ne s'agit pas de prévoir une taxe d'un tel montant, une taxe minime sur le chiffre d'affaires de la Française des Jeux, dont les perspectives pour 2009 sont de l'ordre de 12 milliards d', pourrait être sérieusement envisagée.

Conclusion

Les quelques semaines qui nous séparent de la fin de la seconde étape des Entretiens de Valois doivent être mises à profit. Elles doivent l'être d'abord pour aller au bout de la logique d'échange et de négociations qui a prévalu depuis leur commencement. Elles doivent l'être également pour donner une traduction concrète aux consensus et aux idées communes qui ont émergé lors de ces discussions. Elles doivent l'être enfin pour consacrer un modèle de définition de la politique du soutien au spectacle vivant qui associe très étroitement les professionnels en général et les auteurs en particulier.

C'est ainsi que nous concevons notre présence au sein de ces entretiens et plus largement dans tous les lieux qui pourraient être créés ou désignés pour déployer l'action publique en faveur du spectacle vivant, à Paris comme en région.

C'est aussi là, à notre sens, le moyen de pouvoir fédérer tous ceux qui contribuent au dynamisme du spectacle vivant, de renforcer le soutien à la création contemporaine, qui doit rester un objectif prioritaire de la politique du spectacle vivant, et de tracer de nouvelles perspectives en matière de financement et de diffusion du spectacle vivant.

Contributions du SNES
(Syndicat National des Entrepreneurs de Spectacles)

Les passerelles à établir entre le Théâtre Public et le Théâtre Privé

Préambule

Il est nécessaire de relire attentivement tous les aspects positifs de la "rencontre Théâtre Public-Théâtre Privé. Identités et passerelles" publiée par le Centre National du Théâtre à la suite de la réunion qui s'est tenue au Théâtre de la Madeleine, le 10 octobre 2005
en partenariat avec le Syndeac, le SDTP, l'ASTP et le SNES.

Cette journée professionnelle a permis d'explorer les pistes de collaboration entre les deux secteurs.

Par ailleurs, il est à noter qu'au moment de la rédaction de cette contribution, le SDTP s'étant momentanément retiré des Entretiens de Valois, il a été particulièrement difficile de traiter le deuxième thème évoqué, la concertation avec l'ASTP et le SDTP n'ayant pu avoir lieu.

Néanmoins quelques suggestions peuvent être faites.

Trois axes majeurs peuvent être dégagés.

1. L'accueil des spectacles issus du théâtre privé par le secteur public

On entend par Secteur Public, toutes les institutions théâtrales dépendant majoritairement ou pas de la tutelle de l'Etat.

Celui-ci pourrait - en concertation avec les autres tutelles territoriales - inscrire dans le Cahier des Charges de ses institutions une obligation de recevoir un minimum de spectacles produits par le Secteur Privé.

Il est en effet incompréhensible que les meilleurs spectacles de ce secteur ne puissent être présentés dans un grand nombre de villes.
Les citoyens de ces villes ne devraient pas avoir à subir cette discrimination, d'autant plus que les finances publiques participent pour partie au déficit des productions privées par l'intermédiaire de l'ASTP.

Cette partie de notre problématique ne peut se résoudre que par une volonté politique de l'Etat, les collectivités territoriales et du Syndeac.

2. L'accueil des spectacles issus du théâtre public par le secteur privé

Combien de magnifiques spectacles produits par le Théâtre Public sont-ils condamnés à un arrêt définitif après leur présentation en régions, faute d'une diffusion à Paris ?
Combien de théâtre privés se retrouvent à différents moments de l'année, sans spectacle à afficher, la précédente création n'ayant pas répondu à leurs attentes ?
Outre des décisions de programmations qui pourraient être prises très en amont entre les deux secteurs, pourquoi n'existerait-il pas un simple instrument de liaison entre ceux-ci, qui permettrait aux uns (les Privés) de connaître ce que les autres (les Publics) ont à proposer ?
Il est certain que les théâtres privés pourraient ou devraient avoir une incitation de la part de l'Etat et/ou de l'ASTP à recevoir des spectacles du Théâtre Public. Cela reste à inventer.

Les suggestions et propositions faites par le SNES dans cette contribution ne concernent que les domaines dans lesquels les entrepreneurs de spectacles en tournées sont partie prenante.

Les amortissements de ces spectacles étant déjà réalisés, ne resteraient plus en terme d'économie que le coût de l'exploitation, de la publicité et du théâtre en ordre de marche.
Peut-être celui-ci pourrait-il être minoré à certaines périodes de l'année ?
Faudrait-il adapter le règlement de l'ASTP pour ces cas d'espèce ?
Serait-il nécessaire qu'un droit de suite soit versé au Théâtre Public créateur ?
Peut-être à partir d'un certain seuil ?
Sous quel régime les acteurs et les collaborateurs artistiques seraient-ils rémunérés ?
Le régime public (au mois ?), le régime privé (au cachet ?) ?
Tout ceci, bien sûr reste à étudier.

Il est incompréhensible que les meilleurs spectacles du secteur public ne puissent être présentés à Paris - non seulement dans les théâtres publics de la capitale - mais aussi dans les théâtres privés qui le désireraient.
Il en va de même pour certains gros succès du Théâtre Public parisien ou d'Ile de France qui pourraient continuer leur carrière dans un Théâtre Privé.
Cela ne pose aucun problème et se fait couramment à Londres.

3. les coproductions entre les deux secteurs avec ou sans la télévision

Le nouveau Fonds de Soutien pourrait-il y participer dans le cadre de l'aide au projet ?

Sans la télévision :

L'expérience a déjà été faite plusieurs fois et pourrait tout à fait se développer.

- La création pourrait se faire au Théâtre Privé et être ensuite diffusée dans le ou les Théâtres Publics coproducteurs, soit tout de suite après l'exploitation parisienne, soit la saison suivante.
- La création pourrait se faire dans un Théâtre Public, susceptible d'accueillir une troupe en résidence pour les répétitions, avant la diffusion du spectacle chez les coproducteurs publics, puis être présentée dans un Théâtre Privé à condition de décider des dates très en amont (généralement septembre ou janvier).

Avec la télévision :

A quel moment interviendrait l'enregistrement ?
A quel moment interviendrait la diffusion ?
De préférence à la fin de l'exploitation, si celle-ci est bien définie dans le temps avec une continuité d'exploitation entre les deux secteurs.
Une économie proratisée de ce type de coproductions est très facile à réaliser.
Des exemples existent depuis quelques années.

Il serait intéressant que dans le Cahier des Charges des Chaînes Publiques soient mentionnées certaines obligations en la matière.

Conclusion

Les Entretiens de Valois ne nous ont malheureusement pas laisser le temps d'explorer l'ensemble du sujet.
C'est pourquoi il a été acté, lors d'une réunion du Groupe 1, que pendant la deuxième phase des Entretiens - dite phase de négociations - une ou plusieurs séances de travail seraient consacrées aux passerelles Public/Privé avec toutes les parties concernées.

Les suggestions et propositions faites par le SNES dans cette contribution ne concernent que les domaines dans lesquels les entrepreneurs de spectacles en tournées sont partie prenante.

Contribution du SYNDEAC
(Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles)

Le SYNDEAC a rédigé, grâce à la participation de la plupart de ses adhérents un texte présentant une série de mesures qui constituent des *Pistes de réflexion pour l'avenir du spectacle vivant.*

Notre organisation a travaillé dans le sens de l'élaboration d'un véritable plan de développement de l'Art et de la Culture en France.

Ces préconisations ont fait l'objet d'une consultation auprès d'autres organisations présentes aux Entretiens de Valois et certaines ont recueilli l'assentiment d'une majorité d'entre elles.

1. Proposition d'une loi d'orientation et d'une loi de programmation

Nous souhaitons que ces lois :
- affirment les grands principes de la politique culturelle de l'Etat ;
- organisent le dialogue entre l'Etat, les collectivités et les artistes et professionnels du spectacle vivant ;
- édictent les règles pour l'ensemble des partenaires : droits et devoirs, processus de candidature, évaluation des projets ;
- garantissent la démocratie culturelle en protégeant l'indépendance et la liberté artistique,
- attribuent les moyens financiers afférant à la loi d'orientation, afin de procéder à son application.

2. Proposition d'un protocole de décentralisation

Il nous semble aujourd'hui nécessaire de parvenir à un protocole de décentralisation qui, avec clarté et dans un esprit de conciliation, en associant le secteur professionnel du spectacle vivant, définisse plus équitablement les compétences entre les collectivités locales et l'État. L'élaboration de ce protocole passe par une mise à plat des politiques et des budgets pour en faire l'analyse et développer les moyens nécessaires.

3. Création d'une Chambre Nationale des Professions du Spectacle Vivant pour aider à la structuration de notre secteur

Nous proposons la création d'une Chambre Nationale des Professions du Spectacle Vivant, constituée des entreprises adhérentes du secteur du spectacle vivant (artisans, sociétés, associations, établissements publics…). Ces entreprises seraient représentées en trois collèges : entrepreneurs – salariés – indépendants. Le fonctionnement de la chambre serait financé par la cotisation des adhérents et par les Ministères de la Culture et du Travail. Le conseil d'administration de la chambre accueillerait, de droit, les représentants des partenaires publics participant à son financement. Il serait présidé par un représentant des entrepreneurs du spectacle vivant.

Cette chambre nationale se déclinerait en chambres régionales des professions du spectacle vivant. Le rôle de ces chambres serait de permettre le repérage économique et social du secteur, d'organiser les liens entre les secteurs artistiques, de constituer une chambre de repérage et d'enregistrement des artistes, de réfléchir et de contribuer à une politique cohérente de structuration, de formation, de professionnalisation et d'emploi pour l'ensemble des secteurs de l'art et de la culture.

Dans cet esprit, nous demandons une présence statutaire de représentants du spectacle vivant, via les chambres régionales des professions du spectacle vivant, dans les Conseils Economiques et Sociaux Régionaux.

4. Reconnaissance et renforcement des parcours professionnels, plan de formation diplômant

En terme de formation, initiale en premier lieu, nous demandons la poursuite et l'achèvement de la reconnaissance des parcours professionnels artistiques, engagée par l'État, et la création d'une échelle de référence pour la mise en place d'un véritable plan national de formation diplômant, confortant les DNSP dans tous les domaines en lien avec la LMD européenne, une formation adaptée, compagnonnage et tutorat, pour la direction artistique, mise en scène, chorégraphie…et direction d'entreprises culturelles.

En terme de formation continue, nous demandons une relation plus étroite entre les échelons nationaux et régionaux dont c'est la compétence. Il est indispensable que les chambres consulaires organisent le dialogue nécessaire avec la CPNEF-SV et les COREPS pour la mise en œuvre de réflexions et d'actions. Chaque région écrira ainsi des chartes qualité emploi et des contrats d'objectifs emploi formation, afin d'adapter les formations aux besoins du terrain. Il convient dans ce cadre de prendre en compte tous les métiers et savoir-faire du spectacle vivant, notamment les spécialités techniques, en appui sur les unités de production.

Nous sommes favorables à la démarche engagée par la CPNEF-SV et le Ministère de l'Emploi pour la signature au plan national d'un accord d'Action de Développement de l'Emploi et des Compétences (ADEC). L'allocation de moyens significatifs de la part de l'Etat et des partenaires signataires de cet accord et sa mise en place rapide dans toutes les régions par l'intermédiaire des COREPS est indispensable pour assurer la cohérence de la formation et de l'emploi dans notre secteur.

5. Création d'une Association Nationale de Diffusion Artistique

La difficulté est maintenant plus grande de produire, mais peut-être plus encore de diffuser et de faire circuler les œuvres du spectacle vivant. Il nous semble que la réponse à cette question passe par l'auto organisation de la profession, d'une part, par une politique incitative et d'accompagnement de la puissance publique, d'autre part.

Sur ce deuxième point, nous constatons que l'aide publique à la circulation des œuvres est affaiblie par l'atomisation des structures en charge de cette mission, au niveau des régions, par l'enfermement dans les frontières territoriales, au niveau de l'Etat, par la dissociation des missions internationales entre le Ministère de la Culture et de la Communication et le Ministère des Affaires Etrangères.

Au niveau régional, les compagnies indépendantes et de nombreuses structures se plaignent de leur difficulté à tourner en région et hors région. Si efficaces et compétents que soient les offices régionaux, leur marge de manœuvre est non seulement limitée par le territoire, mais leurs missions et leur moyens d'intervention sont très inégaux, leur capacité à induire des politiques culturelles très disparates. Il nous semble de ce fait nécessaire de penser la circulation des œuvres en terme interrégional. Cela doit passer par une organisation des relations contractualisées entre les offices régionaux et un organe central de diffusion artistique.

Au niveau international, nous savons que la culture française, particulièrement le spectacle vivant, fait l'objet d'une forte demande de l'étranger. Dans le même temps, nous sommes confrontés à une nécessité économique d'accroître notre surface de production et de diffusion hors de nos frontières. Nos spectacles coûtent souvent plus chers que les spectacles étrangers pour des raisons liées au salariat des personnels, au poids des charges sociales françaises, à une sophistication technique de nos spectacles. Par ailleurs, les économies de certains pays ne sont pas en mesure de supporter ces coûts, et le maillage des infrastructures dans la plupart des pays étrangers est plus faible qu'en France. Beaucoup de nos PME n'ont pas les moyens de travailler à la diffusion internationale de leurs productions. Il y a donc nécessité à soutenir financièrement et en terme logistique l'activité transnationale.

Nous proposons qu'une Association Nationale pour la Diffusion Artistique recentre les missions que nous venons d'évoquer. Il ne s'agit pas de renforcer la centralisation, mais de créer une interface nationale, harmonisant les politiques issues de la décentralisation et les politiques internationales pour le spectacle vivant.

Cette association intégrerait dans son conseil d'administration les représentants des financeurs publics et des entrepreneurs du spectacle vivant.

Cette association serait financée par l'État en cumulant :

- la dotation du Ministère de la Culture avant la suppression de ses lignes internationales, au moins à hauteur des fonds attribués à l'heure actuelle à l'ONDA

- la contribution allouée aujourd'hui à CulturesFrance,

- la dotation du Ministère des Affaires Etrangères, avant la chute des crédits culturels durant les trois dernières années.

Les Collectivités pourraient participer à son financement via une forme de cotisations des offices régionaux sur la base du volontariat, pour que l'association puisse assurer sa mission d'interface interrégionale. Pourrait s'y ajouter une contribution privée à travers un dispositif de mécénat national. Cela pourrait concerner notamment les grandes entreprises de mission de service public national.

- Au niveau régional, cette agence nationale de diffusion artistique travaillerait à la circulation des œuvres d'une région à l'autre, mettrait en place des relations contractualisées avec les offices régionaux, entretiendrait des relations avec les professionnels par champ artistique interrégional.

- Au niveau national et international, dans un souci d'efficacité et de service aux équipes de créations, de production et de diffusion artistique, nous souhaitons que cette agence nationale de diffusion artistique soit compétente sur trois champs :
  1 – l'aide à la diffusion nationale dans une politique renouvelée de garantie aux structures
  2 – l'information sur la création étrangère et l'accueil des spectacles sur le territoire français.
  3 – l'information sur les réseaux de diffusion étrangers (fichier international, centre ressource de données techniques, service d'aide au montage de dossier, aide à la traduction…) et le soutien financier à l'exportation des spectacles français à l'étranger.

6. Rédaction et mise en œuvre d'une Charte d'éducation artistique

Comme l'éducation artistique est la priorité que chacun s'accorde aujourd'hui à reconnaître dans la formation du jeune citoyen en résistance à l'obscurantisme, qui engendre peurs et discriminations, une charte de l'éducation artistique semble l'outil le plus approprié.

Cette charte devrait dès lors être co-signée par les Ministères de la Culture, de l'Education, de la Jeunesse, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, mais aussi par les représentants des Collectivités territoriales en fonction de leurs différentes prérogatives (écoles, collèges, lycées).

7. Affirmation et actualisation des labels nationaux

Il est nécessaire d'affirmer et d'actualiser labels nationaux (scènes nationales, centres dramatiques nationaux, centres chorégraphiques nationaux), en confortant les scènes conventionnées et les centres de développement chorégraphiques et en l'étendant à de nouvelles structures, tout en inscrivant et en pérennisant la place des artistes au cœur des réseaux de production et de diffusion artistiques.

L'Etat peut garantir par ces labels la dimension d'une politique nationale, ambitieuse, établissant l'équité entre les régions et préservant les projets artistiques et culturels de retournements circonstanciels.

Cette politique de réseau concerne l'ensemble des structures et également les compagnies qui se trouveraient ainsi renforcées dans leur capacité à diffuser et à s'exporter.
Nous appelons à renforcer le réseau existant avec les compagnies nationales. Il est essentiel de permettre l'inscription des compagnies dans toute forme d'association entre elles ou avec des structures en vue de garantir la stabilité du secteur de la création sur le plan économique et social.

Nous proposons la généralisation des conventionnements pluripartites pour les compagnies indépendantes, reconnues artistiquement et justifiant d'une permanence d'emploi et d'une durée significative d'existence. Ces conventionnements seraient assortis de cahiers des charges, dans le respect des projets artistiques des responsables de structures, et avec les moyens afférant à la mise en œuvre des projets.

8. Définition d'un label Centre Européen de Création

Dans le cadre du réseau national, pourraient se constituer, sur proposition des directeurs artistiques et en accord avec les partenaires publics, des pôles européens de référence artistique**.** Ces pôles seraient une extension de grands centres de création, avec une mission européenne renforcée, s'inscrivant dans un réseau européen transnational de théâtres.

Ce label CEC (Centre Européen de création) pourrait concerner des structures de production dans l'ensemble du champ artistique : théâtre, danse, musique, arts de la rue… Elles peuvent constituer un maillage national qui tiendrait compte de la capacité artistique, de l'ancienneté de l'action européenne et d'une répartition équilibrée sur le territoire national.

9. Mise en place de la qualification d'Entreprise Artistique d'Intérêt Général

Se fondant sur les principes de la Charte des missions de service public, texte consensuel entre l'Etat et le secteur du spectacle vivant, il pourrait être mis en place une qualification d' Entreprise Artistique d'Intérêt Général. Cette qualification définirait la spécificité juridique des entreprises du spectacle vivant, tout en leur laissant le libre choix de leur statut juridique en fonction de leur activité artistique.

Cette qualification, réservée à des entreprises détentrices de la licence d'entrepreneur de spectacle, devrait s'articuler autour de la notion de société commerciale ou association culturelle,

à but non lucratif, c'est-à-dire sans redistribution des bénéfices, permettant le versement de subventions publiques ou privées, défiscalisées.

La qualification d'Entreprise Artistique d'Intérêt Général permettrait de délimiter le champ d'intervention des partenaires publics entre le secteur professionnel et le secteur des pratiques amateurs.

Cette qualification serait attribuée à des structures professionnelles de production et de diffusion du spectacle vivant, offrant des garanties de qualité professionnelle, de gestion, d'emploi, voire de volume d'emploi, de recettes régulières (subventions ou recettes propres), d'ancrage dans un réseau ou dans un territoire.

Cette qualification justifierait l'attribution de l'aide publique sur des missions de service public, confiées aux entreprises artistiques et culturelles. En ce sens, ce n'est pas un bien de consommation qui ferait l'objet d'une aide mais la mission d'intérêt général et collectif, confiée aux entreprises artistiques et culturelles.

La qualification d'entreprise artistique d'intérêt général exonèrerait les entreprises concernées de collectage de la TVA sur les aides publiques (ou bien l'entreprise reste dans le champ de la T.V.A. à taux zéro), ainsi que de taxes sur les salaires, évitant ainsi des distorsions de concurrence, des inégalités devant l'impôt et des freins objectifs à la création d'emplois. Cette qualification exonèrerait également les entreprises concernées de taxe professionnelle.

La qualification d'entreprise artistique d'intérêt général permettrait aux entreprises de la société civile de bénéficier des mesures de défiscalisation dans le cadre d'un partenariat de mécénat artistique.

Le mécénat doit être défini uniquement comme un outil favorisant l'inscription des entreprises dans le champ artistique et culturel, dans un but de démocratisation de la fréquentation des œuvres.

10. Création d'une Cellule Europe

La mise en place d'une Cellule Europe permettrait de concevoir les axes d'une politique artistique et culturelle européenne, en particulier dans le secteur du spectacle vivant, de façon à entamer le dialogue avec les élus du Conseil de l'Europe, pour la définition d'une politique culturelle à l'horizon 2010-2013.

11. Création d'un Observatoire National du spectacle vivant

Nous constatons un développement croissant du nombre des observatoires locaux. Ces outils apportent, du fait de leur périmètre restreint, une information parcellaire. En outre, leurs coûts de fonctionnement mis en relation avec la limite que nous venons d'exprimer, les rendent discutables.

D'autre part, tout le monde le reconnaît, les chiffres fondamentaux ne sont pas disponibles au niveau national.

Nous proposons la création d'un Observatoire National du Spectacle Vivant indépendant. Cet organe de rapprochement des données statistiques, d'analyse et de prospective serait cogéré par des représentants des partenaires publics, par les représentants des syndicats d'entrepreneurs et de salariés. Il serait présidé par un entrepreneur du spectacle vivant.

Il serait financé par les partenaires publics et les cotisations syndicales, employeurs et salariés sur une base de répartition déterminée via le Fonds Commun d'Aide au Paritarisme. Il serait judicieux

que cet observatoire associe dans le recensement comme dans les traitements des données les organismes tels que AUDIENS et l'AFDAS, mais également les Centres de Ressources du secteur de façon générale.

12. Augmentation du budget du Ministère de la Culture et nouvelles sources

Le budget de la Culture doit être porté à 0,3% du Produit Intérieur Brut :

L'importance du secteur artistique et culturel aujourd'hui, en termes d'offre artistique et de demande sociale, en termes de volume d'emploi, en termes de retombées économiques locales et nationales, montre la nécessité d'adapter la contribution publique à son évolution. En outre, nos analyses montrent que la culture est aujourd'hui, particulièrement en ces temps de crise, un secteur important et innovant de croissance qui représente 3,4 % du commerce mondial, en plein développement, en particulier en France grâce à un maillage culturel unique. Dans le cadre d'une économie administrée, ce secteur constitue un levier de développement important. C'est pourquoi, nous demandons expressément que le budget global de la culture passe à 0,3% du PIB.

Pour atteindre cet objectif, des mesures nouvelles doivent s'additionner aux financements déjà prévus pour le spectacle vivant :

- *Le 1% des marchés publics*

Chaque année le volume financier de la commande publique en matière de travaux est considérable. Nous proposons que soit attribué au Ministère de la Culture 1% du montant de l'ensemble des marchés publics commandités par l'Etat. La loi nécessaire à la mise en place de ce dispositif, pourrait l'étendre aux marchés publics des collectivités, leur attribuant le même pourcentage pour leurs politiques culturelles.

- *Française des jeux et jeux d'argent divers*

A l'instar de ce qui se fait en Grande-Bretagne et en Belgique pour la culture et de ce qui existe en France pour le sport, nous proposons qu'un pourcentage (2% des bénéfices) des gains de la Française des jeux et des autres sociétés du secteur, avec l'ouverture à la concurrence du marché français, soit affecté au financement du spectacle vivant, via le Ministère de la Culture.

- *Mécénat national*

Nous proposons la création d'un mécénat national en partenariat avec les grandes entreprises où l'Etat est actionnaire (EDF, SNCF, GAZ DE FRANCE, TOTAL…) et avec les grandes enseignes nationales (MOBILES, GRANDE DISTRIBUTION) Ces fonds pourraient alimenter les organismes associatifs en charge de la diffusion nationale et internationale.

- *Taxe fiscale*

Nous proposons la mise en place d'une taxe fiscale sur la billetterie sur le modèle du CNV ou de l'A.S.T.P., pour mettre en place un fonds de soutien à la création contemporaine, dans le cadre d'une augmentation de la dotation actuelle aux compagnies indépendantes. (Cette mesure n'est également envisageable que dans le cas d'une augmentation générale des moyens affectés aux structures institutionnelles.)

Contribution du CNT
(Centre National du Théâtre)

I – L'esprit d'observation – nécessité d'une plate-forme

En corrélation avec son travail juridique, de documentation, d'information sur les métiers, sa vidéothèque et sa commission d'aide à la création, le CNT consacre presqu'autant de temps à réfléchir sur l'esprit d'observation que sur la collecte, la veille et le croisement des données. C'est le cadrage progressif de cet esprit que je souhaite évoquer succinctement devant vous.
Le mot observation recèle bien des ambiguïtés. Il risque d'être trompeur et d'encourager des attitudes maladroites si on ne l'entoure pas d'un certain nombre de précautions :

Tout d'abord, cela a déjà été rappelé dans notre groupe, aucune observation ne saurait échapper à l'idéologie qui ne se contente pas d'idées pures et autonomes. Un point de vue et son effectuation reposent aussi sur des croyances et des doctrines. Je laisserai de côté ces dernières qui impliquent des rapports de forces sociopolitiques et je pointerai la question des croyances, plus exactement de l'opinion. Une démarche d'observation n'est pas faite pour opiner à telle ou telle opinion. Je prendrai comme exemple concret, une certaine opinion qui affirmait que dans les structures publiques du théâtre moins de 45% de pièces d'auteurs vivants étaient programmées. L'étude poursuivie à partir de 2004, par le CNT, a contourné cette opinion et démontré que les programmations des réseaux publics comprenaient 54 % d'auteurs vivants. J'en profite ici pour saluer la SACD qui a aussitôt intégré ce « changement de données « dans sa réflexion.

Ensuite, force est de reconnaître que nombre d'artistes ne manqueront jamais de trouver que le formalisme de l'observation risque de stériliser l'acte et la pensée artistiques. Cela n'est pas entièrement faux et nous devons rester sensibles à la sensibilité artistique. Toutefois, lorsque nous répertorions, je dis bien répertorions et non recensons, 1300 compagnies dramatique en activité actuellement et 28000 spectacles depuis 40 années nous pressentons une réalité vivante et historique plus significative qu'il n'y paraissait et nous commençons de situer chaque équipe et chaque personne. Certes, beaucoup prétendront qu'en terme de qualité on est toujours « seul au monde », mais à partir du moment où l'on souhaite être entendu par les différents pouvoirs publics « on est plus seul au monde ».

Ensuite encore, il est nécessaire de dépasser la prétention à l'exhaustivité immédiate sinon à vouloir faire chiffre de tout et tenir l'observation pour uniquement de la comptabilité. Il n'en reste pas moins qu'il faut prendre en compte la réalité, c'est-à-dire prendre en considération le quantitatif. Lorsque le CNT déclare qu'il a établi 85000 fiches sur les organismes, les théâtres, les compagnies, les auteurs, les adaptateurs, les metteurs en scène, les acteurs, les décorateurs, les spectacles qui existent ou ont existé depuis un certain nombre d'années, ce chiffre n'a pas grande importance dans l'absolu parce qu'il devrait si nous pouvions être exhaustifs, pour le moins doubler ou tripler. Mais ce doublement ou ce triplement éventuel sont là pour démonter l'importance du spectacle de théâtre et le potentiel de sa ressource et de son observation.

De même, le mauvais qualificatif de comptable ne doit pas faire oublier qu'une observation raisonnée ne s'en tient pas au calcul de la mesure et permet de suivre les évolutions esthétiques et de noter l'influence de leurs tendances. Il n'est que de prêter attention aux 28000 spectacles que le CNT a répertorié, en les différenciant, depuis la Libération pour constater des lignes riches de sens.

Enfin, et ce n'est pas le plus aisé, il est urgent de mettre en pratique une dialectique des données. Cette dialectique s'exerce à deux niveaux : celui qui concerne la dialectique des chiffres et des normes, et celui qui concerne la dialectique des sources.

1. Dialectique des chiffres et des normes

Il n'y a pas que des chiffres bruts et des chiffres affinés. En disant cela on saute une étape, particulièrement dans le secteur des arts vivants. Nous avons appris que les normes ne précèdent pas automatiquement les données chiffrées. Certes, les données ne sont pas systématiquement analysables et communicables si elles ne s'ajustent pas à des critères communs, toutefois il serait peu fécond de proposer des normes dont aucune ne serait l'écho des masses de prédonnées sauvages qui constituent des symptômes de la réalité.

Un bon cheminement consiste, sous la pression des prédonnées sauvages, à proposer de nouvelles normes à partir desquelles on pourra, sans passer sous silence les paradoxes de la réalité, prendre en compte ces prédonnées sous forme de chiffres bruts. Puis la confrontation de la norme et du brut permettra de produire des chiffres affinés.

2. Dialectique des sources

Il est important de concilier les rôles différents de chaque partenaire que ce soient des partenaires socio-professionnels ou des pouvoirs publics, et la spécificité de chacun des domaines, théâtre, musique, danse, arts de la rue etc… avec la nécessité d'établir des normes communes. Faisons attention de ne pas céder, sans réfléchir, à une transversalité excessive qui effacerait tout et gardons nous d'une crainte paralysante à l'endroit des rapports de force nécessaires. Le CNT sait très bien que ses propres données porteront souvent sur des structures qui jouissent une certaine pérennité alors que dans d'autres domaines les parcours repérés sont souvent ceux d'intervenants et d'individualités, et nous savons très bien aussi que certains s'attacheront à un point de vue plutôt qu'à un autre en raison de ce qu'ils ont pour mission de défendre.

C'est pour cela que notre expérience nous pousse à souhaiter la création d'une plate-forme d'observation dont les centres ressources soient les opérateurs, laquelle qui bénéficie des informations et des positions de tous les partenaires ainsi que de l'accompagnement et de l'expertise du ministère.

II – Des indicateurs de base

1. Nous avons mesuré de quelles façons significatives la SACEM, l'observatoire de la musique de la cité, la Fédurok, le CNV et l'IRMA s'employaient à rendre compte de l'activité musicale. Importante était la différence entre l'appréhension qu'ils avaient de leur secteur, la conception qu'ils s'en faisaient et celles que les gens de théâtre ont du leur : à priori, la césure public/privé ne semble pas prévalente dans la mesure où les productions musicales, ou assimilées, paraissent être considérées dans leur ensemble (même si les musiques savantes ont donné l'impression de bénéficier d'un peu moins d'attention).
   On serait plutôt en présence d'une observation du « marché de l'activité », alors que certains responsables du théâtre auraient tendance à restreindre le champ estimable.
   La création des observatoires sectoriels est légitime et relève des choix économiques de chaque entité, mais une telle différence de niveaux de perception démontre qu'il est essentiel de mettre en place **une instance nationale pour dépasser les cloisonnements**.

2. Les partenaires de la musique adoptent un regard plus déployé, toutefois le théâtre pourrait éclaircir :
   - l'opposition de l'art et du loisir,
   - la spécification de l'acte artistique et de l'action culturelle,
   - la gradation entre le professionnalisme, le préprofessionnalisme, l'amateurisme.

Il est particulièrement bien placé pour préciser les distinctions fondamentales

- quant à l'œuvre :
  ***** ouvrage (auteur, compositeur, chorégraphe, concepteur),
  ***** direction (metteur en scène, chef, chorégraphe),
  ***** interprétation,
- quant au stade du travail interprétatif : répétition, représentation ;
- quant au type de manifestation :
  * Spectacles : représentations, performance, concert, récital, numéro ;
  * Interventions (quartiers, milieu scolaire…)
  * Attractions (foraines et collectives)
- quant à la création d'un spectacle : Création, nouvelle présentation, reprise.

3. Les indicateurs prioritaires devraient porter sur les spectacles à caractère professionnel (une grande partie est mise à disposition par les pouvoirs publics).

1. Programmation annuelle

A. Nombre de spectacles

1 – 1) sur l'ensemble du territoire
2) par secteur
3) par catégorie dans chaque secteur
4) pour l'ensemble des créations

2 – 1) dans chaque région
2) région-secteur
3) région-secteur-catégorie

B. Nombre de représentations

1 – 1) sur l'ensemble du territoire
2) par secteur
3) par catégorie dans chaque secteur
4) pour l'ensemble des créations
5) en moyenne pour un spectacle

2 – 1) dans chaque région
2) région-secteur
3) région-secteur-catégorie

2. Fréquentation annuelle : jauge mise à disposition et places vendues

1 – 1) sur l'ensemble du territoire,
2) par secteur,
3) par catégorie de lieu
4) pour l'ensemble des créations
5) en moyenne pour un spectacle

2 – 1) par région
2) par région-par secteur

3. Soutien annuel des pouvoirs publics (fourni par eux)

1-1 Soutien de l'État pour chaque secteur
1-2 Soutien de l'État pour chaque catégorie de chaque secteur,
2-1 Soutien de l'ensemble des collectivités pour chaque secteur,
2-2 Soutien de l'ensemble des collectivités pour chaque catégorie de chaque secteur
3-1 Dans chaque région, soutien de l'État pour chaque secteur et chaque catégorie
3-2 Dans chaque région, soutien des collectivités pour chaque secteur et chaque catégorie.

III – Approche structurale du spectateur dans les processus de représentation

Quand on souhaite étudier les types et l'évolution des publics du spectacle vivant, au préalable, il est important d'en aborder la dimension structurale.
L'étude peut ensuite se pencher sur la question sociale des catégories de spectateurs et la question psychologique des préférences esthétiques. Au rythme propre à la réflexion et à l'observation, ces deux questions viendront s'articuler avec la dimension structurale.
La dimension structurale recouvre, entre autres, trois problématiques : celle de la présence de l'artiste qui n'est pas exactement notre propos ici, celle des dispositifs ainsi que la problématique contractuelle qui sont corrélatives.

1. Problématique des dispositifs

A. Mobilité du spectateur

1. Mobilité

a) Mobilité quotidienne du témoin-spectateur lequel ne s'attend pas obligatoirement à bénéficier d'un spectacle.
b) Mobilité événementielle, passage à la déambulation
- intervention du spectacle en direction du témoin-spectateur qui poursuivait un autre objectif
- unité spectaculaire avec déambulation du spectateur qui entend la suivre dans les différents lieux où elle se déroule.

2. Fixité

a) Fixité connexe avec l'exemple des boîtes de nuits ou des cabarets dans lesquels le spectateur est partiellement fixé autour d'un espace de consommation.
b) Fixité autour d'une intégralité spectaculaire (même composition ou intrigue)
- fixité souple : debout, place non recensée.
- fixité assise : siège recensé.

B. Qualités des dispositifs

1. Qualité de réception

a) spectacles acoustiques : la dimension acoustique des espaces qui accueillent ces spectacles exige une qualité particulière qui permet d'accompagner le regard d'une écoute précise de la musique, du chant, de la diction (un spectacle qui ne ferait appel qu'au sens de l'ouïe serait un spectacle qui interpellerait des auditeurs et non des spectateurs)
b) Spectacles visuels : ceci est un pléonasme mais cela n'exclue pas que beaucoup de spectacles quand ils sollicitent prioritairement le regard peuvent, s'il en est besoin, être accompagnés d'un minimum de sonorisation.

2. Qualité de présentation

a) Rapport au sol
- Plateau
- Piste : la piste, qui correspond traditionnellement au spectacle de cirque, est originellement plus campagnarde qu'urbaine.
- Rue : la rue, qui correspond logiquement aux spectacles de rue, lesquels sont plus proches du théâtre ou des arts plastiques, est plus urbaine que campagnarde.

b) Unité spectaculaire
- Multiplicité des scènes sans unité spectaculaire : nous nous trouvons proches des stands forains.
- Multiplicité des scènes qui impliquent une mobilité du spectateur laquelle est déterminée par une intrigue ou une composition.
- Multiplicité des scènes simultanées, donc avec spectateur fixe. Cela se rencontre dans certains spectacles de cirque.
- Unité spectaculaire parallèle : ceci est le cas notamment des cabarets.
- Unité spectaculaire simple : scène unique sur laquelle se déroule une intrigue ou une composition à l'intention d'un spectateur fixe souvent assis (ceci n'interdit pas la succession des unités spectaculaires, c'est-à-dire des intrigues ou des numéros).

2. Problématique contractuelle

La notion de contractualisation fait référence à la volonté du spectateur, donc à son degré d'engagement, lequel se trouve en corrélation avec le dispositif spectaculaire.

A. Non-contractualisation

Il s'agit du statut intermédiaire entre le **témoin** et le **spectateur.**

1. Soit que la manifestation se déroule à son insu,
2. soit qu'elle finisse par le transformer en spectateur-badaud, au cours d'une déambulation

Ces deux attitudes se rencontrent surtout dans le cas des parades et des arts urbains.

B. Contractualisation

La contractualisation a pour conséquence un lien entre le spectateur et le paiement de la prestation spectaculaire.

1. Contractualisation indirecte

Le lien passe par un pouvoir public et le spectateur ne le connaît qu'implicitement en tant que citoyen :

a) le lien indirect caractérise le spectacle de rue ainsi que les représentations collectives à l'intention de catégories bien typées : jeunes, troisième âge, hôpital, milieu carcéral… (le droit de cession est assuré par le pouvoir public).

2. Contractualisation directe dans l'espace public

a) captive : relation qui est naturellement proche de la relation précédente. Nous sommes en présence de groupes dont la « sortie » est plus ou moins programmée et imposée par l'autorité dont ils dépendent. Le paiement, acquitté par chaque membre d'un groupe, relève de tarifs avantageux. Ceci ouvre la réflexion autour des abonnements collectifs, de la plus ou moins grande captivité et du degré d'engagement de chacun de ceux qui en bénéficient.

b) Multiple : il s'agit de la multiplication d'achats de billets que l'on rencontre surtout dans les manifestations foraines avec la diversité des stands et des attractions.

c) Supplétive : nous parlons ici du spectateur consommateur, entre autre du cabaret, qui, s'inscrivant dans un dispositif de fixité parallèle, règle surtout une addition de « restauration »

d) Contractualisation directe dans l'espace public du spectateur autonome d'une unité spectaculaire.

En raison de la prépondérance de cette contractualisation et de son caractère paradigmatique dans l'esprit de chacun, certains ne manqueront pas d'affirmer qu'elle concerne le spectateur idéal. Ce serait aller trop vite en besogne dans la mesure où l'on effectuerait une impasse historique en confondant une étape avec une origine pour laquelle il faudrait, au contraire, plutôt se référer à un minimum de mobilité festive et d'enracinement familial, clanique ou amical lequel caractérise le phénomène de « veillée ».

3. Dans l'espace privé

Nous nous référons ici à la pratique, de plus en plus courante, du « spectacle en appartement » lequel rassemble des personnes dont la relation contractuelle avec le spectacle s'établit au travers d'un lien amical ou courtois avec les hôtes du lieu.

3. Remarque sur l'observation de la fréquentation

L'esquisse de l'ensemble des distinctions qui affectent la structuration du spectateur explique combien il est délicat de réduire la notion de fréquentation.

Certes, dans un premier temps, il est absolument nécessaire de simplifier cette notion. Ceci, en posant des prévisions et des jauges d'offres auxquelles on opposera des estimations et des recensements de fréquentation générale. Mais, ensuite, on devra entreprendre l'étude, distinction par distinction, des différences sociologiques, culturelles, psychologiques et esthétiques des publics dont les choix et le degré des engagements contractuels sont très diversifiés.

– Conclusion –

principales recommandations

Conclusion, préconisations

Une démarche singulière menée pendant dix mois

La méthode de concertation adoptée par les Entretiens de Valois, basée sur la participation et/ou la contribution active au débat des acteurs publics et des professionnels du spectacle vivant, à travers leurs organisations représentatives d'employeurs, de salariés* et d'auteurs, a produit ses effets : six groupes de travail autour des thématiques principales jusqu'en juin, trois groupes de travail centrés sur des problématiques resserrées depuis septembre, des groupes techniques par disciplines, 60 contributions, 235 participants, 170 réunions, soit environ 420 heures de débat parfois difficiles, toujours passionnés.

Cette volonté de débattre et de questionner est incontestablement le reflet :

- du malaise, de la crise ressentis après cinquante années de politiques culturelles publiques ambitieuses, volontaristes, qui ont produit des résultats indéniables : rayonnement de nos artistes, dynamisme de la création, maillage de nos équipements sur le territoire, progrès de la démocratisation ;
- de la volonté de l'ensemble des acteurs d'affirmer la pertinence de ces politiques axées sur la liberté de création et l'autonomie des professionnels, et de les poursuivre, de les développer, malgré un contexte budgétaire contraint ;
- du dynamisme économique d'un secteur créateur d'emplois, mais où les questions de formation, de parcours professionnel et de structuration des entreprises se posent de manière récurrente ;
- de la conscience très forte de tous les acteurs que la démocratisation de ces politiques constitue un enjeu central.

Dix mois de débats et d'échanges ont semblé insuffisants à bon nombre de partenaires pour explorer les pistes ouvertes, en analyser les tenants et les aboutissants, les mettre en forme. Le calendrier imposé par la DMDTS, cheville ouvrière des Entretiens de Valois, qui visait à produire un rapport fin 2008 faisant état de propositions, préconisations, afin de nourrir la réflexion de la ministre en vue du prochain CMPP qui se saisira de la question des politiques du spectacle vivant, a globalement été accepté.

De la somme des réflexions issues de ces débats, dont certaines sont complémentaires, d'autres antagonistes, il est nécessairement difficile de tirer un bilan homogène, c'est pourquoi les préconisations citées ci-dessous ne reflètent que partiellement la richesse et la complexité des débats.

Pour une meilleure lisibilité de celles-ci, il a paru plus clair aux rédacteurs de ce rapport de les décliner selon trois axes :

1. Pour une rénovation des politiques publiques ;
2. Un partenariat renforcé avec les collectivités territoriales ;
3. Une meilleure organisation du secteur ;

Ces trois axes amenant la proposition d'une loi d'orientation pour le spectacle vivant.

* les organisations de salariés n'ont pas participé à la seconde phase des Entretiens de Valois

1. Pour une rénovation des politiques publiques

A. Les réseaux

La politique du Ministère de la Culture s'est construite autour des labels qui constituent la clef de voûte de l'intervention de l'Etat sur les territoires. Ces institutions, dont la responsabilité est partagée avec les collectivités territoriales, constituent des réseaux privilégiés de la création et de la diffusion artistiques.

La réussite de ces politiques conduit à préconiser de ne pas remettre en cause l'existence de ces labels, mais de garder les différentes catégories d'institutions, et de réaffirmer leurs missions.

L'Etat devra en premier lieu préciser les missions principales qui fondent son intervention sur l'ensemble des institutions du réseau.

Pour la plupart des participants aux Entretiens de Valois c'est la **présence artistique** d'une part, et la responsabilité territoriale qui fondent l'intervention publique. Plus précisément, ces institutions doivent jouer un rôle déterminant pour la création artistique, être des lieux d'accueil, de travail et de ressources pour les artistes.

La **responsabilité territoriale** recouvre l'obligation de mener des actions éducatives, de recherche et de sensibilisation des publics, et plus généralement d'action culturelle.

L'Etat devra ensuite préciser les objectifs opérationnels qu'il se fixe pour y parvenir, réseau par réseau : **moyens et outils** adaptés, **partenariat** avec les collectivités territoriales, **équilibre dans la répartition** des moyens sur le territoire.

La question de la présence des artistes, qui prend des formes différentes suivant le type d'institutions, est au cœur de la réflexion :

- Les labels sont au centre de la « **chaîne artistique**» qui, de la production à la diffusion et à la sensibilisation, doit être conduite au bénéfice du projet artistique. A ce titre, la sanctuarisation des budgets artistiques, base de l'économie du spectacle vivant, est demandée.
- L'accompagnement des artistes prend des formes différentes mais pour la majorité des contributeurs, **les résidences** d'artistes ou d'auteurs constituent un modèle de coopération. Cela les conduit à préconiser des « règles de bonne conduite » pour la réussite des résidences : conventions pluri-partenariales précisant les contenus, soutien aux productions, diffusion plus large, actions en direction des publics, durée et modalités de renouvellement, etc…

Au delà de résidences limitées dans le temps est préconisée une forme plus pérenne, la **résidence-association**, voire la **co-direction des artistes** dans le cas de scènes nationales.

- La **diffusion** doit être mieux garantie, grâce à l'allongement des saisons, l'exploitation de spectacles en séries, une plus large amplitude d'ouverture des lieux.
- **Le compagnonnage** est revendiqué pour les jeunes artistes, facilitant l'émergence de nouveaux talents et leur insertion professionnelle.

Les préconisations du groupe 3 de la première phase vont dans le sens d'une recherche d'accord entre toutes les collectivités publiques et d'une réécriture des textes qui fondent chacun des labels concernés.

B. Les équipes artistiques

Au delà de la présence des artistes dans les institutions du réseau, les modalités d'aide aux équipes indépendantes ont fait l'objet de propositions pour mieux prendre en compte leur projet :

- Plusieurs propositions vont dans le sens **d'un conventionnement qui passerait de trois à quatre ou cinq ans,** toutes disciplines confondues, permettant ainsi une évaluation conduite la dernière année.
  L'entrée dans le conventionnement pourrait relever d'une décision de l'Etat, tandis que la sortie d'un conventionnement relèverait d'une décision liée à l'évaluation des experts.
- L'insuffisante présence des **ensembles musicaux** sur le territoire conduit certaines organisations professionnelles à demander que soit intensifiées les résidences dans les théâtres lyriques, les auditoriums, les scènes nationales et les **scènes de musiques actuelles**.
- Les **compagnies de cirque et des arts de la rue** souhaitent que leurs secteurs soient mieux pris en compte, que les budgets artistiques soient accrus.
- Enfin, les équipes indépendantes revendiquent, à côté des opérateurs, leur rôle de producteur délégué.

Les politiques publiques doivent prendre en compte, dans une vision d'ensemble, aussi bien l'expression artistique dans l'espace public que les formes itinérantes et mobiles.

C. Les festivals

L'importance des festivals dans le champ de la création et de la diffusion est plus que jamais affirmée dans le domaine du spectacle vivant, notamment musique, danse, théâtre, arts de la rue... La baisse des financements de l'Etat est de ce fait mal comprise. Cependant, ce désengagement oblige les organisations professionnelles à poser la question d'un positionnement de l'Etat qui soit raisonné en fonction des festivals, tant il apparaît que sous ce même vocable sont rassemblées des réalités différentes. Est préconisée la définition **de critères nationaux permettant de les soutenir**. L'élaboration de ces critères devrait être partagée et permettrait de prendre en compte :

- Les risques artistiques et l'émergence ;
- La présence d'artistes, les résidences ;
- La capacité à s'insérer dans les réseaux existants et à proposer des actions sur le territoire.

D - L'Europe

Améliorer la diffusion des productions artistiques sur le territoire européen : cette question a été longuement examinée tout au long de la première phase, en particulier à travers les travaux du groupe 5.
Parmi les recommandations issues de ce groupe, on peut relever le développement du réseau des bureaux du spectacle vivant sur le modèle des bureaux export de la musique française, le renforcement des liens entre les réseaux culturels français à l'étranger et les réseaux français du spectacle vivant, l'inscription dans les contrats d'objectifs des institutions d'une dimension internationale, et d'une mission spécifique pour les scènes transfrontalières.

A été également évoqué la labellisation de quelques opérateurs, qui disposent déjà d'une visibilité sur le plan européen et dont les modes de production et le rayonnement permettrait de constituer un réseau de pôles. Les professionnels et les collectivités ont fait part de leur vive inquiétude sur l'avenir du réseau culturel français à l'étranger.

E- Meilleure circulation entre théâtre privé et théâtre public

Les participants ont préconisé davantage de fluidité entre productions issues du privé et productions du théâtre public. Des accueils réciproques, basés sur des motivations artistiques, ainsi que des co-productions et des co-réalisations sont préconisés à ce titre.

2. Un nouveau partenariat avec les collectivités territoriales

La nécessité d'un nouvel espace de gouvernance territoriale pour le spectacle vivant : les Conférences du Spectacle Vivant

Les politiques publiques du spectacle vivant sont fortement marquées par le partenariat qui s'est tissé tout au long de la seconde moitié du XXème siècle entre l'Etat et les Collectivités territoriales, souvent autour de projets portés par les professionnels. En matière de soutien à la création et à la diffusion, les financements « croisés » constituent désormais une règle inscrite dans les pratiques institutionnelles.

Les participants ont exprimé le souhait que ces partenariats se poursuivent, en émettant toutefois trois réserves qui constituent le préalable à toute proposition en ce sens:

- **L'autonomie affirmée des politiques culturelles** des collectivités territoriales, et la nécessité dans un état démocratique, de respecter les politiques de chaque niveau de collectivité qui définit sa politique en cohérence avec les autres politiques de son territoire et est responsable de leur mise en oeuvre ;
- **La garantie que l'Etat et en général l'ensemble des collectivités publiques, ne se désengagent pas**. Il ne s'agit pour personne de pallier les défaillances de tel ou tel partenaire mais bien de respecter les engagements partenariaux ;
- Le **maintien de l'intervention de tous les niveaux de collectivités territoriales qui permet de construire les projets en partenariat**, dans la mesure où cette position pourrait être remise en cause dans le cadre des suites du rapport Warsmann et de la commission Balladur.

L'ensemble des participants a affirmé son attachement à la présence de l'Etat en région (DRAC).

A - Conférences du spectacle vivant

Les partenaires se sont accordés sur la nécessité de formaliser un lieu de concertation et de dialogue qui puisse les réunir à échéances régulières, dans des configurations variables, en fonction des sujets à traiter. Ce dispositif a vocation à intégrer toutes les formes de concertation existantes (Coreps) ou à créer, notamment dans le cadre d'une possibilité de conventionnement régional pour la mobilisation du fonds d'aide au spectacle vivant. Ces conférences auraient également vocation à dépasser le cadre régional et examiner des synergies interrégionales.

Elles constituent la déclinaison territoriale pérenne des Entretiens de Valois.
Instances de concertation animées par le Préfet de Région, et dont le secrétariat sera assuré par les DRAC, ces conférences réuniraient le ministère de la culture et les autres ministères, les collectivités territoriales, les employeurs, les salariés et les auteurs.

B – Le Conseil des Collectivités Territoriales pour le Développement Culturel

Réactivé au cours des Entretiens de Valois en juillet 2008, le Conseil des Collectivités Territoriales pour le Développement Culturel est une instance qui permet, au niveau national, le dialogue entre Etat et Collectivités Territoriales autour des politiques culturelles publiques. Son utilité est reconnue par tous.
Au niveau régional, et afin de constituer une déclinaison des conférences du spectacle vivant, l'idée de réunir les Collectivités Territoriales et l'Etat au sein d'une instance commune, animée par le Préfet, a été approuvée par les participants. Cependant, la composition de ces commissions et leur présidence devront être précisées, d'autant qu'il existe déjà, dans certaines régions, des instances de ce type réunies sous l'égide des conseils régionaux.

C - Protocoles de décentralisation

A été avancée l'hypothèse que des protocoles de décentralisation puissent dessiner une nouvelle organisation territoriale du financement du spectacle vivant en établissant des lignes de partage des compétences entre les collectivités locales et l'Etat. L'élaboration de ces protocoles passerait par une mise à plat des politiques et des budgets pour en faire l'analyse et développer les moyens nécessaires. Une partie des objectifs et des moyens d'action correspondant aux protocoles sont d'ores et déjà pris en compte dans le cadre du projet de Conférence du Spectacle Vivant. Cette proposition a suscité des réserves, notamment de la part des collectivités territoriales.

3. Une meilleure organisation du secteur

A - De nouvelles ressources extra-budgétaires

La proposition de mobiliser de nouvelles ressources pour accompagner les projets artistiques constitue un axe fort, commun à plusieurs contributions, à condition qu'il s'agisse de ressources supplémentaires et non d'un désengagement des pouvoirs publics.

- De nouvelles ressources budgétaires permettront de mieux soutenir l'économie du spectacle et de mieux réguler le secteur ;
- Les conditions économiques difficiles de diffusion rendent nécessaire la mise en place d'un fonds d'aide à la diffusion, destiné à accompagner les équipes artistiques désireuses de jouer en France et en particulier à Paris ;
- Plus généralement, l'existence d'un fonds de soutien pour le cinéma a prouvé son efficacité pour structurer une activité, mutualiser les financements et introduire une solidarité dans le champ professionnel.

L'instauration d'un fonds de soutien pour la création et la diffusion, concernant les secteurs non couverts actuellement - les dispositifs existants n'étant pas appelés à être modifiés - répond autant au besoin de trouver de nouvelles sources de financement qu'à celui d'imaginer d'autres dispositifs de régulation de l'activité de production et de diffusion. Une présentation plus détaillée de ce projet figure dans le rapport sans qu'il ait été possible dans le temps imparti d'en explorer tous les aspects. Une mission sera à prévoir afin d'en cerner tous les contours.
Outre cette taxe sur la billetterie, les membres des groupes de travail ont inventorié quelques pistes de ressources qu'il semble intéressant de creuser.

L'instauration d'une taxe sur les jeux d'argent est avancée par plusieurs organisations. Elle s'appuie sur l'exemple de la Grande-Bretagne où 26% des gains de la loterie nationale abondent le "fonds des bonnes causes" lequel permet d'apporter un financement au cinéma, au patrimoine et au spectacle vivant. En se basant sur le chiffre d'affaire estimé de la seule Française des Jeux pour l'exercice 2009, une taxe de 1% correspondrait par exemple à un apport de 120 millions d'euros pour le fonds de soutien.

D'autres idées ont également été avancées comme celle d'une **taxe sur les recettes tirées de la vente des produits dérivés et de celle des supports numériques** qui découlent indirectement du spectacle vivant pourraient également contribuer au financement de la création et de la production.

B - Centre national du spectacle vivant

De la création du fonds découlent deux préconisations :

- La création d'un **Centre national du spectacle vivant** qui collecterait et redistribuerait au plan national les produits de la taxe en fonction des règles fixées. A l'instar du CNV, cet opérateur aurait de fait un rôle important à jouer en matière d'observation, de mutualisation et de redistribution du produits des taxes et redevances vers la production et la diffusion;
- Le lien à développer entre un opérateur national et des instances régionales du spectacle vivant. L'initiative de l'ONDA d'une convention pluri-partite avec les agences régionales sur la base d'une circulation interrégionale des productions est à étudier.

C - Observation

Une nécessité reconnue par tous : améliorer la connaissance du spectacle vivant.
L'une des difficultés que l'on rencontre lorsque l'on rassemble Etat, Collectivités et professionnels pour parler du spectacle vivant, c'est de s'accorder sur un diagnostic en l'absence de données fiables, incontestables et largement partagées par l'ensemble des acteurs. Ceci pénalise doublement le secteur puisqu'il prive à la fois les pouvoirs publics des outils d'évaluation de leurs politiques et les professionnels, dont l'implication est indispensable, de moyens d'aide à la gestion et à la décision pour les entreprises et le secteur.

Les participants aux Entretiens de Valois ont exprimé unanimement leur désir de **disposer d'un outil de connaissance sous la forme d'un dispositif national d'observation du spectacle vivant**, piloté par l'Etat, les Collectivités territoriales et les professionnels. Cette revendication a fait l'objet de débats nourris au sein du groupe consacré à l'observation qui s'est transformé, à compter du mois de septembre, en plate forme de préfiguration d'un dispositif national d'observation.

Les travaux de la plateforme de préfiguration ont mis en évidence le fait que l'information existe mais qu'elle n'est pas toujours cohérente et suivie. Il s'agit donc dans un premier temps de faire émerger un consensus autour des besoins d'information reconnus par tous, organisés en indicateurs simples et aisément mobilisables, dans le cadre d'un **tableau de bord partagé de la situation du spectacle vivant en France.** Les principaux champs d'investigation ont été dégagés par la plateforme : publics et fréquentation, activité, économie et financements. Le système d'information susceptible d'alimenter ce tableau de bord reste à construire. Ceci suppose d'avancer rapidement sur les questions de nomenclature et d'interopérabilité des dispositifs existants, mais également de connaître les décisions qui seront prises par ailleurs, en particulier en ce qui concerne l'éventualité d'une taxe sur la billetterie qui constituerait un solide vecteur d'information.

D - Professionnalisation du secteur

Les réflexions sur les questions de structuration, de professionnalisation des entreprises et des salariés, traitées lors de la 1ère phase dans le cadre du groupe 4, ont été poursuivies dans le cadre d'un groupe de travail du Conseil national des professions du spectacle, rassemblant représentants des employeurs et salariés.

Les représentants employeurs ont souligné la nécessité que la profession s'organise, à son initiative et non à celle de l'Etat, afin que le secteur, employeurs et salariés, soit en capacité de se rassembler pour devenir un interlocuteur identifié, cohérent, à la fois de l'Etat et des collectivités, notamment des conseils régionaux. L'hypothèse de la création de **chambres consulaires régionales** a ainsi été examinée, sous la forme de chambres spécifiques au secteur des arts et de la culture, associant employeurs et salariés, le cas échéant articulées à une chambre nationale. Le secteur s'affirmerait ainsi territorialement comme un secteur économique et social à part entière. Cette hypothèse ne rencontre pas l'accord de l'ensemble des organisations représentant les salariés. Par contre la recherche des moyens d'être représentés dans le collège "entreprises" des **conseils économiques et sociaux régionaux** paraît une piste à creuser pour la majorité des participants.

Par ailleurs ce secteur se caractérise par une forte création d'entreprises nées à partir d'un projet artistique, sans projet global d'entreprise, et sans que ceux qui ont la responsabilité juridique de l'entreprise soient préparés à l'exercice de ce métier d'entrepreneur, notamment quant à la responsabilité économique et sociale qu'ils doivent assumer.

Ce constat a conduit l'Etat et les représentants employeurs et salariés à réfléchir sur la création d'un **dispositif lié à la professionnalisation des entreprises, outil dynamique, qualitatif, incitatif et non-coercitif** permettant d'identifier et de soutenir les entreprises engagées dans une démarche de professionnalisation, à partir de critères liés notamment au fonctionnement économique et social de l'entreprise, tels que par exemple la clarification du lien de subordination, la compétence de l'encadrement en matière économique et sociale (que ce soit par la formation ou par l'expérience), la forme et la durée des contrats, l'implication dans la formation tout au long de la vie, plus généralement dans la mise en œuvre de la transférabilité des droits des salariés, dans la recherche de synergies et de mutualisation avec d'autres équipes, dans l'accueil ou le compagnonnage, dans l'aménagement du territoire, ...

Cette qualification ne serait pas une condition à l'exercice de la profession, à la différence de la licence d'entrepreneur de spectacle, mais aurait vocation, pour accompagner le processus, à fonder la recherche de nouveaux types d'appui financier (fiscalité, aides à l'emploi, ...), avant de pouvoir être utilisé par les financeurs du spectacle vivant pour qualifier l'accès aux soutiens financiers.

Cette réflexion pourrait conduire à une évolution du cadre législatif et réglementaire qui régit les entreprises du spectacle vivant.

Une loi d'orientation

De nombreux professionnels se prononcent en faveur d'une loi d'orientation pour le spectacle vivant.

Plusieurs pans de la politique culturelle de la France sont désormais couverts par des textes de loi (patrimoine, musées, cinéma et audiovisuel...), en revanche le spectacle vivant ne bénéficie d'aucun socle juridique. Forts de ce constat, plusieurs organisations partenaires des Entretiens de Valois se sont prononcées **en faveur d'une loi d'orientation** qui rappellerait les principes généraux et les objectifs visés par la politique du spectacle vivant, et qui clarifierait les missions et les rôles des pouvoirs publics.

Cette loi aurait en outre l'avantage de créer le débat préalable sur les intentions de chacun.
Elle pourrait inclure la question de la démocratisation et associer à ce titre le ministère de l'Education nationale, la question des pratiques amateurs avec Jeunesse et Sports, l'international avec les Affaires Etrangères.

Elle définirait les rapports entre les collectivités publiques, en instaurant par un texte l'existence des conférences du spectacle vivant, et en mettant en place les bases des coopérations sur les périmètres régionaux.

Certains participants souhaitent qu'à cette loi d'orientation s'ajoute une loi de programmation qui puisse indiquer les moyens que les collectivités publiques devraient déployer.

Liste des participants aux Entretiens de Valois

Membres des groupes de travail

Ackerman	Yves	Elu, représentant de l'ADF	
Alègre	Jean-Paul	Auteur – SACD	
Allain	Bruno	Auteur – SACD	
Amiard	Aurélie	Prodiss – FEPS	
Angot	Jean-Paul	Syndeac – FEPS	
Arger-Lefèvre	Jérôme	Fasap – FO	
Argrecht	Vincent	Profevis – FEPS	
Aubert-Malaurie	Fanny	Chef de service CulturesFrance	
Aubin	Stéphanie	Chorégraphe – SACD	
Bador	Jean-Marc	Président de la FEPS	
Baillon	Jacques	Directeur CNT	
Barbaroux	Monique	Directrice CND	
Barda	Daniel	SNAPS CFE-CGC	
Bargues	André	SNACOPVA CFE-CGC	
Barroy	Daniel	Chef du service de l'inspection	Président groupe 6
Benoin	Daniel	Metteur en scène – SACD	
Bernard	Jean-Luc	Fasap – FO	
Bernardin	Pascal	Prodiss – FEPS	
Bernhard	Claude	Synavi – U-Fisc	
Berthelot	Philippe	Secrétaire Général U-Fisc	
Berthout	Florence	Directrice EPPGHV	
Beyaert	Pascal	Inspectrice DMDTS	Rapporteur groupe 2
Blanc	Jacques	Syndeac – FEPS	
Bonicel	Laure	Chorégraphe – SACD	
Bouchaudy	Marie-Pierre	ARF	
Bouët	Jérôme	DRAC Rhône-Alpes	
Boutry	Hervé	Synolyr – FEPS	
Bredel	Jean-Luc	DRAC Lorraine	Président groupe 5
Brouat	François	DRAC	Président groupe 3
Brouch	Joël	Directeur de l'OARA	
Brunsvick	Alain	Mission diffusion et lieux DMDTS	
Burle	Jean-Paul	SNSP – FEPS	
Calvier	Serge	Fédé des Arts de la rue – U-Fisc	
Carrara	Guy	Auteur – SACD	
Cascaro	Hélène	Chargée de mission, AMGVF	
Chamfort	Alain	Auteur compositeur – SACEM	
Chantepie	Philippe	Chef du DEPS – MCC	
Chapelon	Philippe	SNES – FEPS	
Chiffert	Anne	Inspectrice Générale	
Ciercolès	Patrick	Service de l'inspection – DMDTS	Rapporteur groupe 5
Coquempot	Mié	Chorégraphe – SACD	
Dahan	Gérard	Fasap – FO	
De Camas	Thibaut	Administrateur Cité de la musique	
De Courrèges	Yolande	ministère de la culture – DAEI	
De Dadelsen	Eric	Syndeac – FEPS	
Delbée	Anne	SNMS	
Dolmieu	Dominique	U-Fisc	

Doutreligne	Louise	Auteur – SACD	
Dumay	Pascal	Délégué musique DMDTS	
Duquesnoy	Karine	Chef de bureau DMDTS	Rapporteur groupe 4
Duval	François	Conseiller théâtre et danse DRAC	
Ernoult	Chantal	Vice-Présidente de la FNCC	
Fagart	Catherine	Directrice-Adjointe DMDTS	Présidente groupe 2
Ferriby	Sébastien	Chargé d'études, AMF	
Figuière	Antoine-Laurent	Adjoint au DRAC	
Florenne	Nicolas-Guy	F3C – CFDT	
Fontanarava	René	F3C – CFDT	
Fouqueray	Denis	SFA – CGT spectacle	
Frutos	Jules	Prodiss – FEPS	
Genevard	Annie	Maire, représentante de l'AMF	
Gentilhomme	Isabelle	SDTP – FEPS	
Gérard	Anne	Elue, AMGVF	
Greene	Lila	Chorégraphe – SACD	
Grondin	Lydie	F3C – CFDT	
Guénebaut	Sophie	Zone Franche – U-Fisc	
Herzog	Alain	Administrateur Théâtre Colline	
Hirsch	Georges-François	Directeur de la DMDTS	Président groupe 1
Houdinière	Jean-Claude	SNES – FEPS	
Hurel	Philippe	Musicien	
Huynh	Emmanuelle	Chorégraphe – SACD	
Jannelle	Fabien	Directeur de l'ONDA	
Joannès	Catherine	Inspectrice DMDTS	Rapporteur groupe 1
Joinet	Louis	Président de l'U-Fisc	
Kollen	Catherine	Profevis – FEPS	
Krill	Bertrand	Synavi – U-Fisc	
Lambert wild	Jean	Syndeac – FEPS	
Lamboley	Claire	Sous-directrice DMDTS	Présidente groupe 4
Larrieu	Daniel	Chorégraphe – SACD	
Larroche	Mireille	Directrice de compagnie	
Le Moal	Philippe	Inspecteur DMDTS	Rapporteur groupe 3
Le Pillouër	François	Syndeac – FEPS	
Lebras	Martine	Chargée de mission DRAC	
Leca	Stéphane	SNSP – FEPS	
Lephay-Merlin	Catherine	Chef bureau observation DMDTS	Rapporteur groupe 6
Lequeux	Hélène	Fasap – FO	
Lorent	Thierry	Fédé. des Arts de la rue – U-Fisc	
Louët	Pascal	FCCS CFE-CGC	
Machado	Jean-Marie	Compositeur – SACEM	
Maro	Gérard	Auteur – SACD	
Meunier	Arnaud	Syndéac – FEPS	
Miles	Christopher	Secrétaire Général DMDTS	
Milteau	Jean-Jacques	Compositeur – SACEM	
Nilly	Yves	Auteur – SACD	
Palliès	Jean-Luc	SNMS	
Paquet	Dominique	Auteur – SACD	
Parada-Lillo	Rodolfo	Bureau observation – DMDTS	Rapporteur groupe 6
Pariente	Thierry	Délégué théâtre DMDTS	
Poivre d'Arvor	Olivier	Directeur de CulturesFrance	
Pujol	Jean-François	SFA – CGT spectacle	
Raoul	Pierre	Profévis – FEPS	
Revoy	Marianne	Chef service théâtre DRAC	
Robert	Sylvie	Elue, ARF	

Rouchaud	Eric	SNSP – FEPS	
Rougier	Françoise	Déléguée-adjointe danse DMDTS	
Rouillier	Quentin	Délégué danse DMDTS	
Saint – Guilhem	Jean	Directeur de la DMDTS	Président groupe 1
Salazar-Martin	Florian	Président de la FNCC	
Sauvageot	Pierre	Auteur compositeur – SACEM	
Sérafini	Emmanuel	Chef de service, ADF	
Shuman	Jimmy	SFA – CGT spectacle	
Simonin	Stéphane	Directeur HLM	
Slyper	Marc	SNAM – CGT spectacle	
Tamisier	Michel	Elu, représentant de l'ADF	
Terrey	Georges	SDTP – FEPS	
Velez	Panchika	SNMS	
Vimeux	Nathalie	Secrétaire Générale ONDA	
Vivante	Jean-Pierre	SMA – U-Fisc	
Werler	Georges	SNMS	

Personnalités auditionnées

Bachman	Philippe	Directeur SN Chalons en Champ.
Bernard	Olivier	Chef de service SACEM
Blandin-Estournet	Christophe	Directeur festival Excentrique
Boistard	Eric	Directeur Olympic Nantes
Bory	Aurélien	Directeur Cie 111
Bruere-Dawson	Christiane	Directrice AFDAS
Cériez	Raphaël	CNC
Chataigné	Hyacinthe	Chargée de mission Fédurok
Choffe	Pierre	Président Févis
Counil	Isabelle	Chef de service SACD
Couton	Muriel	Chef de service SACD
Darriné	Serge	DEPS
Fusiller	Didier	Directeur SN Créteil
Gangneron	Christian	Directeur cie Arcal
Gibault	Claire	Députée Européenne
Grumet	Anne	DAC ville de Lyon
Gutman	Laurent	Directeur CDN Thionville
Jodlovsky	Pierre	Directeur Odyssud Blagnac
Lubrano	François	Directeur SPEDIDAM
Lungheretti	Nicolas	DAC Ville de Rennes
Maarek	Bernard	Directeur Arcade
Mantéi	Olivier	Directeur-adjoint Opéra Comique
Marcos	Jean-Pierre	DAC Cté Agglo Amiens
Masure	Antoine	Directeur ASTP
Montaignac	Jacques	DAC Ville d'Avignon
Nicolas	André	Observatoire de la musique
Ohayon	Jacky	Directeur Th. Garonne Toulouse
Pascalis	Laurence	DAC ville de Paris
Poursin	Anne	Directrice orch. National de Lyon
Quesnel	Lucien	Cjef de service SACEM
Roussel	Michel	DAC Ville de Grenoble
Roussel	Françoise	Opéra National de Paris
Saez	Jean-Pierre	Directeur OPC Grenoble
Salzgeber	Didier	Directeur Arteca

Seibel	Claude	Pdt commission emploi
Surrans	Alain	Directeur opéra de Rennes
Turmel	Denis	Directeur Zénith de Nantes
Zavadski	Carole	Déléguée CPNEF-SV

Membres du Comité des Entretiens

Bador	Jean-Marc	Président de la FEPS	
Bouët	Jérôme	Conseiller cabinet de la ministre	
Brouat	François	DRAC PACA	
Chazaud	Françoise	SG FASAP-FO	
De Surville	Marie-Pierre	Conseillère cabinet de la ministre	
Doutreligne	Louise	V-Pdte SACD	
Fontanarava	René	F3C – CFDT	
Genevard	Annie	Maire, représentante de l'AMF	
Genthon	Muriel	Directrice-Adjointe DMDTS	
Gérard	Anne	Elue, représentante de l'AMGF	
Gloanec-Maurin	Karine	Présidente de la FNCC	
Hirsch	Georges-François	Directeur de la DMDTS	
Houdinière	Jean-Claude	Vice-Président de la FEPS	
Joinet	Louis	Président de l'U-Fisc	
Larrieu	Daniel	V-Pdt SACD	
Le Pillouër	François	Président du Syndéac	
Louët	Pascal	FCCS CFE-CGC	
Pujol	Jean-François	SGA Fédération CGT Spectacle	
Robert	Sylvie	Elue, représentante de l'ARF	
Rogard	Pascal	Directeur SACD	
Salazar-Martin	Florian	Président de la FNCC	
Tamisier	Michel	Elu, représentant de l'ADF	
Tardieu	Christophe	Chef du Cabinet de la ministre	Président du Comité

Membres de la séance plénière des Entretiens de Valois

Bador	Jean-Marc	FEPS
Baillon	Jacques	CNT
Barbaroux	Monique	CND
Barroy	Daniel	DMDTS
Bazin	Jean-Paul	SPEDIDAM
Benoin	Daniel	ACID
Bernhardt	Claude	Synavi
Berthelot	Philippe	SMA
Burle	Jean-Paul	SNSP
Castagnac	Gilles	IRMA
Chazaud	Françoise	Fasap – FO
Colling	Daniel	CNV
De Surville	Marie-Pierre	Cabinet de la ministre de la culture
Delcroix	Catherine	SYNOLYR

Destot	Michel	AMGVF
Dréano	Laurent	DAC des GVF
Eblé	Vincent	ADF
Fanjas	Philippe	AFO
Fontanarava	René	F3C – CFDT
Frutos	Jules	Prodiss
Genthon	Muriel	DMDTS
Gillet	Philippe	Ministère de l'Enseigt Supérieur
Heintz	Jean-Pierre	Association des DAC
Hénart	Laurent	ROF
Herzog	Alain	ARENES
Hirsch	Georges-François	Directeur DMDTS
Houdinière	Jean-Claude	SNES
Huynh	Emmanuelle	ACCN
Jannelle	Fabien	ONDA
Joinet	Louis	U-Fisc
Kert	Christian	Commission Aff.Cult Ass.Nat
Lamberger-Cohen	Laurence	Directrice ROF
Lamboley	Claire	DMDTS
Le Pillouër	François	Syndéac
Legendre	Jacques	Pdt Com. Affaires culturelles Sénat
Lévy	Dan	Ministère des Finances
Lombard	Alain	Ministère Affaires Etrangères
Lorent	Thierry	Fédé AR
Malgorn	Bernadette	Ministère de l'Intérieur
Martinot-Lagarde	Tifenn	Ministère de l'Education Nationale
Maurin	Bernard	Ministère du Travail
Myet	Bernard	SACEM
Pélissard	Jacques	AMF
Pelletier	Jean	ADAMI
Poivre d'Arvor	Olivier	CulturesFrance
Pujol	Jean-François	CGT Spectacle
Raoul	Pierre	FEVIS
Robert	Sylvie	ARF
Rogard	Pascal	SACD
Salazar-Martin	Florian	FNCC
Simonin	Stéphane	HLM
Slyper	Marc	CGT Spectacle
Tardieu	Christophe	Cabinet de la ministre de la culture
Terrey	Georges	SDTP
Toussaint	Philippe	France Festival
Vilcocq	Frédéric	CSMA
Villermaux	Lorraine	Prodiss
Voirin	Jean	CGT Spectacle