

Université de Bordeaux 3
COMEC - D.U. Concepteur de Projets Culturels

**QUELLE PLACE POUR LES DEVELOPPEURS D'ARTISTES
DANS LA REFONDATION DU SPECTACLE VIVANT
ET UNE RE-ECRITURE DES POLITIQUES PUBLIQUES ?**

*De la nécessité d'une autre conception
de l'accompagnement de la culture.*

Document de Synthèse réalisé par Alexandre COL

Sous la direction de Pierre CABROL

Septembre 2009

Remerciements

Je tiens à remercier Jean-Paul MICHEL (William Blake & Co éditeurs), Patrick DUVAL et Bernard BARTHEL (Musiques de Nuit Diffusion), ainsi que Jean-Luc MIREBEAU (« ex » Troisquatre!) pour m'avoir fait confiance lors de mon parcours professionnel.

Remerciements tout particuliers à Peggy MONCHAUX, qui a tenu la barre de Troisquatre! en mes absences, ainsi qu'à Fanny, ma femme, et mes enfants Nathanel et Eliaz, pour m'avoir accompagné avec compréhension pendant cette longue année...

« C'est à force de chercher que l'on ne trouve pas, car qui dit chercher dit avoir un but. Or trouver, c'est être libre, c'est être ouvert à tout, c'est n'avoir aucun but déterminé. »

Hermann HESSE (Siddharta)

QUELLE PLACE POUR LES DEVELOPPEURS D'ARTISTES DANS LA REFONDATION DU SPECTACLE VIVANT ET UNE RE-ECRITURE DES POLITIQUES PUBLIQUES ?

De la nécessité d'une autre conception de l'accompagnement de la culture.

Sommaire.....	3
Introduction	5
<u>I. La crise de la politique culturelle du spectacle vivant</u>	10
A. L'organisation du spectacle vivant en France	10
1. Le système institutionnel.....	10
2. La pratique.....	12
B. Les carences grandissantes de la diffusion	13
<u>II. Culture et Economie</u>	17
A. L'économie créative - nouvel outil de réflexion ?	19
B. Une démarche solidaire pour l'intérêt général	23
<u>III. Les Développeurs d'Artistes - lien indispensable entre création et diffusion</u>	26
A. « Le talent a aussi besoin de gestion »	26
B. Pratiques d'actions	28
1. Développeurs d'artistes et compagnies instituées.....	28
2. Développeurs d'artistes et lieux de diffusion.....	29
3. Développeurs d'artistes dans l'économie créative	30
4. Développeurs d'artistes et intérêt général	31
<u>IV. Repenser l'organisation du système</u>	33
A. De nouvelles logiques à mettre en place	34
1. Une régulation à repenser.....	34
2. Une solidarité interbranche et ouverte à inventer	38

B. Quels premiers dispositifs pratiques pour l'avenir ?	40
1.L'exemple des aides aux « Développeurs d'artistes » en Pays de Loire et en Auvergne	40
2.L'exemple des soutiens et services économiques de l'ICIC - penser l'international.....	42
3. Le principe du « Cluster » / Système Productif Local	44
4. Proposition d'un dispositif transversal d'accompagnement des créations	45
Conclusion Générale	48
Repères Bibliographiques	49
Liens internet	50
Annexes	52

Introduction

En 1990, après l'avoir remercié de m'avoir aidé à « *entendre les bruissements du monde* », suite à mon année d'étude de la philosophie sous son enseignement, Jean Paul MICHEL, également auteur (alias Jean Michel Michelena), et à la tête de deux maisons d'édition de livres d'art bordelaises (William Blake & Co et Art & Arts) me propose, comme job d'étudiant (week end et vacances), de travailler avec lui. Pendant 3 ans, à travers de menus travaux, je partage ainsi son approche exigeante, j'expérimente le sens profond du beau, la nécessité du bien faire, prends conscience intimement que le nombre est rarement synonyme de qualité, et surtout apprends qu'il existe une autre manière de faire. En effet, avec des ouvrages d'art de grande qualité, Jean Paul MICHEL parvient à développer une activité d'édition reconnue, malgré des tirages restreints. Je découvre alors qu'une autre voie que celle du « grand public » existe, et qu'elle peut aussi être viable économiquement.

A cette époque pourtant, je veux être musicien professionnel. Passionné de jazz et de « musiques noires », je m'immerge littéralement dans la musique et pense sincèrement que je serai bassiste toute ma vie. Et loin d'être un doux rêveur, je m'y emploie par une pratique assidue, des écoutes permanentes et approfondies de disques (et K7...), à travers des rencontres humaines et musicales, les clubs de jazz (enfumés, aux parfums de houblon et goût de cacahuètes salés) et les salles de concerts. Le travail des techniques d'harmonie, pour passionnant qu'il soit, est d'ailleurs difficile pour le musicien finalement assez peu doué que je suis...

Parallèlement, dans le cadre de mes études de communication, via un ami qui accompagne déjà en tournées certains de ceux qui sont les « grands » musiciens de l'époque (Mike STERN, Dave LIEBMAN, Steve KHAN...), j'effectue un stage dans LA structure qui programme les concerts de « mes » artistes fétiches dans la région : Musiques de Nuit Diffusion. C'est une rencontre humaine riche, le plongeon dans les coulisses du spectacle, avec la découverte d'un monde nouveau et des programmations annuelles et estivales enthousiasmantes ! J'y reste ensuite comme bénévole pendant un an, m'y implique avec un plaisir inversement proportionnel au temps passé sur mon instrument, comme si des transferts d'énergies s'opéraient progressivement et naturellement, comme si j'étais plus à ma place dans « l'accompagnement » des musiciens, que dans la peau de l'un des leurs.

A la fin de mes études en 1993, je rejoins ainsi l'équipe de Musiques de Nuit en tant que professionnel cette fois (je suis d'ailleurs contraint d'arrêter mes collaborations avec Jean Paul MICHEL). La découverte et l'apprentissage sont permanents, mais au service d'un projet qui se développe (l'équipe est alors de 2,5 équivalents temps plein, sans moi) avec une soixantaine de programmations à l'année. Je partage la vie d'une structure de production de spectacles « nomade », travaillant sur plusieurs lieux de tailles variables (du club au

festival de 15 000 personnes), participe aux réflexions collectives et aux logiques de programmation, et passe beaucoup de temps sur l'organisation, la régie générale, l'accueil, la mise en place technique et la gestion des publics les jours de concerts, et suis au plus près des artistes, même s'ils sont de passage... Dans le même temps, je mets à profit mon début d'expérience dans le milieu et mes connaissances en communication et m'expérimente au management, en accompagnant plusieurs artistes régionaux (Denis GOUZIL, Doudou CISSOKO...).

En 1996, je prends mon indépendance vis à vis de Musiques de Nuit, avec qui je continue néanmoins de travailler de manière privilégiée, et devient régisseur général indépendant pour d'autres opérateurs, festivals et lieux de diffusion en Aquitaine. Je participe alors à la création d'un nouvel équipement culturel et à la gestion technique de son appel d'offre : Le Cuvier de Feydeau à Artigues près Bordeaux.

A cette même époque, je prends mes distances avec le management d'artistes émergents et crée, en fonds propres et sous forme associative, une structure de production - studio d'enregistrement, avec un ingénieur du son associé, pour disposer d'un outil de production indépendant et pouvoir développer de nouveaux projets : l'enregistrement, comme photo instantanée d'un projet artistique, me semblant être la voie incontournable pour envisager son développement. Plusieurs collaborations et disques voient ainsi le jour, dans des cadres variés de co-productions, mais un seul finalement entre totalement dans notre démarche initiale, en combinant la rencontre humaine et l'exigence artistique, dans un objet final « réussi » et commercialisé : le trio de Jazz « ZAZEN » (Lionel FORTIN, Didier OTTAVIANI, Christophe JODET).

Pendant ces années, je conforte une expérience professionnelle large, à la fois technique, logistique et stratégique de la production de spectacle. Mon lien personnel avec le domaine « du sensible » (j'ignore tout de Jacques RANCIERE à l'époque), que sont la création et l'expression artistique, est une source de réels plaisirs et d'enrichissements, aux côtés des artistes, mais aussi de tous les acteurs, techniciens son, lumières, plateau, structure, de restauration, chauffeurs, « runners », agents d'accueils et de sécurité, prestataires de services techniques... qui s'emploient chaque jour à faire du spectacle et de la rencontre avec un public un moment d'exception. Avec eux, j'approfondis un sens de l'exigence et du respect dans une chaîne parfaitement huilée de collaborations complémentaires. Je m'apercevrai plus tard, avec les artistes de Troisquatre! en tournée que cette qualité de travail n'est pas extensible à toutes les structures et techniciens du spectacle, mais là encore j'ai la chance de côtoyer des personnes rares. Pourtant, ces opérations qui peuvent se préparer sur plusieurs mois et durer plusieurs jours, marquent un côté éphémère du rapport à l'art qui à la longue me frustre. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles je m'investis dans le studio d'enregistrement et des collaborations plus conséquentes et « habitées ».

L'autre constatation, plus globale, tient à la notion « d'action culturelle », en particulier à visée sociale, qui se développe à la fin des années 90 et dont Musiques de Nuit est un acteur assidu dans les quartiers dits « défavorisés », pour lesquels des moyens nouveaux sont attribués dans le cadre de la Politique

de la Ville. Pour utiles qu'elle soient, et sans être du tout un défenseur d'une approche élitaire, je ne me sens pas à ma place dans des actions - pourtant appelées de leurs vœux par les collectivités et coordonnées par l'opérateur et les acteurs de terrain - qui relèvent plus pour moi d'une dépréciation de la culture, que de sa valorisation sociale. J'en garde donc une méfiance vis à vis des démarches « socio-culturelles » souvent corrélaires de l'action culturelle qui continue de se développer (dans le cadre entre autres de la « sensibilisation des publics »).

Je prends aussi conscience concrètement de ce que l'on appelle le « maillage territorial », qui consiste, suivant l'idée d'André MALRAUX, à installer des lieux de la culture au plus près des populations... Comme les ronds-points pour certains, des lieux, de tailles et de formes différentes, voient le jour sur des volontés politiques locales, sans qu'une équipe ou même un projet ne soit pensé en amont ou en lien. A Artigues, alors que la Maire est aussi vice-présidente à la Culture de la Région Aquitaine, est ainsi installé, pour une équipe déjà en place, un « pôle culturel », dont la salle de spectacle « Le Cuvier » cherche sa place pendant les deux premières années d'exercice - dans une programmation généraliste un peu désincarnée et l'accueil des spectacles des écoles de danse et de musiques voisines - pour finalement se positionner « là où il y avait des sous » et une carence sur le territoire : en danse contemporaine... La fin de l'histoire est heureuse et le directeur, Stéphan LAURET, a été habile puisque cet équipement, un peu sorti du chapeau de l'élue, est devenu en 7 ans un Centre Chorégraphique régional. Mais pour un exemple comme celui-là, ce sont des centaines de lieux fantômes qui hantent la France.

En 2000, avec un regard lucide sur le spectacle vivant et en recherche de perspectives quant à mon implication dans la musique, tout en poursuivant l'aventure de la production d'enregistrements, je change de casquette et accepte le poste de Responsable des formations au Centre d'Information et d'Activités Musicales (CIAM - Bordeaux). Cette année m'apporte des satisfactions et une meilleure connaissance de l'enseignement et de ses réalités pratiques, mais je suis encore trop éloigné d'un rapport à la création (sans être un musicien frustré pour autant !).

C'est ainsi qu'en 2001, alors que je prépare une tournée suite à la sortie de l'album de ZAZEN (évoqué plus haut), Jean-Luc MIREBEAU me fait la proposition de travailler à ses côtés à Troisquatre!, producteur d'artistes Musiques du Monde, en particulier sur la diffusion des spectacles à l'international. Quelques mois plus tard, il m'annonce son souhait de quitter l'association et me propose d'en reprendre les rênes, ce que j'accepte avec enthousiasme tant je me suis déjà impliqué dans ce projet passionnant. Avec l'élection d'un nouveau bureau, le changement est effectif à partir de l'été 2002.

Après m'être dégagé de mes autres initiatives pour être totalement disponible, en bonne intelligence avec mes anciens partenaires, le premier challenge à relever est de rationaliser un outil de travail, qui sort de deux années de déficits. Après le départ de l'ancien directeur, Troisquatre! se resserre donc autour de 3 postes : une attachée de production en charge de la communication et de la diffusion, un administrateur, pour assurer les parties comptabilité-

gestion, contractuelles et sociales, et un directeur artistique, en charge de la production et de la diffusion (moi-même). Avec un autofinancement total, basé sur les seules commissions des cessions de spectacles, le fonctionnement de Troisquatre! relève donc totalement du champ privé de la culture. Cependant, le choix éthique fait, quant à la composition du catalogue (d'artistes émergents ou en développement), dans les musiques du monde¹ (porteuses de valeurs fortes), avec une approche globale fondée sur le sens de notre travail, dans la recherche d'un équilibre et non pas d'un profit financier, inscrit de fait l'association dans une démarche d'intérêt général.

Nos activités, plurielles², appréhendent l'accompagnement artistique dans sa globalité, et sont axées sur la promotion, la production et la diffusion de spectacles, mais aussi de disques (surtout en tant qu'outils de promotion).

Collaborant ainsi pendant plusieurs années avec l'ensemble des « réseaux du spectacle vivant » (conventionnés, indépendants, associatifs, internationaux...), comme réels partenaires au quotidien, le dialogue, la réflexion partagée autour des programmations (de spectacles, ou d'actions culturelles - pensées chaque fois en relation avec l'artiste et dans le respect de son projet) et des spécificités de chaque acteur dans son territoire, me conduisent à porter un regard moins pratique, et plus « politique » sur l'organisation du spectacle vivant. En parallèle d'une implication croissante dans plusieurs réseaux spécialisés, je conçois une approche réflexive autour de notre métier de « développeur d'artistes », comme des « artisans de la culture », et refuse d'être cantonné au simple « secteur marchand » dans lequel nous sommes gentiment renvoyés. Avec le temps, la singularité de notre démarche fait son chemin, est entendue par le Conseil régional d'Aquitaine en particulier, qui considère Troisquatre! comme « structurant » dans le secteur des musiques actuelles, et nous apporte un soutien modéré mais croissant.

Cependant, renforcé par la crise du secteur, le besoin de reconnaissance de ce type de structures - extrêmement nombreuses dans le spectacle vivant - se fait sentir. Car se situant à la croisée des chemins entre démarche économique et fonctionnement militant, elles sont fragiles, alors même qu'elles sont un lien indispensable entre création et diffusion. C'est pourquoi j'ai souhaité axer ma réflexion sur le thème des « développeurs d'artistes », concept relativement nouveau, alors que leur activité - centrale - s'est accrue dans les années 80.

J'ai opté pour une approche pratique et démonstrative, en m'appuyant sur la crise de la « *politique culturelle* », que Françoise BENHAMOU³ diagnostique à l'issue de l'été 2008 comme « *peu enthousiasmante, peu lisible, peu dynamique et contrainte par la récente Révision Générale des Politiques Publiques* »

¹ « Musiques d'essence patrimoniale » pour reprendre l'expression de Frank TENAILLE, journaliste spécialiste des musiques du monde et traditionnelles, relevant du « Patrimoine Immatériel de l'Humanité » (UNESCO).

² Cf Annexe 1 « Présentation de TROISQUATRE! - Développeur d'Artistes depuis 1994 ».

³ Françoise BENHAMOU « Ambiance Maussade pour la Politique Culturelle » in La Scène, Septembre 2008.

(RGPP). En effet, face à de nouvelles formes de consommation qui se dessinent et à une nouvelle économie qui se construit, on peut s'interroger sur comment réinventer cette politique afin qu'elle accompagne les mutations actuelles du spectacle vivant en particulier, avec la présence d'acteurs non « référencés » à leur juste titre, et aide à proposer de nouveaux modèles économiques.

Après un tableau succinct du paysage du spectacle vivant et de ses carences, autour des piliers traditionnels des artistes et des lieux, je m'appuierai sur le concept innovant « d'économie créative » pour démontrer que culture et économie ne sont pas opposables, mais bien complémentaires, et, adossées à la notion de « solidarité » dans la culture, se mettent au service d'une dynamique globale pour la société. J'expliquerai ensuite l'activité et le fonctionnement des développeurs d'artistes, comment ils sont porteurs de cette logique « d'économie créative solidaire » pour l'intérêt général, et peuvent répondre à de multiples enjeux, dont ceux de la diffusion des oeuvres, en lien avec la refondation du spectacle vivant et une réécriture des politiques publiques devenues nécessaires. Je terminerai par des exemples et propositions de dispositifs pouvant être mis en place rapidement.

Avant cela, j'aimerais préciser que ma démarche n'est pas exhaustive, mais souhaite donner des clefs pour une prise de conscience professionnelle et institutionnelle sur le sujet. Je me suis ainsi concentré sur le spectacle vivant, avec des remarques plus globales sur la culture quand elles me semblaient pertinentes. Les questions de l'enseignement et des pratiques amateurs, de l'éducation artistique, de la ressource, des mutations technologiques, ainsi que de l'action culturelle et de l'approche nouvelle des « publics », ne doivent pas être occultées pour autant, et représentent autant de « chantiers » en liens, à ouvrir, dans lesquels les développeurs d'artistes ont aussi une place active à prendre. Je n'ai pas non plus souhaité imbiber ces pages de chiffres, mais plutôt me concentrer sur les explications et les démonstrations.

I. La crise de la politique culturelle du spectacle vivant

Un spectacle vivant consiste en la représentation d'une œuvre de l'esprit par au moins un artiste devant un public. Cette définition met en avant le caractère unique de chaque représentation, par les deux critères fondamentaux que sont l'unité de lieu et l'unité de temps.

Le spectacle vivant a connu un développement important en France depuis les années 80. Cet essor considérable est dû au dynamisme de la création artistique sur l'ensemble du territoire national et à l'engouement du public, et a été rendu possible en grande partie par un soutien financier accru des pouvoirs publics, qu'il s'agisse de l'Etat ou des collectivités territoriales.

Cette croissance s'est traduite par une « *augmentation exponentielle du nombre de spectacles créés en France.* »⁴ Les pouvoirs publics ont pris une part décisive dans ce développement, par le doublement du budget de la culture dans les années 80, accompagné d'une politique active d'aide aux projets.

Cette explosion de l'offre artistique, de la création, s'est aussi traduite par le développement non maîtrisé du nombre de structures, de l'association (essentiellement) jusqu'à la Société Anonyme, comme en témoigne aujourd'hui le nombre de licences d'entrepreneurs de spectacles en cours. Pourtant le système actuel montre de profondes failles.

A. L'organisation du spectacle vivant en France

1. Le système institutionnel

Dans le cadre des récents Entretiens de Valois⁵, la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) présente la mise en œuvre de l'action de l'Etat et des labels de la manière suivante : « *Dans le domaine du spectacle vivant, les collectivités publiques, Etat et collectivités territoriales, financent ensemble des établissements, des créateurs et des structures en raison des missions de service public qu'ils assument, contribuant ainsi au renouveau artistique et à la démocratisation à travers l'aménagement culturel du territoire. Dans le respect de l'indépendance des choix des artistes et des*

⁴ Préambule de « l'Accord Inter Branche sur la Politique Contractuelle du Spectacle vivant Public et Privé », signé par l'ensemble des syndicats du secteur, juin 2008.

⁵ Cycle de discussions consacré au spectacle vivant depuis février 2008, sous le ministère de Christine ALBANEL, et clos en juillet 2009 par Frédéric MITTERAND lors d'un comité de bilan. Ils déboucheront sur la tenue de Conférences du spectacle vivant qui aborderont entre autre les questions européennes, l'emploi/formation, la diffusion...

directeurs, le Ministère de la culture met en œuvre sa politique du spectacle vivant en soutenant la création, la structuration professionnelle et économique du secteur, la diffusion et l'action culturelle portée par des équipes artistiques, des établissements et des structures. »⁶

Avec plus de 2 000 lieux de représentations en France et un soutien quasi général et constant des pouvoirs publics, le réseau du spectacle vivant en France est un des mieux structurés d'Europe, où plus de 5 000 spectacles sont ainsi produits chaque année.

Par un système de labellisation définissant les lieux « structurants », 188 scènes nationales, conventionnées et Salles de Musiques Actuelles (SMAC) composent le réseau « généraliste » de la diffusion, initié par l'Etat et financé en partie par lui, mais surtout par les collectivités. S'y ajoutent les théâtres de villes et autres centres culturels, relevant essentiellement de budgets municipaux, et dont l'importance dans le maillage territorial est croissante.

Le réseau traditionnel, héritier de la décentralisation théâtrale, s'articule autour de 5 théâtres nationaux, 14 opéras lyriques, 40 centres dramatiques, 24 orchestres permanents, 19 centres chorégraphiques et 4 centres de production (centres nationaux de création musicale). En 2005⁷, s'y ajoutaient 22 pôles cirques et rue, qui produisent et diffusent, et 2 600 compagnies dramatiques, chorégraphiques et musicales qui assurent, elles aussi, leur part de diffusion.

Ces réseaux produisent ou co-produisent et diffusent les œuvres, absorbant une partie d'une offre importante, avec près de 30 000 représentations par an.

André MALRAUX, et son postulat de la Culture comme rencontre vivante avec l'art, a installé le système actuel basé sur les lieux de production et de diffusion de l'art, dans les années 60. Sous Jacques LANG, 20 ans après, c'est le soutien aux artistes et aux institutions (dont certains organismes ressources de soutien et d'observation, ainsi qu'à une partie de l'économie du secteur culturel) qui est privilégié et qui perdure encore aujourd'hui.

C'est une vision globalement binaire qui est donc impulsée par l'Etat, et suivie par l'ensemble des collectivités territoriales, qui s'impose à tous et qui tend à considérer depuis 50 ans que le spectacle vivant peut reposer sur les seuls socles - hérités du théâtre - des « Compagnies » et des « Théâtres-Lieux », pour à la fois favoriser la création et en assurer la diffusion, dans le souci permanent de la « démocratie culturelle ».

⁶ Cf Annexe 2 « Mise en œuvre de L'action de l'Etat dans les politiques publiques en faveur du spectacle vivant » - DMDTS, Juin 2009.

⁷ In La Scène, Décembre 2005.

2. La pratique

Aux côtés des lieux institutionnels, co-existent les théâtres privés et quelques salles de diffusion (essentiellement parisiennes) « indépendantes », même s'ils participent dans une moindre mesure à la création.

Les festivals sont près de 2 000, officiellement référencés en France (dont 50% ont lieu en été), et témoignent d'une véritable explosion culturelle caractéristique des enjeux d'aménagement du territoire, fortement lié à l'implication des collectivités locales dans la culture. De tailles et d'organisations extrêmement diverses (dont certains sont aussi fortement soutenus par les institutions), ils comblent une vraie lacune du réseau traditionnel de la diffusion, même s'ils proposent peu de représentations et que 2 festivals sur 3 offrent moins de 50 représentations par an.

Pléthore de structures et associations, professionnelles ou non, organise aussi des représentations de manière occasionnelle, militante, disparate et plus ou moins pérenne. C'est ainsi qu'aux côtés du réseau généraliste institutionnel, ces « scènes » et lieux parallèles participent à la diffusion des créations, tous genres confondus, avec près de 40% des représentations nationales.

Dans ce tableau général, il existe des opérateurs professionnels mal identifiés et quasiment non référencés par le système institutionnel, qui sont pourtant un maillon indispensable de la médiation entre la création et la filière professionnelle. Managers, producteurs de spectacles ou discographiques indépendants, éditeurs... : nous les appellerons « développeurs d'artistes ».

Ces développeurs d'artistes naissent d'initiatives privées (voire individuelles), et se sont essentiellement constitués dans le réseau musical, car ne relevant pas des logiques propres aux compagnies théâtrales ou chorégraphiques. Non subventionnés et en dehors du système institutionnel, leur action touche pourtant à l'accompagnement de projets artistiques, à la production de spectacles, la diffusion et la promotion. Par leur activité quotidienne, ces développeurs d'artistes s'imposent de fait comme des partenaires naturels de la structuration du secteur.

La filière du spectacle vivant se caractérise ainsi par un ensemble très important d'organisations « médianes », qui jouent un rôle déterminant dans la dynamique générale de production et de diffusion, ainsi que d'expérimentation de nouvelles relations aux territoires et aux populations.

Le financement des entreprises de spectacles du secteur public, et dans une moindre mesure du secteur privé, dépend des subventions d'Etat et/ou des collectivités territoriales, mais également des aides des fonds de soutien et des sociétés civiles d'auteurs et de droits voisins (qui tendent néanmoins à baisser depuis 2008⁸). Le constat s'impose d'une très forte hiérarchie de ces aides, qui correspond assez exactement à celle de ce monde de l'art. La plus grande part

⁸ In L'IRMA dossier « Quelle logique pour entreprendre », avril 2009.

du soutien porte sur un nombre certes significatif, mais limité, d'organisations de production et de diffusion. Une multitude de projets et d'équipements élémentaires, souvent de petite ou très petite taille, est assez peu directement aidée.

Comme le souligne Philippe HENRY⁹, « loin d'une régulation concertée, chaque filière artistique a surtout empiriquement organisé la sienne sur la base d'une logique de production et de diffusion. Le caractère fondamentalement artisanal du spectacle vivant aboutit ainsi à un mode de fonctionnement qui comporte de sensibles différences avec des filières plus industrialisées, comme celles du spectacle enregistré (cinéma et audiovisuel). Cette régulation sectorielle a plutôt été validée et amplifiée par les différentes politiques culturelles publiques qui ont été mises en œuvre, tout particulièrement dans les années 80. La priorité de l'aide publique a porté sur l'accompagnement de chaque filière, dans laquelle l'offre a été érigée en pôle directeur. »

B. Les carences grandissantes de la diffusion

L'exception culturelle française est d'abord une exception de moyens. Même si les budgets globaux alloués à la culture sont en baisse¹⁰, aucun autre pays ne possède en effet de tels réseaux institués ou missionnés pour la production comme pour la diffusion.

Pourtant, dans le cadre classique et réducteur de définition de « lieux structurants » par des « labels », ces réseaux souffrent depuis plusieurs années d'une absence de lisibilité de leurs missions respectives.

La société bouge et les acteurs de la vie culturelle eux-mêmes empruntent de nouvelles voies et manifestent la volonté de rapports différents, tant avec les pouvoirs publics qu'avec la population. Leurs actions sont ainsi souvent trans- ou interdisciplinaires, alors que les modalités d'intervention des pouvoirs publics restent largement déterminées par la classification ancienne en disciplines artistiques séparées. Il y a une forte charge critique chez ceux qui n'en ont pas les rênes et qui accusent les outils confisqués, les programmations en vase clos, les charges et moyens très disparates, le faible rayonnement international...

Nombre de professionnels (dont au sein de l'UFISC¹¹) plaident pour une transparence des critères de nomination et un meilleur cadrage des missions respectives de chacun. Pour exemple, les Scènes Nationales sont censées

⁹ Philippe HENRY « Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer » - Presses Universitaires de Grenoble, 2009.

¹⁰ Pour l'Etat seul, les baisses de budget sont déjà effectuées par le ministre des Finances en 2009 sur le programme 224 (Transmission des savoirs et démocratisation de la culture) qui menacent le programme 131 (Création). Une baisse de 35 millions d'euros (sur 3,049 milliards de budget pour le Ministère de la Culture et 710 millions qu'il attribuait au spectacle vivant en cumulé pour 2008) est d'ores et déjà annoncée pour 2010, puis pour 2011.

¹¹ Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles.

répondre à un cahier des charges strict, mais c'est sur un projet d'établissement que repose leur fonctionnement, bien souvent en décalage avec l'ensemble des missions prévues initialement...

De plus ces réseaux - pourtant présentés comme généralistes - ont toujours fait la part belle au théâtre qui constitue en moyenne 48% de leurs programmations. Ce sont ainsi les pratiques traditionnelles (« classiques ») qui ont la main haute sur les politiques du théâtre, de la danse ou de la musique. Timidement, de nouvelles disciplines comme les musiques actuelles, les arts de la rue ou le cirque sont aujourd'hui prises en compte. Mais le hip-hop, le slam, les musiques électroniques sont quasiment ignorés par les pouvoirs publics. Ainsi la démocratie culturelle reste le fait d'une élite qui détermine les pratiques légitimes et laisse les autres « au marché ». Cette culture légitimée devient donc un risque pour la « diversité culturelle », défendue par l'UNESCO¹², en tant que moyen de protéger de l'uniformité des pratiques.

Même les « récentes » SMAC répondent peu aux exigences de création et surtout d'ouverture à l'ensemble du champ des musiques actuelles en restant concentrées sur le seul registre « amplifié ». Les « agences » issues des conseils généraux ou régionaux, qui se veulent le « bras armé de l'institution » pour les questions techniques et pratiques en direction des acteurs, se cantonnent aussi à reproduire le système, généralisant une pensée unique.

Comme l'évoque Jacques RENARD¹³ « *La politique culturelle née au début de la V^{ème} République a des acquis importants : démocratie culturelle (encore à revoir), maillage du territoire, avec un réseau dense d'institutions et d'acteurs, ensemble des champs culturels pris en compte (même si inégalement), et une demande de culture exprimée partout. Mais ce cycle est en voie d'achèvement, car la politique culturelle s'appuie sur les mêmes catégories d'institutions progressivement mises en place, sur les mêmes modalités de soutien et rencontre donc les mêmes obstacles et les mêmes limites, alors même que les mutations à l'œuvre sont nombreuses* ».

La focalisation de ces politiques sur la phase de création - plus globalement sur le développement de l'offre - a relativement laissé dans l'ombre les thèmes de la diffusion et ont surtout aboutit au soutien de ce que Françoise BENHAMOU¹⁴ décrit comme une « *excellence pour quelques uns* ».

Sur les plus de 5 000 spectacles produits chaque année, chacun ne tourne en moyenne que neuf fois !

La diffusion des spectacles indique des écarts très nets entre les compagnies, selon leur taille mais aussi au sein de chaque catégorie. La moyenne -

¹² « Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel », 2003.
« Convention pour la Promotion et la Protection de la Diversité des Expressions Culturelles », 2005. Toutes deux ratifiées en 2007 par la France.

¹³ Jacques RENARD « Un pavé dans la culture. L'urgence d'un nouveau souffle de la politique culturelle » - L'Harmattan, 2003.

¹⁴ Article cité.

référéncée - est de 35 représentations annuelles pour les plus petites compagnies et de 95 pour les plus importantes. Pour les Scènes Nationales, elle est de 107 représentations annuelles concernant les divers arts de la scène en 2005, pour 43 propositions artistiques présentées dans la saison. Les établissements les plus reconnus par l'Etat ne programment donc qu'un nombre limité des offres proposées par les compagnies. On retrouve l'enjeu décisif et trop peu valorisé des organisations médianes, en dehors du modèle toujours hégémonique, qui consiste à produire des spectacles pour une diffusion très sélective dans les établissements consacrés du spectacle vivant.

Jusqu'à récemment, le nombre de représentations augmentait toutes disciplines confondues mais baissait par spectacle (la diffusion des spectacles de variétés et de musiques actuelles en 2008¹⁵ fait apparaître pour la première fois une stagnation du nombre de représentations). La France est ainsi le pays d'Europe qui produit le plus de spectacles, mais les diffuse le moins. Affaire de hiérarchie et de nécessité probablement : car si la création jouit de prestige, la diffusion est plus besogneuse et sans doute moins nécessaire à la survie des compagnies qu'elle ne l'est à l'étranger.

En effet, la plupart des dispositifs de résidences (qui restent encore une fois essentiellement destinés au théâtre et à la danse) n'intègre pas l'élément de diffusion post-création (on est encore sur le schéma de « l'art pour l'art » ou du mythe de l'excellence de l'artiste libre...) et on assiste à ce paradoxe d'artistes contraints d'enchaîner les périodes de créations pour vivre et pour répondre aux engagements annuels pris auprès de leurs subventionneurs... En Ile de France, 30% des compagnies disposent d'un budget compris entre 50 et 150 K€, ce qui en fait de très petites entreprises, affectant la plupart de leurs moyens à la production de spectacles, dont la diffusion est loin d'être acquise.

Proportionnellement, il y a ainsi trop de productions, et trop peu d'incitation à la diffusion. Celle-ci est pourtant dépendante de la production et de sa réception par le public !

Mais à force de créer sans tourner, les comptes se déséquilibrent, jusqu'à rejaillir sur les budgets de production, empêchant l'émergence de nouveaux projets. La diffusion étant en effet un moyen important de répartir le coût d'une création dans le temps (et sur plusieurs diffuseurs), et de constituer un fonds d'investissement pour l'avenir.

En prenant l'exemple d'observation de la FEDUROK et de la FSJ¹⁶, celle-ci confirme la tension accrue entre une volonté et une capacité de production toujours plus forte, pour des modes d'échange et de diffusion habituels (enregistrements, concerts) qui stagnent ou régressent. Ceci pose bien les

¹⁵ CNV (Centre National de la chanson, des Variétés et du jazz) « Eléments statistiques sur la diffusion des spectacles de variétés et de musiques actuelles en 2008 ».

¹⁶ FEDUROK (Fédérations de lieux de musiques amplifiées) / FSJ (Fédération des Scènes de Jazz et musiques improvisées) « Observation Participative Partagée », 1999-2006.

problèmes structurels de conception et d'organisation de la double fonction de production et de diffusion, perceptibles dans tout le spectacle vivant.

Parallèlement, les acteurs même de la création sont loin d'être « solidaires », les institutions et les compagnies indépendantes - pourtant censés être les deux piliers de l'édifice culturel !... - vivent souvent retranchées derrière une barrière d'incompréhension, voire de rancunes, mutuelles. La situation semble de plus en plus tendue, face aux crises des financements, et les artistes, dont le nombre croît, vivent de plus en plus mal de leur métier, en particulier avec un système du travail intermittent qui voit ses limites.

Plus globalement, l'élan imprimé dans les années 80 par le doublement du budget de la culture a effectivement eu pour effet d'accroître l'activité artistique, mais sans pour autant garantir suffisamment la professionnalisation, la structuration et la stabilisation du secteur. 98% des entreprises du spectacle ont moins de 10 salariés. Bon nombre d'entre elles ne s'est pas structuré pour pérenniser au moins un emploi permanent en leur sein, s'appuyant sur l'assurance-chômage comme forme de maintien dans la profession. Et la crise actuelle ne fait que renforcer ces fragilités latentes.

Les pouvoirs publics sont désormais sur le point d'être asphyxiés par la gestion des dispositifs et équipements qu'ils ont eux-mêmes mis en place. Ils le sont simultanément par les nouvelles et incessantes demandes d'intervention, pour corriger les imperfections du marché, soutenir des émergences artistiques initialement non rentables, démocratiser l'accès d'un plus grand nombre à l'excellence artistique, prendre en compte la diversité des cultures vécues des populations ou les spécificités socio-économiques de l'offre artistique et culturelle.

Doc KASIMIR BISOU lors de son intervention aux Rencontres Nationales de l'Office Nationale de Diffusion Artistique (ONDA) évoque ainsi la désuétude de la notion d'exception culturelle qui signifierait que seuls des financements publics provenant du contribuable peuvent financer les expressions artistiques, leur production et leur diffusion. « *L'avenir de l'art se restreindrait alors à quelques institutions culturelles sévèrement sélectionnées puisque les ressources publiques, avec déjà un taux de prélèvements obligatoires égal à 43,7 % du PIB, ne sont plus extensibles* »¹⁷.

¹⁷ Doc KASIMIR BISOU, alias de Jean Michel LUCAS « Interrogations sur les Politiques Publiques de la Culture : l'intérêt général à portée de main » - Rencontres Nationales ONDA, 2007.

II. Culture et Economie

La fin du vingtième siècle a été marquée par un profond renouvellement des rapports à l'art, où la place considérée comme première des œuvres reconnues devient moins prégnante. Pour partie, cette transformation a été portée par le développement sans équivalent historique des « industries culturelles ». La hiérarchie des œuvres et des valeurs artistiques que les divers mondes professionnalisés de l'art, de la culture et de l'éducation s'étaient efforcés de promouvoir depuis l'après-guerre s'en trouve remise en cause. Une censure et une hiérarchie trop franchement marquées entre, d'un côté, des processus relevant de l'art pour l'art, de l'autre, la grande production de masse, manquent désormais de pertinence.

« L'action culturelle se diversifie, le mécénat progresse lentement, pour autant que les soubresauts de la conjoncture économique ne le conduisent pas au désengagement, mais d'autres initiatives du secteur privé sont beaucoup plus notables car elles déplacent les lignes traditionnelles et leur développement est un mouvement national et international. Pourtant l'intervention publique et l'intervention privée ne s'excluent pas et peuvent être complémentaires, le rôle de l'Etat est néanmoins relativisé, et ses serviteurs vont apprendre à vivre dans un nouveau contexte » analyse ainsi Jacques RENARD.¹⁸

Les mondes de l'art se sont en effet très largement structurés à partir d'une économie « mixte » (terme utilisé sous les années François MITTERAND). Dans le cas du spectacle vivant, Philippe HENRY¹⁹ parle d'une forme d'« économie de marché administrée », avec des initiatives privées en concurrence et une économie publique administrée. *« Tout ceci s'est fait au fil de décisions plutôt locales et partielles, qui font de la culture en France une sorte de maquis de procédures et d'interventions croisées entre acteurs sociaux les plus divers. »*

Gilles CASTAGNAC lors du colloque « Artistes et Financiers, La Rencontre... »²⁰ analyse que *« le secteur culturel se caractérise par « une économie de projet » où la formalisation entrepreneuriale reste aléatoire. Chaque initiative est un nouveau projet, et chaque projet prétend créer sa propre économie, rentable ou non (la plupart du temps non rentable). On a donc affaire à un empilement (notamment associatif) qui permet la dynamique mais fragilise beaucoup l'écosystème. Au final les projets se succèdent... aboutissent ou n'aboutissent pas... mais, surtout, contribuent assez peu à l'installation d'une infrastructure durable. Chaque projet reste un exploit et il faut souvent repartir de zéro pour entamer le suivant. On manque de capitalisation et de fonds propres... et, face à cette pénurie, la recherche de l'équilibre implique de faire l'impasse sur*

¹⁸ Ouvrage cité.

¹⁹ Ouvrage cité.

²⁰ Gilles CASTAGNAC, IRMA - Colloque « Artistes et Financiers, La Rencontre... » , 2008, Cité de la Musique Marseille.

l'investissement dans la durée. C'est une sorte de cercle infernal qui, encore une fois, privilégie l'initiative, mais globalement provoque de nombreux déséquilibres. »

Il explique alors que les projets « externalisent » la prise de risque :

- cela peut conduire le porteur de projet lui-même (l'artiste) à hypothéquer son avenir, sa propre rémunération, sa sécurité...,
- cela peut conduire à rechercher des opérateurs privés et commerciaux « de grande envergure » auprès desquels le porteur de projet ne peut se placer qu'en totale dépendance (en termes de relations contractuelles, et en termes de rémunérations, notamment dérivées),
- cela conduit surtout à renforcer les besoins de financement auprès des pouvoirs publics, hyper sollicités et de plus en plus réticents face à l'accroissement de la demande et qui, du coup, mettent en place des systèmes de choix de plus en plus « politiques » (et se substituent en cela à l'infrastructure privée nécessaire).

Gilles CASTAGNAC en conclut que « *le choix de construire un projet doit se faire en ayant anticipé les développements possibles et en se dotant des moyens nécessaires (y compris la "place" dédiée à l'accueil de cette "anticipation" afin de pouvoir la faire fructifier). C'est amusant, ça ressemble étrangement à ce que l'on appelle la stratégie* ». Si celle-ci doit être effectivement reconnue, elle ne doit pas se substituer à l'envie et à la passion, mais dans le système actuel, la conjugaison de tous ces aspects est clairement nécessaire pour la réussite des projets culturels. Ainsi la prévision et l'anticipation, dans un contexte de durcissement de la conjoncture, mettent en cause l'ancien fonctionnement « amateur », qui revendiquait une opposition systématique entre culture et économie.

Mais les relations étroites qu'entretient le spectacle vivant avec les logiques de l'entreprise et le marché constituent toujours une faute originelle. Les représentations d'un monde « non-institutionnalisé » tourné vers la réussite commerciale qui constituerait le mode de consécration attendu, sont dures à faire disparaître. On tend encore à vouloir enfermer certains de ces opérateurs dans des logiques étrangères à celle du ministère de la Culture (alors qu'il a lui-même installé les Centres Dramatiques Nationaux en SARL...). C'est le cas pour les musiques actuelles, pour lesquelles Philippe TEILLET²¹ parle du dedans / dehors : « *Dedans c'est le risque de la banalisation. Dehors, c'est la tentation de la ghettoïsation. D'un rapport innovant entre les 2 logiques naîtra un rééquilibrage* ».

Il est pourtant aujourd'hui admis que la culture est un moteur de l'économie locale. On passe alors d'une administration de gestion de la culture à une administration stratégique, où l'État a pour mission de veiller à ce que les interventions soient mieux orientées pour maximiser l'effet de levier sur la création. Avec le désengagement progressif de l'État, les capacités limitées des collectivités et l'intérêt croissant d'investisseurs privés pour ce secteur (la

²¹ Philippe TEILLET « L'État Culturel et les musiques d'aujourd'hui » - Répertoires de l'Identité. Presses Universitaires de Rennes, 1996.

culture et l'art étant porteurs d'image), une approche décomplexée du marché se met en place avec des partenariats publics / privés. Culture et économie sont ainsi liées. Le reconnaître, c'est se doter d'un levier d'autant plus puissant que cette prise de conscience est encore peu partagée.

« Les industries culturelles sont au cœur de l'économie créative. Comme l'époque n'est plus où l'on opposait sans réserve la culture classique, élitiste, à la culture populaire, le terme a perdu son caractère provocateur et s'est imposé aujourd'hui pour désigner les industries qui produisent des biens et services culturels. Par rapport aux industries créatives, les deux éléments distinctifs des industries culturelles sont la communication d'idées symboliques et le fait qu'elles se heurtent souvent à des défaillances du marché pour la production et la distribution de leurs produits : ces deux caractéristiques leur confèrent un statut à part qui légitime une politique de soutien public. Le périmètre des industries culturelles recouvre les arts visuels et de représentation, le patrimoine, le cinéma, la radiotélévision, les jeux vidéo, la musique et l'édition. Les études récentes ont souligné l'importance et surtout la dynamique du secteur des industries culturelles pour la croissance (au Canada ce secteur aurait contribué en 2007 pour 7,4% du PIB, en tenant compte des effets indirects et induits par les dépenses culturelles des ménages, des entreprises et des administrations) »²².

A. L'économie créative - nouvel outil de réflexion ?

Pour l'Institut des Deux Rives, le découpage ternaire des activités humaines (en primaire, secondaire, tertiaire) n'est donc plus adapté pour décrire la vie réelle et à venir, compte tenu de l'immense développement des activités culturelles : l'édition, le spectacle, les jeux vidéo sont-ils des « services » ? Il serait prématuré de considérer les industries créatives comme quatrième secteur de l'économie mondiale, mais elles existent et demandent reconnaissance.

La notion d'industries créatives en relation avec la culture (au sens large des activités humaines) s'appuie sur plusieurs socles :

- elles enrichissent le lien social ;
- elles contribuent à renforcer l'identité et l'attractivité des territoires ;
- elles sont porteuses d'innovation, d'idées en tant que « *contingents de progrès*²³ ».

Originaire de la fin des années 80 dans des pays de culture anglo-saxonne (Australie, puis Angleterre, et récemment Canada), il est difficile de trouver une définition consensuelle de l'économie créative quant à la gamme d'activités économiques fondées sur le savoir sur lesquelles reposent les entreprises créatives. D'autant que, fortement liées aux territoires où elles se développent, elles en épousent les spécificités.

²² INSTITUT DES DEUX RIVES (Think Tank aquitain) « Economie Créative : Une introduction » - Mollat Bordeaux, 2009.

²³ Institut des Deux Rives - Ouvrage cité.

La classification de la Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement²⁴ (CNUCED) distingue néanmoins quatre grands secteurs d'activités créatives : le patrimoine (expressions culturelles traditionnelles et sites culturels), les arts visuels et de représentation (peinture, sculpture, photographie et musique, théâtre, danse, opéra, cirque...), les médias écrits et audiovisuels (littérature, édition et cinéma, radiotélévision), les créations fonctionnelles (design, mode, logiciels, jeux vidéo, architecture, publicité...).

La CNUCED fait alors cette description au printemps 2008 : « *Les industries créatives sont au cœur de l'économie créative. Selon une définition assez générale, elles se situent à la croisée des chemins entre les arts, la culture, les affaires et la technologie. Autrement dit, elles englobent le cycle de création, de production et de distribution de biens et de services dans lequel le facteur de base est l'utilisation du capital intellectuel. Aujourd'hui, les industries créatives font simultanément appel aux sous-secteurs traditionnels, à ceux à forte composante technologique et à ceux axés sur la fourniture de services, depuis les arts folkloriques, les festivals, la musique, les livres, la peinture et les arts du spectacle jusqu'à des sous-secteurs à plus forte composante technologique comme l'industrie du cinéma, la radio, l'animation numérique et les jeux vidéo, ou encore des domaines axés sur la fourniture de services d'architecture et de publicité. Toutes ces activités ont une forte composante de compétences créatives et peuvent produire des revenus sous forme d'échanges commerciaux et de droits de propriété intellectuelle.* »

L'économie créative se caractérise ainsi, par :

- Une permanence de la transversalité : l'économie créative se développe sur la mise en réseau des talents, des métiers et des structures. Elle requiert l'intervention coordonnée de nombreux acteurs : créateurs, mais aussi associations, collectivités, État... Elle exerce une fonction d'intégration.
- Un ancrage fort dans le territoire : l'économie créative est toujours solidement ancrée dans son territoire d'origine et constitue une chance pour le développement urbain, rural, des pays émergents et même des pays pauvres. Elle s'oppose à la centralisation et revendique au contraire l'occupation de l'espace.
- Un facteur de cohésion sociale : la perception conventionnelle de l'économie, c'est la production de revenus rémunérant l'argent investi. La culture et la créativité contribuent, elles, de manière significative au développement durable et à la cohésion sociale des régions et des villes. Le gain est dans le lien social et l'enrichissement culturel personnel. L'économie créative est un facteur de cohésion sociale parce qu'elle n'est pas exclusivement dominée par la pression de l'argent.
- Un processus collaboratif : tout le monde a des idées. Ce qui fait la force des industries créatives, reliées ou non au domaine culturel, c'est d'accepter que ceux qui savent sont partout. Tous les acteurs, dans leurs interactions, ont leur place en contribuant à la dynamique d'ensemble.

²⁴ CNUCED « Rapport sur l'Economie Créative » - 2008.

- La propriété intellectuelle : le succès du développement et de la commercialisation de l'activité créative dépend en grande partie du respect de la propriété intellectuelle.

Le rôle de l'Europe dans la culture et l'économie créative s'est progressivement affirmé depuis le début des années 90. L'ambition européenne en matière culturelle a depuis pour objectif de rapprocher les citoyens entre eux, en leur faisant prendre conscience de l'immense patrimoine qu'ils ont en commun, tout en utilisant au mieux les moyens institutionnels pour développer un environnement favorable aux industries culturelles et créatives. L'objectif annoncé de l'Agenda de Lisbonne²⁵ était de faire de l'espace unifié européen « *l'économie de la connaissance la plus compétitive et la plus dynamique du monde d'ici 2010* » en y développant le capital immatériel et cognitif européen. Un « livre vert » sur les industries culturelles est d'ailleurs en cours d'élaboration à l'initiative de la Commission européenne.

La prise de conscience politique est donc importante, et George YUDICE²⁶ développe l'idée selon laquelle on ne doit pas aborder la question de la culture indépendamment de celle de son administration. Selon son analyse, toute politique culturelle est une façon de dessiner des frontières économiques et sociales - plutôt que d'en être la conséquence -, et la manière dont sont dessinées ces frontières exprime la signification politique que l'on assigne à de telles pratiques culturelles.

Les affaires créatives doivent incorporer un haut degré de nouvelles idées dans les produits ou les services qu'elles couvrent. À cette question se superpose le plus souvent une autre question morale quant au dévoiement ou à la perversion supposés de l'art par le commerce. La réponse de David PARRISH²⁷ est que, si une telle perversion est toujours possible, cette possibilité n'est pour autant pas une fatalité. À cet effet, il recommande aux créateurs de ne pas se tromper de consommateurs. « *Pour ne pas solder l'art, il faut, sélectionner les « bons » consommateurs* ». Il s'agirait donc, en définitive, d'une affaire de segmentation et de ciblage, proches du marketing... Certains parleront plutôt de stratégie.

« *Le concept de l'économie créative - et son mariage avec la culture -, est ainsi une source de renouvellement et de dynamisme largement démontré* »²⁸. Partout dans le monde, les entreprises à croissance rapide considèrent la création comme l'un des facteurs les plus importants de leur réussite.

²⁵ Au cœur de la politique économique de l'Union européenne, l'Agenda de Lisbonne, mis en place lors du Conseil européen de Lisbonne en mars 2000, devait permettre l'établissement « *d'une croissance économique durable accompagnée d'une amélioration quantitative et qualitative de l'emploi et d'une plus grande cohésion sociale.* »

²⁶ George YUDICE « *The Expediency of Culture : the Uses of Culture in the Global Era* » - Duke University Press, 2003.

²⁷ David PARRISH « *T-Shirts and Suits : A Guide to the Business of Creativity* » - Merseyside ACME, 2005.

²⁸ Institut des Deux Rives - Ouvrage cité.

Il existe d'ailleurs depuis 2004 un « réseau des villes créatives » (dont Lyon, tardivement en août 2008, au titre des arts numériques) sous l'égide de l'UNESCO. La compétition pour être capitale européenne de la culture reflète aussi plus que jamais l'enjeu territorial. Ce label constitue en effet depuis quelques années un véritable accélérateur de développement économique (la sélection de Marseille pour 2013 a d'ailleurs largement pris en compte les arguments de secteur culturel et ville sinistrées économiquement, afin d'y remédier partiellement).

En effet, avec 2,6% du PIB européen (plus de 3% en France) et 654 milliards de chiffre d'affaires en 2003, le secteur culturel et créatif est supérieur à la chimie et près du double de l'industrie automobile. Sa croissance entre 1999 et 2003 est de plus de dix points supérieure à celle du reste de l'économie européenne, et représente 3,1% des emplois totaux des 25 pays membres.

Il ne fait pas de doute que la culture et les industries créatives, outre leurs retombées incorporelles bénéfiques, représentent déjà une part non négligeable de l'activité économique, de surcroît en forte croissance et surtout propre à répondre à certains enjeux de la mondialisation.

Il y a là pour les hommes politiques, pour les élus et pour les responsables de collectivités matières à réflexion. Car il leur appartient de rendre leurs territoires propices à l'implantation de ce nouveau secteur économique, riche d'avenir. Ils ont la tâche délicate de savoir faire travailler ensemble des univers différents : associatif, culturel, économique, éducatif, politique... *« Ils doivent prendre la mesure, qui peut heurter leurs modes de pensée traditionnels, que ce secteur est moins consommateur d'investissements matériels qu'immatériels et qu'il peut avoir des retombées importantes sur de nombreux secteurs traditionnels, tels le tourisme, l'hôtellerie, les loisirs, le commerce. Mais il leur appartient aussi de s'impliquer personnellement dans le processus en étant toujours plus à l'écoute de ceux qui les ont élus. »*²⁹

Avec l'économie créative, un nouveau modèle de développement se dessine alors, dans lequel économie et culture sont liées, regroupant des aspects culturels, économiques, technologiques et sociaux, incluant la recherche de sens. Se développant à partir des caractéristiques culturelles locales, l'économie créative limite le risque d'uniformisation et - solidaire - peut favoriser la construction d'une mondialisation « positive ».

La notion d'économie créative a le mérite essentiel d'argumenter sur le rôle économique généralement ignoré du secteur culturel et créatif, et de considérer de bien plus près - au delà de la simple pertinence socio-esthétique habituelle - les conditions actuelles de son fonctionnement socio-économique. Ne pas le prendre en compte serait une erreur pour aborder la mutation en cours du système actuel.

²⁹ Institut des Deux Rives - Ouvrage cité.

B. Une démarche solidaire pour l'intérêt général

Pourtant, il ne faut pas faire de la seule notion d'économie créative un nouveau paradigme qui tendrait à jouer le jeu de ceux qui prônent la simple expansion de l'économie de marché aux domaines de l'art. Il conviendrait d'ailleurs que le vocable « industries culturelles », forces vives de la globalisation, ne serve à qualifier que des activités relevant purement de l'industrie et à buts premiers lucratifs, contrairement au concept « fourre-tout » habituel.

A l'intérieur même de la classification de la CNUCED, co-habitent en effet des domaines et types d'organisations qui ne répondent pas aux mêmes réalités économiques, ont des impératifs divergents et vivent des exigences parfois opposées. Les jeux vidéos, les grosses productions de variété ou de cinéma par exemple, n'ont en effet pas souvent à voir avec le côté artisanal que cultive l'essentiel du champ du spectacle vivant... *« Monde exemplaire d'une production de biens et de services individuels à utilité collective, le spectacle vivant invite à réfléchir sur une plus juste répartition de ses moyens disponibles »*³⁰

Arthur GAUTIER³¹ constate que *« depuis plusieurs années, la perspective qu'ouvre l'économie solidaire a trouvé un écho favorable dans de nouveaux secteurs d'activité, y compris celui des initiatives artistiques et culturelles. Caractérisé par une profusion de projets associatifs généralement dynamiques mais marqués par la précarité, un « tiers-secteur culturel »³² se dessine progressivement entre les secteurs privés et publics de la culture. »*

Hybrides dans leur financement et leurs logiques d'actions, ces initiatives au fonctionnement alternatif s'insèrent dans des réseaux sociaux et professionnels régionaux, nationaux et internationaux, qui leur permettent d'entrer dans le débat public.

L'observation partagée de la FEDUROK et de la FSJ³³ montrent que les cas présentés relèvent d'un schéma « d'économie plurielle » : à buts autres que lucratifs, les démarches ne sont économiquement réductibles, ni à l'échange marchand lucratif, ni au service public administré. Mais la volonté d'utiliser sans restriction de principe toutes les modalités et les ressources disponibles est perceptible. *« Ce modèle économique attire l'attention sur le fait qu'un développement durable des mondes de l'art repose sur l'interaction systémique de rationalités économiques distinctes, mais complémentaires les unes vis-à-vis des autres »*³⁴.

³⁰ Philippe HENRY - Ouvrage cité.

³¹ Bruno COLIN et Arthur GAUTIER « Pour une autre économie de l'art et de la culture » - Editions Erès, 2008.

³² Alain LIPIETZ « Pour le tiers secteur. L'économie sociale et solidaire : pourquoi et comment » - La découverte, Paris, 2001.

³³ Etude citée.

³⁴ Philippe HENRY - Ouvrage cité.

La culture n'est donc « pas une marchandise comme les autres », car les entreprises et les institutions qui la créent ou la diffusent, les métiers qui s'y exercent, les compétences qui l'illustrent, ne se gèrent pas de la même façon qu'ailleurs et sont avant tout porteurs de sens. Le poids des conventions artistiques et culturelles en vigueur y est central. Les mondes de l'art donnent ainsi une belle illustration de l'encastrement des marchés dans des formes organisationnelles et institutionnelles relevant d'autres objectifs que purement lucratifs et marchands.

Si on parle d'économie solidaire, celle-ci ne saurait être réduite à un secteur à part de l'économie : elle désigne bien aussi un projet de société ! Il s'agit d'un appel à un renouveau de la solidarité démocratique, avec des revendications d'ordre économiques, mais l'économie solidaire s'appuie également sur des modèles qui donnent du sens à l'existence, avec une vocation politique.

En 1944, Karl POLANYI³⁵ a permis de formaliser une perspective d'économie « plurielle » où coexistent les principes de comportement économique suivants : le principe de marché (échanges à des fins lucratives), le principe de redistribution (autorité centrale répartissant la production, via des mécanismes de prélèvement, d'affectation et de transfert), et le principe de réciprocité (les prestations entre individus ne prenant sens que dans la volonté de manifester un lien social entre eux).

Les initiatives d'économie solidaire participent d'une remise en question de ce qu'est l'économie, non réduite au seul principe du marché, de sa finalité et de son rapport à l'environnement social et naturel dans lequel les hommes interagissent. Elles incarnent cette volonté de concilier l'économie et la société, et donc de ne pas se cantonner à l'une ou l'autre des deux sphères. Il s'agit d'un domaine en émergence, qui représente toutefois 1 712 000 emplois en France dans plus de 760 000 entreprises³⁶ (associations, mutuelles et coopératives), et qui est sans aucun doute appelé à se développer. « *Contre un déficit d'Utopie, l'économie solidaire ouvre une voie pour une société diversifiée de pluriactivité, où chacun trouve sa place et se réapproprie le sens de son travail.* »³⁷

Bruno COLIN précise lui que « *l'inscription dans l'économie solidaire n'est pas liée à un statut ou à un type d'activité, mais relève plutôt d'une posture déontologique, se révélant tout à la fois dans la manière dont les actions menées par les porteurs d'initiatives se déploient dans leur environnement et dans la recherche de son amélioration permanente.* »

L'UFISC, en tant que regroupement d'organisations professionnelles, a ainsi mené un travail de définition des valeurs et des modes de fonctionnement dans le spectacle vivant. Une caractéristique des compagnies et des lieux souvent

³⁵ Karl POLANYI « The Great Transformation. The political and economic origins of our time », 1944.

³⁶ Conseil des Entreprises, Employeurs et Groupements de l'Economie Sociale, 2001.

³⁷ Arthur GAUTIER et Bruno COLIN - Ouvrage cité.

modestes représentés au sein de l'UFISC est d'être autant investis dans la création que dans la relation artistique et culturelle assumée au plus près des populations et des territoires. Le Manifeste³⁸ élaboré plaide pour un « tiers-secteur » mieux développé et valorisé, entre entreprises artistiques marchandes et structures sous la supervision directe des pouvoirs publics.

Sont revendiquées l'initiative privée, l'autonomie de gestion et des buts autres que lucratifs. Sur le plan juridique, les formes associatives ou coopératives sont privilégiées. L'emploi culturel et ses différentes précarités sont au centre des préoccupations d'organisations dont la très grande majorité des salariés relève de l'emploi intermittent. Un terreau multiple d'équipes et de projets artistiques est une source d'expression et d'échange diversifiés dans des espaces publics de proximité.

L'art est présenté comme un champ d'activité qui s'adresse aux capacités d'appréhensions sensible et intellectuelle des individus, les aide dans leur structuration relationnelle ou communautaire, leur permet de faire « l'expérience de mondes possibles ».

Un ensemble de valeurs est souligné dans le Manifeste, au premier rang la défense de la « diversité artistique et culturelle », élément à part entière des droits de l'Homme³⁹. Le principe de coopération est une clé de voûte à décliner à tous les niveaux de l'organisation, tant en interne que partenariale.

³⁸ Cf Annexe 3 : UFISC « Manifeste pour une autre économie de l'Art et de la Culture », 2007.

³⁹ Logique qui s'inscrit dans les accords de l'UNESCO sur la Diversité Culturelle.

III. Les Développeurs d'Artistes - lien indispensable entre création et diffusion

A. « *Le talent a aussi besoin de gestion* »

(André SIEGFRIED, historien et géographe français - 1875/1959)

L'idée a besoin de liberté de pensée, de formulation et d'exécution. Le publicitaire Philippe MICHEL⁴⁰ résume l'idée d'une manière poétique : « *Les idées naissent d'une minuscule collision, d'un frottement entre des fragments de concepts qui n'avaient pas l'habitude de se fréquenter et c'est ainsi que des concepts auparavant froids se mettent à dégager de la chaleur et que des objets obscurs jusque-là commencent à émettre de la lumière. Petite chaleur, petite lumière qui menace de s'éteindre si l'on n'y prend garde.* »

Acteurs culturels émanant d'initiatives privées, généralement sous formes associatives, les développeurs d'artistes se sont structurés autour de l'accompagnement du Talent, dans ce que certains secteurs appelleraient « Recherche & Développement », et constitués autour des créateurs, souvent regroupés en « catalogues » d'artistes.

Alors que le système institutionnel prônait l'aide aux compagnies propres au théâtre, ces structures se sont mises en place, en particulier dans le secteur musical, sur le « marché » naissant des années 80. Intégrant pleinement une logique économique de l'accompagnement de la culture, c'est dans la diffusion des créations, que les développeurs d'artistes ont trouvé en premier lieu leur rôle et leur raison d'être.

Dans la musique ce sont ainsi de « nouveaux profils » qui apparaissent conjuguant souvent - à partir d'une expertise artistique incontournable et qui fait la singularité et l'identité de chaque structure - le conseil et management d'artistes (dont le statut n'est toujours pas officiel), la production phonographique et la production de spectacles en lien direct avec leur diffusion. Ils s'appuient donc sur un ensemble d'activités parmi lesquelles : l'administration de projets et la construction de leur économie, l'aide à la décision et au conseil artistique, la promotion, la communication, la production dans le domaine du spectacle ou des musiques enregistrées, la gestion des droits... Ce sont des personnes morales (association, SCOP, SCIC, EURL⁴¹,...) qui prennent et assument des risques liés au développement économique du projet artistique.

⁴⁰ Philippe MICHEL et Anne THEVENET-ABITBOL « C'est quoi l'idée ? » - Editions Michalon, 2005.

⁴¹ SCOP : Société Coopérative de Production / SCIC : Société Coopérative d'Intérêt Collectif / EURL : Entreprise Unipersonnelle à Responsabilité Limitée - partiellement remplacée par le nouveau dispositif d'Auto-entrepreneur.

Devenant très vite un maillon indispensable de la médiation entre les artistes et l'ensemble de la filière professionnelle, l'action des développeurs d'artistes s'appuie sur un accompagnement global des projets artistiques, de la production des oeuvres, à leur diffusion et promotion⁴². Il y a ainsi bien longtemps que la notion de 360°⁴³, découverte tout récemment avec la crise du disque par les industries culturelles (un peu comme si l'industrie automobile redécouvrait qu'une voiture peut aussi être conçue et construite dans un atelier artisanal, en dehors des chaînes de production édictées en modèle depuis le XIX^{ème} siècle), est effectivement en place chez ces développeurs. Ils sont de fait des partenaires naturels de la structuration du secteur. La filière du spectacle vivant se caractérise ainsi par un ensemble très important d'organisations « médianes », qui jouent un rôle déterminant dans la dynamique générale de production et de diffusion ainsi que, pour certains, d'expérimentation de nouvelles relations aux territoires et aux populations.

Cette forme d'économie créative s'appuie, en toute logique, sur une proportion importante de talents, forces vives du système, et défend la propriété intellectuelle. Un développeur doit s'avoir préserver l'artiste qu'il accompagne, afin qu'il se concentre sur sa création et son expression, et savoir flairer, parier sur des personnalités par définition hors normes, sur des parcours atypiques, sur des hommes et des femmes habités surtout par « l'envie de faire quelque chose ». La vraie valeur ajoutée de la structure est dans ses ressources humaines et surtout dans la qualité de sa proposition artistique. De l'audace, de la foi (ou confiance) sont aussi nécessaires pour pouvoir sentir, détecter les potentialités, imaginer les possibles... en lien avec une excellente connaissance du milieu et de ses réalités.

La réussite se niche donc aussi dans cette sorte de « préscience » (en tant que capacité d'anticipation) qui devient un talent à part entière : répondre aux attentes conscientes ou inconscientes des professionnels et des « publics ». Le succès d'un projet culturel vient-il en définitive parce que l'on a créé un besoin ou bien parce qu'on l'a anticipé au bon moment ?

Sans doute, et c'est là une différence notable avec le schéma propre aux « compagnies », aussi faut-il changer de regard et désacraliser la dimension individuelle du talent. « *Le talent, c'est beaucoup ce que les autres font de toi* » concède Gérard DEPARDEU. Question de rencontres, de croyances et d'enthousiasmes, de confiance réciproque, d'alchimie et de compétences partagées. C'est dans la capacité de co-construction d'un projet global avec les artistes, que réside la force du développeur, associé à une connaissance fine et précise de son environnement technique, social, juridique et administratif. Au moment où les évolutions technologiques permettent une plus grande autonomie créative, ce rôle d'intermédiaire reste incontournable.

⁴² Cf Annexe 1 « Présentation de TROISQUATRE! - Développeur d'artistes depuis 1994 ».

⁴³ 360° : intégration complète d'un processus artistique, dans toutes ses phases, de sa création, sa reproduction, à sa diffusion.

L'émergence et le développement du talent tient donc aussi « *au contexte et aux conditions d'environnement qui permettent à une personne d'exprimer ce talent. C'est comme le jardinage : cela concerne la plante mais surtout le terrain qui l'entoure* » dit Maurice THEVENET⁴⁴. En effet le talent se cultive, se protège, se gère tout autant par la prise en compte des individualités que par la recherche de cohésion au sein des équipes, par le développement du travail en réseaux, par la confiance dans l'intelligence collective. Les développeurs d'artistes ont ainsi une approche prévisionnelle, une stratégie d'anticipation du projet artistique.

C'est tout l'enjeu et la nature de ces « artisans de la culture » : comprendre l'interdépendance, catalyser les énergies - plutôt que s'essayer à maîtriser, prévoir, contrôler -, inventer et faire vivre une organisation adaptée aux besoins de créativité. Gérer la croissance est primordial : la « chance » se présente rarement deux fois et l'enjeu pour n'importe quel artiste sera d'avoir déjà l'infrastructure et les capacités de pouvoir passer à l'étape suivante dans la progression de sa carrière, ce que lui permet l'organisation de développement professionnelle qui l'accompagne.

Howard BECKER⁴⁵ décrit le modèle de production d'une création « *en tant que produit d'une œuvre collective : l'œuvre est alors au cœur d'une chaîne de coopération rattachant tous ceux qui participent à l'existence de celle-ci* ».

A côté du pilier historique des « maisons de production et de diffusion du spectacle vivant » et du thème de l'excellence artistique recherché via les « compagnies », l'urgence se fait donc de plus en plus sentir de reconnaissance de ce véritable second pilier, tout particulièrement appuyé sur la multiplicité de petites organisations du spectacle vivant (et enregistré).

B. Pratiques d'actions

Pour faire lien avec l'ensemble des éléments étudiés dans le chapitre précédent, nous allons démontrer en quelques mots que les développeurs d'artistes répondent aux enjeux, compensent les échecs du système institutionnel du spectacle vivant, et comment ils traversent les questions d'économie pour l'intérêt général.

1. Développeurs d'artistes et compagnies instituées

La différence majeure dans l'accompagnement des créations, via des développeurs par rapport aux compagnies instituées, réside dans la distance de l'expertise et dans la compétence indépendante que représente le développeur

⁴⁴ Maurice THEVENET « Le Management. Pourquoi j'échoue ? » - Collection le Plaisir de Travailler, 2008.

⁴⁵ Howard BECKER « les Mondes de l'art » - Flammarion, 2006.

via son catalogue, alors qu'une compagnie est incarnée par un directeur artistique (l'Artiste) et un administrateur à sa « solde ».

L'écueil principal de ce mode de fonctionnement réside dans son principe même d'omnipotence de l'artiste, pour préserver sa liberté de créer... souvent au détriment d'une réelle conscience de l'environnement et des choix nécessaires à la gestion d'une structure. Et le principe du fonctionnement « au projet » sans réelle stratégie, pourtant indispensable, qu'évoquait Gilles CASTAGNAC⁴⁶ s'applique en plein dans ce cas. Certaines carences de la diffusion que nous avons vues, s'expliquent en partie en cela : la mission première de l'artiste dans sa compagnie est de « faire de l'art » (créer), non pas de l'ouvrir aux autres.

La mission, totalement distincte, que se donne le développeur est collective, et consiste justement à accompagner le processus de création dans sa liberté, à trouver les modes de production nécessaires (et cela souvent en dehors du cadre institué auquel il ne peut aujourd'hui prétendre), mais dans le but constant d'une diffusion consciente d'elle-même et respectueuse de l'idée initiale du projet co-construit avec l'auteur. C'est d'ailleurs en partie dans la diffusion que le développeur trouvera les moyens de financer une nouvelle production à venir.

2. Développeurs d'artistes et lieux de diffusion

Dans le spectacle vivant, les lieux de diffusion, institués ou indépendants, sont de précieux et incontournables partenaires du développement d'artistes, la scène restant le lieu de rencontre d'une œuvre avec un « public ».

Le rôle du développeur est alors de construire une programmation cohérente - et stratégique dans la carrière de l'artiste - avec les diffuseurs, dans la double logique du spectacle et du lieu. Ceci implique une réelle formalisation du projet : au-delà de sa cohésion artistique, sa fixation sur un support (audio, vidéo...) lorsque nécessaire, la définition de ses contraintes organisationnelles et techniques (déplacements, conditions d'accueil, fiches techniques...), la conception de ses moyens de promotion (affiches, visuels, EPK⁴⁷, rédactionnels...) et surtout la mise en phase du propos artistique avec les réalités et besoins du lieu de programmation.

En sens inverse, sont tout de même à regretter le manque de lisibilité qu'apportent les programmeurs dans leurs sélections et la subjectivité de leur choix, alors qu'il s'agit souvent de finances publiques. Comme évoqué, le cahier des charges des établissements publics est rarement respecté quant à la variété des programmations, la plupart des professionnels provenant quasi-exclusivement du monde du théâtre.

Sur la mission d'aide à la création confiée aux lieux institués, là encore la démarche diffère : hormis dans les centres dramatiques ou chorégraphiques qui

⁴⁶ Intervention citée.

⁴⁷ « Electronic Press Kit »: document promotionnel complet de l'artiste, sous forme électronique.

reprennent le principe des compagnies appliqué à un théâtre (artiste = directeur artistique), quelques lieux mettent effectivement parfois dans l'année leurs infrastructures à la disposition d'artistes sélectionnés arbitrairement (avec des modes de co-production qui s'apparentent trop souvent à de « petits arrangements entre amis »), pour un temps de production donné. Y est souvent lié une diffusion de l'œuvre finale, mais sans accompagnement supplémentaire : l'artiste et le lieu se croisent par une nécessité ponctuelle, mais ne construisent rien ensemble au-delà.

Concevoir une création demande pourtant une approche globale et anticipatrice, qu'intègrent naturellement les développeurs, dans l'intérêt de l'artiste et du projet. Renforcer les collaborations permettrait d'objectiver les décisions des programmeurs, et d'accroître la permanence artistique dans les lieux.

3. Développeurs d'artistes dans l'économie créative

Les deux éléments distinctifs des « industries » culturelles sont la communication d'idées symboliques et le fait qu'elles se heurtent souvent à des défaillances du marché pour la production et la distribution de leurs produits : ces deux caractéristiques s'appliquent aux développeurs, dans leurs actions quotidiennes en faveur de la création et de sa diffusion, et leur confèrent un statut à part qui légitime une prise en compte politique nouvelle à leur égard.

Les développeurs d'artistes participent à l'enrichissement du lien social (place de l'artiste dans la société), au renforcement de l'identité et de l'attractivité de leurs territoires d'origine (force symbolique que véhiculent les artistes en représentation), mais aussi de ceux où sont donnés les spectacles (et où ont lieu des rencontres directes), et sont ainsi porteurs d'innovation et d'idées en tant que « *contingents de progrès*⁴⁸ ».

Dans le cadre de la classification de la CNUCED⁴⁹, les développeurs d'artistes peuvent relever autant du « patrimoine » (au titre des expressions culturelles, selon les esthétiques qu'ils représentent), des « arts de représentations », que des médias et créations dites « fonctionnelles » (au service des projets artistiques : supports et démarches de promotion ; outils utilisés : DVD de spectacles, documentaires audiovisuels, internet ; partenariats médias...). Leurs domaines d'actions englobent bien aussi le cycle de création, de production et de distribution de biens et de services dans lequel le facteur de base est l'utilisation du capital intellectuel. Leurs activités ont une forte composante de compétences créatives et produisent des revenus à la fois sous forme d'échanges commerciaux et de droits de propriété intellectuelle.

Dans l'activité des développeurs d'artistes, économie et culture sont intimement liées, regroupant des aspects culturels, économiques, technologiques et sociaux, incluant en premier lieu la recherche de sens !

⁴⁸ Institut des Deux Rives - Ouvrage cité.

⁴⁹ Rapport cité.

4. Développeurs d'artistes et intérêt général

Philippe HENRY⁵⁰ constate que « *dans la phase de diffusion, la notoriété déjà acquise des artistes, des programmeurs ou des diffuseurs est un critère de choix pour le spectateur ou l'utilisateur final ; par ce biais, certains processus artistiques se transforment en biens ou services commercialisables dans la sphère marchande. D'autres sont surtout reconnus au titres de biens et services individuels, mais à utilité collective, et peuvent être subventionnés à ce titre.* »

Nous avons d'ailleurs là un moyen simple et pratique de distinguer les développeurs d'artistes du « tiers-secteur » - qui s'inscrivent dans une recherche de sens et de valeurs et ont choisi des formes associatives, voire coopératives - des « tourneurs » commerciaux et autres « gros producteurs » de spectacles du secteur marchand, qui tendent à des concentrations toujours plus importantes et dont la recherche première est effectivement celle du profit.

La finalité de ces « entreprises associatives ou collectives » dépasse les objectifs strictement économiques. Si leurs activités s'inscrivent effectivement dans le marché, il n'est qu'un outil. Sont en jeu l'utilité sociale des projets, le lien social, le rôle central de la personne humaine, des réflexions également sur la place des salariés, davantage considérés comme des coopérateurs que des subalternes...

Hybrides dans leurs modes de financements (hors subsides publics pour la plupart, puisque non considérés jusqu'alors...) et leurs logiques d'actions, les développeurs d'artistes sont une autre illustration de l'encastrement des marchés dans des formes organisationnelles et institutionnelles (par le biais de collaborations ponctuelles avec leurs acteurs) relevant d'autres objectifs que purement lucratifs et marchands.

Leur fonctionnement alternatif qui utilise le marché pour soutenir la création relève d'une forme d'économie solidaire où le risque économique est réparti sur plusieurs projets et où sont redistribués les profits à l'intérieur d'un même catalogue : entre artistes en émergence et ceux en développement plus affirmé, mais aussi entre créations en phases de diffusion effective et celles qui sont encore en expérimentation, selon des cycles qui peuvent aussi alterner.

Chaque entreprise du spectacle vivant est constamment confrontée à la thématique de la notoriété, singulière et à pérenniser, de ses activités. Sa capacité à créer des effets de réseaux, par lesquels ses différents projets pourront être valorisés sur le double plan symbolique et économique, est ainsi cruciale. Les développeurs s'appuient sur des modèles donnant du sens à l'existence, et s'insèrent dans des réseaux sociaux et professionnels régionaux, nationaux, voire internationaux qui leur permettent à la fois d'étendre la reconnaissance des projets artistiques qu'ils accompagnent et d'entrer de plus en plus dans le débat public.

⁵⁰ Ouvrage cité.

Pour exemple, depuis sa création, Troisquatre! s'est inscrite dans des logiques de réseaux :

- en adhérant d'abord à ZONE FRANCHE (réseau national et international des musiques du monde, membre de l'UFISC) et en signant sa Charte des Musiques du Monde⁵¹ et le Livre Blanc sur la Circulation des Artistes (engagement éthique) ;
- puis en adhérant au Réseau Aquitain des Musiques Actuelles (RAMA), en tant que premier adhérent du « collègue associé » à vocation de représenter l'ensemble de la filière musicale (en complément des salles et lieux d'enseignements des musiques actuelles d'origine), rejoint depuis par d'autres développeurs d'artistes : managers, « tourneurs », labels... ;
- en co-fondant la Fédération des Editeurs et Producteurs Phonographiques Indépendants d'Aquitaine (FEPPIA) ;
- en co-initiant la Coordinacion Occitania Musicala, qui regroupe cinq « agences » représentantes d'artistes occitans, originaires des différentes régions de l'espace occitan : Aquitaine, Auvergne, Midi-Pyrénées, PACA ;
- en participant à des « salons » professionnels nationaux et internationaux : WOMEX, Babel Med, APAP-USA, BIS-Nantes, Fira de Manresa-Catalogne, Alberta Scene-Canada... ;
- en s'impliquant dans des actions collectives : conférences, rencontres nationales et internationales, débats, Concertation territoriale Aquitaine et Conseil Supérieur des Musiques Actuelles (CSMA)...

Autant de moyens et d'occasions de partager des idées, des expériences, de développer la notoriété de la structure et celle des artistes qu'elle accompagne, d'inventer des interactions, et surtout de donner du sens et du poids à une action globale, en lien avec son environnement, proche et plus éloigné...

Contrairement au catalogage schématique dont ils font l'objet de la part des pouvoirs publics et de la plupart des professionnels de la pensée « instituée », les développeurs d'artistes s'inscrivent donc pleinement dans ce que Jean Michel LUCAS appelle - et que nous ferons notre - une « économie créative solidaire⁵² », pour l'intérêt général.

⁵¹ Cf Annexe 4 « Charte des Musiques du Monde » - Zone Franche, 2001.

⁵² Cf Annexe 5 : Jean Michel LUCAS, alias Doc KASIMIR BISOU « Pour la Reconnaissance de l'Economie Créative Solidaire » - Revue de l'Observatoire des Politiques Culturelles, à paraître.

IV. Repenser l'organisation du système

Jacques RENARD⁵³ considère que c'est « *dans la recherche d'une articulation nouvelle entre la culture et la société que peuvent être trouvées les voies d'une relance de la politique culturelle. Il faut insérer la culture dans l'ensemble des politiques publiques tant au plan national, que local, en prenant en compte la dimension culturelle des problèmes en amont.* »

L'Etat doit en effet, en premier lieu, prendre acte de la large diffusion de la « préoccupation culturelle » et redéfinir la manière dont il remplit ses missions, en assumant une fonction que lui seul peut vraiment assumer : la recherche au sens large du terme. Plutôt que d'institutionnaliser, il lui faut donc trouver, aux côtés des collectivités territoriales et des opérateurs, des formes d'aides qui « collent » à la réalité des pratiques, en particulier en direction des nouvelles formes de création et d'organisation dont font partie intégrante les développeurs d'artistes.

Les institutions doivent retrouver le « goût du risque » et redevenir des lieux d'expérimentation, en vue de soutenir l'innovation et la recherche. A côté d'un « élitisme pour tous », le thème d'un « qualitatif pour chacun » servirait de référence pour une orientation visant une implication de populations plus nombreuses et variées dans les arts vivants. Si l'on veut véritablement placer les pratiques artistiques du spectacle vivant au cœur de la société, cette mutation idéologique et organisationnelle radicale est essentielle. Elle est pour partie à l'œuvre sur le terrain et à différents niveaux de la filière. Elle continue pourtant à être combattue par de nombreux professionnels ou par le discours, l'organisation d'ensemble, et les moyens affectés, du Ministère de la Culture et des institutions culturelles.

De plus, la « course à la subvention », parfois vitale, incite davantage au conformisme qu'elle ne soutient la création, et sape les signes d'émulation collective entre des projets mis en concurrence pour leur obtention. La recherche de ressources diversifiées dans une configuration d'économie plurielle, est donc une priorité.

De l'autre côté, bien que les progrès des technologies de l'information et de la communication, en facilitant la circulation des biens et services culturels, aient favorisé les contacts et échanges entre cultures, on ne peut que reconnaître que les mécanismes internationaux en vigueur n'ont pas joué en faveur de relations culturelles équilibrées. Les industries culturelles, dans des logiques d'appréhension des marchés globaux, ont développé des processus de concentration extrême, comportant des menaces de domination monopolistique. La diversité culturelle au sens large - non pas dans celui, restrictif, de

⁵³ Ouvrage cité.

« l'échange marchand de productions culturelles » qui ne doit être qu'un outil - devient ainsi un enjeu majeur.

Il est donc clair qu'il faut continuer à réfléchir à des modes toujours plus appropriés aux besoins non satisfaits de certains secteurs et acteurs culturels, et rester à l'écoute des besoins qui ne manquent pas eux-mêmes de muter...

A. De nouvelles logiques à mettre en place

« Malgré l'isolement relatif des opérateurs sur le terrain et le manque de relation entre eux, qui freinent incontestablement le développement de l'ensemble, ils démontrent aussi que la précarité n'est pas plus, dans ces secteurs que dans d'autres, une fatalité mais peut ouvrir à une remise en cause des habitudes, à une remise à plat des organisations et à des perspectives modernes, flexibles et larges de gestion des hommes et des situations économiques, sociales et territoriales. L'enjeu est bien sûr celui de la structuration et de la pérennisation des emplois, mais peut-être plus encore, celui de la qualité et du renouvellement des projets culturels, fortement impactés par leurs acteurs et les circonstances dans lesquelles ils se développent », constate Joëlle MACCIONI⁵⁴.

Les acteurs du développement culturel et de la création devraient apprendre à utiliser les ressources financières de droit commun et éventuellement créer des fonds nouveaux.

Pour résumer le nouveau regard à porter sur le spectacle vivant, les travaux les plus avancés en la matière, et sur lesquels nous pouvons nous appuyer, sont ceux de L'UFISC⁵⁵ qui défend une vision de l'économie de l'art et de la culture qui doit être pleinement intégrée dans les politiques publiques.

1. Une régulation à repenser

Le développement du spectacle vivant doit ainsi s'appuyer sur des enjeux et des valeurs explicites affirmées et partagées entre l'Etat, les collectivités territoriales et les professionnels. La politique du spectacle vivant ne doit pas être fondée sur des critères uniquement comptables et financiers.

L'économie du spectacle vivant, dont nous avons vu le caractère « pluriel » et interdépendant, doit s'appréhender de façon globale et non dans des clivages stériles « public / privé ». Il paraît ainsi indispensable que « l'économie créative solidaire » bénéficie d'une pleine considération dans les politiques mises en œuvre.

⁵⁴ Joëlle MACCIONI « Guide des nouvelles organisations du travail dans les secteurs culturels » - INNEF, 2008.

⁵⁵ Cf Annexe 2 - Manifeste cité.

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.

Philippe HENRY⁵⁶ pense d'ailleurs que « *continuer à plaider pour l'engagement poursuivi des pouvoirs publics dans le spectacle est indispensable. En revanche ceux-ci ont sans doute moins à s'impliquer dans une multitude de projets élémentaires, qu'à s'investir, selon leur propre niveau de responsabilité, dans la régulation politique et socio-économique de ce monde de l'art.* »

a) Pour une loi d'orientation du spectacle vivant

L'ensemble de ces éléments posés, nous pouvons considérer comme désormais nécessaire de penser une Loi d'orientation du spectacle vivant.

En effet, seul l'enseignement artistique a fait l'objet d'une loi en 2004⁵⁷, après le patrimoine, les musées, le livre et le cinéma. Une loi sur le spectacle vivant aurait le mérite de clarifier le cadre de l'intervention publique, la répartition des compétences entre Etat et collectivités et dessinerait ainsi des contours clairs quant aux moyens juridiques, techniques et financiers, donc aux responsabilités qui incombent aux uns et aux autres. Le système de la décentralisation culturelle étant devenu absurde, avec des rôles, des missions et des moyens non définis en cohérence.

Une loi est aussi une philosophie de l'action : la diversité culturelle, la liberté et l'indépendance de la création ou la régulation du spectacle vivant sont de son ressort. Que ces enjeux soient définis par la représentation nationale semble un gage de pérennité aujourd'hui essentiel.

Bernard LATARJERT déclarait déjà en 2007⁵⁸ : « *Aujourd'hui la réforme doit se pencher sur les déséquilibres : entre emploi et formation, entre production et diffusion, entre lieux et compagnies, entre Etat et collectivités territoriales. Il est un chantier sur lequel on doit agir tout de suite : c'est celui de la redéfinition des missions des institutions et de mariage entre scènes et artistes.* » Cela fait effectivement plus de 15 ans que l'on n'a pas touché aux missions des lieux subventionnés, avec en particulier les écueils des « labels » que nous avons vus. Ceux-ci restent un cadre classique et réducteur de définition de lieux structurants, opposé à un travail d'évaluation partagé, évolutif et ouvert, pour une prise en compte globale du secteur. On produit

⁵⁶ Ouvrage cité.

⁵⁷ Avec les Schémas Départementaux d'Enseignement Artistique.

⁵⁸ Bernard LATARJERT (auteur du Rapport « Débat National sur l'Avenir du Spectacle Vivant, 2004) In La Scène, Juin 2007.

également plus qu'on ne diffuse et bien au-delà des capacités réelles des lieux. Produire moins pour produire mieux, donner aux spectacles les moyens de leurs ambitions, permettre à la création d'être vue et partagée, passe par une ambition politique claire. Sur le long terme, la stratégie actuelle de saupoudrage, commun du subventionnement, n'a jamais bénéficié à personne et encore moins à la création. Il suffirait pourtant d'une volonté, plus que de moyens supplémentaires, et dans ce nouveau cadre d'urgence, il faut considérer les développeurs d'artistes comme des partenaires devenus essentiels et incontournables.

Pour l'UFISC, 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, et que la loi pourrait reprendre :

- la prise en compte des pratiques artistiques dans leur diversité,
- le développement concerté et co-construit des politiques publiques,
- l'appui aux entreprises d'intérêt général.

La loi aurait également le mérite de reposer le sens de l'intérêt général et du service public, dont beaucoup se revendiquent. Le rapport Anita WEBER et Michel BERTHOD, sur les musiques actuelles⁵⁹, justifie un soutien aux « productions originales et innovantes, en réactions aux mécanismes habituels du secteur commercial, qui tendent à privilégier la reproduction de formules qui marchent, à concentrer leur action sur quelques titres ou artistes », justifiant qu'il s'agit bien là d'un « enjeu de service public ». Ils énoncent que « les processus de formation des artistes et de sélection de talents ne peuvent être laissés entièrement à l'initiative privée et appellent une intervention de la puissance publique seule capable de garantir la diversité culturelle » - les développeurs d'artistes pourraient être reconnus au titre de cette mission d'expertise, de repérage et d'accompagnement, selon des critères définis conjointement. WEBER et BERTHOD proposent alors de « réduire les inégalités dans le soutien aux artistes aussi bien par une meilleure régulation des marchés que par une meilleure distribution des ressources publiques, et de veiller aux équilibres entre les différentes branches de la filière ».

Le spectacle vivant ne peut ainsi s'aborder sur le seul angle économique et doit nécessairement s'inscrire dans notre choix de société et de mise en avant des valeurs auxquelles nous sommes attachés. Les notions de diversité, d'émergence et plus globalement la partie "recherche et développement" de cette filière si elles doivent rester sous la responsabilité des pouvoirs publics (politiques culturelles, infrastructures, aides publiques directes...), peuvent reposer sur de nouveaux acteurs, à qui il faudra accorder des moyens et des financements directs.

⁵⁹ Anita WEBER et Michel BERTHOD « Le Soutien de l'Etat aux musiques actuelles », mai 2006. dîtes

Une loi d'orientation sur le spectacle vivant permettrait aussi d'appuyer la place du spectacle et de la culture dans l'ensemble des politiques publiques, au moment où de sévères arbitrages financiers s'opèrent⁶⁰.

De plus, nombre d'organisations ne coïncident pas avec les cadres juridiques et administratifs habituels. Le travail préparatoire à la loi permettrait une meilleure connaissance générale afin que les pouvoirs publics appréhendent les réalités concrètes rencontrées.

b) Pour une dimension internationale

La régulation nationale est bien sûr essentielle, cependant, et à fortiori après la signature - à l'unanimité des pays membres - des conventions de l'UNESCO sur la diversité culturelle⁶¹, il appartient d'intégrer la dimension internationale de la culture et du spectacle vivant.

Ainsi, Doc KASIMIR BISOU⁶² propose de s'appuyer sur le concept du « *partage culturel* », dans lequel les expressions artistiques sont effectivement des marchandises qui s'échangent, mais où cet échange relève d'une éthique qui répond à des vertus et des exigences, et protège le producteur de la loi du marché à profit. Nous sommes là dans une interprétation de la convention qui tranche avec la vision habituelle dans notre pays qui n'a qu'un seul objectif : protéger la rentabilité des industries culturelles nationales face à la concurrence américaine, particulièrement sur les marchés des produits audiovisuels (la grande crainte du cinéma français, face aux blockbusters de l'Oncle Sam...).

Le développement des projets artistiques à « partage culturel se ferait alors sur la base de la vente de marchandises mais sans que les producteurs ne conçoivent les produits avec l'impératif de la rentabilité la plus rapide possible. Dans cette perspective de solution, on doit imaginer que l'acheteur n'est pas un consommateur anonyme, mais une personne qui contribue à la reconnaissance du projet artistique. Il n'est donc plus un public, il est acteur d'un choix de valeur : il achète une marchandise culturelle, mais plus qu'une marchandise, c'est une relation de personne à personne qui est instaurée par le partage culturel ».

Entièrement valable sur le plan national, cette réflexion s'inscrit également largement dans les accords internationaux sur la diversité culturelle, et donnerait une légitimité politique internationale pour concrétiser des échanges marchands qui ne subissent pas la seule loi du profit maximum, logique qui rejoint pleinement celle évoquée des développeurs d'artistes.

Il appartient donc à l'Etat de s'emparer de cette notion et de la défendre en

⁶⁰ Pour le Ministère de la Culture, la baisse de budget déjà effectuée par le ministre des Finances en 2009 est de 35 millions d'euros, reconduits pour 2010, puis pour 2011.

⁶¹ Conventions citées.

⁶² Alias de Jean Michel LUCAS - Intervention ONDA citée.

pratique auprès de ses partenaires internationaux, à Bruxelles en premier lieu (au moment où la Commission se penche sur la question de l'économie créative...), ainsi qu'au sein de l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC).

2. Une solidarité interbranche et ouverte à inventer

Nous l'avons vu, les acteurs de la culture en général et du spectacle vivant en particulier, s'ils relèvent communément de démarches « philosophiquement » fortes, vivent souvent retranchés en pratique derrière une barrière d'incompréhension, voire de rancunes mutuelles. La crise actuelle et les problèmes de financements peuvent accroître cette situation, et renforcer la méfiance de la part de « ceux qui ont et ne veulent pas perdre », face à une revendication grandissante de « ceux qui n'ont pas ». En effet, le temps passant, le nombre d'acteurs à prétention artistico-culturelle est en hausse. On ne peut pas s'en plaindre, mais, les demandes de soutien public augmentant, on voit mal comment le volume des subventions pour les activités culturelles pourrait suivre le rythme, tant au niveau de l'Etat que des collectivités territoriales.

Le système tel qu'il est pensé conforte les corporatismes, entre les différentes disciplines d'une part : théâtre, danse, musique, arts de la rue... et en leur sein propre (théâtre « classique » ou de création, danse « ballet », moderne ou contemporaine, musiques savantes ou actuelles...), et entre les différents profils d'opérateurs d'autre part : artistes et compagnies (des diverses disciplines), producteurs (du développement ou marchands), lieux (conventionnés ou indépendants)... Autant de divergences qui se retrouvent « incarnées » dans les dispositifs de saupoudrage politique qu'ont connu les 15 dernières années.

Or penser une logique nouvelle pour l'ensemble de la filière oblige, tout en considérant les singularités de chacun, à appréhender une démarche unitaire, commune. Le spectacle vivant se doit donc de trouver les moyens d'une solidarité interbranche, mais aussi ouverte sur l'ensemble de la société.

La première marque forte pourrait être la création d'une taxe nouvelle, commune à l'ensemble du spectacle vivant, public et privé, sur le principe de la taxe parafiscale⁶³ collectée par le CNV. En période de crise, le symbole serait fort, et plutôt que d'être vu comme un « impôt nouveau » marquerait une réelle volonté des acteurs de proposer des moyens de financements valables pour la filière entière. Cette Taxe sur le Spectacle Vivant (TSV), pourrait être d'un pourcentage modeste pour ne pas grever les budgets, mais concernerait toutes les représentations sur le territoire : de la guinguette estivale à la Scène Nationale, du cirque nomade au concert gratuit de la Tour Eiffel, du festival de danse classique au bar musical, du théâtre de quartier à l'Opéra Garnier.

⁶³ Taxe sur les représentations de spectacles « musiques actuelles », de 3,5% de la billetterie ou du cachet (frais de déplacements inclus) pour les spectacles gratuits, dont 60% sont récupérables sous la forme d'un droit de tirage par la structure cotisante, le reste alimentant un fonds commun d'aides aux projets des membres.

Cette taxe serait co-gérée par les professionnels (fédérations et réseaux, plutôt que syndicats dont l'attachement corporatiste en matière culturelle n'est plus à prouver...) à destination exclusive de projets de diffusion des oeuvres, mettant en jeu du sens et des valeurs, relevant de l'intérêt collectif.

Au-delà du symbole de solidarité, dans un système institutionnel réécrit (via la loi d'orientation, et quelques dispositifs possibles que nous présenterons plus tard), la TSV pourrait venir compléter les projets d'aides à la création, en intégrant l'expertise des développeurs d'artistes, pour épauler et renforcer les mécanismes en place ayant montré leurs limites.

Une autre taxe se doit, elle, d'être réformée, car elle ne répond plus aux impératifs de sa création : le 1% culturel. En effet, au lieu de servir l'art contemporain, comme prévu initialement, elle est trop souvent « détournée » au profit « d'œuvres » d'architectes, qui monopolisent ainsi l'ensemble des budgets liés aux grands travaux publics, ou de projets « mégalomanes » de certains politiques. Ouvrir la redistribution de cette taxe - sur une forme pratique à trouver - à l'ensemble du champ culturel, en direction de projets de toutes natures, mais privilégiant une forte dynamique collective, de rencontre et de partage de sens, de manière pérenne, permettrait en particulier aux arts vivants de venir sur le devant de la scène publique, au sein même des populations, et de penser autrement leur lien avec la société, voire avec d'autres disciplines artistiques.

Philippe HENRY⁶⁴ propose une piste parallèle en déclarant qu'une « *responsabilité nouvelle advient aux équipes et lieux du spectacle vivant, même s'ils disposent déjà d'une longue tradition de convivialité et de mise en débat des processus artistiques. Demain encore plus qu'hier, la capacité d'accueil et d'écoute des non-professionnels de l'art par les équipes professionnelles, autant que la capacité d'articuler les lieux d'échange artistique avec d'autres lieux sociaux de réflexivité représentent des enjeux de premier ordre* ». Le spectacle vivant a une carte à jouer dans cette nouvelle donne, s'il sait ne pas s'enfermer dans ses images mythifiées. Proches des divers mondes de l'art sur ce point, il a toujours eu à lutter pour occuper une place dans nos sociétés. Il aurait désormais à nouer de nouvelles alliances avec les champs d'activité qui se trouvent, comme lui, au premier rang des dynamiques de construction identitaire, individuelle et collective.

Le Manifeste de l'UFISC⁶⁵ indique aussi la nécessité de repenser sans délai le spectacle vivant en tant que « *monde social complexe et selon une problématisation qui ne peut plus se contenter de la seule convention d'originalité du siècle passé* ». Elle plaide pour une voie plus mutualiste de développement. « *Le besoin se fait pressant d'une socialisation des risques artistiques et d'une répartition plus juste et efficiente de la valeur d'échange générée par les filières de l'économie contemporaine* ». Sont mis en exergue le droit à l'expérimentation artistique et la défense des modes artisanaux de production et de diffusion, le besoin de mieux intégrer le citoyen aux décisions

⁶⁴ Ouvrage cité.

⁶⁵ Cf Annexe 2.

de politique culturelle et à des projets véritablement co-construits avec des professionnels du spectacle vivant, l'impératif de réorienter les politiques publiques et les financements.

A toute réflexion préalable, et quelle qu'en soit l'échelle territoriale, aux côtés des acteurs, il faudra associer les autres services publics liés à la culture : travail, éducation, finances, aménagement des territoires, vie associative, environnement... pour concevoir des synergies (parfois sources d'économies budgétaires) et réintroduire, de plein droit et dans une démarche volontaire et solidaire, la culture et le spectacle vivant dans la société.

B. Quels premiers dispositifs pratiques pour l'avenir ?

Afin de ne pas s'écarter du côté opérationnel de la démarche et d'illustrer l'ensemble de nos propos de manière pratique, voici quelques dispositifs, plus ou moins complexes, existants ou à inventer, pour rénover le fonctionnement autour de l'accompagnement des créations et le développement de la diffusion, par l'intermédiaire des développeurs d'artistes.

1. L'exemple des aides aux « Développeurs d'artistes » en Pays de Loire et en Auvergne

En 2009, de manière innovante, deux régions mettent en place progressivement un dispositif de soutien aux « *acteurs économiques du paysage des musiques actuelles : tourneurs, manageurs, petits labels...* ».

Pour la région Pays de la Loire, qui est de fait la première institution à reconnaître formellement ces acteurs, il s'agit du dispositif « *Soutien aux développeurs d'artistes musiques actuelles implantés en région des Pays de la Loire.* » Celui-ci s'adresse aux adhérents de la Charte des Développeurs d'Artistes en Pays de la Loire⁶⁶, et a été élaboré entre les développeurs et l'institution, grâce à l'expertise et au travail mis en place par le POLE⁶⁷. L'aide régionale est attribuée en fonction des projets de développement de la structure et des artistes émergents qu'elle entend accompagner. Une première série de dossiers a déjà été instruite et d'autres sont à l'étude.

L'objectif est de conforter les développeurs d'artistes implantés en région pour leur permettre de jouer pleinement leur rôle. Le texte énonce que « *ceux-ci sont des partenaires de l'ensemble de la filière des musiques actuelles. Les développeurs d'artistes sont de par leur positionnement à l'interface des*

⁶⁶ Cf Annexe 6 « Charte des Développeurs d'Artistes dans le domaine des musiques actuelles en Pays de Loire » - Le Pôle, 2008.

⁶⁷ Réseau régional de coopération des acteurs en musiques actuelles pour les Pays de Loire.

différents éléments qui structurent le paysage musical d'une région : production, diffusion, accompagnement des pratiques, structures de proximité, etc. Leur rôle est de s'engager à développer les projets d'artistes émergents et confirmés ; suivre des projets artistiques dans une logique de développement et d'insertion en vue notamment de leur assurer une viabilité financière et professionnelle. »

Peuvent en bénéficier :

- des personnes morales de droit privé dont le siège social est implanté en région des Pays de la Loire depuis au moins un an,
- les structures ayant la responsabilité dans le développement global du projet professionnel d'un ou plusieurs artistes et concourant ainsi à son (leur) insertion dans le secteur des musiques actuelles.

L'aide régionale vise prioritairement des petites structures dont les projets comportent au moins un artiste émergent et/ou confirmé.

Cette aide financière s'adresse ainsi aux développeurs disposant d'une organisation professionnelle, sur la base d'un projet global présentant leur activité pour une année, ainsi que les stratégies de développement pour les projets artistiques qu'ils soutiennent. En phase d'expérimentation, nous ne disposons pas encore du budget total alloué à l'ensemble du dispositif, mais l'aide peut dépasser les 7 000€ par structure, ce qui reste modeste, mais peut s'avérer néanmoins précieux pour des organismes de petite taille.

L'intérêt plus large de ce dispositif, même s'il reste concentré sur le domaine des musiques actuelles, est qu'il marque symboliquement un changement dans la politique culturelle et la logique d'accompagnement, en reconnaissant les développeurs pour leur démarche singulière, leurs valeurs (« *suivre les projets dès leur émergence dans une logique d'insertion économique et de développement professionnel*⁶⁸ »), leurs revendications (« *que les collectivités territoriales, sociétés civiles et autres acteurs, notamment les diffuseurs, prennent en compte leur position dans la chaîne de développement culturel* ») et leurs engagements communs (« *formaliser la relation avec les artistes sur les plans, moraux, financiers et temporels* »).

Quelques réserves peuvent être apportées, sur la notion d'intérêt général qui pourrait être renforcée, ainsi que sur l'implication solidaire, présentés comme allant de fait dans l'activité des structures, mais que l'on pourrait aussi formaliser dans des partenariats avec la Région⁶⁹. Enfin, il est à regretter que le dispositif relève des budgets du service Culture de la Région, et non pas de financements croisés avec les services Economie...

En Auvergne, en revanche le dispositif s'intitule « *Soutien à la création d'associations et d'entreprises intervenant dans le secteur des musiques*

⁶⁸ Cf Annexe 6 « Charte des Développeurs d'Artistes dans le domaine des musiques actuelles en Pays de Loire » - Le Pôle, 2008.

⁶⁹ De ce que nous en savons de manière informelle, le mode d'attribution et l'ouverture du dispositif semblent pouvoir être discutés également.

actuelles en Auvergne », lequel émerge sur des lignes régionales dédiées à l'économie sociale et solidaire, sous la direction de L'Economie et de l'Innovation ! Ce dispositif est couplé à une aide à l'implantation de projets et structures en Auvergne - il semblerait que la notion d'économie créative (solidaire) et ses enjeux territoriaux aient été, là, bien entendus...

Le soutien de la Région peut porter sur un financement de poste, un investissement en matériel, une campagne de promotion... Seuls les projets présentés et accompagnés par l'agence régionale TRANSFO⁷⁰ (qui émet un avis technique) peuvent déposer une demande auprès des services régionaux.

L'aide forfaitaire est de 10 000 € sous forme de subvention et ne peut être reconduite. Les bénéficiaires sont « *les créateurs de structures (associations, coopératives, sociétés) de type label, tourneur, édition, structure de distribution, management,...* » qui correspondent bien au profil de développeurs d'artistes.

Il s'agit là encore d'une aide dédiée aux musiques actuelles (décidément...), et qui est elle bien prise en charge par les services économiques de la collectivité, mais pour laquelle - même si celle-ci s'est entourée de l'expertise de l'agence régionale - le sens et l'éthique semblent secondaires, dans une dynamique de création d'entreprise ou d'investissement, qui de plus devra trouver son équilibre économique au bout d'une année... La démarche d'intérêt général, et les besoins que nous avons exposés quant au soutien régulier des acteurs, sont ici peu pris en considération finalement.

Dans un juste équilibre entre les deux dispositifs, pourrait résider une modélisation d'aide aux développeurs, source d'inspiration pour l'ensemble des collectivités françaises.

2. L'exemple des soutiens et services économiques de l'ICIC - penser l'international

L'Institut Catalan des Industries Culturelles (ICIC) est un organisme du département de la Culture et des Médias de la Generalitat de la Catalogne (Espagne) qui fut créé en 2000 afin de contribuer à la stabilité et à la promotion du développement de l'industrie culturelle catalane.

Ses principales lignes d'action sont le « *soutien nécessaire aux entreprises catalanes vouées à la distribution de produits culturels et à leur commercialisation, aussi bien nationale qu'internationale, à la prestation de services concernant le domaine de la culture, ainsi qu'à la collaboration avec d'autres organismes pour contribuer à la diffusion et à la consommation culturelle* ».

⁷⁰ Agence régionale de développement culturel en Auvergne.

L'ICIC s'adresse aux entreprises du secteur audiovisuel, du théâtre, du cirque, des arts visuels, de la musique et du livre, et de tous les agents qui travaillent pour la production et la diffusion des activités culturelles :

- L'Institut accorde ainsi des subventions directes pour la production, la promotion, la distribution et la diffusion de produits culturels ;
- il facilite l'accès aux instruments de financements de projets ;
- il participe aux projets culturels et partage le risque ;
- il travaille avec les acteurs et finance leur promotion à l'étranger, et l'internationalisation des entreprises culturelles ;
- il subventionne l'amélioration et la réhabilitation d'infrastructures et d'équipements culturels ;
- il organise des formations pour améliorer la compétitivité et favoriser le développement, par le biais d'un Service de Développement Entrepreneur ;
- il collabore avec d'autres organismes et entités pour favoriser leur consommation culturelle ;
- il édite des guides pratiques pour le secteur culturel
(et met en place des dispositifs spécifiques au cinéma et à l'audiovisuel).

Autant d'éléments de soutien à l'activité économique créative et au développement international que la France, avec ses institutions lourdes et pataudes (ONDA, CulturesFrance⁷¹, Organisation Internationale de la Francophonie...) ou ses organismes sans moyens ou sans mission claire (Ubifrance, Bureau Export de la Musique Française...) est loin d'approcher en termes d'efficacité et d'ouverture.

Nous souhaitons présenter cet exemple, car l'Espagne, plus largement, affiche une réelle singularité dans son approche des projets culturels. Certes, celle-ci repose essentiellement sur l'aspect économique de la filière (dans laquelle les développeurs d'artistes s'inscrivent bien de fait), mais c'est aussi dans cette approche décomplexée que nous pouvons porter un regard nouveau sur nos pratiques franco-françaises... et accompagner en particulier le développement international de nos projets⁷².

Assister à un salon du type du WOMEX⁷³ rend obligatoire la visibilité forte des projets catalans ou basques en particuliers. De réels investissements sont effectués, tant sur la taille des stands, sur leurs équipements, visuels et produits

⁷¹ Ancien AFAA, opérateur délégué des ministères des Affaires étrangères et de la Culture et de la communication pour les échanges culturels internationaux. CulturesFrance a pour vocation à être la vitrine de la création française à l'étranger, via les centres culturels de son réseau, mais - à l'image de ce que nous avons vu de l'institution - s'est surtout spécialisé dans les coûteuses tournées internationales ou la recherche de présence prestigieuse de certains artistes français dans les grandes manifestations étrangères...

⁷² Les spectacles français étaient en moyenne 30% plus chers qu'ailleurs dans le monde - La Scène, décembre 2005.

⁷³ Salon international des musiques du monde, ayant lieu chaque année, dans un pays européen différent.

dérivés promotionnels à disposition (stylos, calepins, gadgets pratiques...), que sur le soutien aux acteurs présents (artistes, sociétés ou associations de productions, salles et festivals...) et aux projets qu'ils souhaitent développer.

L'autre originalité, qui dépasse le simple côté anecdotique et révèle un état d'esprit et une autre façon d'entreprendre, se trouve résumée dans le Guide Professionnel 2009-2010 « *Basque Music* » édité par le Département Culture du Gouvernement Basque (Sud). Sur 78 pages, le guide commence par présenter les « Producteurs » (de spectacles et de phonogrammes), des pages 9 à 61, avec une page entière pour chaque structure et un texte sur ses activités et ses artistes ; puis les « salles de concerts » des pages 63 à 67, avec 6 salles par page (et juste les contacts internet et téléphoniques) ; et enfin les festivals des pages 69 à 72, avec 8 festivals par page (avec uniquement les noms et sites web) ! Pour ceux qui sont coutumiers des éditions de l'hexagone, cet exemple sera parlant : en France les lieux de diffusion trustent et déversent leurs logorrhées sur l'essentiel des pages - parfois sont symboliquement intégrés quelques artistes, mais les « producteurs » (gros ou petits) sont systématiquement absents...

3. Le principe du « Cluster » / Système Productif Local

La Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale⁷⁴, définissait en 2002 un Système Productif Local (SPL) comme « *une organisation productive particulière localisée sur un territoire correspondant généralement à un bassin d'emploi. Cette organisation fonctionne comme un réseau d'interdépendances constituées d'unités productives ayant des activités similaires ou complémentaires qui se divisent le travail (entreprises de production ou de services, centres de recherche, organismes de formation, centres de transfert et de veille technologique, etc.)* »

Appelé aussi « cluster » (terme anglophone - la « *Silicon Valley* » à San Francisco, par exemple, étant un SPL) la création de SPL dans la culture commence à se développer (« ParisMix » à Paris, dans une moindre mesure « Les Terres Neuves » à Bègles...) avec pour objectif de permettre aux acteurs de consolider leurs activités et d'affronter de nouveaux défis.

Un SPL est ainsi un outil de travail qui permet de favoriser le développement économique local. Il se fonde sur une méthode d'organisation visant à faire coopérer entre elles les entreprises d'un même secteur afin de faire émerger au niveau territorial un noyau stable et prospère de structures.

Voici donc un outil « d'économie solidaire » qui, intégrant un ensemble d'acteurs du spectacle vivant (voire enregistré, de la formation ou même des médias) depuis l'amont jusqu'à l'aval de la filière, pourrait permettre de remettre en cohérence des activités dont l'interdépendance n'aurait jamais dû être oubliée. Artistes, développeurs (managers, labels, producteurs de

⁷⁴ DATAR (nouvellement Délégation Interministérielle à l'Aménagement et à la Compétitivité des Territoires : DIACT) « Les systèmes productifs locaux » - La Documentation française, Paris, 2002.

spectacles, éditeurs...), lieux de production et de diffusion gagneraient ainsi à faire tomber les barrières physiques, pour retrouver un sens commun de leur démarche, et participer ensemble au développement artistique et économique de projets créatifs, en particulier via la mutualisation de moyens et les économies d'échelle qui peuvent en découler.

Nous ne pouvons donc qu'encourager les acteurs à se regrouper dans de telles organisations, en favorisant les synergies, et à solliciter les collectivités territoriales, non pas pour des financements directs cette fois, mais pour un accompagnement « foncier » et une inscription dans une architecture commune, qu'elle soit urbaine ou rurale. Les friches culturelles nous semblent d'ailleurs pouvoir représenter de bonnes opportunités, si celles-ci ne se limitent à être de « nouveaux territoires de l'art⁷⁵ » (jusqu'à ce qu'elles soient institutionnalisées...), et deviennent de « nouveaux lieux collectifs d'expérimentations et de coopérations artistiques ».

4. Proposition d'un dispositif transversal d'accompagnement des créations

La création souffre de la dispersion des initiatives, de modes de gestion souvent ponctuels (hormis dans la logique des développeurs d'artistes, comme nous l'avons vu) et d'une carence structurelle en terme de diffusion. Nous proposons de réfléchir à un dispositif transversal d'accompagnement des créations qui intégrerait l'ensemble des profils des acteurs de la filière, autour de projets communs, et s'inscrirait dans une approche globale, dans le temps.

Afin de rester pragmatique et de préserver une souplesse structurelle et de fonctionnement, nous retiendrons le principe de la « société en participation »⁷⁶, qui est une formule très souple dans la mesure où elle n'a pas de personnalité juridique. Il s'agit en effet d'un simple contrat de coopération entre les « associés », essentiellement utilisé dans le spectacle lors de créations en co-productions.

La société en participation n'a pas besoin d'être immatriculée au registre du commerce, n'a pas besoin de capital social, de dénomination sociale et de siège social. Le fonctionnement interne de la société est défini librement par les associés qui peuvent être des personnes physiques ou morales. Un gérant est obligatoire, souvent dénommé « le Producteur », les autres associés étant les « Co-producteurs ». Vis-à-vis des tiers, seul le Producteur doit apparaître car l'activité est exercée en son nom propre, mais rien n'empêche d'adopter un nom, de fixer un capital social et de révéler aux tiers l'existence de la société et l'identité des associés - ce qui doit être fait dans notre cas. La société en participation a pour vocation de réaliser un projet commun, souvent afin de le tester ou pour une création de spectacle, car elle est limitée dans le temps,

⁷⁵ Nom du rapport de Philippe LEXTRAIT sur les friches culturelles en France, à Michel DUFFOUR, secrétaire d'Etat au patrimoine et à la Décentralisation culturelle, 2001.

⁷⁶ Régie par les articles 1871 à 1873 du Code Civil.

mais rien ne s'oppose à poursuivre une activité pendant plusieurs années...

C'est donc la formule que nous choisirons pour proposer une « chaîne collaborative » du spectacle vivant, à l'initiative des acteurs, et dont le but serait de favoriser les créations, en lien avec leur environnement et dans une perspective de développement stratégique pérenne, en particulier pour leur diffusion et leur promotion.

Ce dispositif transversal regrouperait, à l'échelle régionale (mais de manière non restrictive, si certains partenariats trans-régionaux s'imposent naturellement), des développeurs d'artistes implantés sur le territoire, des lieux de production et de diffusion à la fois institutionnels (labellisés) et de « l'économie plurielle » (SMAC, indépendants...), spécialisés ou pluridisciplinaires, pour mettre en place un projet triennal (temps nécessaire à la maturation d'une création). Le nombre de créations par an, de tournées consécutives, et le budget global alloué devront être déterminés conjointement et représenter un réel engagement commun, en rapport des investissements habituellement pratiqués (ou susceptibles de l'être) par chaque co-producteur. Le dispositif s'appuiera sur une programmation formelle et anticipée des tournées mises en place suite aux créations. Celles-ci débuteraient sur le territoire, pour aborder ensuite un second cercle de diffusion national, voire un troisième élargi à l'international, selon la nature et les possibilités spécifiques à chaque projet.

Nous proposons que le rôle de « Producteur » principal soit assuré par un développeur d'artistes, non pas pour s'adresser obligatoirement aux projets qu'il accompagne quotidiennement, mais plutôt en tant qu'expert de cette médiation entre les opérateurs (artistes, lieux de création, diffuseurs, réseaux nationaux et internationaux, médias...) et garant d'une démarche « d'économie créative solidaire » pré-requise pour la participation commune.

Chaque membre resterait bien sûr libre de son activité en parallèle, voire pourrait s'impliquer dans d'autres sociétés en participation, redonnant ainsi du sens et de la vie à des équipements du maillage territorial. Pour certains lieux généralistes, ceci permettrait d'ailleurs de lutter contre ces « théâtres sans artistes et sans âme » - dont l'activité annuelle (comme seuls réceptacles de spectacles qui tournent) se réduit d'octobre à avril, proportionnellement à l'augmentation de leurs charges fixes - en favorisant la permanence artistique.

Il serait intéressant (structurellement et financièrement) d'y associer les « agences » issues de l'institution (départementales et régionales), dont nous avons peu parlé jusqu'à présent, mais qui doivent s'appliquer à solutionner la crise que connaissent la création et la diffusion. Les plus novatrices d'entre elles cherchent déjà des solutions (avec plus ou moins de bonheur, tant leur « formatage » est important), la majorité restant dans une forme de pensée unique, sans réelle co-construction avec les acteurs, comme l'a démontré leur faible implication en Aquitaine par exemple dans la récente Concertation Territoriale des Musiques Actuelles⁷⁷ depuis plus de trois ans.

⁷⁷ Le RAMA « Synthèse 2007/2008 Concertation Territoriale Musiques Actuelles en Aquitaine », septembre 2008.

Christian TUBEUF⁷⁸ pense que le risque lié aux projets artistiques est tout à fait cernable, qu'il peut être important, mais qu'il peut et doit être circonscrit - ce que permettrait, au moins en partie, un tel dispositif collectif. Lui ajoute « *qu'il nous semble déterminant dans les années à venir de doter les territoires de comités d'experts en économie artistique et intégrant la rareté, la portée esthétique ou l'intérêt d'éducation populaire parmi ses critères... Il serait utile que les politiques publiques facilitent la création et le développement de ces outils de financement spécifiques, mais il serait contreproductif qu'ils y soient présents à travers les comités de décision. Il est souhaitable que ces comités d'expertise de projets soient composés presque uniquement d'artistes et d'acteurs du secteur culturel* ». Cette idée rejoint ainsi une partie de notre proposition.

Nous n'aurons pas les moyens dans cet ouvrage de développer d'une manière plus technique ce dispositif, mais il est réaliste, serait au service de la création (en la soutenant et en préservant son indépendance) et de la diffusion (anticipée et solidaire) conjointement. Il permettrait de mieux coordonner ces actions sur un territoire, tout en rationalisant leurs mises en place et leurs coûts. Il aurait aussi le mérite d'être concrètement participatif et de donner une posture nouvelle aux développeurs d'artistes, reconnus et confortés en tant que garants de la cohésion du système, pour un service public.

Le CNV vient d'ailleurs de diffuser un tout nouvel appel à projets « *co-portés par un artiste, un producteur et un lieu d'accueil afin qu'ils puissent bénéficier d'une aide à la résidence* ». Le CNV participe chaque année au financement d'une trentaine de résidences présentées par des salles de spectacles exclusivement. Cette fois-ci le projet doit être élaboré en concertation entre l'artiste, son producteur et le lieu d'accueil, théâtre, centre culturel, lieu de musiques actuelles ou tout autre lieu permanent de production et de diffusion. Outre le temps de création et de préparation technique du spectacle, chaque projet doit développer des propositions d'action culturelle et préciser quelle diffusion du spectacle est envisagée à l'issue de la résidence. Rien n'est précisé sur le niveau de notoriété de l'artiste, ce qui laisse à penser que certains « gros » vont en profiter, mais réjouissons-nous que la toute-puissance des lieux soit enfin battue en brèche, et surtout que l'on parle de co-élaboration avec ceux qui sont à même de donner d'autres perspectives à une résidence, une fois son terme échu : les développeurs.

⁷⁸ Directeur de DPA - Dynamiques Professionnelles d'Artistes, in L'IRMA « Quelle logique pour entreprendre », avril 2009.

Conclusion Générale

Il ne peut y avoir de politique culturelle au début du XXI^{ème} siècle sans prise en compte de l'intrication de l'espace privé et de l'espace public. Des modèles innovants d'alliance entre Culture et Economie au service de l'intérêt général, existent pour définir des synergies et trouver les voies d'un essor qui garantisse une adaptation aux mutations (y compris technologiques) en cours et à venir, ainsi que le pluralisme et la diversité culturels.

C'est en s'appuyant sur une logique « d'Economie Créative Solidaire » que l'Institution dans son ensemble doit repenser ses schémas, modifier ses structures administratives, voire sa réglementation, et faire en sorte que les dispositions de droit commun (en particulier économiques) puissent aussi bénéficier au champ culturel. Elle doit ainsi intégrer de plein droit des acteurs qui, confortés dans leur rôle de service public, se révéleront de précieux alliés, pour l'avenir de la culture en général et du spectacle vivant en particulier : les développeurs d'artistes.

Concrètement, suite aux Entretiens de Valois consacrés au spectacle vivant, clos en juillet 2009 par Frédéric MITTERAND, la tenue de « Conférences du spectacle vivant » doit aborder entre autres les questions européennes, l'emploi/formation et la diffusion... Souhaitons que la démarche de co-construction, dans laquelle s'est déjà investi le secteur des musiques actuelles, prévale lors de ces conférences, pour que l'Etat, les collectivités, et les acteurs puissent enfin faire aboutir ensemble des propositions clés dont notre secteur a un besoin devenu vital.

La culture au sens large, comme l'environnement et la santé, participent du « vivre ensemble » et doivent en effet être soutenus par un discours symbolique puissant et des actions que seule l'instance politique peut porter. Il ne faut pas néanmoins occulter la crise globale que traverse le monde, et si celle-ci peut être une chance pour penser autrement nos rapports à l'autre, dans un respect de sens et de valeurs culturels défendus par l'UNESCO, elle peut aussi faire le jeu de la globalisation et renvoyer l'idée de solidarité à la marge. C'est pourquoi il faut choisir son camp ! Il appartient d'ailleurs aux développeurs d'artistes, si notre propos est entendu, et que les dispositifs qui les intègrent se généralisent effectivement, de confirmer leur inscription volontaire dans le cadre d'une économie de la culture solidaire. Celle-ci pour avoir force ne doit pas être une étape, dans un schéma de développement classique, mais bien représenter une alternative et un choix pérennes.

Il devront veiller aussi à ne pas devenir les « nouveaux nantis » de la culture institutionnalisée, mais bien continuer d'inventer pour accompagner les artistes dans leur création libre, intégrer les mutations technologiques, savoir se mettre en danger et rendre compte du monde qui les entoure, pour être des passeurs, et les partenaires privilégiés des citoyens culturels du monde.

Repères Bibliographiques

(par ordre de citation)

Ouvrages :

- . Jacques RANCIERE « Le Partage du sensible » - La Fabrique, 2000.
- . Philippe HENRY « Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer » - Presses Universitaires de Grenoble, 2009.
- . Michel De CERTEAU « La Prise de Parole » - Points Essais, 1968.
- . Jacques RENARD « Un pavé dans la culture. L'urgence d'un nouveau souffle de la politique culturelle » - L'Harmattan, 2003.
- . Geneviève GENTIL et Philippe POIRRIER « La Politique Culturelle en débat » - Documentation Française, 2005.
- . Philippe TEILLET « L'Etat Culturel et les musiques d'aujourd'hui » - Répertoires de l'Identité. Presses Universitaires de Rennes, 1996.
- . INSTITUT DES DEUX RIVES (Think Tank aquitain) « Economie Créative : Une introduction » - Mollat Bordeaux, 2009.
- . George YUDICE « The Expediency of Culture : the Uses of Culture in the Global Era » - Duke University Press, 2003.
- . David PARRISH « T-Shirts and Suits : A Guide to the Business of Creativity » - Merseyside ACME, 2005.
- . Bruno COLIN et Arthur GAUTIER « Pour une autre économie de l'art et de la culture » - Editions Erès, 2008.
- . Alain LIPIETZ « Pour le tiers secteur. L'économie sociale et solidaire : pourquoi et comment » - La découverte, Paris, 2001.
- . Karl POLANYI « The Great Transformation. The political and economic origins of our time », 1944.
- . Philippe MICHEL et Anne THEVENET-ABITBOL « C'est quoi l'idée ? » - Editions Michalon, 2005.
- . Maurice THEVENET « Le Management. Pourquoi j'échoue ? » - Collection le Plaisir de Travailler, 2008.
- . Howard BECKER « les Mondes de l'art » - Flammarion, 2006.

. Joëlle MACCIONI « Guide des nouvelles organisations du travail dans les secteurs culturels » - INNEF, 2008.

. DATAR « Les systèmes productifs locaux » - La Documentation française, Paris, 2002.

Rapports et actes :

. FEDUROK (Fédérations de lieux de musiques amplifiées) / FSJ (Fédération des Scènes de Jazz et musiques improvisées) « Observation Participative Partagée », 1999-2006.

. Doc KASIMIR BISOU, alias de Jean Michel LUCAS « Interrogations sur les Politiques Publiques de la Culture : l'intérêt général à portée de main » - Rencontres Nationales ONDA, 2007.

. CNUCED « Rapport sur l'Economie Créative », 2008.

. Bernard LATARJERT Rapport « Débat National sur l'Avenir du Spectacle Vivant, 2004

. Anita WEBER et Michel BERTHOD Rapport « le Soutien de l'Etat aux musiques dites actuelles », mai 2006.

. Philippe LEXTRAIT Rapport « Les Nouveaux Territoires de l'Art, 2001.

. Le RAMA « Synthèse 2007/2008 Concertation Territoriale Musiques Actuelles en Aquitaine », septembre 2008.

Articles :

. Françoise BENHAMOU « Ambiance Maussade pour la Politique Culturelle » in La Scène, Septembre 2008.

. L'IRMA dossier « Quelle logique pour entreprendre », avril 2009.

. Gilles CASTAGNAC, IRMA - Colloque « Artistes et Financiers, La Rencontre... », 2008, Cité de la Musique Marseille.

Liens Internet

(par ordre de citation)

- . TROISQUATRE! : <http://www.troisquatre.com/>
- . DMDTS : <http://www.culture.gouv.fr/>
- . UFISC : <http://www.ufisc.org/>
- . IRMA : <http://www.irma.asso.fr/>
- . UNESCO : <http://portal.unesco.org/fr/>
- . FEDUROK & FSJ : <http://www.la-fedurok.org/>
- . CNV : <http://www.cnv.fr/>
- . ONDA : <http://www.onda-international.com/>
- . Doc KASIMIR BISOU / Jean Michel LUCAS : <http://www.irma.asso.fr/jeanmichellucas>
- . CNUCED : <http://www.unctad.org/>
- . ARF « Economie Sociale et Solidaire » : <http://www.essenregion.org/>
- . ZONE FRANCHE : <http://www.zonefranche.com/>
- . RAMA : <http://www.le-rama.org/>
- . FEPIA : <http://www.feppia.org/>
- . WOMEX : <http://www.womex.com/>
- . CSMA : <http://www.csma-info.fr/>
- . POLE : <http://www.lepole.asso.fr/>
- . TRANSFO : <http://www.letransfo.fr/>
- . ICIC : www.gencat.cat/cultura/icic/
- . PARIS MIX : <http://www.parismix.fr/>

Annexes

Annexe 1 : « Présentation de TROISQUATRE! - Développeur d'artistes depuis 1994 » - *page 53*

Annexe 2 : « Mise en oeuvre de L'action de l'Etat dans les politiques publiques en faveur du spectacle vivant » - DMDTS, Juin 2009 - *page 57*

Annexe 3 : UFISC « Manifeste pour une autre économie de l'Art et de la Culture », 2007 - *page 62*

Annexe 4 : « Charte des Musiques du Monde » - Zone Franche, 2001 - *page 73*

Annexe 5 : Jean Michel LUCAS, alias Doc KASIMIR BISOU « Pour la Reconnaissance de l'Economie Créative Solidaire » - Revue de l'Observatoire des Politiques Culturelles, septembre 2009 - *page 79*

Annexe 6 : « Charte des Développeurs d'Artistes dans le domaine des musiques actuelles en Pays de Loire » - Le Pôle, 2008 - *page 86*