



En raison de son poids et afin de faciliter son téléchargement, le rapport a été découpé en deux fichiers. Pour permettre la navigation entre les fichiers, utilisez la table des matières active (signets) à gauche de l'écran.

Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant

Compte-rendu de mission
Avril 2004

*Liberté Egalité Fraternité
République Française*

Ministère de la Culture et de la Communication

Le Ministre

- 3 SEP 2003

Monsieur Bernard LATARJET
Président de l'Etablissement public
du parc et de la grande halle
de La Villette
211, avenue Jean Jaurès
75019 PARIS

Monsieur le Président,

Le spectacle vivant a connu dans notre pays, depuis une vingtaine d'années, un essor considérable, dû aux initiatives conjuguées de l'Etat et des collectivités territoriales. Les mécanismes de soutien public à la création, à la diffusion et à la production dans le domaine de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles doivent cependant être réexaminés, comme l'ont mis en lumière les débats provoqués par le récent accord, passé entre les partenaires sociaux, réformant le régime d'assurance chômage des artistes et techniciens du spectacle. Aussi, ai-je proposé l'ouverture d'un grand débat national sur les politiques publiques en faveur de ce secteur qui déboucherait, en janvier prochain, sur la tenue d'Assises nationales du spectacle vivant.

Compte tenu de votre expérience dans le domaine culturel et de votre action à la tête d'un établissement public national qui a développé une politique innovante et diversifiée de production artistique, je souhaite vous confier la mission de piloter la préparation et l'organisation de ce processus.

L'objectif est de parvenir à un diagnostic partagé par les élus, les professionnels et, plus largement, par nos concitoyens, sur l'état des politiques publiques et les enjeux pour l'avenir du spectacle vivant. C'est en particulier sur la base de ce diagnostic que sera finalisé le plan de soutien à l'emploi artistique, demandé par le Président de la République et qu'il appartiendra au Gouvernement de préparer un projet de loi en faveur du spectacle vivant, évoqué par le Premier Ministre.

Des thèmes majeurs devront évidemment être abordés dans le cadre de ce débat. Je pense notamment à la réflexion sur les enjeux artistiques et culturels du spectacle vivant dans le monde d'aujourd'hui, sur l'économie de la création, de la production, de la diffusion, sur les métiers et l'emploi ou sur les responsabilités qui incombent aux différents partenaires publics dans le champ du spectacle vivant.

Il vous appartiendra de prendre immédiatement toutes les initiatives que vous jugerez appropriées pour susciter et recueillir sous forme d'auditions ou contributions écrites les réflexions de l'ensemble des parties prenantes à ce débat : élus, professionnels, représentants syndicaux, coordinations, responsables d'institutions ou d'équipes artistiques, experts, personnalités. Vous pourrez également disposer des analyses issues des rencontres qu'organiseront, à l'échelon déconcentré, les services de l'Etat. Je m'impliquerai, par ailleurs, personnellement, dans cette réflexion sur le terrain.

Il vous reviendra ensuite d'établir une synthèse de ces contributions et de me proposer au plus tard début décembre les modalités d'organisation des Assises qui pourraient se dérouler sur deux journées dans la deuxième quinzaine du mois de janvier 2004.

La directrice de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles vous apportera son appui dans l'exercice de votre mission. Je m'attacherai, en outre, à mettre à votre disposition, les moyens matériels et humains nécessaires à l'accomplissement de votre mission.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Président, l'expression de ma considération distinguée.

et de mon amical estime.



Jean-Jacques AILLAGON

Table des matières

Préambule	1
Chapitre 1 Constats et enjeux	7
Chapitre 2 L'emploi et les métiers	25
2.1. Les données de l'emploi	25
2.2. Faut-il réguler l'accès aux emplois du spectacle vivant ?	30
2.2.1. Les problèmes engendrés par l'absence de régulation	30
2.2.2. Le problème politique et moral d'une régulation concernant les artistes	34
2.2.3. La nécessité de réguler	37
2.3. Les voies d'une politique de régulation	38
2.3.1. Les exemples étrangers	38
2.3.2. La carte professionnelle	39
2.3.3. La formation	44
2.3.4. La structuration des pratiques d'amateurs	47
2.3.5. L'insertion professionnelle	51
2.4. Entre permanence et intermittence, la recherche d'autres voies pour l'emploi	55
2.4.1. L'éventail des formes d'emploi artistique est-il suffisamment large ?	56
2.4.2. Structurer la sécurité sociale des salariés du spectacle vivant	62
2.4.3. Reconnaître les activités d'éducation artistique	76
2.5. Conclusion	80
Chapitre 3 Réorganiser la production et la diffusion du spectacle vivant	83
3.1. L'état de santé du réseau	85
3.2. Des enjeux propres à chaque discipline	92
3.2.1. Le théâtre	92
3.2.2. Le jeune public	96
3.2.3. Les musiques savantes	97
3.2.4. Les musiques actuelles	102
3.2.5. Les industries musicales	106
3.2.6. La danse	109
3.2.7. Le cirque et les arts de la rue	115

3.3.	Ébauche d'un cadre général	119
3.3.1.	La réforme des missions des institutions	121
3.3.2.	Les enjeux de diffusion	125
3.3.3.	Le partage des outils de production	127
3.3.4.	Le soutien au secteur indépendant	129
3.3.5.	L'établissement de règles déontologiques	133

Chapitre 4 Le partage des responsabilités publiques 135

4.1.	État des lieux	135
4.2.	Trois familles de scénarios	142
4.2.1.	Remarques de méthode	142
4.2.2.	Les scénarios de la remise en ordre concertée	145
4.2.3.	Les scénarios de la cogestion avec les collectivités territoriales	147
4.2.4.	Les scénarios de la décentralisation	149
4.2.5.	Conclusions	152
4.3.	Pour une loi d'orientation du spectacle vivant	153
4.3.1.	Les principes généraux qui fondent l'exception culturelle	154
4.3.2.	Les missions et le rôle des responsables publics	155
4.3.3.	Les règles de mise en œuvre	157
4.3.4.	Régulation de l'emploi et économie culturelle	158

Pour résumer 160

Annexes

Annexe 1	Quelques données sur le spectacle vivant	3
Annexe 2	Pour un système d'information sur le spectacle vivant	30
Annexe 3	L'hyper flexibilité sous abri assurantiel	37
Annexe 4	Connaître les abus, identifier les dérives	39
Annexe 5	Résumé du rapport Roigt-Klein	42
Annexe 6	Un bonus-malus pour les employeurs d'intermittents	49
Annexe 7	Différences de statut social de l'artiste salarié en fonction de son type de contrat	52
Annexe 8	Les amateurs dans le spectacle vivant	57
Annexe 9	Table des sigles et acronymes employés	63
Annexe 10	Personnes auditionnées	67

Préambule

Représentation.

Le même mot désigne le fondement de la démocratie et celui de la culture.

Dans ses deux significations, la représentation est en question sinon en crise sous l'effet de changements du monde récents, rapides et profonds. On y reviendra.

Dans ce contexte, l'avenir du spectacle vivant inquiète ses protagonistes – parfois jusqu'à la violence comme à l'été 2003 au cours duquel beaucoup ont été blessés par le sentiment d'être déconsidérés. Cependant, la France aime les arts et les artistes du spectacle. Leur place de premier rang au sein du service public de la culture en témoigne.

Nous attachons aux scènes de théâtre, de musique, de danse, de cirque, aux œuvres qui s'y déploient, aux gestes des interprètes qui en incarnent la poésie, aux assemblées de citoyens réunis pour les partager et s'en nourrir, une valeur jamais démentie.

Ce bien commun, enraciné dans une longue histoire, s'est enrichi au cours des dernières décennies des fruits d'un effort collectif sans précédent, associant les créateurs, l'État, les collectivités territoriales, les acteurs de la production et de la diffusion.

Les soutiens mis en œuvre au fil du temps se sont accrus presque sans interruption. Mais comme l'ont mis en lumière les conflits provoqués par la réforme du régime d'assurance chômage des intermittents, certaines formes de cette croissance, mal régulées, conduisent à l'essoufflement sinon à l'asphyxie. Des moyens d'action dont la réforme fut trop longtemps différée doivent être réévalués et le cas échéant refondés.

Ce travail d'évaluation et de refondation est ardu. Pour trois raisons au moins.

Tout d'abord, les outils de l'intervention publique, à mesure qu'ils se multipliaient, ont composé un tissu complexe de dispositifs entremêlés, peu dociles aux adaptations nécessaires.

En second lieu, la diversité des acteurs en présence, des disciplines, des économies conduit à des positions divergentes, voire antagonistes entre lesquelles de nouveaux arbitrages risquent d'accroître les désaccords plus que les unissons.

Enfin et surtout, les changements du contexte économique, social, international modifient en profondeur les rapports entre art, culture et société ainsi que la dimension culturelle de politique et d'enjeux relevant d'objectifs, de pouvoirs, de moyens extérieurs aux institutions traditionnelles de la culture.

On doit s'efforcer de mieux mesurer ces changements et leurs conséquences en se gardant de toute visée trop « rationaliste » où dominerait l'esprit de géométrie, en tentant de conjuguer le courage et la prudence, en respectant le temps de la maturation, en ne perdant jamais de vue qu'art et culture ne sont pas synonymes et que s'il s'agit d'abord de culture, puisqu'il s'agit de service public, l'œuvre, son auteur, sa représentation demeurent les fondations de toute architecture nouvelle.

Le ministre de la culture et de la communication a jugé que la refonte des politiques du spectacle vivant devait être précédée d'un large débat. Il nous a confié la mission d'en éclairer les termes et d'engager le processus de consultation susceptible de déboucher sur la tenue d'assises nationales.

Deux préalables se sont imposés : dresser un « état des lieux » ; éclairer les choix nécessaires.

Poser les bases d'un véritable débat public exige tout d'abord la connaissance des faits. Or, l'analyse des situations et de leurs évolutions dans des champs disciplinaires aux caractéristiques dissemblables se heurte à l'hétérogénéité et aux lacunes des données disponibles. Les confusions qui en résultent ne favorisent pas – c'est le moins qu'on puisse dire – le partage d'un diagnostic commun sans lequel des concertations confiantes et efficaces ne peuvent se renouer, des travaux de réflexion sur l'avenir valablement se fonder.

Il faut, en second lieu, à la lumière des observations dont on se sera efforcé de réduire la part d'incertitude, dégager les questions centrales, les alternatives entre lesquelles se prononcer, les priorités à retenir.

Nous nous sommes assigné ces deux objectifs.

Afin d'y parvenir, nous avons adopté une méthode pragmatique.

Au cours d'une phase de concertation préalable (19 septembre – 31 octobre 2003) trente organisations – syndicats d'employeurs et d'employés, fédérations professionnelles, sociétés civiles, associations d'élus territoriaux – ont été consultées sur l'ordre du jour du débat national. Elles ont pu exprimer leurs oppositions, leurs réserves, leurs accords, leurs préoccupations, leurs recommandations.

À l'issue de cette première phase, cinq thèmes ont été retenus :

- Les enjeux artistiques, culturels, sociaux, économiques, institutionnels du spectacle vivant aux regards des changements constatés aux cours des dernières années.
- L'entrée dans les métiers, le déroulement des carrières, la régulation de l'emploi.
- L'économie de la création, de la production et de la diffusion dans les divers domaines artistiques.
- La refondation des missions de service public, l'adaptation des interventions de l'État et des réseaux d'établissements.
- Le partage des responsabilités publiques.

Pour chacun des thèmes, un questionnaire a été élaboré afin de susciter des contributions individuelles ou collectives, de conduire des auditions de personnalités ou d'institutions invitées à exposer leurs expériences, leurs analyses, leurs propositions.

Une équipe « d'auditeurs-rapporteurs » a été réunie.

Composée de professionnels en activité choisis en raison de leur connaissance des thèmes du débat et des disciplines concernées, son travail fut bénévole. Il a consisté à recueillir et à transcrire, à Paris et en région, le plus grand nombre de témoignages.

La phase des auditions s'est déroulée de début novembre 2003 à fin janvier 2004. Ce fut le temps de la consultation la plus large par l'éventail des questions abordées, la plus ouverte par le nombre et la diversité des témoins sollicités.

Au cours de ces trois mois, plus de deux cents personnes ont été reçues à Paris ou en province, des réunions ont été tenues dans sept régions.¹

Les secteurs relevant majoritairement d'une économie privée ont été pris en compte au même titre que les secteurs majoritairement subventionnés.

Certaines organisations collectives et personnalités sollicitées ont refusé de participer aux auditions en raison des conflits liés au nouveau protocole d'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle et de l'audiovisuel.

¹ Les participations aux auditions se répartissent ainsi : artistes 30% ; élus 20% ; responsables d'établissements 15% ; producteurs et diffuseurs 10% ; représentants de l'État 5% ; organisations professionnelles 5% ; observateurs extérieurs 5%.

Cependant, la mission s'est efforcée de prendre en compte les informations, les débats, les travaux, les propositions issus des initiatives et des collectifs les plus divers.

Au-delà d'une mise en cause globale de la mission par certains, deux critiques principales nous ont été adressées : l'absence d'artistes parmi les auditeurs-rapporteurs ; le fait que les auditions ne pouvaient tenir lieu de débat ou d'assises tels qu'ils avaient été annoncés initialement.

Sur le premier point, c'est délibérément qu'il n'a pas été demandé à des artistes en activité de consacrer au moins deux jours par semaine pendant six mois, aux tâches d'audition : organiser des rencontres, enregistrer, retranscrire, synthétiser les témoignages. À cet égard, la mission n'est pas un comité d'experts chargé d'élaborer des réformes mais une équipe d'auditeurs-rapporteurs chargés de recueillir la parole d'autrui, celle des artistes en premier lieu.

La réponse à la seconde critique a été constante : même si le contexte avait permis la tenue d'« assises nationales », ces manifestations nécessairement limitées dans le temps, dans les contenus, dans les participations et empreintes d'un inévitable formalisme, ne sont pas apparues possibles avant qu'un important travail de rassemblement des analyses et des propositions ne soit effectué. C'est bien ce travail préalable à tout débat véritable que nous avons engagé, ainsi que d'autres l'ont fait, dans des formations diverses.

Les deux cents auditions réalisées l'ont été en totale indépendance, tant dans le choix des questions que dans celui des personnes. Il en a été de même pour la composition de l'équipe des auditeurs-rapporteurs.

La troisième phase – février/avril 2004 – a permis d'approfondir l'exploration des questions centrales dégagées des auditions. Par exemple : comment mieux réguler l'emploi et la production ? Comment mieux articuler création et diffusion ? Comment mieux équilibrer les disciplines ? Comment mieux associer compagnies et établissements, comment mieux assurer la présence des artistes en leur sein ? Quelle loi pour le spectacle vivant ? À cette fin, des ateliers ont été réunis, non pas avec l'ambition d'en tirer un utopique consensus tant est grande la diversité des points de vue, mais avec le souci de tracer, le plus clairement possible, des voies d'évolution et d'action entre lesquelles, après que le débat et la concertation auront eu lieu, les pouvoirs publics devront choisir.

Ainsi, les conclusions de la mission présentées dans ce compte-rendu comportent, d'une part, un tableau dessinant la situation du spectacle vivant et son évolution en ses diverses composantes, identifiant les enjeux issus de ces évaluations, d'autre part, des pistes pour le changement dont les contrastes reflètent la variété sinon l'antagonisme des objectifs portés par les acteurs concernés.

Il ne s'agit donc pas de présenter un « catalogue » de mesures et de réformes qui clôturerait le débat avant qu'il ait eu lieu mais de fournir à toutes les parties prenantes à ce débat les outils nécessaires à son déroulement et à son efficacité.

Le plus difficile est devant nous.

Sur chacun des chantiers ouverts par ce rapport, le travail d'analyse et d'échange doit être poursuivi. Il y faudra du temps, de la rigueur, de la détermination, tant sont incomplètes les connaissances, divers les chemins qui s'offrent, ardu les choix à faire entre des options, des priorités, des intérêts difficilement conciliables.

Quoiqu'il en soit, parvenus au terme de cette première étape, nous éprouvons la certitude qu'en dépit des obstacles de toutes sortes et des inquiétudes légitimes, un nouvel élan est possible.

La faim de beauté, de sens et de rencontre est à la mesure des dangers de l'indifférence – indifférence à l'autre, indifférence des représentations de l'autre.

Nous espérons montrer ici que de nouvelles voies peuvent s'ouvrir.

Je remercie chacun des membres de l'équipe qui m'ont accompagné tout au long de ce trop bref travail. Sans eux, sans leur généreuse collaboration, sans la variété de leurs expériences et de leurs convictions, cette mission eût été impossible. Entre nous se sont noués des liens qui ne se rompent pas. Ils demeureront pour moi, quoiqu'il advienne, une richesse précieuse. Je remercie également tous ceux qui ont participé aux auditions. Leurs réponses sont la matière même de ce document.

Nous nous sommes efforcés, dans notre tâche de transcription et de synthèse, à la plus grande honnêteté. Toutes les informations recueillies n'ont pu être exploitées et nous sollicitons l'indulgence pour un ouvrage condamné par nature à la réduction et à la simplification. Les corrections et compléments nécessaires pourront être apportés lors des débats à venir.

Je reste marqué par la qualité professionnelle et humaine des auditions, par l'exception de chacune des aventures dont elles témoignent et qui nourrissent, s'il était nécessaire, mon espérance.

Composition de la mission

Responsable de la mission Bernard Latarjet

Auditeurs-rapporteurs

Laurent Bayle	directeur général de la Cité de la musique
Abraham Bengio	ancien directeur régional des affaires culturelles
Françoise Benhamou	professeur d'économie à l'Université de Rouen et chercheur au Matisse, Université de Paris-1
Jacques Blanc	directeur de la scène nationale de Brest
Bruno Boutleux	directeur des Jeunesses musicales de France
Alain Garlan	directeur adjoint du théâtre Gérard Philipe (CDN de Saint-Denis)
Dominique Goudal	directrice de l'espace Jules Verne (théâtre de Brétigny-sur-Orge)
Pascale Henrot	co-directrice du festival Paris quartier d'été
Fabien Jannelle	directeur de l'ONDA
Françoise Lebeau	chargée de production – Le Labo
Stéphan Le Sagère	directeur de la fédération nationale des écoles d'influence jazz et musiques actuelles
Alain Meilland	directeur des affaires culturelles de Bourges
Matthieu Merciecca	chargé d'études
Jacky Ohayon	directeur du théâtre Garonne à Toulouse
Bruno Ory-Lavollée	ancien directeur général de la Comédie Française
Olivier Poubelle	directeur d'Astérios productions
Michel Sala	directeur général du Centre national de la danse
Jean-Marie Songy	directeur des festivals d'Aurillac et de Châlons-en-Champagne

Assistante Agnès Aulanier

Chapitre I

Constats et enjeux

1. Si la crise provoquée par la réforme du régime d'assurance chômage des intermittents a révélé des difficultés plus profondes et plus vastes d'adaptation des dispositifs de soutien au spectacle vivant, la grande majorité des témoins entendus s'accorde pour juger que celles-ci sont d'abord la rançon du succès d'une politique de développement continu qui place la France dans une situation privilégiée.

2. Afin de fonder l'analyse de cette situation, il convient en premier lieu de préciser ce que nous sommes convenus de définir par « spectacle vivant » tant les contours du vocable varient selon les interlocuteurs interrogés. Au regard de la notion historique des arts représentés sur la scène d'un théâtre rassemblant un public, il faut considérer de nos jours une réalité plus large. Celle-ci se caractérise notamment par un foisonnement de disciplines et de formes – inédites ou en profond renouveau, telles le cirque contemporain, le théâtre de rue, les marionnettes, les musiques amplifiées -, des espaces et des lieux de la représentation – la piste et le chapiteau, la rue, l'entreprise, l'appartement, l'école -, des acteurs professionnels ou amateurs, des ambitions artistiques ou sociales.

Nous nous sommes attachés à aborder cette réalité complexe et mouvante dans ses diverses dimensions en s'efforçant de distinguer leurs caractères propres ou leur conjugaison, leurs enjeux, les actions qu'elles requièrent en propre.

3. Nous tenons à marquer, en ouverture de ce compte-rendu, **la vitalité du spectacle vivant**, héritage d'une passion républicaine de quelques bâtisseurs peu à peu partagée et de manière sans cesse croissante par des auteurs, par un public, par des élus de la Nation. Cette vitalité est d'abord artistique.

Quelques repères : 3 300 compagnies professionnelles de théâtre, danse, cirque et théâtre de rue ; 8 000 ensembles et groupes musicaux indépendants ; 5 000 spectacles différents produits chaque année.

Au-delà de ces données, le monde du spectacle a su renouveler les langages, dans toutes les disciplines comme jamais auparavant. Et cela tout autant dans les formes « savantes » que « populaires », croisant parfois les esthétiques, associant les arts plastiques et visuels, s'appropriant les technologies modernes.

4. Cette vitalité artistique est indissociable d'une vitalité culturelle. On reviendra sur le concept d'action culturelle tant il est l'un des centres des témoignages recueillis. Constatons simplement ici sa profonde rénovation et l'explosion de projets, de recherches qui placent les publics et les « non publics » au cœur de démarches visant à rendre plus actif le rapport à la culture, à mieux insérer l'art dans la cité et dans la vie des citoyens. Leur dénombrement est vain tant est divers le champ des initiatives, des lieux, des acteurs. Quelques indicateurs parmi d'autres : 280.000 élèves suivent une formation (hors des écoles privées). 47 % des Français ont pratiqué au cours de leur vie une activité artistique. Deux jeunes sur cinq, de 15 à 19 ans, jouent d'un instrument de musique. Un jeune sur cinq danse. Six millions de Français participent chaque année à un projet de spectacle vivant. Plus de 600 festivals constellent le territoire.

5. Le combat mené depuis 50 ans pour combler le désert culturel français est gagné. Rappelons l'état du paysage.

En offre de spectacles, en offre de formations, en couverture territoriale, les réseaux de production, de diffusion, d'éducation, constituent un ensemble unique au monde par son ampleur, sa diversité, son financement public.

Répartition du financement public en 2002	Création / production / diffusion	Formation
État	188,7M€ 32,2%	36,5 M€ 11,5%
Région	69,6 M€ 11,9%	8,3 M€ 2,6 %
Département	45,8 M€ 7,8%	21,4 M€ 6,7%
Ville	278 M€ 47,6%	252,5 M€ 79,2%
Total	584,9 M€	318,7 M€

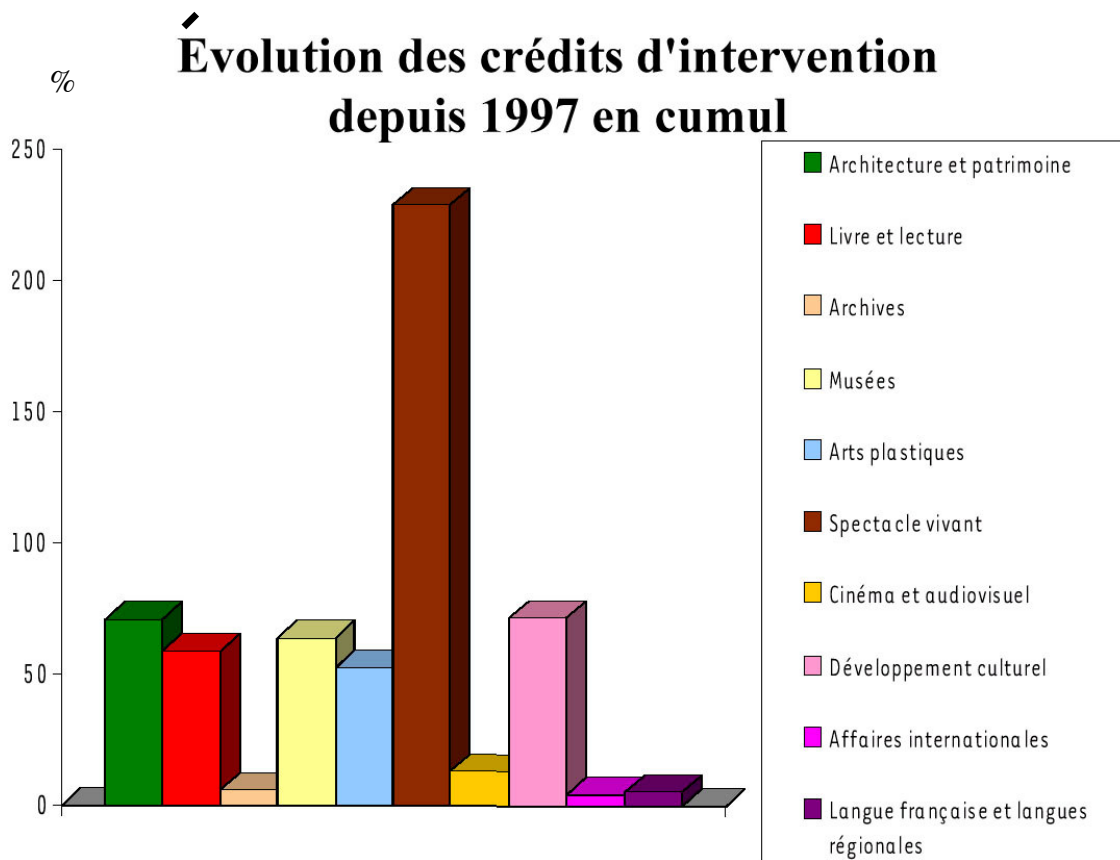
Source: DMDTS, SG4 Moyennes Financements Publics 2002

Entre 1992 et 2000, sur neuf saisons, l'offre théâtrale dans les seuls théâtres nationaux, centres dramatiques nationaux et scènes nationales s'est régulièrement et fortement accrue : 35 représentations supplémentaires chaque année dans les théâtres nationaux, 139 représentations supplémentaires chaque année dans les centres dramatiques, 108 représentations supplémentaires chaque année dans les scènes nationales, soit 282 représentations supplémentaires chaque année sur ces trois réseaux.

Entre 1998 et 2003, les crédits du ministère de la culture et de la communication en faveur du spectacle vivant ont augmenté de 24 %, soit + 60 % pour la danse, + 28 % pour le théâtre, le cirque et les arts de la rue, + 22 % pour la musique, + 15 % pour les formes pluridisciplinaires. De même, les interventions de l'État en faveur des centres dramatiques nationaux se sont accrues de 13 % et de 24 % en faveur des scènes nationales.

Crédits du ministère de la culture pour le spectacle vivant			
En M€	PLF 1999	PLF 2004	Evolution sur 5 ans
Subventions aux établissements publics Dont fonctionnement courant Dont équipement courant	232,9	288,5	24%
Crédits d'intervention	318,7	415,6	30%
Investissements (AP)	33	37,5	14%
Total dépenses ordinaires + autorisations de programme	585	741	27%
Budget total ministère culture	2388	2632,7	10%
% du spectacle vivant	24%	28%	

Source : ministère de la culture. L'évolution du graphique ci-dessous concerne les années 1997-2000



Source: DMDTS/ DEP	Nombre total	Nombre de structures aidées par l'État	% aide État sur budget total	Nombre de spectacles par an	Nombre de représentations par an	Nombre de spectateurs par an	Année source
PRODUCTION							
Théâtres Nationaux	5	5	78%	97	1 807	716 148	2001/02
-							
Opéras de Paris	2	2	59%	34	419	756 107	2001/02
Orchestres permanents	24	24	24%		2110	1 421 510	2002
Centres dramatiques nationaux 33 CDN + 7 CDR	40	40	42%	146	5552	1 094 233	2001/02
Centres chorégraphiques nationaux CCN	19	19	31,5%	34	1300	570 000	2001/02
Centres nationaux de création musicale	4	4	52%		151	33 910	2002
NB: existent aussi 12 studios de création musicale				104 créations			
Théâtres lyriques (12 opéras de région) et Opéra Comique	19	12 1	13% 45%	175	883 225	738 000	2001/02
DIFFUSION							
Scènes nationales SN	69	69	25%	2 329	8 095	2 229 435	2001/02
SMAC (73 structurantes)	170*	64	18,5%	?	2757	731 906	2002
NB: Calcul sur 40 SMAC *(lieux reconnus et aidés par l'État ou autres)							
Scènes conventionnées SC	700	62	12,00%	2 232	5 456	1 495 378	2002
Pôles régionaux du cirque	11	11	18%	?	?	?	2002
Lieux de fabrique (arts de la rue)	12	12	?	?	?	?	
ÉQUIPES CONVENTIONNÉES							
Cies dramatiques (273 conventionnées)	1500	618	33%	996	29 900	2 264 000	2002
Cies chorégraphiques (26 conventionnées)	500	231	20%	136	5 000	600 000	2002
Ensembles musicaux (37 conventionnés)	600	227	20%	1 497	7 037	1 836 232	2002

6. Ce diagnostic de vitalité ne peut masquer la réalité de difficultés qui ont deux origines : une insuffisante régulation du développement des activités dont les effets d'essoufflement, voire d'asphyxie sont amplifiés par un ralentissement de la croissance des moyens publics depuis plusieurs années ; des évolutions récentes, d'ampleur et de nature diverses – artistiques, technologiques, économiques, sociales – le plus souvent de dimension internationale, qui modifient les rapports traditionnels entre art, culture et société ainsi que les conditions de mise en œuvre des politiques culturelles publiques.

7. La crise est d'abord celle de l'emploi. 42 % des entreprises n'ont aucun salarié permanent. En dix ans, le travail offert a augmenté de 40 %, les effectifs de 100 %, le nombre de contrats de 150 %. La précarité de chaque emploi s'aggrave avec le développement de l'activité.

En 2001, 41 % des employés ont travaillé moins de 100 heures, les danseurs intermittents ont travaillé en moyenne 59 jours en 2000 contre 95 jours en 1987. La durée moyenne de leurs contrats est passée de 28 jours en 1987 à 7 jours en 2000. Le montant annuel moyen de leur rémunération a diminué de 20 % en francs constants sur la même période.

L'inadaptation quantitative et qualitative des formations à l'offre d'emploi, l'absence de tout mode de régulation des entrées dans les métiers sinon celui du régime de l'assurance-chômage, l'insuffisance des dispositifs d'organisation et de suivi des carrières (insertion, évolution, reconversion...) l'inadaptation des contrats, la déresponsabilisation des employeurs, ont notamment concouru à cet état de crise que la réforme de la couverture du chômage des intermittents, quelle qu'elle soit, ne permettra pas à elle seule de surmonter.

L'avenir du spectacle vivant appelle une politique d'ensemble de l'emploi, conjuguant la mise en action simultanée et coordonnée de plusieurs leviers. Pour la quasi totalité de nos interlocuteurs, il s'agit du chantier le plus important et le plus nécessaire, celui dont l'ouverture conditionne le succès de tous les autres. Nous lui consacrons le chapitre 2 de ce compte-rendu.

8. Aux dysfonctionnements du système de l'emploi, il faut ajouter la dégradation du rapport entre l'offre de spectacles et les publics rassemblés. Il convient d'aborder la question de la fréquentation avec prudence car les données disponibles sont incertaines et incomplètes. L'affluence des théâtres de ville, des festivals, des lieux de diffusion des musiques actuelles, des spectacles de rue est mal connue. Beaucoup de compagnies indépendantes présentent des spectacles dans des lieux dont les fréquentations ne sont pas mesurées.

Cependant, on peut retenir quelques observations. Tout d'abord, en ce qui concerne les publics :

- en moyenne annuelle entre 1991-1992 et 1999-2000, les théâtres nationaux (au siège) ont perdu 10.200 spectateurs par an ; les centres dramatiques nationaux (siège et tournées) ont perdu 25.700 spectateurs par an ; les scènes nationales (siège) ont gagné 14.152 spectateurs par an.
- en Île-de-France, entre 1995 et 2002, les aides de l'État en faveur des centres dramatiques nationaux et scènes nationales ont augmenté de 17 % alors que les recettes de billetterie ont diminué de 10 % et les entrées payantes de 14 %.
- sur l'ensemble du pays les aides de l'État aux scènes nationales ont augmenté de 18 % entre 1998 et 2002. Dans le même temps, la fréquentation a crû de 14 % mais seulement de 8 % si l'on ne compte que les entrées payantes (1 place sur 5 est gratuite). Et le nombre de spectateurs par représentation a chuté de 12 %.
- cet affaiblissement est pour partie lié à des éléments de contexte. Parmi ceux-ci, deux réalités se conjuguent pour faire de la demande des Français une variable elle-même en baisse.
- une situation générale de crise économique et de redistribution des priorités de consommation. La sensibilité du public à cette donnée exogène est d'autant plus grande que cette demande est très concentrée (10% des ménages effectuent 50% de la dépense pour le spectacle vivant).
- une mutation structurelle défavorable au poids de la sortie au spectacle dans les dépenses culturelles des Français. La dernière enquête de l'INSEE/DEP à ce sujet (1995) révélait une stagnation de la fréquentation du spectacle vivant au sein des pratiques culturelles des ménages, tandis que d'autres domaines se développent (audiovisuel, nouvelles technologies). Ajoutons que sur 100 Français de 15 ans et plus, 16 % déclarent être allés une fois au moins dans l'année au théâtre et 9% à un concert, tandis que ces pourcentages s'élèvent respectivement à 34 et 12 % au Royaume-Uni (source DEP et *Cultural Trends*).

Ce faible engouement doit être en certains cas mis en relation avec la qualité de l'offre, et conduit à des choix de programmation difficiles. Des centres dramatiques nationaux peuvent enregistrer des baisses de fréquentation en ne privilégiant plus les programmations ouvertement destinées à « remplir les salles ». On sait combien il est difficile de concilier soutien à la création et démocratisation du spectacle et combien l'attente d'un impact positif de l'une sur l'autre est déçue dès lors que l'on raisonne non pas en termes qualitatifs (les résultats des actions sur les publics sont à ce titre toujours remarquables) mais plutôt en termes quantitatifs :

- le nombre de compagnies de danse a doublé entre 1998 et 2002, le nombre de compagnies de cirque et de théâtre de rue a triplé entre 1990 et 2003.
- le nombre de représentations et le nombre de spectacles augmentent dans toutes les disciplines mais le nombre de représentations par spectacle diminue.
- l'articulation entre production et diffusion se dégrade. Des analyses très partielles disponibles, il ressort que s'il y a de plus en plus de créations de compagnies indépendantes diffusées dans les établissements subventionnés par l'État, ce nombre augmente moins vite que le nombre des compagnies.
- par ailleurs, le nombre de représentations contractuellement imposé aux compagnies aidées (de l'ordre de 30.000 par an pour le théâtre) interdit qu'elles puissent être accueillies en totalité par un réseau de diffusion qui n'en a pas les capacités.

Quoiqu'il en soit, aucun de nos interlocuteurs ne conteste que le décalage entre l'offre globale de spectacles, en croissance, et la demande sociale, s'élargit, même si dans plusieurs champs artistiques et de nombreux lieux, les fréquentations progressent.

La question de la surproduction se pose, même si sa connotation marchande dérange. Car il faut l'affirmer : la crise tant dans sa dimension de l'emploi, que dans celle de l'équilibre entre création et diffusion est aussi une crise économique dans la mesure où elle traduit l'incapacité des divers intervenants à réguler leurs échanges – y compris les échanges non marchands.

9. À cet égard, les tensions financières s'aggravent. Les engagements de l'État et des collectivités locales ne permettent plus de faire face simultanément :

- à l'augmentation incompressible des coûts de fonctionnement dans un secteur socialement très protégé (évolution mécanique des masses salariales, effet des trente-cinq heures, fiscalité) ;
- à la croissance continue des coûts de production (une évaluation partielle estime à 40 % la hausse moyenne des frais techniques en cinq ans) ;
- à l'extension des interventions multipliées au fil des ans au profit de disciplines, d'établissements, de programmes nouveaux ;
- à l'apparition de nouveaux besoins et de nouveaux projets.

Deux indicateurs parmi d'autres : tout d'abord, en dépit d'une augmentation de 13 % de leurs subventions d'État entre 1998 et 2002, 40 % des centres dramatiques nationaux ont un fonds de roulement négatif et 30 % d'entre eux sont en déficit. Ensuite, malgré l'effort de concentration et d'accroissement du soutien de l'État, le montant moyen de l'aide au projet

des compagnies est de 15.000 euros, le montant moyen de conventionnement s'élève à 70.000 euros par an (ce qui représenterait le coût du salaire à plein temps du directeur artistique, presque toujours intermittent).

La dispersion des moyens et la fragmentation de la dépense additionne les insatisfaits, met en péril des structures à peine créées. La dégradation des capacités de production, notamment au sein des établissements et festivals dont c'est la vocation première, traduit ce risque d'érosion. Et l'État perd toute marge de manœuvre nécessaire pour faire face à de nouveaux enjeux.

10. Les modèles institutionnels ont vieilli et les labels, dont certains ont plus de 30 ans, définis de manière centralisée à partir d'une répartition théorique des fonctions de création, de diffusion et d'action culturelle, ne correspondent plus à la diversité des réalités artistiques et sociales du terrain. Certains centres dramatiques nationaux ont une activité de production essoufflée tandis que des scènes nationales, des théâtres municipaux jouent un rôle marquant dans la création.

De plus, ces établissements ne constituent que rarement et partiellement de véritables « réseaux » impliquant collaborations et complémentarités entre eux et avec les équipements d'autres réseaux.

En Île-de-France, lors de la saison 2003-2004, sur 89 spectacles de théâtre programmés dans les scènes nationales, 7 ont été vus dans deux lieux différents, aucun dans trois lieux. Sur 55 spectacles de danse, un seul a été programmé dans deux lieux.

11. Les effets de la mondialisation et de la concentration des entreprises de production et de distribution font peser des menaces sur la diversité culturelle, sur la liberté de choix par les publics. Les risques de standardisation, d'appauvrissement qualitatif sont réels, notamment dans les domaines musicaux où dominent l'économie privée et la logique industrielle. Cinq majors détiennent 95 % du marché.

À cet égard, les auditions pointent plusieurs précisions sur lesquelles on reviendra dans la troisième partie.

Si certaines d'entre elles ont révélé une crainte de « privatisation » du spectacle vivant, celle-ci nous semble tout à fait infondée. Rappelons d'abord que les dépenses des Français pour ce secteur sont trois fois supérieures à celles des pouvoirs publics (un peu moins de 6 milliards d'euros pour les premiers, contre 1,8 milliards d'euros pour les seconds). Cette proportion est stable. L'économie du spectacle vivant est déjà, et de longue date, majoritairement privée. En second lieu, il est rappelé que le mécénat, dont l'essor est souhaité par la plupart des interlocuteurs, est très faible dans notre pays et bénéficie peu au

théâtre (12% du mécénat culturel selon ADMICAL) et à la danse (4,5% du mécénat culturel) ; il bénéficie plus à la musique (29%) ainsi qu'au patrimoine et aux musées (28%).

Sur la « marchandisation », le « formatage », la pesanteur accrue d'une logique de « consommation de masse » sur le choix des productions et des programmations, très peu de témoignages en affirment la réalité dans le théâtre, la danse, le cirque ou le théâtre de rue. Au contraire, beaucoup soulignent le renouveau des arts de la rue et de la piste dans le sens d'un enrichissement de leur qualité, de leur ambition, de la variété des styles. De même pour la danse, l'évolution contemporaine en France semble se dessiner vers des recherches de plus en plus radicales. En théâtre, sur 1300 créations aidées en deux ans, 900 ont des auteurs différents et parmi elles, 75 % sont des œuvres écrites depuis moins de 10 ans.

Il est indéniable que parmi cet ensemble de créations, certaines sont des œuvres résolument innovantes tandis que d'autres sont plus proches des produits de « l'entertainment ». Cette diversité est plutôt positive si les secondes ne tendent pas à évincer les premières. En tout état de cause, la distinction entre des œuvres à part entière et des œuvres « marchandes » est périlleuse, mais mérite d'être examinée. L'actualité nous montre périodiquement l'importance de cette réflexion, aussi bien dans l'affaire du film « *Être et avoir* », qui posait tout à la fois la question de la qualification de l'auteur et celle de l'identité de l'œuvre, que dans les débats auxquels a donné lieu le classement de *Pop Stars* comme œuvre audiovisuelle (classement qui a été remis en question par la justice administrative en mars 2004). De même, derrière la remise en cause du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle au travers notamment des nouveaux services en ligne, on aperçoit la fragilité du traitement de l'œuvre au fur et à mesure de l'évolution des pratiques de consommation et des possibilités ouvertes par les nouvelles technologies de l'information. Pour le spectacle vivant, seule la musique est directement concernée ; mais la diffusion d'une culture de la gratuité et l'acceptation de l'individualisation des pratiques culturelles sont alimentées par les nouvelles habitudes de piratage de la musique sur Internet ; à terme, cela constitue un danger pour l'avenir de toutes les formes de spectacle vivant.

En revanche, une aspiration au divertissement, au mariage plus étroit de la culture et des loisirs, déjà ancien dans l'éclosion des festivals d'été, se confirme. Elle se manifeste notamment à travers l'engouement pour les formes « populaires » mais leur fréquentation ne se développe pas au détriment des formes savantes. Les enquêtes de publics consultées dans plusieurs établissements l'attestent.

Dans le domaine de la musique dont l'environnement juridique, économique, technologique, connaît des bouleversements profonds, les dangers qui pèsent sur les moyens de création et la diversité sont réels. La révolution numérique induit des modifications profondes dont nous ne connaissons que les prémisses et qui auront des

répercussions dans la production artistique, la diffusion des œuvres, dans l'environnement juridique et économique des professions artistiques et des industries culturelles. À cette première source d'inquiétude, s'ajoute le constat alarmant de la réduction de la diversité des titres sur les radios de variété ; compte tenu de leur fonction de prescripteur, cet appauvrissement se traduit clairement dans l'évolution des ventes de disques.

Comment les politiques publiques vont-elles s'adapter à ce nouvel environnement, c'est-à-dire anticiper les évolutions à venir et réagir à ces mutations en assumant les missions qui font leur raison d'être ?

Pour prévenir, anticiper, réagir aux nouvelles données, l'État doit se doter d'une fonction de veille juridique, économique, technologique. Cette fonction n'est qu'imparfaitement exercée aujourd'hui. Il faut la renforcer et la qualifier. Les questions qui se posent aux différentes industries culturelles, livre, film, disque, ne sont pas fondamentalement différentes en termes de maintien du pluralisme, d'économie des droits des créateurs. Un lien permanent doit être créé entre les responsables de ces questions dans les différentes directions du ministère.

Nous devons également adapter nos politiques de soutien. Comment favoriser l'accès aux nouvelles technologies des créateurs et des publics ?

Il convient d'affirmer dans le débat à venir la place de la régulation de la nouvelle économie pour la défense des artistes et la diversité. Sur les questions de propriété littéraire et artistique qui prennent une importance majeure pour l'économie de la musique, nous devons défendre ces positions avec force face aux industries de services. Au sein même de la filière musicale, les intérêts divergents des représentants des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et des radiodiffuseurs doivent être traités avec comme fil rouge, la défense de la création et de la diversité.

12. L'affaiblissement des structures traditionnelles d'intégration – la famille, l'école, l'église, le parti, les mouvements de jeunesse, ... - reporte sur les activités culturelles une responsabilité accrue dans la construction du lien social, dans la production et le partage des valeurs communes.

Simultanément, **une certaine idée de la démocratisation, fondée sur l'élargissement des confrontations directes des citoyens et « des plus hautes œuvres de l'esprit », est en question.** Le développement de l'offre artistique par l'aide à la création et la multiplication des lieux de mise en présence des œuvres et des publics est toujours au cœur des missions du ministère. Cette ambition légitime s'est accompagnée d'une dévalorisation continue de la longue tradition d'éducation populaire visant l'émancipation des « non publics ». Entre les deux, le fossé n'a cessé de se creuser alors même qu'ont été mesurées, d'une part les limites

de la première (depuis les enquêtes du DEP en 1998 jusqu'aux dernières analyses de fréquentation) et d'autre part les nouvelles exigences de pratiques plus actives et plus ancrées dans les réalités sociales. En d'autres termes, la démocratisation pensée dans une logique de l'offre est contestée dans ses résultats comme dans sa capacité de répondre aux nouveaux enjeux de société. Il semble nécessaire à nos interlocuteurs de ne pas différer plus longtemps une mise au net des objectifs et des priorités en la matière.

- Ou bien, on prend acte de l'illusion d'un élargissement véritable des publics du spectacle vivant, on dissocie clairement les finalités de production artistique et d'action sociale, on recentre les moyens du ministère de la culture sur les premières et on confie les secondes aux ministères compétents, aux collectivités locales, aux professionnels de l'éducation et de l'animation populaire. (Un tel modèle séparant clairement un mécénat d'État très sélectif et une politique socioculturelle décentralisée prévaut dans l'Europe du nord).

- Ou bien, on renonce à considérer la stagnation des publics comme une fatalité, on estime qu'il n'y a pas d'issue aux crises du spectacle vivant (emploi, moyens, ...) sans une extension de la diffusion, on juge que de nouvelles alliances sont souhaitables et possibles entre création et développement culturel et dès lors on refonde la démocratisation comme un ensemble conjuguant :

- la formation d'une demande (éducation artistique, offre d'activités individuelles et collectives, prospection plus offensive de nouveaux publics par les établissements, etc.) ;
- une meilleure articulation entre production et diffusion ;
- une nouvelle doctrine et une nouvelle pratique de l'action culturelle.

La seconde branche de cette alternative peut sembler utopique. Elle s'appuie, comme l'ont confirmé nombre d'auditions, sur des mouvements largement dessinés sur le terrain, sur des expériences exemplaires, sur des efforts déjà engagés.

Il s'agirait, à travers une volonté politique affirmée et lisible, d'organiser, de fédérer, d'amplifier ces mouvements, ces expériences, ces efforts selon six voies complémentaires.

L'éducation artistique. On l'a dit, la politique très volontariste menée par l'État depuis plus de trente ans et l'engagement des collectivités locales a permis la constitution d'un socle d'offres culturelles et artistiques diverses et nombreuses. La question aujourd'hui n'est sans doute pas de l'augmenter encore mais d'en donner les clés d'accès à un cercle plus large, particulièrement celui des jeunes générations nées avec l'Internet et les jeux vidéo, en favorisant la pratique et la rencontre avec les langages artistiques le plus tôt possible dans la vie.

Les premiers cycles des établissements d'enseignement artistique spécialisé (conservatoires nationaux de région, écoles nationales de musique, écoles municipales agréées, écoles associatives) devraient davantage mettre l'accent sur les missions de sensibilisation et d'acquisition des fondamentaux artistiques, développer les pratiques et la pédagogie collectives plutôt que de s'attacher à former dès le stade de l'initiation de futurs professionnels.

La question de la formation des formateurs, des enseignants est essentielle. Plus généralement tout a été écrit sur le rôle de l'école, du collège, du lycée – équipements culturels les plus démocratiquement accessibles – dans la formation des publics futurs, de leur imaginaire, de leur intelligence sensible et créative. Beaucoup reste à faire ainsi qu'en témoigne le récent rapport du Conseil économique et social dont nos interlocuteurs partagent les analyses et les conclusions. « Après un demi-siècle de politique culturelle de l'État, la démocratisation reste un objectif impératif puisque aucun progrès d'accès à la culture ne peut être recensé. Le peu de place que l'école accorde à l'art dans ses programmes est un reflet d'une société pour qui l'art ne compterait pas beaucoup »¹.

Le développement des pratiques en amateur. Dans ce domaine, comme dans le précédent, les actes n'ont pas suivi les intentions maintes fois confirmées. Roger Planchon a été révélé en remportant le premier prix d'un concours de théâtre amateur en 1951. Qui aujourd'hui porte le moindre regard sur ce type de manifestation ? Qui se souvient du rôle joué par les « Amis du théâtre populaire » dans les grandes années de la décentralisation ? La valorisation et le développement de ce champ de la démocratisation ont semblé à nos interlocuteurs d'une importance majeure.

Les actions de recherche de public conduites par les établissements culturels. Les observations que nous avons menées, croisées avec les entretiens le confirment : à choix artistiques équivalents, les différences de fréquentation d'équipements, de vocation et d'environnement comparables, sont la conséquence directe du dynamisme ou de la faiblesse des efforts entrepris pour la conquête de nouveaux publics et leur élargissement social. Deux témoignages concordants nous ont notamment frappés. Parmi les spectateurs les moins favorisés, attirés une première fois au théâtre à l'occasion d'une création ou d'une action particulière, de l'ordre de 10 % deviennent des spectateurs réguliers.

Après 10 ans, on observe notamment ce résultat dans divers lieux d'Île-de-France où le public majoritairement parisien a été peu à peu remplacé par un public local nouveau. C'est ainsi que, dans cette région, la DRAC a mis en place en 2004, un budget spécifique de

¹ L'enseignement des disciplines artistiques à l'école – Conseil Économique et Social – Rapport de Jean-Marcel Bichat – 30 janvier 2004

240.000 euros, abondé par les collectivités territoriales, et destiné à soutenir des créations qui visent à placer le public et son élargissement social au centre du projet.

L'articulation de la production et de la diffusion. Ce volet essentiel d'une nouvelle architecture de la démocratisation culturelle – ainsi que d'une politique de consolidation de l'emploi artistique – sera développé au chapitre 3. La nécessité de rapprocher créateurs et diffuseurs, compagnies et institutions, de mettre en réseau et d'organiser les complémentarités entre les scènes, d'accroître la circulation des œuvres et les tournées est soulignée par tous.

L'essor des arts populaires. Les arts de la rue et de la piste, les musiques amplifiées de toutes natures (jazz, variétés, rock, musiques du monde, musiques électroniques, ...) sont portés par une nouvelle génération d'auteurs et par un public en attente de formes mariant exigence de qualité artistique et divertissement. Ce renouveau est fragile, peu soutenu par l'institution et les crédits publics. Un effort modéré au regard des dépenses consacrées aux autres disciplines permettrait d'atteindre une audience d'une grande ampleur potentielle – et contribuerait par ailleurs au rayonnement international, la France ayant déjà une position « en pointe » dans la plupart de ces domaines. On y reviendra.

Le renouveau de l'action culturelle. Ce renouveau se nourrit de cinq sources principales :

- des artistes de toutes disciplines sont de plus en plus nombreux à s'engager dans la création d'œuvres conçues en réponse à des enjeux, à des situations, à des événements marquants de l'histoire et de la société contemporaines.
- des artistes souvent autodidactes, issus de territoires ou de milieux marqués par l'isolement individuel ou collectif, social, géographique ou économique inventent des expressions nouvelles, sources de dynamisme et de renouveau des formes. La mouvance hip hop est représentative de ce mouvement.
- des responsables politiques, économiques, sociaux (élus, directeurs d'établissement, chefs d'entreprises, animateurs d'association) font de plus en plus souvent appel à des artistes pour des créations ou pour des projets culturels considérés comme une part essentielle des politiques dont ils ont la charge (revalorisation des quartiers, réinsertion sociale). Ils se comportent en commanditaires – producteurs. L'action culturelle devient une condition de succès de politiques non culturelles.
- de nouveaux lieux apparaissent, créés par des équipes porteuses de formes de production et de programmation originales, de rapports au public différents.
- des technologies de pointe favorisent la genèse de langages inédits (« arts numériques »), de modes de diffusion élargis, de possibilités d'interactivité.

L'expérience acquise confirme qu'un terme doit être mis aux conflits caricaturaux opposant une approche socioculturelle qui instrumentaliserait les artistes et confinerait l'art à des finalités sociales, et une approche artistique réduisant à la seule dimension esthétique la responsabilité des créateurs.

Nous sommes entrés dans un nouvel âge de l'histoire de l'action culturelle. Sur les scènes professionnelles sont programmés des objets artistiques aussi divers que le Tazieh iranien, le Circus Ethiopia, Pippo Delbono et ses comédiens tout droit sortis de l'asile pour clochards ou de l'hôpital psychiatrique, Christiane Véricel et ses enfants issus de l'immigration, Didier Ruiz et ses personnes âgées, le Groupov avec les témoins du génocide rwandais, etc. ... Des aventures se multiplient impliquant des habitants, des prisonniers, des chômeurs ... dans des processus de création ambitieux.

Si certains artistes se plaignent d'être instrumentalisés par des politiques démagogiques ou aspirés par des fonctions d'éducateur éloignées de leurs goûts et de leurs compétences, il paraît un peu facile de renvoyer promptement la balle aux animateurs ou aux élus. Car s'ils sont certes en grande attente sur ce terrain, ils ne sont pas forcément fermés aux propositions originales que peuvent imaginer les équipes artistiques. Et les expériences ne manquent pas à travers des structures réputées traditionnelles telles les scènes nationales (Melun-Sénart, Montbéliard, Loos-en-Gohelle, Calais, bien d'autres).

Leur posture d'expérimentateur du partage surmonte l'opposition création/action. Comme le rappelle Benoît Lambert dans sa lettre ouverte à Robert Cantarella : *« lorsque Vilar envoyait les comédiens du TNP rencontrer les ouvriers de Renault, il le faisait pour les comédiens, pas pour les ouvriers. Il s'agissait moins d'éduquer les masses que de former les acteurs. Et non pas d'ailleurs de les former en trempant leur conscience petite bourgeoise dans la forte potion des vertus prolétariennes, afin de la régénérer au contact du peuple, mais simplement de les former en les maintenant dans le monde, en maintenant vivante la présence du monde, dont ils auraient ensuite à porter témoignage. »*

Cela nous a frappé tout au long des entretiens : en dépit des suspicions tenaces, de défiances parfois légitimes à l'égard du « socioculturel », l'idée de « démocratisation culturelle » réduite à l'organisation de l'accès aux scènes évolue. S'y substitue peu à peu la pensée d'une « démocratie de la culture » comme ensemble de démarches retissant ce qui avait été dénoué des liens entre les arts du spectacle vivant et la société. L'action culturelle se réinvente dans un souci de rapprochement renouvelé, de complémentarité et non de coupure entre l'éducation et la pratique, la création et la diffusion, les formes savantes et populaires, l'artiste et l'espace public.

13. Autre changement, autre enjeu des politiques publiques : la montée en puissance des collectivités locales.

Dès avant 1982, elles sont intervenues en faveur du spectacle vivant sur les mêmes modes que ceux de l'État. Leur concours s'est considérablement développé depuis la fin des années 70 au point de devenir, dans la quasi-totalité des champs d'activité du spectacle, financièrement majoritaire.

Les moyens du ministère de la culture, en dehors des établissements publics nationaux, ne représentent que 18 % du financement public du spectacle vivant en France.

Cette moyenne agrège des résultats différenciés selon les domaines :

- à l'échelon régional et face aux collectivités territoriales, les subventions du ministère représentent le quart du financement des activités de création, de production et de diffusion. Une illustration de ce rapport au niveau régional est fournie par les trois observatoires régionaux (Lorraine, PACA, Languedoc-Roussillon) qui situent le concours de l'État dans une fourchette de 16 % et 21 % en 1999. Ils ne représentaient que 9 % du financement de la formation en 1996.
- quant aux actions d'animation (sensibilisation, pratique amateur, action socioculturelle) l'enquête nationale de 1996 établit la très forte implication (85 %) des collectivités territoriales.
- ce n'est que dans le champ de la création/production/diffusion subventionnée par l'État que le poids de celui-ci est globalement supérieur (32 %).
- de la consolidation des données 2002 sur le secteur subventionné par l'État, composé de 93 structures de production (CDN, CDR, CCN, orchestres permanents, théâtres lyriques), 188 structures de diffusion (scènes nationales, scènes conventionnées, SMAC structurantes), 324 équipes artistiques conventionnées), il ressort que si l'État reste minoritaire sur les structures de production et sur les structures de diffusion (respectivement 32 % et 28 %), il demeure encore le premier financeur, à quasi parité avec les collectivités territoriales, des équipes artistiques conventionnées (52 %). Sa participation est proportionnellement plus grande pour les compagnies chorégraphiques (59 %) que pour les compagnies de théâtre, cirque et arts de la rue, et pour les ensembles musicaux (52 % dans le financement de chacune de ces deux catégories).

La région est la collectivité territoriale la plus investie dans le financement de la création indépendante conventionnée avec le ministère. En effet, son poids relatif dans chaque discipline est supérieur à celui des communes ou des départements. Il est particulièrement fort dans le domaine de la musique (21 % contre 17 % dans le domaine du théâtre, cirque, arts de la rue, et 15 % dans celui de la danse). L'implication des départements aux côtés des communes dans le financement de la création indépendante conventionnée avec le

ministère n'est pas négligeable : entre 16 % et 17 % pour les villes, et entre 11 % et 14 % pour les départements.

Les financements croisés État/collectivités qui ont porté le développement culturel du territoire reposaient sur l'effet multiplicateur des crédits de l'État et sur la reconnaissance de son expertise. Aujourd'hui, le ministère peine à rendre lisibles ses priorités.

La relance des politiques de spectacle vivant passe par une définition plus claire de la répartition des responsabilités.

Mais il convient d'opérer cette réforme avec précaution et progressivité sous peine de déqualifier un paysage que chacun s'accorde à reconnaître comme riche et vivant. Les évolutions à venir dans ce secteur consisteront beaucoup plus à adapter les modes de partenariat qu'à les faire disparaître.

14. Du constat sommaire qui précède, une première conclusion peut être dégagée. Les partenaires – État, collectivités locales, organisations professionnelles - manquent d'un **système d'observation cohérent, permettant de mesurer les situations, de suivre les évolutions**. Les données disponibles sont partielles, hétérogènes, irrégulièrement mises à jour.

Ces lacunes entravent les concertations indispensables, le travail en commun, la confiance qu'ils requièrent. La mise en œuvre d'un observatoire du spectacle vivant est une condition de la refondation des politiques publiques. Connaître pour évaluer ; évaluer pour agir. Elle peut se fonder sur les expériences existantes. L'ARCADE, association fondée en PACA à l'initiative de la région avec la collaboration de l'État en offre un exemple. Car l'observatoire doit être organisé à deux échelons : régional et national et permettre notamment la mesure des écarts territoriaux.

En outre, comme on le verra plus loin au chapitre 4, la région est le meilleur échelon de convergence des interventions publiques et d'évaluation des politiques culturelles. On propose en annexe l'ébauche de ce que pourraient être l'architecture et le cahier des charges d'un tel observatoire. L'ouverture de ce premier chantier, dont le pilotage sera assuré par la DMDTS, associera, autant que faire se peut, les centres de ressources existants, publics (DEP, CNT, Cité de la Musique, DMDTS) et professionnels (IRMA, CNV, SACD, SYNDEAC, etc.). Il devra couvrir, pour chaque discipline, les indicateurs de l'emploi et de la formation, de la production et de la diffusion, des entreprises et des publics, des pratiques et des actions culturelles, des dépenses et des recettes.

Ne nous leurrions pas. La tâche est ardue, longue et coûteuse. Les organismes sociaux et professionnels n'ont pas nécessairement intérêt à la publicité de leurs informations ; la

collecte des données manquantes nécessitera des dispositifs de mesure d'une lourdeur certaine. Il faudra s'atteler à cette tâche de manière pragmatique et progressive, combinant les enquêtes périodiques et les évaluations annuelles, en s'efforçant déjà de mieux rassembler, de croiser, exploiter ce qui existe.

Nous vivons, nous dit-on, « la fin d'une époque ». Le modèle français de soutien au spectacle vivant est à « bout de souffle ». Ce constat, nous l'aurons beaucoup entendu au cours des auditions. Il s'accompagne généralement d'un hommage nostalgique envers ce système patiemment mis en place depuis l'époque de Jeanne Laurent et de la décentralisation dramatique, puis d'André Malraux et des maisons de la culture, jusqu'à « l'ère » Lang, au cours de laquelle les aides à l'écriture, à la création, à la diffusion, aux formes les plus variées de l'action culturelle, ont permis un développement sans précédent de tous les genres, de toutes les esthétiques et ont suscité une saine émulation des collectivités territoriales, dont les contributions ont rapidement dépassé celles de l'État pour atteindre désormais 82 % du financement public.

L'explosion des initiatives, l'accumulation des priorités, toujours fortes et jamais remises en question, l'incapacité de la puissance publique à opérer des choix stratégiques, le brouillage des missions et des responsabilités de chacun, l'asphyxie financière qui en résulte et qui compromet le renouvellement des générations, alors même que la dépense publique en faveur du spectacle vivant n'a jamais été aussi importante : tels seraient les maux dont souffre ce système.

Présent partout, l'État n'est néanmoins fort nulle part et éprouve une difficulté grandissante à imprimer sa marque, à imposer ses choix faute de pouvoir les accompagner financièrement. Sa capacité en termes techniques et humains à suivre l'ensemble de ce champ institutionnel en expansion continue s'est amenuisée. Absorbé par la gestion des réseaux partenariaux, il n'accorde pas suffisamment d'attention à ses propres structures et ne les pilote pas vraiment. Par ailleurs, l'équilibre longtemps maintenu entre soutien aux artistes et institutions de référence d'une part, prise en compte de nouveaux enjeux de société d'autre part est rompu, faute pour l'État de disposer des marges nécessaires pour affronter vraiment les conséquences culturelles de la dislocation sociale, de la mondialisation marchande, de l'avènement des loisirs et du divertissement de masse.

L'accord du 26 juin 2003, fut le révélateur de cette rupture d'équilibre.

Au terme de ce constat et avant d'en dégager quelques conséquences, réaffirmons les principes de l'action publique, tels qu'ils ressortent des témoignages recueillis :

Principe de création. La prééminence de la production des œuvres est confirmée. Leur soutien est la mission première de l'État. Il organise la formation, définit et garantit les droits des artistes. Il assure leur présence dans les institutions culturelles qu'il finance. Toutefois l'action du ministère ne doit pas se limiter peu à peu, sous l'effet des contraintes budgétaires et d'une progression de la décentralisation de fait ou de droit, à un système d'allocation à la vie artistique professionnelle.

Principe de démocratie. L'idée de démocratie culturelle doit être refondée sur la conjonction de l'éducation artistique, de la reconnaissance des pratiques amateurs, de l'action culturelle, de la recherche de nouveaux publics et de l'amélioration de la circulation des œuvres, de l'équité territoriale. Le créateur peut y jouer un rôle central de formation, d'encadrement, d'initiateur de démarches artistiques novatrices. L'État veille à ce que ce rôle soit librement exercé.

Principe de régulation. Les pouvoirs publics ont le devoir de favoriser l'adéquation de la formation et de l'emploi artistiques, l'insertion dans les métiers et le bon déroulement des carrières, de préserver la diversité culturelle lorsqu'elle est menacée par les lois du marché, d'assurer l'équilibre entre la production et la diffusion, entre la culture et le divertissement, entre les diverses disciplines du spectacle vivant.

Principe de partenariat. Dans les missions qu'il partage avec les collectivités locales, l'État est garant de la liberté de création, de l'autonomie de programmation, du pluralisme culturel. Il exerce des fonctions d'impulsion d'activités novatrices, de recherches, d'expérimentations. Dans la définition et la conduite de leurs politiques, les pouvoirs publics renforcent ou développent les instances de concertation avec les organismes professionnels.

Principe d'évaluation et de transparence. Les politiques publiques font périodiquement l'objet d'évaluations indépendantes. Leurs critères et leurs résultats doivent être publiés.

Chapitre 2 **L'emploi et les métiers**

2.1. Les données de l'emploi¹

Le monde du spectacle est composite et éclaté, ses frontières sont imprécises, son importance économique augmente et il emploie un nombre croissant de salariés. Il peine pourtant à s'organiser et, par exemple, aucune nomenclature commune ne permet aujourd'hui de comparer avec précision les données disponibles. À partir des statistiques existantes, et sans prétendre aucunement à la précision scientifique, nous nous sommes efforcés de dessiner les grandes tendances afin d'éclairer la réflexion. Le choix des données rassemblées repose sur cet objectif. Par souci de lisibilité, elles sont toutes arrondies.

En termes d'emploi La culture emploie plus de 440 000 personnes^{INSEE} qui travaillent essentiellement dans le secteur privé, associatif ou commercial.

Le secteur public représente 84 000 emplois^{DEP} : 24 000 emplois budgétaires de l'État (dont 5 000 dans les EPIC) et 60 000 emplois des filières culturelles des collectivités territoriales (dont 33 000 enseignants artistiques).

Les 1 600 intitulés d'emploi^{CPNE} du spectacle offerts à 360 000 personnes^{DADS} par 37 000 entreprises^{AFDAS} du secteur culturel font l'objet d'un classement très différent selon les organismes ; les recoupements sont donc approximatifs.

Le spectacle vivant s'organise autour de la notion de projet. Les équipes de création se rassemblent le plus souvent pour le temps de réalisation d'un spectacle et se recomposent ensuite, ailleurs et autrement, autour d'une nouvelle production. Ce modèle génère la

¹ La présente synthèse est construite à partir :

- des auditions réalisées depuis le mois de novembre 2003,
- des travaux de la Commission permanente pour l'emploi au sein du CNPS présidée par Claude Seibel,
- des statistiques disponibles, INSEE (recensements, enquête emplois, DADS, étude sur la mobilité des salariés du spectacle), UNEDIC ANPE, AFDAS, CCS, AUDIENS,
- des travaux du DEP, de la DMDTS, de la CPNEFSV, et de ceux du CSTA dirigé par Pierre-Michel Menger,
- des contributions publiques des organisations professionnelles et des coordinations.

Les sources sont signalées en exposant.

création d'une myriade de très petites entreprises dont 42 % n'ont aucun salarié permanent ^{AFDAS}. De plus, la réforme des licences, en ouvrant le champ aux associations, a multiplié le nombre d'entrepreneurs de spectacles. C'est ainsi qu'en dehors des 110 000 employeurs occasionnels recensés par le guichet unique ou investis dans les secteurs de l'audiovisuel, des loisirs et des collectivités publiques, il y a environ 15 000 entreprises de spectacle vivant dont 90 % comptent moins de 10 salariés ^{AFDAS}.

La flexibilité est extrême, la précarité se développe, la paupérisation s'accélère car chaque année :

- le volume de travail progresse d'environ 5 % ^{CEP},
- le nombre de salariés augmente de 10 % ^{INSEE},
- le nombre des intermittents de 8% ^{CCS},
- le nombre de contrats de 15 % ^{CEP}.

De 1993 à 2001, le nombre de salariés ayant eu dans l'année au moins un poste (1h) dans le secteur du spectacle est passé de 200 000 à 360 000 ^{INSEE}.

En 2002 les métiers du spectacle, vivant et enregistré, comptaient (par recoupement et extrapolation des données des différentes sources), hors parcs de loisirs, environ 210 000 personnes ayant exercé une activité de plus de 10 heures ^{INSEE}, dont :

- 30 000 musiciens et chanteurs ^{ESTIMATION},
- 25 000 comédiens ^{ESTIMATION},
- 8 000 metteurs en scène et réalisateurs ^{ESTIMATION},
- 5 000 danseurs ^{ESTIMATION},
- 3 000 artistes du cirque et du music-hall ^{ESTIMATION},
- 29 000 divers.

Ces personnes se répartissaient la même année en 100 000 cotisants au régime général ^{UNEDIC} et 110 000 intermittents ^{CCS} dont :

- 60 000 artistes,
- 30 000 techniciens,
- 10 000 administratifs,
- 10 000 autres métiers ^{UNEDIC}.

À cet ensemble il conviendrait d'ajouter :

- les enseignants artistiques : 7 700 pour les formations supérieures, 6 700 pour les formations initiales^{DEP} ;
- les professionnels des cours privés et de la formation continue ainsi que les fonctionnaires affectés aux établissements de spectacle (pour lesquels on ne dispose pas de statistiques fiables).

La mobilité est très importante entre les métiers du spectacle et l'extérieur du champ. Sur les huit dernières années, la part des heures de travail offertes par le secteur du spectacle et par celui de l'audiovisuel est restée équivalente, mais la part d'activité hors secteur a augmenté de 5% pour atteindre 40% en 2002^{INSEE} ; en 2001^{INSEE} :

- 23% des salariés ont travaillé plus de 1000 heures dans le spectacle,
- 13% des salariés ont travaillé entre 500 et 1000 heures dans le spectacle,
- 64 % moins de 500 heures (dont 41% moins de 100 heures et 15% moins de 12 heures).

Le renouvellement est important. En 2001, 46 % des salariés sont des nouveaux arrivants^{INSEE}, 40 % des entrants quittent le marché la première année, 15 % la deuxième^{CEP}.

L'évolution des rémunérations est préoccupante. Les salaires annuels moyens ainsi que le nombre d'heures travaillées diminuent alors que le salaire journalier moyen augmente. Les revenus des allocataires sont hétérogènes. Toutefois, près de la moitié d'entre eux se situent entre 15 000 et 30 000 euros par an. Par ailleurs, 36,7% des bénéficiaires perçoivent plus de 50% de leurs revenus sous forme d'allocations de chômage^{UNEDIC}.

La retraite des salariés du spectacle est déséquilibrée. L'alternance des périodes chômées et travaillées et les abattements sur les charges sociales produisent souvent des retraites de base insuffisantes surtout pour les artistes, alors que les caisses complémentaires du spectacle (AUDIENS) sont bénéficiaires :

En 2001 : 30 000 entreprises - 443 000 salariés - 60 000 retraités^{AUDIENS}.

En 2000 : 452 M€ de cotisations - 153 M€ de prestations^{AUDIENS}.

La part de l'emploi permanent s'est marginalisée pour les artistes-interprètes, hormis dans quelques orchestres et ballets ou à la Comédie française, même si les administratifs et les techniciens ont parfois un emploi stable. Dans le spectacle vivant et enregistré, hors parcs de loisirs, on estime que les postes relevant du régime général représentent 40 % des emplois salariés (permanents, intermittents, occasionnels) : 99 500 en 2002^{UNEDIC}. En dix ans, le secteur a perdu près de 20 % de ses postes fixes^{INSEE}.

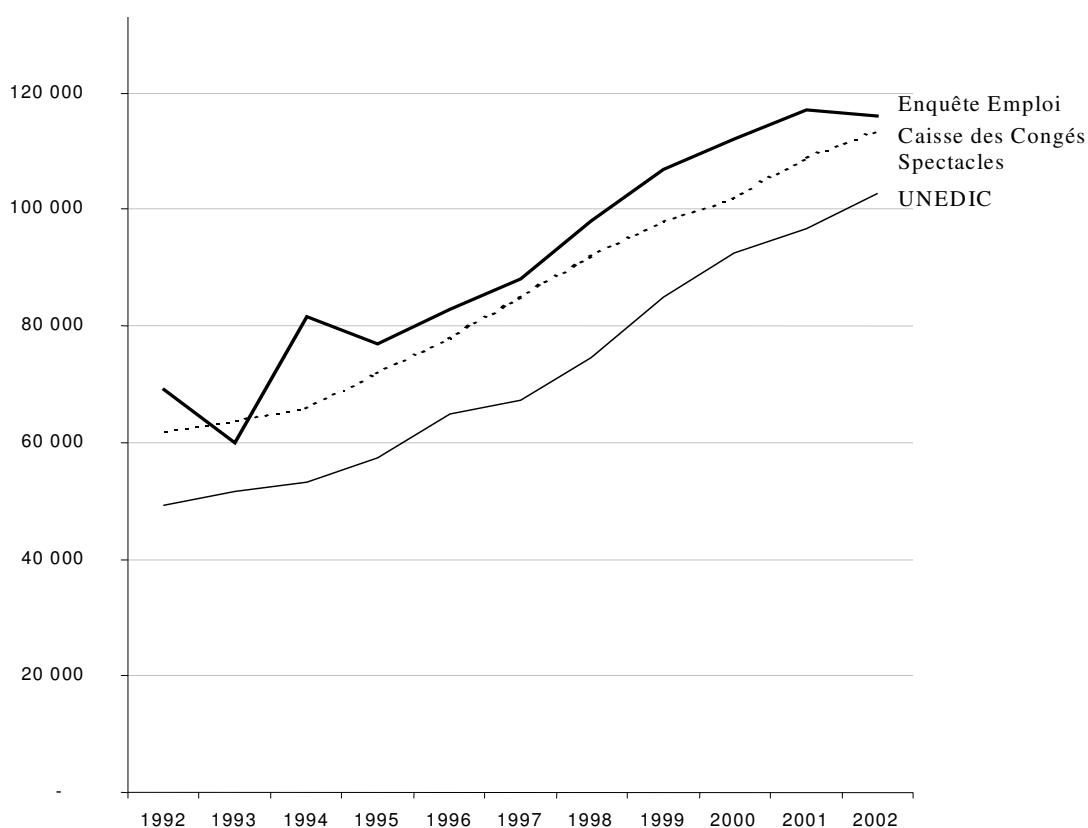
	Population totale en 2003	Dont : Intermittents
Danseurs	5 000	4 500
Musiciens	30 000	27 000
Comédiens	25 000	24 000

Le développement considérable du nombre de « compagnies » et de petits employeurs a pour effet que le ratio employeurs/salariés tend progressivement à se rapprocher de 1 (ceci semble plus particulièrement avéré dans le secteur chorégraphique).

La désagrégation du marché de l'emploi entre de trop nombreux employeurs semble être corrélée à cet autre constat inquiétant : la durée moyenne des contrats est passée de 28 jours en 1987 à 7 jours en 2000^{DEP}.

Au cours des années 1980, tous les indicateurs de l'emploi ont pivoté : nombre de jours de travail par rapport au nombre de jours chômés, durée moyenne du travail, durée moyenne des contrats, nombre d'employeurs, salaire journalier de référence.

Progression du nombre des intermittents^{DEP}



Le nombre des allocataires croît d'environ 8 % par an et le déficit des annexes VIII et X de 10 % par an^{UNEDIC}.

Évolution de l'intermittence du spectacle de 1992 à 2002

Allocataires :	+ 61 562	de 41 038	à 102 600	soit + 150%
Cotisations :	+ 85 M €	de 43	à 128 M€	soit + 198%
Prestations :	+ 697 M €	de 260	à 957 M€	soit + 270%
Déficit :	+ 612 M €	de 217	à 829 M€	soit + 282%

Par comparaison, évolution pour l'annexe IV (intérimaires) de 1995 à 2002

Effectif moyen indemnisé :	+ 117 371	de 74 456	à 191 827	soit + 158%
Effectif moyen employé :	+ 339 982	de 329 193	à 669 175	soit + 103%
Effectif moyen :	+ 457 353	de 403 649	à 861 002	soit + 113%
Cotisations :	+ 302 M €	de 303	à 605 M €	soit + 100%
Prestations :	+ 1276 M €	de 548	à 1824 M €	soit + 233%
Déficit :	+ 974 M €	de 245	à 1219 M €	soit + 398%

L'intermittence en 2002

113 400 intermittents (31 000 en 1985).

102 600 allocataires UNEDIC soit 90 % des cotisants.

67,4 % d'hommes - Âge moyen 37 ans - 5,5 % moins de 25 ans - 9,8% plus de 50.

91 577 entrées en 2001 : +14,3 % par rapport à 2000.

88 426 sorties dont 15,7 % durables : équivalent à 2000.

Montant mensuel moyen d'indemnité : 1 402 € (ensemble des allocataires : 937).

Salaire journalier de référence 132 € pour 121 en 2001 : + 10%.

La part des artistes parmi les intermittents a augmenté de 10 % en 10 ans et atteint 56 %.

L'annexe VIII (audiovisuel) représente en 2002, 30 % des effectifs.

Prestations : 295 M€.

Allocataires au 31/12 : 35 400.

Affiliation : 18,7 % moins de 530 h ; 38,4 % plus de 845 h.

Pour 96 % des allocataires, la proportion de cachets dans les rémunérations est inférieure à 20 %.

Salaire moyen SJR : 145 €.

Indemnité journalière moyenne : 51 €.

Coût moyen annuel pour l'ASSEDIC d'un allocataire : 8 951 €.

L'annexe X (artistes et spectacle vivant) représente en 2002, 70 % des effectifs.

Prestations : 662 M€.

Allocataires au 31/12 : 67 200.

Affiliation : 34,9 % moins de 530 h – 17,2 % plus de 845 h.

Pour 59 % des allocataires la proportion de cachet dans les rémunérations est supérieure à 80 %.

Salaire moyen SJR : 127 €.

Indemnité journalière moyenne 44 €.

Coût moyen annuel pour l'ASSEDIC d'un allocataire : 10 188 €.

Les nouvelles annexes (extrapolation sur base 2001)

- **VIII** (techniciens) : 41 % des effectifs.

Salaire journalier moyen : 124 €.

Indemnité journalière moyenne : 45 €.

- **X** (artistes) : 59 % des effectifs.

Salaire journalier moyen : 122 €.

Indemnité journalière moyenne : 43 €.

2.2. Faut-il il réguler l'accès aux emplois du spectacle vivant ?

La question de la régulation de l'accès aux emplois du spectacle vivant est complexe et controversée. Elle mérite un examen approfondi. L'idée même d'une régulation des entrées, si ce n'est par l'application mécanique des règles de l'assurance chômage, est rejetée par certains acteurs de la profession. De nombreuses considérations, dont les données rassemblées ci-dessus éclairent certains des enjeux, obligent cependant à poser la question. Nous examinerons d'abord le faisceau des arguments qui peuvent être invoqués, puis les objections que nous avons recueillies au cours des auditions, pour conclure sur la nécessité d'une régulation respectueuse de la démocratie culturelle et de la diversité des esthétiques.

2.2.1. Les problèmes engendrés par l'absence de régulation

Le déséquilibre entre l'offre et la demande. L'accroissement continu du nombre d'intermittents et ses conséquences sur les finances de l'assurance-chômage ont été rappelés au paragraphe 2.1. Parmi les données des dernières années, deux attirent particulièrement l'attention. D'une part, la croissance de l'effectif est très supérieure à celle de l'offre de travail, si bien que la part des jours travaillés dans l'année, qui représentait les deux tiers, est tombée à moins d'un tiers en moyenne. D'autre part, le nombre de personnes qui chaque année entrent dans le régime des intermittents et en sortent est très important : 40% des entrants disparaissent du régime au bout d'un an.

Même si le volume d'emplois augmente, il est partagé entre un nombre croissant de personnes, que l'existence seule d'un minimum d'heures nécessaire pour être indemnisé

vient limiter et l'on assiste par ailleurs à une noria d'entrées et de sorties : beaucoup d'entrants dans le métier ne parviennent pas à y demeurer.

L'origine de ces déséquilibres est bien connue : le nombre de personnes souhaitant travailler dans le spectacle dépasse de beaucoup le nombre d'emplois disponibles. Alors que la seule condition pour entrer dans l'intermittence est un nombre d'heures travaillées, certains interlocuteurs de la mission ont dénoncé une absence de contrôle de la qualification qui crée une concurrence entre les vrais professionnels et une multitude de salariés temporaires mal formés ou peu qualifiés, dont beaucoup finiront, après quelques expériences, par être rejetés et sortiront du dispositif.

On pourrait arguer du caractère positif de l'absence de filtre, les possibilités de chacun pouvant s'exprimer librement avec l'aide du régime de l'intermittence. Mais cela reviendrait à confier au marché le soin d'assurer cette fonction, au détriment des critères artistiques et de ceux de justice sociale. Quoiqu'il en soit, on ne peut que constater les lourds inconvénients de cette situation.

En premier lieu, le partage excessif du travail signifie un recul du professionnalisme qui ne peut être sans effets sur la qualité des spectacles et sur la sécurité au travail. Le métier cesse d'être le critère dominant de l'emploi, non seulement en raison de la facilité d'entrée, mais aussi parce que le déséquilibre entre l'offre et la demande fait de l'habileté dans la recherche d'emploi, de l'aisance à se mouvoir dans le milieu, des facteurs aussi déterminants, sinon plus, que la qualité artistique ou professionnelle.

En deuxième lieu, le déséquilibre du marché du travail facilite les abus et les exploitations, avec pour conséquence la paupérisation d'un grand nombre d'artistes et de techniciens. Même pour les plus talentueux, les carrières dans le spectacle vivant deviennent une succession aléatoire et chaotique de traversées du désert. De nombreuses auditions témoignent d'une situation faite de salaires en baisse, d'heures non déclarées et de conditions de travail dégradées. Dans son organisation (ou sa désorganisation) actuelle, l'intermittence se rapproche paradoxalement de la situation qui prévaut dans les pays les plus libéraux, pourtant les plus éloignés du modèle français.

Enfin, le nombre d'entrées et de sorties signifie, pour ceux qui les vivent, autant de désillusions, d'investissements inutilement consentis, de reconversions à négocier, de vies à reconstruire. Autrement dit, des coûts individuels et sociaux élevés, qu'une meilleure orientation aurait peut-être permis d'éviter. Beaucoup d'organiseurs de spectacles ressentent le décalage entre le nombre et l'intensité des propositions d'artistes qu'ils reçoivent et la difficulté d'accroître le public. La question de la régulation renvoie donc au rapport entre la capacité de diffusion et le nombre de personnes souhaitant mener une carrière artistique.

Les lois de l'économie. Depuis plus de vingt ans, on a peut-être trop négligé de porter sur la crise de l'emploi un regard d'économiste.

Des personnalités auditionnées ont rappelé que, dès lors qu'il existe un régime d'indemnisation du chômage plus favorable, la question de la régulation se pose. En effet, et surtout dans la durée, les lois économiques rendent alors très probable, sinon inexorable, l'accroissement de son effectif. Et on peut prévoir que le phénomène sera d'autant plus intense que les métiers concernés sont valorisés.

Ce phénomène s'étant produit et ayant accentué comme on le sait le déséquilibre financier du régime des intermittents, la question devient celle du déficit maximum acceptable. Elle se pose à l'échelon de l'UNEDIC en premier lieu, mais aussi de la nation toute entière : non seulement parce qu'au delà des comptes de l'UNEDIC, l'état général des finances publiques et de la richesse économique du pays déterminent la réponse, mais aussi parce que sa dimension politique dépasse le seul champ de l'économie : *fixer le déficit maximum signifie en effet limiter d'une manière ou d'une autre le nombre de bénéficiaires.*

Quoiqu'il en soit, le déficit du régime signifie que tout intermittent, quel que soit le lieu où il a travaillé, concert de rock ou ballet contemporain, Eurodisney ou l'Odéon, bénéficie d'une solidarité de la part de la collectivité, autrement dit d'une subvention. La question devient alors : celle-ci peut-elle être sans limite ? Doit-elle être automatiquement accordée à toute personne souhaitant devenir artiste ?

La confusion entre insertion sociale par la culture et insertion professionnelle dans la culture.

Le film *les Virtuoses* montrait avec force et émotion comment, pour les mineurs licenciés, la pratique musicale dans une fanfare jouait un rôle salvateur dans le contexte de la fermeture de la mine, unique employeur dans une petite ville isolée. Au cours des dernières années, les politiques sociales menées en direction de publics défavorisés ou des jeunes en difficulté, ainsi que celles conduites dans les quartiers difficiles dans le cadre de la politique de la ville, ont fréquemment recouru à la réalisation de projets culturels ou de formations artistiques utilisés comme moyen de motivation, de socialisation et d'apprentissage. C'est dans le même esprit que l'ANPE suscite et propose aux chômeurs des stages de réinsertion par le spectacle.

Une ambiguïté est susceptible de naître de ces initiatives. Leur visée étant la réinsertion, le pas est vite franchi qui consiste à croire qu'elles sont la promesse d'un emploi dans le monde artistique, espoir qui n'est pas toujours démenti par les organisateurs de ces stages. Pour une partie des stagiaires, les virtualités de l'intermittence permettent de transformer le rêve en réalité, du moins pendant un temps : sauf exception, un stage ou un projet ne sauraient remplacer un authentique cursus de formation artistique, qui prend plusieurs

années, et dont les statistiques montrent qu'il constitue la meilleure assurance d'emploi et de maintien dans le métier.

Un travail social légitime, dont de nombreuses réussites ont prouvé l'efficacité au regard de ses objectifs de socialisation et d'insertion, peut ainsi contribuer à aggraver les déséquilibres du marché du travail dans le spectacle vivant. On peut penser qu'un meilleur contrôle des qualités professionnelles à l'entrée dans l'intermittence permettrait à cette politique sociale de trouver sa juste place et limiterait ainsi le phénomène.

Des questions de politique culturelle. Les conséquences du déséquilibre du marché du travail sur les conditions de production, et donc sur les spectacles eux-mêmes, ne sont pas le seul enjeu de politique culturelle qui s'attache à la question de la régulation.

Le gonflement du déficit signifie, à l'intérieur des moyens globaux que la société consacre à la politique culturelle, l'accroissement de la part du spectacle vivant par rapport aux autres disciplines (arts plastiques notamment). Est-il légitime d'augmenter l'aide aux comédiens, musiciens et danseurs en laissant en état la situation des auteurs ou des plasticiens ? Peut-on laisser le seul cours des choses décider de la part des interprètes par rapport à celle des créateurs et à celle du patrimoine au sein du budget de la culture ? D'autres champs d'intervention peuvent représenter, à court et à long terme, des finalités à la fois culturelles et sociales majeures. Que l'on pense par exemple à l'architecture. Un des enjeux de la régulation est bien d'optimiser l'emploi des moyens par définition limités de la politique culturelle.

Nombre d'interlocuteurs ont fait remarquer qu'en faisant des 507 heures la seule condition de l'accès aux métiers artistiques, le système actuel permettait parfois de contourner la reconnaissance par les pairs et par le public qui traditionnellement déterminent l'appellation d'artiste. Qui a observé le fonctionnement du monde artistique sait la sévérité de ce processus de sélection. On peut bien sûr souhaiter sa disparition. Mais si on le considère comme une donnée, ce qui semble plus réaliste, alors force est de constater qu'il s'exerce avec le système actuel dans des conditions inadéquates.

Phénomène parallèle à la croissance des effectifs du spectacle vivant, l'explosion du nombre de formations et d'écoles aux métiers artistiques doit aussi interpeller les responsables de la politique culturelle. Elle explique l'écart entre le nombre de comédiens formés par les écoles nationalement reconnues depuis dix ans, à savoir un millier, et l'accroissement des effectifs d'intermittents déclarés par leur employeur comme comédiens, à savoir 12 000. Les personnes auditionnées ont souvent critiqué le manque de sérieux de certaines d'entre elles, les formations universitaires d'artiste n'étant pas les moins dénoncées. Les questions d'agrément et de reconnaissance des diplômes relevant des

pouvoirs publics, ceux-ci se trouvent par ce biais confrontés à la nécessité de prendre position quant à la régulation.

2.2.2. Le problème politique et moral d'une régulation concernant les artistes

La question de la régulation doit cependant être posée sans méconnaître sa portée politique et morale. En se concentrant exclusivement sur les règles techniques du régime, le débat sur l'intermittence oublie parfois l'essentiel, à savoir que son enjeu est le statut et, partant, le nombre des artistes professionnels. Question complexe dont l'importance symbolique, morale et politique justifierait que la réflexion s'élargisse au-delà du cercle des gens du métier : elle concerne tout un chacun, puisqu'il s'agit de savoir si la société peut et doit fixer le nombre d'artistes en son sein. On trouvera ci-après quelques éléments qui résultent des auditions et que nous versons au débat sans prétendre en rien épuiser le sujet.

La toile de fond. L'histoire et l'actualité constituent ensemble la toile de fond d'un débat sur la limitation des entrées dans les métiers artistiques.

S'agissant de l'histoire, on peut rappeler que pendant des siècles, c'est une cooptation malthusienne qui a régi le recrutement des artistes, dans le cadre des corporations médiévales d'abord, dans la limite d'emplois rares dans les cours princières, ou dans le cercle des académies de l'Ancien Régime. La liberté de s'établir comme artiste coïncide avec les Lumières et la Révolution, et si le système des académies a perduré, ce fut pour connaître un déclin progressif face aux artistes indépendants. Un regard sur le vingtième siècle conduit à constater que les différentes dictatures qui ont assombri son histoire ont mené des politiques de limitation du nombre des artistes. Toutefois, l'exemple des pays anglo-saxons, où l'appartenance à un syndicat pratiquant un *numerus clausus* conditionne l'exercice du métier, montre que le contrôle de l'entrée dans les métiers artistiques peut exister aussi dans des démocraties.

Du côté de l'actualité, l'émission *Star Academy* occupe une place singulière. Certes, ses participants sont sélectionnés parmi des centaines de candidats. L'émission accrédite néanmoins l'idée que quelques semaines de formation suffisent à acquérir la légitimité d'artiste et d'étoile médiatique. La conclusion qui s'impose à beaucoup en la regardant, « *pourquoi pas moi ?* », décrédibilise évidemment toute tentative d'imposer une sélection à l'entrée dans les métiers d'artiste. La présence d'un homme d'affaires ou d'un champion de judo à l'affiche de théâtres privés parisiens vient renforcer ce sentiment. Le phénomène ne se limite pas à la culture marchande : des films comme *L'Humanité* ou *Rosetta*, primés à Cannes, qu'on peut considérer comme représentatifs de "l'exception culturelle", ont été tournés avec des artistes amateurs.

Ainsi, la télé réalité et le choix de créateurs reconnus se rejoignent pour accréditer l'idée qu'un artiste sommeille en chacun, ou en tout cas pour remettre en cause les notions d'initiation et de reconnaissance qui structurent depuis des siècles la conception occidentale de l'artiste.

L'idéal de démocratie culturelle. Au delà de ces exemples, c'est l'aspiration à la démocratie culturelle qui conduit à souhaiter l'accès de tous à la condition d'artiste, à considérer comme illégitime tout contrôle. Dans le cadre d'une politique culturelle inspirée par cet idéal, les pouvoirs publics ont pour mission de susciter la démultiplication infinie des vocations artistiques, de les accompagner tout en les qualifiant, pour permettre à chacun d'identifier sa propre exigence et de la situer parmi les autres.

Aux yeux de certaines personnes auditionnées, la croissance des effectifs qui a provoqué la crise de l'intermittence ne signifie donc pas qu'il y a trop d'artistes, mais que la société ne fait pas les choix qui s'imposent pour donner à l'art sa juste place. Son devoir, dans la situation actuelle, est d'accroître le volume d'emploi offert. Et, si elle n'y parvient pas, d'assurer en tout cas un revenu décent aux artistes.

C'est ainsi qu'au cours des auditions s'est parfois exprimée l'opinion suivant laquelle la croissance des effectifs serait inéluctable et la régulation contredirait l'aspiration croissante et inexorable de la population à travailler dans l'art. Le besoin de culture s'accroît comme celui de santé, toujours plus de jeunes souhaitent s'orienter vers des métiers jugés épanouissants, et la politique culturelle comme l'environnement médiatique légitiment cette démarche en valorisant intensément les trajectoires artistiques. Les dépenses culturelles et le déficit de l'intermittence sont dès lors appelés à évoluer parallèlement à ceux de l'assurance maladie.

La régulation face à la diversité culturelle. Alors que les forces économiques tendent vers une concentration des industries culturelles, que l'on s'inquiète des chances de maintenir une production diversifiée face à la domination des productions commerciales, et que la promotion de la diversité culturelle constitue un axe central de la politique culturelle, il peut sembler paradoxal de prôner une régulation. Ne risque-t-elle pas en effet d'éliminer les artistes les moins diffusés, les tendances les plus marginales, bref, ce qui constitue le terreau de la création ? La contribution du régime de l'intermittence à une production culturelle créative et diversifiée serait alors remise en cause.

Régulation et secteur marchand de la culture. Comme cela a été dit plus haut, c'est bien l'existence d'une solidarité vis-à-vis des intermittents qui autorise à poser la question de la régulation. Chacun d'eux reçoit de la société une subvention implicite qui engendre une

déconnexion, certes relative, entre le revenu et le travail, et c'est la volonté ou la nécessité de limiter le budget de ces subventions qui conduit à envisager une limitation des entrées.

Lorsque l'emploi occupé par un intermittent se trouve dans le secteur culturel non marchand, la subvention implicite vient en général abonder d'autres subventions publiques. Autrement dit, elle intensifie une aide que des collectivités publiques ont décidée sur la base de critères d'intérêt général. La situation est différente lorsque l'emploi se trouve dans le secteur marchand : il peut exister un intérêt public à l'existence ou au développement de l'activité concernée - on pense par exemple à une scène de musique actuelle accueillant de jeunes chanteurs - mais il peut n'en exister aucun. La subvention implicite perd alors sa légitimité. C'est aussi le cas lorsque des structures publiques utilisent des intermittents pour des emplois qui devraient relever du régime de droit commun : certains cas ont été largement médiatisés.

En l'absence de régulation, la subvention implicite versée aux acteurs marchands qui emploient des intermittents s'accroît, ce qui est contradictoire avec les raisons qui fondent la solidarité en faveur de leur régime de chômage. Ici se trouve une raison de réguler l'entrée dans le régime de chômage intermittent : en maîtrisant de cette façon son déficit, on évite une remise en cause au motif que ce régime consiste à subventionner des activités marchandes.

On doit toutefois observer ici que si une régulation des entrées sur la base de critères qualitatifs correspond aux finalités culturelles et sociales du secteur public, elle est moins légitime vis-à-vis du secteur marchand où il peut paraître plus logique de laisser le marché désigner les salariés qui demeureront dans le système.

Les apories de la régulation. Des raisons plus fondamentales peuvent enfin conduire à rejeter toute idée de limitation à l'entrée dans les métiers artistiques. Quelle que soit la personne qui attribuera une carte professionnelle ou accordera l'entrée dans un régime social, elle se trouvera dans la position de devoir dire qui est artiste et qui ne l'est pas. Qui peut s'arroger un tel droit ? Qui peut décider d'exclure un artiste affirmant sa vocation ? Répondre, comme on le fait souvent : d'autres artistes, n'est pas satisfaisant. Ils peuvent se tromper, eux qui ont refusé les impressionnistes au Salon. Le principe même d'une régulation affirme la possibilité de préjuger ; rien ne peut assurer qu'elle pèsera justement les talents, qu'elle n'assassinera pas Mozart.

Réguler, c'est aussi déroger au fonctionnement courant du marché du travail artistique, spécialement dans le spectacle vivant, qui consiste à donner leur chance à beaucoup, pour ne conserver sur la durée que le petit nombre qui aura su résister aux difficultés du métier et passer avec succès l'épreuve du feu, c'est à dire du public. Un curriculum vitae, un enregistrement, un entretien ne permettent pas de détecter avec certitude le candidat artiste

qui soulèvera l'enthousiasme de la salle. La seule solution est d'essayer : le choix se fait sur scène, pas dans une commission.

2.2.3. La nécessité de réguler

Face aux considérations qui précèdent, des objections très fortes peuvent cependant être formulées, qui sont autant d'arguments en faveur de la nécessité de réguler.

En ce qui concerne le principe même de la limitation des entrées dans les métiers artistiques. L'illusion est effectivement largement partagée qu'avec un peu de culot, de la chance, du talent, « on peut y arriver ». Elle nourrit le mythe de l'inné, ainsi que le mépris dans lequel les formations artistiques et le travail sont trop souvent tenus. En favorisant l'augmentation des entrées dans les carrières artistiques, elle ne peut que contribuer aux déceptions qui s'ensuivent, avec les coûts qui leur sont liés. Il est de la responsabilité de chacun de montrer, à travers une régulation bien pensée, que les carrières artistiques réclament du travail, du temps, des compétences, des formations.

En ce qui concerne l'idéal de démocratie culturelle. La démocratie culturelle ne saurait être assimilée sans démagogie à l'inflation des effectifs, à la démultiplication à l'infini de l'offre. Cela crée une illusion de diversité, une situation contradictoire dont tous les acteurs de la vie culturelle ont à souffrir : le trop plein entraîne la dégradation des conditions concrètes de création et conduit à un exercice des métiers plus difficile pour tous. La démocratisation culturelle, c'est à dire l'accès de tous aux biens culturels, n'y trouve guère son compte : l'étude de différents marchés de biens culturels a montré que la faible lisibilité de l'offre, que seuls les plus connaisseurs surmontent aisément, favorise la consommation par le plus grand nombre de produits standardisés.

En ce qui concerne la régulation face à la diversité culturelle. La régulation ne vise donc pas la réduction de la diversité culturelle, mais au contraire la promotion de la production culturelle créative en évitant la dispersion et la dilution des initiatives. Là aussi, on ne peut que constater ce paradoxe qui fait que la plus grande diversité de l'offre ne conduit pas nécessairement à une grande diversité des pratiques. En matière musicale, des études ont montré que l'augmentation du nombre des titres disponibles allait de pair avec la concentration de la consommation sur un nombre réduit de "blockbusters".

En ce qui concerne les apories de la régulation. Un dispositif de régulation qui se traduirait par une limitation de la liberté d'expression ne serait en effet pas acceptable. Ce qui peut poser problème, ce n'est pas la sélection en soi, mais bien plutôt ses critères et ses objectifs : la régulation n'a pas pour objet de dire qui est artiste ni ce qui est beau. Il ne s'agit pas d'empêcher quiconque de jouer ; il s'agit de définir des seuils et des critères

permettant de désigner un artiste ou un technicien comme professionnel, et ainsi de lui permettre d'accéder à des prestations sociales ou à des droits correspondant à ce statut. À cet égard, il est très important, lorsqu'on aborde la question de la régulation des entrées, de bien distinguer l'accès à la scène, l'accès au métier et l'accès à un régime d'indemnisation du chômage dérogatoire.

2.3. Les voies d'une politique de régulation

Si la nécessité d'une régulation des entrées nous paraît en définitive difficilement contestable, cela ne signifie pas pour autant que les modalités de sa mise en œuvre soient aisées à définir. Les voies qui s'offrent sont en effet nombreuses et très diverses ; chacune d'entre elles présente des avantages et des inconvénients qu'il conviendra de peser soigneusement en fonction des objectifs définis. Nous commencerons par une rapide synthèse de la situation dans quelques pays de l'Union européenne. Nous examinerons ensuite plusieurs modes de régulation évoqués au cours de nos auditions, tels que les divers systèmes de carte professionnelle ou la régulation par la formation, mais aussi le rôle que pourraient jouer une meilleure structuration de la pratique en amateur ou de l'insertion professionnelle.

2.3.1. Les exemples étrangers

Le Royaume-Uni. Les artistes sont soit salariés, soit travailleurs indépendants (*self employed*). Les premiers disposent d'une protection sociale plus favorable que les seconds, qui ne bénéficient d'aucune couverture sociale, d'aucun régime spécifique d'assurance chômage et n'ont pas de droits à la formation professionnelle. Cette situation est largement majoritaire à la suite d'un programme qui, dans les années quatre-vingt-dix, a incité les chômeurs à devenir travailleurs indépendants.

La définition des droits des artistes est entièrement déléguée en Grande-Bretagne aux deux syndicats. L'intégration d'un artiste au syndicat est soumise à deux conditions : être issu d'une école reconnue par le syndicat, justifier d'au moins 20 cachets par an.

L'Espagne. L'artiste est salarié sauf s'il est producteur de son spectacle. Une pression est exercée constamment pour faire accepter aux artistes ce statut « autonome » quand ils sont en réalité des salariés. On les surnomme alors des « *falsos autónomos* ». Pour les salariés, il n'y a pas de système d'assurance chômage efficace, et la couverture par le régime de sécurité sociale se limite aux représentations en public, les phases de répétition par

exemple n'étant pas considérées comme des moments de production. Certaines compagnies déclarent leurs artistes et danseurs comme des administratifs, pour pouvoir leur assurer un minimum de sécurité. Très peu de compagnies permanentes peuvent assurer un salaire aux acteurs, ce qui les conduit à multiplier les activités. Enfin, le régime général d'indemnisation du chômage n'a fait l'objet d'aucune adaptation pour eux.

L'Allemagne. L'emploi permanent dans le cadre de troupes, d'orchestres ou d'ensembles constitués reste la règle en RFA, même s'il existe des statuts d'emploi à durée déterminée de différentes durées et l'équivalent de notre CDD d'usage. L'assurance chômage couvre les salariés du secteur culturel comme les autres salariés.

La Belgique. Depuis juillet 2003, l'artiste peut choisir entre le statut de salarié et celui d'indépendant. Pour les premiers, le renouvellement des CDD est limité à quatre contrats pour une durée totale maximale de deux ans. Des « agences sociales pour artistes », agissent d'une façon proche des agences d'intérim ou du guichet unique et remplissent les obligations d'employeurs pour les artistes travaillant avec une multitude d'entreprises. Agréées par les Régions, elles versent les cotisations et effectuent les déclarations sociales. L'employeur qui n'y recourt pas doit remplir lui-même l'ensemble des obligations.

La Suède. La plupart des artistes sont salariés, une minorité est travailleur indépendant. Le recours au CDD ne connaît pas de limitation légale. Il existe des CDD de long terme (deux à cinq ans) pour les artistes.

Quelques enseignements simples paraissent pouvoir être tirés de cette brève revue. Si le système américain ou britannique repose sur l'adhésion à des syndicats, qui peuvent continger leur nombre, la première limitation à l'entrée est celle qui résulte de la précarité du statut de travailleur indépendant. Cette remarque vaut pour la plupart des autres pays : même lorsque le statut de salarié existe, l'absence ou les lacunes de l'indemnisation chômage et des autres droits sociaux, constituent de fait un mode de limitation des entrées.

2.3.2. La carte professionnelle

La carte du CNC. Instaurée sous le régime de Vichy pour contrôler l'accès à la profession, la carte professionnelle du CNC a survécu à l'histoire, mais dans un champ limité au cinéma, ce qui exclut l'ensemble des professions liées à l'audiovisuel. Elle remplit deux fonctions principales : professionnaliser le secteur en validant les compétences et limiter l'accès à la profession.

La carte n'est pas obligatoire, mais l'embauche d'un technicien sans carte sur l'un des quinze postes techniques principaux d'un tournage expose le producteur à une pénalité financière : le CNC peut retirer 1% au montant de son aide par technicien sans carte. Une même personne peut posséder une carte valable pour plusieurs métiers et il existe, au sein d'un métier donné, plusieurs niveaux. Il faut ainsi cinq expériences de premier assistant décorateur pour prétendre au niveau de chef décorateur. Le nombre d'expériences exigé est réduit pour les détenteurs du diplôme de certaines écoles (FEMIS et Louis Lumière). Au vu des bulletins de salaire et de quelques vérifications, la carte est établie dans la journée et est valable à vie.

La commission professionnelle comprend treize titulaires : dix techniciens et trois producteurs, ayant chacun un suppléant. Conçue au départ comme disciplinaire, elle n'a jamais exercé cette fonction : aucun retrait de carte n'a été enregistré à ce jour. Elle examine aujourd'hui les demandes de dérogation, qui concernent notamment des professionnels confirmés de l'audiovisuel n'ayant pas travaillé dans le cinéma. Une personne qui bénéficie de deux dérogations dans le même métier obtient automatiquement la carte professionnelle correspondante. Le pourcentage de cartes délivrées par dérogation est passé de 30% en 1992 à 56% en 2003.

Le fonctionnement de la carte du CNC présente d'évidentes limites :

- la durée des expériences exigées pour la délivrance de la carte n'est pas définie : une expérience de quelques semaines a donc la même valeur qu'une expérience de plusieurs mois.
- les personnes désireuses d'obtenir une expérience et donc de postuler pour l'obtention de la carte acceptent des rémunérations inférieures (convention collective non étendue).
- son champ est réduit (environ 200 longs métrages par an).
- avec le développement de l'audiovisuel, ce champ limité conduit à un système de dérogation banalisé : 90% des demandes de dérogation sont accordées.

La carte de journaliste. La carte de presse concerne les journalistes professionnels, les correspondants, les collaborateurs directs de la rédaction (rédacteurs-traducteurs, reporters-photographes...). Elle est délivrée par la Commission de la Carte d'Identité des Journalistes Professionnels (CCIJP) selon la loi de mars 1935. La possession de la carte n'est pas obligatoire, toutefois l'article 6 de la Convention Collective Nationale de Travail des Journalistes précise qu'« aucune entreprise visée par la présente convention ne pourra employer pendant plus de trois mois des journalistes professionnels et assimilés qui ne seraient pas titulaires de la carte professionnelle de l'année ou pour lesquels cette carte n'aurait pas été demandée... ». La carte commande donc l'accès à l'emploi durable. Elle comprend trois niveaux :

Types de cartes	Conditions	Validité
Stagiaire	< 2 ans d'expérience	1 an renouvelable 1 fois
Titulaire	> 2 ans d'expérience ²	1 an
Honoraire	+ de 65 ans <u>et</u> >30 ans d'expérience <u>ou</u> retraité du journalisme	À vie

Pour chaque demande la CCIJP vérifie qu'il s'agit d'une occupation principale et régulière (3 mois d'activité consécutifs), procurant la majorité de ses ressources au postulant, ainsi que la nature des fonctions exercées. Dans le cas d'une première demande, le postulant ne peut prétendre qu'à la carte de stagiaire. Ce n'est qu'après deux années de collaborations "régulières et rétribuées" que la carte de journaliste titulaire peut être délivrée.

Le dossier à remplir comprend un curriculum vitae, des photocopies des diplômes, un certificat d'employeur, spécifiant exactement la fonction exercée et le montant des appointements, qui doivent correspondre au barème de la convention collective, les bulletins de salaire et un exemplaire des publications auxquelles le postulant collabore. Des correspondants répartis sur dix-neuf régions vérifient l'exactitude des renseignements fournis, s'assurent que le demandeur est en poste, que son travail est bien de nature journalistique et qu'il n'exerce pas d'autres activités non déclarées. Ils disposent de quinze jours pour remettre leur avis.

La carte est attribuée par deux commissaires issus de la CCIJP (un directeur – un journaliste) qui statuent sur le dossier. En cas de doute ou de dossier incomplet, le dossier est alors examiné par la commission de première instance en séance plénière (CCIJP). Elue pour trois ans, celle-ci comprend huit journalistes titulaires de la carte et huit directeurs, dont six issus de la presse écrite, un d'une agence de presse et un de l'audiovisuel public. Les déclarations inexactes, l'usage frauduleux d'une carte valide ou non, la délivrance d'attestations inexactes, la fabrication, distribution, utilisation de cartes ressemblantes... sont punis de 6 mois à 2 ans d'emprisonnement et d'une amende de 304 à 1 524 euros.

Les effets de la carte professionnelle. Au fil des auditions, le terme "carte professionnelle" est apparu comme un "mot valise" exprimant surtout le souhait d'un contrôle à l'entrée dans les métiers du spectacle ou dans l'intermittence, d'un "rite de passage" manifestant l'arrivée dans le monde artistique professionnel. Or, en fonction des droits et obligations qui lui sont associés, une carte professionnelle peut avoir des effets très différents. S'entendre au préalable sur les effets souhaités, donc sur les objectifs du dispositif, sera

² Un an suffit pour les titulaires d'un diplôme reconnu par la convention collective.

une condition essentielle de réussite si on choisit de s'engager dans cette voie. On peut ainsi imaginer des formules diverses, qui d'ailleurs ne s'excluent pas forcément.

- La carte peut conditionner le fait même de se produire sur scène, dès lors que le spectacle est payant ou public.
- La carte peut conditionner l'exercice du métier. Les employeurs se voient interdire l'embauche d'artistes et de techniciens qui ne la possèdent pas. Cette interdiction peut concerner la totalité du secteur ou seulement les entreprises recevant des subventions publiques.
- Sans interdire de travailler dans le spectacle, la carte peut être une condition pour bénéficier d'un régime social spécifique, les autres travailleurs restant dans le régime de droit commun. Cette distinction est essentielle. La carte professionnelle n'affecte alors pas la faculté donnée à tous d'exercer une activité artistique, elle signifie en revanche que, sur des critères à expliciter, la société choisit de donner à certains seulement des avantages sociaux.
- La carte peut viser globalement à encourager l'emploi de professionnels. Il a ainsi plusieurs fois été proposé de diminuer, voire de supprimer les subventions publiques si les effectifs sur le plateau ne comprennent pas une proportion minimale de porteurs de la carte. La suppression de certaines dérogations fiscales et sociales (par exemple l'abattement sur l'assiette des cotisations sociales des artistes) pour ceux qui n'ont pas la carte a été également évoquée. Dans le même esprit, on peut imaginer des règles d'indemnisation chômage plus favorables pour les titulaires de la carte.
- La carte professionnelle peut fonctionner comme un instrument de reconnaissance, qui ne conditionne pas, mais constate et manifeste l'entrée dans la profession, une fois qu'un certain nombre d'expériences ont effectivement eu lieu. Cette approche, qui est celle de la carte du CNC, a été proposée par plusieurs interlocuteurs. Remarquant que le CNC distingue plusieurs niveaux dans un métier donné, certains ont proposé de coupler la carte avec un système de validation des acquis de l'expérience. La carte deviendrait alors une pièce importante de la structuration des métiers et de la formation, que beaucoup d'auditionnés ont appelé de leurs vœux.
- La carte peut être seulement le moyen de bénéficier, lorsqu'on exerce le métier, de certaines prestations et avantages sociaux : accès à des coopératives, crédits, aides au logement, tarifs dans les spectacles, accès à des "maisons des artistes", etc. On peut aussi imaginer de donner aux porteurs de la carte l'accès à des prestations particulières de formation ou de reconversion, et, comme cela a été évoqué plus haut, de prévoir pour eux un nombre d'heures moins élevé pour bénéficier de l'indemnisation chômage spécifique.

La première hypothèse n'est bien sûr évoquée que pour mémoire. La deuxième, qui correspond peu ou prou au dispositif en vigueur aux Etats-Unis ou en Grande-Bretagne, n'a

pas non plus été proposée au fil des auditions. De nombreuses voix se sont en revanche prononcées en faveur de la création d'une carte attribuée par les pairs, traduisant une reconnaissance professionnelle. Pour beaucoup, l'emploi de titulaires de la carte devrait devenir un des critères d'attribution des subventions publiques. Toutefois, si l'on décide de créer une carte professionnelle, l'enjeu principal sera de savoir si sa possession doit devenir une condition pour accéder au régime d'assurance chômage spécifique, ou tout au moins donner des droits particuliers dans ce régime.

Le problème de l'attribution. Une fois choisis les objectifs et les effets d'une carte professionnelle, la question première est celle de l'instance qui l'attribue. L'État, les employeurs, des commissions d'artistes ou des commissions paritaires employeurs-salariés font partie des hypothèses évoquées devant la mission. L'attribution par un syndicat, comme dans certains pays anglo-saxons, n'a été envisagée par personne.

L'élaboration des critères artistiques et professionnels est une tâche d'envergure, mais des exemples montrent qu'elle n'est pas irréalisable. La SACEM est ainsi amenée, dans le cadre de commissions, à reconnaître ou non la qualité d'auteur ou de compositeur. De même, l'ANPE-Spectacles, à Paris, met en œuvre une batterie de critères : diplômes (avec une liste d'écoles agréées), carrière, existence de bulletins de salaire et d'expériences justifiées, réalisme et valeur du projet artistique, sur la base desquels elle refuse l'inscription d'environ la moitié des personnes qui déclarent rechercher un emploi dans le spectacle. Il est en revanche prévisible que ces critères seraient régulièrement à rénover ou revisiter, compte tenu de la variété des formes artistiques et de leur renouvellement constant.

Les effectifs en cause, 110 000 intermittents répartis sur tout le territoire, obligeraient à mettre en place une véritable administration, comportant vraisemblablement des niveaux locaux, régionaux et nationaux, pour gérer l'attribution et le cas échéant le retrait de la carte, ainsi que la désignation ou l'élection des membres des commissions. Un financement devrait être trouvé pour couvrir son coût de fonctionnement, qui ne serait sans doute pas négligeable : un système de carte professionnelle ne serait accepté qu'à condition de bien fonctionner, qu'il s'agisse de la transparence des procédures d'attribution, de leurs délais ou de la qualité des décisions, dépendante elle-même de l'approfondissement des critères, de leur application égale sur le territoire et du soin apporté à l'instruction des dossiers et aux délibérations.

Les considérations qui précèdent conduisent donc à recommander la plus grande prudence. La majorité de nos interlocuteurs ne se sont du reste pas montrés favorables à la solution de la carte professionnelle. Son évocation traduit cependant la nécessité reconnue par la plupart d'entre eux de mettre collectivement à l'étude des modes de contrôle plus efficaces à l'entrée dans les métiers du spectacle.

2.3.3. La formation

Le constat résultant des auditions est sévère. Le sentiment prévaut tout d'abord d'une mauvaise adéquation entre l'offre de formation et l'offre d'emploi. Beaucoup soulignent la croissance incontrôlée des écoles et des cursus – y compris au sein de l'Université – et l'insuffisante connaissance des besoins. Second point du diagnostic : les diplômes sont peu valorisés par les employeurs, que l'on s'intéresse aux critères de recrutement ou à la fixation des niveaux de rémunération. Enfin, la formation continue, qui n'est pas maîtrisée par les employeurs, manque d'une structuration d'ensemble tant au niveau des entreprises qu'à celui du marché.

Cependant, la formation est considérée par tous comme un levier essentiel de la régulation du secteur. Comme nous l'avons indiqué plus haut, en dix ans, les neuf écoles principales ont formé un millier de comédiens, alors que 11 000 autres sont venus pendant la même période grossir les effectifs de l'intermittence. Une organisation plus rigoureuse pourrait donc avoir des effets importants sur le nombre d'entrées.

Réguler d'abord la formation : l'urgence n'est pas la même selon les disciplines, mais elle semble évidente pour le théâtre, domaine dans lequel, selon plusieurs interlocuteurs, des centaines d'écoles seraient apparues en région parisienne au cours des dernières années.

La régulation par les formations implique non seulement une meilleure organisation et un plus grand contrôle de celles-ci, mais aussi l'octroi d'avantages aux artistes et techniciens issus de celles qui ont été reconnues ou labellisées. Plusieurs personnes auditionnées ont donc proposé de privilégier les embauches de ces derniers dans les théâtres publics, en subordonnant les subventions à leur présence, ou, comme le fait le CNC, en les diminuant en leur absence.

La même logique conduirait à leur donner un avantage en matière d'insertion professionnelle en prévoyant, dans les premières années de leur carrière, des conditions d'accès aux droits sociaux moins sévères.

Deux écueils doivent être signalés en matière de régulation par la formation. D'une part, si la labellisation ou une organisation des diplômes trop stricte aboutissent à la création d'un « moule », elles présentent le risque d'une normalisation peu propice à la créativité et à la diversité. D'autre part, de telles mesures risquent d'être perçues comme injustes si ne sont pas simultanément mis en place des dispositifs de validation des acquis de l'expérience ouvrant droit, au moins en partie, aux mêmes avantages. C'est donc à long terme seulement que les effets d'une régulation par les formations pourraient se faire sentir sur les effectifs. Enfin, beaucoup d'interlocuteurs ont pointé la contradiction entre la limite de 55 heures d'activités de formation prises en compte par l'UNEDIC et l'objectif de professionnaliser

des formations. 55 heures représentent une durée inférieure à ce qu'exige l'implication d'un artiste dans une activité de transmission pour une année entière. Cette limite tend de ce fait à éloigner des activités de formateur les artistes actifs, qui y seraient pourtant les plus légitimes. Il faut, par la négociation, corriger les effets néfastes de cette mesure.

Quoiqu'il en soit, les propositions recueillies peuvent être rassemblées selon trois exigences principales :

- pour l'État, structurer l'offre de formation initiale afin de lui donner plus de cohérence et de lisibilité ;
- pour les partenaires sociaux, adapter la formation professionnelle aux transformations de l'offre d'emplois ;
- pour l'ensemble des acteurs de la formation, construire un dispositif de formation, tout au long de la vie, cohérent et efficace.

Pour agir efficacement, il convient d'abord d'analyser les dispositifs existants ; mais dans un premier temps, il faudrait résoudre les problèmes cruciaux qui se posent dans chacun des secteurs de formations : artistique, technique ou administratif.

Pour les filières artistiques, il faudrait mieux distinguer les cursus qui relèvent de la formation générale de ceux dont l'objectif est de former à un métier. L'offre doit adapter ses critères et ses méthodes aux ambitions des amateurs et des professionnels qui sont par nature différentes.

De la même façon, il serait opportun de mieux appréhender l'ensemble des filières de formation des formateurs et ceci à tous les niveaux. À l'image de ce qui existe pour la danse, la musique classique et les musiques actuelles, il faudrait créer pour le théâtre une formation des formateurs assortie d'un diplôme d'État (« professeur de théâtre »), accessible également par la VAE ou sur épreuves. Cette création est en cours pour le cirque.

Pour les filières techniques, l'accent devrait être mis sur les formations aux métiers fondamentaux. Il est paradoxal de former plus de régisseurs de plateau que de machinistes, plus de réalisateurs de costumes que de couturiers, etc.

Pour les filières administratives, la pléthore de l'offre est sans commune mesure avec les besoins des entreprises de spectacle. Les universités offrent des cursus courts ou longs à des étudiants qui n'ont pratiquement aucune perspective de débouchés dans un marché du travail saturé.

Il est paradoxal de constater que malgré cette profusion, aucune formation n'existe pour la direction d'établissements culturels et artistiques, alors que nos interlocuteurs sont nombreux à la réclamer.

Structurer l'offre de formation initiale est de la compétence de l'État qui devrait :

- être plus sélectif dans ses agréments ;
- mieux hiérarchiser les écoles existantes ;
- s'opposer à l'ouverture de nouvelles formations professionnelles dans les secteurs saturés : théâtre, administration culturelle... ;
- harmoniser les diplômes et compléter le dispositif diplômant ; inciter les établissements de production et de diffusion à tenir compte des diplômes et des qualifications dans leurs embauches ;
- mieux évaluer les besoins de filières à vocation professionnelle.

Pour les partenaires sociaux, plusieurs règles de conduite s'imposent :

Mieux orienter la formation continue vers l'emploi. Trop de stages de formation, pour les artistes comme pour les techniciens, sont encore destinés en effet à élargir le cercle des relations professionnelles des salariés intermittents. On peut s'interroger sur leur efficacité réelle à développer l'employabilité des stagiaires. Le CEP et le rapport Roigt-Klein préconisaient de donner plus de place aux employeurs dans la définition de la politique de l'AFDAS afin qu'elle soit mieux adaptée aux besoins du secteur. Il est vital aujourd'hui que tous les partenaires de la formation continue et d'abord les partenaires sociaux reconsidèrent ensemble les conditions de développement de la formation et de l'apprentissage.

À cet effet, un engagement de développement des formations (EDDF) devrait être rapidement mis en place au niveau de la branche. Dans ce cadre les outils d'une structuration sérieuse de la formation continue pourraient se constituer. La nouvelle loi sur les formations offre des perspectives intéressantes. C'est une opportunité dont la profession doit s'emparer.

Développer la formation en alternance. Dans le spectacle, l'insertion professionnelle repose traditionnellement sur le compagnonnage. Sous réserve que les diplômes et les qualifications existent, le contrat d'apprentissage ou le contrat de qualification peuvent être utilisés pour les métiers de la scène, notamment pour les techniciens, mais aussi pour les artistes et les administratifs. Il convient également de mettre en place la validation des acquis de l'expérience (VAE).

La branche prend un retard considérable sur l'ensemble de son dispositif de qualification. Le secteur est peu diplômé et cette singularité a des conséquences graves sur les reconversions. La VAE est un levier pour ouvrir des perspectives aux professionnels dont les carrières sont interrompues.

L'ampleur des difficultés à résoudre réclame une mobilisation de l'ensemble des acteurs de la formation et d'abord sur les points suivants :

- à l'instar de toutes les branches professionnelles organisées, le spectacle vivant pourrait être doté d'un schéma directeur des formations décrivant, selon la spécificité de chaque discipline, l'offre de formation, sa répartition entre le public et le privé, entre les collectivités territoriales et l'État, son équilibre territorial. Ce schéma s'appuierait sur une estimation préalable (jamais faite à ce jour) des débouchés, sans perdre de vue toutefois que l'adéquation emploi-formation n'est pas, en matière artistique, un objectif accessible.
- par ailleurs, étant donné les fortes spécificités du spectacle vivant, il est souhaitable que les représentants de la branche soient aidés dans leur réflexion pour identifier les différentes filières professionnelles, évaluer leur importance respective, apprécier les compétences requises, rechercher les liens existants entre les emplois dans ces filières ainsi que les niveaux de formation correspondants, adapter les parcours professionnels et les rôles respectifs de la formation initiale et de la formation professionnelle continue. À cet égard, la Commission Paritaire Nationale pour l'Emploi et la Formation dans le Spectacle Vivant est l'outil de rencontre et de décisions pertinent. L'État doit lui garantir les moyens de ses travaux.
- enfin, les organismes en charge de la formation professionnelle en région s'emparent parfois des questions touchant à la professionnalisation du spectacle vivant. Il existe çà et là des conventions liant l'ANPE, l'AFDAS, le conseil régional, la délégation générale de la formation professionnelle, la DRAC autour d'un plan régional de formation professionnelle. Ces conventions sont en général négociées hors de toute relation avec les professionnels. Il conviendrait qu'une déclinaison au niveau régional de la représentation de la branche puisse participer aux négociations avec les tutelles.

2.3.4. La structuration des pratiques en amateur

Une meilleure organisation des pratiques amateurs, sans relever à proprement parler d'une régulation du marché du travail artistique, est cependant susceptible de contribuer à cet objectif. En effet, plus la pratique amateur sera encouragée, reconnue et valorisée, moins l'incitation à entrer dans la profession sera forte.

Le temps de travail annuel résultant de la loi sur les trente-cinq heures permet une pratique amateur approfondie. Rappelons que 1.600 heures par an, c'est à la fois la durée de travail selon cette loi et le temps que passe en moyenne un Français devant la télévision. La combinaison d'une activité professionnelle non artistique avec une activité amateur intense pourrait alors paraître à beaucoup une voie préférable aux aléas de l'intermittence.

Il en ira ainsi d'autant plus aisément qu'on saura apporter un soutien à l'activité de leurs troupes, associations et orchestres, qu'on leur proposera des lieux et des outils de travail pour mieux s'exprimer et qu'on leur donnera la possibilité de travailler dans de meilleures conditions et donc de progresser sous la houlette de professionnels en mettant en place des systèmes de reconnaissance. Le travail des artistes avec les amateurs doit être valorisé comme un espace d'échange. On imagine des commandes passées par des amateurs, avec le soutien des collectivités et des établissements culturels, à des créateurs (écriture, mise en scène, réalisation de films, événements...).

À l'origine, les grands mouvements de l'éducation populaire, impulsés par des militants à l'échelle du pays, posaient "la culture pour tous" comme une nécessité pour devenir citoyen et acteur dans la collectivité. L'effort éducatif se poursuivait, en dehors du temps scolaire, sous d'autres formes. De nombreux artistes ont accompagné ces mouvements. C'était un véritable projet culturel de société. Le réseau des "maisons des jeunes et de la culture" s'est développé avec un grand dynamisme. Les communes se sont dotées de salles polyvalentes équipées (années 70-80) avec pour mission prioritaire d'abriter la pratique amateur et la vie associative.

Depuis, les choses ont beaucoup changé. Le fossé s'est creusé entre une volonté d'excellence et de professionnalisation portée par le ministère de la culture et "l'animation socioculturelle" peu à peu dévalorisée et de plus en plus cantonnée à la direction en charge de la jeunesse, qui y consacre près de 11,5 millions d'euros et aux fédérations dont les moyens se sont érodés. En dépit des efforts de rapprochement (circulaire du 15 juin 1999 du ministère de la culture, protocole d'accord Culture-Jeunesse et sports de 2001), les volontés affichées n'ont pas encore produit les avancées nécessaires, notamment par manque de moyens financiers et humains.

La relation avec les professionnels est un point sensible dès lors que l'on aborde la question de l'encouragement des pratiques amateurs. Considérés par les syndicats d'artistes comme pouvant entrer en concurrence directe avec l'offre artistique professionnelle, les amateurs éclairés peinent à trouver des lieux où se produire. Or il n'y a pas de pratique sans confrontation avec le public. L'accès aux lieux est donc essentiel. Deux questions se posent alors : dans quels lieux jouer ? ; dans quelles conditions économiques qui soient bien distinctes des pratiques professionnelles ? Se pose ensuite la question de la rémunération des prestations des troupes amateurs.

Malgré l'insuffisance d'une politique cohérente et visible de la part de l'État, ce secteur a pu cependant progresser grâce à l'engagement des collectivités locales. En ce sens, les pratiques amateurs sont d'ores et déjà un domaine bénéficiant des bienfaits de la décentralisation. Certes, les efforts consentis par les villes ne sont pas au niveau de ceux consacrés au sport, mais on ne peut nier l'intérêt des élus pour les associations de théâtre, les harmonies, les locaux de répétitions ou les écoles de danse.

L'organisation des secteurs de la musique et de la danse via les ADDM place le Département au premier rang des collectivités pouvant promouvoir une politique active en faveur des pratiques amateurs. Par ailleurs, au delà des ADDM qui réunissent l'État et les Départements autour d'objectifs communs, l'apparition récente d'associations départementales couvrant tout le champ des pratiques artistiques et placées sous la seule responsabilité des conseils généraux témoigne d'une volonté d'accroître les efforts.

Dès lors un choix s'impose :

- ou bien l'on affirme que le champ des pratiques amateurs ne relève pas des missions prioritaires du ministère de la culture, ce qui signifie qu'il doit s'en dégager clairement au profit d'autres administrations, des collectivités locales et des fédérations ;
- ou bien l'on considère qu'il s'agit d'un projet indissociable de la double finalité de démocratisation et de régulation générale de l'activité culturelle et, dès lors, il importe de mettre en œuvre, en collaboration avec ces autres administrations, collectivités, fédérations et associations une vraie structuration de ce champ.

De quoi les amateurs ont-ils besoin ?

- d'une information regroupée et aisément disponible ;
- d'un encadrement dont la qualité soit reconnue et contrôlée ;
- de lieux de travail et de répétition, mais aussi d'une ouverture des structures culturelles à leurs pratiques, ainsi que de rencontres avec le public : levers de rideaux, festivals amateurs et/ou professionnels... Il faudra prendre garde au strict respect des règles juridiques et financières ;
- d'occasions de reconnaissance, de valorisation, de promotion de leurs pratiques.

Pour répondre à ces besoins, il convient d'organiser une coordination interministérielle pilotée par le ministère chargé de la Jeunesse appuyé sur l'INJEP, lieu de ressources national pour les amateurs, afin de permettre notamment :

- le croisement des réseaux régionaux d'informations et la mise en commun de centres de ressources (du réseau RDM et du réseau information jeunesse déjà prévus) et la construction d'un site Internet national qui renvoie à des sites régionaux ;
- la définition et la certification des différents niveaux de qualification nécessaires aux intervenants pour améliorer la qualité des pratiques (animateurs, encadrement, professionnels de la culture, conseillers d'éducation populaire et de jeunesse...) ;
- dans le domaine de la musique, l'extension des missions des DUMistes à l'encadrement des pratiques amateurs ;
- la mise en place de systèmes de reconnaissance et de validation des expériences ;
- des conventions d'objectifs et de moyens que les ministères chargés de la Jeunesse et de la Culture pourraient négocier ensemble avec les fédérations et les associations agréées.

Des programmes régionaux ou départementaux organiseraient les partenariats entre l'État, les collectivités de plus en plus engagées, les associations et fédérations d'éducation populaires et les établissements culturels. Ils constitueraient le cadre de repérage des ressources et des besoins. Ils prévoiraient des plans de formation, d'aménagement des lieux de travail, l'ouverture d'ateliers, l'accueil sur les plateaux et la présentation au public et dans les festivals...

Reste à établir un cadre juridique, social, fiscal clarifiant le statut d'amateur. La conjonction des règles du décret de 1953 avec celles de la présomption de salariat et de la réglementation des licences interdit de fait à un organisateur de spectacles professionnels (titulaire d'une licence) de proposer au public des représentations avec des amateurs, même si le travail a été encadré par des artistes intervenants professionnels. Pour ce faire, ils doivent embaucher en tant qu'intermittents toutes les personnes participantes ou « bricoler » en confiant l'organisation de ces manifestations à un organisateur occasionnel. La rétribution d'amateurs en situation de représentation est interdite dans tous les cas. On peut imaginer une billetterie gratuite qui laisse la possibilité au public d'aider financièrement l'association sous forme de dons, avec reçus déductibles des impôts. Ces sommes seraient destinées à couvrir en partie les coûts techniques et les frais occasionnés par la réalisation. Ceci permettrait de se garantir de toute accusation de concurrence à l'endroit des professionnels et de se prémunir contre les risques de requalification en présomption de salariat. Le décret de 1953 doit être repris et précisé en ce sens.

D'éventuelles incitations pourraient encourager les entreprises à soutenir les pratiques amateurs de leurs salariés (à l'image du « carrefour des passions », festival d'amateurs organisé par les comités d'entreprise de grandes entreprises d'Île-de-France), en prenant garde toutefois à ce que les productions amateurs ne se retrouvent pas sur le marché de la diffusion professionnelle.

Des actions de mise en valeur pourraient être organisées (concours, prix, rencontres nationales, tremplins) au sein d'organismes prestigieux. Des expériences existent, trop limitées, qui pourraient être étendues à l'exemple britannique des concours parrainés par la Reine qui font l'objet d'une ample médiatisation.

2.3.5. L'insertion professionnelle

Dans le spectacle vivant comme ailleurs, l'insertion dans le métier des jeunes professionnels est un enjeu majeur. C'est par elle que le renouvellement des générations peut s'effectuer, tout en assurant la transmission du patrimoine fait des savoir-faire accumulés par les générations précédentes et en préservant une qualité dans l'exercice des métiers qui conditionne la valeur des spectacles futurs. Elle paraît d'autant plus nécessaire que la multiplicité des employeurs et la forte concurrence rendent périlleuse l'entrée dans la carrière.

Certes, elle prend des formes diverses selon les métiers et les disciplines. De plus, pour les artistes, la liberté qui s'exerce par les trajectoires individuelles interdit d'imposer tout modèle préétabli. L'opinion est néanmoins largement partagée que les différents segments du secteur du spectacle vivant pourraient et devraient faire plus pour l'insertion des jeunes dans les différents métiers.

On constate en particulier une faible utilisation des contrats d'alternance. C'est évidemment une des conséquences de l'intermittence, qui n'est pas le cadre le plus propice à l'apprentissage dans la durée auprès d'un maître ou dans le cadre d'une troupe, voies pourtant séculaires de formation des artistes. Certains vont jusqu'à dire que l'intermittence prive les artistes d'une vraie transmission que seul l'emploi pérenne permettrait d'assurer.

Améliorer l'insertion professionnelle paraît pourtant possible dès lors qu'existerait la volonté chez les employeurs et les salariés de mettre en place des mécanismes d'appui et d'accompagnement.

Deux types de mesures sont à envisager : d'une part celles qui soutiennent les jeunes, dans les premières années de la vie active, pour obtenir des engagements ou réaliser des projets; d'autre part celles qui visent à élargir l'usage des différentes formules de contrats d'alternance ou d'emplois aidés.

Les mesures de soutien. On doit en premier lieu remarquer que le soutien à l'insertion professionnelle des élèves devrait faire partie des missions de tout établissement de formation aux métiers du spectacle, en particulier pour les métiers artistiques. Cette

mission pourrait être rappelée dans les cahiers des charges de ceux qui sont subventionnés ou qui seront labellisés.

Dans l'orbite du ministère de la culture ont été créées des institutions qui permettent à des jeunes artistes de vivre une véritable première expérience professionnelle, sous la direction d'artistes expérimentés et reconnus. Citons notamment : le Jeune Théâtre national (JTN) pour les comédiens, le Centre national d'insertion professionnelle d'artistes lyriques (CNIPAL), l'Atelier du Rhin ou le Centre de formation lyrique de l'Opéra pour les chanteurs lyriques, l'Orchestre français des jeunes pour les instrumentistes, le Studio des Variétés et le Fonds d'Action et d'Initiative Rock pour les musiques actuelles. La croissance des effectifs artistiques justifierait une reproduction de ces initiatives à l'échelon des collectivités territoriales.

Une autre mesure, complémentaire de la précédente, consisterait à développer les résidences de jeunes professionnels dans des lieux de création qui recevraient la mission, avec les moyens financiers correspondants, de les accueillir, de les rémunérer, le cas échéant de les aider à se former, et enfin de les faire bénéficier de moyens de création, tout ceci pendant une période de plusieurs mois suffisante pour élaborer un projet, le concrétiser et le présenter au public. Ces projets pourraient être individuels ou au contraire concerner des groupes constitués.

Enfin, on ne saurait négliger le rôle des aides financières. Les bourses aux jeunes artistes ont depuis des lustres montré leur efficacité. On peut aussi imaginer des dispositifs qui, en prenant en charge une partie des coûts des premières embauches, inciteraient les employeurs, en particulier ceux du secteur public, à engager des jeunes.

Le développement de l'alternance, des contrats aidés et du tutorat. Une enquête menée par la DMDTS a montré que 12% seulement des scènes nationales recourent au contrat d'apprentissage et 17% au contrat de qualification. Une utilisation accrue de l'alternance dans le spectacle vivant paraît pourtant envisageable et souhaitable. Ancrée dans les traditions de beaucoup des métiers du secteur, elle est aussi une solution d'avenir : ramenant les employeurs à leurs responsabilités, les obligations qu'elle induit sont structurantes.

La charte de la formation en alternance adoptée par les partenaires sociaux du spectacle vivant dans le cadre du CNESV crée un cadre bienvenu pour développer l'alternance : ce document reprend les termes de la loi en les adaptant au contexte du secteur et surtout rappelle l'étendue et le contenu des responsabilités de chaque acteur : employeur, salarié et organisme de formation.

Évidemment adaptée aux emplois de technicien, l'alternance devrait aussi concerner les artistes : les expériences telles que celles menées par l'ENSATT à Lyon, le CDN de Valence ou l'Orchestre français des jeunes restent encore isolées. Elles s'adressent à des professionnels entrant dans le métier. Cependant, lors d'une audition, a été évoqué l'intérêt que pourrait présenter l'alternance, après une dizaine d'années d'exercice, pour des artistes de haut niveau ayant besoin de renouveler leur potentiel et redéployer leur carrière.

L'application aux artistes de l'apprentissage rencontre un obstacle : il doit conduire à un diplôme reconnu. Or, il n'en existe pas dans toutes les disciplines et dans tous les emplois, et tel est notamment le cas pour les acteurs. La souplesse du contrat de qualification apporte toutefois une solution, puisqu'il est seulement associé à l'acquisition d'une qualification professionnelle reconnue dans la branche. Par ailleurs, la déclinaison dans le secteur culturel du contrat d'insertion dans la vie sociale (le CIVIS) mériterait d'être étudiée. Les contrats d'alternance doivent prévoir un maître d'apprentissage ou un tuteur chargé d'encadrer le jeune professionnel. C'est avec raison que la charte déjà citée les considère comme « la clé de voûte de l'alternance ». Bien au delà des seuls cas des contrats d'alternance, le tutorat, qui correspond bien à la nature des métiers et des activités, permettrait d'améliorer l'insertion professionnelle dans le spectacle vivant.

Ceci impliquerait toutefois de créer les conditions permettant d'être à la fois intermittent et tuteur. En effet, dans les conditions d'emploi particulières du secteur, le tuteur doit pouvoir se situer hors de l'entreprise, ce qui n'est pas la norme. Il faudrait aussi envisager de reconnaître le tutorat comme une activité pouvant entrer dans le quota des heures d'enseignement prises en compte dans le calcul des indemnités de chômage. Un forfait d'heures serait alloué, en contrepartie de quoi le tuteur serait astreint à des obligations précises vis-à-vis de celui qu'il encadre.

Enfin, l'hypothèse a été évoquée, si les règles d'indemnisation du chômage venaient à reconnaître des avantages spécifiques aux jeunes, de conditionner ceux-ci à l'existence d'un tuteur, afin d'éviter d'accroître encore plus par ces avantages le déséquilibre existant du marché du travail. Il ne faut toutefois pas sous-estimer les difficultés à surmonter et les conditions à réunir pour un développement de l'alternance dans le spectacle vivant. La première de ces conditions est l'existence d'employeurs pérennes acceptant les responsabilités qui s'y attachent ; la deuxième, déjà évoquée, est de pouvoir désigner des tuteurs alors que la plupart des structures n'ont pas de permanent. Enfin, les adaptations éventuellement nécessaires des règles d'emploi, du temps de travail et des périodes de formation aux exigences particulières du spectacle devraient être étudiées.

Insertion et régulation des entrées dans le métier. Les difficultés que rencontrent beaucoup de jeunes pour entrer dans les métiers artistiques et techniques du spectacle ont conduit à envisager de prévoir pour eux des règles particulières plus favorables en matière

d'indemnisation chômage dans le cadre du régime des intermittents. Il faut prendre conscience des risques d'une telle mesure, qui d'une part est de nature à aggraver le déséquilibre entre offre et demande d'emploi, d'autre part risque de nuire à l'attractivité des dispositifs d'insertion : qui voudra travailler, avec les contraintes d'un emploi permanent, pour 66% du SMIC comme apprenti s'il peut toucher une somme supérieure dans le cadre de l'intermittence ?

C'est donc sur des dispositifs spécifiques, tels qu'ils ont été décrits brièvement ci-dessus, que doit reposer une politique visant à améliorer l'insertion des jeunes dans les emplois du spectacle vivant. Leur crédibilité reposera sur la qualité des contrats, des formations et des tutorats qui seront mis en place, et sur leur reconnaissance par un diplôme ou une qualification. Ils devront être ciblés et personnalisés, et les considérations qui précèdent montrent qu'il faudra les rendre suffisamment attractifs financièrement pour qu'ils s'imposent face à l'alternative d'une entrée directe dans le régime spécifique.

Par définition, de tels dispositifs ne pourront pas concerner les effectifs massifs qui entrent actuellement dans l'intermittence chaque année. Une insertion professionnelle digne de ce nom devrait par construction limiter le nombre de ses bénéficiaires, et donc, sous une forme ou une autre, procéder à une sélection au moment de l'entrée dans les dispositifs. Il faut éviter que ceux qui les quittent rencontrent en entrant sur le marché du travail une concurrence telle qu'ils paraîtront peu efficaces en termes d'emploi.

Le développement de l'insertion professionnelle aurait ainsi la double vertu de contribuer à rendre les employeurs plus responsables qu'ils ne le sont aujourd'hui du devenir de leurs salariés et de participer à une politique de régulation des entrées dans les métiers du spectacle.

D'autres voies, susceptibles de participer à une politique de régulation des entrées, n'ont pas été développées dans les pages qui précèdent :

- l'augmentation du nombre d'heures nécessaires pour entrer dans le régime est la proposition du MEDEF. Elle revient à privilégier les artistes qui ont le plus de succès ainsi que ceux qui travaillent sur les spectacles les plus diffusés. Elle méconnaît les objectifs culturels qui sont un des principaux fondements de l'existence d'un régime particulier ;
- la mise en place de politiques de réorientation et de reconversion reviendrait à reconnaître qu'un système totalement ouvert à l'entrée engendre par la force des choses un grand nombre de sorties. L'aide à ceux qui quittent le secteur, par choix ou non, apparaîtrait alors comme le moyen de maintenir l'effectif à un niveau acceptable ;

- le développement de l'emploi permanent est évoqué ailleurs. On remarquera que, surtout dans le cadre de financements publics, il assure par lui-même une régulation de l'effectif : une embauche n'a lieu que si le départ du titulaire précédent a libéré un poste. Alors que l'intermittence est aujourd'hui plus attractive que l'emploi permanent pour l'employeur comme pour le salarié, rétablir une neutralité économique entre ces deux formes contribuerait à réguler les entrées dans le métier ;

- une dernière voie doit enfin être évoquée, celle de la diminution du revenu moyen, qui devient inférieur à celui des salariés de qualification comparable. On a vu qu'elle est en vigueur dans beaucoup de pays étrangers, en raison de l'absence ou des lacunes des systèmes de sécurité sociale ouverts aux artistes et techniciens du spectacle vivant. Mais elle est aussi en train de s'établir d'elle-même en France, lorsque la croissance des effectifs intermittents engendre la baisse du nombre de jours travaillés, des salaires et de l'indemnisation. Or, ce mode de régulation est le plus contestable, en raison de la dégradation du statut de l'artiste qu'il entraîne et des inégalités sociales qu'il engendre : seuls peuvent rester dans le métier ceux qui ont d'autres revenus ou un patrimoine. Est-ce un hasard si 80% des comédiens sont issus de milieux sociaux favorisés ? Prônée par certains au nom de la démocratie culturelle, l'absence de régulation des entrées aboutit ainsi à sa négation.

Presque unanimement, ceux qui ont évoqué devant la mission la perspective de réguler les entrées dans le métier du spectacle ont considéré que c'était la responsabilité de la profession, mais aussi de l'État, compte tenu de son rôle dans le secteur. Les pages qui précèdent montrent qu'elle peut être entreprise par des voies diverses. Mais dans tous les cas, la structuration de la profession et la permanence de sa représentation, selon une architecture qui devra articuler des instances locales, régionales et nationales, apparaissent comme des conditions préalables essentielles. Seules des instances rendues légitimes par leur mode de désignation et par leur bon fonctionnement seront à même de mener une politique de maîtrise des effectifs intermittents, quelle qu'elle soit. Il faudra débattre de leurs missions, de leur statut et de leur financement. En leur absence, la forme de régulation qui s'imposera sera la pire de toutes : elle se fera par le revenu.

2.4. Entre permanence et intermittence, la recherche d'autres voies pour l'emploi

Si, pour beaucoup de personnes auditionnées, la régulation de l'entrée dans les métiers du spectacle vivant constitue à la fois une nécessité et une urgence, c'est bien entendu l'exercice même de ces métiers qui représente aux yeux de tous l'enjeu majeur. La

question de la *réforme du régime de l'intermittence*, qui est au cœur de la crise actuelle, occupe bien évidemment une place déterminante dans ce chapitre. Parmi les nombreuses questions relatives à l'emploi et aux métiers qui ont été soulevées au cours de nos entretiens, nous avons choisi d'en privilégier ici également deux autres, qui nous ont semblé offrir les pistes de réflexion les plus fécondes : la question de la *permanence artistique* (et plus largement de la *nature des contrats de travail*) et celle de la prise en compte des activités d'éducation artistique.

2.4.1. L'éventail des formes d'emploi artistique est-il suffisamment large?

Pour ou contre la permanence artistique ? Des positions de principe affirmées et tranchées.

Pour ne citer qu'elle, la convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles communément appelée « convention SYNDEAC » affirme la prééminence de l'emploi artistique permanent dans le préambule de l'annexe « artistes » : « *Considérant que la permanence de l'emploi favorise la continuité et la cohérence de l'action, commande la création d'un répertoire et son exploitation, contribue à l'amélioration des conditions de vie et de travail des artistes et à la sauvegarde de la vocation artistique des entreprises, les parties signataires conviennent que, dans les limites définies par les moyens dont dispose chaque entreprise et les options particulières qui commandent son action, la part la plus importante possible du volume d'emploi sera affectée à des emplois permanents. Cette disposition visera notamment à la constitution de compagnies permanentes ou des noyaux permanents de compagnies dont la composition nominative pourra cependant être modifiée d'année en année.* »

Au cours des auditions, de très nombreux avis se sont également exprimés en faveur de la permanence artistique ou, à tout le moins, d'une « dose de permanence ». A contrario, on ne peut passer sous silence que des artistes / directeurs de compagnie et des artistes salariés, revendiquent la liberté de constituer des équipes artistiques à géométrie variable (comme le metteur en scène le fait dans le cinéma).

Dès 1996, un rapport de l'Association des Centres Chorégraphiques Nationaux (ACCN) synthétisant les travaux de la commission « les contrats des danseurs », affirmait : « *nous croyons que le ressort fondamental de la carrière du danseur tient dans le désir de rencontre avec des chorégraphes et ce désir prime sur la sécurité de l'emploi* ». Assertion applicable aussi bien aux différentes disciplines artistiques. Est-ce en raison de cette liberté revendiquée mais qui rime avec précarité que les politiques publiques d'incitation à la création d'emplois permanents n'ont guère enregistré jusqu'ici de succès durables ? Il n'est que de constater le reflux de l'emploi permanent dans l'ensemble des CCN à l'exception des quatre ballets classiques et du Ballet Angelin Prejlocaj.

On l'a rappelé : avec la généralisation de l'intermittence, la responsabilité sociale des employeurs s'est réduite à la fourniture d'un travail suffisant pour assurer l'ouverture des droits à indemnisation du chômage. Dans ce système d'organisation du travail revendiqué au nom de la liberté artistique, face aux « risques de la vie » autre que le chômage, les artistes ne sont plus accompagnés par leurs employeurs comme le sont les personnels en CDI. Dans de nombreuses situations qui nécessitent un soutien, les artistes intermittents se retrouvent seuls ou sont redirigés vers les institutions sociales du spectacle.

Face aux risques d'incapacité permanente ou partielle ou de décès, l'employeur n'a pas d'obligation de cotiser à un régime de prévoyance pour les artistes intermittents. En outre, même si l'employeur cotise volontairement, les garanties s'achèvent à la fin du CDD. Combien d'employeurs engageraient un artiste en incapacité permanente ou partielle ? De même, confronté aux situations d'accident du travail, de maternité, de congé parental, de reconversion, le salarié intermittent n'est plus à égalité avec le salarié permanent ou le salarié en CDD de droit commun de longue durée.

Le tableau synoptique en annexe 5 compare les différences de statut social de l'artiste en fonction du type de contrat. Si le CDI est peu prisé au nom d'une liberté artistique et si l'hyper flexibilité qu'engendre l'intermittence généralisée s'apparente à un libéralisme « sauvage », existe-t-il d'autres voies, d'autres possibilités de qualifier le travail artistique ?

La présomption de salariat. Rappelons que la loi du 26 décembre 1969 a instauré pour tous les artistes du spectacle vivant la présomption de salariat « *dès lors que cet artiste n'exerce pas son activité dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce* ». Quelques exceptions à ce principe existent mais elles restent très largement minoritaires et, par conséquent, ne sauraient constituer une réelle alternative : les tribunaux français ont écarté cette présomption pour le cas d'un artiste qui avait constitué avec un organisateur de spectacles une société en participation dans laquelle était prévu le partage des bénéfices et des pertes. Selon la Cour, ce partage de bénéfices et de pertes manifestait de la part de l'artiste la volonté de se comporter en co-entrepreneur de spectacles et excluait ainsi le bénéfice de l'article L.762-1. De même, l'artiste européen non salarié dans son pays déroge également au statut de salarié lorsqu'il se produit en France.³ En conséquence, les

³ Ce principe est issu d'une circulaire de la direction de la sécurité sociale du 18 janvier 2001 dans laquelle le ministre de l'emploi et de la solidarité tire les conséquences de l'arrêt *Barry Banks* rendu le 30 mars 2000 par la Cour de justice des communautés européennes. Cette circulaire abroge les précédentes et précise que les artistes du spectacle, les mannequins et les autres travailleurs considérés comme non-salariés par la législation de l'État membre où ils exercent normalement leur activité professionnelle, sont dispensés de l'assujettissement au régime de sécurité sociale français lorsqu'ils sont détenteurs du formulaire E 301.

cotisations de sécurité sociale, d'assurance chômage et de retraite complémentaire ne sont pas acquittables en France.

Les contrats dérogatoires au droit privé issus de la loi Galland. La loi de juillet 1987 permet aux collectivités territoriales de recruter les musiciens et danseurs sur des contrats de droit public d'une durée maximum de 3 ans renouvelables indéfiniment dans la mesure où il n'existe pas de cadre d'emplois de fonctionnaires territoriaux. Le recours au CDI est donc exclu de l'arsenal juridique des contrats à disposition des collectivités territoriales. Avant la loi de 1987, le recours aux agents contractuels était limité à un CDD de 3 ans renouvelable une seule fois.⁴

Un aménagement du CDD d'usage ainsi que la création d'un « CDD d'artiste » pourraient contribuer à restaurer les équilibres tout en conciliant statut social et liberté artistique. Au cours des auditions, il a été constaté que des avis très nombreux émanant de professionnels, certes employeurs pour la plupart, réclament la création d'un « contrat d'artiste ».

Trois témoignages à titre d'exemple :

- « *Il apparaît que le choix de contrats de travail offert par la législation française est inadapté. Ni le CDI, ni le CDD, ne correspondent à la réalité de nos métiers. Il faudrait donc créer une sorte de CADD (Contrat Artistique à Durée Déterminée) qui permette d'engager un salarié pour 3 mois, 6 mois, 1, 2 ou 3 ans renouvelables. Il faudrait également envisager pour nos compagnies un statut plus adapté que celui d'association loi de 1901, statut qui conduit dans les faits à la création de bureaux fantômes. Ce statut doit à la fois tenir compte du caractère commercial de nos activités et de l'absence réelle de but lucratif. Il me semble qu'il y a des pistes à creuser du côté de l'économie solidaire* ».

- « *Il serait judicieux que nous puissions disposer de la faculté de conclure des contrats à durée déterminée, pour des motifs qui ne peuvent être qualifiés de « par nature temporaire » et des durées supérieures à dix-huit mois, prenant fin avec la conclusion de la mission dont ils seraient l'objet. Ainsi, nous pourrions utilement faire coïncider des contrats d'artistes-interprètes et de collaborateurs artistiques avec la durée des mandats des directeurs, en vue de constituer des équipes artistiques et des troupes permanentes pour le temps de la mission qui leur est confiée* »

⁴ Signalons que divers recours ont été déposés (par des professeurs de conservatoire) devant la cour de justice européenne pour obtenir la requalification en CDI. La cour de justice n'a pas statué à ce jour.

- « *L'embauche permanente ? Elle n'est pensable que dans le cadre d'un aménagement des contrats de travail. En effet, la fidélité entre le chorégraphe et l'artiste a besoin d'être cultivée par la fluidité et le CDI n'y répond pas* ».

Le rapport de Michel de Virville (15 janvier 2004). Parmi les 50 propositions « pour un code du travail plus efficace » de la commission présidée par Michel de Virville, plusieurs d'entre elles pourraient, semble-t-il, trouver un écho dans le secteur artistique.

- Valoriser la voie de la rupture négociée du CDI (proposition 17) : « *Un cadre juridique spécifique devrait permettre d'inscrire la rupture négociée dans un ensemble légal évitant le détournement de la procédure de licenciement ou de démission pour des raisons fiscales et sociales* ». Sans rompre avec le principe qui réserve l'indemnisation du chômage aux travailleurs involontairement privés d'emploi, la commission de Virville préconise plutôt la mise en place d'un régime particulier d'indemnisation lié au versement par l'employeur d'une contribution aux ASSEDIC corrélée en partie avec l'indemnité conventionnelle de licenciement. Cette proposition est intéressante car l'un des freins à l'acceptation par les artistes d'un CDI (pour autant qu'il leur soit proposé) réside dans la certitude que cet emploi ne les conduira pas jusqu'à la retraite, qu'ils souhaiteront en sortir pour diversifier leurs rencontres artistiques et que ce jour-là – la démission fermant la porte à l'indemnisation du chômage - seul le licenciement provoqué ou obtenu de l'employeur lui garantira à la fois liberté et couverture sociale.

- Accorder au CDD d'usage de meilleures garanties financières (proposition 18) : « *La commission estime qu'une réflexion devrait être engagée sur les contrats dits d'usage. Elle est consciente qu'une remise en cause radicale de ces contrats risquerait de déséquilibrer les secteurs d'activité qui y recourent massivement, notamment l'hôtellerie, la restauration ou les industries du spectacle. Pour autant, elle considère que les salariés concernés devraient à tout le moins se voir offrir les mêmes garanties financières que les autres salariés employés sous CDD. Par ailleurs, la limitation dans le temps de la durée du recours à ces contrats devrait également être étudiée* ».

Les contrats à durée déterminée dits d'usage échappent à la plupart des règles protectrices prévues par le code du travail pour les contrats à durée déterminée de droit commun. Ils peuvent être conclus sans terme précis et donc pour une durée excédant 18 mois (article L.122-1-2 III). Ils peuvent de plus être reconduits plusieurs fois successivement.

Enfin, le salarié ne bénéficie pas de l'indemnité de fin de contrat ni du mécanisme du tiers temps (Cass soc 8 octobre 1996 D. 1998 somm p.9). Le salarié employé sous contrat d'usage peut donc être maintenu durablement dans une situation précaire sans bénéficier d'une contrepartie. Sa position est donc à maints égards moins favorable que celle du salarié employé sous contrat à durée déterminée de droit commun.

Les CDD d'usage (comme l'intermittence) devraient assurer à leurs titulaires les mêmes garanties financières que celles des salariés en CDD de droit commun. Cela vise en particulier la prime de précarité.

- Compléter l'éventail des contrats spéciaux en créant une nouvelle forme de contrat, le contrat de projet. La définition de ce type de contrat pourrait permettre de faire rentrer dans ce cadre, les « contrats d'artistes » si souvent revendiqués (proposition 19) : *« La commission préconise de compléter l'éventail des contrats spéciaux existants en créant une nouvelle forme de contrat, ouverte à des cadres ou des personnels qualifiés, notamment des experts, et permettant à un salarié d'être recruté par une entreprise pour participer à la mise en œuvre d'un projet déterminé. Elle y voit un moyen efficace pour clarifier des situations de travail ambiguës et souvent précaires ».*

La voie la meilleure consiste donc à prévoir, par une disposition spécifique du code du travail, la création d'un nouveau contrat, empruntant son régime au contrat à durée déterminée mais se référant non à une durée préfixée, mais à un terme objectif et à renvoyer ensuite à un accord collectif de branche étendu le soin d'organiser, par secteur d'activité, les conditions du recours à de tels contrats.

- Faciliter une circulation souple entre les divers types de contrat contribuerait également à rétablir les équilibres. Aujourd'hui le passage d'un CDI rompu ou d'un CDD arrivé à terme, vers le « statut d'intermittent » (c'est à dessein qu'est employé ici le terme de « statut » accolé à l'intermittence) est des plus malaisés tant au niveau de l'indemnisation du chômage que de l'ouverture de droits à formation continue. En effet, les régimes généraux et spéciaux coexistent sans se confondre.

Ainsi, en matière de chômage, à l'issue d'un CDI ou CDD de droit commun, c'est le régime général qui s'applique. Ce régime permet bien à l'artiste de travailler à temps partiel mais sans excéder un quota mensuel d'heures (136 heures/mois et sous condition que les revenus restent inférieurs à 70 % des revenus perçus avant le chômage). Durant ces heures de travail à temps partiel par mois (à ne pas dépasser, faute de quoi la radiation est prononcée) l'artiste candidat au retour vers l'intermittence régule son travail en le limitant. Il mettra plusieurs mois pour retrouver les 507 heures du régime spécial d'indemnisation. Cette gestion malthusienne du temps de travail est répercutée sur les compagnies dans les plannings de répétition et de diffusion, jusqu'à rendre des spectacles indisponibles. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que le recours à l'intermittence apparaisse comme « plus simple » faute d'artistes disponibles !

Afin de faciliter cette circulation entre les régimes, les partenaires sociaux au sein de l'UNEDIC devraient créditer l'artiste nouvellement inscrit aux ASSEDIC à l'issue d'un CDI rompu ou d'un CDD achevé, d'un « crédit d'heures » éligibles à la base de calcul ouvrant droit à indemnisation, proportionnel à la durée du CDI ou du CDD antérieurement

effectué. In fine, l'UNEDIC devrait y trouver avantage par la levée d'un frein à la conclusion de CDI ou de CDD d'usage plus longs et plus répandus dans les pratiques du secteur.

Autres pistes de réflexion. Au cours des auditions, plusieurs idées ont été évoquées :

- créer un espace professionnel viable pour les créateurs (ni salariés, ni directeurs d'institutions) tirant leurs revenus des droits d'auteurs et des cessions de droits d'exploitation du spectacle. En l'état actuel des réflexions, ce schéma applicable à quelques chorégraphes et auteurs dramatiques ne saurait prospérer qu'à partir de l'existence de troupes permanentes suffisamment nombreuses pour assurer des revenus non salariés à un corps (certes limité) de créateurs qui ne désirent pas conjuguer systématiquement leur travail d'auteur avec la direction d'une institution. Dans ce cas la notion de liberté artistique trouverait une traduction légitime.

- développer au sein des compagnies et des orchestres des emplois autres que ceux d'artistes-interprètes ou de chorégraphe/metteur en scène/directeur d'institution. Sans nul doute, le désir de se maintenir dans la profession pousse un nombre non négligeable d'artistes-interprètes (plus ou moins solidement insérés) à créer leur propre structure associative, à se déclarer employeurs, à grossir le volume croissant des productions et des intermittents. La structuration, la professionnalisation et la bonne gestion des compagnies et des orchestres gagnerait sans aucun doute à ce que soit encouragée la création de postes d'assistants, de répétiteurs, de dramaturges (à l'allemande), scénographes, costumiers, créateurs son/lumière, etc. Par ailleurs d'autres métiers relevant d'un régime indépendant trouveraient avantage à être mieux structurés par des formations adaptées : agents artistiques, secrétaires d'artistes, etc.

- s'inspirer de « l'expérience rating » adopté par de nombreux États américains dans tous les secteurs économiques, pour mettre en place des contributions ASSEDIC modulées pour chaque employeur en fonction du taux de recours au travail précaire (intermittence ou CDD). Une sorte de bonus-malus à la précarité.

Mutualiser les emplois permanents. L'expérience belge des « Agences sociales pour artistes » pourrait-elle inspirer un modèle français ainsi qu'une adaptation aux métiers techniques du spectacle ? Les groupements d'employeurs ne pourraient-ils répondre à ce souci de mutualisation de compétence artistique et/ou technique ?

- La société civile d'intérêt collectif (SCIC) et l'association : la SCIC ne se substitue pas à l'association. En revanche, elle peut apparaître comme une réelle alternative à l'association culturelle. La grande majorité des compagnies exercent sous une forme associative en raison notamment des avantages apportés par ce statut : formalisme simple et peu coûteux, délais de constitution rapides, frais de déclaration modestes et souplesse de fonctionnement. Toutefois, un inconvénient majeur de l'association demeure : le statut de

dirigeant est quasiment incompatible avec celui de salarié. Ainsi pour contourner cet obstacle, le porteur de projet ne fera généralement pas partie du bureau de la structure culturelle associative, tout en continuant à exercer des pouvoirs importants en matière de gestion et d'administration de l'association. Le risque est grand pour celui-ci de se voir requalifier en dirigeant de fait avec toutes les conséquences fiscales en découlant. Un des intérêts de la SCIC est justement que les dirigeants peuvent être choisis parmi les salariés. C'est l'assemblée des associés qui élit les administrateurs et les dirigeants de la coopérative ; et tout associé peut être nommé directeur, gérant ou membre du conseil d'administration. Ainsi, un salarié choisi comme dirigeant de la SCIC pourra continuer à bénéficier de son statut de salarié. Rappelons à cette occasion l'existence des SCIC instituées par la loi du 17 juillet 2001 qui pourraient constituer un cadre à la mutualisation des employeurs moyennant certaines adaptations.

- Le CDI à temps partiel pourrait également s'avérer utile pour certains artistes trouvant un intérêt à pérenniser une partie de leur temps de travail (dans l'enseignement artistique par exemple) tout en poursuivant une carrière artistique intermittente en parallèle. Mais là encore, il faudrait rendre moins complexe et plus compatible la cohabitation du régime général et du régime spécial sur le plan administratif.
- Il importe enfin de mieux définir la notion de travail artistique, notamment sur le temps qui est en amont des spectacles afin de bien distinguer ce qui relève du travail de création et doit impérativement être rémunéré de ce qui relève de la préparation personnelle. Parallèlement, il conviendrait de lier l'obtention de subventions à l'existence d'au minimum un emploi permanent, celui du porteur du projet.

2.4.2. Structurer la sécurité sociale des salariés du spectacle vivant

Le régime spécifique d'indemnisation du chômage des salariés du spectacle est unique au monde. Depuis 1969 et l'instauration de la présomption de salariat les artistes de spectacle, réputés subordonnés à leurs employeurs, sont considérés comme des employés et leur activité est soumise à toutes les obligations du droit du travail, contrairement aux auteurs ou aux plasticiens qui eux sont indépendants. Cette option protège d'une manière particulièrement efficace les artistes de la scène et ceux qui les accompagnent. Ce statut leur offre une couverture sociale solide, des droits à la formation continue, à la retraite et à l'assurance-chômage. Ils y sont donc particulièrement attachés et nul ne doit songer à les en priver.

Pourtant le système est en crise : l'emploi s'est progressivement « désintégré⁵ », L'hyperflexibilité s'est imposée comme norme revendiquée par ceux-là même qu'elle fragilise et les déficits des annexes atteignent des proportions inacceptables pour les gestionnaires de l'UNEDIC. Les causes de cette crise sont multiples et connues, mais il est difficile d'accepter comme une fatalité que l'augmentation des crédits dévolus à la culture et du volume d'activité induit, se traduise par une aggravation de la précarité des intermittents et par une baisse des revenus des professionnels.

Ainsi qu'il a été dit plus haut, en l'absence de toute autre régulation ce sont les critères quantitatifs de l'UNEDIC qui établissent la reconnaissance de l'artiste professionnel et structurent le marché du travail. On s'autoproclame professionnel et on l'est quand on accède au « statut » d'intermittent. C'est ainsi que le nombre de jours travaillés est très largement inférieur au nombre de jours chômés et la part des indemnités dans les revenus tend à devenir prépondérante^{UNEDIC}

Enfin, les facilités offertes par le financement indirect du secteur culturel par les salariés de l'industrie et du commerce ont permis à tous les protagonistes impliqués dans la production des spectacles de se soustraire à leurs responsabilités : les collectivités publiques que la force du dispositif dispense de financer en totalité le coût de leurs politiques, les employeurs qui disposent d'une main-d'œuvre abondante et disponible et dont la responsabilité sociale se résume à fournir les heures nécessaires à l'ouverture des droits, les salariés à qui le système permet d'optimiser aisément leurs revenus et qui parfois considèrent les indemnités comme un salaire de complément, voire une subvention.

Le premier mouvement de contestation est intervenu lorsque les professionnels ont refusé que les bases communes à l'ensemble des chômeurs soient abandonnées au profit d'une règle spécifique : l'instauration de la date anniversaire qui les privait, lors de l'ouverture des droits, d'un crédit de jours d'indemnisation à taux fixe, déterminé par la durée et la moyenne des cotisations antérieures. Une seconde crise éclata en 1992. Le mouvement fut intense et conduisit à l'annulation d'une journée du festival d'Avignon. À la suite de la crise de 1992 une concertation interministérielle et une commission mixte paritaire réunirent les professionnels qui s'accordèrent sur un plan de réforme, constitué de 22 propositions réunies en 4 chapitres :

- mieux suivre l'évolution des emplois culturels
- mieux concilier le développement culturel, l'emploi et le respect du droit social
- améliorer la couverture sociale des intermittents du spectacle
- améliorer la couverture conventionnelle des intermittents du spectacle.

⁵ Selon Pierre-Michel Menger dont un extrait de l'article évoqué ici est repris en annexe.

Beaucoup a ensuite été fait, mais on pourrait reprendre quasiment à l'identique l'intitulé des têtes de chapitres tant la situation actuelle suscite les mêmes interpellations qu'il y a 12 ans (ou 20). En effet, aucune réforme n'a pris en compte le problème dans sa globalité à l'intérieur comme à l'extérieur de l'UNEDIC. En conséquence l'UNEDIC intervient périodiquement avec de nouvelles dispositions destinées à réduire un déficit exponentiel, mais ne parvient qu'à complexifier les règles et à cristalliser les inquiétudes des professionnels, pour qui l'intermittence est devenue un mode de vie.

La complexité du dispositif, l'intrication des paramètres et l'hétérogénéité des données statistiques ont conduit les tutelles de l'intermittence à diligenter de nombreuses analyses. Les conclusions des rapports et les préconisations des experts et des commissions qui se sont penchées sur la question : Rapports Marimbert, Vanderpotte, Vincent, Devaux, Cabanes, Michel, Roigt-Klein, Gourinchas, Conseil d'État, Cour des comptes, conseil économique et social, sont toutes convergentes : sans une réforme profonde du dispositif de l'intermittence destinée à l'inscrire durablement dans la solidarité interprofessionnelle, rien de solide ne pourra se reconstruire, mais conjointement, sans une régulation sérieuse du marché du travail, l'intermittence sera régulièrement en crise.

L'analyse et les préconisations du rapport Roigt-Klein remis le 28 novembre 2002 ⁶, ainsi que les travaux de la FESAC ont été partiellement pris en compte pour l'élaboration du nouveau protocole, mais le mouvement de refus qui l'a accueilli a relégué le débat de fond à l'arrière-plan et retardé la mise en place de mesures urgentes. Pourtant il va falloir rapidement reprendre le dialogue et refonder pour le pérenniser ce système irremplaçable. Les échéances se rapprochent et un toilettage des textes sera insuffisant pour satisfaire à la fois les revendications légitimes des intermittents et celles tout aussi légitimes des gestionnaires de l'UNEDIC. Cette tâche est compliquée par l'importance économique qu'ont aujourd'hui les allocations chômage dans les équilibres du secteur culturel. Le montant des prestations versées, un milliard d'euros, est supérieur au budget d'intervention de la DMDTS, 670 millions d'euros.

Le calendrier de l'UNEDIC impose de reprendre ce dossier dans le cadre global des échéances prévues par les partenaires sociaux, mais les points de vue semblent inconciliables.

Les employeurs du spectacle ne siègent pas à l'UNEDIC, à l'exception de deux petits syndicats de l'audiovisuel. Ce paradoxe, dû à des raisons à la fois historiques et idéologiques, leur interdit de faire entendre leur point de vue dans la négociation.

⁶ Le résumé du rapport Roigt-Klein est proposé en annexe

Le MEDEF n'a jamais caché sa volonté de réduire un déficit qu'il considère exponentiel et inacceptable. Le nouveau protocole est donc destiné à réaliser, en année pleine, quand la totalité de ses dispositions seront effectives, une économie de **370 M€**. Les employeurs qui siègent à l'UNEDIC ont longtemps caressé l'idée de basculer l'ensemble des intermittents dans l'annexe IV car cette option radicale aurait permis une économie de plus de 200 M€ par an (223 en 2001). Ils ne souhaitent aucune remise en question du nouveau protocole avant son application effective en 2005, mais sont ouverts à des aménagements de bon sens.

La CFDT et les syndicats de salariés signataires de l'accord considèrent que pour sauver l'intermittence, il faut réduire le déficit car la solidarité interprofessionnelle n'est pas destinée à financer la culture. La CFDT insiste sur les effets bénéfiques du nouveau protocole pour les intermittents, en particulier pour ceux qui ont les revenus les plus modestes et propose la création d'une caisse sociale complémentaire intra-professionnelle pour les intermittents.

Le Comité de suivi regroupe les opposants à l'accord parmi lesquels la CGT, le SYNDEAC, le SFR, les coordinations et des élus politiques qui considèrent que le nouveau protocole, élaboré dans une optique exclusivement comptable est à la fois injuste et inefficace. Ils défendent deux contre-propositions assez proches : celle de la coordination et celle du SYNDEAC, élaborées dans une perspective de mutualisation intra-professionnelle des risques. Ces deux projets reposent principalement sur une annexe unique, la suppression du salaire journalier de référence, le plafonnement des allocations en minima et maxima, le retour à la date anniversaire, la suppression de la franchise et du décalage. L'UNEDIC a évalué le surcoût des formules de la coordination à 829 M€ par an.

La FESAC regroupe les Employeurs du Spectacle, de l'Audiovisuel et du Cinéma. Elle a approuvé l'accord, mais ses membres n'ont plus de position unitaire. La FESAC avait élaboré un projet, destiné à moraliser le système des déclarations et, en agissant sur les comportements, à réduire les déficits. Ce document approuvé alors par la CFDT a servi de base à la négociation du protocole du 26 juin et une partie de ses éléments s'y retrouve.

Calculer le déficit. Le montant du déficit de l'UNEDIC a donné lieu à des controverses parfois violentes et l'on cite souvent le rapport de la Cour des comptes qui déterminerait un « vrai » déficit de 222,8 M€.

En 2002 le déficit était de 829 M€, en 2000 de 742,4 M€, mais la Cour des comptes dans son rapport 2002 cite un calcul de l'UNEDIC : *« L'impact du déséquilibre des annexes VIII et X sur le solde financier du régime d'assurance-chômage ne peut se déduire arithmétiquement du déficit constaté. En effet, seul le surcoût lié aux spécificités réglementaires des annexes VIII et X doit être pris en compte pour une telle évaluation. Ce*

supplément peut être mesuré par rapport à l'annexe IV relative aux travailleurs intérimaires, la situation de ces derniers étant la plus proche de celle des intermittents du spectacle. Une simulation a été effectuée par l'UNEDIC sur l'année 2000. Elle a consisté à évaluer les conséquences de l'application aux chômeurs indemnisés au titre des annexes VIII et X, des règles de l'annexe IV. Ses principaux résultats sont les suivants : le nombre d'allocataires tomberait de 92 440 à 79 000 environ ; le nombre d'entrées dans le dispositif s'établirait à 70 000 environ, contre 81 280 ; la durée moyenne d'indemnisation diminuerait fortement, de 206 jours à 88 jours ; à l'inverse, le taux journalier moyen augmenterait pour passer de 42,1 € à 75 €. ; au total, le coût représenté par les annexes VIII et X en 2000 passerait de 742,4 M€ à 519,6 M€, soit une moindre dépense de 222,8 M€. Ces résultats doivent être considérés avec prudence, s'agissant d'une simulation dont nombre de paramètres dépendent des hypothèses retenues.(...)Le déficit du régime général d'assurance-chômage s'étant élevé à 447,1 M€ en 2001, on peut ainsi estimer que 50 % de ce solde s'explique directement par la charge liée aux annexes VIII et X ».

L'appréciation que fait la Cour du rapport entre le déficit du régime général et celui des annexes a été mal entendu : ce n'est pas le déficit qui serait de 222,8 M€, mais *la moindre dépense*. Le déficit lui *passerait à 519,6M€*. S'il est exact que la diminution du déficit des annexes aurait réduit, dans cette hypothèse, le déficit global de l'UNEDIC de 50 % en 2000 le ramenant à 224,3 M€, la différence entre les cotisations et les prestations des intermittents dans l'annexe IV aurait été supérieure au déficit général. Une interprétation hâtive et erronée de la conclusion de la Cour a donc nourri la controverse.

Poursuivant le raisonnement, on pourrait considérer que, le déficit global des annexes ayant progressé de 20 % en 2 ans, le solde augmenterait dans les mêmes proportions pour atteindre en 2002, 624 M€ au lieu de 829 M€. Mais, dans l'hypothèse retenue, le nombre d'allocataires serait très inférieur, car en 2001 le nombre des entrants n'augmenterait pas de 14,3 %, mais diminuerait de 15 % par an. Ce qui établirait le nombre des allocataires à 79 000 moins 60 % en deux ans, soit environ 30 000 alors qu'ils étaient 102 600 fin 2002. Ce qui diviserait mécaniquement par 3,5 le déficit.

Il faut aussi avoir en mémoire que le ratio, cotisations - prestations, est, pour les intermittents du spectacle, de 5 en 2002, grâce au doublement des cotisations (8,2 en 20001), et de 2,4 pour les intérimaires. C'est pourquoi l'hypothèse du basculement des intermittents du spectacle dans l'annexe IV doit être *considérée avec prudence* car beaucoup d'entre eux auraient bien du mal à y entrer et à s'y maintenir.

Combattre les abus et les dérives. C'est le seul point sur lequel tous les interlocuteurs s'entendent : il faut lutter contre les abus qui sont responsables du déficit. L'extrême atomisation du secteur du spectacle et une fréquente consanguinité entre les salariés et les employeurs favorisent les abus⁷ et entravent les contrôles.

La recherche et la répression de ces abus sont coordonnées par la DILTI (Délégation Interministérielle pour la Lutte contre le Travail Illégal) qui identifie plusieurs types de délits, principalement : le travail dissimulé ou le faux bénévolat, la fraude aux ASSEDIC, l'abus de CDD d'usage, l'exercice illégal ou abusif d'une activité commerciale réglementée... Le but poursuivi par toutes les dérives est essentiellement d'optimiser par de fausses déclarations le montant des indemnités des ASSEDIC. Il s'agit donc à des degrés divers d'une forme d'escroquerie que les administrations savent repérer et réprimer. Pourtant la fréquente connivence des employeurs et des employés complexifie le travail des agents de contrôle qui répugnent à poursuivre les salariés. Ces pratiques répréhensibles ou anormales concourent au déficit de l'UNEDIC. Il est néanmoins difficile d'apprécier dans quelles proportions les abus pèsent sur l'équilibre des annexes. Le retard pris dans la mise en place de l'harmonisation des nomenclatures et du croisement des fichiers sociaux interdit tout recoupement. Les nombreux contrôles effectués depuis la rentrée 2002 ont à 70 % révélé des fraudes, mais ils étaient dirigés vers des entreprises suspectes et l'on ne dispose d'aucun élément sur les sommes en jeu.

Tous les observateurs considèrent que la cause principale du déficit réside dans l'extrême porosité du système qui ne dispose d'aucun mécanisme de régulation du flux des entrants, autre que quantitatif. La fraude la plus coûteuse serait donc l'abus de CDD d'usage car l'accord Michel, qui en a fixé la nomenclature, repose sur la loyauté des déclarations, et ce beau principe n'est en fait respecté ni par les employeurs ni par les salariés.

Une autre question en débat est de savoir quel secteur est le plus délictueux, du spectacle vivant ou de l'audiovisuel ? L'un et l'autre comptent des myriades de toutes petites structures (souvent associatives dans le spectacle, commerciales dans l'audiovisuel) agissant régulièrement en sous-traitance dans l'audiovisuel ou en coproduction dans le spectacle et l'on sait que les partenariats sont favorables à la dilution des responsabilités et aux fraudes. L'annexe VIII, audiovisuel, comptait en 2002, 35 400 allocataires pour 295 M€ de prestations et l'annexe X plus coûteuse, 67 200 allocataires pour 662 M€.

Réduire le déficit de l'UNEDIC. Quel que soit le mode de calcul du déficit, l'ensemble des professionnels, à commencer par les intéressés eux-mêmes, souhaite qu'une réforme intervienne afin de ramener la charge des indemnités de chômage des salariés du spectacle à des proportions acceptables par les autres cotisants. Une annexe ne prend en compte par

⁷ Une série de ces pratiques abusives est décrite en annexe

définition qu'une catégorie particulière d'ayants droit et est donc forcément déficitaire puisque toutes les cotisations qui n'en relèvent pas directement sont versées au régime général. On serait tenté de déduire le solde net des cotisations et des prestations des permanents du secteur et celles des intermittents pour leurs activités hors annexes, mais ce serait alors réfuter le principe même de la solidarité interprofessionnelle qui finance les annexes. De plus le solde net du régime général des entreprises du spectacle hors parcs de loisirs était négatif en 2003 ^{UNEDIC}.

Augmenter les cotisations ? Le taux de cotisation a été doublé courant 2002. En considérant que les comportements d'optimisation seront marginaux, le doublement aura pour effet de doubler les recettes qui n'étaient que de 100 M€ en 2001. Ce doublement des cotisations a ramené le rapport cotisations - prestations à 5 et, pour parvenir à zéro, il faudrait donc les multiplier d'autant, alors qu'elles sont déjà de 10,8 % du salaire. De plus, il renchérit le coût des CDD d'usage pour le porter à un niveau proche du droit commun.

La seule façon d'augmenter sensiblement le montant des cotisations est d'agir pour parvenir à la véracité des déclarations. La décision de faire porter la charge de la déclaration uniquement sur l'employeur poursuit cet objectif, car elle le désigne clairement comme seul responsable. Il reste que le seul moteur efficace de la sincérité serait qu'il soit de l'intérêt des allocataires et des employeurs de tout déclarer. Il faut donc que le mécanisme de calcul des indemnités soit très incitatif.

Pour les salariés, les modes de calcul des indemnités, plus simples, dans le régime général et l'annexe IV ont cette vertu puisque, plus on cotise longtemps, plus le temps d'indemnisation est long et plus le salaire moyen est élevé, plus les prestations le sont. Il faut peut-être reprendre ces modalités, conformes à l'équité de la solidarité interprofessionnelle, mais en les adaptant aux spécificités de l'intermittence du spectacle. Pour les employeurs, on pourrait appliquer un système de bonus-malus⁸ qui adapterait le montant des cotisations patronales à l'usage que les entreprises font de l'intermittence.

Une autre piste consisterait à prendre en compte, dans les recettes des annexes, les cotisations des intermittents pour certaines activités complémentaires à leur travail artistique (les heures d'enseignement en premier lieu). Sans être éligible, lors de l'affiliation, au calcul de l'ouverture des droits, ces cotisations seraient par contre prises en compte dans le calcul des indemnités journalières et aussi dans celui du décalage. Cette mesure serait très incitative à la déclaration et satisferait une revendication récurrente des interprètes. Elle présenterait de plus l'avantage de l'équité par la prise en compte de l'ensemble des cotisations payées par les intermittents dans le secteur du spectacle. La

⁸ Une contribution de Françoise Benhamou sur ce sujet est proposée en annexe

contrepartie serait de payer, pour ces activités complémentaires, les cotisations au taux doublé.

Diversifier les recettes ? Les intermittents ont rarement accès à l'allocation spécifique de solidarité car ils peinent à cumuler 5 années de travail sur les 10 dernières années. L'État qui finance l'ASS pourrait proposer une adaptation de cette règle à l'UNEDIC qui gère cette allocation et s'engager à prendre en charge le coût de cette mesure dans le cadre de la solidarité nationale. Les collectivités territoriales, particulièrement les Départements qui gèrent certaines aides sociales, pourraient abonder le dispositif de l'ASS pour les intermittents afin d'en conforter l'efficacité. Ces deux mesures permettraient de réduire sérieusement les ravages de la précarité, mais sans réduire le déficit des annexes.

Afin de mieux répartir la charge de l'intermittence, on pourrait étudier les conditions et les modalités de mise en œuvre d'un système spécifique de contribution des entreprises et des collectivités publiques qui ne cotisent pas à l'UNEDIC pour leur personnel permanent, mais qui ont recours directement ou indirectement aux services des intermittents du spectacle (toutes les structures dont le personnel permanent est fonctionnaire : orchestres, théâtres, en régie municipale, etc.).

Diminuer le montant des prestations ? Le cumul des revenus du travail et des indemnités doit être préservé. En revanche ses modalités, qui se sont éloignées des critères du régime général par l'instauration de calculs de décalage et de franchise dérogatoires et inutilement complexes, gagneraient à être simplifiés à partir de critères de lisibilité et d'incitation à la déclaration. Les intermittents perçoivent une moyenne d'indemnisation mensuelle supérieure à la moyenne des allocations du régime général, 1 402 € au lieu de 937 €. Il serait utile d'analyser finement les mécanismes qui conduisent à cette différence et d'en corriger les causes contraires à l'équité interprofessionnelle si elles existent.

Réduire la durée d'indemnisation ? Le nombre annuel de jours d'indemnisation est trop souvent supérieur au nombre de jours de travail. En 2001, 66 % des cotisants de l'annexe X ont effectué moins de 613 h dont 50 % entre 507 et 523. Parmi les allocataires, 50 % ne déclarent que des cachets dont 50 % entre 43 et 45, le minimum par période de référence^{UNEDIC}. Le retour aux règles du droit commun par le crédit de jours d'indemnisation (date glissante) est susceptible de corriger en partie cette tendance ou d'endiguer son expansion, mais c'est d'abord en restaurant l'attractivité économique de la sincérité des déclarations que l'on pourra espérer une amélioration. C'est sans doute sur cette variable que la lutte contre les abus peut avoir une incidence.

Diminuer le nombre d'allocataires ? C'est à la fois le point le plus sensible et le plus efficace. Sensible cela va de soi. Efficace, car ce n'est pas le montant des indemnités journalières qui cause la plus grande augmentation du déficit, mais le nombre

d'allocataires. Le montant des indemnités augmente par le jeu de l'optimisation, mais dans des proportions moins préoccupantes que la croissance du nombre des entrants.

Le premier levier d'action réside dans les modalités d'ouverture des droits. Compte tenu des nouvelles règles des annexes VIII et X, l'annexe IV est devenue, plus encore qu'avant, plus favorable pour les intermittents dont les activités sont les plus régulières et les mieux rémunérées. Elle *repêche* plus les accidents de carrière, par exemple. Il serait donc utile de reconsidérer l'intermittence au regard des avantages du droit commun car souvent les vertus supposées ⁹ des annexes sont en trompe l'œil. C'est le cas du calcul des indemnités et du nombre d'heures nécessaire à l'ouverture des droits qui sont, dans bien des cas, plus favorables dans l'annexe IV ou dans le régime général.

Le second levier est le plus important et demande une sérieuse détermination, car il faut définir une nomenclature limitative d'emplois et d'entreprises éligibles aux annexes. Pour être efficace, cette mesure ne peut plus reposer sur la loyauté déclarative des employeurs. La porosité que devait corriger l'accord Michel n'a produit aucun effet car chacun s'est permis de qualifier les intitulés des postes pour qu'ils soient conformes à ceux de la liste. Il faut que les employeurs prennent leurs responsabilités et définissent une nomenclature et se dotent des moyens de la faire respecter.

Les témoins interrogés considèrent que les choix devraient intégrer des critères qualitatifs et qu'ils doivent privilégier :

- en premier lieu les artistes-interprètes professionnels ;
- le spectacle vivant car il requiert la présence des artistes sur la scène ce qui rend son économie particulièrement vulnérable ;
- la production du spectacle vivant et enregistré car son rythme est par nature intermittent ;
- les activités dont l'économie dépend essentiellement de la représentation et qui ne peuvent générer de recettes d'exploitation industrielle ou de commercialisation de produits dérivés.

Ces critères dessinent en creux les métiers et les entreprises qui ne pourraient plus recourir à l'intermittence et ceux et celles qui verraient cette possibilité réduite à leurs activités artistiques intermittentes. Il faudrait définir dans quelle mesure et dans quelles conditions certains secteurs économiques pourront ou non bénéficier des règles dérogatoires de l'intermittence : l'industrie discographique, l'information, la diffusion audiovisuelle, la publicité, l'évènementiel, l'animation commerciale, le tourisme, les loisirs ...

⁹ Il faut ici renvoyer à l'analyse très éclairante du rapport Roigt-Klein

Quoi qu'il en soit, il serait indispensable de mettre en place un dispositif pour accompagner les victimes de cette restructuration et soutenir dans la durée l'adaptation ou la reconversion des salariés et des entreprises. De même, si l'insertion des jeunes professionnels ne s'opérait plus dans le cadre des annexes, il faudrait ailleurs et avec d'autres moyens trouver les modalités de soutien à l'entrée dans les métiers (cf. 2.3.5.).

Faut-il maintenir deux annexes ? Le rapport Roigt-Klein insistait sur la différence entre les techniciens et les artistes. Il serait judicieux de reconsidérer l'ensemble de ses préconisations parmi lesquelles la différenciation des annexes est une chose positive. Le rapport conseillait de rapprocher les règles des techniciens (la nouvelle annexe VIII) de celle du droit commun. Il est clair que cette hypothèse abandonnée devrait être de nouveau étudiée dans un esprit égal d'efficacité et d'équité. À l'inverse, les deux contre protocoles reprennent une revendication des techniciens et artistes du cinéma qui ont toujours été réunis dans la même annexe et qui revendiquent de rassembler tous les intermittents dans un seul dispositif. Pourtant la majorité des interlocuteurs de la mission s'accordent pour considérer que l'activité des interprètes est de nature fondamentalement différente de celle des techniciens ou des administratifs.

Les interprètes sont totalement dépendants des décisions de ceux qui les choisissent pour leurs qualités intrinsèques. En conséquence ils peuvent, quelle que soit leur volonté de travailler, « *ne pas être pris car il ne correspondent pas à l'emploi* ». Il faut considérer que c'est cette particularité qui justifie aujourd'hui encore et plus que toute autre considération, l'existence d'un système particulier d'assurance-chômage pour le spectacle. Les artistes ne sont jamais interchangeables. De plus l'usage de la rémunération forfaitaire par le cachet est très fréquente et impose d'instaurer des modes de calcul adaptés.

Pour les techniciens, il en est tout autrement. Sans être interchangeables, ils sont recrutés pour leurs compétences et leur qualification. On sait que, dans le spectacle plus qu'ailleurs, les équipes techniques se constituent souvent par cooptation dans des cercles de relation. Néanmoins, il est plus facile pour les techniciens de trouver du travail dans l'ensemble du secteur et, d'une manière générale, le mode d'organisation de leurs emplois leur permet plus facilement de rassembler les heures nécessaires à l'ouverture des droits.

La majorité des personnes entendues considère donc que l'existence de deux annexes est fondée et qu'il est normal que les modalités d'indemnisation des artistes soient plus favorables que celles des autres intermittents.

Sur quelles bases réformer ? Les réformes ne peuvent être entreprises sans une clarification préalable des données et sans l'usage d'outils d'analyses partagés. Cette tâche est en cours au sein de la Commission permanente pour l'emploi. Ce sont donc les chiffres rassemblés par ses participants sous l'autorité du président Seibel, qui sont seuls susceptibles d'étayer

les analyses. La commission permanente préconise l'harmonisation la plus profonde possible des données, sur la base des nomenclatures établies par la Commission Paritaire Nationale pour l'Emploi et la Formation dans le Spectacle Vivant, la CPNEFSV.

La loi vient de confier aux partenaires sociaux le soin de mettre en place au niveau des branches professionnelles des observatoires de l'emploi. La situation du spectacle vivant devrait inciter l'État à leur fournir les moyens d'accélérer ce processus crucial.

De 1993 à 1996 la CPNEFSV a conduit les travaux du Contrat d'Études Prospectives, le CEP, édité en janvier 1997¹⁰. Les données et les analyses fournies par ce travail fondamental restent utilisables aujourd'hui. La plupart des préconisations du CEP¹¹ auraient dû être prises en compte pour éviter que les mêmes causes, l'absence de régulation de l'emploi et des formations, ne produisent les mêmes effets : la paupérisation des artistes et la crise de l'intermittence. Il serait utile, en l'absence d'actualisation annuelle, d'effectuer une mise à jour car certaines tendances semblent s'infléchir fortement, le nombre d'artistes par rapport aux techniciens, le nombre et le pourcentage d'intermittents indemnisés, par exemple. On pourrait dans un premier temps, expertiser le suivi de ces recommandations afin de mesurer le chemin parcouru, la réalité des actions engagées et leur efficacité et de mettre en chantier ce qui n'a pas été fait.

Instituer des cercles concentriques de nomenclatures. La CPNEFSV fondée après la crise de 1992 réunit l'ensemble des partenaires sociaux du spectacle vivant. Elle a mené à bien, avec le concours du Centre de Sociologie des Arts et du Travail (CSTA), l'élaboration des nomenclatures des emplois et des employeurs du spectacle vivant. Ces deux classifications sont à la fois exhaustives et évolutives. Leur usage est encore parcellaire, mais sans imposer aux diverses caisses d'adopter tous les critères qu'elles énumèrent, il est très important que chaque producteur de données élabore des clefs de concordance avec cette base existante. Ces classifications complémentaires peuvent ensuite servir à l'élaboration de trois nomenclatures concentriques : la plus large servirait aux études statistiques sur l'emploi, les formations et les métiers ; la médiane encadrerait le CDD d'usage ; la plus restreinte fixerait le champ des annexes VIII et X.

- Le cercle large. Les organisations d'entreprises et de salariés souhaitent mettre en place les nomenclatures dans leur totalité. Les listes constituent une sorte de précieux conservatoire des métiers et des pratiques. Les conventions collectives en intègrent progressivement les codes et les appellations et il sera aisé de les insérer dans les logiciels de paye et de gestion. La collecte pourrait en être confiée, par exemple, aux centres de ressources professionnels (CND, CNT, CNV, etc.).

¹⁰ Le Spectacle Vivant, La documentation française

¹¹ Les préconisations essentielles du CEP sont reprises en annexe

- Le cercle médian. Tous les métiers du spectacle ne sont pas éligibles aux CDD d'usage. Même s'il est normal dans ce secteur d'avoir recours aux facilités qu'offre cette forme dérogatoire du contrat à durée déterminée, il faut, dans la liste globale, sélectionner les métiers et les entreprises qui peuvent bénéficier de cet avantage. Ce droit doit s'accompagner d'un devoir de véracité des déclarations et d'un dispositif de contrôle au moins aussi efficace, sinon plus, que celui des procédures d'attribution des licences.
- Le cercle restreint. Dans les listes du deuxième cercle, il faudrait enfin sélectionner les entreprises et les métiers constituant le champ d'application des annexes VIII et X.

La nomenclature générale des employeurs des deux annexes devrait opérer une réduction des catégories d'entreprises éligibles sur des critères parmi lesquels :

- le caractère artistique de l'activité ;
- la nature intermittente des productions ;
- l'usage fait de l'intermittence par l'entreprise.

Les modalités de fonctionnement des deux annexes devraient définir les critères permettant d'apprécier :

- la réalité de la production et de l'emploi ;
- le caractère intermittent du contrat ;
- le respect de la législation du travail et des règles de l'intermittence.

La nomenclature des emplois de l'annexe VIII devra tenir compte des modalités retenues pour le fonctionnement de cette annexe. Plus elles seraient proches des modalités du régime général (annexe IV) et plus large serait la liste. Plus les modalités s'en éloigneraient, pour se rapprocher de celles de l'annexe X, et plus cette liste serait étroite. Les critères pourraient être :

- la qualification ;
- le caractère intermittent du métier ;
- la proximité du plateau.

La nomenclature des emplois de l'annexe X se résume à deux métiers : artiste interprète, professionnel de la mise en scène ou de la réalisation. Certains préconisent que l'accès des artistes au dispositif de l'intermittence soit aussi déterminé par des critères qualitatifs :

- la formation et les diplômes ;
- l'expérience professionnelle certifiée.

Une caisse professionnelle complémentaire ? L'idée est avancée par la CFDT comme une solution aux problèmes qui ne peuvent se résoudre dans le cadre de la solidarité interprofessionnelle. Elle présente le double avantage de permettre une limitation du déficit de l'UNEDIC et de répondre aux revendications sociales des professionnels du spectacle. *Dans la mesure où il s'agit réellement d'un dispositif complémentaire, cette hypothèse mérite d'être étudiée.*

On peut imaginer, par extrapolation de systèmes existants (intempéries dans le BTP), un dispositif de solidarité intra-professionnelle et les grandes lignes de sa mise en œuvre. Les deux annexes seraient conservées et les modes de calculs continueraient à en être spécifiques. Néanmoins on peut supposer que l'UNEDIC serait tentée de réduire fortement certains des avantages dérogatoires, générateurs de déficit. Il serait donc opportun de pérenniser d'abord le régime de l'intermittence par des règles de fonctionnement conformes à la fois aux objectifs de gestion du nouvel organigramme et aux particularités des professions artistiques. Pour être définitivement acceptées ces règles devraient s'attacher à ne pas déroger aux principes communs à tous les bénéficiaires de la solidarité interprofessionnelle et à recueillir l'assentiment des intéressés.

Sur le plan social, l'organisme à créer répartirait des aides destinées à soutenir les parcours professionnels des artistes. Les bénéficiaires des aides seraient les intermittents non indemnisés par l'UNEDIC : les artistes touchés par un accident de carrière, ceux devant engager une reconversion, les jeunes durant leur insertion professionnelle, les retraités dont les cotisations n'auraient pas généré un revenu décent ...

Sur le plan professionnel, on pourrait confier à cet organisme l'élaboration de la nomenclature des emplois éligibles au dispositif de l'UNEDIC ou au CDD d'usage. Il mettrait en place les procédures de suivi et de contrôle du respect des règles établies. Bref cet organisme pourrait, au-delà de son rôle social, être chargé de la régulation des métiers du spectacle.

Il reviendrait aux professionnels de gérer le dispositif et la création d'un organisme paritaire serait la meilleure formule sous réserve que les organisations de salariés acceptent d'y participer.

Les modèles collectifs de perception et de répartition ne manquent pas et les organisations professionnelles sont coutumières de leur gestion. Des mécanismes d'intervention seraient élaborés, les instances correspondantes définies, les commissions sectorielles mises en place.

Ce nouveau dispositif n'occasionnerait aucun nouvel impôt, mais serait alimenté par l'affectation du redéploiement de prélèvements existants. On peut imaginer un

scénario susceptible de générer 250 M€ avec la part doublée des cotisations de chômage des intermittents, une contribution équivalente des collectivités publiques et l'affectation d'une partie de certains prélèvements obligatoires.

Réformer les retraites et la prévoyance des salariés du spectacle. Baser les cotisations sur le brut abattu est d'une irresponsabilité inacceptable. Cet *avantage acquis* a des effets secondaires catastrophiques sur les prestations de base des artistes et des techniciens qui *bénéficient* des abattements. Paradoxalement la retraite complémentaire affiche une bonne santé financière. Il serait utile d'étudier quelles dispositions permettraient, à cotisations égales, une meilleure répartition des prestations.

* * *

Au terme de cet état des lieux rassemblant l'essentiel des analyses et des témoignages recueillis, on pourrait résumer les positions les plus largement partagées.

Oui, la pratique professionnelle implique un régime spécifique de la protection contre le chômage. A « l'exception culturelle » française doit correspondre une « exception sociale ». Le principe de celle-ci devrait être inscrit dans la future loi d'orientation sur le spectacle vivant évoqué au chapitre IV.

Oui, le système assurantiel actuel est devenu peu à peu un mode de subvention des politiques publiques en faveur de la culture. Rien n'est aujourd'hui prévu pour restaurer une distinction et un équilibre entre ces deux logiques, ni sur le plan des financements, ni sur celui de l'implication du ministère de la culture et des organisations professionnelles concernées par l'élaboration et la gestion des réformes en cours et à venir.

Oui, le nouvel accord conclu en juin 2003 doit être remis sur le métier afin d'être plus juste (répartition équitable des sacrifices et des avantages) et plus efficace (réduction et contrôle des déficits et des abus).

Oui, les propositions avancées par le « comité de suivi » doivent être prises en considération (droits d'auteur, congés de maladie et de maternité, abandon du salaire journalier de référence, de la capitalisation et du décalage, incitation au travail résultant d'une augmentation de l'allocation avec le nombre d'heures pour un même revenu annuel, etc.)

Non, ces propositions ne suffiront pas à consolider durablement le régime spécifique si elles ne sont pas complétées par une révision de son champ d'application et par une meilleure évaluation de la diversité des précarités, des métiers, des marchés de l'emploi, des priorités de la politique culturelle. Le spectacle vivant, l'audiovisuel, les industries des loisirs ne relèvent pas d'économies identiques ; les interprètes et les techniciens n'ont ni les mêmes besoins, ni les mêmes contraintes.

Oui, il est indispensable d'accompagner l'effort de limitation du nombre de bénéficiaires par des dispositifs appropriés pour l'indemnisation ou l'aide à la reconversion des sortants du régime.

Oui, il faut compléter la réforme du régime de couverture sociale par un ensemble de mesures de régulation du marché de l'emploi, destinées à mieux ajuster les formations et l'activité, les productions et la diffusion.

Sur la question de la caisse complémentaire, les avis se partagent. Certains redoutent que sa création soit la première étape d'un retrait de la solidarité interprofessionnelle et d'un « reversement » à l'annexe IV, voire au régime général. D'autres y voient l'intérêt d'une structure de concertation et de gestion collective qui fait défaut et dont les compétences pourraient être étendues à d'autres volets de l'action générale de régulation de l'emploi. Là encore, le choix exige des réflexions approfondies.

Tous nos interlocuteurs souhaitent la reprise d'un débat démocratique, une plus forte implication du ministère de la culture pour le nourrir et l'animer. Tous en reconnaissent l'urgence ainsi que l'ampleur, la complexité, la durée du travail d'analyse, de réflexion et de proposition à engager. Il sera d'autant plus difficile que la confusion actuelle sur les données et sur les simulations continuera de régner, tant que les prévisions annoncées n'auront pas été vérifiées (effets du nouveau protocole, effets de la contre proposition du « comité de suivi », etc.). Cette tâche est prioritaire. Elle pourrait être rapidement confiée à un expert indépendant.

2.4.3. Reconnaître les activités d'éducation artistique

Faut-il étendre la reconnaissance du travail artistique aux activités socioculturelles ainsi qu'à l'enseignement ? Cette question cruciale est également un sujet controversé. Deux analyses s'opposent en effet, au regard des conséquences d'une telle redéfinition sur le régime d'assurance chômage des intermittents.

Certains considèrent que toutes les heures d'enseignement et de sensibilisation devraient être intégrées au calcul des heures prises en compte pour l'indemnisation du chômage des annexes VIII et X. Les intéressés eux-mêmes et les compagnies réclament une prise en compte intégrale - ou à tout le moins un assouplissement des règles actuelles.

D'autres redoutent la perspective d'un accroissement important du nombre des personnes indemnifiables, d'autant que les intermittents les plus précaires interviennent parfois très activement dans le domaine éducatif et social. Ceux-là estiment qu'il faut réserver au travail sur le plateau le décompte des heures ouvrant droit à l'application de l'assurance.

Mais au nom de considérations de politique culturelle, la position la plus communément entendue est que le statut de l'artiste enseignant et celui de l'artiste intervenant doivent faire l'objet d'une réévaluation et ont besoin d'être précisés.

Cette position majoritaire se fonde sur les constats suivants :

- c'est par une pédagogie active de projets artistiques plutôt que par les enseignements obligatoires que l'art trouvera sa place à l'école (classes à PAC dans le primaire ; ateliers dans le secondaire). Elle est souhaitée par un grand nombre de chefs d'établissement. Les disciplines du spectacle vivant viennent en tête de cette « demande » précédant le cinéma et les arts plastiques.
- un nombre croissant d'artistes sont sollicités pour encadrer des groupes souhaitant faire l'apprentissage d'une pratique, à l'école ou hors milieu scolaire (quartiers défavorisés, hôpitaux, prisons, etc.).
- certains d'entre eux, parmi les meilleurs, sont également sollicités par les établissements supérieurs d'enseignement artistique au sein desquels ils jouent un rôle de transmission essentiel.
- les ministres successifs de la culture eux-mêmes (du plan Lang-Tasca à une récente lettre de Jean-Jacques Aillagon aux signataires de la pétition « *L'école, l'art et la culture : urgences !* »), affirment l'importance qu'ils accordent à la présence d'artistes dans ces différents projets d'éducation artistique. Le Conseil Economique et Social, dans un récent avis, recommande le développement de ces activités.
- cependant l'exercice professionnel n'a pas de reconnaissance réglementaire. Ces activités peuvent paradoxalement contraindre les artistes à abandonner leur qualité d'artiste lorsqu'ils interviennent dans un cadre qui n'est pas celui de la représentation et être assimilés à des formateurs. Or, le formateur ne bénéficie ni de taux réduits ni de l'abattement pour frais professionnels. De plus, en matière d'assurance chômage, ses droits s'ouvrent selon les cas, dans le cadre du régime général ou de l'annexe IV. L'artiste cotise ainsi régulièrement dans deux régimes différents. Il est néanmoins possible de cumuler ces deux activités en respectant certaines règles. Pourtant, dans ces actions de sensibilisation l'artiste joue pleinement son rôle : autrement dit, il exerce son métier en toute légitimité. Les collectivités publiques qui soutiennent l'action culturelle et le spectacle vivant se rejoignent pour l'essentiel dans ce credo.

Dès lors, la formation des artistes-intervenants et la formation des formateurs dans cette dimension nouvelle de la pédagogie doivent être organisées.

Il serait souhaitable que les écoles du service public de formation artistique disposent de modules de formation « à l'intervention et à la pédagogie » proposés aux artistes qui le

souhaitent. C'est sans doute avec des artistes ayant déjà une certaine expérience à la fois de création et d'intervention, que peuvent être menées les actions les plus pertinentes de formation continue et de mise en réseau des praticiens. Le Nouveau Théâtre d'Angers mène en ce sens, depuis plusieurs années, des stages exemplaires intitulés « L'art et la manière d'intervenir en milieu scolaire ».

Mais surtout, la formation des artistes-intervenants ne trouvera sa pertinence que si, dans le même temps, un travail est mené du côté de la formation des formateurs. Faut-il une formation « qualifiante » ou une formation « diplômante » ? Il convient de réfléchir à la notion de « certification professionnelle complémentaire » qui pourrait être accordée aux artistes ayant satisfait à une formation spécifique. Au sein du Centre National du Théâtre (CNT), un département de formation des formateurs pourrait être créé, à l'instar du Centre National de la Danse (CND) qui s'est récemment doté de capacités nouvelles.

Plus généralement, la question de la « multiactivité » des artistes est souvent évoquée sous l'aspect des modalités de son traitement social. Le cumul ne pose pas de problèmes de compatibilité dans les contrats dès lors que les employeurs ne s'y opposent pas. Les activités sont compatibles au plan du droit du travail (même pour les agents de l'État ou ceux de la fonction publique territoriale). Les activités réelles ne sont pas toujours les activités déclarées. Souvent, ce sont les avantages sociaux, notamment en matière d'assurance chômage, qui déterminent la déclaration.

Selon le mode déclaratoire, les caisses sociales sont diverses (ex : AFDAS, Uniformalion et autres OPACIF pour l'assurance formation), comme les taux de cotisations : taux spécifiques et abattement pour les artistes à l'URSSAF, tranches d'assiettes des cotisations pour les formateurs occasionnels, bases ramenées au SMIC horaire pour les activités accessoires des animateurs. L'acquisition de droits sociaux par multiactivité est difficile voire impossible dans certains cas (formation, retraite complémentaire ...).

Cela posé, trois directions peuvent être prises :

- le « tout artiste ». Beaucoup considèrent que les heures d'enseignement, de sensibilisation, d'animation dispensées en qualité d'artiste, procèdent d'un travail d'artiste et par conséquent, devraient être déclarées comme telles (taux réduits, base abattue ou non) et, dans tous les cas, compter intégralement dans l'acquisition des droits sociaux et dans le calcul du total d'activités permettant l'ouverture des droits au chômage.

Avantages : simplicité administrative, contractuelle et sociale.

Inconvénients : toutes les activités étant déclarées de la même manière, il n'est plus possible de distinguer ce qui relève de l'interprétation sur scène des autres activités, donc de différencier l'activité principale des activités accessoires.

Par ailleurs, ce mode déclaratoire pose des problèmes de concurrence interne à la profession (avantage pour ceux qui ont des activités connexes par rapport aux autres), d'incompatibilité avec la doctrine sociale fondamentale (c'est l'activité qui détermine le mode déclaratoire) et déstabilise ainsi les statuts des enseignants, des animateurs, des formateurs. Il est dénoncé par toutes les organisations syndicales d'artistes.

- l'application stricte en l'état. À l'opposé, l'application stricte des textes actuels conduit à couper le lien artiste/société, qui est en train de s'établir au bénéfice de tous. Car elle incite les artistes à refuser les activités accessoires tant elles pèsent sur leurs droits. La législation n'a pas suivi l'évolution des pratiques professionnelles. Au plan des contrats, déclarer au régime général un artiste dans l'enseignement ou l'animation conduit très rapidement à une requalification des CDD en CDI et exclut la plupart du temps de l'intermittence.

- la réforme. Il s'agit d'abord d'identifier très précisément les activités par nature et de les qualifier. Pour l'heure, la CPNEFPSV n'a guère centré ses travaux sur les listes de professions artistiques. Il relève de sa compétence d'élaborer une classification sur les bases des fonctions, à partir de laquelle pourront s'instaurer des qualifications.

Être artiste donne évidemment a priori des bases mais n'est pas suffisant pour intervenir avec compétence dans différents domaines : on doit donc en conclure que des formations complémentaires doivent être envisagées. Ces formations seraient de plus ou moins longue durée selon le degré de qualification exigée par le type d'intervention (de l'animation à l'enseignement) et qualifiée par une validation officielle (examen, concours, VAE).

Certaines de ces activités ont une dimension artistique plus affirmée que d'autres et les cotisations sociales pour celles-ci pourraient éventuellement être perçues par les caisses du spectacle selon des taux correspondant à ces spécificités. Les partenaires sociaux pourraient définir de quelle manière elles seraient compatibles socialement entre elles, au niveau des droits sociaux dans leur ensemble (sécurité sociale, retraite, formation,...), mais bien sûr, d'abord au niveau de l'assurance chômage.

Si c'est l'activité d'artiste interprète qui doit être mise en avant, il faut en tirer les conséquences. Elle doit être majoritaire pour l'ouverture de droit au chômage. On pourrait évaluer à un tiers des 507 heures demandées (soit 169 heures) celles qui pourraient être admises au titre des activités d'éducation artistique précisément identifiées. C'est à dire que 169 heures relevant de l'éducation artistique pourraient participer des 507 heures exigées pour accéder à l'intermittence.

Il n'en serait pas moins admis de travailler davantage dans les activités identifiées : ces heures diminueraient l'indemnité mensuelle en fonction du temps de travail réalisé ou des salaires perçus. Il resterait à décider si les heures excédant 169 participeraient ou non au calcul de l'indemnité. En tout état de cause, elles devraient être prises en compte pour l'accès au régime général si l'intermittence n'était pas accessible.

2.5. Conclusion

À l'issue de ce tour d'horizon, il faut bien constater que l'emploi dans le spectacle vivant semble déterminé pour l'essentiel par le régime d'indemnisation du chômage. Il imprime sa marque, ou plutôt dicte sa loi, au fonctionnement du marché du travail, aux flux et aux conditions de l'emploi.

L'emballlement de ce régime produit des effets d'autant plus lourds qu'il n'est contrebalancé par aucune organisation du marché du travail. Le déséquilibre entre l'offre et la demande d'emploi, la noria d'entrées et de sorties, le déficit croissant, les lacunes de l'insertion, de la formation et de la reconversion qui ont été présentées tout au long du chapitre 2 peuvent ainsi être regardés comme autant de symptômes de cette insuffisance : malgré le développement considérable de son domaine, le spectacle vivant ne s'est pas donné les structures professionnelles par lesquelles, dans d'autres secteurs, l'on tente d'assurer un ajustement correct du marché du travail, une qualité et une évolutivité de la main d'œuvre et un progrès social propre à préserver l'attractivité des métiers.

La dynamique réciproque entre organisations d'employeurs et de salariés qui en général engendre de telles structures manque dans le spectacle vivant. L'émiettement des employeurs, qui signifie de fait, en nombre de cas, leur absence, constitue un élément d'explication : la plupart de ceux qui délivrent des salaires ou des cachets ne sont pas, dans les faits, en mesure d'assurer les responsabilités revenant normalement aux employeurs.

Les conséquences en sont graves. Lorsque l'entrée dans un régime de chômage tient lieu de reconnaissance comme artiste, que rien d'autre ne freine la croissance des effectifs, engendrant une paupérisation qui frappe même les plus qualifiés, que les repères du professionnalisme s'estompent et que les illusions déçues ou l'impossibilité d'exercer son métier engendrent des coûts humains majeurs, il est permis de résumer ainsi la situation : l'emploi dans le spectacle vivant connaît un processus de déstructuration.

Une question cruciale pour l'avenir du secteur est dès lors celle de l'organisation de la profession, de l'édification, dans le cadre d'un dialogue paritaire, des mécanismes de décision, des procédures et des financements qui permettraient de remplir collectivement ces fonctions dont il apparaît que la plupart des employeurs ne peuvent guère les assurer individuellement.

La polémique qui, dans le contexte des luttes sur le régime social des intermittents, a fait suite à la proposition de la CFDT de créer une caisse professionnelle, paraît à cet égard biaisée.

Il s'agirait d'un nouvel organisme qui ne se substituerait pas aux instances paritaires existantes et qui conduirait à sortir les intermittents du spectacle d'un régime spécifique dans le cadre d'une assurance-chômage interprofessionnelle. Son enjeu serait une meilleure prise en compte par les représentants des employeurs et des salariés d'un certain nombre d'intérêts collectifs, contribuant ainsi à un effort de structuration indispensable.

Cette préoccupation n'est pas nouvelle. Il faut rappeler ici que, parmi les 22 mesures décidées en février 1993 à la suite d'une crise qui n'était au demeurant pas la première, avait figuré la création des instances de représentation d'une branche professionnelle. Cela s'est concrétisé par l'installation du Conseil national des professions du spectacle vivant et de la Commission paritaire nationale de l'emploi et de la formation dans le spectacle vivant. La réalisation d'un contrat d'études prospectives sur l'emploi du secteur en a été également une manifestation.

Une nouvelle étape doit désormais être franchie, pour consolider et mieux structurer la branche en donnant aux partenaires sociaux les moyens d'assurer véritablement leurs responsabilités. Pour cela, une architecture est à inventer, dont on peut imaginer qu'elle combinerait un fonds professionnel avec les deux instances mentionnées ci-dessus, l'AFDAS et un observatoire de l'emploi.

Dans ce cadre, les partenaires sociaux chercheraient à remédier à des insuffisances qui participent aux causes de la crise. Ils devraient pour cela travailler à :

- mieux délimiter le champ du CDD d'usage et celui de l'intermittence;
- organiser un contrôle interne à la profession du respect des limites ainsi définies ;
- mettre en place des prestations sociales au profit des intermittents, par exemple une prévoyance en cas de décès ou invalidité et un système de congés parental ;
- accompagner et soutenir des salariés en reconversion, par la formation, l'assistance ou d'autres formes ;
- créer et administrer de nouveaux modes d'habilitation professionnelle ;
- définir les besoins de formation, diffuser la connaissance de ces besoins et labelliser les organismes les mieux à même d'y répondre au niveau de qualité voulu ;
- étudier et prévoir les métiers et les compétences, en vue de définir les besoins de formation, mais aussi d'instaurer des dispositifs de validation des acquis de l'expérience ;
- mieux aider les jeunes à s'insérer professionnellement, les contrats en alternance devant avoir une place de choix dans cet effort.

La variété et l'ampleur de ces missions montrent que la question posée par la création d'un fonds professionnel est celle de savoir si les forces vives du secteur sont prêtes à se

fédérer, selon une règle du jeu paritaire, pour traiter des problèmes dont la résolution aiderait à sortir de la crise actuelle.

Loin de remettre en cause une solidarité interprofessionnelle essentielle à la survie du régime des intermittents, donc du spectacle vivant, un organisme de ce type encouragerait, en remplissant au moins une partie des fonctions décrites ci-dessus, une solidarité professionnelle qui ne paraît pas moins indispensable à cette survie.

Chapitre 3

Réorganiser la production et la diffusion du spectacle vivant

De nombreuses auditions traduisent une vision assez négative de la situation actuelle du spectacle vivant. Aux revendications souvent divergentes des représentants de chaque champ artistique se superposent des divisions très fortes : entre les institutions nanties et les artistes, entre le réseau subventionné par l'État, les théâtres de ville et les établissements privés, entre les visées personnelles des dirigeants et l'exercice des responsabilités publiques. Partant de constats non exempts de subjectivité, nous nous gardons bien de proposer une synthèse définitive des débats. Toutefois, le recoupement de nombreuses analyses permet d'énoncer quelques remarques qu'il conviendrait de prendre en compte dans l'établissement de propositions constructives.

Devant la complexité du sujet et afin d'asseoir notre réflexion sur des bases solides, il nous a paru important de privilégier deux approches : l'une, de caractère transversal, cherche à définir des critères communs à toutes les pratiques constitutives de la diversité actuelle du spectacle vivant et, notamment, à identifier les éléments qui unissent un secteur mouvant, au sein duquel de nombreuses formes inédites ont récemment émergé. L'autre, épousant un découpage vertical, s'appuie sur les acquis de chaque discipline. En effet, le théâtre, les musiques, la danse, le cirque ou les arts de la rue ont des histoires propres et répondent à des modes d'organisation qui ne peuvent se contenter d'un cadre général : tout art véhicule ses contraintes qui nécessitent des types de traitement identifiés. Cette reconnaissance des spécificités ne nous empêche pas de préconiser par ailleurs des modes d'organisation plus généraux qui s'appliqueraient à l'ensemble du spectacle vivant.

Ce besoin d'un double niveau de lecture recoupe partiellement l'analyse que nous faisons des évolutions qui se sont produites dans l'organisation du ministère de la culture au cours de ces dernières années. Ainsi, en 1997, la décision de réunir la direction du théâtre et des spectacles (DTS) et la direction de la musique et de la danse (DMD) fut la traduction d'une volonté politique dont l'objectif était de simplifier les modes d'organisation afin de

dégager de nouvelles synergies et économies, dans la perspective de la déconcentration. Lorsque Dominique Wallon, à la demande de la ministre Catherine Trautmann, s'est attaqué au problème, il lui a fallu choisir entre deux options : la réunion des disciplines du spectacle vivant au sein d'une direction générale regroupant trois délégations (théâtre, musique et danse) ou leur fusion au sein d'une direction unique à l'intérieur de laquelle les disciplines seraient traitées de « manière résiduelle ». La seconde solution fut retenue et les quelques années qui se sont écoulées depuis la création de la DMDTS permettent une première évaluation assez mitigée de ce choix.

L'organisation très transversale de cette nouvelle direction a certes indéniablement favorisé une plus forte attention de la tutelle à des pratiques pluridisciplinaires en pleine évolution. On sait par exemple que certains artistes expriment le désir d'associer dans leur démarche théâtre, danse, musique, voire cinéma : leur attente, qui échappe aux classifications traditionnelles et nécessite un suivi moins vertical, est désormais mieux évaluée. Cependant, cette volonté de s'adapter aux évolutions et, surtout, de mieux identifier les thèmes de réflexion qui relient les différents champs a pu donner l'impression de masquer ce qui les distingue et par la même de s'exercer au détriment des disciplines de base. Dès lors, une partie de la profession s'est sentie un peu abandonnée au sein de l'organisation proposée.

Il est possible de lire dans les dysfonctionnements repérés ces dernières années un simple problème de rodage. Cette analyse est à nos yeux insuffisante : les options prises traduisent également une vision culturelle et politique de l'activité artistique qui ne peut à elle seule répondre aux singularités des disciplines du spectacle vivant. Autrement dit, les différences entre les arts, en termes de langages, de formation initiale et continue, de reconversion, sans parler de modes de production et de diffusion, sont des données intangibles ; elles semblent parfois être niées alors qu'elles peuvent servir de base à une perspective plus large.

Aujourd'hui, cette ligne un peu confuse adoptée par la DMDTS lors de sa création est en discussion. La création de délégations artistiques est majoritairement souhaitée. L'une pourrait être propre à la musique, une autre réunir le théâtre, le cirque et les arts de la rue, une troisième concerner la danse. Tout en conservant des niveaux intermédiaires horizontaux attachés aux enjeux transversaux de formation, de production et de diffusion, la reconnaissance d'une compétence par grand champ artistique devrait avoir au moins trois effets positifs : aider les artistes et les professionnels à retrouver le chemin d'une tutelle qu'ils avaient pour certains désertée ; rétablir des processus de discussion et d'innovation qui légitiment plus fortement le rôle de l'État ; redonner la place qui lui revient au corps d'inspection et d'évaluation. Pour ce faire, le nouvel organigramme de la DMDTS devrait définir clairement le positionnement des délégués dans la chaîne de

responsabilité, au plus près du directeur garant d'une vision transversale pour traiter les problèmes liés à la formation, la production et la diffusion.

3.1. L'état de santé du réseau

Parler du réseau du spectacle vivant (certains parlent des réseaux), c'est bien sûr évoquer immédiatement une nébuleuse difficile à cerner : certains établissements sont mono-disciplinaires, d'autres ont une vocation plus généraliste ; les compagnies, les ensembles musicaux, les artistes émergents évoluent dans des univers culturels contrastés qui déterminent fortement la nature de leurs liens avec le public ; des professionnels sont majoritairement tournés vers la production, d'autres vers la diffusion, voire la formation ou l'information. De plus, la diversité des modes de financement et des labels ne facilite pas une vision synthétique. Nous avons dès lors tenté de dégager dans un premier temps quelques tendances générales, telles qu'elles ressortent des auditions. Il nous a paru indispensable d'effectuer ce cadrage initial pour donner plus de sens aux propositions qui lui succèdent et qui ont trait, d'abord, à l'examen de chaque discipline, ensuite, à la définition d'une politique plus générale.

Les grands établissements publics. Leur spécificité n'est pas clairement identifiée. Mise à part la Comédie française dont le rôle patrimonial est bien perçu, les missions des théâtres nationaux ne paraissent pas toujours différentes de celles des grandes scènes nationales (par exemple le Théâtre de Chaillot est proche du modèle de Bobigny, de Grenoble ou de Brest) ou de certains CDN qui se font parfois appeler « théâtres nationaux », comme en Bretagne, à Toulouse, à Lille, Marseille ou Bordeaux. Ce brouillage ne se retrouve pas de manière aussi aiguë en musique mais, dans tous les cas, les personnes interrogées regrettent la concentration des établissements publics à Paris. Il est également réclamé de mieux définir ce qui doit caractériser leur existence : leur fonction nationale et internationale, la spécificité de leur cahier des charges et de leur organisation. Seule la mise en œuvre systématique de contrats d'objectifs permettrait de mieux définir les missions nationales propres à ce type d'établissements ainsi que la spécificité de leur rôle à l'intérieur de leur champ disciplinaire. S'il semble difficile sur un plan budgétaire d'envisager l'installation en région de plusieurs nouveaux établissements publics nationaux, nous jugeons opportun que l'État incite les institutions existantes à développer des actions territoriales au bénéfice de villes ou de régions hors Île-de-France.

Les pôles institutionnels de production. La grande diversité des statuts et des situations financières des établissements dont l'acte de produire est la mission première finit par poser problème. Au sein d'une même famille (qu'il s'agisse des CDN, des CCN, des opéras et des orchestres, ou encore des centres de création musicale, des grands festivals,

des pôles régionaux des arts du cirque et des lieux de fabrique de théâtre de rue), les fonctions originelles de certains ont souvent perdu en lisibilité, d'autres manquent des moyens minimum leur permettant d'exercer leurs missions. De même, la disparité des montants et des modes d'attribution des subventions est souvent mal comprise. Certaines de ces structures sont critiquées à travers l'usage qu'en font leurs responsables : elles seraient accaparées par quelques artistes qui se programmeraient en vase clos ou par des directeurs artistiques qui s'attribueraient un statut voisin de celui de l'artiste. Dès lors, elles ne seraient pas toujours les foyers de création ou les plates-formes de production qu'elles devraient être, ce qui amplifierait (dans le théâtre surtout) leur trop faible présence sur la scène internationale, même si ce mal relève par ailleurs de dysfonctionnements plus généraux.

Les compagnies et les ensembles « indépendants ». Cette perception assez négative des institutions phares rejaillit évidemment sur le bilan de santé du secteur dit « indépendant ». Le terme de compagnie (voire de troupe) est clairement identifié dans le théâtre, la danse, le cirque ou les arts de la rue ; il est peu employé en musique. Il convient donc d'englober dans notre constat le sort des ensembles de musiques ancienne, classique ou contemporaine, des formations de jazz, des groupes émergents dans le domaine des musiques actuelles.

À l'exception d'un petit nombre d'équipes qui peuvent prétendre à une certaine indépendance (qui est souvent la garantie de leur vitalité), l'immense majorité des artistes concernés sont sans discussion possible dépendants à l'excès. Leur nombre n'a cessé d'augmenter pour plusieurs raisons dont celle de l'intermittence n'est pas la moindre. Cette croissance est en effet parallèle à l'évolution mal maîtrisée des financements publics, tout d'abord ceux du ministère de la culture pouvant provenir de plusieurs directions, mais également ceux émanant d'autres ministères, de diverses collectivités territoriales, voire de l'Union européenne. À ces sources s'ajoutent, depuis les années 80, celles des sociétés de droits voisins et le développement d'actions spécifiques de sociétés d'auteurs. Si le mécénat intervient de manière marginale pour le spectacle vivant, l'ensemble est complété par un système plus opaque auquel contribuent l'AFDAS, l'ANPE-Spectacle, sans oublier les ASSEDIC...

Cette évolution, reflet d'une atomisation des moyens plutôt que d'une croissance maîtrisée, est la conséquence de l'accélération du développement culturel qu'a connue la France à partir des années 80, et dont témoigne la construction ou la rénovation d'environ mille lieux de diffusion de 1980 à 1990. Les deux phénomènes (augmentation des financements et aménagement du territoire) ont été relayés par un discours qui tendait à faire de la culture l'élément moteur du développement et de notre identité nationale, comme l'a montré le débat autour de l'exception culturelle. Paradoxalement, la création artistique s'est parfois trouvée mise en cause, l'idée d'une culture dorénavant à la portée de tous dérivant aisément

vers une demande de productions nouvelles plus faciles à appréhender. Cette évolution se lit dans la mise en œuvre accélérée d'une culture « événementielle » qui traverse la France depuis une vingtaine d'années : l'augmentation impressionnante du nombre des festivals ainsi que la prolifération des commémorations et des fêtes culturelles n'ont fait qu'accroître l'offre de spectacles, contribuant sans doute à la confusion et à la dérégulation actuelle.

Derrière l'impression générale d'éclatement de l'offre, se cache une grande précarité des artistes. Les compagnies et les ensembles musicaux se lancent dans des productions légères afin de mieux les vendre. Alors qu'ils arrivent sur le « marché » sans pouvoir identifier les possibilités de partenariat et de diffusion, les lieux d'accueil, face à eux, négocient de plus en plus les prix d'achat. À l'inverse, les CDN, les CCN et les orchestres régionaux auraient la possibilité de se vendre au seul coût du plateau (déjà relativement élevé) ou même à perte. Ils se trouvent en théorie dans une position plus favorable, mais il est constaté qu'ils pratiquent souvent des prix de cession en hausse continue, ce qui contribue à entraver leur diffusion hors de leur propre réseau. De plus, qu'il s'agisse de s'associer à une production ou de participer à une tournée, le réseau de diffusion est peu solidaire : il en découle des dates de représentation espacées qui entraînent des reprises coûteuses. Les vrais producteurs délégués se font rares et pour remplir leur cahier des charges, nombre de compagnies ont recours à l'auto-diffusion. Ce constat concerne principalement le théâtre comme en témoignent les 12 000 représentations du Festival Off d'Avignon (soit 12 % du total de représentations professionnelles identifiées par la SACD), mais un procédé du même ordre est en œuvre dans le domaine musical avec l'auto-production discographique.

Une récente enquête sur les spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue, menée avec l'aide du ministère de la culture, évalue à 34,5 le nombre moyen de représentations par spectacle. Ce résultat global est à nuancer par deux observations : d'une part, il est dû en grande partie au succès d'un tiers seulement des œuvres qui sont jouées de 30 à 100 fois ou plus, près de la moitié n'étant pas données plus de 20 fois ; d'autre part, la part d'auto-diffusion est à prendre en compte. L'analyse devrait s'élargir à l'émergence salutaire de disciplines nouvelles telles que la danse contemporaine (dont le nombre de compagnies était moindre dans les années 1970) ou les musiques actuelles. Cette ouverture est une force, mais nécessite que le mouvement soit bien accompagné. À cet égard, le doublement du budget du ministère de la culture en 1982 n'a pas été suffisamment encadré, même si de nombreux efforts ont été accomplis par la tutelle ces dernières années pour répartir avec plus de discernement les subventions.

Il faut donc aujourd'hui réexaminer en profondeur l'organisation en place et explorer des solutions nouvelles. Il importe en premier lieu de ne pas traiter le problème des compagnies séparément des autres secteurs de l'activité théâtrale, chorégraphique ou musicale. Si le besoin de revitaliser le spectacle vivant impose très certainement de réguler la naissance de

nouvelles créations, ce ralentissement ne peut constituer une fin en soi. Nous y reviendrons au moment d'amorcer quelques propositions, mais, au vu des analyses émises par la profession, il apparaît indispensable de mettre au cœur de la réflexion la nécessité d'ouvrir pour les artistes indépendants de vrais espaces de travail au sein des institutions. Le sort des uns est lié à celui des autres et de la bonne articulation des deux secteurs dépend la réussite d'une politique publique pour le spectacle vivant.

Les scènes nationales. À travers ce constat un peu abrupt sur le secteur de production dit « indépendant », c'est l'ensemble du tissu institutionnel qui est mis en cause. Ce jugement assez unanime concerne d'abord les lieux historiquement défendus par l'État, notamment les premières scènes nationales, mais il englobe aussi les institutions récemment rattachées à ce secteur, les scènes conventionnées et nombre de festivals qui se rapprochent de cette problématique. Le vieillissement et l'immobilisme du réseau sont dénoncés, même si le professionnalisme et la qualité de la démarche de certaines équipes sont unanimement salués. Dans un certain nombre de cas, la faible ouverture de la programmation aux disciplines chorégraphiques, musicales et émergentes est également regrettée. Pour expliquer les causes de ces maux, la perte du sens public des responsables est régulièrement évoquée : leur réflexion culturelle est parfois mise en doute et leur individualisme est jugé en partie responsable de la dégradation de la situation. Un consensus se dégage sur la nécessité de renforcer la réflexion relative aux critères de nomination et d'évaluation des dirigeants. Une majorité se dégage pour réclamer un assainissement des relations internes à ce réseau et un meilleur cadrage des missions des établissements, qu'ils soient en charge d'une seule discipline ou généralistes.

Au final, il semble bien que les scènes nationales sont victimes de leur propre stratégie : la plupart d'entre elles ont refusé l'élaboration de contrats d'objectifs, ne sont pas évaluées, n'ont pas de vrais projets artistiques, n'ont aucune relation directe avec les artistes et se limitent à des actes de programmation (de plus en plus « endogamiques » au sein du réseau) qui aggravent les distorsions entre l'offre de spectacles et la possibilité de diffusion. Pour nuancer ce constat, il faudrait rappeler l'ambiguïté majeure dont est victime ce réseau : sa mission prioritaire est-elle la conquête et l'élargissement des publics ou la diffusion des compagnies ? Entre ces deux approches, à certains égards contradictoires, un choix ou tout du moins un équilibre mériterait d'être opéré, ce qui sous-entend des orientations plus clairement exprimées par les pouvoirs publics.

Les scènes conventionnées. Bien que plus récemment rattachées à l'État, elles n'échappent pas à la critique des professionnels, même s'il est reconnu par certains qu'elles insufflent des démarches innovantes dont l'intérêt est apprécié. Leur situation diffère de celle des scènes nationales : les conventions signées stipulent le cadre dans lequel l'État intervient, la spécialité de l'établissement et la nature du soutien dont elles bénéficient (lié à la création émergente ou

aux formes artistiques peu diffusées tels la danse contemporaine ou les arts du cirque et de la rue...).

Une grande partie des artistes soutenus dans le réseau des scènes nationales ont fait leurs premières armes dans les théâtres de ville et ont pu atteindre une maturité grâce à l'engagement des équipes qui se sont mobilisées pour qu'ils rencontrent un premier public. Ces théâtres de ville développent en fait des projets pluridisciplinaires très ancrés sur leur territoire d'implantation et certains d'entre eux ont été conventionnés sur des critères généralistes (diffusion et création pluridisciplinaire) qui les font ressembler aux petites scènes nationales sans pour autant recevoir le même niveau de subvention.

La labellisation. Ce thème sous-jacent à l'ensemble du débat institutionnel n'émerge pas des entretiens : personne ne s'exprime aisément sur ce sujet. Cette hésitation traduit peut-être une contradiction : d'une part, un certain « échec » des scènes nationales est mis au débit du principe de « labellisation » (qui bloquerait les nécessaires évolutions et correspondrait au mieux à une photographie de la réalité à un moment donné) ; d'autre part, les responsables de terrain restent souvent attachés au maintien de ces labels, estimant que l'État témoigne à travers ce geste d'une considération de nature à faciliter le soutien des collectivités locales. De plus, cette position assez contradictoire est rendue plus confuse par un certain climat de méfiance : la plupart des audités regrettent que l'obtention d'un label s'accompagne rarement de moyens nouveaux et pensent qu'elle permet parfois à l'État de se retirer plus aisément du financement de nombreuses autres opérations dans le domaine concerné.

Les résidences d'artistes. Elles sont plébiscitées par tous. Peu d'audités revendiquent des artistes à la tête des institutions, mais tous reconnaissent qu'il est indispensable de leur donner une place à part entière dans les projets culturels. Il en va donc des résidences comme des festivals : l'emploi abusif du terme qui recouvre souvent un habillage de pratiques assez conventionnelles (un simple « accompagnement » d'une présentation de spectacle) nuit à la mise en place d'un soutien plus dynamique et structuré. Les avis divergent cependant sur les modalités d'application. Dans certaines disciplines (le théâtre, la musique classique, la danse...), nombre d'artistes considèrent qu'ils ne font que remplir le cahier des charges des structures. Ils souhaitent travailler dans la durée et subir moins de contraintes extérieures à leur démarche artistique ; ils veulent être accueillis pour ce qu'ils sont : des créateurs. Dans d'autres pratiques, telles les musiques actuelles, les avis sont plus nuancés, l'attrance pour la représentation et le montage de tournées primant souvent sur la recherche de conditions optimales de préparation. Les responsables de structures, eux, se montrent favorables à l'esprit des résidences, mais militent pour l'existence d'un système souple (dans la durée, dans le nombre et le choix des résidents, dans la définition même du projet). Quelques auditions menées de façon plus poussée permettent d'entrevoir qu'il serait néanmoins possible, dans certains cas, de proposer un cadre plus précis.

Les coproductions. Ce système s'apparente à une forme de « mutualisation » des moyens et des risques. Il apparaît souvent comme un pendant naturel aux résidences et permet d'aborder sous un angle spécifique deux débats essentiels : l'un porte sur la nature des relations entre les compagnies et le réseau, l'autre sur le délicat sujet de l'articulation entre la mission de production et celle de diffusion. Il est aisé de repérer ici un désenchantement égal à celui rencontré lors du débat relatif aux institutions (et pour cause, elles sont à nouveau montrées du doigt). Le système s'est délité aux yeux de beaucoup d'audités et les directeurs d'institutions porteraient une large part de responsabilité : au fil du temps, le nombre de coproducteurs augmente, mais l'engagement de chacun diminue, la responsabilité se dilue, les compagnies se sentent les « laissées pour compte » du système : une simple variable d'ajustement. La nécessité de revenir à de vraies coproductions a été maintes fois rappelée, avec, à la clef, l'identification de partenaires capables de jouer un rôle central dans la dynamique de production.

Le secteur privé. Plusieurs représentants du secteur privé ont été entendus par la mission (le syndicat national des théâtres privés, la fédération nationale des syndicats d'agents artistiques et littéraires, le syndicat national des entrepreneurs de spectacles, notamment). Ils ont tous fait valoir la nécessité et la difficulté d'établir des passerelles plus nombreuses avec le secteur public. Ils dénoncent la raréfaction des concerts de chanson et de variété, de jazz, les spectacles de théâtre diffusés dans les scènes nationales, ce qui prive ainsi de nombreuses villes d'artistes et d'œuvres de qualité comparable à ceux qui sont produits par les établissements subventionnés.

Les agents et tourneurs privés pourraient efficacement contribuer à l'effort d'amélioration de la diffusion qui doit mobiliser toutes les énergies disponibles. Ils rappellent par ailleurs l'ampleur des emplois générés par leur activité, leur attachement au régime spécifique d'assurance chômage des salariés intermittents, leur souhait d'une définition plus précise du « statut » d'artiste et des conditions d'accès aux professions, d'une attribution et d'un contrôle plus rigoureux des licences. Ils revendiquent tous d'être associés aux débats et travaux futurs de refondation des politiques du spectacle vivant et souhaitent notamment pour le théâtre une plus grande attention de la DMDTS pour leur secteur d'activités et leurs spécificités. Certains prônent la création d'une instance de dialogue, voire d'un établissement public qui, à l'instar du Centre national des variétés (CNV), permettrait de rapprocher tous les acteurs des secteurs publics et privés.

L'action culturelle. Ce dernier point renvoie à la question de la démocratisation de l'accès à l'art et à la culture. Un premier débat concerne directement l'articulation entre la production et la diffusion. Les spectacles et les concerts ne tournent pas assez et ont donc peu de chance de rencontrer des publics diversifiés. Certains y voient la conséquence directe d'une surproduction. Une analyse plus détaillée montre que les pratiques du réseau sont également en cause : un manque de curiosité, de prise de risques, de volonté

d'ouverture, voire une absence de cahier des charges qui fixerait plus clairement les objectifs de chacun sont autant d'éléments qui ne peuvent être déconnectés du constat général.

Une autre interrogation est relative à la démarche de sensibilisation des publics mise en œuvre par le réseau. Les avis sont partagés sur ce point. Les élus la préconisent et la soutiennent ; la profession se méfie de ce thème. Elle y voit parfois une tentative d'instrumentalisation, une absence de reconnaissance du statut de créateur. Les artistes acceptent mieux les termes de cette mission lorsque le débat s'articule sur un projet de création, porteur d'une ambition sociale, et non sur un simple besoin d'animation que certains vivent comme une obligation qui leur est imposée, sans véritable dimension artistique. Il faut bien sûr nuancer le tableau. Ainsi que nous l'avons écrit au premier chapitre, un renouvellement profond de l'action culturelle se dessine, porté le plus souvent par des compagnies. Dans tous les champs disciplinaires, elles sont de plus en plus nombreuses à inventer des projets qui tissent de nouveaux rapports à la culture avec des publics, des groupes sociaux, des territoires. Ce mouvement doit être mieux analysé, mieux reconnu, mieux soutenu par des moyens appropriés que nous évoquerons plus loin.

Pour compléter ce tour d'horizon, une remarque s'impose ayant trait au caractère très spécifique de la situation dans la région Île-de-France. D'abord, le réseau d'établissements est extrêmement dense. La vocation des uns et des autres n'est pas définie sur des bases transparentes : entre les théâtres conventionnés, les scènes nationales et certains CDN, il est bien difficile de saisir les complémentarités. La politique de l'État ne rend pas la lecture plus aisée : dans le domaine théâtral, rien ne semble distinguer certains établissements publics de CDN, voire d'importantes scènes nationales. La municipalité de Paris, qui défend ses projets propres sans se soucier du contexte général, porte une part de responsabilité indéniable dans le dysfonctionnement du système : en ne soutenant pas les compagnies et ensembles musicaux installés sur son territoire que l'État a accepté de reconnaître, elle met à mal leur implantation. Enfin, la profession contribue également à la dérégulation du « marché » dans la capitale : nombre de théâtres y achètent les spectacles beaucoup moins cher qu'ils ne sont payés par les lieux installés dans les régions qui, par là même, subventionnent fortement une partie de la diffusion parisienne.

Au cours de ce rapide bilan, nous pensons avoir identifié une série de graves problèmes : le désordre, l'illisibilité, la rigidité des labels qui ne créent aucune réalité de réseau ; la démultiplication des productions sans rapport avec les capacités d'accueil des lieux et sans recherche de circulation des œuvres ; l'émiettement des moyens ; la concurrence entre les établissements ou entre ces derniers et les compagnies ; le contexte peu satisfaisant d'élaboration des œuvres ; la personnalisation excessive des projets et l'insuffisante mobilité des directeurs. Ce sont ces dysfonctionnements qui conduisent à l'asphyxie actuelle. Il est urgent d'agir.

3.2. Des enjeux propres à chaque discipline

Ces considérations générales ne sauraient à elles seules traduire la complexité de la situation actuelle. Pour intéressante que soit cette approche globale, il est évident que la réalité propre à chaque art continue à structurer l'organisation du spectacle vivant. Ne pas rappeler quelques repères spécifiques avant d'esquisser les éléments d'une politique plus générale serait donner à l'énoncé des propositions un caractère par trop abstrait et théorique. Ce rapide état des lieux ne prône donc pas un cloisonnement de la réflexion ; il tente de la resituer dans un cadre plus concret.

Les observations qui suivent ne contredisent pas les éléments du constat déjà posé ; elles anticipent même parfois sur des propositions plus stratégiques qui seront formulées par la suite. Ce détour par un niveau d'analyse sectoriel manifeste qu'il est souhaitable que chaque histoire se poursuive, chaque discipline se structure autour de règles du jeu partagées, afin de permettre aux tutelles de mieux apprécier sur quelles réalités (parfois contradictoires) repose la politique générale du spectacle vivant qu'elles ont à engager.

De manière très synthétique, nous abordons successivement quelques jalons et pistes de travail relatives au théâtre, au jeune public, aux musiques savantes, aux musiques actuelles, aux industries musicales, à la danse et enfin au cirque et aux arts de la rue.

3.2.1. Le théâtre

Des années 50 aux années 80, le théâtre a occupé une place centrale. Il était le moteur de la décentralisation culturelle, à la fois par sa capacité à mobiliser le public, à interroger le monde et à fédérer les courants de pensée et les militants sociopolitiques, au point de former une équation qui paraissait juste : culture = théâtre = émancipation des masses = vecteur de la décentralisation culturelle. Depuis, le public de théâtre a plutôt bien résisté à la vague du divertissement médiatique et de la consommation culturelle. Ce bilan est le fruit d'une politique volontaire et courageuse d'une génération de responsables politiques et culturels encore très imprégnés des valeurs issues de l'héritage de Malraux et Vilar. Une nouvelle période s'est ouverte, avec une autre génération qui doit faire face à de nouveaux questionnements.

Aujourd'hui, les capacités d'art transgressif, d'art de l'émancipation par excellence et de regard éclairant sur les êtres et le monde, ne sont plus le seul apanage du théâtre. Il doit

partager ce monopole, bon gré mal gré, avec la danse contemporaine, les arts « indisciplinaires », les arts de la rue, les spectacles musicaux... L'histoire des arts de la scène, en profonde mutation, court le risque de se jouer en dehors des institutions si elles ne se transforment pas. Les pratiques culturelles et les désirs du public n'ont plus guère de rapport avec ceux des années 60 à 80. Ce constat conduit à interroger la relation entre la création contemporaine et le public. Tout devrait être mis en œuvre pour rendre les dispositifs de production et de diffusion plus évolutifs et susceptibles d'épouser l'accélération sans précédent des mutations culturelles et sociales liées notamment à la mondialisation.

Dans le même temps, les esthétiques théâtrales ont éclaté et se sont segmentées. Le combat du théâtre militant et « brechtien » contre le théâtre « bourgeois » n'est plus qu'un archaïsme lointain. Les confrontations semblent traverser des querelles esthétiques – autour du statut du texte, du naturalisme, de l'abstraction, de la psychologie, de la narration... – et, à travers ce débat apparemment formel, les questions de l'engagement et de l'éthique de service public. Des conflits de générations sont apparus au sujet de la durée des mandats des directeurs-metteurs en scène et de la pratique répandue des regroupements professionnels par affinité. De façon plus centrale, une bataille permanente s'est installée sur la répartition des moyens attribués par l'État, vécue par certains comme une injustice.

Le monde du théâtre n'a cessé de revendiquer des moyens accrus ; il est mobilisé en permanence sur cette question comme sur celle du statut de ses institutions et de ses compagnies, jusqu'à encourir le reproche de corporatisme. En effet, si peu à peu les théâtres ont appris à bien se gérer et à mener pour certains des projets ouverts et courageux (on s'en félicite), nombre d'entre eux ont cédé sans grand discernement à la pression de la consommation : programmation prétendument « pour tous les goûts », communication publicitaire, marketing du public, etc. On pourrait remarquer que les services de communication et de relations publiques se sont progressivement substitués aux troupes permanentes. « *La crainte de perdre l'abonné devenu une sorte d'actionnaire majoritaire du théâtre subventionné entraîne de nombreux diffuseurs vers un formatage de leur demande : les beaux spectacles* » (Frédéric Bélier-Garcia). Les critiques les plus fortes portent sur les limites du « compromis » : jusqu'où peut-on aller ? De l'absolue radicalité à la plus grande des facilités, la gamme des postures est variée. Nombre de théâtres semblent gagnés peu ou prou par l'éclectisme de l'époque sans que leur choix soit le résultat d'une démarche approfondie. Ils croient simplement apporter une réponse à un public dont les comportements ont changé et qui se promène de plus en plus aisément entre « haute » et « basse » culture.

Le reproche de corporatisme a été ravivé par les artistes de la danse qui accusent les théâtres de ne pas ouvrir leur scène aux arts nouveaux et notamment à la danse contemporaine. L'incompréhension du théâtre est grande, qui va jusqu'à dénier tout sens à

la danse, accusée d'épouser l'air du temps et de se réfugier dans le divertissement propre à une période troublée, à la recherche de dérivatif et d'évasion, opposant la quête de sens au silence du corps, etc. Alors que le théâtre doit accueillir les arts frères sur ses plateaux tout en considérant qu'ils ne sont pas du théâtre au rabais (même si leurs coûts de production et de diffusion restent très inférieurs), il continue à craindre que les moyens que nécessitent la danse lui soient prélevés sans compensation.

Ces deux arts qui partagent les mêmes scènes devraient participer d'une économie commune, sans autre discrimination que la qualité des œuvres et l'exigence artistique. La danse contemporaine n'a qu'une trentaine d'années et si son public reste à conquérir, son influence est grande sur le théâtre lui-même. Enfin, les frontières entre la danse et le théâtre sont poreuses et leurs identités spécifiques s'entremêlent, se fondant dans bien des cas en une recherche unique qui nécessite les mêmes cadres de production et de scénographie et qui s'adresse aux mêmes publics. Des arts plastiques à la littérature, les chorégraphes explorent la dimension transversale de tous les arts, ils transcendent les disciplines en appelant à un art « indisciplinaire ». Ils forcent le théâtre, comme toutes les formes de représentation, à s'interroger sur leur contemporanéité. Or, c'est là que le bât blesse pour le théâtre : être ou ne pas être contemporain. C'est bien là aussi qu'il peut parfois se sentir menacé par les arts de la rue, les nouvelles formes de musique et tout ce qui naît à travers d'autres perceptions et d'autres visions du monde moderne, sans oublier les productions théâtrales venues d'autres pays.

Une inquiétude s'exprime de voir l'histoire des arts contemporains de la scène suivre un autre chemin que celui de l'histoire des institutions du spectacle vivant. D'autant plus que le théâtre reste l'art vivant dominant, par son héritage et son antériorité, par sa diversité de troupes, d'auteurs, d'artistes puissants et par l'importance numérique de son public. Il demeure le lieu privilégié du débat le plus aigu et le symbole du service public. Il est aussi le legs de deux mille cinq cents ans d'une littérature d'une immense richesse. Il continue à être l'espace où se déploie la pensée en ces temps de consommation culturelle et de divertissements.

Permanence artistique et implantation. Si l'on considère le cœur du réseau « national » institutionnel (centres dramatiques, scènes nationales, centres chorégraphiques et théâtres nationaux), on doit constater une diminution progressive des capacités de création et de diffusion au profit d'un alourdissement des charges de fonctionnement. Par ailleurs, si l'écart actuel entre permanents et intermittents s'aggravait (il y aurait un permanent pour dix intermittents), il est aisé d'imaginer que peu à peu le rôle des permanents se réduirait à l'intendance et à la maintenance d'un outil façonné pour accueillir des artistes et techniciens de pointe qui migreraient d'un théâtre à l'autre. Les permanents deviendraient un personnel « au rabais ». Ce phénomène de désaffection de la présence physique et morale du projet artistique est aggravé par le fait que, dans la majorité des institutions, les

personnels de gestion, d'administration, de relations publiques n'ont aucune expérience artistique, tout comme nombre de directeurs.

Ainsi l'avènement de théâtres sans artistes, qui se banaliseraient en entreprises ordinaires et se contenteraient d'accueillir des spectacles en tournée, creuserait encore le fossé avec les évolutions des arts de la scène et l'exigence de sensibilisation du public. Si l'intermittence a permis de gagner en flexibilité, en mobilité et en diversité, elle n'est pas sans conséquence sur la perte d'une certaine qualité de création théâtrale ou chorégraphique que seules de vraies troupes peuvent générer. D'où les regroupements de certains intermittents et leur volonté d'installer leur démarche dans le temps, autour d'un metteur en scène.

La fin de la permanence artistique risque ainsi d'entraîner de graves dommages sur la création mais aussi sur le public. En effet, si la trop faible diffusion des spectacles semble constituer aujourd'hui un problème récurrent, on ne peut le résoudre sans comprendre que la question du public précède celle de la diffusion. La notion d'implantation des artistes sur un territoire, pour une longue durée, semble avoir été abandonnée. Elle seule peut fonder une action culturelle et une éducation artistique véritables. Rappelons que l'implantation est au cœur de toute politique de décentralisation. Dans une ville, l'intervention des artistes et leur présence quotidienne comme citoyens-citoyens, pendant plusieurs années, sont un apport irremplaçable pour construire avec des groupes de population des fidélités et des continuités de réflexion et de travail.

L'artiste doit être au centre de tout projet, qu'il soit ou non le directeur de l'institution ou de la compagnie indépendante. Non pas l'artiste le plus consensuel, mais l'artiste qui face à tout ce qui invite à l'aveuglement, appelle notre regard. Or, ne préfère-t-on pas nommer un artiste bon gestionnaire plutôt qu'un artiste dérangeant ou cautionner parfois des compagnies artistiquement médiocres mais qui pratiquent une pédagogie intensive ? Qu'est-ce qui justifie un projet, qu'il soit institutionnel ou non, si ce n'est avant tout le critère artistique ? L'une des dérives inflationnistes de l'intermittence n'est-elle pas la substitution de l'animateur à l'artiste et sa multiplication face aux manques culturels ? Ainsi, le théâtre français peut parfois paraître anesthésié.

Quelques hypothèses pour l'avenir. Le recours aux résidences de création se généralise et c'est un progrès notable. Reste à veiller à leur qualité, à leur durée, aux moyens humains et matériels mis en œuvre. Ce lien entre les institutions et les compagnies est au cœur de la politique du spectacle vivant. Nous ne pouvons pas être dupes du fait que ces questions cachent aussi la rancœur des « petits contre les gros », un sentiment d'injustice, de non-reconnaissance du talent ou de l'action. Certains préconisent que des équipes artistiques soient associées aux théâtres pendant une durée de trois ans minimum selon un protocole d'accord qui s'établirait sous la tutelle des DRAC, avec un mode de subvention spécifique. Dès lors, chaque scène nationale pourrait s'associer avec deux ou trois ensembles

artistiques (danse, théâtre, musique, arts du cirque et de la rue...). Chaque établissement croiserait ainsi les artistes résidents et les artistes associés en fonction de ses moyens, du contexte local et de la demande de diffusion (il faudrait à cet égard s'obliger à ne produire un spectacle que s'il est assuré d'une diffusion conséquente).

On peut craindre la marginalisation des artistes les plus novateurs (plus généralement ceux de la création contemporaine) et que se constitue un double réseau parallèle : celui des machines consensuelles et celui des laboratoires. Cette coupure qui gagne peu à peu la politique culturelle serait néfaste. Chaque établissement « national » pourrait disposer à la fois d'un champ de recherche, d'un laboratoire et des moyens d'un développement artistique populaire : tout travail de l'art vivant devrait être expérimental et populaire, patrimonial et contemporain, unité de création et de recherche de grand public. Dans cette optique, dès lors qu'un théâtre serait dirigé par un artiste, nous préconisons qu'il ait les moyens (et la possibilité juridique) de s'entourer d'un noyau artistique permanent de son choix (comédiens, danseurs, auteurs, compositeurs...), engagé sur une durée identique à la sienne.

Sous la pression de l'obligation de résultats publics et financiers, le réseau théâtral a limité ses exigences artistiques. Les compagnies elles-mêmes, soucieuses d'y accéder, ne font pas toujours preuve d'une grande audace, même si une partie d'entre elles sont porteuses d'un fort renouveau. Ainsi, les questions déterminantes sont celles de l'organisation interne des structures, de leur adaptabilité aux évolutions de l'art et du public, du choix des artistes et des nominations aux directions, de la formation des personnels permanents, de l'alliance des structures avec les compagnies indépendantes, de la mise en connexion des structures entre elles. Plusieurs orientations évoquées semblent représenter des pistes intéressantes : un réseau de scènes dirigées indifféremment par des metteurs en scène, des chorégraphes ou des directeurs artistiques nommés pour leur grande pertinence et talent artistiques ; des établissements singuliers avec un ou plusieurs axes prioritaires identifiés clairement et qui peuvent changer ; des compagnies de toute discipline implantées sur un territoire donné grâce à des associations contractuelles sur plusieurs années avec l'institution ; des scènes qui soient à la fois espace de travail et de recherche et espace populaire pour le public ; des modes de permanence et de nomadisme équilibrés.

3.2.2. Le jeune public

La production à destination des enfants, nombreuse mais de valeur inégale, représente un sujet préoccupant. Trop protéiforme pour être associé à un champ artistique précis, le spectacle vivant à destination du jeune public ne s'en rattache pas moins majoritairement sur un plan artistique à la discipline théâtrale. C'est en tout cas l'unique domaine qui se définit par le public auquel il s'adresse. Dans la suite du mouvement initié par Catherine

Dasté et quelques autres, on assiste depuis plus de trente ans à l'essor de spectacles préparés pour les enfants, petits et plus grands.

Au cours des récentes décennies, la place et le statut de l'enfant dans la société ont changé. Certains des spectacles qui lui sont désormais proposés sont le reflet de cette évolution ; ils représentent tout à la fois un complément d'apprentissage des savoirs, un divertissement, un moyen d'intégration qui témoigne d'une forme de démocratisation de la culture, une pédagogie destinée au développement de l'individu. La mise en place de politiques culturelles tenant compte de l'importance de l'éducation artistique dans le processus de l'accès à la culture pour tous a favorisé un nouveau rapport au public d'enfants de la part d'artistes dont la réputation n'est plus à faire (Jouanneau, Py, Bédard...). Le croisement de plusieurs disciplines permettant de casser les codes traditionnels de décryptage des spectacles a également contribué à l'émergence d'un nouveau langage, aussi inventif que savoureux.

Ce secteur ne génère malheureusement pas de recettes confortables, comme d'autres disciplines peuvent y prétendre (la littérature par exemple). Il semble être, au contraire, le parent pauvre du spectacle vivant. Les compagnies conventionnées pour le travail accompli auprès du jeune public sont rares comme les créations bénéficiant d'un soutien égal à celui des productions pour adultes. Dans un domaine où la demande est très forte (via notamment le monde scolaire), un travail de qualification et de mise en valeur du meilleur de l'existant doit s'opérer. Dès lors que le tissu institutionnel se voit confier une part des missions de service public, l'initiation des jeunes générations à la sensibilité artistique et à la fréquentation des œuvres lui échoit. Il conviendrait de reprendre avec fermeté le dialogue avec les responsables des réseaux de production et de diffusion afin qu'une part significative de leurs moyens soit systématiquement réservée à une offre orientée vers l'enfance, de qualité identique à celle qui préside aux spectacles proposés au public adulte.

3.2.3. Les musiques savantes

L'appellation « musiques savantes » couvre un champ historique de plus en plus large, remontant, grâce aux récentes recherches musicologiques, jusqu'au Moyen Âge. Il est aujourd'hui communément admis de réunir sous ce label un peu maladroit, pour l'aire géographique majoritairement occidentale, les musiques (principalement écrites) des périodes dites ancienne, baroque, classique et « contemporaine ».

Les jalons de la politique publique. Jusqu'aux années 60, la puissance publique a concentré son attention sur de grandes institutions représentant le socle « classique », à savoir, en premier lieu, le Conservatoire de Paris, quelques orchestres et opéras. Au sein de ce dispositif, la capitale a capté la majorité des soutiens. Seule Radio-France a joué un rôle

important de rayonnement territorial (avec l'existence de plusieurs orchestres en région jusqu'aux années 70 et d'un réseau international de diffusion radiophonique).

Depuis la fin des années 60, l'État a progressivement diversifié sa démarche. La part la plus visible de son action, impliquant des efforts budgétaires conséquents, s'est mise en œuvre, d'une manière parfois mal contrôlée, au cours des décennies 70 et 80, avec notamment :

- la restructuration ou la création d'orchestres et d'opéras dans un certain nombre de régions. Ce plan, visant un rééquilibrage entre Paris et la province, a été lancé dès la fin des années 60 et complété depuis à plusieurs reprises.
- la création d'outils dédiés spécifiquement à la musique contemporaine à partir des années 70 : centres de recherche musicale, studios, ensembles instrumentaux, festivals, ateliers de théâtre musical. Depuis une dizaine d'années, certains de ces espaces spécialisés ont fermé leur porte ou connaissent de fortes difficultés.
- l'accompagnement progressif, à partir des années 80, du mouvement baroque basé sur la recherche d'authenticité, qui a rencontré rapidement un réel succès. Les acteurs de ce courant reprocheront longtemps à l'État d'avoir tardé à comprendre l'intérêt de leur approche.
- la refonte de l'organisation des institutions de formation sous tutelle du ministère de la culture (écoles de musique et conservatoires), avec désormais, au sommet de la pyramide, la présence de deux conservatoires supérieurs et l'introduction progressive en leur sein d'options dédiées aux musiques actuelles et aux musiques du monde.

Aujourd'hui, après 40 ans de politique volontariste, le moral n'est pas au beau fixe. Certains constats paraissent même sans appel, allant jusqu'à mettre à mal autant le genre en lui-même que les politiques publiques : le répertoire plébiscité resterait trop limité, le rituel du concert serait devenu désuet, les publics ne se renouvelleraient qu'à la marge, l'industrie du disque serait malade et les nouvelles technologies traverseraient faiblement les usages des professionnels.

Sur certains points, ce pessimisme ambiant manque certainement de nuances. Il faudrait mentionner, pour équilibrer le débat, l'effort de renouvellement artistique déjà entrepris par de nombreuses formations, théâtres ou festivals. Il faudrait également souligner l'amélioration du niveau des interprètes formés par les conservatoires, sans oublier les marges (le baroque et la création notamment) qui s'ouvrent désormais à des pratiques plus diversifiées. Il faudrait enfin s'interroger sur la raison qui conduit de nombreux artistes et organisateurs étrangers à envier le système français.

Des faiblesses structurelles. De ce bilan mitigé, quelques faiblesses de fond émergent qui n'ont pu être totalement corrigées, malgré des tentatives réitérées des pouvoirs publics :

- l'absence d'apprentissage du langage musical dans le cadre scolaire n'est pas vraiment compensée par les efforts du tissu associatif ou parascolaire. La comparaison avec les pays anglo-saxons ou nordiques ne plaide pas en faveur de la France. Il en découle une faible attirance des jeunes pour les musiques savantes et le fait que les mélomanes se recrutent principalement au sein des classes sociales favorisées ;
- la pratique amateur reste assez peu reconnue et encouragée. Malgré l'identification par la tutelle de ce problème et la création au sein de la DMDTS d'une sous-direction spécifique, aucune politique d'ensemble ne se dessine clairement ;
- un certain nombre de structures traditionnelles (parmi les orchestres ou les opéras) sont dans un état de crise quasi-permanent. Il convient de dire que la gestion de tels collectifs est complexe. Une mauvaise prise en compte des contraintes économiques, une absence de continuité artistique, voire un manque de formation de l'encadrement sont souvent à l'origine des dysfonctionnements. Ces difficultés se doublent fréquemment d'un manque de renouvellement du projet artistique. Si certains orchestres et maisons d'opéra parviennent à élargir leur répertoire (vers le baroque ou le XX^e siècle), la majorité d'entre eux continuent à suivre une ligne étriquée ;
- nombre de formations baroques et de structures « contemporaines » vivent dans une situation précaire, malgré une ancienneté et une notoriété élevées. Les demandes de rééquilibrage sont notamment très fortes dans ces deux milieux. L'absence d'augmentation de leurs moyens les rend économiquement de moins en moins attractifs auprès des réseaux de diffusion, ce qui accroît leur marginalisation ;
- le poids croissant de l'international n'est pas assez pris en compte. La faiblesse à cet égard du réseau français d'agents d'artistes et de compagnies de disques constitue un frein au dynamisme de la profession ;
- dans ce contexte un peu flottant, la dispersion des aides de l'État et des collectivités locales en faveur d'une multitude d'initiatives difficiles à classer contribue à rendre peu lisible les axes porteurs de l'action publique. De plus, l'effondrement de certains pans de l'industrie musicale traditionnelle (éditeurs, maisons de disques, etc.) met les pouvoirs publics en position difficile pour soutenir un secteur mal expertisé.

Des atouts à mieux valoriser. Ces faiblesses ne doivent cependant pas faire perdre de vue que nous disposons d'atouts liés à la constance de l'effort des pouvoirs publics, au développement inégal mais important des démarches de diffusion menées dans les régions et au sens des responsabilités d'une partie de la profession :

- si la démocratisation des musiques savantes reste globalement un échec, le secteur n'en connaît pas moins un certain renouveau, voire un regain de public. Chaque genre musical continue à être dynamisé par des succès d'estime (c'est le cas du baroque, de l'opéra et des autres genres dès lors qu'ils sont communiqués de manière « événementielle ») ;

- malgré la grande faiblesse de l'Éducation nationale en matière de sensibilisation musicale et le peu de réponses complémentaires qu'apporte le réseau des conservatoires, la formation professionnelle placée entre les mains de ces derniers est aujourd'hui plus efficace : les jeunes instrumentistes qui débute leur carrière sont désormais compétitifs au plan européen et s'ouvrent aux différents répertoires sans a priori. Ce changement de mentalité des jeunes est à même de faire régner progressivement une meilleure ambiance dans les orchestres. Le fait que la carrière de soliste soit également abordée de manière plus professionnelle peut favoriser assez rapidement un meilleur positionnement international des musiciens formés en France ;

- des festivals et des lieux musicaux divers montrent la voie dans la mise en œuvre d'un rituel simplifié et plus convivial, de même que certaines expériences, reposant sur une plus grande autogestion ou participation des musiciens, offrent des modèles plus dynamiques (festivals, ensembles baroques et contemporains...). Ce sont généralement les mêmes initiatives qui proposent, avec un certain succès, une vision plus transversale des répertoires, couvrant tout le champ savant, voire le confrontant à d'autres approches émanant de genres plus populaires ;

- ce sens plus aigu des responsabilités qui commence à se développer au sein de la profession trouve un écho dans l'économie de marché : les labels de disques indépendants, plus attentifs à l'évolution des attentes des mélomanes, ont permis d'enrayer partiellement la baisse des ventes. La pratique de recherche de « niches » initiée par la grande industrie semble ici porter quelques fruits.

Des pistes de travail. Pour sortir des caractéristiques hexagonales d'une crise dont certains contours sont d'ordre psychologique, il semble opportun de noter que, dans l'ensemble des pays développés, le malaise est également profond, fondé sur une impression d'inadaptation des pratiques « savantes » au monde contemporain, et qu'il convient un peu partout d'explorer de nouveaux modèles de transmission musicale visant à créer un environnement propice à la réception et à l'appréciation des œuvres. Pour relever un tel enjeu, la puissance publique doit faire des choix. Si elle parvenait à affirmer une politique plus forte, elle pourrait à terme montrer en quoi une lecture moderne du patrimoine musical a toute sa place dans la société actuelle. Plusieurs chantiers seront inévitables, parmi lesquels :

- la définition d'une réelle politique de sensibilisation, incluant un plan de soutien à la pratique amateur qui préciserait mieux comment ce secteur s'articule avec la sphère professionnelle ;

- l'expertise des maisons d'opéra et des orchestres qui appuierait une redéfinition du rôle de l'État, voire un recentrage de son action, en fonction de critères plus affirmés (incluant notamment la nécessité de soutenir la création, d'élargir les répertoires abordés et de mener des collaborations avec les compositeurs et les formations « indépendantes »). Pour aider à la rénovation du dispositif lyrique en France et favoriser un élargissement du répertoire, l'État pourrait être conduit dans un premier temps à soutenir l'émergence de scènes lyriques au sein du réseau généraliste des scènes nationales en conventionnant deux ou trois lieux pluridisciplinaires qui produiraient au moins deux opéras par an. De même, un soutien particulier serait à apporter aux compagnies lyriques « indépendantes » qui sont porteuses d'innovations en direction de publics et de territoires peu touchés, mais dont la démarche ne rencontre pas la reconnaissance qu'elle mériterait ;

- la restructuration profonde d'un certain nombre d'institutions, dans le but de favoriser l'émergence de pôles plus transversaux à même de lier dans leur projet les missions relatives au patrimoine et à la création, à la diffusion et à la transmission. Cette réflexion serait à rapprocher du besoin d'effectuer une mise en œuvre accélérée du plan relatif à la création d'auditoriums répartis sur le territoire, récemment annoncé par la tutelle, se fixant pour objectif de dynamiser le répertoire symphonique et de placer sa diffusion dans un contexte plus ouvert ;

- la stabilisation d'un certain nombre de structures « indépendantes » se consacrant aux répertoires baroque, classique et contemporain (les aides sont à revisiter, hiérarchiser et des pôles sont à dégager). À cet égard, il serait impératif de veiller à renforcer leur présence dans les réseaux spécialisé et généraliste. Certaines maisons d'opéra et de diffusion musicale mais également des scènes nationales devraient prendre l'habitude de proposer des résidences à des formations diverses. Dans tous les cas, une démarche volontariste serait à entreprendre pour que les lieux de diffusion les programment régulièrement ;

- la refonte d'une politique volontariste à l'attention des compositeurs qui jouent un rôle aujourd'hui trop limité dans la société musicale et ne sont pas assez bien accompagnés par les institutions. Cet effort reposerait sur un programme accéléré de résidences de compositeurs qui seraient à systématiser au sein du réseau traditionnel (orchestres et maisons d'opéras). Il passerait également par la nécessité d'une évaluation approfondie des quatre centres nationaux de création musicale qui permettrait de redéfinir leurs missions en matière de recherche, de création, de diversité esthétique et de diffusion. À l'issue de cette expertise et du processus de réorientation à mener, nous suggérons, plutôt que d'en augmenter le nombre, de veiller à accroître les moyens dévolus à ces établissements de manière significative ;

- la création d'une formation spécifique de responsables de haut niveau, la musique imposant des règles de gestion lourdes et complexes qui demandent une professionnalisation forte de l'encadrement.

À travers l'énoncé de ces quelques pistes, nous sommes conscients de n'avoir fait qu'évoquer un champ possible d'orientations, que seule une réflexion plus détaillée serait amenée à confirmer ou à amender. Nous avons tenu à privilégier des propositions qui ne représenteraient pas un effort financier considérable parce qu'elles bénéficieraient en premier lieu à des structures ou des projets à ce jour faiblement dotés. Si cette démarche était précédée par un travail approfondi d'évaluation de l'ensemble du dispositif musical, de possibles redéploiements permettraient de réunir une partie des sommes en jeu.

3.2.4. Les musiques actuelles

Le secteur socioculturel, dans le courant des années 70, a apporté un premier soutien institutionnel aux musiques actuelles. À l'époque, le réseau des MJC représentait la principale alternative aux opérateurs privés de diffusion de ces musiques. Avec les festivals folk et pop, il a permis l'émergence de la génération de la « chanson engagée » qui n'avait qu'un très faible droit de cité sur les ondes des rares radios et encore moins à la télévision.

Mais c'est au début des années 80 que, sous l'impulsion de Maurice Fleuret, le ministère de la culture ouvre ses portes au jazz d'abord, puis au rock, à la chanson et aux musiques du monde, principales esthétiques constitutives des musiques actuelles. La création de la fête de la musique n'aurait pas eu une telle portée si elle n'avait affirmé clairement son ouverture à toutes les formes musicales et symbolisé cette volonté d'embrasser l'ensemble des pratiques. Quelques tremplins soutenus par le ministère (Coup de talent dans l'Hexagone) ou encore la création des centres régionaux de la chanson (qui seront un échec) permettront aux pouvoirs publics de faire leurs premières armes dans ce secteur nouveau et d'affirmer la volonté de mettre en place une politique en faveur des musiques actuelles.

En terme d'organisation, et toujours sous l'impulsion du ministère de la culture, à partir de 1985, se créent l'essentiel des structures qui incarnent cette politique et, aujourd'hui encore, contribuent au développement des musiques actuelles. L'Orchestre national de jazz, le Centre d'information du rock, le FAIR et toutes les actions initiées par le « plan rock » à la demande du ministre Jack Lang, le début de l'enseignement de ces musiques mais aussi le vote de la loi de 1985 (copie privée et rémunération équitable) ou encore la création du Fonds de soutien aux variétés sont autant de mesures qui permettront de consolider la reconnaissance des musiques actuelles. Suivant ce mouvement, le soutien à la création des

premières salles de rock voit le jour avant la fin des années 80 ; dans le même temps, l'aide aux festivals se développe.

La relation avec le ministère demeure toutefois tourmentée. Entre les « alternatifs » qui récusent toute forme d'intervention institutionnelle au nom de principes libertaires et certains ténors de la production (de disques ou de spectacles) qui refusent le principe consistant à subventionner un secteur parfois commercialement « rentable », il n'a pas toujours été facile pour l'État de dégager la « troisième voie » qui, dans le respect de ces résistances salutaires et hors des logiques de marché, lui permette d'accomplir sa mission de garant de la diversité des pratiques et de la démocratisation culturelle. Les musiques actuelles, par leur conception même et leur popularité, interrogent directement le rôle de l'État en la matière.

Les années 90 sont des années de consolidation lente mais constante des acquis. Les alternances politiques permettent de vérifier qu'à droite aussi l'enjeu a été compris et, malgré quelques annulations de programmes ou le changement d'appellation de tel ou tel label, les politiques en faveur des musiques actuelles ne sont pas remises en cause. C'est à cette époque que se constituent ou se développent de nombreuses fédérations réunissant les acteurs de certaines esthétiques de musiques actuelles contribuant à mieux organiser la vie des réseaux (AFIJMA, FEDUROK, FERAROCK, FNEIJMA, Zone Franche...).

Néanmoins, la question de la progression des moyens demeure entière et la revendication d'une politique plus active par certains professionnels aboutit en 1998 à la mission confiée à Alex Dutilh visant à définir les contours d'une relance de l'action du ministère. Cette mission a permis de faire progresser en deux ans l'ensemble des crédits annuels affectés par le ministère de la culture de 10 000 000 à 16 000 000 €. Cette augmentation est toutefois jugée insuffisante par une grande partie de la profession et notamment par bon nombre des membres de cette mission, dont on rappellera que la première recommandation était de procéder à un rééquilibrage avec les aides aux autres répertoires.

Une relation étroite avec le marché. Dans le secteur des musiques actuelles, l'économie du spectacle et celle du disque sont bien souvent indissociables. Cette interpénétration rend plus difficile la mise en place d'une politique publique cohérente et efficace. Liées à une industrie culturelle, ces musiques ne sont pas totalement dépendantes des politiques publiques, au contraire d'autres disciplines du spectacle vivant. C'est ce qui fait leur force. Mais, comme pour le cinéma, elles ont besoin d'instances de régulation qui contribuent à préserver la diversité artistique. Les répertoires peu diffusés (tel que le jazz) ou les jeunes talents ne s'épanouiraient pas de la même manière dans une pure logique de marché. Tout spécialement dans le spectacle vivant, les interventions financières ou réglementaires de l'État ont permis de garantir cette relative diversité tout en préservant le libre fonctionnement d'une économie privée. Les quotas radiophoniques, les obligations d'action

culturelle des sociétés civiles, les missions d'information et de formation ou les politiques actives de l'État en matière de salles de concert sont des éléments complémentaires qui accompagnent l'activité. À cet égard, la création récente du Centre national des variétés (CNV), établissement public reprenant les missions du Fonds de soutien aux variétés, est un acte majeur de consolidation du secteur qui complète, au profit du spectacle vivant, les moyens consentis pour les musiques enregistrées, via la loi de 1985.

Ainsi, comme pour le cinéma, les pouvoirs publics ont préféré mettre en place des outils économiques donnant au milieu concerné la possibilité de gérer lui-même l'intérêt général plutôt que de dégager des moyens financiers sur leurs deniers propres. L'évolution des recettes de perception aidant (copie privée, rémunération équitable et, pour le CNV, taxe fiscale sur les billets de concerts), ces mécanismes ont permis aux sociétés qui en ont la charge de mettre en œuvre des politiques d'aide dont le poids est devenu considérable. Elles sont aujourd'hui un puissant levier économique qui compense (partiellement) l'insuffisance des soutiens de l'État en faveur des musiques actuelles. En outre, ces sociétés ont mis en place des politiques de soutien plus équilibrées entre les différentes esthétiques. Gérées par des professionnels, elles privilégient l'aide à la prise de risque plutôt que l'aide à l'intérêt artistique, quel que soit le répertoire. Cette approche plus économique ne délaisse pas pour autant les genres insuffisamment « commerciaux » mais les aborde avant tout sous l'angle de la production. Au-delà des seuls moyens financiers apportés par les organismes professionnels, leur responsabilité en matière d'intervention culturelle leur a permis de jouer un rôle déterminant dans la professionnalisation des pratiques. Avec l'aide de l'État, ils ont par exemple permis de moraliser les pratiques sociales du secteur.

Cette structuration globale n'est pas étrangère à l'intérêt des élus qui perçoivent aujourd'hui les musiques actuelles comme un secteur organisé, riche de compétences et répondant à une forte demande des publics. La progression du niveau d'investissement des villes dans des équipements de grande qualité en témoigne, (voir les exemples de Reims ou de Clermont-Ferrand dont les SMAC ont bénéficié d'importants investissements). Cet effort a par ailleurs permis une amélioration considérable des conditions d'accueil des publics. Il serait d'ailleurs utile d'évaluer la progression des financements des collectivités territoriales en la matière.

De nouveaux enjeux. L'organisation du secteur est récente. En moins de 20 ans, il s'est doté de structures durables qui ont permis sa reconnaissance et, au-delà, l'aménagement du territoire avec des équipements et réseaux que de nombreux pays nous envient (des Zéniths aux SMAC). Les pratiques y sont extrêmement vivaces, quels que soient les répertoires. En dépit de ces réussites certaines, le risque demeure toujours de voir les musiques actuelles renvoyées au seul secteur privé. Malgré la preuve apportée d'un bel équilibre entre politiques publiques, action professionnelle et régulation par le marché, elles souffrent

encore de ne pas être reconnues comme un champ culturel dont l'État ne saurait être absent. Elles échappent pourtant au constat inquiétant qui touche aujourd'hui le monde du spectacle « subventionné », notamment sur sa capacité à conquérir de nouveaux publics. Le besoin du rôle régulateur de l'État est aujourd'hui inscrit au cœur même de l'évolution des musiques actuelles. En effet, si l'économie du disque et celle du spectacle s'interpénètrent, on constate néanmoins que, quels que soient les répertoires, deux formes de promotion des carrières s'opposent et correspondent à des typologies d'artistes bien distinctes. En jazz, en chanson, ou en musiques du monde, se trouvent d'un côté des artistes portés par les médias et de l'autre ceux portés par la scène. Il est vrai que certains parviennent à faire le lien entre ces deux mondes, mais l'immense majorité du champ des musiques actuelles est aujourd'hui plus que jamais tributaire de ce schéma.

Considérant les tendances actuelles des médias à concentrer leur action sur quelques titres ou artistes, il paraît dès lors capital que l'État conserve, en matière de spectacle vivant, une politique volontariste à plusieurs niveaux :

- le maintien et le développement des relations avec les organismes professionnels du secteur. Le FCM et le CNV semblent être les deux partenaires des pouvoirs publics les plus appropriés du fait de leur structuration « paritaire ». Le rétablissement de la subvention promise au CNV serait à cet égard une première action significative ;
- le soutien au développement de nouvelles scènes de musiques actuelles à condition que celles-ci ne soient ni de simples « garages » pour les industries du disque ni totalement fermées à l'accueil de productions autonomes (mise à disposition ou location des salles au profit des producteurs par exemple). Considérant le rapport entre le grand nombre de communes de plus de 30 000 habitants qui pourraient valablement prétendre à la création d'une scène et le faible nombre de SMAC, l'aménagement du territoire est loin d'être achevé ;
- un travail d'inventaire lucide des conditions dans lesquelles la diffusion du jazz s'organise aujourd'hui. Les festivals, les clubs en régions et à Paris se sont développés de manière moins cohérente que dans des secteurs connexes (le rock ou la chanson par exemple), exposant les services du ministère à un lobbying certes efficace mais ne permettant pas la lisibilité des actions et ne garantissant en rien la diversité artistique ;
- le développement des salles de moyenne capacité qui permettrait au secteur privé de trouver les débouchés rentables pour les tournées ;
- l'affirmation des responsabilités de l'État quant à la valorisation du patrimoine des musiques actuelles. Le rock et le jazz sont deux phénomènes musicaux majeurs du XX^e siècle qui justifient pleinement un travail pouvant entrer dans le champ de l'éducation artistique et s'adresser notamment au jeune public. La création de centres de production

inspirés des CDN ou des CCN serait alors à envisager dans le domaine des musiques actuelles ;

- le développement des résidences et de l'action culturelle. À titre d'exemple, l'émergence d'une nouvelle génération de musiciens de jazz s'intéressant moins à leur passage sur les grandes scènes qu'à un festival en milieu rural pourrait donner de nouvelles couleurs à la démocratisation culturelle ;

- une politique active de soutien aux formes émergentes. Dans ce domaine, les organismes professionnels en charge d'action artistique ont parfois fait preuve d'un certain conservatisme qui les a conduits à intervenir avec beaucoup de retard en faveur des émergences (l'exemple de la techno en témoigne). L'État a ici une fonction d'aiguillon à exercer ;

- la poursuite de la politique d'adaptation des enseignements aux réalités des pratiques, se fondant à fois sur l'ouverture du secteur public « classique » aux musiques actuelles et la prise en compte des initiatives privées.

3.2.5. Les industries musicales

Contre toute attente, la relation entre le monde du spectacle et l'industrie musicale se caractérise par une faible perméabilité et, même si des relations existent entre les producteurs de concerts et de CD, elles impliquent des acteurs de taille très différente, aux intérêts hétérogènes. Il convient de noter avant tout que l'industrie du disque est la plus concentrée des industries culturelles, comme en témoignent deux catégories d'indicateurs :

- la concentration des lieux de vente. Les circuits indépendants pèsent de moins en moins dans la distribution du CD audio. En volume, les grandes surfaces alimentaires auraient représenté 56,6% du marché en 2003, les grandes surfaces spécialisées 33,7% et les circuits indépendants 9,6%. En valeur, l'écart se resserrerait légèrement, les grandes surfaces alimentaires couvrant 50,7% du marché, les grandes surfaces spécialisées 38,9% et les circuits indépendants 10,4% (source Yacast pour la Cité de la musique). Pour soutenir ces derniers, il appartient à l'État de mieux accompagner les initiatives qui concourent à la variété des structures de vente (à travers la mise en œuvre de systèmes associatifs pour la distribution, d'aides au financement de projets pilotes) ;

- la concentration de la production. Quelques « majors » se partagent le marché français : Universal, Sony, EMI, Warner, BMG, avec respectivement 33,6%, 20,5%, 18,1%, 14,2%, 9,4% de parts de marché (source SNEP). Cette concentration pose la question de la diversité, celle du poids respectif des différents genres musicaux, enfin celle de la provenance des titres de variétés musicales. À cet égard, la pratique des quotas n'apparaît pas être une stratégie dépourvue d'intérêt : comme il a été observé dans le spectacle vivant,

un regain d'intérêt pour la chanson française a attisé la curiosité du « consommateur » pour d'autres champs musicaux de la production nationale.

La diversité. Selon l'Observatoire installé à la Cité de la musique, en 2002, le nombre total d'artistes diffusés sur les radios françaises aurait augmenté de 12%, le nombre de titres différents se serait accru de 10 % et les nouveautés auraient atteint le score fort honorable de 51% du nombre total de titres. En revanche, ces évolutions positives seraient allées de pair avec une concentration de la diffusion : 1 778 titres ont été diffusés plus de 400 fois sur l'année 2003 et 2,7% du nombre total des titres ont réalisé plus de 75% de l'ensemble de la programmation. Il faut mettre en relation ces données et le rôle prescripteur de la radio pour rendre compte du paradoxe suivant : à l'extrême éclatement de l'offre et à la diversité apparente des ventes (le nombre total de références vendues a été de 271 755), s'oppose la concentration d'une forte part de marché sur un nombre plutôt réduit de titres (à l'exemple de Norah Jones en 2003). Cette concentration est alimentée par les stratégies des « majors » consistant à proposer sur le marché un certain nombre d'artistes et de titres avant d'abandonner leur promotion dès lors que les premiers retours montrent qu'ils ne sont pas promis au succès.

La tendance à la focalisation sur quelques artistes vedettes a été soulignée lors des auditions organisées par la mission. La coexistence de « majors » et d'« indépendants » permet néanmoins d'alimenter le marché en nouveautés (on sait de longue date que la plupart des innovations musicales sont portées par les « indépendants » avant d'être reprises, récupérées, rachetées par les « majors »). D'une certaine manière, cette polarisation entre les structures lourdes et les structures légères qui prennent plus de risques réactive un problème déjà observé dans le spectacle vivant, qui doit conduire les pouvoirs publics à demeurer très vigilants. Même si les questions de concentration industrielle se règlent principalement à Bruxelles, il semble indispensable de créer une cellule de veille au niveau national et de renforcer le soutien aux « indépendants » qui peut passer par des avances remboursables (sur le modèle de ce que fait l'IFCIC par exemple).

La crise conjointe de l'industrie musicale et de l'intermittence pose le débat de la concentration en des termes nouveaux. Ainsi, pour un label « indépendant » qui, compte tenu de sa petite taille, ne peut effectuer des péréquations entre un gros succès et le lancement d'artistes émergents, la sortie d'un disque dont il espère des ventes moyennes ne s'accompagne pas du versement d'une rémunération suffisante pour faire vivre ses artistes (interprètes, auteurs ou compositeurs). Jusqu'à présent, la solution la plus courante était de combiner la sortie du disque avec une tournée d'une quarantaine de spectacles, de sorte que les artistes parvenaient à cumuler trois sources de revenus : les cachets, les royalties et l'entrée dans le champ d'application de l'annexe X. Ce « système D », qui favorisait de manière opaque l'émergence de nombreux artistes, n'en avait pas moins son efficacité.

Il faut donc de plus en plus compter sur le soutien renforcé à la production de spectacles innovants, aux artistes en résidence et à la diffusion pour rééquilibrer une industrie musicale défaillante. Ces aides publiques, pour insuffisantes et périphériques qu'elles soient, semblent seules capables de réduire le risque de marginalisation de la création innovante et de certains genres comme le jazz, même si, pour d'autres formes (les musiques actuelles notamment), il est clair que le marché continuera à jouer une fonction centrale. Dans ce contexte, les pouvoirs publics sont appelés à devenir de plus en plus des pourvoyeurs d'innovation en direction tant de l'auditoire que de l'industrie. Il suffit pour s'en convaincre de prendre l'exemple d'EMI qui, après l'échec de la tentative de reprise par Warner Music, projette de se séparer de 20% de ses artistes (entre 200 et 300) afin de resserrer ses coûts et de recentrer sa stratégie sur des têtes d'affiche : les artistes « de niche » et les moins rentables seraient ainsi abandonnés.

Les quotas. Rappelons que la loi du 1er février 1994 impose aux radios, pour la part de leur programme composée de musiques de variétés, la diffusion, aux heures d'écoute significative, d'un minimum de 40 % de chansons d'expression française, dont la moitié au moins provenant de nouvelles productions. Cette loi a été modifiée par celle du 1^{er} août 2000 qui assouplit la règle, le CSA autorisant désormais deux types de dérogation : les radios spécialisées dans la mise en valeur du patrimoine musical doivent diffuser 60 % de titres francophones, dont un pourcentage de nouvelles productions pouvant aller jusqu'à 10 % du total, avec au minimum un titre par heure en moyenne ; les radios spécialisées dans la promotion de jeunes talents sont limitées à 35 % de titres francophones, dont 25 % au moins du total provenant de nouveaux talents.

L'observation de l'application des quotas montre que les titres francophones ont bénéficié en 2003 d'une part en diffusion de 37 % et d'une part d'audience de 47 %. Le décalage entre ces deux données s'explique aisément : les quotas s'appliquent aux heures dites de grande écoute (de 6h30 à 22h30) ; dès lors que la référence est établie sur la base de 24h/24, la part de la chanson française est réduite mécaniquement, la programmation nocturne étant moins francophone. Il est donc possible d'observer un décalage entre la programmation avec contraintes réglementaires et celle qui en est exempte. Il traduit une certaine efficacité des quotas au regard de l'objectif de promotion de la variété française. Nous jugeons vivement souhaitable que cette orientation demeure, d'autant qu'il a été aisé d'observer que ce système de protection s'est traduit ces dernières années par un regain de vitalité des concerts de chanson française.

Crise et genres musicaux. Les nouvelles technologies ont jusqu'à présent servi l'industrie du disque en forçant les acheteurs à renouveler leur équipement. C'est à un retournement que l'on assiste aujourd'hui avec le développement du téléchargement de la musique : le marché s'est écroulé avec l'arrivée de l'ADSL et la possibilité d'un téléchargement rapide. Mais on ne peut imputer la crise au seul piratage. Elle tient sans doute à d'autres facteurs,

dont notamment le coût trop élevé du disque. Rappelons que l'industrie du disque réclame la baisse du taux de TVA (actuellement de 19,6%) et son alignement sur celui du livre. Cette revendication, qui doit passer par l'accord de tous les pays membres de l'Union européenne, nous paraît pleinement justifiée, même s'il convient de rappeler que cette taxe n'explique pas à elle seule le manque de compétitivité du CD.

Où en est-on aujourd'hui ? Le marché français du CD audio a subi une baisse en valeur de 9,6% en 2003 par rapport à 2002 (11,1 % en quantité). La crise est réelle, même si le marché reste conséquent : 128 793 000 unités se sont vendues en 2003 en France (quatrième marché mondial), malgré un prix moyen en hausse (+1,4%) tous formats confondus, et l'emploi est évalué à 130 333 personnes environ.

En ce qui concerne le poids respectif des genres musicaux, trois sous-ensembles sont à distinguer : le premier, la variété nationale, représente 40% du marché (41,1% en 2002, soit une baisse de 11,9% en valeur) ; le deuxième, la variété internationale, 39,6% du marché (41,8% en 2002, soit une baisse de 14,2% en valeur) ; le troisième regroupe les autres genres musicaux et représente 14,6% du marché (12,2% en 2002). Au sein de ce dernier champ, la musique classique représente 5% du marché (4,2% en 2002, soit une augmentation de 6,4% en valeur), le jazz/blues 4% du marché (2,9% en 2002, soit une augmentation de 25,6% en valeur, due au succès de Norah Jones), les musiques du monde 5,6% du marché (5,1% en 2002, soit une augmentation de 1,6% en valeur). Si ces trois derniers genres sont en hausse, c'est à partir de pourcentages très faibles. Une très grande attention doit être portée à leur survie dont on mesure qu'elle ne peut être garantie par la seule logique de l'industrie de disque. Cet épineux problème renvoie donc au débat sur la place que les structures de diffusion généralistes accordent aux concerts et aux spectacles.

Quoi qu'il en soit, et ainsi qu'il a été dit au chapitre 1, une meilleure prise en compte par le ministère de la culture (DMDTS) des enjeux des industries musicales (à travers le suivi des évolutions du marché, la mise en place de régulations et d'une meilleure articulation avec les établissements de production et de diffusion subventionnés) paraît indispensable.

3.2.6. La danse

La crise que traverse le spectacle vivant s'est d'abord exprimée le 27 juin dernier dans l'un des plus grands festivals de danse. Depuis lors, la mobilisation des danseurs et des chorégraphes est restée forte. La danse subirait-elle plus fortement que les autres arts les effets de la crise ? Il serait imprudent de répondre de manière tranchée à cette question. Néanmoins, certains aspects du problème s'éclairent sous un jour différent en fonction des disciplines, de leur histoire, de leur contexte socio-économique.

Le contexte historique. Il est très prégnant dans ce secteur et beaucoup d'attitudes personnelles se lisent à la lumière de la relation passée de la danse aux autres arts et de sa propre histoire. Considérée comme l'une des disciplines artistiques majeures, aux côtés de la musique et du théâtre, la danse a néanmoins développé, à partir du XIX^e siècle, une impression de « mise sous tutelle » et la seconde moitié du XX^e siècle n'aura pas fait taire ce ressentiment. Symboliquement, la danse fut successivement l'invitée des maisons d'opéra, puis des maisons de la culture. À cet égard, le Centre national de la danse constitue le premier établissement entièrement consacré à cet art où la danse pourra, à son tour, être l'invitante des autres arts.

En son sein même, la danse a vécu au XX^e siècle la rupture de la modernité. Des querelles d'anciens et de modernes ont divisé ses acteurs et ses publics. Le calme est revenu, mais les traces sont restées. Marquée par un individualisme profond, la génération des chorégraphes qui s'est imposée au cours des années 80, comme celle qui l'a suivie, peinent à doter leur discipline d'instances représentatives unies et reconnues, à l'instar de la musique ou du théâtre : après qu'un grand nombre de compagnies furent entrées au SYNDEAC ces dernières années, la danse est récemment ressortie de son conseil national ; l'ACCN est davantage un lieu de circulation de l'information qu'une force représentative ; les signataires du 20 août ont mis leur mouvement en sommeil.

Le milieu de la danse serait-il divisé entre ses esthétiques, ses langages, ses générations ? Peut-être, mais pourtant un sentiment transcende chapelles et divisions, celui de l'appartenance à un « peuple de la danse », possédant un bien commun et nourri par une double conviction : celle que la danse ne s'arrête pas au fait d'être un art de la scène, qu'elle est un mode de vie, un « rapport au monde fondé sur le corps » comme le disent certains ; celle qu'elle est encore très fragile sur le plan institutionnel et, à ce titre, mérite une attention particulière de tous (ministère, collectivités, diffuseurs, médias). C'est ce besoin de repositionnement social qui peut expliquer des mesures de « discrimination positive » en matière d'accès aux postes, aux subventions, à la diffusion, aux médias.

Signalons également, comme un élément du contexte général caractéristique de la danse, une tendance affirmée à la remise en cause de la « doxa », contestant tout ensemble le formatage des corps par l'enseignement et le rapport au public tel qu'il découle de la scène traditionnelle. Cette déconstruction revendiquée des cadres de transmission, de production et de diffusion par les intéressés eux-mêmes a-t-elle un lien avec la désagrégation du milieu professionnel en une myriade de microstructures, la disparition des troupes, la multiplication des petites formes et des démarches laboratoires ? La question reste entière. Elle est d'autant plus délicate à apprécier que la prise en charge de la production incombe principalement aux compagnies, ce qui déséquilibre la situation. De plus, la remise en cause des formes de spectacles et des modes d'organisation qui en découlent reflète également pour partie des débats esthétiques tout à fait légitimes.

Le besoin de lieux pour la danse. Toujours, il a manqué à la danse de pouvoir établir avec les autres arts une relation d'égalité et non plus de dépendance, si bien intentionnée soit-elle.

À l'origine, la question de lieux pour la danse s'est traduite par une demande de création de studios de répétition, espace idéal de la fabrication artisanale propre à cet art. Compte tenu du contexte propre à la France, il n'est pas surprenant que cette revendication ait pris, à partir des années 70, une telle acuité. Plusieurs étapes ont émaillé ce parcours, au fil du développement des politiques culturelles. Dans les années 70 et 80, le réseau des centres chorégraphiques nationaux s'est constitué progressivement. Il s'est caractérisé par une direction confiée à un chorégraphe, des moyens pérennes, des lieux de travail permanents le plus souvent situés, en tout cas au début de la création de ce réseau, à l'intérieur d'une maison de la culture, à l'exemple de Grenoble, Créteil, la Rochelle, ou au sein d'une maison d'opéra, à l'exemple de Montpellier. Dans les années 90, les centres chorégraphiques nationaux, soucieux d'inscrire leur présence dans la ville et la région où ils sont installés au travers d'une relation au public régulière, quotidienne, ont pris conscience de l'importance pour leur travail de l'inscrire dans un lieu qui soit bien identifié comme étant celui de la danse. Grâce à l'appui du ministère de la culture, notamment de la délégation à la danse, plusieurs centres chorégraphiques nationaux ont alors été pensés autour de la notion de « studio équipé » induisant un équipement de base (grill technique, matériel son et lumière, gradins...). Cet investissement a permis d'approfondir les démarches d'écriture et de présenter le travail au public.

Dans le même temps, une réflexion corollaire parcourt les équipes de direction de CCN : il s'agit de poursuivre l'obtention de lieux propres aux centres chorégraphiques nationaux, tout en faisant en sorte qu'ils soient partagés avec d'autres créateurs. Attentif à satisfaire cette aspiration nouvelle, le ministère de la culture l'a encouragée en créant le dispositif d'« accueil studio » qui, grâce à une dotation budgétaire spécifique, permet aux chorégraphes directeurs de CCN d'accueillir, de co-produire et de présenter les projets d'autres artistes.

Par ailleurs, cette revendication de lieux pour la danse ne se limite pas au réseau des centres chorégraphiques nationaux. Des compagnies conventionnées sont également aidées pour la réalisation de leur studio. Des centres de développement chorégraphiques ont également vu le jour. De même, des studios de danse sont prévus dans les projets de construction ou de rénovation de plusieurs scènes nationales (la Ferme du Buisson, la Roche-sur-Yon, le Cargo à Grenoble...). La liste est longue, mais le besoin de nouveaux studios reste plus grand encore et le renforcement des liens des compagnies avec les établissements pourrait contribuer à améliorer la situation.

Cependant, est apparue une nouvelle génération de chorégraphes qui bousculent l'idée même d'une spécificité de la « danse ». Ils désignent un art où le corps serait central plutôt que le mouvement, avec la présence de dispositifs de plasticiens et d'univers sonores qui transcendent les séparations traditionnelles entre les disciplines (certains les ont baptisés « indisciplinaires »). Les espaces revendiqués vont des scènes de théâtre aux centres d'art contemporain et leur réseau d'échanges est plus européen que national.

Si la danse contemporaine n'a pu trouver totalement son public, faute d'un développement d'une culture de danse (sauf à travers une extension de l'audience du théâtre, dans les scènes nationales par exemple, et une présence forte dans les festivals), le public de ces chorégraphes « indisciplinaires » semble échapper à ce constat. Il s'apparente à celui de l'art contemporain en général, avide de musiques nouvelles, de performances, d'arts de la rue, d'esthétiques relationnelles et interactives et de participation à des événements hors normes. De là, le nombre grandissant d'événements qui mélangent des formes émergentes et des artistes singuliers et rassemblent un public qui circule d'une performance à une installation ou à un bal collectif. Quel que soit l'avenir de cette proposition, elle porte en elle des pistes fécondes : la danse devrait-elle également squatter l'existant, habiter les scènes nationales, en faire les ports d'attache de ces chorégraphes qui nomadisent et vont d'un festival européen à un autre toute l'année ? Faudrait-il créer un mini-réseau d'art contemporain de la scène qui s'implanterait dans un certain nombre d'établissements existants ?

L'accès à la culture chorégraphique. Parce que l'apprentissage de la danse n'a généralement pas recours aux œuvres, comme le permet le texte pour le théâtre ou la partition en musique, parce que la danse a été longtemps qualifiée « d'éphémère », parce que, à la différence des pays anglo-saxons, le berceau du développement de la création n'a pas été celui des universités, la culture chorégraphique des français, publics et professionnels confondus, a été longtemps d'un faible niveau. Étrange paradoxe pour un pays dont l'histoire et l'actualité sont extraordinairement riches de créateurs et d'interprètes de talent. Au point que cette inculture relative des Français, relevée en 1992 par le conseil supérieur de la danse et par une étude du DEP, a été considérée comme un frein au développement des publics de la danse.

C'est en grande partie pour répondre à ce besoin que le ministère de la culture, au milieu des années 90, a décidé de donner un nouveau cadre à l'action de l'État en créant un espace bâti, entièrement consacré à la danse, croisant les sources de mémoire, la création, la pédagogie et l'accompagnement des professionnels : le Centre national de la danse. Cet effort entrepris au plan national doit être poursuivi et relayé par des structures partenaires en région, les CDC et les CCN, ainsi que par le canal de l'éducation artistique en matière

scolaire. C'est un travail de longue haleine dont les fruits seront perceptibles à l'échelle d'une génération. Mais, sans aucun doute, ce point représente une priorité de politique publique en faveur de cet art, au même titre que les autres questions majeures propres à la danse que sont l'emploi artistique dans les compagnies et la reconversion, l'accompagnement de la mobilité des carrières des chorégraphes, l'accroissement de la diffusion et la meilleure représentativité de la danse dans le jeu institutionnel, syndical, associatif.

Les caractéristiques socio-économiques du métier de danseur. Dans des conclusions d'une étude déjà engagée sur le métier de danseur, le bulletin « Développement culturel » du DEP consacré aux danseurs donne de précieuses indications. La profession est largement dominée par l'intermittence : sur 5 000 danseurs, 4 500 sont intermittents. La permanence, soit 500 danseurs, n'est par ailleurs que partiellement « permanente ». En effet, les ballets de la RTLTF recourent aux CDD dérogatoires de la loi Galland. Seul l'Opéra de Paris et quelques CCN engagent des CDI. À cet égard, les politiques d'incitation à l'emploi permanent mises en place par la délégation à la danse sont aujourd'hui entièrement à réactiver alors même que la création de « troupes » permanentes paraît à certains une condition première à l'assainissement de la situation actuelle. Il importe cependant de noter que les chorégraphes directeurs ne partagent pas tous ce sentiment. Beaucoup redoutent que l'emploi permanent ait des effets négatifs sur la qualité artistique et expriment un certain pessimisme à l'égard des compagnies de répertoire. Liberté artistique ou responsabilité d'employeur : il semble bien difficile de concilier les deux points de vue.

La durée moyenne de la carrière du danseur n'est que d'environ 12 ans. Une seconde carrière est inéluctable. La prise en compte de cette réalité par les pouvoirs publics, les partenaires sociaux et les employeurs est une exigence. Enfin, la danse est caractérisée par la bipolarité des métiers de danseur et de chorégraphe. Le transfert du statut d'interprète à celui de chorégraphe est d'autant plus fréquent que les professions intermédiaires sont quantitativement insignifiantes (assistant, notateur, répétiteur ou dramaturge...) et qu'en matière de danse contemporaine, le recouvrement des deux fonctions est légitimé par le fait que le danseur compose souvent lui-même sa propre partition.

Autre donnée du problème : le déséquilibre structurel entre la production et la diffusion, général dans le spectacle vivant, est ici amplifié par la faiblesse patente de la diffusion et, en particulier, par l'inexistence de séries, privant la danse d'un « bouche à oreille » dont le théâtre connaît bien l'importance pour la constitution des publics. Il en découle notamment un niveau de vie des danseurs très largement inférieur à ce qui se pratique communément dans le théâtre ou la musique. À situation exceptionnelle, réponse d'exception : des quotas de représentation en faveur de la danse ne devraient-ils pas être respectés par les réseaux généralistes de diffusion ?

La question de la mobilité professionnelle se pose également sous une forme particulière à la danse. Pour qu'une réaction se produise, il convient que les éléments en présence atteignent la « masse critique ». Comment créer le mouvement des carrières face à des possibilités de parcours si limitées ? Le nombre des CCN ne semble plus appelé à croître de façon conséquente. Le réseau des scènes nationales fait très peu appel à des chorégraphes aux postes de direction artistique. L'insuffisance numérique de compagnies de répertoires, à l'instar du ballet de Lorraine par exemple, ne permet pas à un corps de chorégraphes auteurs peu désireux d'être également directeurs de leur propre compagnie, de s'établir. Un cercle vicieux s'alimente de ce constat : un danseur = un chorégraphe = une compagnie = un danseur.

Enfin, au niveau de la formation continue, et au-delà de ce qui, en ce domaine, est commun à toutes les disciplines, une particularité semble distinguer la danse : les objectifs de la formation continue sont en permanence double. Il s'agit à la fois d'ouvrir de nouvelles perspectives professionnelles qui seront à mettre en œuvre dès l'entrée dans la seconde carrière et de maintenir au quotidien « l'employabilité » par un entraînement régulier de qualité, encadré et collectif. Or, cette seconde finalité déborde les cadres réglementaires applicables stricto sensu par les OPCA du secteur et, de ce fait, n'est aujourd'hui que très insuffisamment prise en compte. Le secteur chorégraphique mériterait qu'un EDDF (engagement de développement de longue durée) soit mis en place avec le ministère du travail en vue d'assurer cette « employabilité », gage de qualité et d'insertion, par un important effort collectif de formation visant à augmenter le niveau général, ou qu'une déclinaison par discipline soit prise en compte dans un EDDF de branche. Toujours pour assurer cet entraînement régulier, certains suggèrent que soit mis en place un « chèque cours » sur le même modèle que le « chèque livre » ou le « chèque disque » du FNAS.

La représentativité de la danse. Elle est insuffisante et place cet art en position de faiblesse. À cet égard, la disparition de la délégation à la danse a été jugée par la profession comme préjudiciable à la discipline. La critique ne porte pas directement sur les moyens car la déconcentration des crédits et les commissions interrégionales ont porté plus haut qu'il n'était auparavant le montant des crédits attribués à la danse. Il est plutôt question ici de l'affaiblissement d'une parole spécifique de l'État face aux collectivités locales. La compétence ou la conviction des conseillers et des inspecteurs ne sont bien évidemment pas mises en cause ici, mais l'affaiblissement institutionnel lié à la disparition d'une position statutaire découlant d'une délégation. Les danseurs eux-mêmes ont aussi à faire entendre leur parole dans les syndicats, les sociétés civiles, les commissions paritaires, partout où le jeu démocratique des institutions s'exerce et façonne une réalité plus concrètement et plus durablement que par des coups d'éclat et de fièvre.

Dans sa relation aux institutions, le manque de médiation se fait également sentir : un réseau de conseillers spécialisés en danse devrait être mis en place prioritairement, au

moins au niveau interrégional. Une dizaine de postes y suffirait. Dans le rapport au public, le plus souvent entre les mains des scènes nationales, CDN ou théâtres de ville, les difficultés de médiation que signalait déjà en 1986 l'excellent travail du DEP conduit par Jean Michel Guy et Dominique Jamet reste d'actualité : voir de la danse, parler de la danse, écrire sur la danse exigent des connaissances et des compétences trop peu présentes dans les réseaux. Ce constat milite donc en faveur de la création de postes de conseillers pour la danse dans le réseau de scènes nationales.

En bref, deux directions de réflexion et d'action s'imposent : la première porte sur les lieux de diffusion (y compris non spécialisés) et les studios, pour lesquels le maillage du territoire reste inaccompli, la seconde sur les formations, non seulement en direction des professionnels (formation continue et réinsertion) et des amateurs, mais aussi celle des publics, largement peu informés et sensibilisés à la richesse des créations contemporaines.

3.2.7. Le cirque et les arts de la rue

Nous distinguons ci-dessous deux genres souvent réunis sous la même bannière : le cirque et les arts de la rue. Ils partagent de nombreux modes d'organisation mais n'en correspondent pas moins à des pratiques distinctes.

Le cirque. « L'année des arts du cirque » en 2002 a consacré un mouvement de renaissance né dans les années 70 et l'accomplissement d'une synthèse exemplaire entre exigence artistique et succès populaire. La diversité des formes, la reconnaissance des créateurs tant en France qu'à l'étranger, l'explosion des pratiques en amateur, la fréquentation des chapiteaux témoignent de ce renouveau.

L'État a soutenu cet essor, notamment par l'ouverture d'écoles de référence, l'aide aux compagnies (création, itinérance, investissement, conventionnement), la constitution de pôles régionaux et l'encouragement à l'accueil dans les villes. Aujourd'hui 280 compagnies sont en activité – contre 93 en 1990 – auxquelles il faut ajouter 191 compagnies « mixtes » qui conjuguent arts de la rue et de la piste. 78 d'entre elles perçoivent une aide de l'État (auxquelles s'ajoutent 42 compagnies mixtes aidées). Au cours de la saison 1998-99, 34 scènes nationales programmaient 56 spectacles pour 182 représentations. En 2003, 117 spectacles ont été créés.

Ce bref constat, au premier abord très positif, ne doit pas dissimuler des difficultés préoccupantes et des inquiétudes partagées par toutes les personnes auditées. L'économie du cirque est fragile. De lourdes contraintes techniques pèsent sur elle, liées aux charges du chapiteau et de l'itinérance ; la diffusion reste faible alors que l'offre a jusqu'alors aisément su trouver et fidéliser son public ; le régime de l'intermittence représente une part

importante des revenus (les compagnies sont souvent des troupes et leurs artistes ont plus de difficultés que d'autres à multiplier les cachets et les heures en se déplaçant d'un spectacle l'autre).

La croissance rapide du nombre des compagnies et des projets s'est notamment traduite par un doublement des demandes d'aide en deux ans. À ce rythme, l'asphyxie est proche. Elle l'est d'autant plus que le volume des financements d'État, en dépit d'un sérieux effort au cours des trois dernières années, reste modeste : 1 200 000 € pour la création sur un budget total de 11 000 000 €.

Les dix pôles régionaux, à peine créés, sont en grande difficulté, à l'exception de deux d'entre eux (Cherbourg et Lannion). La totalité des moyens dont ils disposent pour soutenir la production s'élève à 300.000 €, ce qui leur interdit de remplir la mission essentielle pour laquelle ils avaient été fondés. La précarité s'aggrave dans un contexte paradoxal. En effet, la qualité artistique s'améliore avec celle de la formation ; la « demande » est considérable ; ni les collectivités locales – pourtant sensibles aux formes populaires –, ni le réseau des diffuseurs de « l'institution », à de trop rares exceptions près, ne s'organisent pour y répondre.

Dans ces conditions, le risque est grand d'une double évolution : d'une part, les grands spectacles commerciaux s'apparentent de plus en plus au music-hall, reposant sur la seule prouesse technique, portés par des entreprises indépendantes de vocation internationale (« Le Cirque du Soleil » en est un modèle) ; d'autre part, de petites formes peu coûteuses en production et en diffusion se développent, affranchies le plus souvent des charges de chapiteau, formatées pour les scènes de théâtre. Entre les deux, la place se restreint pour de véritables troupes, produisant de manière régulière des spectacles de dimension ambitieuse répondant aux attentes d'un large public et reposant sur une économie équilibrée.

Les propositions qui se dégagent des auditions et de la synthèse de la mission sont les suivantes :

- transformer les pôles régionaux en « centres nationaux de production des arts de cirque » (voir ci-après, au paragraphe 3 du présent chapitre) en renforçant leurs moyens, quitte à en réduire quelque peu le nombre actuel. Lieux de résidence, d'accompagnement artistique, de fabrique de spectacles, ils doivent être dotés de la capacité d'initier des productions et de faciliter l'organisation des tournées ;
- améliorer la diffusion en assurant simultanément la sensibilisation des collectivités locales (notamment, en relançant, via les DRAC, la « charte d'accueil des cirques en ville » initiée en 2002), l'inscription du cirque dans certains « contrats d'établissement », des nouvelles

scènes conventionnées, le maintien de l'aide de l'État aux festivals de cirque, espaces de découverte pour les programmeurs ;

- conforter l'aide à l'itinérance afin d'alléger les coûts d'installation des chapiteaux pour les institutions d'accueil ;
- développer les efforts d'insertion des jeunes artistes au sein des établissements d'enseignement, ainsi que le fait le CNAC et à travers des expériences qui ont fait leurs preuves telles « Jeunes Talents Cirque » (avec le concours des sociétés civiles, des collectivités territoriales, de l'AFAA) ;
- créer un diplôme, en concertation avec le ministère de la jeunesse et des sports, pour professionnaliser l'encadrement des pratiques d'amateur et des écoles de loisir.

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

Les arts de la rue. Souvent associés au cirque par l'ampleur de leur renouveau, par leur vocation populaire, par leur « indépendance » vis-à-vis de l'État (qui représente moins de 15 % de leur financement), les arts de la rue constituent un champ à part entière, dont les spécificités artistiques, sociales et économiques sont reconnues. Parce qu'ils ont choisi l'espace public et sa mise en valeur, ils dessinent de nouvelles formes de rapports à la cité, au citoyen.

Du paysage national qu'ils composent, on peut retenir les traits suivants : 889 compagnies sont répertoriées et 191 compagnies supplémentaires pratiquent à la fois cirque et théâtre de rue. Elles étaient 400 en 1990. Une vingtaine seulement sont conventionnées dont la plupart au seuil minimum (60 000 € par an). Le budget total consacré par l'État à ce domaine s'élève à 6 000 000 € qui représentent, ainsi que le soulignent les professionnels, la subvention d'un important CDN alors qu'un Français sur trois assiste chaque année à un spectacle de rue. »

Les artistes se sont désormais organisés collectivement avec la création en 1997 d'une fédération nationale active et représentative. Elle s'est notamment fait connaître en 2002 par un manifeste « De l'air pour l'espace public » qui est à l'origine des efforts financiers accomplis par l'État au cours des deux dernières années. L'une des illustrations de cet effort est l'ouverture en 2004 de la première école nationale à Marseille, la FAI AR (Formation avancée itinérante des arts de la rue) qui place au cœur de sa pédagogie le projet

artistique personnel de « l'apprenti ». Sans doute faudra-t-il prochainement envisager des formations complémentaires dans les domaines techniques et scénographiques.

Au plan de la production et de la diffusion, une dizaine de lieux de fabrication, qui sont souvent aussi des lieux de diffusion et d'action culturelle, sont répartis sur le territoire (l'ouverture en 2004 du Parapluie d'Aurillac, premier équipement construit de toutes pièces et destiné au théâtre de rue, est une marque de cette avancée institutionnelle). Comme pour les pôles régionaux du cirque, ils manquent de vrais moyens de production et leurs missions se limitent à la résidence et à l'accompagnement. En outre, quelques lieux d'installation de compagnies constituent de modestes centres de création et de partage, très faiblement dotés à l'exception de « Lieu public » à Marseille. C'est pourquoi un fonds associant plusieurs directions du ministère (DMDTS, DDAT, DAPA) a été mis en place pour favoriser la création artistique dans les espaces publics urbains.

Même si quelques saisons ou programmations annuelles voient le jour depuis peu, les festivals restent le support privilégié de la circulation des spectacles. Leur rôle est essentiel, alors même que peu d'établissements du réseau institutionnel leur sont ouverts : seule une dizaine de scènes nationales programment des compagnies de rue qui, pour beaucoup d'entre elles dépendent de la diffusion internationale, très peu aidée. Comme dans le monde du cirque, plus encore sans doute du fait de la forte saisonnalité du travail, l'économie des arts de la rue est fortement tributaire des avantages du régime social de l'intermittence dont la réforme pourrait modifier radicalement l'économie. Enfin, il faut rappeler que les compagnies de rue réalisent 80 % de leur chiffre d'affaires dans la vente de leur spectacle, essentiellement aux collectivités locales qui occupent de ce fait une place centrale dans le dispositif.

Parmi les propositions évoquées par les professionnels lors des auditions, nous avons retenu :

- la transformation de certains lieux de fabrique en « centres nationaux de production des arts de la rue » dotés des moyens appropriés ;
- le renforcement des soutiens aux principaux festivals de diffusion (l'aide de l'État au festival d'Aurillac reste très inférieure à celles dont bénéficient certaines manifestations équivalentes dans d'autres disciplines – « Montpellier Danse » par exemple) ;
- l'élargissement à de nouveaux partenaires du fonds pour la création artistique en espace urbain, qui pourrait devenir notamment un outil de dialogue et de coopération avec les collectivités locales et favoriser des politiques de commandes entre des villes et des artistes ;

- la croissance du niveau de conventionnement en faveur des compagnies majeures, en contrepartie de la juste rémunération des « permittents » de ces compagnies ;
- globalement, une mise à niveau du soutien de l'État, par redéploiement si nécessaire, en tenant compte, ainsi que pour le cirque, de la modestie des sommes en jeu au regard des effets attendus en termes d'élargissement de la diffusion ;
- une meilleure prise en compte des spectacles de rue par le réseau des scènes subventionnées ;
- une « année des arts de la rue » est souhaitée par les professionnels si elle est l'occasion, comme ce fut le cas pour l'« année des arts du cirque », d'une vraie reconnaissance et d'un apport financier public spécifique.

3.3. Ébauche d'un cadre général

Les bases disciplinaires sur lesquelles repose le spectacle vivant méritaient d'être rappelées. Cependant, à l'aune des problématiques communes de production, de diffusion, de déconcentration, de décentralisation, de formation, d'établissement de cahiers des charges et d'évaluation, le travail d'audition entrepris depuis trois mois au sein de la mission nous a appris que ce qui réunit les différentes disciplines du spectacle vivant est beaucoup plus vaste que ce qui les distingue. Poser le problème en ces termes, c'est souligner la fonction prioritaire des politiques publiques et par là même aborder la question des liens entre l'État et les collectivités territoriales. Il faut en effet refonder les relations partenariales. Relever cet enjeu permettra demain à l'édifice culturel du pays de se revitaliser. C'est un chantier difficile, mais il est urgent de sortir d'un système qui semble par certains aspects relever du bricolage. La réussite du partenariat est aujourd'hui trop dépendante de la qualité des interlocuteurs (en particulier des DRAC) qui ne peuvent être tenus pour responsables d'un manque d'orientations générales.

Ce chantier est complexe pour un ensemble de raisons. Tout d'abord, nous faisons face à une réticence historique de la profession et du ministère de la culture sur la question de la déconcentration, dans la perspective plus générale de la décentralisation. Des années précieuses de préparation, d'expérimentation ont sans doute été ainsi partiellement perdues. Ensuite, au niveau de l'État, cette période d'hésitation concorde avec une sorte de « panne » de son projet politique. Enfin, l'apparition sur la scène culturelle des collectivités territoriales, et tout particulièrement des Régions en tant qu'acteur majeur, s'est produite dans un temps très court (une quinzaine d'années). Durant cette période, dans le secteur du spectacle vivant, seule la naissance des CCN et des SMAC peut de manière significative et

structurante pondérer un constat de manque de lignes communes clairement identifiées entre les acteurs publics.

Autre difficulté : ce chantier sera long et peu « spectaculaire » comme le sont souvent les grands chantiers politiques. Afin que naisse un nouveau cadre relationnel, il convient que l'État redéfinisse plus clairement son projet et les missions qu'il entend dorénavant assumer à travers un réseau institutionnel et les dispositifs dans lesquels il est partie prenante. Une nouvelle donne devant passer par la relance des politiques contractuelles, il importe que chaque partie énonce clairement ce qu'elle veut.

On voit bien les avancées que l'État a réalisées dans ses deux grands domaines d'intervention classique que sont le patrimoine (avec les monuments historiques ou les musées par exemple) et la formation (avec les conservatoires, les écoles d'art, les universités). En revanche, dans le secteur du spectacle vivant, sa position paraît manquer de clarté. On navigue, au gré des alternances, entre une approche « extensive » (basée sur l'aménagement du territoire) et une tentation « intensive » que caractériserait le repli sur un « pré carré ». Cette alternative, qui poserait la question du choix entre la diffusion (un ministère du public) et la création (un ministère des artistes), nous semble dangereuse : la poursuite d'un aménagement raisonné du territoire et d'une démocratisation culturelle, sans cesse interrogée, doit être pensée à partir de l'axe central que constitue le soutien à la création artistique (de la tradition revisitée du patrimoine à la création contemporaine et jusqu'aux émergences). C'est à partir de cette question centrale que l'État doit définir sa politique et bâtir différents montages institutionnels dorénavant partagés avec les collectivités territoriales. Toute approche qui consisterait à isoler aménagement du territoire, public et création, en imaginant l'attribution de chacune de ces fonctions à des instances politiques différenciées (l'État, la Ville, la Région), limiterait les dynamiques et les effets positifs d'un engagement marqué des pouvoirs publics auprès de la création.

La réussite de cette articulation est essentielle, et la profession devra effectuer sa part de travail et de remise en cause. La création artistique est le fait de deux secteurs : les institutions (quelles que soient leur taille ou leur nature) et les compagnies ou formations « indépendantes » (conventionnées ou non). Or, le constat de rupture qui s'est dégagé durant ces quelques mois d'audition est inquiétant. Il est donc urgent de rétablir les conditions d'un retour à la confiance. L'État qui exerce la tutelle (fût-elle partagée) de l'un et de l'autre de ces deux secteurs, par le biais des aides qu'il attribue, est l'acteur principal de cette réconciliation. Elle doit donc être au cœur de sa volonté de réforme du secteur institutionnel.

À de trop rares exceptions près, les institutions n'ont pas su ou n'ont pas pu développer en interne de réelles compétences de production (recherche de coproducteurs, production déléguée, tournées...). Ce n'est pas seulement la permanence des personnels artistiques qui

a fondu ou disparu, c'est aussi l'existence même des personnels attachés à la production des œuvres qui fait défaut. Les compagnies, en dehors de la question du désir qu'elles peuvent avoir d'assumer la production de leurs projets, sont contraintes d'agir par défaut. Pour ne prendre que l'exemple du théâtre, l'activité de production des institutions de type CDN est trop souvent limitée aux spectacles du directeur dans un cadre d'autosuffisance financière. Le cas des CCN est proche, mais mérite d'être nuancé par le fait que les moyens disponibles sont beaucoup plus faibles et que les « accueils studios » leur permettent d'aider à la production d'œuvres de jeunes compagnies. Si l'on élargit le débat à l'ensemble du secteur du spectacle vivant, le bilan n'est guère meilleur. Les orchestres et les opéras peinent à produire les œuvres de création ou les initiatives des formations baroques. Les scènes nationales et assimilées, dès qu'il s'agit de coproduction, laissent trop les compagnies, les formations de jazz, de musiques actuelles ou contemporaines s'en sortir par elles-mêmes, excluant souvent tout principe de solidarité. Inverser la tendance sera long car le secteur « indépendant » est, du fait du manque de transparence du tissu institutionnel, très réticent à mettre son destin entre les mains des établissements.

3.3.1. La réforme des missions des institutions

Nous pensons tout d'abord que l'État devrait placer la création et la production artistiques au centre des conventions avec les institutions qu'il souhaite soutenir. Une majorité d'auditions confirment que le préalable à toute réflexion sur la réforme du spectacle vivant est l'examen de la réalité du fonctionnement actuel de l'économie de la production. « Il faut rebâtir le système de production », avons-nous souvent entendu.

Il est cependant dangereux de considérer que la création serait un objectif noble parce qu'indépendant du marché et que la diffusion ne le serait pas parce qu'elle répondrait à une logique de consommation. Nous jugeons au contraire indispensable de réhabiliter le souci des publics et l'exigence de leur élargissement social en articulant plus fortement ces deux domaines. À cette fin, et à des degrés divers, en fonction de la nature des institutions, l'État et les collectivités territoriales concernées auraient à déterminer et à garantir, à l'intérieur du budget général de chaque établissement, une part réservée à la production. Cette part pourrait se traduire dans le cahier des charges, en termes d'emplois artistiques (des mois de travail artistique et des temps de résidence par exemple), de nombre de productions, de coproductions majoritaires et d'obligation d'un minimum de représentations. Ce dispositif s'adapterait à chaque type d'institution, en fonction de la situation concrète de chacune d'entre elles. En tout état de cause, les contrats actuels de décentralisation dramatique sont une bonne base de référence qui pourrait être étendue à l'ensemble du champ du spectacle vivant.

La refonte des labels. Dans l'optique de clarifier le positionnement de l'État, nous préconisons de repenser la pratique actuelle des labels. Dans tous les domaines, ce qui distingue aujourd'hui le statut et l'appellation des uns et des autres ne correspond que trop rarement à des critères transparents. Une refonte générale s'impose qui passe dans un premier temps par un abandon progressif des actuels labels de tous ordres octroyés par les tutelles. Cette remise à plat serait précédée d'une évaluation générale des structures du spectacle vivant, toutes disciplines confondues. Les expertises permettraient de repréciser les missions centrales de chaque établissement et d'établir des bilans qualitatifs au regard des enjeux de diffusion et de production.

Cet audit général, qui devrait associer l'État et les collectivités territoriales, servirait de base à un nouveau type d'organisation qui privilégierait le regroupement des institutions sous deux labels : les lieux de diffusion publique (ils pourraient se dénommer scènes nationales) et les structures de production artistique (elles pourraient se dénommer centres nationaux de production artistique). Cette répartition serait la conséquence des nouvelles conventions que l'État signerait, institution par institution, avec les collectivités territoriales.

L'appellation « scène nationale » reprendrait une dénomination déjà en cours en lui donnant une autre portée et sans recouvrir forcément toutes les institutions aujourd'hui placées sous ce label. Elle concernerait les établissements se consacrant très majoritairement à la diffusion sous toutes ses formes. Ces derniers ne seraient pas coupés de la production : en leur sein, les tutelles garantiraient, par le biais d'une convention spécifique, une capacité de coproduction et de résidence. Après audit de l'existant, ce réseau rassemblerait une grande partie des actuelles scènes nationales, des scènes conventionnées, des auditoriums et divers lieux musicaux parmi lesquels la plupart des SMAC. Nombre de festivals pourraient être apparentés à ce modèle ou du moins répondre à certaines de ses règles. Le label « scène nationale » ainsi redéfini couvrirait l'ensemble du champ de la diffusion du spectacle vivant et réunirait sous un toit commun des structures aux fonctions et aux tailles aussi différentes que les actuelles scènes nationales et des SMAC ou des scènes de jazz qui sont des petits lieux. Nous rappelons donc que, dans notre esprit, un nécessaire effort d'harmonisation serait à conjuguer avec une reconnaissance des spécificités de chaque discipline, telles que nous les avons précédemment évoquées.

L'appellation « centre national de production artistique » concernerait les institutions qui recevraient l'accord des tutelles pour qu'elles soient en totalité, majoritairement ou de manière très significative des outils de production. L'évaluation qui conditionnerait toute entrée dans ce réseau concernerait en premier lieu l'ensemble des actuels CDN et CCN. Elle s'élargirait à un certain nombre de compagnies qui disposent d'ores et déjà d'un lieu fixe (le Théâtre du Soleil, la Fonderie, la compagnie Decouflé...). La plupart des actuelles scènes nationales fortement impliquées dans la production ainsi que des théâtres

indépendants (le Théâtre de la Bastille, le Théâtre Garonne, les Bernardines...) auraient vocation à rejoindre ce réseau. Il intégrerait également un certain nombre de lieux-fabriques qui sont avant tout des outils de production (construction, répétition, expérimentation...) caractérisés par l'absence de salles de représentation et ne faisant aujourd'hui l'objet d'aucun label reconnu ou adapté. Toujours dans l'optique de mieux défendre la création et les arts émergents, les centres de création musicale, certaines SMAC, des centres de jazz accueillant plusieurs collectifs, cirques et centres des arts de la rue bénéficieraient de ce statut. Tenant compte du statut fragile de nombre de ces dernières structures, il semblerait indispensable que des conventions spécifiques les associent, au niveau régional, à un ensemble de lieux de diffusion. Enfin, seraient assimilés à ce réseau les principaux orchestres et maisons d'opéras ; de même, des règles dérivées de ce modèle concerneraient quelques festivals dont la mission de production est d'ores et déjà clairement identifiée. Comme nous l'avons indiqué pour les lieux dits de diffusion, ce nouveau regroupement renforcerait la cohérence de politiques publiques basées sur le partenariat. Nous avons cependant conscience que certains centres nationaux de production artistique seraient plutôt tournés vers l'innovation, la recherche et l'émergence, d'autres vers le montage de productions de caractère plus « classique ». Cette approche globale ne devrait donc pas s'opposer à des différenciations de traitement par discipline et à l'intérieur de chaque champ.

Le soutien aux artistes. Les scènes nationales et les centres nationaux de production artistique auraient entre autres pour mission de soutenir l'innovation et les émergences artistiques. Dans certaines disciplines, cette fonction est bien ancrée (nous pensons par exemple à la danse ou au cirque contemporains). Dans d'autres, les moyens, les lieux, les manifestations consacrées aux découvertes, aux « nouveaux talents », aux recherches de formes inédites se raréfient. Certains centres nationaux de production artistique pourraient, sans exclusive, se voir définir dans leurs contrats d'établissement une vocation plus affirmée dans ce domaine. Il conviendrait également de veiller à la présence généralisée de conseillers artistiques (ce qui ne se traduit pas obligatoirement par des emplois à temps plein). Cette refonte suppose un important travail visant à approfondir et cadrer cette proposition, dans le souci de respecter les différences et les démarches originales.

L'ensemble de ces institutions pourraient être indifféremment dirigées par des artistes (metteurs en scène ou chorégraphes) ou des directeurs artistiques ayant des projets à dominante chorégraphique, théâtrale, musicale ou autre. Ne seraient pris en considération que l'intérêt du projet proposé en réponse à l'attente formulée et la nécessité de renforcer la mobilité des responsables. Cette réforme serait l'occasion de modifier à la marge la dévolution des fabriques et des théâtres entre les représentants de l'art théâtral, chorégraphique ou de toutes autres disciplines du spectacle vivant, les critères de sélection devant prendre en compte une diversité de désirs et de projets. Il peut arriver en effet aujourd'hui que des metteurs en scène hésitent à prendre la direction d'un CDN car ils

préfèreraient mener temporairement une aventure plus « expérimentale » ; à l’opposé, certains chorégraphes ou musiciens souhaiteraient disposer d’un théâtre et assumer une mission complémentaire de diffusion.

Dans tous les cas, il est recommandé de fixer des clés de répartition du budget artistique de production entre les différents artistes concernés de manière à garantir un juste partage des moyens financiers.

Les lieux alternatifs. Il n’a pas été fait explicitement référence, dans cette ébauche d’un cadre général, aux lieux culturels dits « alternatifs » dont le foisonnement et la fécondité ont été mis en lumière notamment par la mission initiée par Michel Duffour, alors secrétaire d’État à la culture. La diversité même de ces espaces, leur pluridisciplinarité, l’originalité de leurs modes de production, de leur économie, des rapports qu’ils établissent avec les artistes et les publics se prêtent mal à toute « organisation ». Cependant, parfois davantage que certains établissements « institutionnalisés », ils représentent de véritables réseaux de partage et d’échanges, tant au niveau national qu’international. Mais ils constituent surtout des outils de travail pour les créateurs, d’expérience de nouvelles écritures, d’insertion de la culture dans des territoires et des milieux « fragiles », dont la qualité et l’utilité sont irremplaçables et insuffisamment reconnus.

Ils doivent trouver toute leur place dans le travail général de redistribution des missions et des moyens publics selon une juste évaluation de la tâche accomplie, d’autant plus méritante qu’elle s’est imposée hors des systèmes établis. L’État garant du soutien à l’innovation culturelle sous toutes ses formes, ne saurait se décharger sur les collectivités territoriales de l’avenir de ces « nouveaux territoires de l’art ».

Plus généralement certains témoins préconisent la reconnaissance par l’État d’une fonction de « laboratoire » conçue de manière ouverte et flexible, qui prendrait place tout autant dans certains centres nationaux de production artistique ou scènes nationales que dans des lieux particuliers (confer Les laboratoires d’Aubervilliers, la Ménagerie de verre, Les Subsistances à Lyon, La Belle de mai à Marseille, Main d’œuvre à Saint-Ouen, telle SMAC, etc.). Ces lieux viseraient plus spécifiquement l’émergence artistique, la découverte et l’accompagnement de nouveaux créateurs.

La sélection des festivals. Le sujet mérite une attention particulière. Les festivals occupent une place importante dans le dispositif culturel français, comme en témoigne l’ampleur de l’électrochoc consécutif à l’annulation des principaux d’entre eux l’été dernier. Ils sont également difficiles à classer, compte tenu de leur nombre grandissant. Les uns tiennent une place non négligeable dans les réseaux de production et de diffusion nationaux, tant pour le théâtre, la musique et la danse que pour des expressions émergentes tels le cirque et les arts de la rue où quelques-uns jouent même un rôle moteur. D’autres accomplissent une

tâche irremplaçable de découverte de créateurs et de formes. Cependant, beaucoup relèvent du tourisme culturel, de la communication de la ville, du développement culturel territorial.

Dès lors, est-il utile de décréter pour certains d'entre eux un label spécifique de festivals d'intérêt national comme l'idée en a été formulée récemment ? Nous ne le pensons pas. Il nous semble préférable d'opérer une évaluation artistique des nombreux festivals que l'État soutient en s'attachant à cerner leur démarche de production et de diffusion, en harmonie avec les critères qui ont été évoqués pour les établissements du réseau. La discussion sur les financements conjoints de l'État et des collectivités territoriales prendrait en compte les résultats de ces évaluations rendues publiques. Dans cette démarche, l'État veillerait à recentrer son action, à renforcer son soutien à des initiatives dont le rayonnement est reconnu par tous les partenaires et à préserver des festivals de dimension économique modeste qui jouent un rôle essentiel depuis des années sans avoir de reconnaissance financière.

3.3.2. Les enjeux de diffusion

La question des publics n'est pas suffisamment posée. Des contraintes économiques moindres que dans d'autres pays où les tournées des spectacles sont la condition de leur existence, une défiance à l'égard de toute dérive vers des logiques de « consommation » et de « marché », la critique de programmation « sur catalogue », une coupure persistante dans les esprits entre formes « nobles » et formes « populaires » : bien des facteurs se sont conjugués pour mettre au second plan, sinon négliger le public.

Nous affirmons ici, à la lumière des auditions, la nécessité de réhabiliter la diffusion, non pas comme une fin en soi et à tout prix mais dans une articulation renouvelée avec la création, convaincus que le public se rassemble sur des identités fortes de projets. Si telle scène nationale a doublé sa fréquentation en dix ans, ce n'est pas par une programmation complaisante à l'égard des modes et des succès garantis, c'est au terme d'un effort constant mariant la qualité des œuvres (souvent co-produites) et l'opiniâtreté du travail d'action et de médiation culturelles. Plusieurs auditions ont évoqué l'exemple des musées et des bibliothèques qui ont su mettre en œuvre des stratégies et des outils de conquête de nouveaux publics. Ils ont acquis une avance sur les établissements du spectacle vivant qui pourraient s'inspirer de leur démarche.

En outre, l'économie du spectacle vivant est maintenant très déséquilibrée. On peut détester les calculs économiques, mais il faut bien constater que le coût du fauteuil (les dépenses de réalisation diminuées des recettes de billetterie et divisées par le nombre de spectateurs) est parfois aussi élevé pour une « jeune compagnie » que pour un grand centre dramatique. Autrement dit, le nombre de productions s'accroît, alors que la durée de vie de chaque

spectacle diminue. Les comparaisons européennes sont édifiantes sur ce point : la France est le pays où l'on produit le plus (tant mieux) mais où l'on diffuse le moins. En situation de stagnation des moyens et d'expansion de l'emploi, le développement de la diffusion est l'une des conditions premières de retour à l'équilibre.

De Malraux à Lang, le ministère des publics est devenu celui des artistes. Entre ces deux logiques, il faut rétablir un équilibre et traiter simultanément, sans les dissocier, la question des créateurs (de quoi ont-ils besoin ?) et celle des spectateurs (qu'attendent-ils ? Que leur offrir ? Comment les convaincre ?). Aujourd'hui, les spectacles tournent peu ou mal alors que beaucoup a déjà été fait ces deux dernières décennies en termes d'investissement public et d'aménagement du territoire. Cet effort sans précédent a concerné pour une très large part les enjeux de diffusion. Il serait donc injuste de considérer que la responsabilité de la crise incombe en premier lieu au réseau de diffusion. Il ne fait le plus souvent que mettre en évidence ou amplifier un symptôme dont la cause se situe dans le champ même de la production. C'est, rappelons-le, l'état de surproduction, résultat d'une absence de régulation, qui est la cause principale des difficultés constatées au plan de la diffusion. Le retour vers une situation normale passe avant tout par une prise de conscience générale de l'absolue nécessité de réguler cette activité.

Ce préalable étant posé, il est utile de proposer certaines mesures qui amélioreraient la situation actuelle et qui s'appliqueraient majoritairement aux nouvelles scènes nationales mais également aux centres nationaux de production artistique pour la part de leurs missions dévolue à la diffusion :

- ce qui existe pour la danse mériterait d'être étendu aux autres disciplines, à savoir une aide à la reprise. Une reprise peut parfois avoir plus d'intérêt culturel que le montage à tout prix d'un nouveau spectacle. Les conditions actuelles de dérégulation de l'offre, qui risquent d'empirer à l'avenir, appellent une aide spécifique pour encourager la reprise d'un spectacle ou d'une récente création musicale (répétitions, reprises de rôle, adaptation du décor à la tournée...);

- les moyens des instances qui soutiennent structurellement la diffusion de la création contemporaine, secteur plus touché que d'autres par le problème de la diffusion, devraient être renforcés. Ainsi l'ONDA va-t-il mettre en œuvre des aides pour le développement des séries de représentations d'un même spectacle, des aides pour encourager les tournées territoriales et pour soutenir les partenariats de diffusion entre des théâtres et des compagnies ou des ensembles. Ces formules augmentent la durée d'exploitation et organisent les circuits de diffusion. Dans le même ordre d'idée, plusieurs régions ont créé des outils pour soutenir la création et la diffusion. L'État est déjà associé à plusieurs d'entre eux. Les instances régionales devraient consacrer beaucoup de leur énergie et de leurs moyens financiers à soutenir la diffusion au plan local, ce qui n'est pas toujours le

cas. Nombre d'auditions soulignent l'intérêt de ce cadre régional pour travailler à l'amélioration de la diffusion, la dispersion des moyens empêchant souvent une politique volontariste en la matière et l'aide à la création étant régulièrement privilégiée, sans qu'une réflexion plus large soit initiée ;

- à l'initiative de l'État, les différentes collectivités publiques devraient mettre en place des indicateurs dans toutes les institutions où elles se trouvent associées, afin que soit mieux identifiée la façon dont s'organisent les tournées régionales et, notamment, que soit établi le rapport entre le nombre de titres de spectacles ou de concerts proposés et le nombre de représentations, le manque d'indicateurs rendant actuellement difficile une meilleure maîtrise de la situation. Les pouvoirs publics et les professionnels ignorent les données de base concernant l'économie de leur secteur, ce qui peut avoir à terme des conséquences négatives. Il est difficile d'imaginer que les producteurs cinématographiques ou les éditeurs ne soient pas informés des données relatives à l'exploitation des films ou à la vente des livres. Saisir la réalité de la diffusion du spectacle vivant en France est désormais une priorité ;

- le soutien à la diffusion internationale devrait également être redéfini. Il semble en effet important de renforcer la place d'un système d'aide à l'exportation des spectacles, tout particulièrement au sein des pays de l'Union européenne, afin d'agrandir l'espace de circulation des œuvres. Rappelons que le coût d'un spectacle français est régulièrement plus élevé que celui des autres pays. Les contre-exemples existent, mais le différentiel couramment constaté de 20 à 30 % apparaît comme étant la conséquence du prix du travail artistique et de la faiblesse de l'exploitation. Ce problème est particulièrement préoccupant au moment où convergent la baisse des moyens de l'AFAA (et des postes à l'étranger) et une nouvelle orientation de cet organisme se définissant désormais en premier lieu comme un opérateur de la diplomatie culturelle française.

3.3.3. Le partage des outils de production

Ce partage, dont la nécessité est évoquée dans tous les témoignages, doit répondre à plusieurs objectifs indissociables : fournir aux artistes et aux compagnies les moyens techniques et financiers de créer et de produire ; revitaliser les institutions ; mieux articuler la production et la diffusion ; former les créateurs à des responsabilités futures de direction.

Afin de sortir de la spirale de la surproduction et de l'atomisation qui oblige chaque artiste à créer sa compagnie pour accéder aux aides, il convient de créer autant de plates-formes de production qu'il y aurait de centres nationaux de production artistique. Qu'ils soient confiés à des artistes ou à des directeurs artistiques, tous devraient devenir des structures ouvertes, où le partage de l'outil et des moyens se ferait dans la transparence. Les

responsables retenus auraient à garantir qu'ils seraient porteurs des projets artistiques auxquels ils décideraient de s'associer en assurant ou en partageant, en accord avec la compagnie ou la formation retenue, la fonction et les responsabilités de la délégation de production. Ils souscriraient par contrat (avec les tutelles) un certain nombre d'engagements qui garantiraient une permanence artistique. Il n'est pas possible de régler cette question d'une façon totalement directive, en imposant réglementairement aux responsables de s'attacher de manière permanente et sur la durée du contrat un ou plusieurs artistes. Il serait plus réaliste, dans le souci d'éviter toute caricature et de rester au plus près des désirs, de se montrer très ouvert sur les solutions. Les formules seraient diverses : associations annuelles ou pluriannuelles, résidences de production, résidences de « recherche », durées variables de ces formes de résidence. De la même manière, il conviendrait de laisser les institutions et les équipes artistiques déterminer elles-mêmes les contours que prendraient ces collaborations.

Concernant les résidences, qu'il s'agisse des centres nationaux de production artistique ou des scènes nationales, leur usage devrait être moralisé par la définition de seuils minimaux (les montants financiers correspondant notamment, selon l'importance des établissements, à un pourcentage minimum du projet global de la production et à la durée de présence de l'artiste).

Afin d'éviter toute dérive au sein des centres nationaux de production artistique, l'une des pistes pour appréhender et évaluer la permanence artistique serait de reprendre le principe, qui existe déjà pour les CDN, de la comptabilisation du nombre de mois de travail artistique réalisé, que ceux-ci soient gérés directement par le centre ou qu'ils soient délégués au coproducteur en charge de la production. Le problème serait peut-être moins aigu pour les nouvelles scènes nationales. Néanmoins, compte tenu du fait que les missions de diffusion qui sont très majoritairement les leurs bénéficieraient souvent de financements croisés, l'État aurait la possibilité de négocier avec les collectivités territoriales l'assurance d'un budget clairement identifié dévolu par convention à une activité de production artistique, fût-elle modeste. La participation de l'État devrait même prioritairement être destinée à abonder cette part protégée du budget global.

Il serait également souhaitable de tester de nouveaux modèles. Une expérience consisterait à bâtir des liaisons à partir de compagnies ou de formations pilotes vers deux à quatre établissements. Formalisées par un contrat d'association, ces expériences placeraient de fait chaque partenaire – pour une période contractuelle allant de deux à quatre ans afin de garantir la mobilité du système – au cœur d'un micro-réseau qui conserverait naturellement ses liens avec le réseau global. À l'issue des périodes contractuelles d'engagement, les possibilités de recomposition, au niveau local ou national, seraient potentiellement importantes. Ce schéma renforcerait en outre la capacité des compagnies et des formations à construire leur projet sur une durée notable. Elles seraient dotées d'une réelle capacité de

financement, et d'une visibilité étendue, chaque établissement étant ici engagé à privilégier les séries de représentation (l'élargissement du public passant évidemment par l'élargissement du temps d'exposition des œuvres).

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse d'un projet d'association ou de résidence, le contrat devrait définir clairement les engagements respectifs des deux parties. Il veillerait scrupuleusement à la qualité des conditions de vie des artistes ; il préciserait la part réservée à l'action culturelle et celle relevant de l'activité de création.

3.3.4. Le soutien au secteur « indépendant »

La survie de nombreuses compagnies et formations musicales réside dans l'amélioration de l'articulation entre les secteurs institutionnel et « indépendant ». Parallèlement, il importe de réfléchir à des propositions qui donneraient un peu plus de sens à cette notion d'indépendance.

Nous jugeons nécessaire de créer un niveau de financement intermédiaire en renforçant de manière significative les moyens d'un certain nombre de compagnies et de formations musicales. En revanche, il ne semble pas opportun d'établir une catégorie de compagnies et de formations nationales ou d'intérêt national. En art, tout est par essence d'intérêt national ou n'est pas. De plus, dès lors qu'un tel label serait octroyé, il deviendrait évident que l'appellation serait très vite déterminée par le niveau de la subvention, ce qui empêcherait toute évolution du système. En l'occurrence, la première mesure serait de mieux définir, principalement en matière de théâtre et de danse, ce qu'est une compagnie (la définition d'une formation en musique semble moins équivoque). Ainsi, nous nous apercevions que de nombreuses compagnies, qui bénéficient d'une subvention de l'État de 150 000 € et plus, cachent en réalité des metteurs en scène « free-lance » dont l'activité relève beaucoup plus de l'aide à la production, fût-elle garantie sur plusieurs années. Il serait plus clair (et certainement plus juste) de sortir du conventionnement un certain nombre de ces « compagnies » afin de clarifier la situation et de mieux adapter les besoins des artistes à leurs parcours.

La solution à la question de l'autonomie des compagnies et des formations musicales est également à rechercher dans une plus grande souplesse d'intervention financière de l'État pour accompagner réellement les projets originaux d'entreprises artistiques, conforter la professionnalisation des groupes conventionnés et engager dans ce secteur des politiques solidement articulées aux institutions. Aujourd'hui, il n'est malheureusement guère de salut hors le passage dans l'institution. Trop d'artistes de théâtre « postulent » à la direction des centres par lassitude devant les difficultés qu'ils rencontrent. De plus, à l'expiration de leur mandat, ils seront souvent assurés d'une subvention bonifiée. En danse, en musique et

dans les arts émergents, cette possibilité n'est guère offerte et la situation est peut-être encore plus bloquée. Il faut donc dégager l'horizon, ce qui impose des mesures financières nouvelles, mais aussi un redéploiement des marges existantes. La question est complexe car les critères d'évaluation sont trop imprécis et appréciés différemment selon les régions et les genres. Il conviendrait donc, en premier lieu, de redéfinir au plan national des critères afin de mieux prendre en compte la diversité des engagements artistiques et, en second lieu, de mettre en place de nouvelles procédures d'attribution des aides qui se substitueraient aux comités d'experts régionaux.

Beaucoup d'avis convergent en effet pour recommander le regroupement des comités d'experts émanant des DRAC ou des Régions en une seule instance. Cette innovation obligerait l'État à énoncer clairement ses critères afin de les confronter avec ceux des Régions dans une procédure de concertation visant à établir une base de référence commune. C'est l'intérêt des deux parties de se regrouper. Placé sous l'autorité conjointe des collectivités publiques (État et Régions), un nouveau comité de consultants donnerait un avis en fonction des trois catégories d'aides : l'aide à la production ; le conventionnement des compagnies ou des formations musicales ; l'aide au projet artistique et culturel.

L'aide à la production. Au regard des priorités des missions de l'État telles qu'elles ont été évoquées, il faut encore insister pour que l'expertise des demandes d'aide à la production soit exclusivement artistique. Cette position permettrait de dégager des niveaux d'engagement financier plus variés qu'ils ne le sont actuellement, la priorité devant être donnée aux projets innovants et prometteurs. L'expertise artistique serait complétée par une analyse du cadre économique du projet. Trop de créations se montent, sans aucun appui professionnel de production et de diffusion, à coup d'aides à la création (de l'État, des Régions, des sociétés civiles...). Pour qu'une demande soit éligible, il conviendrait que l'artiste apporte la preuve d'un engagement d'un certain nombre de structures à le produire et/ou le diffuser. C'est à la profession qu'il incombe de valider, par son engagement, la « valeur » d'un projet. L'État ne peut assumer cette responsabilité sans tenir compte de la réalité du terrain, comme c'est encore trop souvent le cas. Il serait de même souhaitable, à condition de renforcer l'évaluation initiale des dossiers et quitte à limiter le nombre des bénéficiaires, de revoir à la hausse un certain nombre de montants de subventions afin de renforcer l'impact de la politique menée.

Enfin, il serait intéressant d'ouvrir ce système, en permettant à des structures (théâtres, auditoriums...) et à des représentants d'artistes (bureaux de production artistique) de percevoir, après présentation conjointe du dossier par l'artiste et la structure, le montant de l'aide. Cette disposition éviterait peut-être la création de compagnies pour des raisons de stricte obligation administrative.

Le conventionnement. Les mêmes recommandations de base que pour l'aide à la production s'imposent. Il faut retrouver une souplesse financière afin d'accompagner les compagnies et des formations les plus innovantes et les plus solides, qui se définissent avant tout à travers un projet politique et artistique inscrit dans la durée, porté par un artiste ou un collectif d'artistes. Cette inscription dans le temps induit une structuration administrative dont le coût devrait être mieux pris en compte dans la détermination du niveau d'un financement public. Avant l'expiration du temps de la convention qu'il serait judicieux de faire passer de trois à quatre ans, un processus d'évaluation serait mis en œuvre qui comprendrait un volet rétrospectif et un autre prospectif établi sur la base du nouveau projet du postulant.

Les critères qui vont permettre d'évaluer une compagnie ou une formation afin d'en décider le conventionnement doivent tenir compte du fait que les projets peuvent être de deux natures différentes. Globalement, nous constatons que certains d'entre eux relèvent de ce qu'il est convenu d'appeler l'excellence artistique et que d'autres procèdent d'une mission d'action culturelle. Ces deux approches coexistent dans nombre d'aventures. Cependant, le projet global qui fonde l'action et l'identité d'une initiative relève prioritairement de l'une ou de l'autre. C'est donc cette priorité qu'il s'agit d'évaluer afin de dégager deux formules de conventionnement. Les obligations liées au conventionnement seraient, bien entendu, différentes dans chacun des deux cas.

Cette pratique du conventionnement serait à compléter par un ensemble de mesures visant à favoriser la mise en place d'environnements de professionnalisation et comprenant notamment :

- un financement spécifique pour favoriser l'implantation de certaines compagnies dans des lieux de travail sur le modèle initié en Île-de-France (et déjà repris dans certaines régions), où la DRAC a créé un nouveau type d'aide conditionnée aux financements de la Ville, du Département et de la Région. Un montant moyen de 20 000 à 30 000 € par partenaire permettrait d'envisager des investissements de l'ordre de 100 000 € pour équiper un espace de répétition. Ce dispositif, qui pourrait s'étendre dans une logique de grande sélectivité, répondrait à un besoin fondamental : « il n'y a pas de véritables aventures artistiques sans lieu » ;
- la possibilité de créer des regroupements de compagnies sous la forme de GIE ou de formes juridiques équivalentes afin de mettre en commun un certain nombre de services (secrétariat, bureaux, locaux de répétition...) ;
- la reconnaissance du rôle essentiel joué par les bureaux de production. Nombre d'artistes ne seraient pas ce qu'ils sont devenus sans leur travail acharné, attentif. Il est clair qu'ils ont su développer une compétence que bien des institutions leur envient. Les producteurs

indépendants sont totalement partie prenante du projet des artistes et remplissent bien souvent une mission de service public complémentaire de celle du réseau institutionnel. Le développement de ces bureaux est aussi important que le recadrage d'une partie des établissements en centres de production. L'État, outre le gain en professionnalisation, peut y voir l'assurance d'une moralisation des pratiques (respect des obligations sociales, paiement des temps de répétition...) ;

- des formes de soutien spécifiques au regroupement des compagnies et des bureaux de production. Il semblerait que le principe de la subvention ne soit pas souhaité par les intéressés eux-mêmes. Il serait préférable d'envisager des aides à l'emploi, à l'investissement ou à la location de locaux ;

- la création, à l'échelon départemental, à l'initiative des conseils généraux, de bureaux départementaux d'aide et de soutien administratif qui dispenseraient des consultations auprès des compagnies sur le modèle des boutiques du droit.

Cet ensemble de mesures ne devrait pas craindre de recentrer les financements de l'État et de renforcer la responsabilité des établissements dans le soutien aux compagnies, afin d'éviter les excès déjà mentionnés de la dilution et de l'auto-production.

L'aide au projet artistique et culturel. Nous avons précédemment suggéré d'établir, pour l'obtention du conventionnement, une distinction entre les compagnies et formations musicales dont l'activité se définit par la création artistique et celles dont l'activité relève de la notion de projet culturel. Ce sujet est d'une importance capitale. D'abord, la confusion actuelle est néfaste ; ensuite, nombre d'acteurs du secteur indépendant mènent des démarches intéressantes en termes d'action territoriale, de proximité et de lien social qu'il convient de mieux reconnaître ; enfin, certains artistes peuvent ressentir, à un moment de leur carrière, le besoin d'engager leur talent dans une expérience différente où la question culturelle sera l'élément essentiel de l'aventure.

Nous suggérons de créer des fonds régionaux qui reprendraient les missions qui furent celles du FIC dont une grande partie de la profession regrette la disparition. Dans chaque région, l'État proposerait la mise en place d'un fonds régional pour l'innovation artistique et culturelle. Cet organisme, extrêmement léger dans sa structure administrative (laquelle pourrait être assurée par l'une des technostructures régionales), regrouperait la DRAC (donc les différentes directions du ministère), les directions régionales des ministères développant des programmes culturels (la Ville, l'Éducation, la Justice...), la Région et les Départements. Les projets retenus seraient nécessairement adossés à l'engagement d'une ou plusieurs collectivités locales (villes, communautés d'agglomérations, communautés de pays...). Leurs natures particulières seraient respectées dans leurs principes et leur fonctionnement par ce dispositif. Le fonds traiterait tout aussi bien les demandes émanant

des lieux (espaces culturels « alternatifs », nouveaux lieux de culture en quartiers sensibles, etc.) que celles de compagnies et de formations musicales diverses.

Cette proposition doit être rapprochée d'une disposition présentée par le ministère de la culture au titre du projet de « Plan pour l'emploi » en cours d'examen. Il s'agit des « conventions d'action artistique » très proches dans leur finalité de l'idée de fonds régional. Il va de soi qu'il ne saurait y avoir deux outils pour le même objet.

3.3.5. L'établissement de règles déontologiques

Certains problèmes évoqués tout au long de ce chapitre renvoient à des questions d'ordre éthique. La profession doit accepter de discuter de ses modes de fonctionnement et reconnaître le bien fondé de la mise en place de règles. Il n'est pas souhaitable de fixer a priori un cadre précis, mais un chantier spécifique serait à lancer qui pourrait déboucher à terme sur la création d'une instance nationale de contrôle et de règlement des conflits.

Un premier niveau de sujets à débattre concernerait la nature des relations entre professionnels. Plusieurs thèmes déjà évoqués dans notre constat pourraient être approfondis à cette occasion : le besoin d'un cahier des charges garantissant de réelles coproductions et une diversité des spectacles accueillis dans les lieux ; la présence de conseillers artistiques propres à chaque discipline dans les lieux de diffusion et certaines institutions de production ; l'inscription plus prononcée de la danse, de la musique et des arts émergents à la tête des lieux de production et de diffusion.

Un deuxième niveau établirait le rôle d'organes de contrôle et de suivi. Trois pistes seraient à creuser : l'une s'apparenterait à la fonction régulatrice du CSA dans le domaine audiovisuel (il s'agirait ici de garantir une liberté artistique aux opérateurs culturels, mais également des devoirs). Une autre concernerait la nécessaire concertation relative à la mobilité des dirigeants (afin de mieux appréhender les méthodes et les outils d'évaluation utilisés par les tutelles pour la nomination et l'évaluation des responsables des structures du réseau). Une dernière, qui devrait faire l'objet d'une étude juridique approfondie, ouvrirait le chantier de l'harmonisation des statuts des structures bénéficiant d'un soutien public conséquent et étudierait la possibilité pour le directeur de nommer un noyau de très proches collaborateurs artistiques pour une durée identique à la sienne.

Un troisième niveau définirait des outils de péréquation et de mutualisation entre les différentes structures du réseau de service public. À l'exemple du CNC ou du CNV, les professionnels du spectacle vivant public pourraient se doter, au niveau national ou régional, de structures destinées à collecter et gérer des moyens collectifs d'actions concrètes de soutien à la création et à la diffusion artistiques. Cet exercice collectif de

responsabilité serait précieux pour la cohérence du réseau national et pour accompagner des démarches fragiles ou émergentes.

Ce débat déontologique ne peut pas être déconnecté de questions relatives à la formation des dirigeants qui ne relèvent pas directement du champ de notre étude. Notre inquiétude résulte du sentiment exprimé par nombre d'audités qui regrettent le manque d'expérience de beaucoup de responsables et leur difficulté à inscrire leur sensibilité à l'art dans une démarche professionnelle opérante. Le constat souligne également l'inadaptation des filières universitaires (type DESS) et le besoin de créer un ou des centres de formation plus adaptés aux réalités et exigences du terrain.

Nous avons jugé opportun de terminer par cette série de recommandations qui concernent directement le milieu du spectacle vivant. Nous sommes en effet conscients de l'importance des réformes que nous préconisons et de la difficulté de les mettre en œuvre. Nous n'avons pas voulu dédouaner les professionnels qui ont leur part de responsabilité dans la crise actuelle. Ils ont un rôle à jouer dans la rénovation que l'État devra rapidement engager, en concertation avec eux et avec les collectivités territoriales.

Chapitre 4 **Le partage des responsabilités publiques**

4.1. État des lieux

Contrairement à ce que l'on peut observer dans de nombreux pays, l'intervention de l'État dans le domaine de la culture et plus précisément du spectacle vivant est considérée comme pleinement légitime en France – la plus vieille nation d'Europe. Dès l'Ancien Régime, des pratiques telles que le mécénat d'État, la gestion de grands établissements, comme la Comédie française, la subvention aux institutions et la réglementation sont déjà en vigueur. Ces modes d'intervention de l'État se préciseront et se renforceront au XX^e siècle jusqu'à constituer l'impressionnant dispositif de soutien au spectacle vivant qui caractérise aujourd'hui le ministère chargé des affaires culturelles.

La Constitution de 1946 affirme dans son célèbre préambule que “ *la Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture* ”. Ainsi, l'intervention de l'État n'est nullement exclusive de celle des autres collectivités publiques : c'est tout à fait légitimement que les collectivités territoriales et locales soutiennent la création, la diffusion, la formation, l'action culturelle dans toutes les disciplines. La loi du 22 juillet 1983 attribue même aux communes et aux départements une compétence qui dès cette époque se voulait exclusive en matière d'enseignement initial de la musique.

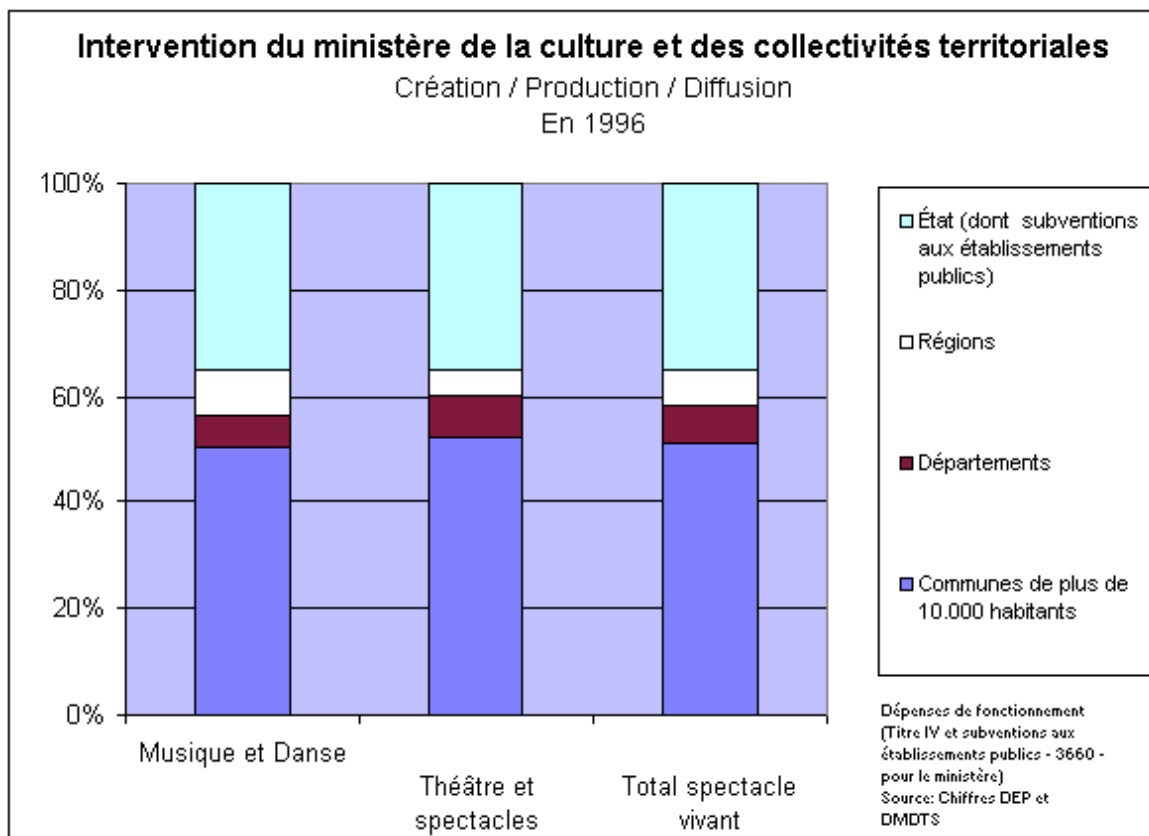
Au demeurant, si l'on excepte quelques lois, ordonnances ou décrets qui abordent des aspects très spécifiques, tels que la réglementation de la profession d'entrepreneur de spectacle, le salariat des artistes ou l'enseignement de la danse, le cadre réglementaire du spectacle vivant est composé pour l'essentiel de nombreuses circulaires. Alors que le patrimoine, les archives ou les musées s'appuient sur un véritable dispositif législatif, le spectacle vivant, qui constitue pourtant l'un des tout premiers postes de dépense des collectivités publiques en matière culturelle, ne dispose pas à cette date d'une loi générale.

L'apport financier de l'État conserve une valeur symbolique très forte ; il est souvent déterminant pour inciter les collectivités territoriales à intervenir à leur tour et il exerce de ce point de vue un véritable effet de levier sur la dépense locale. Cependant, ainsi qu'on l'a rappelé dans la première partie, l'État est devenu largement minoritaire dans le financement public du spectacle vivant. Afin d'illustrer cette réalité, quelques données peuvent ici compléter celles que nous avons présentées au paragraphe 13 du chapitre 1 (voir pages suivantes).

Répartition par disciplines (données 1996)

Intervention ministère de la culture et trois niveaux de collectivités territoriales		
	Création / Production Diffusion	Formation
En pourcentage	Année 1996	Année 1996
Musique et Danse		
Communes de plus de 10.000 habitants	50,1	82,7
Départements	6,5	5,9
Régions	8,6	0,7
État (dont subventions aux établissements publics)	34,8	10,7
Théâtre et spectacles		
Communes de plus de 10.000 habitants	52	23,8
Départements	8,4	3,8
Régions	4,6	4,7
État (dont subventions aux établissements publics)	35	67,7
Total spectacle vivant		
Communes de plus de 10.000 habitants	51	81,2
Départements	7,4	5,9
Régions	6,7	0,8
État (dont subventions aux établissements publics)	34,9	12,1
Dépenses de fonctionnement (Titre IV et subventions aux établissements publics - 3660 - pour le ministère)		
Source: Chiffres DEP et DMDTS		

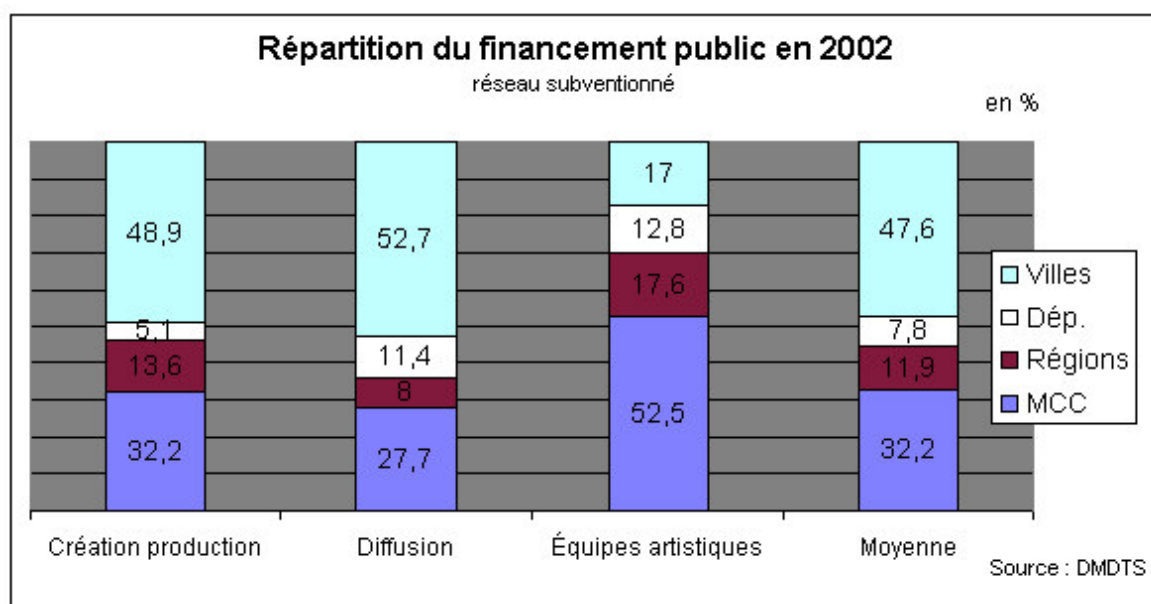
Données qui peuvent se traduire par le graphique suivant



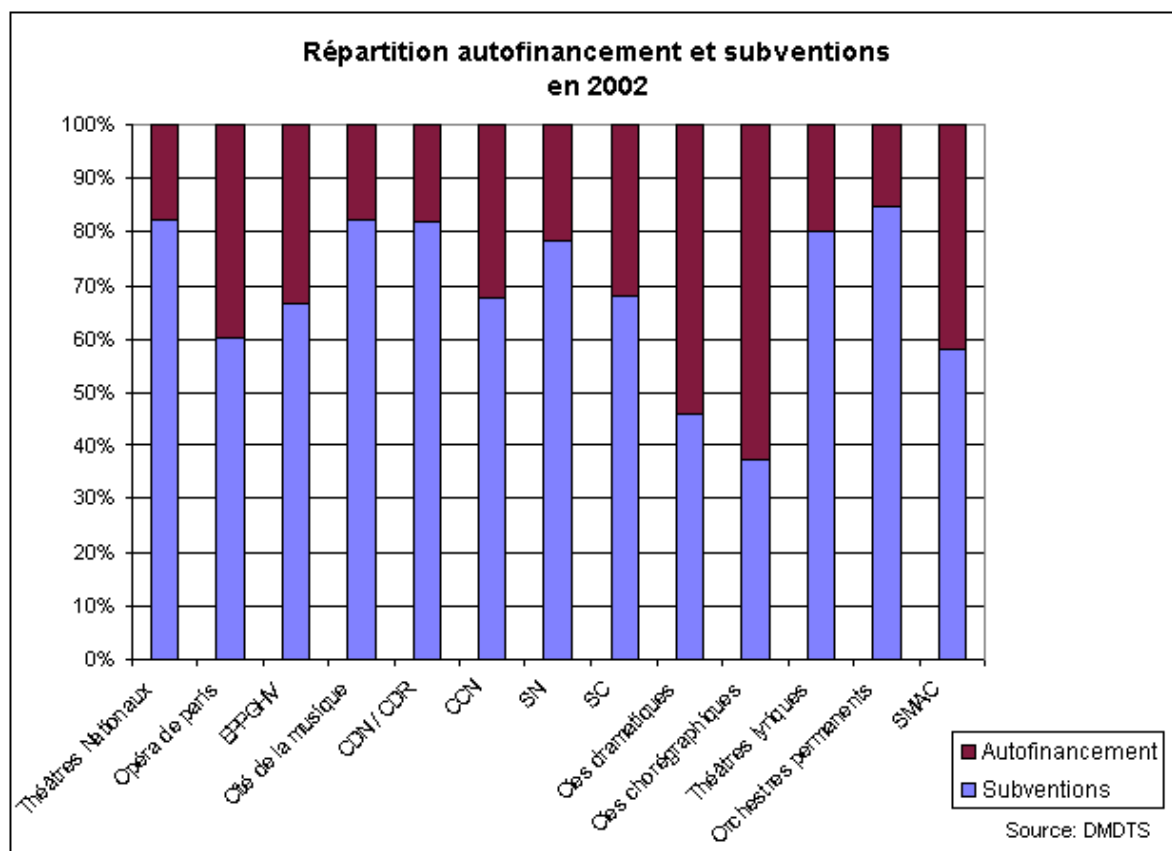
Par catégories d'établissements (données 2002)

Répartition en % du financement public en 2002 pour le réseau subv.	MCC	Régions	Dép.	Villes	Autres
Structures de création production (93) CDN, CDR, CCN, Orchestres, Opéra	32,2	13,6	5,1	48,9	0,2
Structures de diffusion (188) SN, SC, SMAC	27,7	8	11,4	52,7	0,2
Équipes artistiques conventionnées (324) Cies, Cies chorégraphiques	52,5	17,6	12,8	17	0,2
Moyenne	32,2	11,9	7,8	47,6	0,2

Soit le graphique suivant



Outre les subventions, les différentes structures ont des ressources propres, dont la part varie assez nettement suivant les disciplines et les types d'établissements :



Dans ce contexte, les collectivités territoriales supportent de plus en plus difficilement le déséquilibre croissant entre leur poids dans le financement public du spectacle vivant, qui a augmenté continûment jusqu'à devenir largement majoritaire et les compétences qui leur sont reconnues par l'État.

Les élus réservent désormais une place de choix au spectacle vivant dans leur politique culturelle. Il sont en effet convaincus – la force et la quasi unanimité de cette conviction nous ont parfois surpris... – de son importance en termes :

- de dynamique locale : “ *la culture*, nous a-t-on déclaré en se référant au spectacle vivant, *est l'énergie de la cité* ” ;
- d'économie et d'emploi : l'époque où les élus ne s'intéressaient qu'à quelques festivals prestigieux est révolue ;
- d'image et d'identité : le spectacle vivant permet de “ requalifier ” les territoires, même aux yeux du *non-public*, tant à l'échelon local ou national qu'international ;
- de vie sociale, en tant qu'il favorise la rupture des isolements ;

- de volonté enfin de conjuguer l’“ excellence ” et la dimension populaire.

On pourrait résumer la position de la majorité des élus que nous avons auditionnés en observant :

- qu’ils souhaitent passer d’un dialogue avec l’État qui ne portait que sur des “ objets ” à cofinancer à une concertation globale, portant sur les politiques d’ensemble à l’échelle d’un territoire et sur la construction de réseaux¹ qui ne se réduisent pas aux établissements bénéficiant d’un label national ;

- qu’ils manifestent désormais un vif intérêt pour les problématiques de l’emploi et de la formation et par conséquent pour la question de l’intermittence ; une préoccupation dont il nous est apparu qu’elle allait bien au-delà de l’inquiétude devant le sabotage des festivals (lesquels, notons-le cependant, demeurent essentiels pour la survie des compagnies locales, dont le rôle dans l’action culturelle n’a cessé de croître au cours des dernières années) ;

- que nombre d’entre eux attachent une grande importance à la musique sous toutes ses formes – savantes aussi bien que populaires -, à l’attente des jeunes dans ces domaines et à l’insuffisance des équipements musicaux de taille et de vocation diverses, comme en témoigne le nombre des nouveaux projets dans la plupart des grandes villes ;

- enfin, que le risque de dérive “ populiste ” est probablement beaucoup plus faible que ne le prétendent parfois les partisans du statu quo. Il suffit, pour s’en convaincre, de considérer avec quelle détermination la plupart des Régions se sont investies dans les fonds régionaux d’art contemporain (FRAC), qui ne passent pas précisément pour des emblèmes de la culture de masse...

Forts de leur engagement financier, les élus manifestent désormais la volonté de participer à la conception des politiques culturelles dans ce domaine, à la prise de décision concernant les projets culturels et artistiques et à l’organisation du secteur du spectacle vivant sur le territoire. Conscientes de n’avoir pas suffisamment voix au chapitre, elles dénoncent tour à tour :

- **un État peu enclin à la concertation.** L’État considérerait les collectivités territoriales “ *comme des partenaires sympathiques qui doivent demeurer dans leur rôle financier* ” ; ou, plus brutalement encore : “ *l’État considère qu’il a la science et que nous avons la finance* ”.

¹ Sur le modèle de l’opposition métaphore / métonymie, on pourrait distinguer des réseaux *par métaphore*, qui regroupent des équipements similaires (ex. : le réseau des centres dramatiques nationaux...) à des réseaux *par métonymie*, qui regroupent des établissements différents mais géographiquement proches et par conséquent susceptibles d’interagir (ex. : une bibliothèque, un musée, un théâtre, un établissement scolaire, un équipement socioculturel...). Les collectivités territoriales sont particulièrement attachées à la création de ces réseaux *par métonymie*.

Les collectivités souhaitent que l'État leur donne acte qu'elles ont acquis une véritable compétence technique : il existe désormais des techniciens et des professionnels de la culture à tous les échelons territoriaux ; ces compétences techniques nouvelles dont se sont dotés les Régions, de nombreux Départements, toutes les grandes métropoles et agglomérations et beaucoup de communautés de communes dans les zones rurales représentent d'ailleurs une richesse considérable... mais aussi une source de conflits de compétence entre collectivités territoriales !

- **un État inefficace.** La politique de l'État, nous a-t-on dit, manque de lisibilité : il est souvent difficile de savoir quelles sont ses vraies priorités.

L'expertise exclusive de l'État est de plus en plus contestée par les collectivités. L'État serait incapable de véritable évaluation ; il ne disposerait d'ailleurs même pas d'indicateurs de qualité et ne serait pas en mesure de mettre en œuvre une évaluation rapide, efficace et partagée avec les collectivités territoriales ; ces dernières seraient au mieux destinataires des conclusions de l'évaluation conduite par l'État seul, conclusions généralement tardives et qui les mettent devant le fait accompli, ici d'un déficit budgétaire suivi d'un plan de redressement coûteux, là d'une réorientation du projet, ailleurs d'un changement de direction ou d'un retrait de label. Bref, *“ l'État ne joue pas son rôle : il évalue rarement et toujours de façon solitaire, n'informe pas les collectivités et tire rarement les conséquences ”* ou encore *“ l'État n'évalue qu'au coup par coup alors qu'il faudrait évaluer globalement les équipements d'une région ”*.

Une critique revient de façon insistante et sous des formes diverses : l'État, trop exclusivement préoccupé par la création (la fameuse *excellence artistique*), ne serait pas assez attentif à la question des publics : l'État est trop *artistique* et pas assez *culturel* ;

- **un État inadapté aux réalités du terrain.** L'État serait – par construction et même à son échelon déconcentré - trop éloigné des préoccupations du terrain pour être à même de *“ créer de l'identité ”* : il reviendrait donc aux collectivités locales de le faire.

L'État serait trop enfermé dans ses nomenclatures étanches, cloisonnées, spécialisées par disciplines, cartes et labels ; du fait de l'organisation des DRAC par disciplines, l'État serait par exemple incapable de contractualiser efficacement avec une collectivité sur l'ensemble du champ culturel et pendant 5 ans, comme on le fait pour la politique de la ville ou les transports.

Les collectivités locales, avons-nous souvent entendu, se préoccupent plus que ne le fait l'État de faire travailler ensemble les institutions, notamment autour d'actions coordonnées dans le domaine éducatif et culturel. Elles font de l'élargissement et de la variété des publics une véritable priorité car il s'agit pour elles *“ de fabriquer des citoyens ”* et que le spectacle vivant est partie intégrante d'une politique éducative et d'une politique

d'intégration et de cohésion sociale. Beaucoup d'élus appellent de leurs vœux la mise en place d'un plan concerté de développement des publics.

- **un État à la fois impécunieux et incapable d'opérer des choix clairs, qui met en danger les finances des collectivités locales.** L'État a favorisé la création d'institutions qui absorbent toutes les marges budgétaires des collectivités publiques.

L'État est incapable d'effectuer des choix ; les priorités se succèdent et génèrent des engagements financiers qui ne sont que très rarement remis en cause, ce qui étouffe toute capacité de réelle innovation.

Le poids excessif des institutions parisiennes grève le budget de la Culture dans des proportions inacceptables : “ *l'État doit se résoudre à diminuer ses interventions sur le territoire de la ville de Paris* ” est une phrase que nous aurons souvent entendue.

Les collectivités locales ont peur du désengagement de l'État, au moment où elles-mêmes doivent déjà “ *jouer les pompiers* ”, y compris dans le secteur culturel (fin des emplois jeunes, augmentation des coûts artistiques...).

Des intentions inavouables présideraient aux projets de décentralisation... Ce thème est mentionné par de très nombreux élus : “ *pour l'État, le mot décentralisation n'est que l'habillage d'un transfert de charges organisé* ” ; certains font observer que dans de nombreux domaines qui vont être décentralisés, y compris dans la culture – c'est le cas du patrimoine – “ *il faudra rapidement rendre un meilleur service que ne le faisait l'État, ce qui va mobiliser des ressources budgétaires nouvelles ; que restera-t-il alors pour le spectacle vivant ?* ”. Par ailleurs, même les collectivités qui seraient favorables à une décentralisation plus poussée redoutent cependant “ *d'hériter de tout le bas, cependant que l'État se réserverait tout ce qui brille* ”.

Nous ne saurions bien entendu adhérer sans réserve à la totalité de ces critiques, dont le caractère souvent excessif nous a parfois surpris. Cette stigmatisation de l'État par des collectivités territoriales parées à leurs propres yeux de toutes les vertus relève sans doute d'une rhétorique quelque peu convenue. Elle n'en est pas moins le signe d'une évolution profonde de l'attitude des élus locaux à l'égard de la culture et plus particulièrement du spectacle vivant : ils souhaitent désormais, et c'est là un phénomène nouveau, s'émanciper d'une tutelle trop étouffante de l'État et exercer des compétences pour lesquelles ils se sont dotés de moyens humains et financiers.

Pour autant, les collectivités locales ne semblent pas elles-mêmes totalement convaincues par leur propre argumentation : malgré la sévérité des critiques dont on a pu lire ci-dessus un rapide florilège, elles sont presque unanimes à rejeter l'idée d'un désengagement de l'État et d'un transfert massif de compétences dans le domaine du spectacle vivant. Elles

appellent à un meilleur partenariat avec un État qui aurait maîtrisé sa propension à se disperser et se montrerait capable de fixer le cap tout en améliorant son dialogue avec les collectivités territoriales.

Découverte plus inattendue, le discours des artistes et des professionnels eux-mêmes apparaît moins frileux que dans un passé récent : la crise semble les avoir persuadés que le statu quo n'est plus envisageable. Un rééquilibrage dans le partage des responsabilités publiques leur apparaît inévitable – pour les moins convaincus –, voire souhaitable – pour ceux qui ont pris la mesure des évolutions en cours. La réforme nécessaire sera d'autant mieux acceptée qu'elle sera pensée, accompagnée et régulée par l'État.

4.2. Trois familles de scénarios

4.2.1. Remarques de méthode

Il est rapidement ressorti de nos premières auditions que, dans un paysage “*où se superposent et parfois s'entremêlent réseaux, ensembles, familles, entités inclassables, individus et entreprises, structures privées, semi-publiques et publiques, où les labels ont vieilli et ne correspondent plus toujours à la réalité des institutions qu'ils sont censés décrire, et où sourd le reproche d'un État malmenant parfois le principe de l'équité de traitement dans ses méthodes d'intervention et les niveaux financiers qui s'y attachent*²”, les collectivités territoriales aspiraient d'une part à une clarification des responsabilités et d'autre part à un partage plus équitable des compétences et des financements.

Parmi les nombreuses pistes que l'on pouvait envisager d'explorer et dont notre questionnaire initial conserve la trace, plusieurs se sont vite révélées inopérantes parce qu'elles apparaissaient à la fois irréalistes, non désirées et peu efficaces.

C'est ainsi par exemple que presque aucun de nos interlocuteurs n'a préconisé un partage radical des compétences par grandes fonctions (formation, création-production, diffusion, action culturelle...), les uns parce qu'ils estiment que la séparation de ces entités et leur attribution à des échelons différents serait difficile à opérer et dangereuse, les autres parce qu'ils craignent que l'État ne conserve par-devers lui les missions jugées les plus nobles et ne décentralise le reste.

² Note interne à la DMDTS

De même, l'idée que l'État devrait se recentrer sur les institutions ou les opérateurs pour lesquels il reste le financeur majoritaire, si elle ne peut être écartée dans son principe, ne saurait cependant servir de point de départ à la réflexion : en effet, les clefs de financement actuelles sont elles-mêmes l'objet d'interrogations fortes tant elles apparaissent comme le fruit d'une évolution erratique et de décisions historiques dont certaines ont perdu aujourd'hui toute pertinence. D'autre part, on nous a fait souvent observer que dans certains secteurs fragiles ou encore mal reconnus, l'intervention de l'État peut s'avérer décisive, si modeste soit-elle (elle peut d'ailleurs n'être pas exclusivement financière).

Il ne paraît guère plus réaliste de transférer des réseaux, des labels ou des procédures spécifiques, au terme d'une véritable opération de tri à l'échelle nationale : une partie - et non la moindre - du problème vient précisément de l'extrême hétérogénéité que l'on observe au sein même des réseaux ; l'activité de tel centre dramatique ne se distingue guère de celle de telle scène nationale ; une scène conventionnée dynamique remplit des missions analogues à celles d'une scène nationale de dimension modeste : attribuer la compétence sur l'une ou l'autre à des collectivités différentes en fonction des labels reviendrait à céder à une sorte de nominalisme stérile.

Parmi les personnes auditionnées, beaucoup souhaitent qu'en préalable à toute réforme, l'État réaffirme son engagement en faveur du spectacle vivant et définisse le rôle irréductible qu'il entend jouer dans ce domaine. La loi d'orientation (voir ci-après) devra poser les principes qui fondent l'intervention de l'État et préciser les missions que celui-ci entend se donner.

S'agissant des principes, il conviendra sans doute de rappeler, comme nous l'affirmions en conclusion du chapitre 1, l'attachement de l'État aux principes de création et de régulation ; de démocratie et d'équité ; de partenariat, d'évaluation et de transparence. Au titre des missions, nos interlocuteurs ont très souvent fait référence à la *charte des missions de service public du spectacle vivant* proposée en 1998 par Catherine Trautmann. On peut par ailleurs rappeler les missions de l'État telles qu'elles ressortent d'une concertation avec la DMDTS et de plusieurs auditions :

- la protection, la conservation, la valorisation du patrimoine immobilier, matériel et immatériel du spectacle vivant ;
- la tutelle des grands établissements nationaux ;
- certaines nominations ;
- la garantie de la bonne exécution des contrats ;
- l'évaluation nationale (avec rédaction d'un rapport annuel au Parlement) ;

- l'enseignement supérieur et la formation professionnelle ;
- l'éducation artistique et l'encouragement aux pratiques en amateur ;
- la recherche, le soutien à l'innovation, l'impulsion de programmes thématiques expérimentaux ;
- le développement des échanges internationaux ;
- l'aide à la production ;
- l'aide à la diffusion ;
- la construction d'équipements.

Interrogés sur les scénarios de partage des responsabilités qui avaient leur préférence, nos interlocuteurs nous ont fait des réponses très diverses. Beaucoup se sont contentés de remarques partielles, touchant une discipline donnée, un type d'établissement, une mission. Quelques-uns nous ont toutefois proposé une vision plus générale, certains allant jusqu'à nous présenter de véritables petites utopies, d'application pratique malaisée mais dont l'analyse peut s'avérer stimulante.

Malgré cette diversité des points de vue, on peut sans forcer aucunement le trait classer les scénarios qui nous ont été décrits en trois familles principales que nous présentons dans les pages qui suivent.

Ces trois familles de scénarios peuvent être ordonnées en fonction de l'importance des responsabilités qui seraient confiées aux collectivités territoriales. On obtient alors en quelque sorte une gradation :

- les scénarios de la première famille partent de l'idée que le système souffre pour l'essentiel des incohérences qui résultent d'une évolution non maîtrisée et soumise à de nombreux aléas conjoncturels. Il suffirait donc pour surmonter la crise de rationaliser la carte des équipements culturels, de définir plus rigoureusement les missions de chaque réseau et de rendre plus lisibles les conditions d'intervention de l'État et des collectivités territoriales, en instituant un partenariat plus équilibré et des clefs de financement plus équitables entre disciplines et entre équipements d'un même réseau : ce sont les scénarios de la **remise en ordre concertée** ;
- ceux de la deuxième famille considèrent que la politique des labels, après avoir permis de couvrir le territoire d'équipements performants (la fameuse *excellence* artistique et culturelle), a épuisé ses effets positifs et enferme désormais ses bénéficiaires dans un corset qui favorise l'“endogamie” et ne leur permet pas de se nourrir de la très grande diversité des contextes locaux. Il conviendrait donc de renoncer à ces appellations

faussetement rassurantes pour tirer tout le parti possible des dynamiques régionales concrètes : ce sont les scénarios de la **cogestion avec les collectivités territoriales** ;

- les scénarios de la troisième famille sont fondés sur l'hypothèse que l'excès de centralisme est la cause la plus immédiate des dysfonctionnements observés. La refondation du système passerait donc par un transfert de compétences de l'État vers les collectivités territoriales : ce sont les scénarios de la **décentralisation du spectacle vivant**.

Bien entendu, de nombreuses propositions très pertinentes entendues au cours des auditions peuvent être mises en œuvre quel que soit le type de scénario retenu. Citons par exemple :

- la *conférence régionale du spectacle vivant* : présidée par la Région, elle aurait pour mission de coordonner la carte régionale des lieux du spectacle vivant, de mettre en place des observatoires de l'économie du spectacle vivant, de favoriser la mise en réseau etc.

- les *conventions d'action artistique et culturelle*, passées entre l'État, les collectivités locales et les équipes artistiques autour de l'éducation artistique, des pratiques artistiques et de la médiation culturelle.

4.2.2. Les scénarios de la remise en ordre concertée

Les scénarios de ce type, qui se proposent de mettre fin aux situations par trop arbitraires, fruit des contingences de l'histoire culturelle de notre pays, se proposent de redéfinir de manière très précise, par discipline et par grande mission, le cahier des charges de chaque type d'établissement artistique et culturel ainsi que les clefs de financement souhaitables. L'ensemble des collectivités qui financent de manière significative les équipements concernés exercent une co-tutelle qui se matérialise dans une convention d'objectifs pluriannuelle et multipartenariale.

Une première variante au sein de cette famille a été décrite assez précisément dans un document de travail de la DMDTS qui remonte à l'été 2002. Celle-ci qualifie elle-même ce scénario de *datarien*, voire de *centraliste*. Il consiste en effet à revendiquer pour l'État, au prix d'une adaptation et d'un resserrement de ses modes d'intervention, un rôle éminent de “ *garant de la création et de l'accès aux œuvres sur l'ensemble du pays, pour tous les arts du spectacle* ”.

L'État s'efforce de redéfinir et de normaliser ses critères et ses taux d'intervention ; il définit le service public culturel que les citoyens sont en droit d'attendre à chaque échelon territorial et, après avoir réalisé un état des lieux des institutions et des besoins, région par région, il négocie avec les collectivités territoriales des schémas régionaux de

développement des arts de la scène, pour “ *faire en sorte que dans chaque région, les citoyens puissent bénéficier d’équipements culturels structurants et les artistes de moyens de travail* ”.

Une simulation plausible consisterait par exemple à décider que chaque région, selon sa taille, devrait bénéficier d’un à trois centres nationaux de production et de diffusion théâtrale, d’un centre national de production chorégraphique, d’un à deux centres de production de musiques actuelles, d’un pôle d’équilibre pour la fabrication / diffusion pour les arts du cirque et de la rue ; chaque “ grande région ” posséderait un centre national de création musicale et un pôle national symphonique et lyrique ; les scènes pluridisciplinaires seraient réparties de telle sorte qu’il en existe une “ *accessible pour chaque Français à moins d’une heure de son domicile* ”. Dans ce scénario, l’État conserve ses compétences en matière d’aide aux compagnies mais les exerce avec les collectivités territoriales, par exemple au sein de fonds régionaux qui fonctionneraient selon trois collèges (danse, musique, théâtre) en s’appuyant sur des commissions d’experts. L’élément déterminant de cette variante est qu’elle suppose désengagements et nouveaux engagements de l’État afin de parvenir à une carte rationnelle et équitable.

Volontariste, ambitieux, rationnel, ce scénario est évidemment séduisant. Quelle que soit la solution retenue en définitive, il faut souhaiter qu’elle retrouve les idéaux républicains d’équité territoriale et sociale qui inspirent ses rédacteurs. Il reste que, conçu avant la crise de l’été 2003, il répond davantage à la question du manque de cohérence et de lisibilité de la politique de l’État qu’à celles des dysfonctionnements mis au jour au sein des réseaux de production et de diffusion, de l’épuisement des labels (dont ce scénario fige durablement la carte), de l’inadaptation des missions et des moyens des équipements culturels au contexte territorial concret de chacun d’entre eux etc. Quant au coût d’un tel scénario, il est probablement hors de portée tant les économies escomptées sont aléatoires et les surcoûts prévisibles inévitables...

Les scénarios fondés sur **la désignation de chefs de file** appartiennent à la même famille. Certains élus nous ont déclaré sans ambages qu’à leurs yeux, “ *il n’y a rien à transférer : il faut rationaliser, en concertation avec les collectivités territoriales* ”. L’État et la Région doivent définir ensemble un cadre général de convergence des politiques. Il faut ensuite désigner un chef de file pour chaque type d’institution, avec une seule autre collectivité partenaire – “ *car il n’y a aucun pilotage possible lorsque tout le monde s’occupe de tout* ”. Dans la plupart des hypothèses qui nous ont été soumises, le chef de file est l’État pour les centres dramatiques et chorégraphiques, la Région pour les scènes nationales, le Département pour le développement culturel de proximité. Observons qu’il n’y pas de consensus entre les collectivités territoriales sur la question de savoir qui, de la Région ou de la grande ville centre ou de l’agglomération, doit être l’interlocuteur privilégié de l’État.

Une préoccupation tout à fait comparable inspire ceux des élus qui recherchent des solutions pour améliorer la coopération entre collectivités publiques : réseaux de villes comme il en existe en Rhône-Alpes, création d'un EPCC unique regroupant l'ensemble des grandes institutions d'une ville.

Le souci de responsabilisation des collectivités publiques et de simplification des procédures qui anime les tenants de tels scénarios ne devra pas être oublié à l'heure des choix décisifs. Mais, scénario *datarien* ou recours à un *chef de file*, l'ensemble de ces scénarios de la remise en ordre concertée apportent plus d'outils techniques intéressants qu'ils ne répondent aux questions de fond soulevées par nos interlocuteurs tout au long des auditions, et qui appellent des solutions plus radicales, à la mesure de l'essoufflement du système que nous ont décrit tant de témoignages.

4.2.3. Les scénarios de la cogestion avec les collectivités territoriales

Si le diagnostic que nous avons établi au terme de nos auditions est exact et si la crise actuelle est d'abord celle des missions et du mode d'organisation des réseaux institutionnels et des établissements qui les composent, de leur articulation avec les compagnies et les ensembles indépendants, de leur insuffisante insertion dans le contexte local et de l'inefficacité des modes de production et de diffusion induits par le système, il convient alors de prêter une oreille attentive à ceux qui préconisent de sortir d'un système figé de labels devenus illisibles et inopérants pour rechercher des solutions différenciées, adaptées à des contextes locaux d'une extrême diversité, dans un dialogue renouvelé avec les collectivités territoriales, dont l'engagement financier en faveur du spectacle vivant et les capacités enfin reconnues d'expertise culturelle, voire artistique, les qualifient parfaitement pour cogérer avec l'État l'ensemble du dispositif.

Nombre de spécialistes de l'observation culturelle estiment en effet que les labels “ *ont joué un rôle d'entraînement* ”, qu’ “ *ils ont été moteurs* ” mais que “ *d'autres formes d'action, plus coopératives, plus interdisciplinaires sont en train de s'inventer* ” et qu’ “ *elles sont difficilement compatibles avec un système hiérarchisé et en partie artificiel de labels.* ”

Certains dispositifs traditionnels d'aide sont également contestés. On nous a cité en exemple le Conseil régional de PACA, qui a supprimé ses aides à la création parce qu'elles favorisaient la prolifération de compagnies trop fragiles ainsi que l'auto-production, et qui a préféré conventionner avec une dizaine de compagnies stables et une dizaine de pôles régionaux (tels que des scènes nationales, des scènes conventionnées, des théâtres de ville...).

Une remise à plat des labels ou des dispositifs trop figés permettrait aux élus comme à l'État “ *d'associer autrement les dimensions artistique, territoriale et sociale* ” et de répondre ainsi de manière plus pertinente aux attentes des publics, ce qui ne manquerait pas d'avoir des effets positifs sur la fréquentation dont le fléchissement constitue l'une des causes de la crise actuelle.

Les scénarios de cette famille reposent tous sur le même principe : les missions des équipements soutenus par les pouvoirs publics ne doivent pas résulter d'un cahier des charges générique et abstrait, attaché à un label national, mais d'une **négociation au cas par cas**, qui tienne compte de l'ensemble des données socio-économiques, politiques, culturelles, historiques etc. propres à chaque contexte local. Les variantes les plus extrêmes proposent une suppression pure et simple des labels³ ; d'autres, plus nuancées, se contentent de suggérer d'assouplir le cahier des charges et de faire davantage confiance à l'imagination des directeurs d'établissement et aux politiques culturelles définies localement.

La politique de **refonte des labels**, dans le cadre des **réformes des missions et des fonctions des institutions**, que nous préconisons au chapitre 3, relève bien entendu de cette logique. Elle consiste, rappelons-le, en une simplification des labels par regroupement en deux catégories : les centres nationaux de production artistique et les scènes nationales.

Cette réforme doit nécessairement s'accompagner à nos yeux de la mise en place d'une procédure de recrutement des directeurs d'établissements culturels qui distingue très nettement :

- **le projet pluriannuel d'établissement, négocié par les collectivités publiques**, qui précède le recrutement d'un directeur et lui survit ; la politique culturelle des collectivités concernées, les caractéristiques techniques de l'équipement, son inscription dans le territoire sont les paramètres essentiels qui déterminent le contenu de ce document ;

³ Une variante assez suggestive de cette famille de scénarios, dont l'auteur qualifie lui-même sa proposition d'utopique, préconise que l'ordre de marche des théâtres devienne l'affaire exclusive des collectivités territoriales, l'État ne finançant plus de lieux mais subventionnant pendant trois ans des équipes réunies autour d'une personnalité artistique, qu'il appelle des coopératives. Grâce au soutien de l'État, ces coopératives sont en mesure de verser sept à huit salaires artistiques. Elles ne sont pas assignées à un territoire : leur indépendance financière leur confère une autonomie géographique ; elles sont nationales et peuvent donc choisir dans quelle région elles veulent travailler. Elles sont libres d'investir un théâtre, un lycée, un gymnase, de se produire dans la rue, en zone rurale ou dans un quartier sensible. On pourrait dire de ce scénario qu'il prend l'exact contre-pied du modèle allemand. Bien qu'il ne semble guère réaliste, nous avons tenu à le mentionner ici car il donne à réfléchir, par contraste, sur la notion de compagnie “ *indépendante* ”...

- le projet artistique et culturel, élaboré par le candidat à la direction, sur la base du projet d'établissement approuvé par les tutelles dont il propose une déclinaison concrète ; par nature, ce projet est susceptible de varier selon les directeurs successifs, choisis après une véritable mise en concurrence.

Il importe de rappeler que la mise à plat des labels, la négociation au cas par cas, la cogestion avec les collectivités territoriales ne signifient en aucun cas l'abandon des principes que les pouvoirs publics, à commencer par l'État, doivent respecter, et notamment en matière de diversité culturelle et de liberté de création : c'est pourquoi nous proposons de les inscrire dans la loi.

4.2.4. Les scénarios de la décentralisation

Signe des temps : les partisans d'une décentralisation forte du spectacle vivant⁴ n'étaient guère nombreux, même parmi les élus qui nous ont déclaré d'entrée de jeu être acquis au principe de la décentralisation et souhaiter en règle générale un renforcement des compétences des collectivités territoriales.

Les raisons de cette réticence marquée sont certainement très variées. La crainte de se retrouver en première ligne dans la crise actuelle explique sans doute en partie la prudence des élus, de même que le soupçon qui pèse sur l'État de vouloir décentraliser, en matière de spectacle vivant, ce qu'il ne peut plus financer, ce qu'il ne parvient plus à gérer ou ce qui relève de procédures routinières... mais d'être bien décidé à conserver pour lui les décisions les plus valorisantes. Il semble cependant que si la plupart des élus auditionnés hésitent à réclamer une totale autonomie dans le domaine du spectacle vivant, c'est parce qu'ils sont convaincus que l'État joue ici un rôle irremplaçable, qui tient non seulement à sa capacité d'expertise supérieure à celle de n'importe quelle collectivité territoriale, mais surtout à sa neutralité, à sa distance par rapport aux enjeux purement locaux, à sa capacité à évaluer une œuvre, une équipe ou un établissement en fonction de critères nationaux, qualités qui lui confèrent une légitimité incontestable.

Cette valorisation du rôle de l'État n'est pas contradictoire avec la critique, rappelée plus haut, d'un État trop exclusivement préoccupé de la dimension artistique et peu soucieux de se concerter réellement avec les collectivités territoriales. La très grande majorité des élus auditionnés, si elle n'est pas favorable - du moins dans l'immédiat -, à une décentralisation massive du spectacle vivant, n'en appelle pas moins de ses vœux une refondation de la

⁴ Sauf pour les enseignements artistiques spécialisés, question que nous n'abordons pas ici puisqu'elle doit être très prochainement réglée par la loi.

politique de l'État, qui passe par un partage des compétences et des responsabilités plus équitable et surtout plus efficace avec les collectivités territoriales.

Si la conjoncture n'apparaît guère favorable à l'hypothèse d'une décentralisation immédiate, des élus et des spécialistes de la politique culturelle nous ont cependant décrit des scénarios volontaristes que nous présentons ci-dessous, non seulement parce que nous souhaitons rendre compte le plus fidèlement possible de l'ensemble des solutions qui nous ont été suggérées et qui nourriront le débat national sur le spectacle vivant, mais encore parce que nous croyons qu'en matière culturelle aussi, la décentralisation est une idée d'avenir, dont on reparlera sans doute lorsque la crise actuelle aura été surmontée.

Une première version de ce scénario avait été étudiée par la DMDTS à l'été 2002, dans le document de travail déjà cité à propos des scénarios de la *remise en ordre concertée*. Il s'agit cette fois de l'hypothèse d'une décentralisation à terme radicale mais qui s'opèrerait progressivement et pédagogiquement par ordre de difficulté croissante. Le bénéficiaire principal des transferts serait la Région – ou, dans certains cas, la communauté d'agglomération.

La première étape consiste en un transfert à la Région des activités de proximité : festivals – sauf ceux d'intérêt national qui seraient conventionnés –, lieux de proximité, scènes de musiques actuelles “non structurantes”⁵.

On passe ensuite aux réseaux partenariaux nationaux en commençant par les orchestres, maisons d'opéra et scènes nationales, réseaux pour le financement desquels l'État est depuis longtemps minoritaire et en terminant par les scènes de musiques actuelles “structurantes”, les centres dramatiques nationaux et les centres chorégraphiques nationaux. Le scénario prévoit une phase intermédiaire – d'une durée d'environ cinq ans – de cogestion avec les Régions par des Agences sous le régime de l'EPCC.

Ces transferts s'accompagneraient de la définition d'un nouveau cadre de l'intervention de l'État, par exemple sur des programmes pluriannuels spécifiques (jeune public, résidences d'artistes, nouvelles écritures, échanges internationaux...) et par le biais d'un fonds culturel de rééquilibrage régional.

Enfin, l'aide à la création indépendante serait d'abord gérée par le biais d'un fonds régional (comme dans le scénario de la *remise en ordre concertée*) et à terme entièrement décentralisé.

⁵ On sait que le projet de label “festival d'intérêt national” et la distinction entre SMAC structurantes et non structurantes sont désormais très contestés.

Bien entendu, un tel scénario, plus encore que tous ceux qui ont été décrits dans les pages qui précèdent, rend indispensable une loi d'orientation qui apporte les garanties nécessaires au respect des principes (liberté de création, diversité culturelle...), des missions, des modes de gestion et des moyens des établissements ainsi que du statut des professionnels.

Bien que très différent du scénario *datarien* – pour ne pas dire diamétralement opposé à lui -, ce deuxième scénario étudié par la DMDTS près d'un an avant la crise de l'été 2003 ne répond pas non plus aux questions soulevées dans ce rapport, dans la mesure où il ne cherche pas à faire évoluer les labels ou les modes de production et de diffusion mais se contente de transférer aux collectivités territoriales les moyens financiers et la tutelle sur des établissements dont les missions et le mode d'organisation demeurent pour l'essentiel inchangés. Il possède cependant le mérite d'une part de proposer un transfert massif, qui permet d'éviter l'apparition sur le territoire d'une hiérarchie stérile entre réseaux nationaux et réseaux décentralisés mais préserve au contraire l'unité de l'ensemble du dispositif et d'autre part de suggérer une méthode opératoire progressive et pédagogique. Ces idées seront sans aucun doute utiles lorsque, dans un avenir difficilement prévisible, la décentralisation du spectacle vivant reviendra à l'ordre du jour.

Des variantes de ce scénario nous ont été proposées au cours des auditions. Nous nous contenterons de noter ici les différences ou les compléments les plus intéressants :

- l'État pourrait augmenter légèrement le nombre des établissements publics nationaux sur lesquels il concentrera désormais ses moyens, ceci afin de corriger le déséquilibre entre Paris et la province ;
- durant la période intermédiaire, en attendant la décentralisation complète, les Régions pourraient jouer le rôle de chefs de file et piloter l'élaboration des contrats ;
- même après la décentralisation des moyens financiers permettant de soutenir la création indépendante, l'État pourrait rester présent dans les comités d'experts ;
- un fonds régional de l'innovation artistique et culturelle serait créé dans chaque région, par exemple avec l'aide de la Caisse des dépôts ; il pourrait inclure une politique de commandes aux artistes ;
- plus rarement a été avancée l'hypothèse d'une distinction radicale entre les établissements voués à la création, dont l'État devrait assurer seul la gestion, et les établissements de diffusion et les orchestres régionaux que l'on confierait aux Régions, ce qui entraînerait une rupture profonde du lien entre la création et la diffusion ;
- certains n'hésitent pas à proposer, pour en finir avec les excès de l'“endogamie” propre aux réseaux nationaux, d'interdire purement et simplement les coproductions entre centres dramatiques, entre scènes nationales, entre CDN et SN et d'inciter au contraire à la

coproduction avec les compagnies régionales ; mesure sans aucun doute très maladroite dans sa formulation excessive et impossible à mettre pratiquement en œuvre, mais qui a le mérite de s'attaquer à l'un des dysfonctionnements les plus évidents du système actuel ;

- dans tous les cas de figure, il convient dans ce type de scénarios de se pencher sur le problème de la circulation des œuvres, notamment pour les compagnies indépendantes : le risque de la décentralisation est l'enfermement dans le cadre régional...

Répetons-le : dans la conjoncture présente, ces scénarios fondés sur l'hypothèse d'une décentralisation massive sont sans doute prématurés. Mais ils permettent d'anticiper sur une époque où l'État, libéré des tâches de gestion quotidienne dans lesquelles ses services déconcentrés sont aujourd'hui comme englués, pourra mieux remplir enfin les missions qui sont véritablement les siennes. En effet, même dans la perspective d'une décentralisation pleine et entière du spectacle vivant, l'État devra garder une capacité d'initiative afin de lancer des programmes thématiques ; il lui reviendra de garantir la bonne exécution des contrats et de veiller à la mobilité des personnels ainsi que de conduire l'évaluation locale et nationale (par exemple en adressant un rapport annuel au Parlement sur l'état du spectacle vivant) ; il remplira enfin une mission d'exemplarité par la gestion de ses équipements nationaux.

4.2.5. Conclusions

Les différents scénarios évoqués dans les pages précédentes ont évidemment un coût. Le scénario de la *remise en ordre concertée* est sans aucun doute le plus coûteux pour l'État : on ne sortira de l'arbitraire et des contingences historiques qu'au prix d'un effort budgétaire ; la rationalisation de la carte des équipements culturels aboutira plus facilement à la création d'équipements culturels nouveaux, dans les régions insuffisamment dotées, qu'à la disparition d'établissements dans les régions les mieux pourvues ; de même, la tentative d'harmoniser les clefs de financement donnera lieu à une très forte pression locale pour que l'État accorde à chacun ce qu'on pourrait appeler " la clause de l'équipement le plus favorisé ". Le scénario de la *cogestion avec les collectivités territoriales*, parce qu'il suppose un État moins planificateur, peut sembler de prime abord moins coûteux ; mais les négociations au cas par cas, à l'échelon déconcentré, peuvent aboutir à présenter à l'État des revendications en termes d'investissement, de fonctionnement, de projets, chacune légitime à la considérer séparément mais impossibles à satisfaire toutes.

Pour la clarté de l'exposé, nous avons présenté ces trois scénarios en insistant sur leurs différences les plus accusées. Observons pour terminer qu'il n'est pas interdit de combiner ce que chacun offre de plus intéressant : le souci d'équité territoriale et sociale qui inspire le premier, la prise en compte, au cas par cas, des réalités locales qui anime le second, le

raisonnement par subsidiarité et la confiance à l'égard des élus locaux dont témoigne le troisième...

On sait que la décentralisation a tendance à accroître les déséquilibres territoriaux ; il n'est donc nullement interdit de penser que le scénario 3 pourrait s'accompagner d'un effort de l'État, destiné par exemple à parachever la carte des équipements culturels d'intérêt national, de la même façon que la décentralisation des bibliothèques n'a pas empêché l'État de prendre l'initiative de la construction des bibliothèques municipales à vocation régionale (BMVR).

Un scénario largement inspiré de la *cogestion avec les collectivités territoriales*, faisant néanmoins une place aux préoccupations volontaristes d'aménagement du territoire, afin de corriger les inégalités inter ou infra régionales et destiné à préparer en toute sécurité une transition vers un système plus largement décentralisé, aurait notre préférence. Les artistes et les professionnels du spectacle vivant seront cependant d'autant plus enclins à mettre leur audace et leur imagination au service de la réforme nécessaire, que le principe de liberté de la création artistique et les conditions qui permettent l'exercice de leurs professions seront garantis par la loi.

4.3. Pour une loi d'orientation du spectacle vivant

Nous avons signalé à plusieurs reprises dans ce rapport l'étonnante disproportion entre les moyens budgétaires et humains mobilisés en faveur du spectacle vivant et l'extrême faiblesse du dispositif juridique et réglementaire. À l'heure actuelle, aucune loi n'encadre le secteur du spectacle vivant, alors que des textes ambitieux ont été adoptés en matière d'archives, de musées, de patrimoine...

Après la crise de l'été 2003, il paraît très souhaitable que la représentation nationale puisse se saisir des questions relatives au spectacle vivant. L'annonce par le Gouvernement d'une loi d'orientation du spectacle vivant pour l'automne 2004 constitue une occasion sans précédent de donner force de loi à quelques grands principes, ceux-là même qui fondent ce qu'on appelle parfois l'*exception culturelle* et qui s'imposeraient à l'ensemble des collectivités publiques. Cette formulation solennelle des principes qui légitiment l'intervention publique dans le domaine du spectacle vivant est à nos yeux un préalable indispensable à toute nouvelle avancée en matière de décentralisation : il importe en effet que l'État conserve les moyens juridiques, techniques et financiers de corriger les déséquilibres territoriaux qui sont la conséquence inéluctable de la montée en puissance des collectivités territoriales.

La loi d'orientation donnerait ensuite toutes les précisions utiles sur le partage des responsabilités publiques en matière de spectacle vivant et fournirait la base législative nécessaire aux nouveaux contrats d'établissement qui devront être passés entre l'État et les collectivités territoriales.

Enfin, la loi pourrait traiter d'un certain nombre de questions sociales et économiques, telles que la régulation de l'emploi culturel ou les industries culturelles.

Ainsi, la loi d'orientation pourrait aborder les domaines suivants :

4.3.1. Les principes généraux qui fondent l'exception culturelle dans le domaine du spectacle vivant

Il conviendrait d'abord de **définir** la notion de **spectacle vivant** afin de déterminer le champ d'application de la loi (voir la notion anglo-saxonne de *performing arts* ?).

Puis la loi énoncerait les raisons d'être et les objectifs fondamentaux du financement public.

La notion de (missions de) service public de la culture. On s'inspirerait ici utilement des principes énoncés dans la *charte des missions de service public pour le spectacle vivant* d'octobre 1998. Il s'agirait de fonder en droit l'intervention publique dans le domaine du spectacle vivant. Les conventions d'objectifs et de moyens avec les établissements et avec les équipes artistiques et culturelles seraient rendues obligatoires : elles reflèteraient le souci des pouvoirs publics de favoriser l'aménagement culturel du territoire, l'égalité d'accès à la culture, la diversité des expressions artistiques. La nécessité de l'évaluation, contrepartie indispensable de la subvention, serait solennellement rappelée.

Le principe de la liberté de création et de programmation. Un tel principe ne se laisse pas facilement formuler en termes juridiques. Peut-être pourrait-on cependant indiquer que l'action des pouvoirs publics consiste à fixer des **objectifs généraux** aux établissements de création ou de diffusion qu'ils financent en signant avec eux des *projets d'établissement*, à choisir le directeur sur la base d'un *projet artistique et culturel*, à conclure avec lui un *contrat d'objectifs et de moyens*, à contrôler la gestion de l'établissement et à évaluer son action au regard des objectifs fixés, mais qu'en aucun cas ils ne doivent interférer dans le processus de création ou dans la programmation, sauf en cas de dérive budgétaire dûment signalée par le commissaire aux comptes (devoir d'alerte) ou s'il était porté atteinte aux lois et règlements en vigueur.

Ce principe ne concerne pas seulement les établissements artistiques et culturels mais doit être étendu à l'ensemble des équipes artistiques indépendantes, dont les pouvoirs publics ne sauraient limiter la liberté de création au motif qu'ils les soutiennent financièrement.

La diversité et le pluralisme culturels. Même remarque que ci-dessus. La loi pourrait au moins indiquer que **les pouvoirs publics se doivent de veiller à la diversité et au pluralisme de l'offre culturelle, c'est-à-dire qu'ils doivent inciter les équipements culturels situés sur un territoire donné à assurer une offre de qualité en respectant un équilibre réel entre les disciplines comme entre les esthétiques et en donnant toute sa place à la création contemporaine. Ce principe de respect de la diversité culturelle s'inscrit d'ailleurs pleinement dans les objectifs poursuivis par la France au sein de l'Union européenne et par cette dernière dans les négociations internationales menées dans le cadre de l'OMC.**

La présence des artistes dans les établissements. La loi devra insister sur la nécessité d'une présence artistique dans les établissements subventionnés par les pouvoirs publics. Il s'agit moins de définir les modalités de cette présence, qui peuvent être très diverses : artistes à la tête des institutions, artistes associés, résidences (au sens assez exigeant que nous nous sommes efforcés dans ce rapport de donner à la notion de résidence...) que de réaffirmer le principe que ces maisons doivent être habitées.

L'emploi et la solidarité professionnelle. La loi indiquerait que, compte tenu de la spécificité des métiers artistiques et techniques du spectacle vivant, ceux-ci relèvent d'un régime dérogatoire adaptant le droit commun à la réalité des pratiques et fondé sur les solidarités professionnelle et interprofessionnelle.

La démocratisation, l'équité sociale et territoriale et l'éducation artistique. Sans doute plus facile à formuler en termes juridiques, ce principe fait obligation aux pouvoirs publics de veiller à assurer le plus large accès à l'art et à la culture (politique tarifaire, médiation culturelle, prise en compte des publics défavorisés du fait de leur origine sociale, de leur situation géographique, de leur état de santé etc. ; un article spécifique de la loi devrait réaffirmer solennellement l'obligation de prodiguer à l'école une véritable éducation artistique).

4.3.2. Les missions et le rôle des responsables publics

Il s'agit d'explicitier les “ règles du jeu ” entre les financeurs publics.

Les missions régaliennes. La loi indiquerait les missions régaliennes que l'État entend conserver. Nous avons énuméré plus haut (voir 4.2.1.) celles qui ont été mentionnées le

plus souvent au cours de nos auditions et dans nos entretiens avec la DMDTS. Rappelons-les ici :

- la protection, la conservation, la valorisation du patrimoine immobilier, matériel et immatériel du spectacle vivant ;
- la tutelle des grands établissements nationaux ;
- certaines nominations ;
- la garantie de la bonne exécution des contrats ;
- l'évaluation nationale (avec rédaction d'un rapport annuel au Parlement) ;
- l'enseignement supérieur et la formation professionnelle ;
- l'éducation artistique et l'encouragement aux pratiques en amateur ;
- la recherche, le soutien à l'innovation, l'impulsion de programmes thématiques expérimentaux ;
- le développement des échanges internationaux ;
- l'aide à la production ;
- l'aide à la diffusion ;
- la construction d'équipements.

Le partage des compétences. On se référera ici aux divers scénarios présentés plus haut (voir 4.2.). Il serait très opportun que la loi légitime la pratique des financements appelés à tort *croisés* (il s'agit en fait de financements *conjointes*), mettant ainsi fin à une querelle vieille de plusieurs décennies entre les adeptes des financements conjoints (la plupart des personnes que nous avons auditionnées) et ceux qui rêvent au contraire de *décroiser* les financements, par souci de simplification et au nom de la lisibilité des politiques de chaque collectivité.

Les principales caractéristiques des établissements et des équipes artistiques et culturels. La loi pourrait souligner la diversité des établissements culturels et indiquer leurs principales caractéristiques.

Dans le chapitre 3, nous avons proposé que les institutions actuelles soient regroupées sous deux labels : les *centres nationaux de production artistique* et les *scènes nationales*. Si cette hypothèse prenait corps, la loi devrait définir le plus précisément possible les missions, le cahier des charges et les modalités d'organisation et de fonctionnement de

chacune de ces catégories d'établissements ainsi que les règles de leur financement public. Elle insisterait sur le caractère central, pour l'État :

- du soutien à la création et la production artistiques ; rappelons ici qu'à notre avis, l'actuel contrat de décentralisation dramatique pourrait constituer une bonne base de référence, qu'il serait envisageable d'étendre à l'ensemble du champ du spectacle vivant ;
- de la régulation de l'activité de production (aide à la reprise, à la série, aux tournées, à l'exportation des spectacles...) ;
- d'une meilleure coopération entre les institutions et les compagnies ou formations indépendantes (partage des outils de production, "moralisation" de la notion de résidence...)

Les nouveaux contrats d'établissement. La nouvelle répartition des compétences entre collectivités publiques rendra nécessaire la mise en œuvre d'un nouveau type de contrat entre l'État, les collectivités territoriales et les établissements culturels du spectacle vivant.

Si le scénario 3 décrit plus haut, qui institue une véritable cogestion avec les collectivités territoriales, et l'hypothèse du regroupement des labels en deux catégories étaient retenus, la loi pourrait indiquer les modalités de la concertation entre les différentes collectivités publiques afin de doter chaque établissement d'un contrat qui tienne compte à la fois de son appartenance au réseau des centres nationaux de production artistique ou à celui des scènes nationales, mais aussi de son identité particulière, liée à son implantation territoriale.

La conférence régionale des professions du spectacle. La loi pourrait instituer dans chaque région une conférence régionale des professions du spectacle en s'inspirant des expériences conduites dans les régions PACA (services de l'État, syndicats, élus, fonctionnaires territoriaux, institutions du spectacle vivant), Poitou-Charentes (2001, à l'initiative de la DRAC, *conseil de concertation régionale des professions du spectacle*, conçu comme "un espace de discussion et de synthèse sur la situation actuelle et les perspectives envisageables pour le spectacle vivant en région") ou Languedoc-Roussillon (2000, à l'initiative des professionnels de la région avec le soutien de la DRAC).

4.3.3. Les règles de mise en œuvre

La mise en concours. La loi instituerait l'obligation de recruter les directeurs d'établissements artistiques et culturels par la voie du concours sur projet, après établissement d'un projet d'établissement par les pouvoirs publics

L'évaluation. La loi ferait obligation aux pouvoirs publics de procéder à l'évaluation périodique des structures auxquelles ils apportent leur soutien, ce qui suppose la définition préalable des objectifs, de la méthode d'évaluation et du calendrier. Ces évaluations seraient rendues publiques.

La transparence des décisions. La loi rappellerait la nécessité de veiller à la plus grande transparence :

- dans la procédure de recrutement des directeurs ainsi que dans la dénonciation de leur projet artistique et culturel ;
- dans les modalités d'attribution des subventions. Dans ce dernier cas, outre la définition des critères de subventionnement, la loi pourrait indiquer les clefs de financement applicables selon les catégories de bénéficiaires.

4.3.4. Régulation de l'emploi et économie culturelle

La nécessité d'un régime spécial. La loi ne saurait en aucune manière se substituer aux partenaires sociaux : les règles d'indemnisation du chômage applicables aux professionnels du spectacle vivant ne relèvent donc pas d'un texte législatif. En revanche, la loi peut affirmer la *nécessité d'un régime spécial*, compte tenu des caractéristiques propres au travail artistique. C'est le principe de l'intermittence qui serait alors, pour la première fois, solennellement garanti, mais non ses modalités pratiques, qui relèvent du dialogue social.

La mise en place d'une structure paritaire de régulation. La loi pourrait créer une structure paritaire de régulation, compétente en matière de formations, d'emploi, d'intermittence, de précarité, de reconversions ; elle pourrait également donner des avis en matière de production, de diffusion, d'émergence...

La loi pourrait définir les aménagements à apporter au droit commun pour tenir compte des spécificités de l'économie du spectacle vivant, dans les domaines suivants :

- la fiscalité : le taux de TVA réduit, les exonérations fiscales, la possibilité de recourir au mécénat... ;
- le code du travail : CDD d'usage ; recours à des modalités d'emploi de longue durée ;
- les marchés publics : aménagement de la loi Sapin du 29 janvier 1993, notoirement inadaptée pour le secteur, afin de permettre des délégations de service public sans appel d'offre ; régime dérogatoire à la loi du 3 janvier 2001 afin de permettre aux équipes artistiques et culturelles de bénéficier de la mise à disposition d'équipements publics.

La définition d'un statut de la pratique amateur. La loi pourrait créer un statut de la pratique amateur, dont les avantages (mise à disposition de locaux, possibilité de répéter dans des conditions techniques acceptables, de bénéficier de formations, de se produire sur une scène sans être payés mais en étant éventuellement défrayés dans des conditions strictement définies et contrôlées, etc.) dissuaderaient les amateurs de revendiquer un statut professionnel illusoire... mais coûteux pour la société.

L'insertion et la reconversion professionnelles. La loi encouragera la mise en place de dispositifs permettant l'insertion professionnelle des jeunes artistes ou techniciens titulaires d'un diplôme ou d'une qualification reconnus et la reconversion des artistes en fin de carrière.

La régulation des industries culturelles. La loi pourrait instituer un dispositif de régulation des industries culturelles destiné à garantir la diversité culturelle en luttant contre la concentration excessive (système de quotas ?) ; elle pourrait également étendre au disque les principes énoncés par la loi sur le prix unique livre.

Parmi les problèmes juridiques à étudier :

- comment utiliser la notion de **service public** ? Peut-être faut-il viser non pas directement le service public de la culture mais les administrations, d'État ou décentralisées, qui gèrent un service public de la culture ?
- est-il encore possible d'imposer des règles aux collectivités territoriales pour l'exercice de leurs compétences dans le domaine culturel ?

Pour résumer

Au terme de quatre mois d'auditions et de deux mois de mise en forme des témoignages recueillis, ce compte rendu s'achève. D'autres, nous l'espérons, poursuivront ce travail. Car c'était bien l'objet et la limite de la mission : nourrir un débat nécessaire, mettre en lumière des questions, proposer des choix, ouvrir des pistes. La tâche accomplie ne pouvait et ne devait prétendre, en un si bref délai, à des conclusions définitives qui exigeraient une œuvre collective de longue haleine. Il faudra du temps pour dégager d'un paysage si complexe la clarté d'une nouvelle perspective.

Notre synthèse aboutit au dessin d'une loi d'orientation en faveur du spectacle vivant qui jouerait dans ce champ le même rôle refondateur que la loi de 1913 pour les monuments historiques ou, plus près de nous, la loi sur les musées.

Le diagnostic prévaut en effet chez une majorité de nos interlocuteurs d'un essoufflement de la volonté publique. Parmi les symptômes les plus souvent évoqués, on peut citer l'insuffisante prise en charge par le ministère de la culture de la crise du régime d'assurance chômage des intermittents, la réduction sinon l'abandon du plan Lang-Tasca de soutien aux enseignements artistiques, la disparition des marges de manœuvre financière condamnant l'administration au repli sur la gestion de l'existant. La crainte est dès lors partagée d'un désengagement progressif de l'État qui se délesterait peu à peu sur les collectivités territoriales ou le secteur privé des nouvelles exigences culturelles de la société afin de concentrer ses forces sur un nombre restreint de missions traditionnelles.

Le secteur public de la culture – et le spectacle vivant qui en est historiquement et financièrement le premier pilier – est-il ou non un enjeu de politique nationale ? À cette question souvent entendue, la loi d'orientation – ou son absence – apportera une réponse. Nous l'appelons de nos vœux.

Par le débat qu'elle susciterait au plus haut niveau de représentation de la Nation, et par l'affirmation solennelle d'une volonté, elle seule pourrait marquer l'ouverture d'une nouvelle époque. Elle seule permettrait de restaurer la confiance de tous – élus partenaires de l'État, artistes et professionnels de toutes les disciplines, acteurs de la formation, de la production et de la diffusion.

Cette nouvelle époque, le chapitre 1 du compte-rendu a permis d'en préciser les contours artistiques, sociaux, économiques, technologiques, institutionnels.

Le monde global est-il synonyme d'uniformité ou bien ouvre-t-il des espaces d'échanges et de mélange qui donnent naissance à des formes inédites ? ¹

Le temps des loisirs est-il promis à la loi du divertissement de masse ?

Quel rôle l'artiste peut-il jouer dans le combat contre la désintégration des valeurs communes et du lien social ?

Faut-il renoncer aux ambitions de la démocratisation culturelle en raison de la fragilité de ses résultats ?

La montée en puissance des collectivités territoriales menace-t-elle la liberté de créer, la qualité des œuvres, jusqu'alors garanties par l'État ?

Loin d'apporter à ces questions et à d'autres, des réponses catégoriques, les auditions ont manifesté à la fois lucidité, inquiétude et scepticisme. Lucidité sur l'ampleur des obstacles, inquiétudes nourries de la complexité et de l'incertitude des voies à suivre, scepticisme quant à la volonté et aux moyens nécessaires pour s'y engager.

Cependant, nul fatalisme, nulle résignation ne se sont exprimés. Les énergies sont disponibles sur tous les chantiers du renouveau pour peu qu'on les suscite au travers d'un engagement national dont la loi d'orientation serait le premier pas.

Sur la base de cette loi, l'architecture de l'édifice est à reconstruire selon quatre colonnes complémentaires et indissociables :

- une action globale en faveur de l'emploi doit être entreprise. Incluant mais élargissant la question de l'assurance chômage, celle-ci doit jouer de tous les leviers de l'organisation et de la régulation du marché du travail (chapitre 2).
- l'impératif de démocratisation culturelle doit être redéfini et certains de ses moyens vigoureusement développés (chapitres 1 et 3).
- les outils de la production et de la diffusion artistiques et de leur articulation doivent être refondés (chapitre 3).
- le jeu des partenariats entre l'État, les collectivités territoriales et les organisations professionnelles doit reposer sur de nouvelles règles (chapitres 2 et 4).

Il n'y aura pas de nouvelle politique du spectacle vivant si le travail de réflexion de concertation et de réforme n'est pas simultanément mené dans ces quatre domaines. Résumons sur chacun d'entre eux les voies du débat et de l'action.

¹ Voir notamment les travaux d'Yvon Le Bot, directeur de recherches au CNRS.

L'emploi. Faut-il ou non créer d'autres modes de régulation des entrées dans les métiers et d'habilitation professionnelle que celui du régime spécifique de l'assurance chômage ?

Les systèmes de formation constituent-ils l'un de ces modes ? Sont-ils adaptés aux besoins d'insertion et de reconversion ? Leur multiplication doit-elle être, elle aussi, mieux régulée ?

Doit-on ou non instituer par la loi de nouveaux contrats de projet ?

Est-il ou non nécessaire de réviser le champ d'application des annexes VIII et X de l'UNEDIC ?

Comment responsabiliser davantage les employeurs et favoriser l'emploi permanent, notamment dans les entreprises aidées par les pouvoirs publics ?

Est-il souhaitable ou non de mieux reconnaître les emplois d'éducation artistique au plan de leur régime social ?

Faut-il ou non créer une (ou des) nouvelle structure professionnelle pour définir et gérer collectivement, avec toutes les forces vives du secteur, l'ensemble des fonctions d'organisation du marché de l'emploi ?

Les missions de production et de diffusion artistique. Comment favoriser la création, renforcer son indépendance et accroître sa qualité ?

S'obstinera-t-on à poursuivre dans la voie de l'émiettement des aides publiques, de la multiplication sans régulation des entreprises, de la surproduction (en nombre) et de la sous production (en financement) des spectacles ou bien décide-t-on de refondre et de développer des outils de production artistique véritablement efficaces ?

Comment cette refonte se traduit-elle en termes de réorganisation des labels et des missions ?

Comment prend-elle en compte les disciplines de la musique, du théâtre, de la danse, du cirque, du théâtre de rue et garantit-elle un meilleur équilibre entre elles ?

Comment favorise-t-elle la recherche, l'innovation, l'émergence de nouvelles formes, la découverte de nouveaux auteurs ?

Dans quelle articulation avec l'impératif de diffusion, ce recentrage de la production doit-il être opéré ?

Quels sont les moyens d'une meilleure circulation des œuvres ?

Quelle réponse donne-t-on à l'exigence de rapprochement des compagnies et des établissements, de présence permanente des artistes au sein des institutions, de partage réel de leurs moyens ?

Comment adapter les soutiens au secteur indépendant, en particulier dans le domaine de l'action culturelle ?

Comment mieux conjuguer l'action des secteurs majoritairement publics et majoritairement privés ?

La démocratisation culturelle. L'État considère-t-il ou non que l'élargissement et la formation des publics demeurent l'une de ses missions majeures ?

La pratique des arts à l'école, au collège, au lycée est-elle ou non l'une des responsabilités essentielles de l'Éducation nationale ?

Le ministère de la culture se désengage-t-il du soutien aux activités d'amateurs ou estime-t-il qu'il s'agit d'un moyen fondamental de démocratisation de la culture ?

Doit-il rééquilibrer ses aides en faveur des arts populaires – musiques actuelles, cirque, théâtre de rue – porteurs de nouveaux publics et de nouvelles pratiques ?

Le renouveau de l'action culturelle doit-il être ou non confié aux seules collectivités locales ou l'État doit-il le reconnaître et le soutenir par des moyens mieux identifiés ?

Le partage des responsabilités. L'exemple de politiques communes, faisant suite aux simples financements conjoints, augure-t-il une nouvelle forme de cogestion publique satisfaisante ?

Si ni le scénario de la simple « rationalisation » des missions des réseaux d'équipements et des clefs de financement, ni celui de la décentralisation pure (chacun chez soi) ne sont souhaités par les protagonistes (élus, État, professionnels) sur quels principes et avec quels moyens la cogestion doit-elle s'organiser ?

Le contrat d'établissement qui permettrait de tenir compte des particularités de chaque cas, l'évaluation partagée, les schémas régionaux sont-ils de bons outils ?

Comment permettent-ils de garantir l'autonomie des artistes et des directeurs, la qualité et la diversité de l'offre ?

Quelle place offrir, dans cette cogestion, aux représentants régionaux des organisations professionnelles (simples « conférences régionales du spectacle vivant » ; programmes d'emploi et de formations ; participation plus directe à la conception et à la conduite de politiques d'ensemble) ?

Sur chacune de ces questions, les auditions ont permis de dégager – non pas des propositions de réformes à adopter ou à rejeter en l'état – mais des voies qu'il faudra infléchir, continuer de tracer, abandonner ou poursuivre.

Dans l'ouverture de ces voies, nous nous sommes efforcés, comme nous y incitaient nos interlocuteurs, à concilier d'une part le besoin de clarté et de lisibilité – des missions, des moyens – d'autre part, le besoin d'équilibre, d'articulation et de souplesse dans les mises en œuvre.

Renforcer mais ne pas dissocier production et diffusion, refondre les labels mais ne pas hiérarchiser les réseaux ; tenir compte des spécificités de chacun des arts mais mieux les intégrer dans une refondation d'ensemble ; allier avec plus de vigueur les équipes artistiques et les institutions ; garantir par le contrat, le respect des caractères propres – historiques, géographiques, culturels – de chaque situation.

Nous sommes conscients, au moment d'interrompre la réflexion, que plusieurs thèmes de grande importance n'ont pas été – ou insuffisamment - traités faute de temps.

En premier lieu, les enjeux internationaux et européens devront être approfondis sur plusieurs plans. Celui de la mobilité et des conditions d'entrée des artistes étrangers en France a été maintes fois évoqué – en particulier dans le domaine des musiques du monde. Une mission ministérielle ayant été confiée à Thibaud de Camas, nous avons décidé d'en attendre les conclusions. Autre question sensible, celle de la circulation hors de France des spectacles, a été brièvement abordée lors d'une audition de l'AFAA avec qui il faudra reprendre ce chantier. Sur la dimension européenne, le rapprochement des systèmes d'aide, la création de réseaux de coopération, le développement de programmes de l'Union, la mission confiée à Robert Lacombe par la DMDTS permettra d'éclairer les actions nécessaires.

En second lieu, le sujet des auteurs, présent en toile de fond des entretiens, n'a pas fait l'objet d'un traitement spécifique. Vigoureusement défendue par leurs représentants, la place qu'ils doivent occuper dans le débat national permettra des avancées sur divers terrains dont les principaux nous ont semblé être la présence des auteurs au sein des institutions subventionnées – qu'il s'agisse de résidences ou de l'exercice de fonctions de responsabilité, l'encouragement à la commande, la réévaluation des aides à l'écriture et à l'édition théâtrale et musicale, la protection de leurs droits au regard des nouvelles technologies de diffusion. Compte tenu de la forte représentation des œuvres contemporaines récentes dans la programmation (au moins théâtrale) des établissements subventionnés – représentation beaucoup plus favorable qu'on l'entend dire parfois – l'ensemble des efforts en faveur de la production et de la diffusion proposés dans ce compte-rendu devraient bénéficier aux auteurs (nombre de représentations, développement des tournées et des reprises, etc.) et répondre à des exigences qu'ils expriment depuis longtemps.

Enfin, et ce n'est pas la moindre lacune, la mission n'a pas eu la possibilité, dans la durée qui lui était impartie, d'évaluer les incidences financières des scénarios proposés, de les comparer, d'apprécier les besoins en moyens nouveaux, de mesurer les capacités de redéploiement, d'étudier de nouvelles sources de financements envisageables. Ces analyses sont d'autant plus cruciales qu'elles doivent être croisées avec la question de la part du travail non rémunérée et indûment couverte par l'assurance chômage. Ce chantier devra être engagé promptement. Tous les efforts devront être accomplis pour réduire les charges de fonctionnement, développer par une meilleure diffusion les publics et les recettes, rééquilibrer les différentes disciplines, mieux répartir les aides publiques et réduire leur atomisation. L'ensemble de notre démarche confirme que ce n'est pas d'abord et seulement avec davantage de moyens qu'on refondera le spectacle vivant mais par un usage régulé de ceux-ci. Faire mieux avant de faire plus.

Cependant, à plusieurs reprises, des hypothèses de ressources extra budgétaires ont été évoquées. Par exemple : celle d'un compte de soutien du spectacle vivant, élargissant à l'ensemble des disciplines et des lieux, le modèle du fonds géré par le CNV et nourri de la taxe fiscale sur les concerts de variété. D'un montant inchangé de 3,5 % du prix des places, elle serait perçue sur toutes les entrées de tous les spectacles et redistribuée entre les contributeurs (aide automatique) et des projets d'intérêt spécifique (aide sélective). Outre son intérêt financier, un tel dispositif présenterait de nombreuses vertus ainsi qu'en témoignent notamment les exemples du CNC et du CNV : souplesse, réactivité, encouragement à la responsabilité et à la solidarité professionnelles. Il serait donc en parfaite cohérence avec les orientations dégagées tout au long de ce compte-rendu.

La reconnaissance du rôle de l'artiste dans la société serait-elle menacée ? Nous ne le pensons pas.

Tout au long de son histoire, le ministère de la culture n'a cessé d'être davantage celui des auteurs et de la création.

Jamais les vocations n'ont été si nombreuses. En serait-il ainsi si la fonction de l'art était peu à peu dévalorisée ?

Jamais notre société n'a tant attendu de la culture qu'elle réponde aux exigences de sens et de lien qui la traversent.

Il faut donc continuer de promouvoir et de soutenir ses activités dans tous les domaines mais en les régulant afin de corriger les effets pervers de leur développement : l'aggravation de la précarité à mesure de la croissance des moyens.

Régulation n'est pas synonyme de malthusianisme, a fortiori de réduction.

Il n'y aura pas trop d'artistes s'il y a des publics pour les rencontrer et s'enrichir de leurs œuvres.

Mieux réguler c'est aussi accroître la demande et relancer la démocratie culturelle, réformer la répartition des missions et des fonds publics et lier autrement production et diffusion, créateurs et institutions.

De nouveaux modes de développement culturel, de reconnaissance et de droits des artistes sont à inventer. Nous nous sommes efforcés de les ébaucher à la lumière de l'expérience de tous ceux qui ont accepté de répondre à nos questions. L'incertitude et l'insuffisance de cette ébauche sont le reflet d'un état où se conjuguent d'irréductibles distinctions entre les arts, entre les économies, entre les métiers, la confusion des données, le doute sur les choix futurs, les craintes du changement. Mais nous tirons de la richesse même de ces différences et de ces doutes, de la passion qui s'exprime derrière les inquiétudes, la conviction que les forces sont à la mesure de l'ouvrage pour peu qu'on veuille les rassembler.