

Les aides au spectacle vivant

Version augmentée (avec introduction historique et économique et bibliographie) de l'article publié par Fabrice THURIOT sous la direction de Philippe Tronquoy dans Les Cahiers Français n° 348, janvier-février 2009, La documentation Française, p. 51-55.

Introduction historique

Le spectacle vivant est considérée comme relevant d'une économie mixte, publique et privée, semi artisanale, semi industrielle. Elle penche davantage vers l'une de ces tendances selon les époques. Ainsi, théâtre, musique et danse sont très dépendants des autorités et des privilèges royaux sous l'Ancien Régime, se libèrent à la Révolution avant de revenir sous la coupe de l'Empire avec de nouveau une hiérarchie forte entre Paris et la province et des privilèges accordés avec malthusianisme. Une nouvelle libéralisation s'amorce sous la monarchie de Juillet avec des privilèges d'exploitation accordés à de nouvelles salles, la suppression de la censure jusqu'en 1835 et le développement des théâtres de province selon la bonne volonté des municipalités. L'autoritarisme du Second Empire va s'assouplir avec le décret impérial du 6 janvier 1864 qui instaure la liberté des spectacles. « Cette liberté entraîne la fin des itinéraires officiels, la possibilité de s'organiser librement, qu'il s'agisse de tarifs, d'abonnements, de contrats, d'associations, ou de recrutement. Le droit de construire, d'exploiter un théâtre, de donner tous les genres de spectacles ou de recourir à l'ancien répertoire est désormais affranchi de toute autorisation administrative. »¹

Cela ne signifie pas que la liberté soit totale : la censure persiste et les aides sont toujours entendues comme des privilèges, en particulier au niveau national, c'est-à-dire parisien. « Le parti interventionniste, en montrant les inconvénients de la liberté et l'échec du théâtre libre aux U.S.A. et en Angleterre, a les plus grandes difficultés pour faire admettre la légitimité de la subvention, en ces temps « d'hystérie libérale » où l'on croit fermement que les mécanismes d'optimisation de la libre concurrence confondent en un même point l'optimum matériel et l'optimum intellectuel de toute production, même artistique. »² L'Opéra de Paris montre pourtant l'exemple en devenant une régie en 1854 après quelques périodes fastes sous Lulli et la monarchie de Juillet, mais toujours avec des subventions conséquentes malgré l'abandon du privilège de répertoire et les redevances qui lui sont associées pour les autres entreprises qui veulent l'exploiter. Les subventions varieront donc selon l'importance que l'Etat et les municipalités accorderont à leur(s) théâtre(s), souvent construits par des intérêts privés, mais c'est l'époque du règne de la neutralité de l'Etat et de la concession municipale, assortie d'un cahier des charges, comme pour les autres secteurs d'intervention, toute ressemblance avec la période actuelle n'étant pas de pure fiction...

Les caractéristiques économiques du secteur

« Or, les difficultés financières sont si grandes qu'il arrive (...) que la régie se substitue à la concession, après de grands déficits d'exploitation. Au début du XXe, un mouvement en faveur de la régie des théâtres municipaux se dessine un peu partout. »³ Il faut dire que la concurrence des tournées parisiennes et l'apparition du cinéma vont bouleverser l'économie

¹ Dominique Leroy, Histoire des arts du spectacle en France (Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale), L'Harmattan, 1990, p. 93.

² Ibid., p. 94.

³ Ibid., p. 106.

du spectacle vivant, alourdies par des impôts lourds, en particulier « le droit des pauvres » jusqu'en 1942,⁴ sans compter les changements de style déjà opérés depuis le milieu du XIXe en faveur du vaudeville, de la revue et de l'opérette au détriment du mélodrame, du drame et de l'opéra.⁵ La nécessité d'un soutien public s'annonce donc avec l'arrivée du socialisme municipal, surtout après la Première Guerre mondiale pour reconstruire le pays et son économie. La carence de l'initiative privée s'interprète dès lors sous l'angle quantitatif ou qualitatif pour autoriser l'intervention publique, légitimée également historiquement et à nouveau par des motifs d'intérêt général. Au rayonnement de la France et de sa personne poursuivi par le Roi ou l'Empereur, s'ajoutent avec la IIIe République des considérations d'ordre « aussi bien éducationnels que professionnels, politiques, économiques, commerciaux ou tout simplement artistiques »⁶, auxquels on peut ajouter le loisir et le tourisme avec la nombreuse jurisprudence qui va aboutir à la reconnaissance du service public en matière culturelle avec l'arrêt Gheusi du Conseil d'Etat en 1923, à propos de la concession par l'Etat de l'Opéra Comique, consacré et élargi par l'arrêt Dauphin du même Conseil d'Etat en 1959, année de la création du ministère de la Culture, à propos de l'allée des Alyscamps en Arles.⁷ « La période 1920-1940 est fondamentale dans notre problématique parce qu'elle montre l'interdépendance, la hiérarchie et la complémentarité des structures artistiques, et parce que la logique des événements et des problèmes qui surgissent peut constituer selon nous une approche concrète de la notion de système des arts » à travers les notions de « mutations » et même de « crise ».⁸ C'est à cette époque qu'un économiste états-uniens établit la théorie du « stock system » basé sur des troupes stables et du « combination system » fondé sur la formation des compagnies autour de projets changeants.⁹ On peut situer le passage de l'un à l'autre progressivement à partir du milieu du XIXe siècle, inaugurant « la révolution industrielle dans le théâtre », assise sur le développement de la liberté d'entreprise de type commercial. On pourrait aussi parler d'économie de services ou même immatérielle au fur et à mesure que les ères économiques se déroulent, mais il est vrai que l'on reparle à présent d'industries, de la connaissance ou créatives, pour signifier un modèle de prototypes reproductibles et déclinables à l'infini. Deux autres économistes, également états-uniens, ont pourtant montré l'impossibilité de gains de productivité équivalents à l'augmentation des coûts salariaux et techniques dans le spectacle vivant,¹⁰ hormis pour les tournées de petites formes avec peu d'artistes sur scène et de logistique, ou alors à condition de tarifs élevés, voire très élevés comme dans le show-business, et encore, si le succès est au rendez-vous. Le retour de l'intervention publique forte au XXe siècle, et même au XXIe malgré les tendances néolibérales avant la crise financière de 2008, montre l'ambiguïté d'une telle mutation et justifie l'existence de deux types de théâtre au sens générique du terme, valant

⁴ Remplacé par un [impôt sur les spectacles, jeux et divertissements](http://fr.wikipedia.org/wiki/Droit_des_pauvres) au profit direct des [communes](http://fr.wikipedia.org/wiki/Droit_des_pauvres), http://fr.wikipedia.org/wiki/Droit_des_pauvres.

⁵ Ibid., p. 171.

⁶ Ibid. p. 96.

⁷ Suite à de nombreux travaux juridiques, dont certains sont repris par Dominique Leroy (cf. ses notes), puis de Jean-Marie Pontier en particulier ces dernières années, on renverra à notre article de synthèse, « Le service public culturel : évolution et perspectives », in Hervé Groud, dir., Mutations du service public et territoires L'Harmattan, coll. Administration et Aménagement du Territoire, juillet 1999, p. 159-186.

⁸ D. Leroy, op. cit., p. 96.

⁹ A. Bernheim, The business of the theatre. An economic history of the American theatre : 1750-1932, 1^{ère} éd. 1932, rééd. 1964. Cf. D. Leroy, op. cit., p. 8 pour les définitions et Chapitre IV Grands systèmes de production en matière d'arts du spectacle « vivant » pour les développements, p. 213 et s. Voir aussi D. Leroy, Economie des arts du spectacle vivant, L'Harmattan, 1992 (1^{ère} éd. 1980).

¹⁰ W. Baumol, Performing arts, the economic dilemma. A study of problems common to theater, opera, music and dance, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachussets, 1968 et avec W. Bowen, "Macro-economics of unbalanced growth", American economic review : "The anatomy of urban crisis", 6/1967, cités par D. Leroy in op. cit. 1992.

aussi pour les autres formes de spectacle vivant : celui à caractère expérimental issu de la tradition séculaire remontant même au théâtre antique, et celui à caractère commercial, développé à partir du XIX^e siècle mais ayant souvent besoin d'infrastructures ou d'aides publiques. C'est donc ce système original, faussement double comme dans beaucoup d'autres secteurs, que nous allons décrire et analyser ci-après, en présentant ses modalités d'organisation et de fonctionnement puis ses « résultats » foisonnants mais contestés.

L'action des pouvoirs publics, du Front populaire à la V^e République

Le système moderne d'aide au spectacle vivant découle des expériences envisagées en 1936 et développées à partir de l'après Seconde Guerre mondiale, puis surtout de la création du ministère des Affaires culturelles en 1959. Si le Front Populaire se consacre principalement aux théâtres et opéras nationaux, il lance des réflexions pour la survie des différentes formes artistiques non rentables en missionnant les artistes importants de l'époque, dont Copeau et les membres du Cartel (Baty, Dullin, Jouvet, Pitoëff) pour le théâtre, mais aussi Georges Hirsch pour l'art lyrique... Jeanne Laurent, responsable du Bureau de la musique, des spectacles et de la radiodiffusion en 1939 puis sous-directeur des spectacles et de la musique en 1945 à la direction des Beaux-Arts du ministère de l'Éducation nationale, inaugure cinq centres dramatiques entre 1946 et 1952 en province (à Colmar, Saint-Etienne, Aix-en-Provence, Toulouse et Rennes), suite aux expériences menées par des troupes locales ou venues de Paris. Des initiatives de décentralisation théâtrale avaient en effet eu lieu depuis la fin du XIX^e siècle avec le Théâtre du Peuple à Bussang de Maurice Pottecher dans les Vosges, ou début XX^e avec Firmin Gémier et le Théâtre national ambulant en 1911 puis le Théâtre national populaire (TNP) en 1920, ou encore Jacques Copeau en Bourgogne... Suivront la création du festival d'Avignon par Jean Vilar en 1947, la reprise du TNP à Chaillot dès 1951 sous forme de concession de service public – il sera transféré à Villeurbanne en 1972 –, puis la transformation de six compagnies en troupes permanentes en 1960, plus souples et souvent associées aux Maisons de la Culture nouvellement créées par André Malraux, premier titulaire du ministère de la Culture (1959-1969), et mises en place par Émile Biasini, directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle, avec les villes volontaires. Des garanties étaient apportées en termes d'indépendance du directeur, de qualité de l'infrastructure à aménager ou à construire, ainsi qu'en ce qui concernait la teneur des spectacles.

Un réseau de scènes très développé

Des formules plus légères de Centres d'action culturelle (CAC) puis de développement culturel (CDC) complèteront dans les années 1970 et 1980 les quelques Maisons de la Culture implantées (une dizaine et non une par département comme initialement souhaité dans le IV^e Plan [1962-1965]). Regroupées en 1992 sous l'appellation Scènes nationales, ces institutions culturelles destinées aux villes moyennes et ouvertes à toutes les disciplines artistiques forment un réseau relativement bien réparti sur le territoire national. Des réseaux complémentaires sont venus combler les déficits des théâtres municipaux en danse contemporaine avec les Centres chorégraphiques nationaux (CCN) à partir des années 1980, les Centres nationaux de création musicale (CNCM) et les Scènes de musiques actuelles (SMAC) qui succèdent aux cafés-musiques sous une forme plus globale dans les années 1990 et 2000. Lieux musicaux de petite et moyenne capacité, celles-ci jouent un rôle important en termes de diffusion et d'action culturelle. Des scènes conventionnées pluridisciplinaires représentent une alternative aux Scènes nationales dans des villes petites ou moyennes. Les opéras sont réunis en Réunions des théâtres lyriques nationaux depuis 1939 et municipaux

depuis 1964¹¹. Il faudrait aussi citer les orchestres permanents, nationaux et régionaux issus du plan Landowski¹² depuis la fin des années 1960, ainsi que les salles de concerts, mais leur statut n'est pas du tout homogène pour la musique classique, de même que les conservatoires de musique, danse et théâtre et les écoles de cirque, marionnettes ou formations en arts de la rue, les Centres de formation de musiciens intervenant à l'école élémentaire et pré-élémentaire (CFMI)...

L'action du ministère de la Culture

Le spectacle vivant est donc divisé en plusieurs labels et réseaux, reconnus ou non par le ministère de la Culture, et en structures relevant de différents statuts : nationaux, locaux ; publics, associatifs, sociétaux... Son existence s'exprime aussi et surtout grâce au dynamisme des compagnies théâtrales, chorégraphiques et des ensembles ou groupes musicaux de toutes sortes, ainsi qu'à travers les nombreux festivals qui émaillent le territoire. Structures et équipes artistiques peuvent être soutenues, tant dans leur fonctionnement que dans leurs projets¹³, par le ministère de la Culture au niveau national, ou au niveau régional par les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) et/ou les collectivités territoriales ou leurs groupements intercommunaux. Les aides sont le plus souvent annuelles mais peuvent aussi être de trois ans, par convention, après une procédure de sélection qui peut être effectuée par des comités d'experts pour le ministère, les DRAC et certaines grandes collectivités. Le ministère de la Culture et les collectivités territoriales, celles-ci assurant environ deux tiers des financements publics pour le spectacle vivant contre un tiers pour le ministère depuis les années 2000¹⁴, se sont généralement organisés par domaines d'activités, avec plus ou moins de transversalité.

Auparavant structuré en directions sectorielles (théâtre et spectacles, musique et danse...), le ministère, devenu de la Culture et de la Communication depuis 1997 (appellation déjà employée dès 1978), a regroupé plusieurs directions en 1998, formant notamment la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS). Mais confrontée à des problèmes spécifiques aux différents secteurs, elle a recréé des sous-directions ou délégations pour chacun d'entre eux, conformément à la division des inspecteurs de la création artistique par spécialité. En 2009, suite à la loi organique pour les lois de finances (LOLF) votée en 2001 et regroupant les actions dans des programmes et des missions qui peuvent concerner plusieurs directions, voire plusieurs ministères, afin d'assurer un meilleur contrôle des

¹¹ Des fiches sur les principaux réseaux mentionnés sont disponibles sur <http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts2006/Reperes3.pdf>, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, Bureau de l'Observation du spectacle vivant, Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la Culture, REPERES DMDTS, n° 3, février 2008. Voir aussi, du ministère, l'Atlas des activités culturelles, La Documentation française, 1998.

¹² Marcel Landowski a été Directeur de la musique de 1966 à 1974.

¹³ Sur la diversité des aides du ministère au projet (résidences, commandes, à l'écriture, pour amateurs et le répertoire en danse, à la notation d'œuvres chorégraphiques, à la création dramatique, au compagnonnage auteur, aux arts de la rue, aux arts du cirque pour la création, l'itinérance ou la résidence, à la dramaturgie non textuelle en commun avec les arts de la rue, à la création multimédia, à l'équipement) et, par extension des collectivités locales qui ont repris la plupart des formules en y ajoutant d'autres, plus territorialisées notamment, voir <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/>

¹⁴ Cf. Jean Carabalona et Nathalie Coppinger, « Rapport sur les modalités d'attribution des crédits d'intervention en faveur du spectacle vivant », Inspection générale des Finances, n° 2006-M-058-03, et Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, n° 2006-32, janv. 2007, p. 11 <http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/539.pdf> et Bernard Latarjet (prés.), *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, compte rendu de mission, avril 2004, p. 8, http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/latarjet/rapport_7mai2004.pdf ou http://www.irma.asso.fr/article.php?id_article=43

résultats, et suite aussi à la révision générale des politiques publiques (RGPP) lancée en 2007 pour réaliser des économies en « modernisant » l'administration, il est prévu de réorganiser le ministère par le regroupement des dix directions existantes en trois directions générales (patrimoine, création et diffusion, développement des médias et de l'économie culturelle pour les « industries culturelles ») et un secrétariat général pour les politiques transversales et fonctions support (budget et finances, affaires juridiques, ressources humaines...). « La direction générale de la création et de la diffusion regroupera les arts plastiques, la musique, la danse, le théâtre et les spectacles. Elle sera responsable du soutien à la création et de l'animation des différents réseaux de diffusion sur l'ensemble du territoire. »¹⁵

Dans le budget 2009, les crédits du spectacle vivant – 655 millions d'euros, en hausse de 2,34 % soit 15 M€ supplémentaires, dont 10 iront aux régions (+ 3,5 %) – ressortissent désormais au programme Création du ministère de la Culture, qui s'élève à 762,2 millions d'euros pour 2009 (+ 3,1 %). Si on constate donc une légère augmentation en euros courants, le budget 2008 (640 M€) accusait quant à lui une baisse en euros constants.

La plupart des aides sont gérées par les DRAC, organisées de manière à la fois sectorielle et transversale. Seules les grandes structures – parisiennes pour la plupart – et quelques grandes compagnies ou formations relèvent d'une gestion nationale.

Le ministère de la Culture n'est pas le seul intervenant au niveau de l'État. Il faut aussi citer un certain nombre d'organismes dépendants de l'État ou indépendants mais liés au ministère d'une manière ou d'une autre : CulturesFrance, l'Office national de diffusion artistique (ONDA), l'Association pour le soutien du théâtre privé (ASTP), le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV), les sociétés civiles de droits d'auteur...

Le soutien de plusieurs organismes au spectacle vivant

Outre les nombreux ministères qui, en plus du ministère de la Culture et de la Communication, assurent des interventions en matière culturelle, on recense plusieurs organismes spécialement dédiés au soutien à la création et/ou à la diffusion, concernant en particulier ou exclusivement le spectacle vivant, y compris dans les domaines du cirque, des marionnettes, des spectacles de rue, du théâtre itinérant, des musiques actuelles, de la danse hip-hop...

Ainsi, l'exportation de la création française se fait depuis 1922 *via* l'Association française d'action artistique (AFAA) devenue en juin 2006 l'agence CulturesFrance¹⁶.

L'Office national de diffusion artistique (ONDA) est un organisme créé en 1975, destiné en particulier à prendre en charge les déficits d'exploitation des spectacles vivants dans les centres culturels en France en fonction de différents critères d'éligibilité : qualité du spectacle, degré de risques pris par rapport à la forme du spectacle, français ou étranger, ou encore par rapport à la surface financière publique de l'établissement... Ses formes de soutien se sont élargies au fil du temps (aide aux représentations, aux tournées territoriales, à la diffusion des ensembles musicaux...) et elles sont aussi tournées vers l'international.

L'Association pour le soutien du théâtre privé a été fondée en 1964. Elle regroupait 46 théâtres en 2006, qui représentaient 40 % des représentations et 55 % des spectateurs payants de l'activité théâtrale à Paris. Elle gère un fonds de soutien aux théâtres privés – création théâtrale, production de spectacles d'art dramatique, lyrique et chorégraphique... – alimenté par une taxe fiscale de 3,5 % sur les spectacles (3,6 M€ en 2007 pour un budget total de 15,17 M€), mais aussi par les subventions allouées par le ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)

¹⁵ Cf. <http://www.culture.gouv.fr/>

¹⁶ Cf. l'article de François Chaubet, p. 20 de cette revue.

et la société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI)¹⁷ ; cette aide peut s'appliquer à la réhabilitation de théâtres. Ce système de taxe et subventions existe pour le cinéma depuis 1948 (avec également des avances sur recettes).

Le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV), créé en 2002, est un établissement public industriel et commercial (EPIC) issu d'une association constituée en 1986 à l'initiative du ministère et de professionnels (Fonds de soutien). Il reçoit des subventions du ministère (613 000 € en 2008) et collecte principalement une taxe parafiscale transformée en taxe fiscale sur la billetterie des spectacles de variétés, destinée au soutien aux entreprises de production et de diffusion des spectacles de variétés, de chansons et de jazz. La taxe est perçue au taux de 3,5 % sur la billetterie, hors TVA, des spectacles (donc répercutée sur le prix du billet) ou, en cas de représentation gratuite, sur le prix de vente du spectacle. Instaurée le 1^{er} janvier 2004, elle est annuellement votée dans le cadre de la loi de finances (15,9 M€ en 2007)¹⁸.

Les sociétés civiles de droits d'auteur, issues de l'action de Beaumarchais avant la Révolution, doivent soutenir des projets culturels de création, de diffusion ou d'animation à hauteur de « 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée », depuis la loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes (...). On peut ainsi citer l'association Beaumarchais/SACD qui entend « aider financièrement des auteurs dans leur travail d'écriture et de conception, participer à la réalisation de leurs projets, encourager les initiatives des producteurs audacieux, des festivals, des théâtres publics et privés en faveur des jeunes créateurs, contribuer ainsi à révéler des auteurs et des œuvres de notre temps (...), sous la tutelle d'un conseil d'administration dont les membres appartiennent aux diverses professions et disciplines représentées »¹⁹.

« Le Fonds pour la création musicale (FCM) est une association qui regroupe les sociétés civiles de perception et de répartition des droits d'auteur et des droits voisins, des organisations professionnelles et syndicales ainsi que l'État. Il développe des programmes d'aide à la filière musicale. »²⁰

Il faudrait également citer la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) et la Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes musique et danse (SPEDIDAM) au titre des sociétés civiles liées au spectacle vivant.

Les aides des collectivités territoriales et de leurs groupements

Dès avant la décentralisation, les collectivités territoriales sont des acteurs majeurs dans le champ culturel, avec un volume de crédits qui est supérieur à plus du double du budget total du ministère.²¹ Il faut distinguer les collectivités territoriales et les intercommunalités selon leur taille. Ainsi, les communes de moins de 10 000 habitants et les intercommunalités, qui ne gèrent pas des compétences suffisamment importantes en matière culturelle, ont souvent, comme les départements, des services intitulés « Culture, vie sociale, jeunesse, sports et/ou loisirs ». La plupart du temps, ces services sont organisés par secteurs d'activités, mais on observe une tendance à la transversalité, notamment pour le spectacle vivant, tous domaines confondus.

Parallèlement, il n'était pas rare de trouver des offices culturels, éventuellement doublés d'une autre fonction relative aux activités socioculturelles ou sportives, concernant la jeunesse

¹⁷ *Chiffres clés 2008, op. cit.*, p. 130 et 203.

¹⁸ Cf. *ibid.*, *op. cit.*, p. 202-203 et www.cnv.fr.

¹⁹ <http://beaumarchais.asso.fr/>

²⁰ *Chiffres clés 2008, op. cit.*, p. 123.

²¹ Ministère de la Culture et de la Communication, *Le budget du ministère chargé des Affaires culturelles de 1960 à 1985, Développement culturel*, n° 67, oct. 1986, p. 22.

et l'éducation populaire. Beaucoup de ceux-ci ont été remis en cause, mais il en subsiste certains qui ont montré leur pertinence et il s'en est créé de nouveaux, sous formes associatives ou d'établissements publics, parfois de coopération culturelle, très utilisés pour le spectacle vivant, en particulier dans les régions. Le réseau des associations départementales et régionales de développement de la musique et de la danse, qui s'est développé depuis les années 1970, a fourni la base de certains de ces offices qui ont élargi ensuite leur domaine d'action aux théâtres et spectacles en général, voire à l'observation et l'évaluation culturelles et même à l'instruction des dossiers, parfois aussi pour les établissements publics de coopération culturelle (EPCC) à la distribution de subventions, selon la méthode anglo-saxonne de la gestion à distance (*arm's length*). Certains pratiquent aussi la garantie de déficit sur le modèle de l'Office national de diffusion artistique (ONDA) au niveau national (cf. encadré). À noter également un début d'organisation interrégionale comme par exemple dans le Grand Est.

Dans les collectivités territoriales et leurs groupements, près de la moitié des dépenses culturelles de fonctionnement et de 14 % (pour les régions) à plus du quart (pour les communes et leurs groupements) des dépenses culturelles d'investissement vont à l'expression artistique. Les dépenses culturelles de fonctionnement des communes et de leurs groupements sont « directes » à hauteur de 80 % environ, elles concernent surtout les charges de structures. « Les départements consacrent un peu plus du tiers de leurs dépenses culturelles de fonctionnement aux subventions, essentiellement dans les secteurs de l'expression artistique et de l'action culturelle, dont elles représentent 64 % des dépenses. La spécificité des dépenses culturelles régionales demeure : elles sont essentiellement composées de subventions, à hauteur de 75 % en fonctionnement et plus de 95 % en investissement en 2002. La majorité des subventions de fonctionnement est consacrée à l'expression artistique et en premier lieu aux secteurs du spectacle vivant : les expressions musicale, lyrique et chorégraphique ainsi que le(s) théâtre(s). »²² Les marges de manœuvre des collectivités s'amenuisent au fur et à mesure du transfert de charges de la part du ministère, qui concentre de plus en plus ses soutiens sur les organismes et les festivals nationaux au détriment du local. Une telle distinction est pourtant dommageable, les « résultats » des soutiens au plan national et local paraissant intrinsèquement liés.

La nécessité d'un soutien à l'emploi

Un autre type d'aide provient indirectement de l'usage des « emplois aidés » dont profite en général le spectacle vivant – à travers les associations – mais surtout des indemnités chômage et des assurances sociales des artistes, techniciens et de certains professionnels administratifs. Créé par l'Assedic en 1936 pour les techniciens et cadres du cinéma (Annexe 8 de la convention de l'assurance chômage), le régime d'indemnisation et élargi en 1969 aux artistes interprètes, puis aux techniciens du spectacle vivant (Annexe 10).²³ Afin d'apaiser les

²² Ministère de la Culture et de la Communication, « Les dépenses culturelles des collectivités locales en 2002 », *Les Notes statistiques du DEPS*, n° 21, juillet 2006, p. 90.

²³ L'Annexe 8 concernera ensuite l'ensemble des techniciens et l'Annexe 10 l'ensemble des artistes du spectacle. Voir notamment la présentation et l'analyse du régime par un spécialiste de la question, Pierre-Michel Menger, assisté d'Isabelle Régnier, « De nouveaux enjeux pour la culture. Spectacle vivant et aide publique », in *Dossier Culture, Etat et marché*, cette revue, n° 312, janv.-fév. 2003. Il montre comment, de la nécessité de trouver un régime adapté à l'intermittence des contrats d'employeurs multiples, les artistes et autres professionnels du spectacle vivant et de l'audiovisuel se trouvent paradoxalement dans une situation d'avant-garde de la dérégulation néolibérale par leur flexibilité alors qu'ils sont très majoritairement opposés à cette idée. Mais ils demandent légitimement en contrepartie une prise en charge de cette précarité de la part de la société. Voir en particulier le site internet de la Coordination des précaires Ile-de-France qui a été très active sur ce dossier depuis la crise de l'été 2003 et a même élaboré des propositions solides de nouveau régime : <http://www.cip-idf.org>.

débats relatifs au régime de l'intermittence du spectacle, remis gravement en cause par le patronat, certains syndicats de salariés²⁴ et le gouvernement en 2003, même si la procédure de révision est cyclique et problématique depuis 1990, le rapport Latarjet commandé par le ministre de la Culture a bien montré que la croissance exponentielle des compagnies se heurtait à une évolution contrastée des contrats : plus de contrats courts pour moins d'heures travaillées au total et moins bien rémunérées.²⁵ La refonte du régime²⁶ n'a fait qu'accentuer cet effet, ainsi que le coût du régime,²⁷ tout en écartant ou précarisant encore plus de nombreux intermittents, en particulier artistes, du régime. Il a donc fallu compenser cela par la mise en place d'un fonds de professionnalisation et de solidarité en 2007, suite à un dispositif provisoire en 2004 puis un fonds transitoire en 2005, qui perdure encore aujourd'hui afin de « rattraper » ceux qui sortent du régime alors qu'ils font comme avant 507 h en 12 mois. Le régime était à nouveau en discussion en 2008 et a été prolongé en l'état pour 2009-2010.

Il convient également de signaler que l'Union européenne remet potentiellement en cause la présomption de salariat des intermittents, du fait d'une situation générale en Europe où les artistes sont considérés comme des travailleurs indépendants, alors même qu'elle reconnaît la responsabilité des Etats pour leur politique culturelle à la fois depuis le Traité de Maastricht de 1992 et dans la convention UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de 2004 !... De même, on trouve beaucoup de contradictions entre les positions défendues par la France à l'international et sa politique interne avec « beaucoup de bruit pour rien » de positif ni même d'économique, le système revenant plus cher, et une accentuation des contrôles qui ne fait que remettre en cause un régime et un dynamisme culturels que le monde nous envie (de grands artistes étrangers ne viennent-ils pas en France créer certains spectacles avec des professionnels français ?) et qui était surtout exploité abusivement par les entreprises audiovisuelles, fortement concurrentes du spectacle vivant !...

Les résultats en termes de fréquentation

Face à l'importance des réseaux d'équipements, des équipes artistiques, des festivals et de l'investissement des collectivités publiques en matière de spectacle vivant, que disent les statistiques de fréquentation censées refléter la demande, quelle « réponse » donnent-elles à l'offre existante ? La démocratisation et la décentralisation culturelles sont-elles ou non un succès ?

Les enquêtes du ministère sur les pratiques culturelles des Français laissent apparaître tantôt une stagnation, voire un recul (1973-1989), tantôt – malgré des exceptions – une légère progression en pourcentage (1989-1997), progression confirmée par l'INSEE en 2003 et 2005

²⁴ Une des particularités du secteur est que la plupart des responsables de compagnies et même de structures sont avant tout artistes, et donc salariés, s'opposant ainsi au patronat.

²⁵ Op. cit, notamment p. 11.

²⁶ Il y a toujours 507 h à réaliser, mais en 10 mois pour les techniciens et 10,5 mois pour les artistes, et la prise en compte d'une période de référence aléatoire entre deux dates flottantes pour le réexamen des droits à indemnisation pour 243 jours (8 mois) à la place d'une période d'un an à partir d'une date anniversaire donnant lieu à une connaissance personnelle de leurs droits par les professionnels, ainsi qu'un certain nombre de mesures défavorables en partie corrigées pour certaines (période de grossesse, formations assurées...).

²⁷ Ce que reconnaissent Barroy Daniel, Charpin Jean-Michel, Jeannot Agnès, Jutteau Maud, Le Nhat Binh et Moleux Marguerite, dans leur Rapport sur le bilan du plan de professionnalisation et de structuration du secteur du spectacle vivant et enregistré, Inspections générales des affaires culturelles (n° 2008-15), des affaires sociales (n° 2008-075P) et des finances (n° 2008-M-049-02), novembre 2008 : 999 M€ en 2007 contre 896 M€ en 2003 selon les chiffres officiels, <http://lesrapports.ladocumentationfrancaise.fr/BRP/084000763/0000.pdf>.

pour les 15 ans et plus²⁸. Au-delà de l'accroissement quantitatif du fait de l'augmentation de la population et des pratiques multiples et répétées des spectateurs assidus, on ne peut certes que regretter la faiblesse de l'élargissement sociologique pour les disciplines traditionnelles (théâtre, musique classique, danse classique, moderne et contemporaine). Mais, si l'on considère les nouvelles disciplines (spectacles de rue, musiques actuelles, danse hip-hop...) ou le renouveau d'anciennes (cirque, théâtre itinérant, spectacles jeune public...), on constate que de nouvelles populations sont touchées par ces formes plus populaires, fréquentées aussi par les habitués des spectacles.

Et la moyenne trop souvent avancée de 10 % seulement des Français qui iraient au moins une fois par an au spectacle est fautive et néglige les pratiques distinctes selon les disciplines. Ainsi, l'INSEE comptait, en 2003, de 4 à 25 % de « pratiquants » selon les disciplines. En cumulant des pratiques de personnes différentes, on pourrait atteindre des chiffres encore plus élevés.

Si l'attention portée au niveau de fréquentation n'est pas nouvelle et a été renforcée par la LOLF, la lettre de mission à la ministre de la Culture par le président de la République, le 1^{er} août 2007, a suscité des inquiétudes chez les professionnels. Il y est question d'« une offre répondant aux attentes du public », de « popularité des interventions » pour « chaque structure subventionnée », d'« obligations de résultats ». La fréquentation paraît être considérée comme le principal, voire l'unique, critère de performance pour évaluer les résultats de la démocratisation culturelle.

La référence du secteur devrait rester la charte des missions de service public pour le spectacle vivant, d'octobre 1998, élaborée en collaboration avec les professionnels, les administrations, les élus et les collectivités territoriales, charte qui exprime « la volonté du ministère de la culture et de la communication d'un engagement fort de l'État en faveur de la création artistique et du développement culturel dans le domaine du spectacle vivant. » Elle met l'accent sur les responsabilités artistiques, culturelles, territoriales, sociales, professionnelles, financières et de gestion, par conséquent des dimensions beaucoup plus larges que la seule audience.²⁹

Fabrice THURIOT, CRDT (EA 3312 - GIS GRALE CNRS),
Centre de recherche sur la décentralisation territoriale
Université de Reims Champagne-Ardenne.

²⁸ Pour des détails, voir Ministère de la Culture et de la Communication, Cardona Jeannine et Lacroix Chantal, Chiffres clés 2008, Paris, La Documentation Française, 2008, p. 122 et s.

²⁹ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm>,
<http://www.culture.gouv.fr/rhone-alpes/service/sv/charte-1999.pdf>

Bibliographie sommaire

- Barroy Daniel, Charpin Jean-Michel, Jeannet Agnès, Jutteau Maud, Le Nhat Binh et Moleux Marguerite, Rapport sur le bilan du plan de professionnalisation et de structuration du secteur du spectacle vivant et enregistré, Inspections générales des affaires culturelles (n° 2008-15), des affaires sociales (n° 2008-075P) et des finances (n° 2008-M-049-02), novembre 2008, <http://lesrapports.ladocumentationfrancaise.fr/BRP/084000763/0000.pdf>
- Busson Alain, Evrard Yves, Portraits économiques de la culture, Notes & études documentaires, La documentation Française, 1987-21.
- Carabalona Jean et Coppinger Nathalie, Rapport sur les modalités d'attribution des crédits d'intervention en faveur du spectacle vivant, Inspections générales de l'administration des affaires culturelles (n° 2006-32) et des finances (n° 2006-M-058-03), janv. 2007, <http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/539.pdf>.
- Donnat Olivier, DEPS, Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997, Ministère de la culture et de la communication, La documentation Française, 1998.
- INSEE, Enquête permanent sur les conditions de vie des Français, 2003.
- Latarjet Bernard (prés.), Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, compte rendu de mission, avril 2004, http://www.irma.asso.fr/article.php3?id_article=43 ou http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/latarjet/rapport_7mai2004.pdf.
- Leroy Dominique, Economie des arts du spectacle vivant, L'Harmattan, 1992 (1^{ère} éd. 1980).
- Leroy Dominique, Histoire des arts du spectacle en France (Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale), L'Harmattan, 1990.
- Menger Pierre-Michel, Portrait de l'artiste en travailleur, Le Seuil/La République des idées, 2002.
- Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, Bureau de l'Observation du spectacle vivant, Financement public du spectacle vivant subventionné par l'Etat en région de 2002 à 2004, REPERES DMDTS, n° 1, août 2007, <http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts2006/Reperes1.pdf>.
- Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, Bureau de l'Observation du spectacle vivant, Financement public du spectacle vivant subventionné par l'Etat en 2004, REPERES DMDTS, n° 2, août 2007, <http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts2006/Reperes2.pdf>.
- Ministère de la Culture et de la Communication, Cardona Jeannine et Lacroix Chantal, Chiffres clés 2008, La documentation Française, 2008.
- Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, Bureau de l'Observation du spectacle vivant, Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la culture, REPERES DMDTS, n° 3, février 2008, <http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts2006/Reperes3.pdf>.
- Planson Cyrille, aide-mémoire spectacle vivant, La Scène, Millénaire Presse, 2008.
- Revue d'actualités : Jurisculture, La Scène, La Lettre du spectacle, Policultures...
- Roux Bernard, L'économie contemporaine du spectacle vivant, L'Harmattan, 1993.
- Sites Internet sur le spectacle vivant et les intermittents du spectacle : www.culture.gouv.fr ; <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/> ; <http://www.cip-idf.org> ; bibliographie sur les intermittents : http://fr.wikipedia.org/wiki/Intermittent_du_spectacle.
- Wallon Emmanuel, « Esthétique de l'écart et politique de la relation », in Mutations du champ culturel, Raison présente, n° 160, juin 2007, p. 83-98, http://e.wallon.free.fr/article.php3?id_article=45.