

Entrepreneurs de spectacle en Pays de la Loire : données & analyses

Deuxième
Édition

— Observation participative et partagée du Spectacle vivant

Septembre 2016, données 2014

1 200 entrepreneurs de spectacle actifs en Pays de la Loire, dont le cœur d'activité est lié au spectacle vivant.

48 % des entrepreneurs de spectacle sont installés en Loire-Atlantique.

46 % des entrepreneurs de spectacle se sentent en phase de développement et 14% en baisse d'activité.

68 % des entrepreneurs ont construit des coopérations effectives ou réalisé des opérations partagées.

2/3 des entrepreneurs de spectacle ont mené des actions culturelles en 2014.

42 dates vendues par les compagnies, formations musicales et collectifs d'artistes en moyenne, dont 43% en Pays de la Loire.

- 18 % le nombre de représentations a diminué entre 2010 et 2014 : -18% pour les salles de spectacles non conventionnées et les théâtres de ville.

47 % les recettes propres (vente de biens et services) représentent 47% des ressources totales des entrepreneurs ; les subventions, 41%.

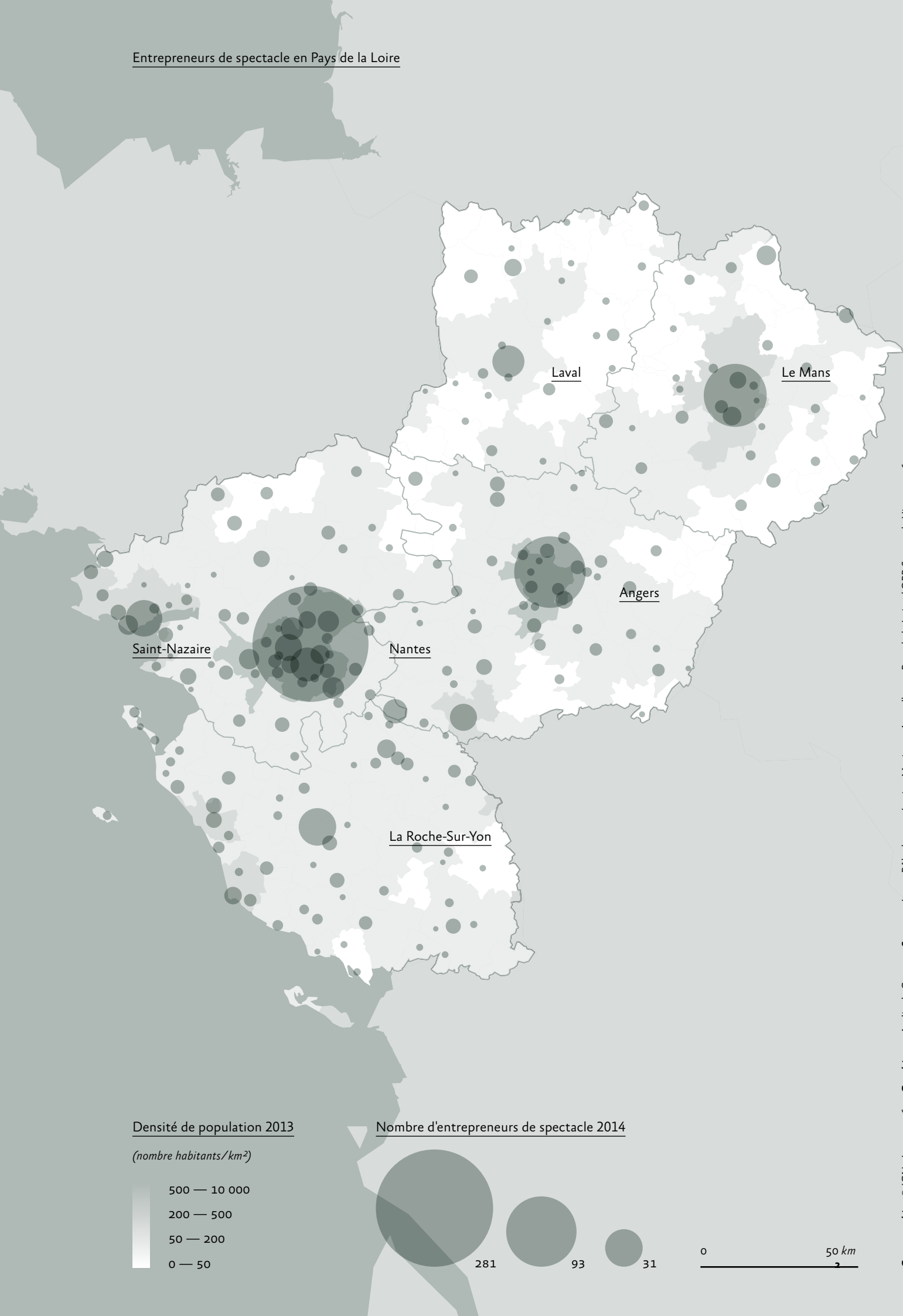
+6 % de postes permanents générés entre 2010 et 2014 (échantillon de répondants comparatif ayant répondu aux 2 enquêtes).

26 % des entrepreneurs ont recours à l'emploi aidé (ils étaient 40% en 2010) et 7% ont recours au service civique.

3 684 intermittents du spectacle ont été indemnisés en Pays de la Loire au 31 décembre 2014.

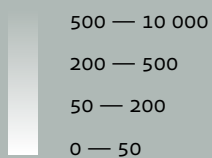
50 % des répondants ont recours au bénévolat.

60 % des entrepreneurs de spectacle relèvent de l'utilité sociale (associations et entreprises solidaires d'utilité sociale).

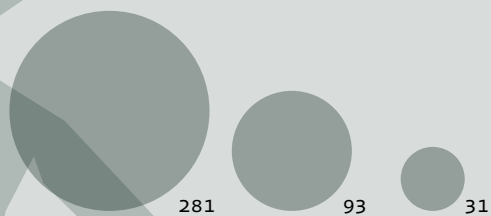


Densité de population 2013

(nombre habitants/km²)



Nombre d'entrepreneurs de spectacle 2014



Entrepreneurs de spectacle en Pays de la Loire : données & analyses

Observation participative et partagée du Spectacle vivant

Septembre 2016, données 2014.

I. Méthodologie	2	V. Les modèles économiques des entrepreneurs de spectacle	16
1. La démarche d'observation participative et partagée, pourquoi ?	2	1. Mixité des ressources et baisse tendancielle de la part des ressources publiques	16
2. Évolution du questionnaire	2	2. Auto-perception des structures	16
3. La population-mère de l'étude : les entrepreneurs de spectacle	2	3. Une évolution des budgets à la hausse, qui masque des disparités	17
4. Les répondants	3	4. Les ressources des entrepreneurs de spectacle	18
II. Présentation des entrepreneurs de spectacle ligériens	4	5. Les soutiens publics	19
1. Les statuts juridiques	4	VI. L'emploi	20
2. Une concentration en Loire-Atlantique qui tend à se renforcer	4	1. Emploi permanent	20
3. Une variété de structures	4	2. Emploi aidé et service civique	22
4. Les champs artistiques observés	5	3. Emploi des artistes et techniciens	23
III. Évolution des modes de fonctionnement et des valeurs	6	4. Formation professionnelle	23
1. Une importante structuration en réseau	6	VII. Une grille de lecture intégrant la notion d'utilité sociale	24
2. Des coopérations ancrées sur les territoires	7	1. Définitions	24
3. Une implication bénévole conséquente	7	2. Multiplicité des initiatives, concentration de l'emploi	26
4. Une prise en considération progressive du développement durable et de la responsabilité sociale	8		
IV. Les activités des entrepreneurs de spectacle	10		
1. Diversité des activités des entrepreneurs de spectacle	10		
2. Création de spectacles, production, coproduction	10		
3. Distribution-vente de spectacles	11		
4. Développement de l'accueil d'artistes en résidence	12		
5. Diffusion	12		
6. Actions culturelles	14		

I. Méthodologie

I.1 La démarche d'observation participative et partagée, pourquoi ?

L'Observation participative et partagée (OPP) est une philosophie d'action basée sur la coopération. Elle est participative car les acteurs observés prennent part à son élaboration¹. Elle est partagée au sens où les résultats issus des observations font l'objet d'échanges avec les acteurs concernés, et de contributions en amont de la rédaction définitive. Les principales étapes de la démarche (questionnaire, analyse, livrable) sont validées au sein d'un comité de suivi composé de représentants des différents métiers, esthétiques et territoires du spectacle vivant ligérien. L'OPP permet aux acteurs de se réapproprier les chiffres et la question de l'évaluation, dans une perspective de dialogue avec la puissance publique et au sein des filières. **L'OPP est ainsi devenue une pierre angulaire de la conférence régionale consultative de la culture (CRCC) depuis le lancement de la première OPP du Spectacle vivant en Pays de la Loire en 2011.**

I.2 Évolution du questionnaire

La méthodologie OPP s'accompagne d'une «boîte à outils» composée d'un tronc commun de questions, évolutif en fonction des filières étudiées et des réalités vécues. Le questionnaire utilisé inclut la compréhension des enjeux sociétaux et des pratiques guidées par le sens donné aux actions. Les nouvelles questions portent notamment sur la dimension qualitative des actions menées par les structures et permettent de saisir la perception qu'ont les acteurs de leur activité.

I.3 La population-mère de l'étude : les entrepreneurs de spectacle

Le questionnaire s'adressait aux détenteurs d'une licence d'entrepreneur de spectacle (1, 2 ou 3)² délivrée par la DRAC³. En 2014, on dénombre 1 320 entrepreneurs de spectacle actifs en Pays de la Loire. Parmi eux, nous avons identifié 1 200 structures dont le cœur d'activité est lié de manière avérée au spectacle vivant⁴. Ils représentent la population-mère qui désigne l'ensemble des personnes destinataires de l'enquête.

Sur ces 1 200 entrepreneurs :

21 % DÉTIENNENT LA LICENCE D'EXPLOITATION DE LIEUX

87 % DÉTIENNENT LA LICENCE DE PRODUCTEUR

64 % DÉTIENNENT LA LICENCE DE DIFFUSEUR DE SPECTACLE

Entre 2011 et 2014, plus de 500 premières demandes de licence d'entrepreneur ont été repérées. Des compagnies et formations musicales, des manifestations, des structures intermédiaires ont fait leur apparition, en grande majorité sous le statut associatif. Une proportion importante de campings, bars ou casino a également été incitée à effectuer la demande de licence (25 % des premières demandes en 2014). D'autres porteurs de licence ont par ailleurs disparu, pour des raisons diverses : cessation d'activité, déménagement, fusion de structures, changement du porteur de licence. C'est par exemple le cas dans le secteur public, où des communes ont perdu leur licence au profit de leur EPCI ayant la compétence culturelle. Ces évolutions attestent d'un renouvellement certain du secteur, mais également de l'existence d'une base importante d'acteurs pérennes.

1 | L'OPP a été initiée et s'est développée dans le secteur des musiques actuelles dès le début des années 2000, par la Fédurok, Fédération Nationale des lieux de musiques amplifiées/actuelles, puis par le Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire.

2 | Les structures peuvent cumuler trois types de licences d'entrepreneurs : licence 1 - exploitant de lieu, licence 2 - producteur de spectacles, licence 3 - diffuseur (n'ayant pas la responsabilité du plateau artistique).

3 | La DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles (État déconcentré en région).

4 | L'activité des campings, des lieux de restauration, des agences de communication ou de mannequinat, notamment, n'a pas été étudiée.

I.4 Les répondants

Les résultats présentés ont été établis à partir d'un échantillon de 320 répondants, détenteurs d'une licence d'entrepreneur de spectacle. Cet échantillon, s'il est représentatif des différents champs artistiques et des différents territoires, est constitué d'une part plus importante de structures issues du secteur public (17% de notre échantillon contre 12% pour la population-mère) et inversement, d'une part plus faible de structures privées commerciales (9% contre 14% pour la population-mère). La part des associations est quant à elle similaire (74% des entrepreneurs). **Nous avons donc effectué un redressement puis une pondération de certaines données en nous appuyant sur le statut juridique afin d'obtenir des résultats s'approchant plus encore de la réalité.**

À noter : même en usant de cette pondération, les structures relevant de la branche Spectacle vivant selon l'Insee (déterminée par le code APE/NAF) restent proportionnellement supérieures au sein de l'échantillon (75% au sein de l'échantillon contre 67% dans la population totale).

Nous suggérons quelques précautions de lecture :

- En resserrant l'échantillon (analyse par champs artistiques ou encore par typologies de structures), les populations observées sont parfois trop réduites pour pouvoir prétendre dégager des résultats généralisables. Nous avons néanmoins dans certains cas choisi de présenter ces résultats ; ont été également traités au sein d'une même catégorie les arts de la rue et les arts du cirque, ou le théâtre, le théâtre de marionnettes et le conte, malgré les spécificités de ces esthétiques. Les répondants du champ musiques classiques et lyriques étant trop peu nombreux pour que nous proposons des analyses valides les concernant, leurs données ne font pas l'objet d'un focus spécifique et sont traitées lors des analyses par typologies de structure. Pour certaines questions, dont les résultats convergeaient, nous avons traité ensemble les lieux labellisés ou conventionnés et les centres de production (opéra, orchestre national, centres chorégraphiques nationaux, etc.). Cela est alors précisé.
- Ponctuellement, lors de calculs de moyennes notamment, nous avons ôté de nos échantillons des structures spécifiques dont les données affectaient très visiblement les résultats globaux.
- Pour les données budgétaires, certains résultats comparatifs tiennent compte de la hausse de l'indice des prix (inflation) sur cette période 2010–2014 estimée par l'Insee à 5,5%. La mention « en euros constants » est alors indiquée.
- Dénominations : nous décrivons dans l'étude la situation des « compagnies et formations musicales ». Cette catégorie comprend également les collectifs d'artistes, moins nombreux. De même, nous désignons par petits lieux et lieux intermédiaires : les cafés-cultures, les lieux de diffusion de petite jauge et structures socio-culturelles et les lieux dits « intermédiaires et indépendants »⁵.

5 | Les lieux intermédiaires et indépendants sont des espaces dédiés à la création, l'expérimentation et la transmission culturelle, qui s'appuient sur des dynamiques collaboratives et des échanges de proximité, en se référant aux valeurs de l'Économie Sociale et Solidaire. Certains sont notamment regroupés depuis janvier 2014 au sein de la Coordination Nationale des Lieux Intermédiaires et Indépendants. cnlii.org

II. Présentation des entrepreneurs de spectacle ligériens

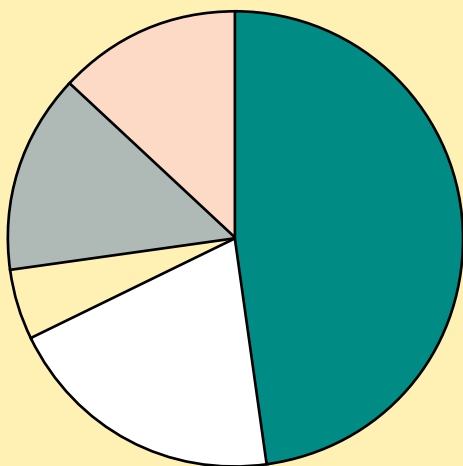
II.1 Les statuts juridiques

Sur la population mère, c'est-à-dire l'ensemble des 1 200 structures détentrices d'une licence d'entrepreneur de spectacle en région, on compte **74% d'associations**, autrement dit des initiatives privées à but non-lucratif ; **14% d'entreprises privées à but lucratif** et **12% de structures publiques**.

II.2 Une concentration en Loire-Atlantique qui tend à se renforcer

Les entrepreneurs de spectacle sont majoritairement présents en Loire-Atlantique, notamment à Nantes et dans les communes limitrophes. Cette tendance se renforce par rapport à 2010 (45% des détenteurs d'une licence étaient situés en Loire-Atlantique). Inversement, la part de structures implantées en Mayenne diminue (5% en 2014 pour 8% en 2010).

RÉPARTITION DES ENTREPRENEURS DE SPECTACLE PAR DÉPARTEMENT EN 2014

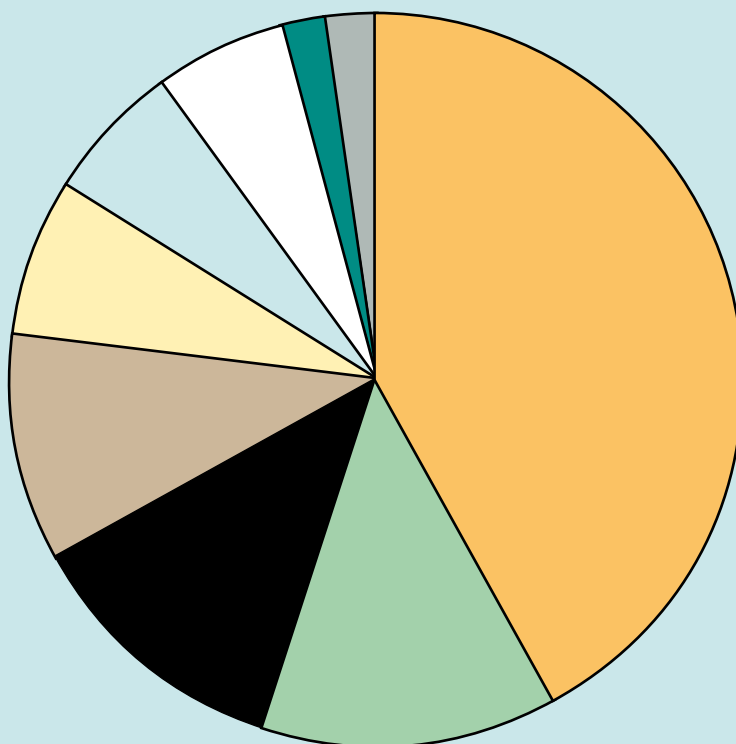


● LOIRE-ATLANTIQUE	48%
○ MAINE-ET-LOIRE	20%
○ MAYENNE	5%
○ SARTHE	14%
○ VENDÉE	13%

Lecture : 13% des entrepreneurs sont installés en Vendée.

II.3 Une variété de structures

TYPLOGIE DES ENTREPRENEURS DE SPECTACLE (RÉPONDANTS) EN 2014

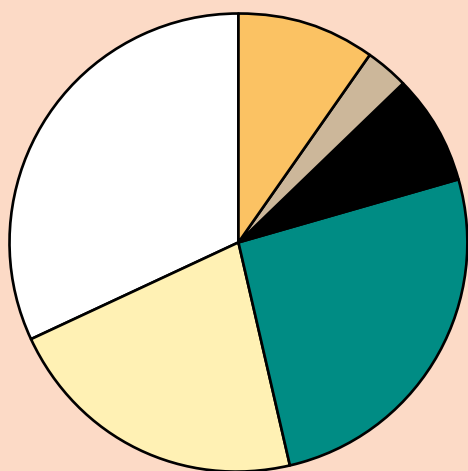


● COMPAGNIE, FORMATION MUSICALE	42%
○ FESTIVAL, PROGRAMMATEUR SANS LIEU FIXE	13%
● PRODUCTEUR, TOURNEUR	12%
○ SALLE DE SPECTACLE, THÉÂTRE DE VILLE	10%
○ PETIT LIEU DE DIFFUSION	7%
○ LIEU DE DIFFUSION LABELLISÉ, CONVENTIONNÉ	6%
○ ENSEIGNEMENT, CENTRE DE RESSOURCE	6%
● CENTRE DE PRODUCTION (LABEL)	2%
○ ÉVÉNEMENTIEL	2%

Lecture : parmi les entrepreneurs de spectacle ayant répondu au questionnaire, 42% sont des compagnies et des formations musicales.

II.4 Les champs artistiques observés

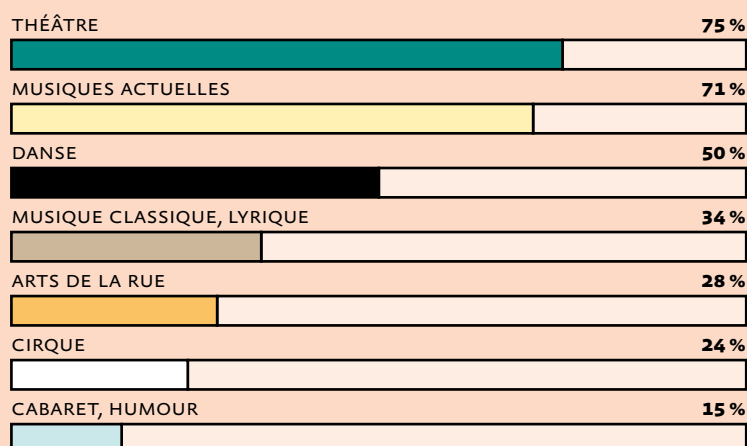
LES CHAMPS ARTISTIQUES DES ENTREPRENEURS DE SPECTACLE (RÉPONDANTS) EN 2014



●	CIRQUE, ARTS DE LA RUE	10 %
○	MUSIQUE CLASSIQUE, LYRIQUE	3 %
●	DANSE	8 %
●	THÉÂTRE, CONTE, MARIONNETTES	26 %
○	MUSIQUES ACTUELLES	22 %
○	PLURIDISCIPLINAIRE	32 %

Lecture : parmi les entrepreneurs de spectacle ayant répondu au questionnaire, 10% relèvent du cirque ou des arts de la rue.

CHAMPS ARTISTIQUES PRIVILÉGIÉS DES STRUCTURES PLURIDISCIPLINAIRES (CHOIX MULTIPLE) EN 2014



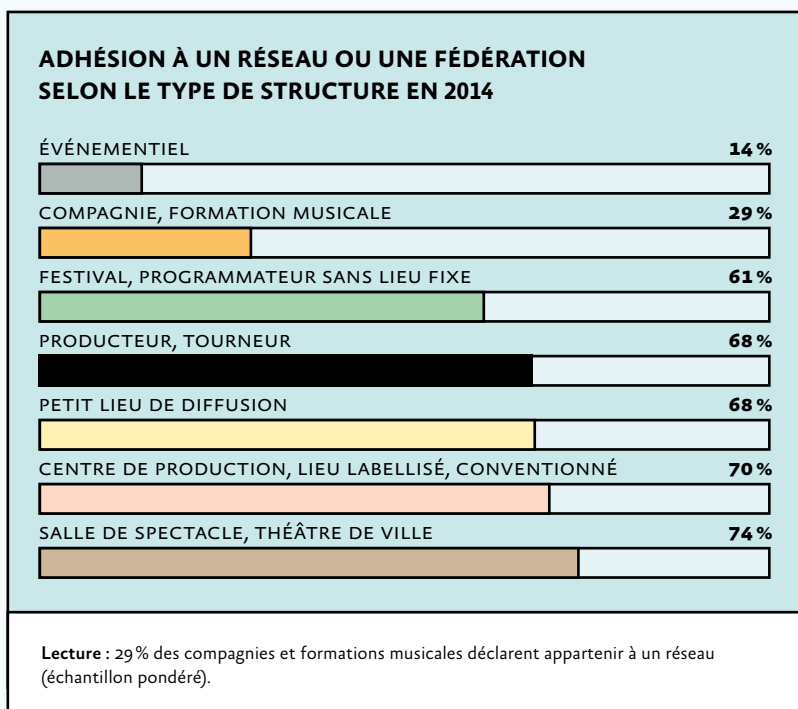
Lecture : 75% des structures pluridisciplinaires mènent, entre autres, des activités liées au théâtre, au conte ou aux marionnettes ; et 71% des activités liées aux musiques actuelles.

Près d'un tiers des répondants relève du champ pluridisciplinaire. Les principaux champs artistiques développés par les structures pluridisciplinaires sont le théâtre (75%) et les musiques actuelles (71%), ainsi que la danse (50%).

III. Évolution des modes de fonctionnement et des valeurs

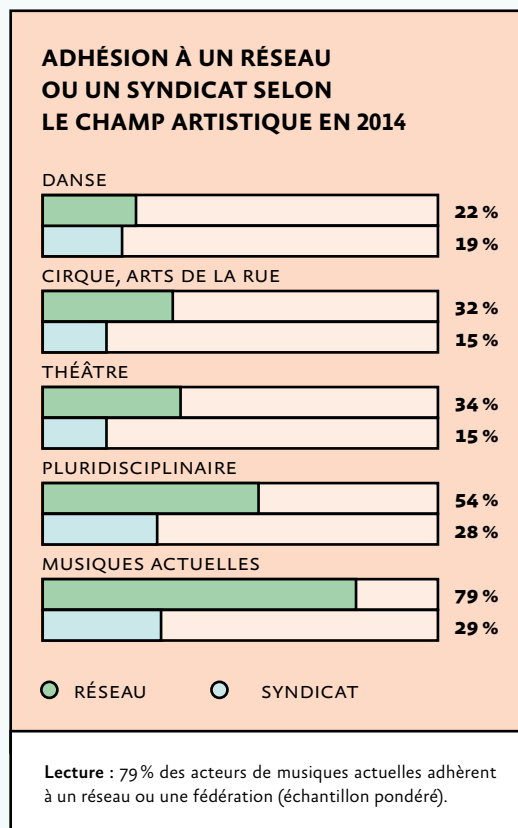
III.1 Une importante structuration en réseau

La moitié des structures (51%) déclare adhérer à un réseau ou une fédération, visant à défendre les intérêts communs d'un secteur du spectacle vivant. Cependant le niveau d'adhésion à ces réseaux ou fédérations dépend largement du type d'activité des structures répondantes :



Les compagnies et formations musicales, si elles développent des échanges avec d'autres acteurs culturels, ont moins tendance à adhérer à des réseaux formels (29%). Des réseaux informels se sont développés néanmoins par esthétique, ou par métier (les administrateurs, les chargés de production).

Enfin, l'importance du taux d'adhésion des producteurs/tourneurs à des réseaux peut se comprendre en Pays de la Loire par l'existence d'une dynamique spécifique autour des activités de « développeurs d'artistes ».



La structuration en réseau est une réalité propre au secteur culturel. Le tissu de réseaux existants est dense, allant du local au national en passant par l'échelon régional. À cet égard, la présence de plusieurs réseaux pluridisciplinaires ou spécialisés en région (Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire, Réseau Chainon – FNTAV⁶, Partenaires Culturels du Grand Ouest, CRDJ⁷, etc.) explique en partie ces taux élevés.

6 | Le réseau Chainon - FNTAV (Fédération des Nouveaux Territoires des Arts Vivants) repose sur des fédérations régionales.

7 | Le CRDJ : Collectif Régional de Diffusion du Jazz en Pays de la Loire.

III.2 Des coopérations ancrées sur les territoires

En moyenne, **68%** des entrepreneurs de spectacle ont construit des **coopérations effectives** ou réalisé des opérations partagées avec des acteurs de leur territoire. Sur l'ensemble des entrepreneurs, **57%** échangent des informations et des compétences et **43%** mutualisent des locaux ou des moyens matériels. Le fait de mettre en place des coopérations est influencé par la typologie des structures (et non par le montant des budgets ou le champ artistique) :

- **1 entrepreneur sur 4 apporte une contribution financière** régulière au titre de moyens mutualisés (locaux, emplois, animation, etc.)
- 1 entrepreneur sur 5 met en œuvre des coopérations au travers d'une logique de dons/contre-dons.
- **30% des entrepreneurs identifient des besoins de mutualisation** de personnel, de locaux ou de moyens techniques **non satisfaits** à l'heure actuelle.

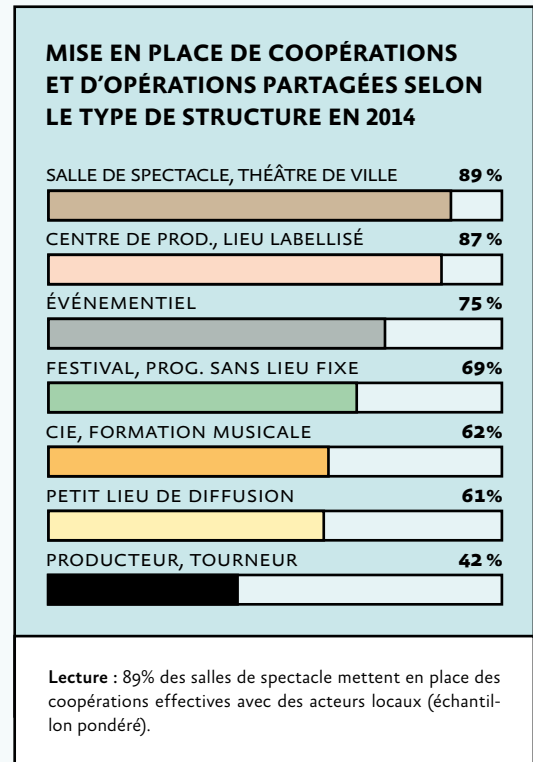
Les réponses au questionnaire permettent de préciser les besoins non satisfaits : « des besoins en personnel administratif », « certains postes non-permanents liés à l'activité saisonnière », « des espaces de travail sur plateau (lumière, son, jeu) », « espace de stockage, mise en commun d'un parc lumière, de matériel divers, etc. », « achat ou leasing sur matériel roulant de transport », « besoin de lieux de répétition, d'hébergement mis à disposition pour les artistes vivant hors département », etc.

III.3 Une implication bénévole conséquente

La moitié des structures de spectacle vivant ont recours au bénévolat pour mener à bien leurs activités. On compte 2794 bénévoles réguliers participant toute l'année aux activités des 320 structures répondantes, et 14282 bénévoles occasionnels participant à un événement ponctuel au cours de l'année.

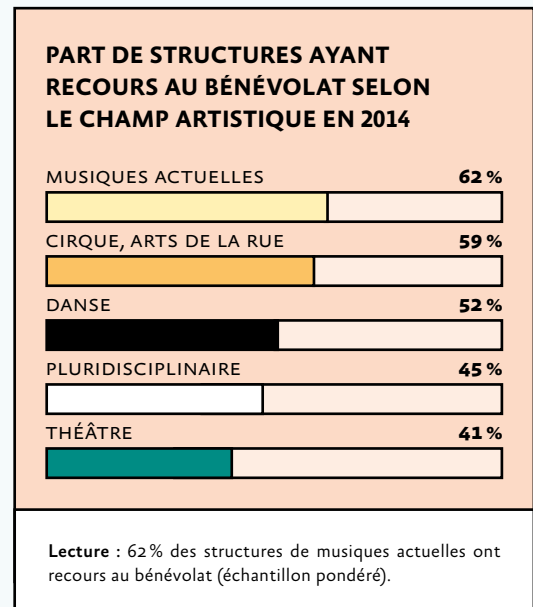
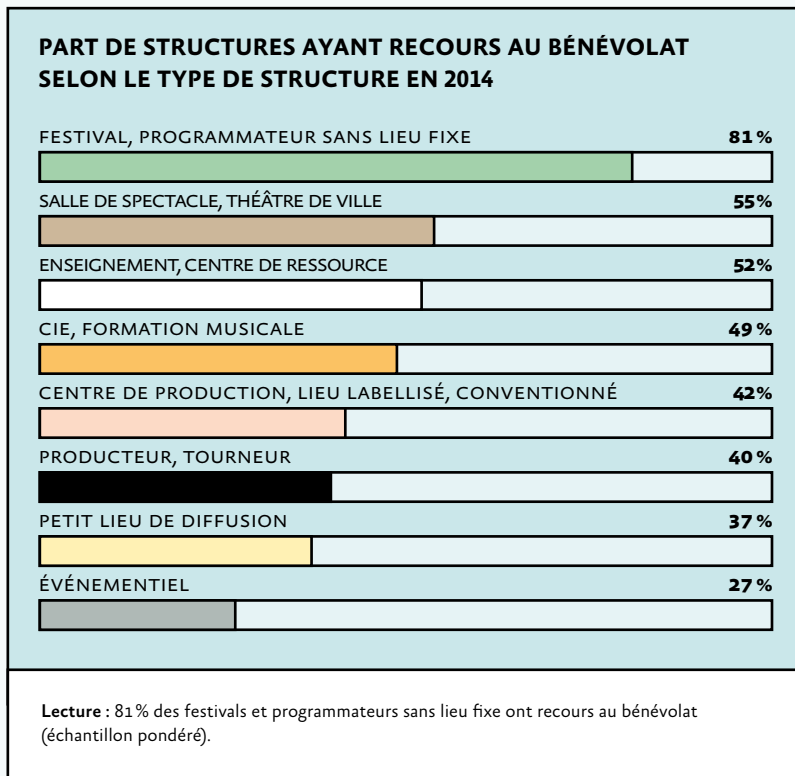
Plus de la moitié des heures effectuées dans le cadre du bénévolat bénéficie au secteur des musiques actuelles, chez les répondants. Viennent ensuite les heures réalisées pour contribuer à des projets pluridisciplinaires (34% des heures recensées).

Les bénévoles qui s'investissent dans des initiatives liées au spectacle vivant privilégient les festivals et programmations sans lieu fixe, de manière ponctuelle (48%

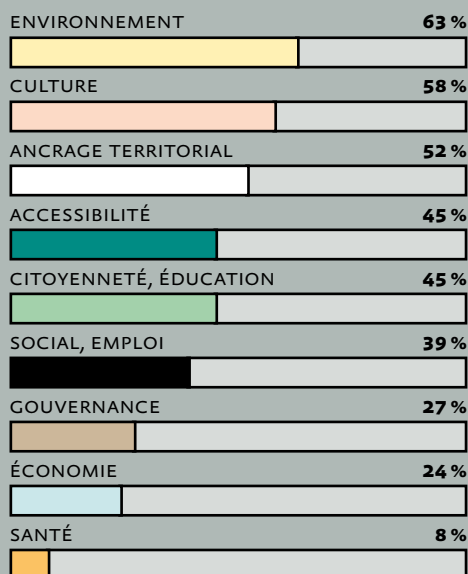


des bénévoles occasionnels repérés) ou régulière (38% des bénévoles réguliers repérés).

Ces données rappellent l'importance de l'engagement bénévole, aussi bien comme enjeu d'appropriation et de participation aux projets culturels, que comme contribution essentielle à la pérennité du secteur.



THÈMES ABORDÉS PAR LES STRUCTURES MENANT DES DÉMARCHES DD/RSO EN 2014



Lecture : parmi les acteurs culturels menant des démarches de développement durable et de responsabilité sociale, 45 % abordent les questions liées à la citoyenneté et l'éducation (échantillon pondéré).

III.4 Une prise en considération progressive du développement durable et de la responsabilité sociale

Réduire les inégalités sociales d'accès aux arts et à l'expression culturelle est une mission commune à la démocratie culturelle et au développement durable (DD). Le concept de DD peut se résumer de la façon suivante : il vise à prendre en considération **les enjeux sociaux et environnementaux du développement pour le rendre viable et équitable**. Des chercheurs en sciences sociales⁸ proposent de penser les liens entre culture et développement durable selon trois perspectives :

- **La culture dans le développement durable** : pensée comme 4^e pilier complémentaire des trois piliers fondateurs du développement durable à savoir l'équité sociale, l'exigence écologique et l'efficacité économique.
- **La culture pour le développement durable** : les productions et diffusions contribuent à la réduction de l'empreinte environnementale, au renforcement de la cohésion sociale par la valorisation d'expressions de diversité et aux retombées économiques sur les territoires.
- **Enfin, la culture comme développement durable** : rechercher des liens solidaires par la mise en relation d'artistes amateurs et professionnels, coopérer en réseau et mutualiser des ressources dans un contexte de précarité économique.

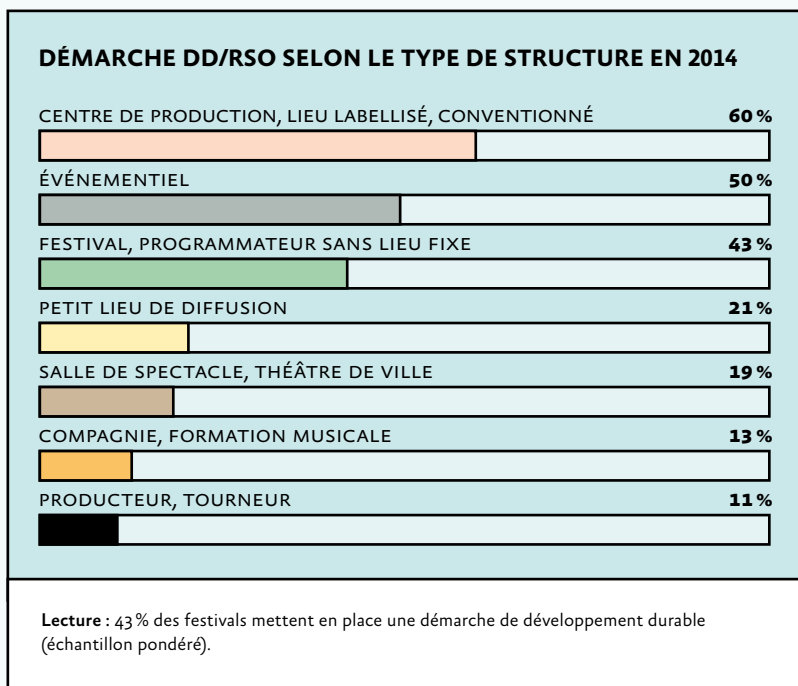
La Responsabilité Sociale des Organisations (RSO)⁹ désigne une **philosophie d'action visant l'intégration d'objectifs de développement durable**. 21 % des structures du spectacle vivant en région déclarent avoir formalisé une **démarche de développement durable** ou de **responsabilité sociale**, et parmi elles un tiers se réfèrent à un Agenda 21 de la Culture¹⁰.

31 % des structures de spectacle vivant ont mis en place des outils d'évaluation qualitative de leur activité pour **vérifier si les moyens mis en œuvre produisent les effets attendus**. Cette évaluation vise à améliorer la qualité, l'efficacité et la cohérence des activités, et constitue une composante à part entière de la démarche de responsabilité sociale. Le champ artistique, le type de structure et le budget ont une influence sur le fait de s'inscrire dans des démarches de développement durable ou de responsabilité sociale.

8 | European Cooperation in Science and Technology : Joost DESSEIN, Katriina SOINI, Graham FAIRCLOUGH, Lumina HORLINGS.

9 | RSE pour les Entreprises.

10 | L'Agenda 21 de la Culture désigne un modèle d'engagement dans les domaines de la diversité culturelle, du développement durable, de la démocratie participative ou des droits de l'Homme. La Ville d'Angers a initié en 2008 l'Agenda 21 des Cultures du territoire d'Angers afin de revisiter les politiques culturelles au regard du développement durable et des enjeux de nos sociétés : www.angers.fr/decouvrir-angers/reperes/developpement-durable/agenda-21-des-cultures-du-territoire-d-angers/organisation



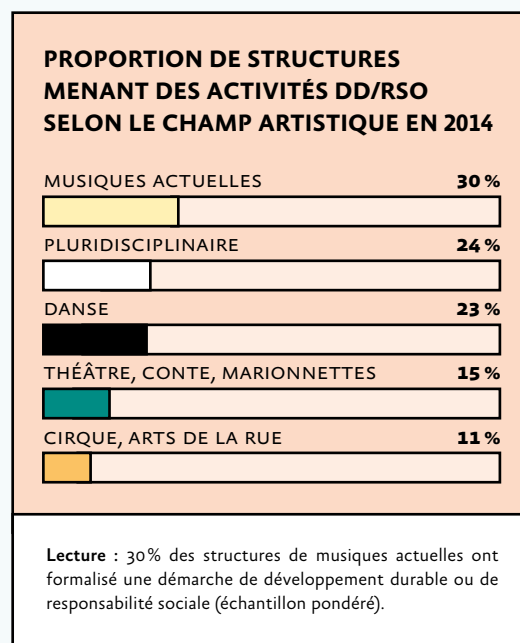
En se saisissant des enjeux de développement durable et de responsabilité sociale, les structures culturelles montrent une **adaptabilité aux réalités** et un intérêt renouvelé pour ancrer le secteur dans des valeurs partagées. Les structures **les plus enclines** à mettre en place ces démarches sont **principalement celles générant d'importantes concentrations de publics**.

Les centres de production et les lieux labellisés, ainsi que les structures de l'événementiel et les festivals, drainent de nombreux publics et s'engagent à cet égard plus fortement dans des démarches de développement durable, notamment sur les questions environnementales. Par ailleurs, le choix du développement durable peut représenter une stratégie de différenciation face à une concurrence accrue.

Les entrepreneurs du champ des musiques actuelles sont ceux qui proportionnellement s'y investissent le plus. Ainsi, plusieurs festivals musicaux se sont organisés autour d'une démarche de développement durable qu'ils ont formalisée au travers d'un référentiel¹¹, de la production d'une étude¹² et d'un processus collectif en cours pour s'approprier les démarches de responsabilité sociale.

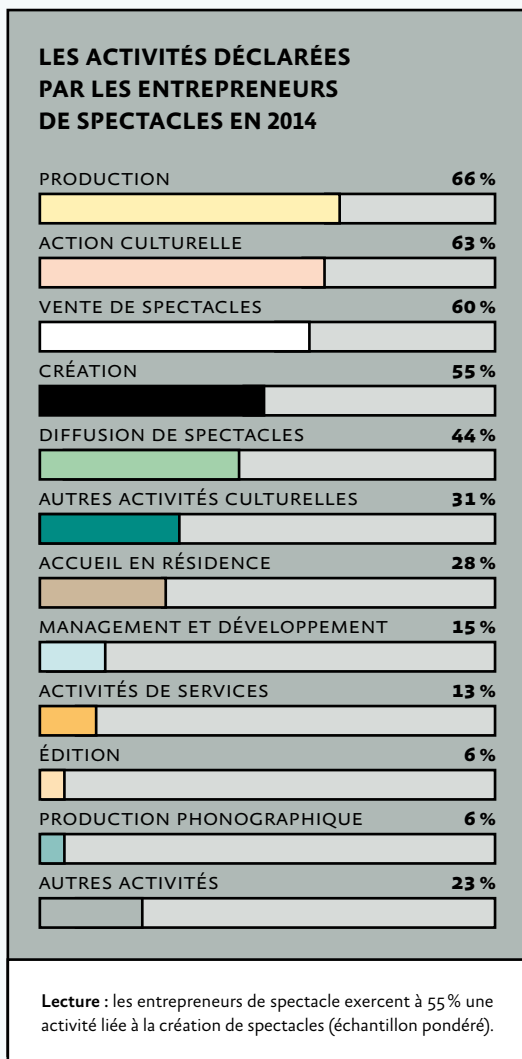
11 | « Festivals et développement durable », Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire, juillet 2016.

12 | « Festivals de musiques en Pays de la Loire : publics et économie », Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire, octobre 2016.



Plus les budgets des structures sont conséquents, plus celles-ci sont enclines à s'inscrire dans ces démarches. Différentes explications entrent en jeu : se saisir des questions de développement durable représente un **enjeu de visibilité** et de **communication** conséquent. Quant aux structures aux budgets plus limités, elles ont moins de temps à dégager pour formaliser ces démarches.

IV. Les activités des entrepreneurs de spectacle



IV.1 Diversité des activités des entrepreneurs de spectacle

Les entreprises du spectacle, quel que soit leur cœur de métier ou leur fonction, exercent simultanément une diversité d'activités. Cette situation peut être recherchée (une concentration des activités sur un territoire) ou contrainte (le besoin de diversifier ses ressources pour réduire la prise de risques inhérente à un travail de production, par exemple).

IV.2 Création de spectacles, production, coproduction

Si l'activité de création est l'apanage des artistes, la production visant à monter un spectacle est portée par une variété d'entrepreneurs bien plus large : les producteurs-tourneurs, les structures de diffusion (y compris des festivals) portant une production déléguée en interne¹³, etc.

Les compagnies et formations musicales ont produit en moyenne 2 spectacles ou projets artistiques en 2014.

Le modèle économique de la production repose largement sur la logique de soutien à la création artistique défendue par le Ministère de la culture et de la communication, comme par les collectivités.

60 % des compagnies et formations musicales et 40 % des bureaux de production ou producteurs-tourneurs déclarent avoir bénéficié d'une aide publique à la production.

D'autres types de ressources peuvent être mobilisés :

- **Les fonds propres**, lorsque les entrepreneurs ont pu générer des excédents sur l'activité.
- **Le mécénat d'entreprise** (5 % des entrepreneurs).

Le financement participatif est peu pratiqué : on dénombre 1 seule campagne de crowdfunding pour soutenir une création en 2014¹⁴.

Seules 24 % des compagnies et formations musicales perçoivent un apport en coproduction¹⁵, pour des montants qui s'échelonnent de 1 000 euros à plus de 100 000 euros.

Lors des échanges liés à la collecte des données, ont été cités des exemples de coproduction de spectacle entre compagnies, **qui mutualisent alors leurs ressources artistiques et financières dans un contexte de précarité et d'apparition de stratégies collaboratives plus affirmées.**

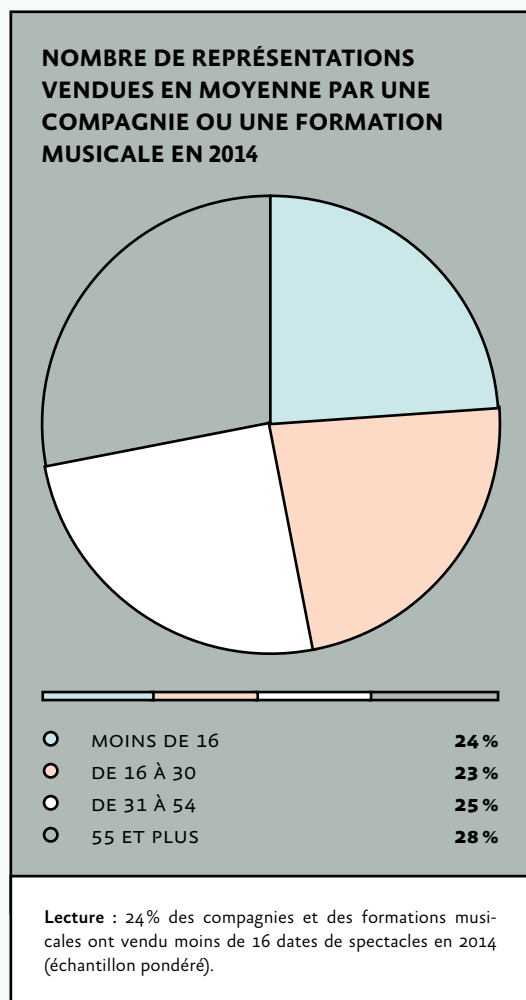
13 | C'est-à-dire mettant en œuvre les moyens financiers, techniques, humains pour produire le spectacle et mettre en place les premières étapes de sa distribution au sein d'un réseau de diffusion.

14 | Au regard de l'évolution rapide des usages dans le secteur culturel, il est possible que ce chiffre ait augmenté depuis.

15 | «La coproduction permet de regrouper des moyens financiers pour parvenir à financer le montage d'un spectacle et le lancement de son exploitation [...] C'est une relation partenariale souvent définie à moyen terme, liée à un contrat de cession ou de coréalisation : après avoir aidé le spectacle à exister, le coproducteur le présente à son public. La coproduction est un moteur essentiel pour notre secteur, le moyen d'existence de la plupart des projets ; elle fait partie intégrante des missions statutaires des Scènes nationales et CDN.» Pratiques et usages des contrats dans le spectacle vivant, compte-rendu de la journée d'information du 10 février 2003. Centres de Ressources du Spectacle vivant.

IV.3 Distribution-vente de spectacles

La vente totale de spectacles pour les compagnies et formations musicales est quasiment stable : **42 dates vendues en moyenne en 2014**, soit une hausse légère par rapport à 2010 (40 dates vendues).



Parmi les compagnies qui se situent sous le seuil des 16 dates vendues en 2014, on compte :

- une part importante de **jeunes compagnies** (nées depuis 2011).
- à part égale, des compagnies ne disposant pas encore de soutien public et des compagnies aidées.
- une proportion légèrement plus importante de **compagnies de danse**.

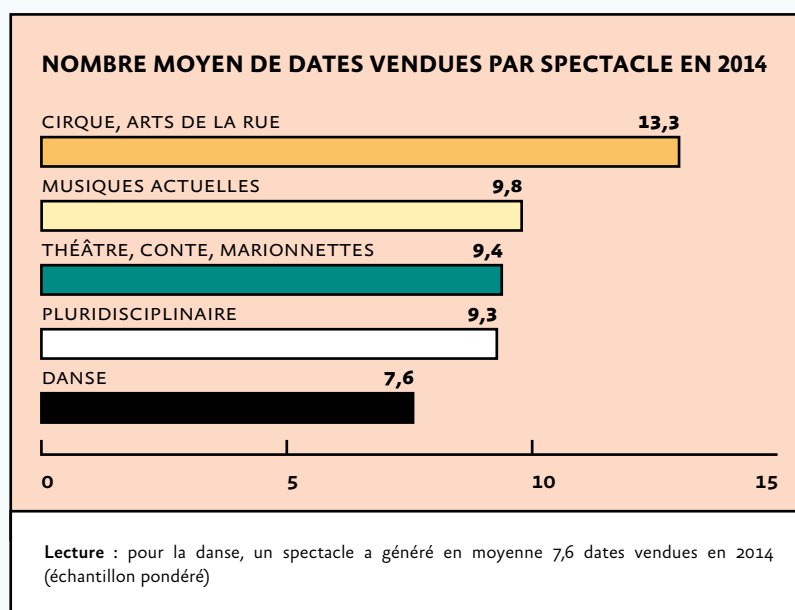
Le fait d'avoir créé et produit un spectacle en 2014 joue sur le nombre de dates distribuées cette même année : 2/3 des compagnies qui ont vendu plus de 55 dates ont créé en 2014, et travaillé leur distribution en conséquence. Elles ont bénéficié pour ce faire d'un soutien public, et sont plus structurées.

Le nombre d'actions culturelles menées en moyenne est quasiment proportionnel au nombre de dates vendues. Ce sont les compagnies ayant vendu entre 31 et 54 dates qui s'emparent davantage de cette activité, à plus de 81%. **Les compagnies et formations musicales qui ont vendu moins de 16 dates ne se consacrent donc pas en priorité, par défaut ou par choix stratégique, à l'action culturelle.**

50% des producteurs-tourneurs et bureaux de production vendent plus de 83 dates en 2014.

De nombreux développeurs d'artistes et producteurs-tourneurs relèvent des musiques actuelles. **Certains d'entre eux ont vu leur activité se développer très fortement entre 2010 et 2014.** Quelques structures exerçant leur activité dans le champ des arts de la rue ont déclaré un nombre important de dates vendues. Enfin, on compte des entreprises se positionnant sur le créneau variétés/humour/cabaret, et s'adressant en priorité aux entreprises et aux collectivités.

En termes de distribution, on observe des disparités selon les esthétiques :



Par ailleurs, **43% de ces dates ont été vendues en Pays de La Loire.**

Le maillage régional fonctionne donc bien, notamment pour la danse qui réalise 52% de sa distribution en Pays de la Loire. **Certaines disciplines « s'exportent plus facilement sur des réseaux nationaux.** C'est le cas des arts de la rue et du cirque, par exemple.

Enfin, près de 10% des dates jouées par les compagnies et formations musicales ont été auto-diffusées, c'est-à-dire organisées directement par la structure qui récupère alors les recettes de billetterie. Ce choix de montrer son travail en s'affranchissant des logiques de diffusion traditionnelles (vendre son spectacle à un lieu) permet de pallier la difficulté à distribuer ses spectacles.

IV.4 Développement de l'accueil d'artistes en résidence

Plus d'un tiers des structures de l'échantillon accueillent des artistes en résidence. En 2010, seul 20% de l'échantillon total déclarait proposer des résidences ou mises à disposition de lieux.

Cette augmentation est le fait :

- Des compagnies ayant développé des lieux de travail : elles étaient 7% à accueillir d'autres équipes en 2010 et sont plus de 11% en 2014.
- Des festivals et programmateurs sans lieu fixe, qui accueillent également : plus de 36% en 2014, contre 25% en 2010.
- Des structures socio-culturelles et théâtres de villes : 59% en 2010, 85% en 2014.

On peut imaginer que cette évolution a un lien fort avec le développement de l'action culturelle, observé sur la quasi-totalité des entrepreneurs, et le souhait de développer une présence artistique sur le territoire. Les résidences sont en effet l'occasion de créer de multiples actions avec la population.

- 47% des structures qui accueillent en résidence se contentent d'une mise à disposition de lieu ponctuelle.
- 8% mettent systématiquement en place une convention avec engagement financier.
- 45% alternent ces deux modalités.

En moyenne, une équipe est accueillie en résidence 7,7 jours sur un lieu avec, comme en 2010, des disparités selon le champ artistique concerné :

- Musiques actuelles : une résidence ou une mise à disposition dure en moyenne 5 jours.
- Théâtre - Danse : en moyenne, un peu plus de 11 jours.

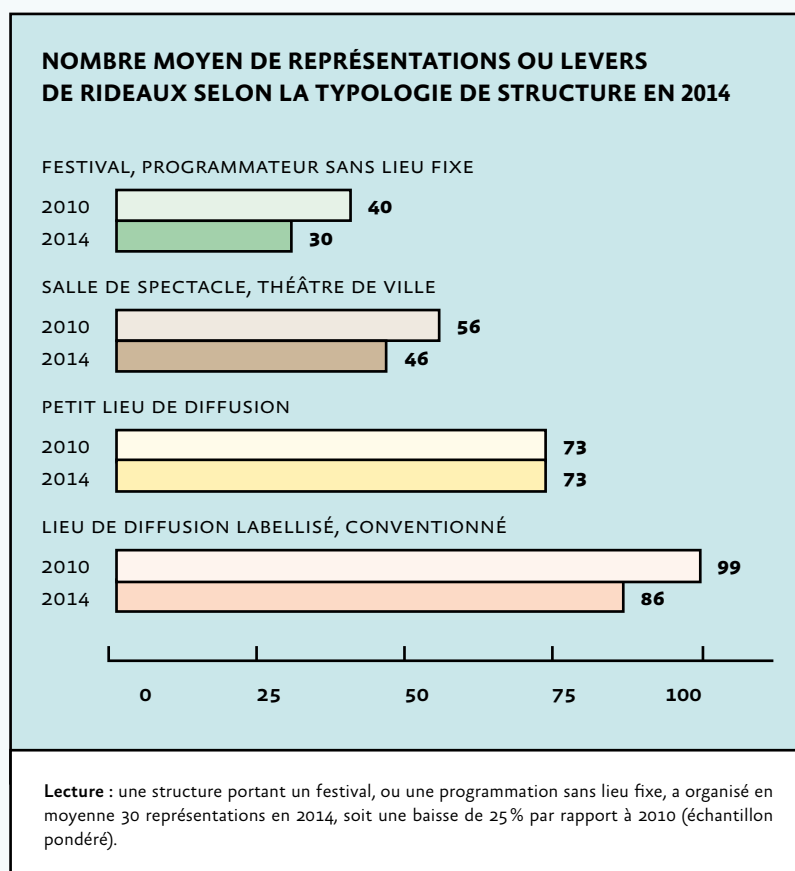
IV.5 Diffusion

Diminution du nombre de représentations dans le réseau traditionnel de diffusion

La diffusion est portée par une variété d'entrepreneurs :

- Les lieux de diffusion labellisés et conventionnés, les centres de production labellisés.
- Les théâtres de ville et salles de spectacles, les petits lieux et lieux dits « intermédiaires ».
- Les festivals.
- Les producteurs-tourneurs, les compagnies qui peuvent également auto-diffuser des spectacles ou programmer dans le cadre d'un temps fort.

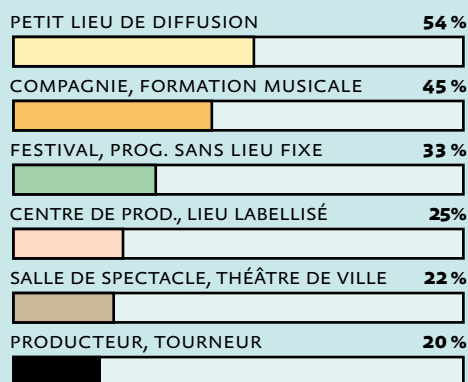
Le nombre de représentations organisées a en moyenne diminué pour l'ensemble du réseau de diffusion entre 2010 et 2014.



Ces résultats s'expliquent avant tout par la diminution de la part budgétaire dédiée à la programmation. Au sein des scènes publiques à l'échelle nationale, le budget artistique est ainsi passé en moyenne de 39% à 33,6% du budget total entre 2007 et 2014¹⁶.

16 | «Enquête sur les scènes publiques permanentes membres du SNSP», Bénédicte Dumeige - SNSP, janvier 2016.

PROPORTION D'ARTISTES ISSUS DE LA RÉGION AU SEIN DE LA PROGRAMMATION DES ENTREPRENEURS EN 2014



Lecture : la programmation des lieux de diffusion labellisés ou conventionnés est constituée en moyenne à 25% d'artistes issus de la région Pays de la Loire (échantillon pondéré).

Les petits lieux de diffusion conservent une programmation stable, notamment les cafés-cultures. Ceux-ci bénéficient en 2014 d'un fonds d'aide à l'emploi artistique expérimenté en Pays de la Loire, puis élargi au niveau national à travers la création d'un Groupement d'Intérêt Public. Dans le secteur des musiques actuelles, et notamment du jazz, ce dispositif constitue un levier intéressant pour soutenir la diffusion artistique¹⁷.

Chez les acteurs de la diffusion, les résultats font apparaître un recours variable à la coréalisation¹⁸ :

- Presque tous les lieux labellisés ou conventionnés y ont recours (en moyenne, 11 dates y sont diffusées dans le cadre d'une coréalisation)
- Les salles de spectacles et théâtres de ville y ont recours beaucoup moins fréquemment (1,5 dates).

Diffusion des artistes régionaux

Les structures de diffusion semblent jouer leur rôle en termes de diffusion du travail des artistes du territoire. Les artistes régionaux s'appuient prioritairement sur les petits lieux, les cafés-cultures, les lieux intermédiaires gérés par des compagnies pour présenter leur travail.

Diffusion hors les murs

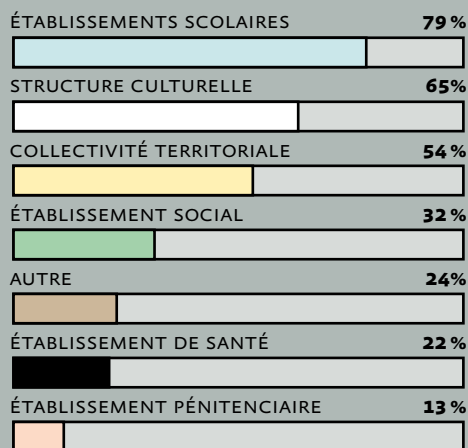
En dehors des salles, d'autres modes de diffusion se développent, ou ont tendance à être davantage mis en valeur, aussi bien dans le cadre d'une proximité recherchée avec le territoire et ses habitants que dans des logiques d'événementialisation croissante de la culture et des loisirs. C'est le cas du théâtre en appartement, proposé par certains producteurs et certaines compagnies, et des temps forts qui émaillent les saisons. Ainsi, plus des 2/3 des lieux de diffusion investissent les espaces publics.

Certains lieux (labellisés ou non) programment également ponctuellement dans d'autres établissements culturels, et dans des lieux hors champs culturels (éducation, santé). 15% d'entre eux ne programment jamais « hors les murs ».

¹⁷ | www.gjpcafescultures.fr

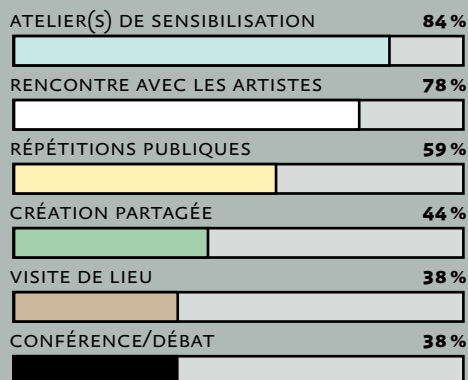
¹⁸ | « Les contrats de coréalisation sont des contrats conclus entre un producteur et un organisateur de spectacles aux termes duquel le producteur s'engage à donner, dans un lieu dont dispose l'organisateur, un certain nombre de représentations moyennant une quote-part de la recette réalisée par le spectacle. » Pratiques et usages des contrats dans le spectacle vivant, compte-rendu de la journée d'information du 10 février 2003. Centres de Ressources du Spectacle vivant.

PARTENAIRES DES ACTIONS CULTURELLES (CHOIX MULTIPLE) EN 2014



Lecture : 79% des structures menant des actions culturelles impliquent des établissements scolaires (échantillon pondéré).

TYPES D'ACTIONS CULTURELLES MENÉES (CHOIX MULTIPLE) EN 2014



Lecture : 84% des structures menant des actions culturelles proposent des ateliers de sensibilisation aux pratiques artistiques (échantillon pondéré).

IV.6 Actions culturelles

63% des entrepreneurs de spectacle en Pays de la Loire ont mené des actions culturelles en 2014, alors qu'ils étaient 52% en 2010. Les actions culturelles ont pour finalité principale de réduire les inégalités d'accès à la culture de publics spécifiques tels que les jeunes, les personnes dites « éloignées » ou « empêchées » (exemple : les détenus). Les dernières données issues des structures culturelles comme des artistes attestent de la **diversification et de l'intensification des actions culturelles**.

Les actions culturelles se concrétisent sous différentes formes :

Les ateliers de sensibilisation et les rencontres avec les artistes sont les actions les plus couramment menées par les structures souhaitant s'adresser à des publics spécifiques.

Elles s'opèrent avec différents types de partenaires :

Ce sont majoritairement des partenariats avec les établissements scolaires qui sont mis en place par les entrepreneurs de spectacle. **En moyenne, le nombre de partenaires par action culturelle s'établit à 2,7**, ce qui atteste d'une dimension coopérative indispensable à la mise en place de ces actions.

La moitié des structures culturelles a mené plus de 11 actions en 2014¹⁹, **soit au moins 1 par mois**. Et ce bien que 49% des structures n'aient aucun poste dédié aux actions culturelles. 29% travaillent avec moins d'un équivalent temps plein (ETP²⁰) dédié à l'action culturelle et 22% ont un 1 ETP ou plus dédié à cette activité.

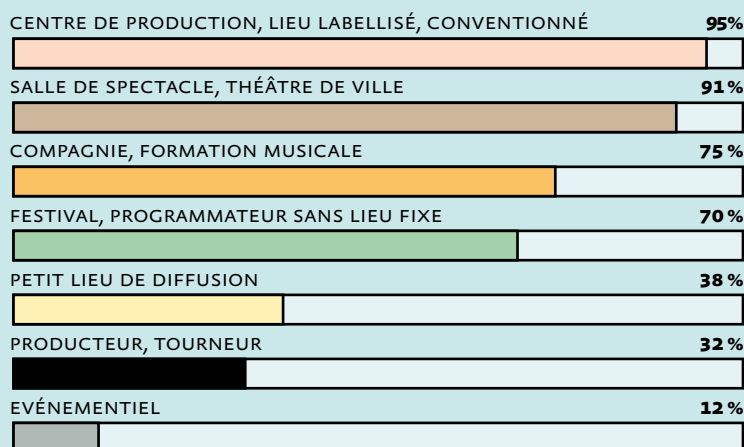
Et sont menées par différents types de structures, soit :

- 95% des lieux labellisés et conventionnés (salles de diffusion et centres de production), car les actions culturelles font partie intégrante de leurs missions et figurent dans quasiment tous les cahiers des charges les liant aux financeurs publics (hors label Zénith). En moyenne, ils ont mené **39 actions** en 2014, soit un peu plus de 3 par mois.
- 91% des **salles de spectacles** et théâtres de ville, pour une moyenne de **16 actions** en 2014.
- 75% des **compagnies et formations musicales**, souvent à la demande des lieux de diffusion dans lesquels elles se produisent. En moyenne, elles ont mené **20 actions** en 2014.
- 74% des **festivals**, pour une moyenne de **15 actions** en 2014.
- 44% des **petits lieux de diffusion et lieux intermédiaires**, ce qui reste une proportion élevée au vu du moindre degré d'institutionnalisation de ces structures. Ils mettent en place en moyenne **18 actions par an**.
- Près d'**1 producteur-tourneur sur 3** : ils sont proportionnellement moins nombreux que les autres types d'entrepreneurs car leur activité est moins directement en lien avec les publics. Soit en moyenne, **7 actions par an**.

19 | La quantification des actions culturelles est complexe. Les structures ont été interrogées quant à leurs « projets » d'action culturelle (un projet pouvant être présenté plusieurs fois), cependant les acteurs ont pu interpréter différemment la question, une confusion pouvant exister entre temps d'action (une rencontre, une visite) et projet d'action.

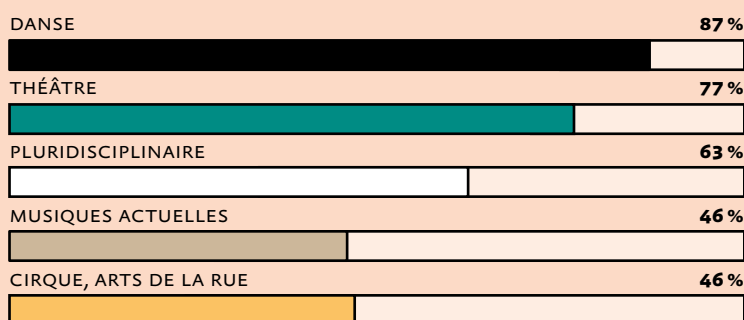
20 | Équivalent Temps Plein (1 ETP = 1820 H/an correspondant à 35 H/semaine). Du fait des personnes travaillant en temps partiel, il y a très souvent moins d'ETP que de personnes salariées. Cette mesure est la plus couramment utilisée par les instituts d'études.

PROPORTION DE STRUCTURES MENANT DES ACTIONS CULTURELLES, SELON LA TYPOLOGIE EN 2014



Lecture : 70% des festivals et programmeurs sans lieu fixe mènent des actions culturelles (échantillon pondéré).

PROPORTION DE STRUCTURES MENANT DES ACTIONS CULTURELLES, SELON LE CHAMP ARTISTIQUE EN 2014



Lecture : 87% des structures de danse mènent des actions culturelles (échantillon pondéré).

Le fait de mener des actions culturelles est influencé par le champ artistique :

La présence grandissante des actions culturelles dans le spectacle vivant, peut s'expliquer pour plusieurs raisons :

- D'abord une forme d'injonction de la part des financeurs publics à réaliser des actions culturelles, à l'heure où la grande majorité des publics de la culture reste issue des catégories socio-professionnelles les plus favorisées²¹. Celle-ci s'est notamment caractérisée au cours des dernières années, par une évaluation plus précise des types d'actions menées, de leur fréquence, des publics touchés, etc. Finalement, ces demandes institutionnelles semblent avoir conduit à une meilleure structuration de cette activité.
- Ensuite, les actions culturelles permettent de répondre à un enjeu de diversification et d'élargissement des publics qui, à terme, peut conduire à une augmentation de la fréquentation et contribuer ainsi à consolider l'équilibre financier des structures.
- Enfin, bien sûr, les acteurs culturels investissent aussi le champ des actions culturelles par conviction éthique, visant à partager l'art avec le plus grand nombre, et ce tout en défendant la diversité culturelle²².

21 | L'ensemble des données sur les publics de la culture atteste depuis de nombreuses années et aujourd'hui encore, de la surreprésentation des catégories socio-professionnelles dites supérieures et de la sous-représentation des catégories populaires dans les publics des festivals, théâtres, salles de concert, etc. comme le confèrent les nombreuses données produites à ce sujet (exemple : *Les publics de la culture*, Olivier DONNAT et Paul TOLILA, Presses de Sciences Po, Paris, 2003)

22 | En savoir plus : Opale & Fedelima, « Actions culturelles et musiques actuelles. Principaux résultats d'une enquête nationale », Éditions Seteun, 2016 volume.revues.org/3982.

V. Les modèles économiques des entrepreneurs de spectacle

V.1 Mixité des ressources et baisse tendancielle de la part des ressources publiques

L'activité des entrepreneurs de spectacle repose sur une mixité des ressources, à la fois :

Privées : Les recettes propres, c'est-à-dire les ventes et prestations diverses, pesant plus de 47% de l'ensemble des ressources de l'échantillon 2014. Les dons, partenariats et sponsoring représentent moins de 2% des ressources globales.

Et publiques : 12% des entrepreneurs sont des structures publiques. Les associations bénéficient à 76% d'une aide financière (subvention) d'une collectivité ou de l'État. 30% des structures privées commerciales interrogées bénéficient également d'un soutien public.

Au total, en 2014 :

- 25% des entrepreneurs interrogés ne perçoivent aucune subvention.
- 18% perçoivent une aide publique ponctuelle.
- 53% bénéficient d'un conventionnement pour une durée d'un an ou plus.

Les subventions d'exploitation et aides publiques au fonctionnement représentent en 2014 41% du montant total des ressources des entrepreneurs interrogés. En 2010, ce résultat se montait à 42,6%. L'hypothèse développée est que certaines catégories d'entrepreneurs de spectacle ont vu leurs ressources augmenter, notamment grâce à une hausse de leurs recettes propres. Néanmoins, ceci ne vaut pas pour tous, et masque des difficultés croissantes pour un certain nombre d'acteurs parmi les plus exposés aux logiques concurrentielles.

V.2 Auto-perception des structures

Les entrepreneurs de spectacle ont été interrogés quant à la perception qu'ils ont de leurs niveaux d'activité :

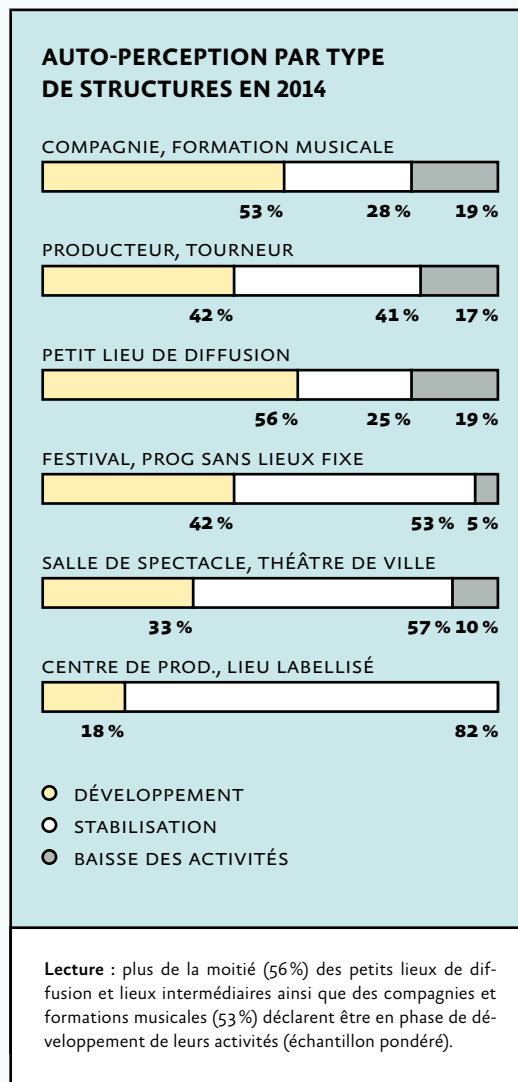
- 14% d'entre eux estiment connaître une baisse de leurs activités.
- 37% se déclarent en phase de stabilisation.
- 46% en phase de développement.

L'auto-perception est influencée par le type d'activité des structures.

Les entrepreneurs fortement exposés aux logiques concurrentielles²³ que sont les compagnies et les collectifs d'artistes, se positionnent aux extrêmes : 19% ressentent une baisse de leur activité en 2014, alors que parallèlement 53% déclarent être en développement.

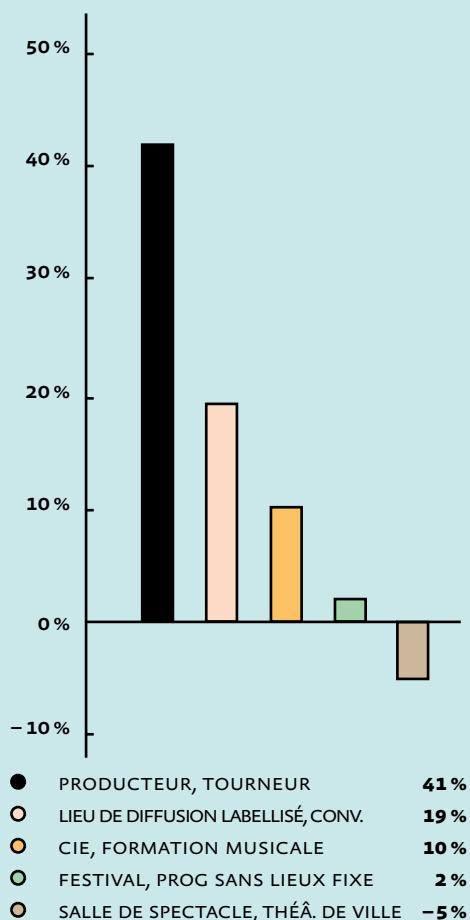
C'est également le cas des producteurs-tourneurs, des petits lieux, qui peuvent connaître des phénomènes de saturation de marché.

L'âge des structures comme le champ artistique n'ont pas d'influence significative sur le fait de se déclarer en développement.



23 | Voir Philippe HENRY, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Grenoble, PUG, 2009.

ÉVOLUTION DES BUDGETS MÉDIANS ENTRE 2010 ET 2014, EN EUROS CONSTANTS



Lecture : les lieux de diffusion labellisés ont vu leur budget médian augmenter de 19% entre 2010 et 2014 (en euros constants, échantillon pondéré).

V.3 Une évolution des budgets à la hausse, qui masque des disparités

Entre 2010 et 2014, on observe une hausse tendancielle des budgets médians :

1 entrepreneur sur 2 a un budget supérieur à 141 600 € en 2014 (134 236 en euros constants), alors que ce résultat était de 117 000 € en 2010.

Les lieux de diffusion labellisés et conventionnés :

— Budget moyen : 2 329 813 € / Budget médian : 1 977 975 €

Entre 2010 et 2014, une part non négligeable de ces entrepreneurs a connu une refonte de ses missions qui explique en partie les variations observées (+ 19 %) ²⁴.

Les salles de spectacle et théâtres de ville :

— Budget moyen : 589 223 € / Budget médian : 402 146 €

Relevant à plus de 78% du secteur public, ces entrepreneurs constituent un maillage important sur le territoire régional. Moins de 10% déclare être en baisse d'activité, même si on observe une baisse du budget médian (-5%).

Les festivals et programmeurs sans lieu fixe :

— Budget moyen : 351 486 € / Budget médian : 164 138 € ²⁵

La différence perceptible entre le budget moyen et médian témoigne de l'éclatement de cette catégorie d'acteurs. Le territoire abrite en effet des manifestations d'envergure nationale et internationale, comme de petites manifestations ancrées à l'échelle locale. Les festivals et programmations sans lieu fixe sont portés en majorité par des associations, mais un certain nombre de structures publiques misent également sur ce type de projet dans le cadre de leur politique culturelle et d'animation du territoire.

Les producteurs-tourneurs :

— Budget moyen : 372 175 € / Budget médian : 154 706 €

On observe une forte augmentation du budget médian chez les producteurs. Les quelques entreprises agissant à l'échelle nationale et internationale installées en région voient en effet un fort développement de leur activité sur cette période. D'autres structures de petite taille disparaissent sur la période.

Les compagnies et formations musicales :

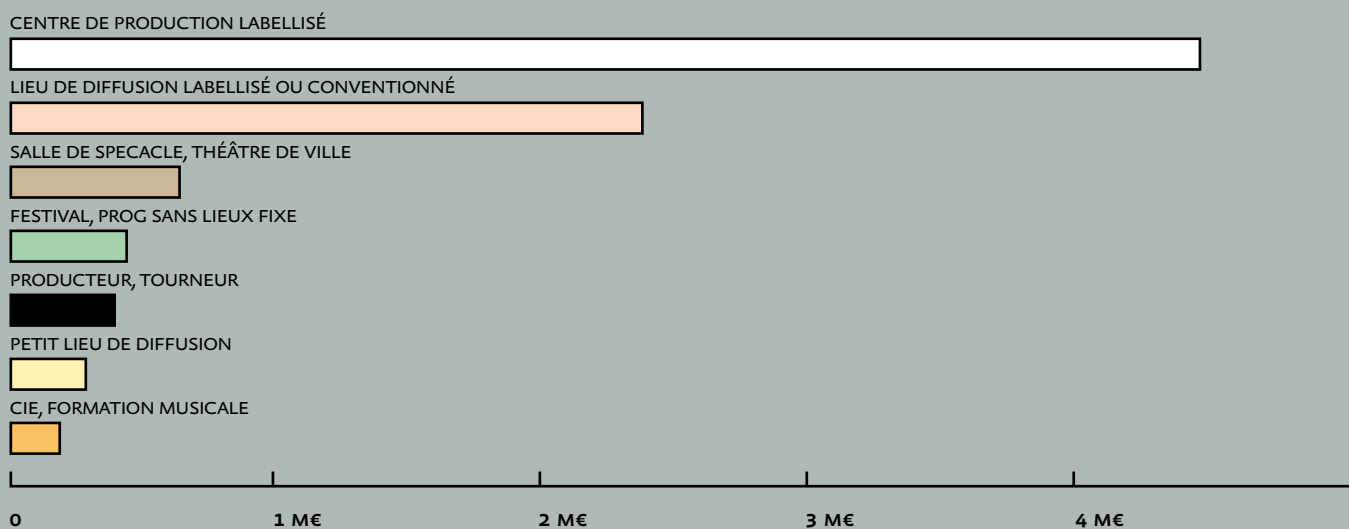
— Budget moyen : 142 875 € / Budget médian : 90 975 €

Du fait du dynamisme du secteur en région, de nouvelles compagnies et formations musicales se sont installées sur le territoire depuis 2010. On trouve parmi elles des structures qui ont pu bénéficier d'une reconnaissance rapide de la part des partenaires publics comme du réseau professionnel. Ainsi, le budget médian de l'ensemble des compagnies et des formations musicales, y compris les nouveaux « entrants », augmente, avec un soutien public qui suit cette évolution. On identifie néanmoins, entre 2010 et 2014, un certain nombre de compagnies, implantées depuis plusieurs années sur le territoire, qui voient leur budget moyen diminuer. Ceci explique le sentiment de baisse d'activité ressenti (cf. V.2 Auto-perception des structures, page 16).

24 | On pense notamment au rattachement du festival des 3 Éléphants au 6par4, et sa labellisation SMAC, ou encore à l'évolution du projet de la scène nationale de Saint-Nazaire.
25 | Pour les festivals et programmeurs sans lieu fixe, les données du Hellfest n'ont pas été intégrées.

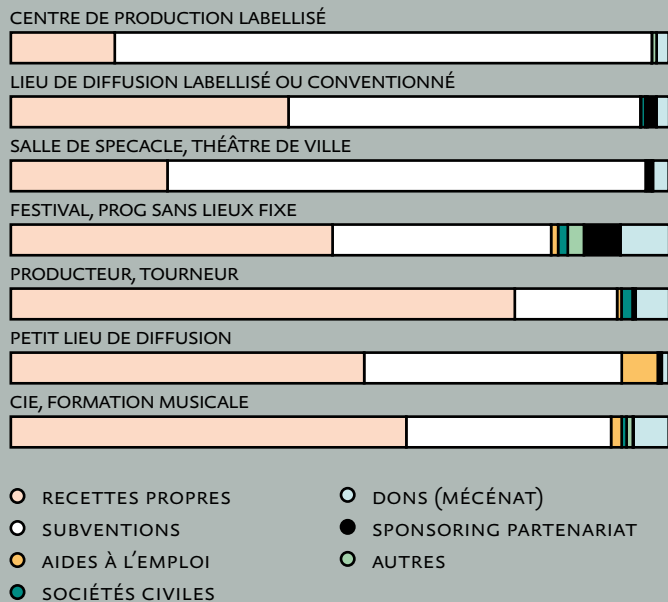
V.4 Les ressources des entrepreneurs de spectacle

BUDGET MOYEN DES ENTREPRENEURS DE SPECTACLE EN 2014 EN EUROS COURANTS

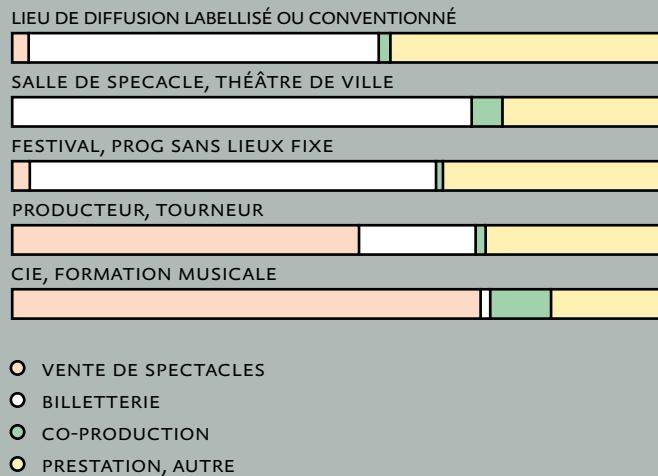


Lecture : le budget moyen d'une compagnie ou d'une formation musicale est de 142 875 € en 2014 (échantillon pondéré). Pour les festivals et programmeurs sans lieu fixe, les données du Hellfest n'ont pas été intégrées.

RESSOURCES DES ENTREPRENEURS DE SPECTACLE EN 2014, SELON LEUR TYPOLOGIE (MOYENNES)



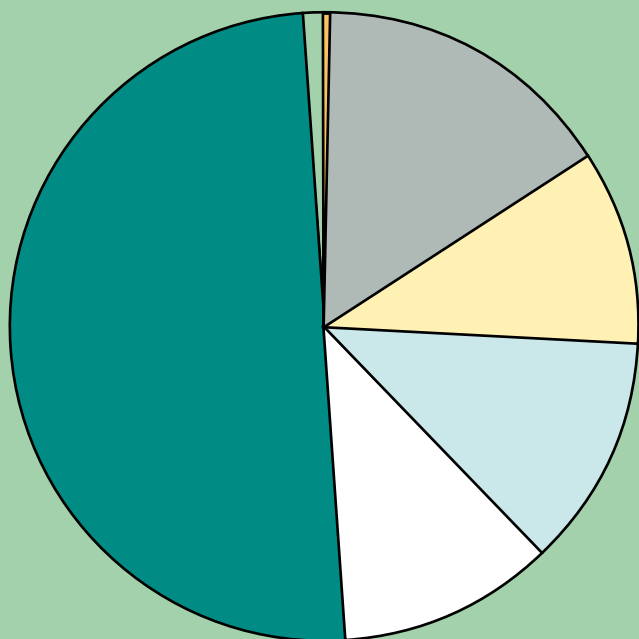
DÉTAIL DES RECETTES PROPRES DES ENTREPRENEURS DE SPECTACLE EN 2014, SELON LEUR TYPOLOGIE



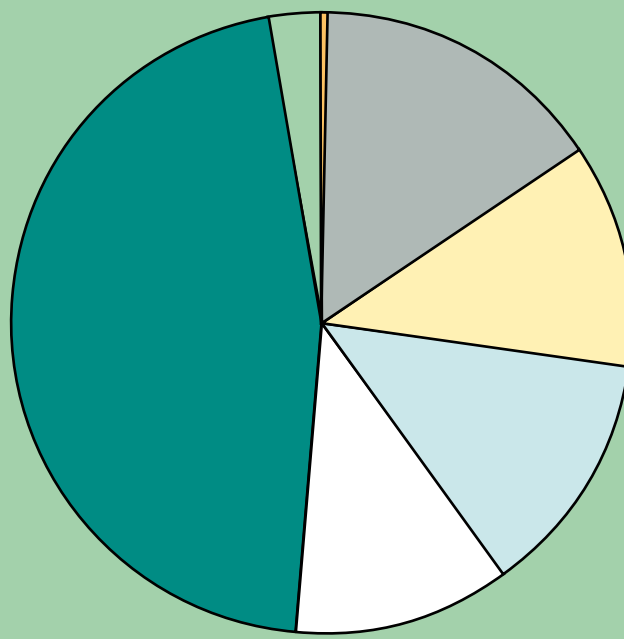
Lecture : un centre de production labellisé voit ses ressources, en moyenne, réparties comme suit : environ 16% de recettes propres, 1% de dons (mécénat), 2% d'autres produits et 81% de subventions d'exploitation (échantillon pondéré).

Lecture : quand on observe les recettes propres des compagnies et formations musicales, elles se répartissent à 71% en ventes de spectacles, à 18% en prestations (notamment pour l'action culturelle), et ensuite viennent les apports en co-production et la billetterie (échantillon pondéré).

ORIGINE DES FINANCEMENTS PUBLICS DES ENTREPRENEURS DE SPECTACLE EN 2010



ORIGINE DES FINANCEMENTS PUBLICS DES ENTREPRENEURS DE SPECTACLE EN 2014



UNION EUROPÉENNE

0,2 %

ÉTAT

15,7 %

RÉGION

10,1 %

DÉPARTEMENT

12,4 %

COM. COM, D'AGGLO, URBAINE

11,1 %

VILLE

49,6 %

AUTRES

0,9 %

UNION EUROPÉENNE

0,2 %

ÉTAT

15,5 %

RÉGION

11,6 %

DÉPARTEMENT

12,7 %

COM. COM, D'AGGLO, URBAINE

11,5 %

VILLE

45,8 %

AUTRES

2,5 %

Lecture : l'apport financier des communes contribue pour près de 46% au fonctionnement des entrepreneurs de spectacle en 2014 (échantillon pondéré). En 2010, la part des communes dans les financements publics des répondants était de près de 50 %.

V.5 Les soutiens publics

Les communes et EPCI contribuent à 57 % au montant des subventions d'exploitation des entrepreneurs de spectacle interrogés. Par rapport à 2010, la part des communes diminue néanmoins sensiblement²⁶.

Diversification des modalités de soutien public

On observe par ailleurs une **diversification des modalités de soutien public** : des chiffres qui n'apparaissent pas dans nos mesures de la subvention, car relevant de la passation de marchés ou de simples prestations extérieures, comme dans les cas des structures culturelles intervenant sur le temps périscolaire à la suite de la réforme des rythmes scolaires (2013). La subvention demeure néanmoins la modalité la plus couramment utilisée²⁷.

26 | Mécaniquement, ceci explique que le poids des autres financeurs augmente proportionnellement, notamment pour la Région et les Départements. Par contre, ceci ne signifie pas qu'en euros constants, les dispositifs de ces échelons marquent une augmentation nette.

27 | Fortement attendue par les acteurs du monde associatif, la circulaire n°5811-SC portant sur les relations entre associations et pouvoirs publics (clarification de l'intérêt de la subvention, incitation aux conventions pluriannuelles, etc.) est parue le 29 septembre 2015 : www.opale.asso.fr/article536

VI. L'emploi

En 2013, 7 218 personnes, dont 79 % de salariés et 21 % de non-salariés, exercent une profession dans la « branche du spectacle vivant » en Pays de la Loire (artistes, cadres, techniciens et ouvriers du spectacle)²⁸.

VI.1 Emploi permanent

Une hausse globale du nombre de permanents, qui bénéficie à certaines catégories de structures

On définit l'emploi permanent comme la somme des Contrats à Durée Indéterminée et des Contrat à Durée Déterminée de plus de 6 mois. En 2014, au sein de l'échantillon redressé : **47 % des structures observées ont recours au CDI, 20 % ont recours au CDD long.**

En 2010, nous avons estimé que l'emploi permanent représentait un peu plus de 4 000 postes sur l'ensemble de la population des entrepreneurs. Il est complexe d'établir un taux d'évolution global entre 2010 et 2014, mais notre hypothèse est qu'il s'est produit une **augmentation des volumes d'emploi, identifiés sur certaines catégories de structures appartenant à la « branche du spectacle vivant »**. Si l'on observe notamment les 194 structures ayant répondu à nos deux enquêtes (2010 et 2014), **l'emploi permanent augmente de plus 6 % en nombre de postes**²⁹. On ne peut appliquer automatiquement ces résultats à toutes les catégories d'entrepreneurs ; une analyse à l'échelle des métiers s'impose³⁰.

- La répartition des volumes d'emploi (en Équivalents Temps plein : ETP) par typologie de structures témoigne d'une **augmentation de l'emploi permanent chez les lieux de diffusion labellisés et conventionnés depuis 2010.**
- **Inversement, on observe en moyenne un tassement de l'emploi permanent chez les théâtres de ville et les salles de spectacles**³¹.
- Les festivals et programmeurs sans lieu fixe ont proportionnellement davantage recours à l'emploi au régime général. La plupart passent par des contrats de cession pour l'achat des spectacles programmés. Il est possible que le développement de l'achat de spectacles et de prestations explique la diminution de l'embauche en direct de personnes relevant du régime de l'intermittence (CDDU).
- **Les producteurs-tourneurs sont encore plus de la moitié à ne pas avoir recours au CDI en 2014, malgré une augmentation manifeste de la proportion d'emploi permanent en 4 ans.** Il existe une corrélation forte entre l'augmentation moyenne des budgets des producteurs-tourneurs qui ont su développer leur activité et le renforcement des équipes permanentes.
- **En 2014, 1 compagnie ou formation musicale sur 3 seulement déclare fonctionner avec un poste en CDI, moins d'une sur 5 avec un CDD de plus de 6 mois. Ces chiffres sont légèrement en recul depuis 2010.** Il s'agit principalement de micro-entreprises ayant recours à l'intermittence en priorité, y compris pour les postes de production. Environ la moitié externalise les fonctions d'administration et de comptabilité. On observe une détérioration de la situation de certaines structures de l'échantillon de 2010, qui avait créé des emplois permanents, au profit de « nouveaux entrants » dans le champ artistique régional, de jeunes structures qui auraient tendance à avoir davantage recours en moyenne au CDDU pour lancer leur activité.

Une proportion relativement faible de personnel permanent déclarée en tant que cadre

1 structure sur 4 seulement déclare employer au moins un cadre en CDI. Pour ces structures, les cadres représentent 30 % des postes salariés en CDI et 9 % des postes salariés en CDD de plus de 6 mois, soit un taux légèrement inférieur aux moyennes nationales³².

28 | Insee, Données CLAP 2014 - Nous utilisons la terminologie « branche du spectacle vivant » pour désigner les structures relevant des codes APE 90.01Z, 90.02Z, 90.04Z.

29 | Cet échantillon restreint rassemble notamment les principaux établissements labellisés et conventionnés, 80 compagnies et formations musicales, 25 festivals, 33 lieux de diffusion, 20 producteurs-tourneurs. Il s'agit d'entreprises plus structurées et plus solides que la moyenne des entrepreneurs.

30 | Pour analyser l'emploi, l'échantillon 2014 des festivals, des salles de spectacle et des producteurs-tourneurs est compris entre 20 et 30 structures.

31 | Le fait que des agents territoriaux puissent être mis à disposition ponctuellement par une collectivité pour renforcer une équipe n'apparaît cependant pas dans ces chiffres ; il convient donc de les nuancer.

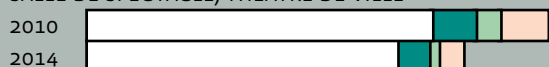
32 | Les cadres, professions intellectuelles supérieures ou professions intermédiaires représentent 34 % des emplois salariés du secteur privé et des entreprises publiques en 2013. Insee, « Les salaires dans le secteur privé et les entreprises publiques en 2013 », avril 2016.

RÉPARTITION DU VOLUME D'EMPLOI MOYEN PAR TYPOLOGIE DE STRUCTURE (ÉQUIVALENTS TEMPS PLEIN)

LIEU DE DIFFUSION LABELLISÉ, CONVENTIONNÉ



SALLE DE SPECTACLE, THÉÂTRE DE VILLE



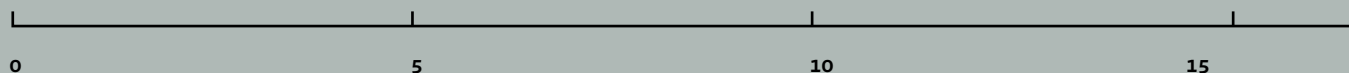
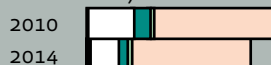
FESTIVAL, PROGRAMMATEUR SANS LIEU FIXE



PRODUCTEUR, TOURNEUR



COMPAGNIE, FORMATION MUSICALE



- EMPLOI NON SALARIÉ (GÉRANTS, ...)
- CDD - DE 6 MOIS (ETP)
- CDI (ETP)
- CDDU (ETP)
- CDD + DE 6 MOIS (ETP)

Lecture : les compagnies et formations musicales emploient en moyenne 0,6 CDI et 0,22 CDD de + de 6 mois (en ETP) en 2010 ; 0,36 CDI et 0,12 CDD de + de 6 mois en 2014. L'emploi en CDDU reste stable en moyenne, aux alentours de 1,6 ETP.

Équivalent Temps Plein (1 ETP = 1820 H/an correspondant à 35 H/semaine). Du fait des personnes travaillant en temps partiel, il y a très souvent moins d'ETP que de personnes salariées. Cette mesure est la plus couramment utilisée par les instituts d'études. Le nombre d'heures rémunérées en Contrat à Durée Déterminée d'Usage (CDDU, régime de l'intermittence) est également converti en Équivalent Temps Plein.

Le temps partiel des salariés permanents a tendance à s'accroître

Sur la totalité de notre échantillon 2014, le taux de temps partiel est de : 0,73, il est donc en légère augmentation par rapport à 2010. Avec un taux de 0,77, on se rapprochait en effet davantage de la formule 1 poste = 1 Équivalent Temps Plein. On suit la tendance générale qui est à une hausse du nombre de contrats à temps partiel entre 2010 et 2014 (+1 point, France métropolitaine, Insee).

Cependant on observe des différences marquées selon les esthétiques, avec :

THÉÂTRE, CONTE, MARIONNETTES : 0,65

MUSIQUES ACTUELLES : 0,78

PLURIDISCIPLINAIRE : 0,74

On observe une diminution progressive du recours au temps partiel chez les permanents dans les musiques actuelles. Ce recul atteste de l'existence d'emplois plus viables, et donc de la poursuite d'une structuration du secteur.

On décompte un seul Groupement d'employeurs (GE) Culture en région³³. Cette option pour créer de l'emploi pérenne, sur du temps-plein, n'est pour l'instant quasiment pas utilisée (3,5% des entrepreneurs en 2014). Cependant, 32% des répondants se déclarent prêts à utiliser les services d'un Groupement d'employeurs, ce qui témoigne d'un potentiel réel d'expérimentation de nouveaux outils.

Les rémunérations des permanents variables selon le champ artistique

Salaires horaires brut moyen en CDI : 16,24 €.

Salaires horaires brut moyen en CDD de + de 6 mois : 10,94 €.

Selon les esthétiques, d'après leur inscription dans les politiques publiques, on observe des variantes fortes :

- Théâtre, conte, marionnettes - Danse en CDI : 18,38 € (soit 2 788 € bruts mensuels)
- Musiques actuelles – Cirque, arts de la rue en CDI : 13,74 € (soit 2 080 € bruts mensuels)

Pour mémoire, le salaire horaire brut moyen en 2013 dans le secteur privé, en France, était de 18,90 € (soit 2 870 € bruts mensuels). Le salaire horaire minimum, en 2014, était quant à lui de 9,53 € bruts.

VI.2 Emploi aidé et service civique

Le recours à l'emploi aidé en baisse

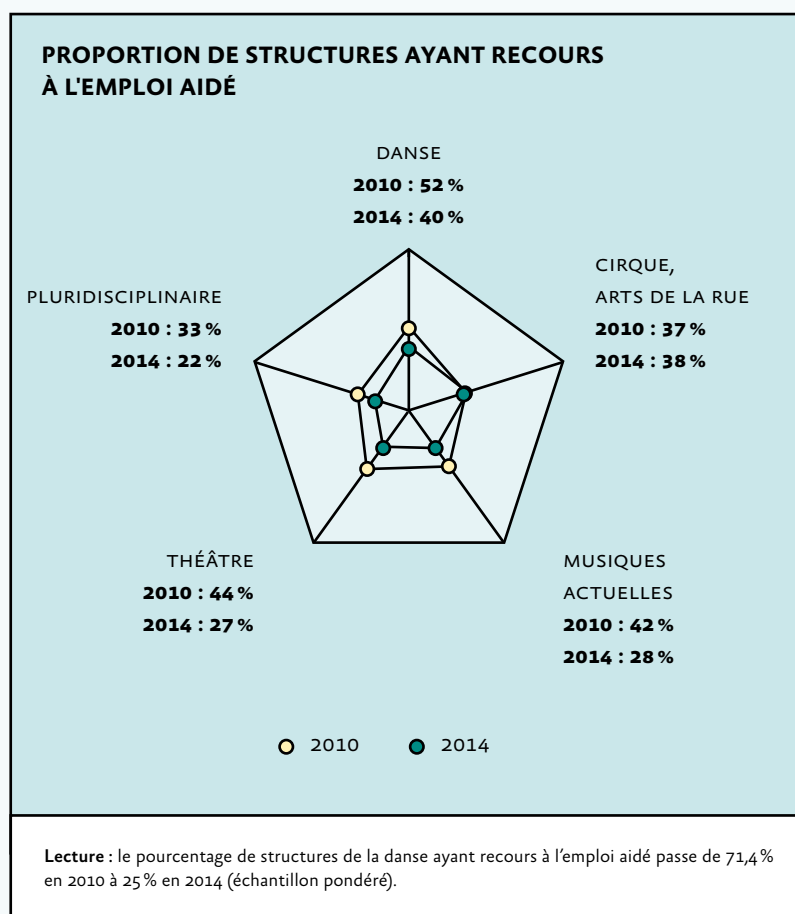
Les entrepreneurs de spectacle ont recours, pour 26% d'entre eux, à l'emploi aidé en 2014. Ce résultat était de 40% en 2010.

On constate une diminution globale du recours à l'emploi aidé. Le type d'emploi aidé le plus utilisé en 2014 est le CUI-CAE, devant l'emploi tremplin puis l'emploi d'avenir.

Les aides à l'emploi ne représentent que 0,8% des ressources des entrepreneurs en 2014 (1,9% en 2010). Les difficultés provoquées par la disparition des aides à l'emploi liées à la fin des emplois-tremplins régionaux³⁴, chez un certain nombre de petites structures, ont été mentionnées à diverses reprises lors des rencontres de terrain.

Le service civique³⁵

7% des entrepreneurs de spectacles interrogés ont recours au service civique en 2014, notamment chez les petits lieux de diffusion (20%) et les festivals (14%). Néanmoins, «le service civique ne doit pas se substituer à un emploi salarié et ne doit pas intervenir dans le fonctionnement courant de la structure», rappelle le Ministère de la Culture et de la Communication.³⁶



34 | Les derniers contrats emploi-tremplin ont été signés courant 2011. Une «aide à la pérennisation» a ensuite été mise en place en direction de 244 associations dans le domaine de la culture, du sport, et des autres secteurs d'intérêt général concernés.

35 | Le Service civique, créé par la loi du 10 mars 2010, est un «engagement volontaire au service de l'intérêt général ouvert aux 16-25 ans, élargi à 30 ans aux jeunes en situation de handicap. Accessible sans condition de diplôme, il est indemnisé et s'effectue en France ou à l'étranger». www.service-civique.gouv.fr

36 | www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Pays-de-la-Loire/Aides-et-demarches/Emplois-formations-examens/Le-service-civique

33 | Il s'agit de L'Arrosoir, dans le département de la Sarthe.

VI.3 Emploi des artistes et techniciens

L'embauche en Contrat à Durée Déterminée d'Usage (régime de l'intermittence) reste de mise pour la quasi-totalité des artistes et techniciens.

D'autres alternatives ont été lancées sur le territoire depuis 2010, se référant notamment aux modèles expérimentés dans le champ de l'Économie Sociale et Solidaire³⁷.

Les intermittents du spectacle artistes et techniciens, Données Pôle Emploi

Au 31 décembre 2014 on compte **3 684 intermittents du spectacle** (techniciens et artistes) indemnisés en région des Pays de la Loire (soit +25% depuis 2010, cette hausse n'étant pas forcément imputable uniquement au spectacle vivant, puisque la filière Cinéma-audiovisuel s'appuie également sur le régime de l'intermittence).

Parmi les intermittents en Pays de la Loire, les artistes sont sensiblement plus nombreux que les techniciens : on compte 60% d'artistes (relevant de l'annexe 10 de l'assurance chômage) **contre 40% de techniciens** (annexe 8). Cette répartition en faveur des artistes ne se retrouve pas au niveau national, les techniciens étant légèrement plus nombreux que les artistes : **en France on compte 47% d'artistes contre 53% de techniciens** intermittents au 31 décembre 2014.

Les **musiciens** et chanteurs représentent **45% du total des artistes intermittents**.

L'âge moyen des intermittents en Pays de la Loire est de 40 ans, il est identique en France. Notons que **seuls 2,7% des intermittents ont moins de 25 ans** ; 25% soit ¼ des intermittents en Pays de la Loire ont entre 25 et 34 ans ; 38,4% ont entre 35 et 44 ans ; 25,3% (soit un autre ¼) ont entre 45 et 54 ans et enfin 8,7% ont plus de 55 ans.

Sur l'ensemble des intermittents en **région**, on compte **beaucoup plus d'hommes que de femmes : 72% d'hommes pour 28% de femmes** (2650 hommes pour 1034 femmes). Mais l'écart entre hommes et femmes **s'amointrit légèrement concernant les métiers artistiques** : parmi les artistes intermittents du spectacle en région, **68% sont des hommes** (soit 1509) et **32% sont des femmes**.

Le salaire journalier moyen d'un homme est supérieur de 11% au salaire journalier moyen d'une femme. Ces chiffres se vérifient notamment chez les techniciens : ce résultat grimpe à 18%. Il était déjà à 17% en 2010.

Détail des rémunérations des artistes et techniciens intermittents du spectacle

Selon Pôle emploi, le salaire journalier moyen d'un artiste indemnisé en Pays de la Loire est de 128,71 euros en 2014, celui d'un technicien indemnisé 159,84 euros, soit une différence de près de 20%.

On n'observe pas cet écart sur les salaires bruts horaires déclarés par les répondants, le salaire moyen brut des artistes déclaré par les artistes étant légèrement supérieur à celui des techniciens :

Salaire horaire brut moyen en 2014 (échantillon pondéré) :

16,56 € POUR LES TECHNICIENS

17,08 € POUR LES ARTISTES

Depuis le début des années 1990, le salaire moyen journalier d'un artiste est en effet supérieur à celui d'un technicien. **Néanmoins, du fait d'un nombre moyen de jours travaillés moins important chez les artistes, les revenus tirés du travail sont plus faibles pour ces derniers, et la dispersion des revenus plus forte** : en 2010, en France, 10% des artistes salariés du spectacle les mieux rémunérés captent plus de la moitié de la masse salariale de la profession³⁸.

Dans le domaine des musiques actuelles, il existe ainsi des artistes à forte notoriété, dont les spectacles sont distribués à l'échelle internationale. Au sein de l'échantillon, l'écart est très conséquent entre la rémunération minimale (SMIC horaire) et la rémunération maximale (248 euros brut de l'heure). **Certains de ces artistes tirent donc vers le haut la rémunération moyenne de l'échantillon**, avec un salaire horaire brut moyen à 21,91 euros. Dans le domaine des musiques classiques et lyriques, les rémunérations ont également tendance à être au-dessus des moyennes observées. Le salaire horaire brut moyen d'un CDD (y compris CDDU) au sein d'un opéra est de 22,4 euros ; au sein d'un orchestre, de 22,2 euros³⁹.

Au cours de la phase de collecte des données, de nombreux témoignages sont venus éclairer les résultats, notamment sur le salaire des techniciens, qui rassemblent à la fois **le personnel technique et le personnel de production. Les salaires de ces derniers seraient en général bien inférieurs à ceux du personnel technique** (régie générale, son, lumière, etc.) et feraient diminuer ces moyennes d'autant.

À été également pointé le recours au régime de l'intermittence pour absorber des activités qui vont au-delà des métiers référencés dans les annexes 8 et 10, l'emploi de collaborateurs au régime général étant inenvisageable d'un point de vue financier pour une partie des entrepreneurs. D'autres témoignages ont pointé le nombre d'heures travaillées non-déclarées.

VI.4 Formation professionnelle

Seuls 22% des entrepreneurs de spectacle ont mis en place un plan de formation au sein de leur structure, et **23% déclarent avoir utilisé l'ensemble des fonds dédiés à la formation professionnelle en 2014.**

37 | C'est le cas de la CAE (Coopérative d'Activités et d'Emploi) OZ, dédiée aux artistes, techniciens, professionnels des métiers culturels et créatifs des Pays de la Loire. Une CAE accueille des porteurs de projet individuels sous un statut d'entrepreneur-salarié.

38 | Marie GOUYON, Frédérique PATUREAU, « Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées », France portait Social, Insee 2013. Les données présentées ici concernent l'ensemble des personnes relevant du régime de l'intermittence, ayant réalisé un CDD et fait une demande de versement de droits à congé auprès de la Caisse des congés spectacle.

39 | Rapport de branche 2015 des entreprises artistiques et culturelles, avril 2016.

VII. Une grille de lecture intégrant la notion d'utilité sociale

VII.1 Définitions

En 2012, pour la parution de l'OPP Spectacle vivant, nous avons proposé une grille de lecture qui visait à montrer la diversité des acteurs et des réalités économiques en introduisant des finesses entre les logiques d'actions⁴⁰. Cette grille considérait cinq catégories composant le secteur culturel : Service public, Service parapublic, Initiative privée d'intérêt général, Initiative privée artisanale, Initiative privée de grande échelle.

En 2016, nous avons souhaité poursuivre ce travail en s'inspirant notamment des évolutions législatives concernant l'économie sociale et solidaire et la notion d'utilité sociale⁴¹.

L'utilité sociale désigne la contribution d'une organisation à un besoin social. Il ne s'agit pas de mesurer la performance mais la pertinence d'une organisation au regard des besoins sociaux de son écosystème. Pour l'économiste Jean GADREY « est d'utilité sociale l'activité d'une organisation qui a pour résultat constatable et pour objectif explicite de contribuer à la cohésion sociale (réduction des inégalités), à la solidarité (nationale, internationale, locale), la sociabilité (lien social de proximité) ou l'amélioration des conditions collectives de développement humain (éducation, santé, environnement, démocratie) »⁴².

En effet, de nombreuses structures culturelles témoignent dans leurs pratiques quotidiennes de référence aux droits culturels ou à l'intérêt général, de démarches de co-construction, de coopération ; le tout s'inscrivant souvent dans des modèles économiques dits « pluriels », intégrant des ressources non-monétaires (don / contre-don, etc.). Ces pratiques relèvent de modes de faire parallèles à une logique stricte de rentabilité et proposent des constructions socio-économiques durables et alternatives. **De la sorte, nombre d'initiatives culturelles s'inscrivent *de facto* dans l'économie sociale et solidaire (ESS) sans pour autant, à ce jour, le revendiquer ou le formaliser comme tel.**

Les données qui suivent portent sur 311 structures interrogées⁴³ que nous avons classées en 3 catégories : intérêt général, utilité sociale, finalité lucrative.

O Intérêt général

Dans la catégorie Intérêt général, nous trouvons le service public et les établissements publics, ainsi que les associations subventionnées à plus de 50% par les pouvoirs publics, y compris les associations bénéficiant de délégations de service public (DSP).

— Service public : 17%

Précisément, 17% de structures détenant une licence d'entrepreneur de spectacle relèvent du service public : ce sont principalement des collectivités territoriales, des communes et EPCI ou des établissements publics.

— Associations subventionnées à + de 50% par les pouvoirs publics, DSP : 16%

16% des entrepreneurs de spectacle observés sont des associations subventionnées pour lesquelles les aides publiques représentent plus de la moitié du budget.

Soit 33% des entrepreneurs de spectacle observés qui relèvent de l'intérêt général.

40 | A. BRUNEAU et E. PARENT, « Observation Participative et partagée du Spectacle vivant en Pays de la Loire », Pôle de coopération pour les Musiques Actuelles en Pays de la Loire, 2012.

41 | Actée par la loi de 2014, l'économie sociale et solidaire (ESS) recouvre des organisations et projets diversifiés au service de l'utilité sociale, ayant une gouvernance démocratique et une lucrativité limitée, un ancrage territorial et des principes de responsabilité qui guident les actions. Les structures de l'ESS peuvent relever de différents statuts : associations, coopératives, mutuelles, fondations et entreprises solidaires (ESUS) définies par un décret paru en 2015 précisant leur contour.

42 | Jean GADREY, « Utilité sociale », in *Dictionnaire de l'autre économie*, Jean-Louis LAVILLE, Antonio David CATTANI (Dir.)

43 | Neuf structures ne peuvent y figurer par manque de données transmises.

● Utilité sociale

Cette catégorie recouvre les associations subventionnées à moins de 50 % et **les entreprises que nous avons catégorisées comme entreprises d'utilité sociale dont «le but poursuivi est autre que le seul partage des bénéfices»⁴⁴** (dont les SCOP⁴⁵ et les cafés-cultures). Pour définir les entreprises d'utilité sociale, plusieurs critères ont été pris en compte :

La finalité de l'organisation : une finalité autre que le seul partage des bénéfices qui se concrétise au travers de la défense de la diversité culturelle (émergence, scènes locales, etc.).

La mise en place d'actions envers les publics dits éloignés de la culture (actions culturelles, tarification spéciale, etc.).

Le maintien ou la favorisation du lien social (exemple : cafés-cultures).

L'ancrage territorial : échange et travail en collaboration avec des partenaires locaux (diffusion et programmation en région).

La gouvernance : orientations de la structure pensées avec le CA et les membres élus et/ou les salariés et/ou les bénévoles ; intégration de la question du développement durable aux projets ; mise en place d'outils d'évaluation qualitative.

— Associations peu ou pas subventionnées : 55 %

Plus de la moitié des entrepreneurs de spectacle observés sont des associations soutenues à moins de 50 % par les pouvoirs publics.

— Entreprises d'utilité sociale : 5 %

Suite à la parution de la loi ESS en 2014 actant l'existence de sociétés commerciales d'utilité sociale, un décret est paru en 2015 permettant de définir les entreprises pouvant bénéficier de l'agrément ESUS (entreprises solidaires d'utilité sociale)⁴⁶. Nous nous sommes inspirés de ce dernier pour établir la catégorie des entreprises d'utilité sociale. Nous estimons que 5 % du total des entrepreneurs de spectacle observés peuvent être considérés comme des entreprises d'utilité sociale car l'activité commerciale n'exclut pas une quête d'utilité sociale.

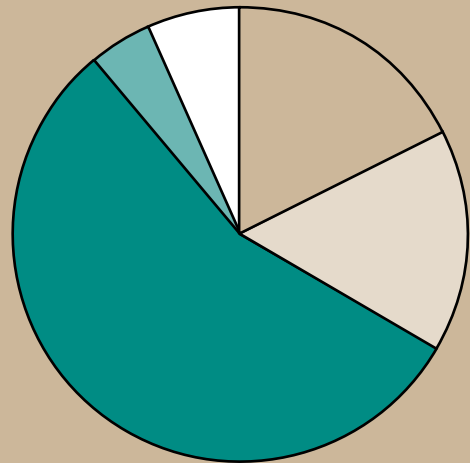
Soit 60 % des entrepreneurs de spectacle qui s'inscrivent dans des logiques d'utilité sociale.

○ Finalité lucrative

Les entreprises à finalité lucrative ont pour but principal le partage de bénéfices (la distribution de dividendes). **7 % des entrepreneurs de spectacle observés sont des entreprises privées à finalité principalement lucrative.**

Au total 93 % des structures observées s'inscrivent dans les logiques d'intérêt général ou d'utilité sociale. Cela atteste du profond ancrage des structures culturelles dans des logiques économiques en quête de sens.

RÉPARTITION DES STRUCTURES PAR CATÉGORIES



— INTÉRÊT GÉNÉRAL

○ SERVICE PUBLIC **17 %**

○ ASSO. SUBVENTIONNÉES À + DE 50% **16 %**

— UTILITÉ SOCIALE

● ASSO. SUBVENTIONNÉES À - DE 50% **55 %**

● ENT. SOLIDAIRES D'UTILITÉ SOCIALE **5 %**

— FINALITÉ LUCRATIVE

○ ENT. À FINALITÉ LUCRATIVE **7 %**

Lecture : 55 % des entrepreneurs de spectacle observés sont des associations à but non lucratif dont les subventions représentent moins de la moitié de leur budget.

44 | Tel que défini dans la Loi n° 2014-856 du 31 juillet 2014 relative à l'économie sociale et solidaire (ESS).

45 | Sociétés Coopératives et Participatives (anciennes Sociétés Coopératives Ouvrières de Production).

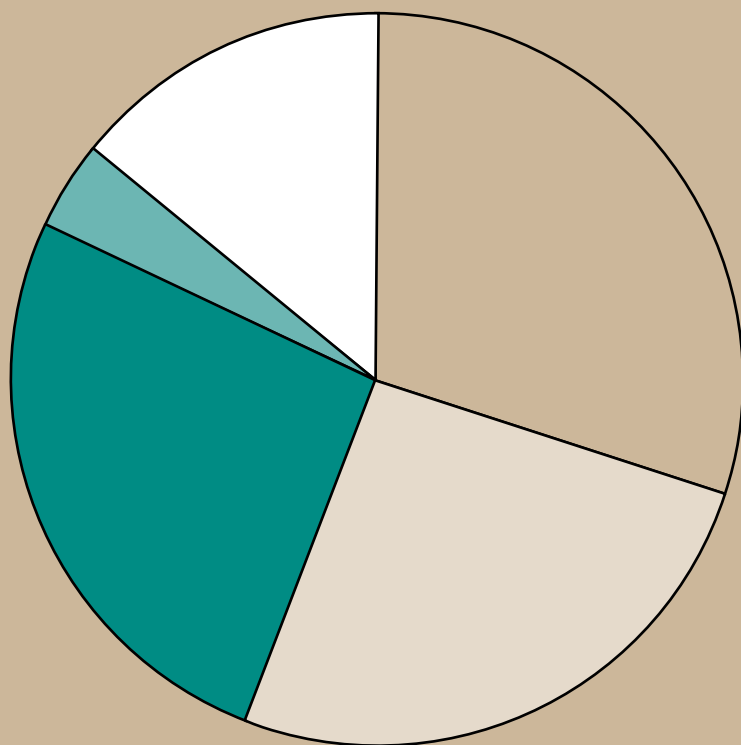
46 | Décret n° 2015-719 du 23 juin 2015 relatif à l'agrément « entreprise solidaire d'utilité sociale » (ESUS) régi par l'article L. 3332-17-1 du code du travail.

VII.2 Multiplicité des initiatives, concentration de l'emploi

En observe un multiplicité des initiatives d'utilité sociale, mais une concentration de l'emploi sur le secteur de l'intérêt général, notamment dans le service public.

- S'il ne représente que 17% des structures ayant une licence d'entrepreneur de spectacle, le service public concentre 30% des budgets et 41% des emplois générés par les structures de spectacle vivant observées.
- Les associations les plus subventionnées représentent 16% des structures mais 26% des budgets et 30% de l'emploi.
- Les entreprises d'utilité sociale constituent 5% de l'échantillon et une part similaire du volume budgétaire global (4%), mais ne génèrent qu'1% de l'emploi total. Autrement dit, elles sont souvent gérées par des dirigeants rémunérés mais non-salariés.
- Les entreprises à finalité lucrative génèrent une proportion d'emplois (8%) relativement équivalente à leur proportion parmi les structures de spectacle vivant (7%) mais concentrent 14% du total des budgets.

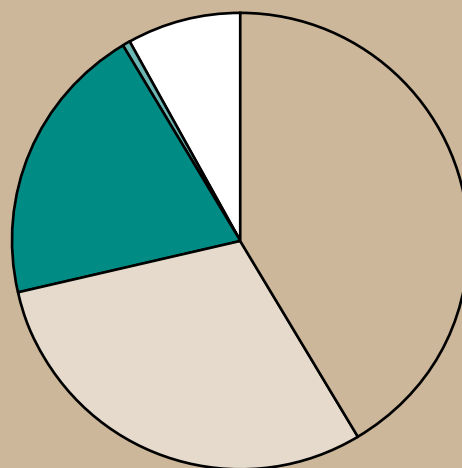
RÉPARTITION DES BUDGETS DES STRUCTURES SELON LA GRILLE



- INTÉRÊT GÉNÉRAL
 - SERVICE PUBLIC **30 %**
 - ASSO. SUBVENTIONNÉES À + DE 50% **26 %**
- UTILITÉ SOCIALE
 - ASSO. SUBVENTIONNÉES À - DE 50% **26 %**
 - ENT. SOLIDAIRES D'UTILITÉ SOCIALE **4 %**
- FINALITÉ LUCRATIVE
 - ENT. À FINALITÉ LUCRATIVE **14 %**

Lecture : les associations peu subventionnées représentent 26% du volume budgétaire généré par les structures de spectacle vivant observées.

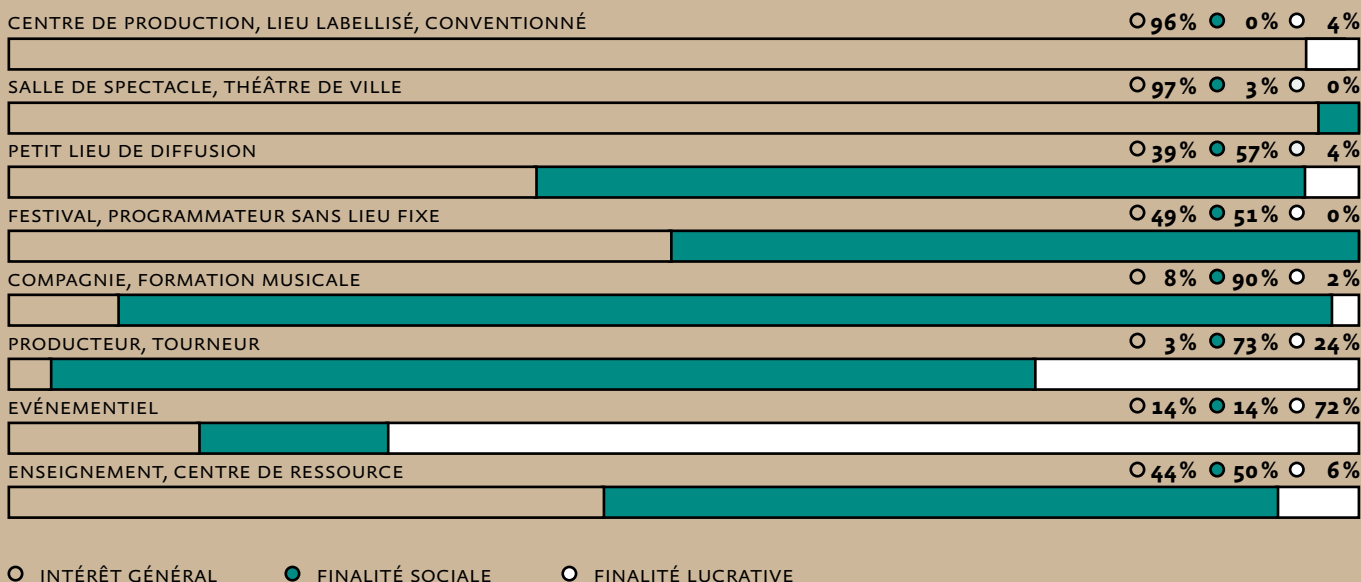
RÉPARTITION DE L'EMPLOI TOTAL GÉNÉRÉ PAR LES STRUCTURES SELON LA GRILLE



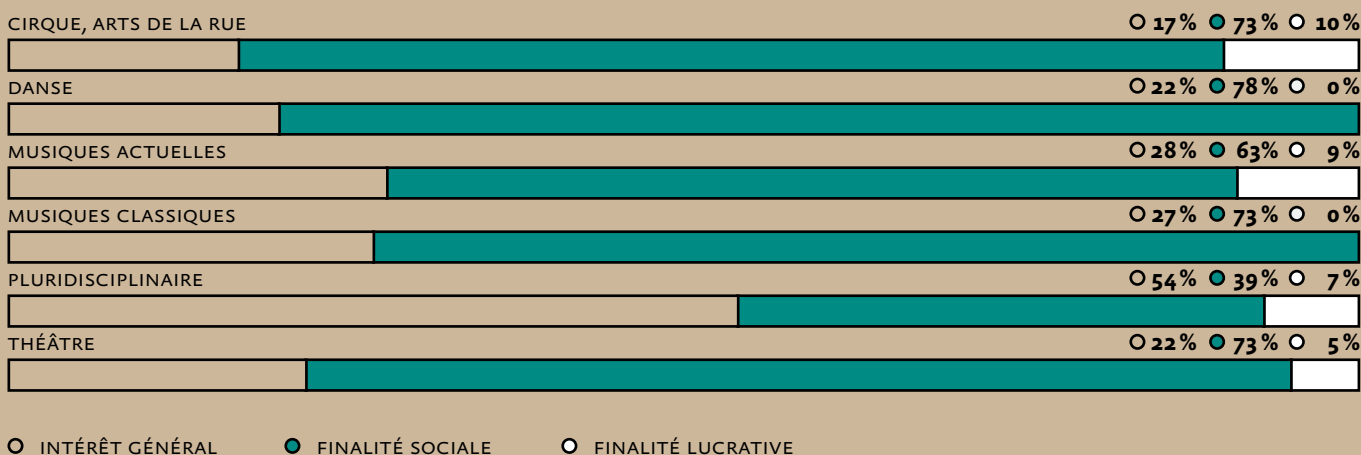
- INTÉRÊT GÉNÉRAL
 - SERVICE PUBLIC **41 %**
 - ASSO. SUBVENTIONNÉES À + DE 50% **30 %**
- UTILITÉ SOCIALE
 - ASSO. SUBVENTIONNÉES À - DE 50% **20 %**
 - ENT. SOLIDAIRES D'UTILITÉ SOCIALE **1 %**
- FINALITÉ LUCRATIVE
 - ENT. À FINALITÉ LUCRATIVE **8 %**

Lecture : l'emploi généré par les associations peu subventionnées représente 20% du total des emplois générés au sein de l'échantillon observé.

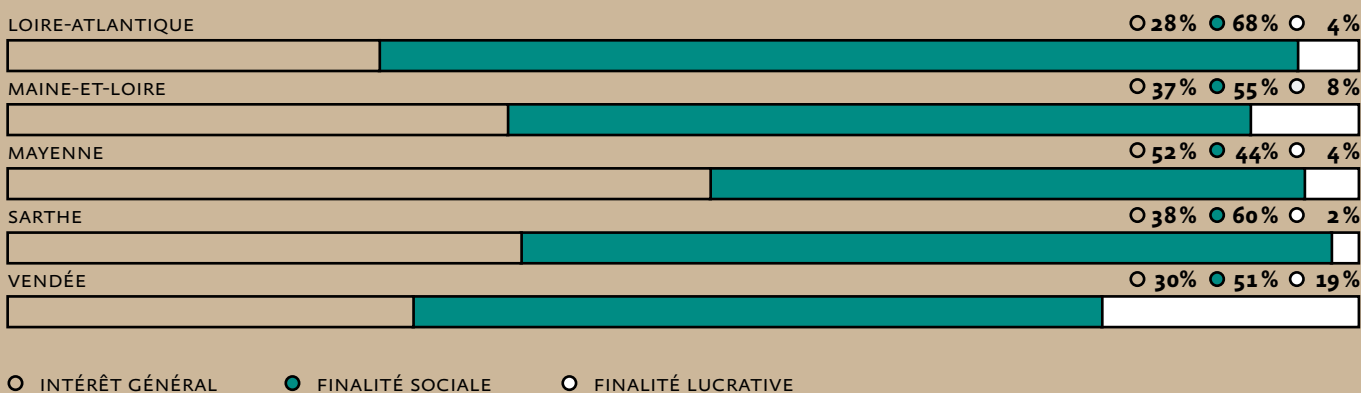
RÉPARTITION DES STRUCTURES PAR TYPOLOGIE SELON LA GRILLE DE LECTURE



RÉPARTITION DES STRUCTURES PAR CHAMP ARTISTIQUE SELON LA GRILLE DE LECTURE



RÉPARTITION DES STRUCTURES PAR DÉPARTEMENT SELON LA GRILLE DE LECTURE



Lecture : en Vendée, 30% des structures observées relèvent de l'intérêt général, 51% de l'utilité sociale et 19% d'une finalité lucrative.

Le Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire remercie pour leur contribution à cette étude :

L'ensemble des entrepreneurs de spectacle ayant participé à cette observation.

Les membres du Comité de suivi de l'observation : Catherine BLONDEAU & Alain ANGLARET, Le Grand T — Virginie BROCHARD & Samuel D'ABOVILLE, Structures Artistes Associés Solidaires (SAAS) — Baptiste CLÉMENT, Mayenne Culture — Jérôme CÔME, Les Tombés de la lune — Florence FAIVRE & Sonia SOULAS, Le Grand R — Stéphane HEUVELIN, Le Vip — Anne-Gaëlle ORGEBIN, Ville de Guérande — Matthias POULIE, Nouveau Théâtre d'Angers et Le Quai — Nico REVERDITO, Pick up — Aurélia ROCHE-LIVENAIS, Compagnie 29x27 et Sept Cent Quatre Vingt Trois — Alain TAILLARD, Cité du cirque — Emilie TAGHERSOUT, Région des Pays de la Loire — Françoise FILLON & Yann LEJEUNE, DRAC des Pays de la Loire — Hyacinthe CHÂTAIGNÉ, Icoop/ Ufisc — Vianney MARZIN, Le Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire.

Les lieux ayant ouvert leurs portes pour accueillir les différentes rencontres.

Ses partenaires scientifiques et techniques : CNV, Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz, Séverine MORIN — GRANEM, Université d'Angers, Chloé LANGEARD, Dominique SAGOT-DUVAUROUX — ICoop — Insee Pays de la Loire, Valérie DEROIN, Aurélie GOIN, Louisa HAMZAOU — Observatoire de l'A. Agence culturelle de Poitou-Charentes, Maud RÉGNIER et Thomas VRIET — Observatoire de la Chambre Régionale de l'Économie Sociale et Solidaire des Pays de la Loire, Karine FENIÈS-DUPONT — Pôle-Emploi - Équipe Spectacle, Fabienne GAUBERT — THEMMAA, Association nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés, Claire DUCHEZ — UFISC, Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles, Patricia COLER — Ainsi que Catherine LEPHAY-MERLIN et Nicolas PIETRZYK, Direction Générale de la Création Artistique, Bureau de l'observation et du contrôle de gestion, Ministère de la Culture et de la Communication.

Ses partenaires financiers :

- Conseil Régional des Pays de la Loire
- Direction Régionale des Affaires Culturelles des Pays de la Loire

Le Pôle remercie son équipe et son conseil d'administration, ainsi qu'Irin HASSOLD-MÉRER et Clémentine RÉTIF, qui ont contribué ponctuellement à cette réalisation.

Réalisation : Aude BRUNEAU et Claire HANNECART, sous la direction de Vianney MARZIN.

Le Pôle de coopération pour les musiques actuelles :

6 rue de Saint-Domingue, 44200 Nantes
02 40 20 03 25
contact@lepole.asso.fr
www.lepole.asso.fr

Graphisme : Atelier La Casse.

Typographie : Absara de Xavier Duprès.

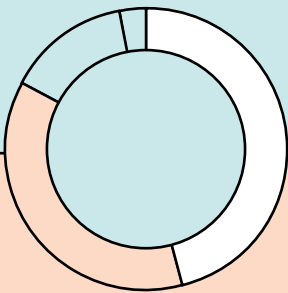
Impression : Grand Large sur papier Cyclus.



Région
PAYS DE LA LOIRE

Conférence régionale
consultative de la **culture**





L'Observation Participative et Partagée (OPP) donne à voir la diversité du spectacle vivant en Pays de la Loire, son poids économique et ses dynamiques artistiques et culturelles.

Un tissu extrêmement dense d'acteurs culturels y entend tout azimuts, sous des formes statutaires variées, portant une pluralité de compétences en fonction de leurs métiers (création, production, distribution, diffusion, médiation) au sein des filières du spectacle vivant.

Après une première étude (2012), le dynamisme des filières du spectacle vivant se confirme à travers cette deuxième observation portant sur 2014 : 1 200 entrepreneurs de spectacle, de nouvelles structures qui s'installent en région des Pays de la Loire, une hausse tendancielle de l'emploi avec 3 680 intermittents indemnisés et plus de 4 000 postes permanents.



La forte capacité d'adaptation des entrepreneurs de spectacle transparait dans la manière dont chacun parvient à faire évoluer ses activités, dans le renforcement des coopérations entre structures comme avec les parties prenantes sur les territoires. La montée en puissance de l'action culturelle illustre ainsi ces évolutions.

Le spectacle vivant semble néanmoins plus exposé que jamais à la concurrence qui caractérise ce secteur, et particulièrement ses segments les plus fragiles. La concentration des financements et des moyens s'accroît, aussi bien pour les structures de la sphère de l'intérêt général (secteur public ou subventionné) que pour les structures du secteur privé lucratif.

Pour autant, les filières restent largement constituées de micro-entreprises dont la plupart répondent à des logiques d'intérêt général ou d'utilité sociale, et pour lesquels l'incertitude et la prise de risque sur chaque production, sur chaque projet, semble se renforcer.

Cette étude a pour objectif de fournir aux acteurs culturels et à leurs partenaires une meilleure connaissance du contexte socio-économique du spectacle vivant, de ses évolutions récentes, et des repères pour agir.

www.lepole.asso.fr



Cette étude a été réalisée par Aude BRUNEAU et Claire HANNECART, sous la direction de Vianney MARZIN, dans le cadre de la Conférence régionale Consultative de la Culture. Avec le soutien de la Région des Pays de la Loire et de la DRAC Pays de la Loire. À partir de données 2014 collectées auprès des acteurs de 2015 à 2016.