

Données 2017

Étude nationale sur le développement d'artistes

Janvier 2020



2/3

des producteurs phonographiques
et spectacles vivants répondant
déclarent **des relations de plus
de 2 ans avec les artistes**

38%

des structures
déclarent faire
**plus de 10
activités**

22%

des structures
**ont moins
de 5 ans**

Une étude menée par

HAUTE
FIDÉLITÉ
PRÉ-REQUIS
DES INDUSTRIES CULTURELLES
MINISTÈRE DE LA CULTURE

lePôle

DANS LE CADRE DE LA COOPÉRATION
DES PÔLES RÉSEAUX RÉGIONAUX
MUSIQUES ACTUELLES

78% des structures répondantes **sont des associations**

Avant-propos ⁰³

Présentation ^{04 - 06}

Résultats et analyse ^{07 -21}

- I. Les types d'activités ^{08 - 11}
- II. Caractéristiques juridiques et administratives ^{11 - 14}
- III. Inscription dans la filière et implication territoriale ^{15 - 16}
- IV. Relation aux artistes ^{17 - 18}
- V. Comparaison des structures ^{19 - 21}

Conclusion ^{21 - 23}

Les enjeux et pistes de réflexion ^{22 - 23}

Étude nationale sur le développement d'artistes

Étude réalisée par Le Pôle (Pays de la Loire) et par Haute Fidélité (Hauts-de-France), dans le cadre de la Coopération des Pôles et réseaux régionaux de Musiques actuelles.

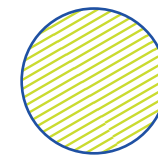
Cécile Verschaeve (chargée de l'observation, Le Pôle) & Hélène Lachambre (chargée d'observation, Haute Fidélité), avec l'appui de Michael Spanu (sociologue) et de Yann Bieuzent (animateur « réseaux », le Pôle), sous la direction de Vianney Marzin (directeur, le Pôle) et de Johann Schulz (Directeur, Haute Fidélité).

Le Pôle est financé par le Conseil régional des Pays de la Loire et la DRAC Pays de la Loire.
Haute Fidélité est financé par le Conseil régional Hauts-de-France et la Direction des affaires culturelles Hauts-de-France.

Design graphique : Élise Auger – www.eliseauger.com

Janvier 2020 (Données 2017)

Avant - propos



La filière musicale a vu, depuis la fin des années 1990, son centre de gravité économique se déplacer de la musique enregistrée au *live*. Simultanément, une révolution technologique – le numérique, entraînant des transformations dans la façon dont les personnes vivent, pratiquent et accèdent à la musique, a permis l'émergence de nombreux projets artistiques. Cette démocratisation a eu pour effet d'étoffer l'écosystème de l'accompagnement et du développement d'artistes : des dispositifs d'accompagnement des pratiques à l'éclosion de producteurs indépendants, l'objectif étant de répondre à la nécessité des musicien.ne.s de s'entourer. Ces acteurs se sont professionnalisés, et sont devenus, pour certains, des partenaires incontournables, vecteurs de découverte et de diversité.

Aujourd'hui, au sein de la filière musicale, après la musique enregistrée,

c'est au secteur du spectacle vivant de connaître des bouleversements économiques avec l'arrivée de multinationales et des phénomènes de concentration – ceci dans un contexte de fragilisation d'une partie de l'écosystème présent sur les territoires. Avec le numérique, les méthodes de travail poursuivent leurs mutations. De nouveaux intermédiaires se positionnent. Les équilibres sont questionnés et les cartes à nouveau rebattues. Actuellement, une hétérogénéité de structures concourt au développement d'artistes en France : structures de production, tourneurs, labels, managers, structures de diffusion, d'accompagnement. On doit s'interroger sur la façon dont va continuer à évoluer cet écosystème spécifique : comment les acteurs vont-ils construire des solidarités, imaginer des coopérations ? Comment l'artiste va-t-il interagir avec son environnement dans les années à venir ? Comment les revenus seront-ils redistribués ? De nouveaux métiers

sont-ils en mesure de se créer ? La musique enregistrée peut-elle retrouver une place de « locomotive » ? Qui va assurer le rôle de défricheur ? Autant de questions qui montrent la nécessité d'observer, de comprendre et d'analyser l'état de notre secteur.

A l'heure où l'on crée un nouvel établissement public national pour la filière musicale – le Centre National de la Musique – que de nouveaux dispositifs de soutien à la filière musicale sont à imaginer, il est nécessaire pour les acteurs et pour les pouvoirs publics, de bien saisir les réalités de notre écosystème, pour mieux comprendre son fonctionnement. Cette étude portée par nos réseaux régionaux et leurs partenaires, est une contribution à ce besoin de connaissance et d'interconnaissance.

Bonne lecture,

Boris Colin, Président de Haute Fidélité
Gérald Chabaud, Président du Pôle

Présentation

INTRODUCTION

UNE ÉTUDE EXPLORATOIRE

Depuis quelques années, les acteurs des musiques actuelles donnent à voir la singularité de leur écosystème territorial, le foisonnement des initiatives qui s'y déploient, et l'inventivité des porteurs de projets face aux enjeux sociétaux actuels. Dans un contexte de mutations de la filière, comme des politiques publiques, l'importance des structures de production et de développement d'artistes a été, peu à peu, mieux appréhendée. Plusieurs études régionales ont valorisé les métiers des producteurs-tourneurs, des labels, des managers... auprès des autres acteurs, ainsi qu'auprès des partenaires publics ou des organisations professionnelles. Des coopérations ont été lancées, et des dispositifs expérimentés pour soutenir ces projets reconnus comme essentiels à la découverte, à l'insertion professionnelle des artistes, au

maillage territorial et au développement artistique et économique. En 2017/2018, le Tour de France du Développement d'Artistes fut l'occasion pour les acteurs concernés de se rencontrer et de faire converger leurs expériences ou constats. Sont apparus alors la nécessité de renforcer la connaissance de ce pan de l'écosystème musical et le besoin de consolider la reconnaissance encore partiellement obtenue. C'est l'objectif principal de cette étude réalisée dans le cadre de la Coopération des Pôles et réseaux régionaux Musiques actuelles. Il s'agit de donner une visibilité à la place qu'occupe chacun dans les processus de développement de projets artistiques, sans exclusion de projets à priori. En partageant la démarche avec des fédérations nationales, des syndicats et des structures ressources du secteur, il s'agit aussi de donner à voir différents modèles socio-économiques et de faire converger les différentes visions du développement d'artistes. Cette étude exploratoire a pour ambition de développer des indicateurs partagés par l'ensemble de ses partenaires

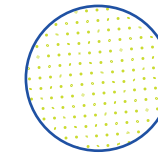
pour comprendre de quelle manière les acteurs concourent au développement d'artistes dans un contexte de diversification des activités et des modèles économiques.

DÉFINITION & PÉRIMÈTRE

UNE DÉFINITION PARTAGÉE DU DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES

La consultation des acteurs au fur et à mesure de la réalisation de l'étude nous conduit à préciser que le développement d'artistes est caractérisé par **la durabilité et la nature du lien entre les structures et les artistes, la multi-activité de ces structures, leur modèle économique, le lien avec le territoire, et le soutien à l'émergence.**

L'enjeu n'est pas de présupposer une qualité intrinsèque à un mode de développement, mais bien de mettre en



Nous appelons « développement d'artistes¹ », la fonction qui consiste à structurer le projet artistique et économique d'un ou plusieurs artistes dans le domaine des musiques actuelles à travers une diversité d'activités et de métiers.

¹ Précisons que par « artiste(s) », nous entendons tout artiste solo, groupe ou collectif de musiques actuelles.

avant la complémentarité des acteurs et les modèles économiques de chacun. Deux dimensions déterminantes de la structuration des projets artistiques ont donc été distinguées : l'aide à la structuration économique et l'aide à la structuration artistique - L'aide à la structuration économique ne se résumant pas à l'investissement financier, mais intégrant la contractualisation avec les artistes et le travail sur l'entourage professionnel de l'artiste.

L'étude concerne les acteurs de la structuration artistique et de la structuration économique des projets musicaux. Ont été retenues comme faisant parties prenantes de la population étudiée les structures françaises actives en 2018 étant : **producteurs de spectacles, producteurs phonographiques et labels, éditeurs phonographiques, festivals, lieux de diffusion, managers et structures de management, tremplins et/ou structures d'accompagnement².**

LA DÉMARCHE

UNE OBSERVATION CONSTRUITE COLLECTIVEMENT

Cette étude a été menée à travers une démarche d'Observation Participative et Partagée (OPP) - méthode qui repose

² N'ont pas été retenus dans la population mère les médias et les structures ayant comme activité unique des prestations de service.

sur l'implication et la participation des acteurs au processus de production de connaissances qualitatives et quantitatives relatives à leur activité. Cela se traduit par un équilibre des intérêts des participants, en donnant une priorité à ceux qui génèrent l'information, les répondants. Associées lors de temps de contribution indispensables à l'élaboration de l'étude, les personnes et structures observées interviennent aux différentes étapes du processus : définition des objectifs, questionnaire, collecte des données, analyse et valorisation des résultats. L'OPP permet ainsi de construire collectivement des indicateurs et de se réapproprier les chiffres et la question de l'évaluation, dans une perspective de dialogue interprofessionnel ou de relation avec la puissance publique.

Pour cette étude, un mode spécifique a donc été établi pour rendre possible la participation de toutes les parties prenantes. Les principales étapes de la démarche (questionnaire, analyse, livrable) ont été partagées au sein de deux comités : un comité technique et un comité de suivi. Le comité technique s'est réuni à 7 reprises autour de la méthodologie, des recherches documentaires, des définitions, du périmètre, des indicateurs, de l'analyse et de la rédaction de l'étude. Le comité de suivi s'est réuni à 3 reprises afin de nourrir les définitions, alimenter les réflexions autour du périmètre de l'étude et les indicateurs, de les valider, de partager l'analyse, et répondre ainsi aux différentes propositions émanant du comité technique. Les membres du comité de suivi ont été les principaux

relais de l'étude auprès des acteurs relevant de la population mère, selon les territoires et/ou les métiers.

Composition du comité technique :

Ugo Cazalets (coordinateur, RIM), Claudia Courtial (chargée de mission accompagnement, Grand Bureau), Maxime Gaudais (chargé d'études, CNV), Hélène Lachambre (chargée d'observation, Haute Fidélité), Diane Loichot (coordinatrice, la Féma), Rodolphe Rouchaussé (coordinateur, Polca), Guillaume Samson (chargé de l'observation, PRMA La Réunion), Michael Spanu (sociologue), Cécile Verschaeve (chargée d'administration et de l'observation, Le Pôle).

Composition du comité de suivi :

Yann Bieuzent (Le Pole), Gilles Castagnac (IRMA), Hyacinthe Chataigné (Fédéli-ma), Maud Gari (FÉLIN), Maxime Gaudais (CNV), Philippe Gauthier (SNAM-CGT), Anne-Gaëlle Geffroy (PRODISS), Kalagan (Ulysse Maison d'Artistes, Octopus), Justine Le Joncour (L'Armada Productions, SMA), Guillaume Mangier puis Frédéric Vocanson (Kratatoa, RIM), Vianney Marzin (Le Pôle), Damien Maurice (Cargo, Fédéli-ma), Rodolphe Rouchaussé (Polca), Johann Schulz (Haute Fidélité), Michael Spanu (sociologue).

L'ÉTUDE

UNE MÉTHODE QUANTITATIVE : 164 STRUCTURES RÉPONDANTES

Un questionnaire en ligne a été relayé auprès des acteurs identifiés comme relevant de la population ciblée. Les principaux axes de questionnements portaient sur l'identité du répondant, les caractéristiques de la structure, le budget, l'emploi, les activités, les

relations avec les artistes, ainsi qu'un champ d'expression libre. Une version « allégée » a été diffusée au cours de la collecte des données pour optimiser le taux de réponse. Au total, plus de 350 structures ont montré un intérêt pour l'étude. Parmi elles, en fonction du périmètre défini et de la qualité des réponses, 164 structures ont été intégrées à l'échantillon analysé ici.

Les données récoltées portent sur l'année 2017. Précisons que dans le cadre de la démarche d'observation, le Pôle et Haute Fidélité en tant qu'opérateurs de l'étude sont garants des principes déontologiques et méthodologiques suivants : les données restent propriété des contributeurs ; elles sont consultables et supprimables à tout moment ; elles sont confidentielles et rendues anonymes dans le traitement statistique ; elles ne peuvent faire l'objet d'une transmission nominative qu'avec l'accord des contributeurs.

L'échantillon analysé est un échantillon aléatoire issu d'une participation volontaire de structures ayant eu accès au questionnaire. Les données de cadrage disponibles sur la population mère observée, ne nous ont pas permis d'effectuer de pondération. Par ailleurs, rappelons que ce type

d'étude peut comporter des biais liés à la méthode de passation du questionnaire, au contexte de recueil et d'exploitation des données. Ici, le questionnaire a été diffusé par l'ensemble des partenaires de l'étude, mais les relances ont été réalisées plus spécifiquement par les réseaux régionaux. Le temps de remplissage nécessaire a aussi dissuadé certains répondants, ceux ayant peut-être moins de temps à y accorder. Par ailleurs, ce type d'étude s'appuie sur des données déclaratives. Pour l'échantillon retenu, les données ont été vérifiées et le cas échéant corrigées sans toutefois effectuer de pondération ou en rapprochant d'autres sources.

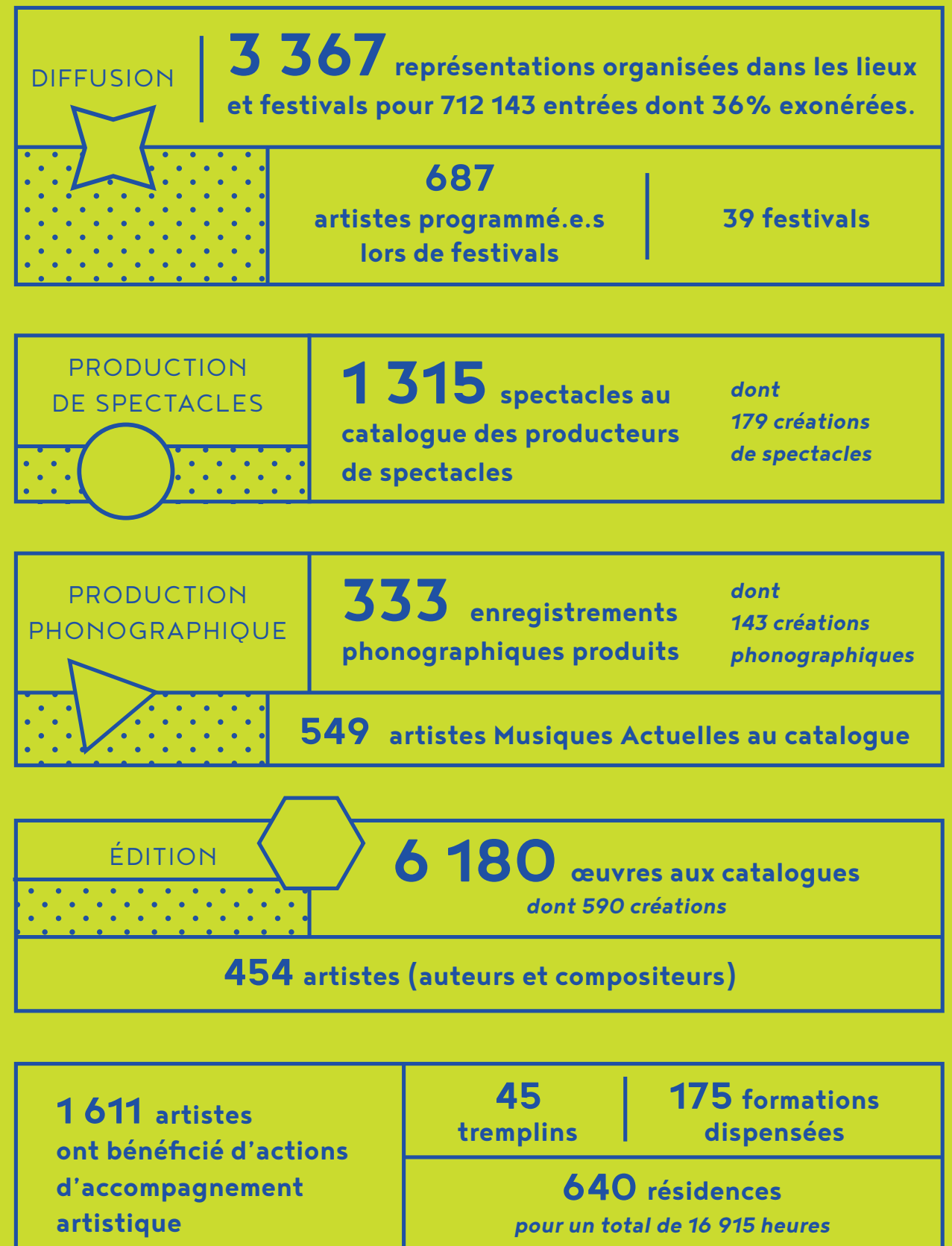
Au niveau statistique, l'étude comprend une partie essentiellement descriptive avec des croisements de données, et une seconde plus analytique et expérimentale. La partie descriptive est réalisée selon les critères classiques (forme juridique, territoire, budget, type d'activité, emploi, etc.), mais également selon des critères caractéristiques du développement d'artistes : la durabilité et la nature du lien avec les artistes, la multi-activité des structures, leur modèle économique, le lien avec le territoire, ainsi que la question de l'émergence. La cinquième partie permet de déterminer qui participe, et dans quelle

mesure, au développement d'artistes et quels sont les éléments déterminants de cette participation. Des indicateurs de développement artistique et/ou économique (variables dépendantes) ont été croisés avec les critères relatifs au profil des structures (variables indépendantes). Cela nous permet ainsi de définir des catégories d'acteurs participant principalement à la structuration artistique, ou à la structuration économique ou qui participent aux deux.

UN APPORT QUALITATIF

Au volet quantitatif s'adjoint une dimension qualitative intrinsèque à la méthode d'observation participative et partagée. Des consultations collectives et individuelles ont été réalisées après les premiers résultats chiffrés, afin de les confronter aux réalités des personnes interrogées. Une dizaine d'entretiens ont été réalisés. Ce travail a été mené en collaboration avec le sociologue Michael Spanu qui a accompagné l'ensemble du processus de l'étude. Il permet d'appuyer qualitativement l'enquête et de compléter les analyses.

En 2017, les 164 structures de l'échantillon représentent :

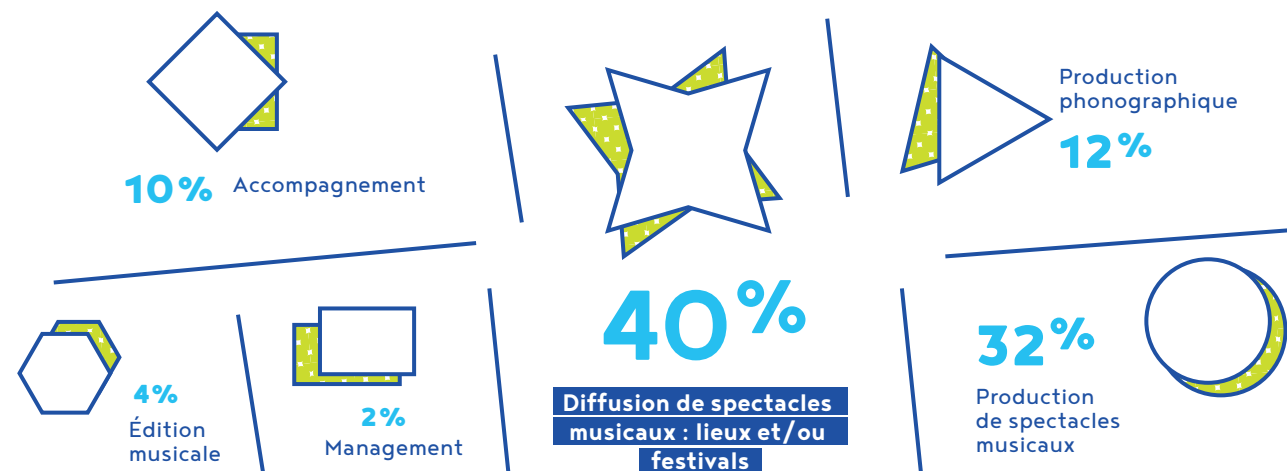


Résultats et analyse

Les données à suivre permettent la description des 164 structures concourant au développement d'artistes qui ont répondu au questionnaire. Après avoir identifiés les répondants selon des critères socio-économiques comme la forme juridique, le budget, le type d'activité... nous observerons des critères complémentaires spécifiques du développement d'artistes³ : la durabilité et la nature du lien avec les artistes, la multi-activité des structures, leur modèle économique, le lien avec le territoire, mais aussi la prise en compte de l'émergence.

³ Ces critères ont été identifiés par le comité technique à travers des entretiens exploratoires.

↓ Activité principale déclarée



I. TYPES D'ACTIVITÉS DES RÉPONDANTS

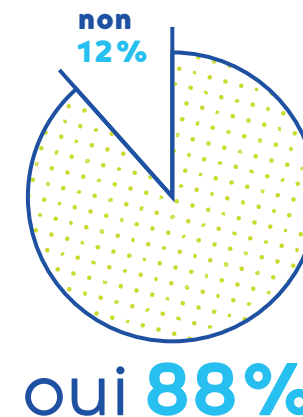
ACTIVITÉS PRINCIPALES : Une diversité d'activité avec une forte représentation du spectacle vivant.

Parmi les répondants, le spectacle vivant est fortement représenté par rapport à la musique enregistrée. 40% des structures exercent comme activité principale la diffusion de spectacles musicaux (lieux et/ou festivals), et 32%, la production de spectacles musicaux. En effet, près de 60% des structures portent le code APE 9001Z (Arts du spectacle), 8% en 9004Z pour

la gestion de salles de spectacles et 3% sur les activités de soutien au spectacle vivant (9002Z). 10% des répondants portent le code 5920Z (Enregistrement sonore et édition musicale). Le code de l'administration publique générale (8411Z) apparaît également pour les lieux de diffusion et les structures d'accompagnement. **10% des structures déclarent comme activité principale l'accompagnement.**

À noter que les structures ne pratiquent rarement qu'une seule activité. **D'ailleurs, 68% des répondants possèdent au moins deux licences d'entrepreneurs de spectacle vivant.** Parmi les détenteurs de licences, les

↓ Taux de détention d'une licence

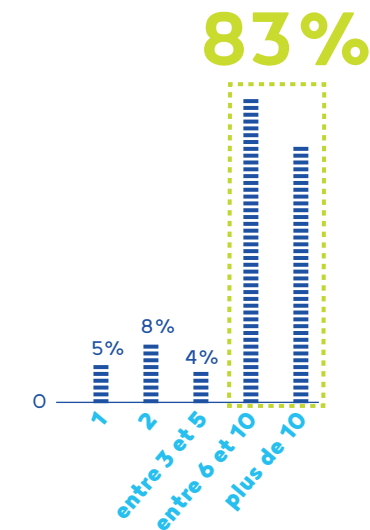


activités principales déclarées sont très diverses. Il peut donc y avoir un écart entre l'activité principale déclarée et le code APE attribué. Ainsi, le code APE le plus présent (9001Z) comprend aussi des acteurs qui déclarent faire de l'édition phonographique et/ou de l'accompagnement.

Le nombre de structures de diffusion et de production de spectacle vivant est plus important que le nombre de structures de production phonographique, d'édition musicale, d'enregistrement et de distribution phonographique. Ce différentiel est conforté par les données 2017 de l'INSEE⁴, bien que le ratio ne soit pas identique.

⁴ Consultée sur le site <https://www.insee.fr/>. Précisons que ces codes ne différencient pas les musiques actuelles de l'ensemble des structures actives dans le secteur musical.

↓ Nombre d'activités d'une structure



MULTIACTIVITÉ : 83% des structures déclarent plus de 6 activités.

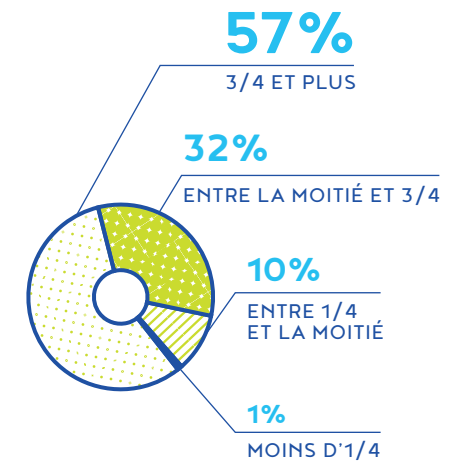
Sur la liste de 20 activités prédéfinies⁵, les structures qui concourent au développement d'artistes ont déclaré un nombre d'activités important. **Près de 40% des structures déclarent faire plus de 10 activités** et 83% mènent plus de 5 activités. Cet indicateur confirme que la multi-activité est l'une des caractéristiques des structures de développement d'artistes.

Point d'attention : Ce nombre d'activité n'est pas calculé en termes de temps ni de budget.

⁵ Liste des 20 activités : **Accompagnement artistique, Accompagnement économique, Actions culturelles, Activités « non artistiques »** (restauration, bar, jeux...), **Audiovisuel musical, Autres services logistiques** (catering, sécurité...), **Diffusion de spectacles musicaux : lieux et/ou festivals, Distribution phonographique** (physique et/ou digitale), **Edition musicale, Formations professionnelles (techniques et/ou administratives), Management, Prestations administratives et/ou juridiques, Prestations techniques et scéniques, Production de spectacles musicaux, Production phonographique, Promotion et marketing, Radiodiffusion, Service de billetterie, Tremplins** et Autres activités.

Précision : Accompagnement artistique et économique comptent chacun pour une activité sauf si la structure fait à la fois l'un et l'autre dans son activité principale.

↓ Part des activités de développement sur le nombre total d'activités



Le projet de ces structures repose sur la coexistence d'activités centrées sur le développement d'artistes et d'autres activités pouvant être plus lucratives. 20% des structures portent autant d'activités dites « lucratives » que d'activités liées au développement. Le graphique ci-dessus représente le nombre d'activités liées au développement sur la totalité des activités des structures. Seule une minorité des répondants ont moins de la moitié de leur activité centrée sur le développement. Près de 60% d'entre eux ont plus des 3/4 de leurs activités qui visent le développement. Et, la majorité des structures (79%) ont plus de la moitié de leurs activités orientées vers le développement.

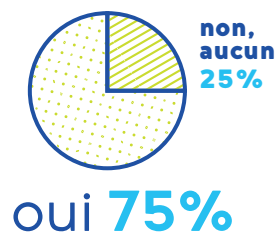
EXTERNALISATION : Des activités complémentaires !

Certaines activités comme la recherche de financement et la constitution de dossiers de subvention, la participation à la stratégie globale de promotion pour les artistes, la recherche de partenariats visant à constituer l'entourage professionnel des artistes, ou encore la production de spectacles promotionnels ont été particulièrement

déclarées comme effectuées directement en interne au sein des structures. Les producteurs phonographiques et les producteurs de spectacles vivants sont les plus actifs sur ces activités spécifiques, bien que celles-ci puissent être parfois déclarées par les autres répondants.

Les structures d'accompagnement sont les plus actives pour la production de spectacles promotionnels, juste avant les producteurs de spectacles vivants et les producteurs phonographiques. 62% des répondants déclarent faire eux-mêmes la gestion administrative, sociale et juridique des artistes. En revanche, les créations graphiques et les relations presse sont les activités les plus externalisées.

↓ Part des structures présentes sur les salons professionnels



La participation à des salons professionnels concoure particulièrement à ce travail. 3/4 des structures se sont rendues au cours de l'année à un salon professionnel. En tête des salons les plus fréquentés : le MaMA où 46% des structures se sont rendues, les BIS de Nantes (35%), le Printemps de Bourges (32%) et les Transmusicales (29%). Par ailleurs, plusieurs salons professionnels à l'étranger ont été mentionnés : Reeperbahn, Indie Week (Toronto), M pour Montréal, Musexpo (Los Angeles)⁶.

⁶ Jimi, Babel Med et Jazzahead ont également été cités (12% environ pour chacun d'entre eux).

“

On fait de la prestation de service en pressage, c'est ce qui a assuré le développement du label sans trop de heurts, car le label est une activité avec des haut et bas très prononcés. Donc le pressage permet des rentrées d'argent régulières, de lisser la trésorerie, en plus d'amener du personnel, par exemple un graphiste qui travaille aussi pour le label. ”

Philippe Couderc, Vicious Circle, Label, Nouvelle Aquitaine

CONSTITUTION DE L'ENTOURAGE PROFESSIONNEL.

La recherche de partenariats semble être constitutive de l'activité des producteurs spectacles vivants et phonographiques pour plus des ¾ d'entre eux. Cette activité est principalement effectuée en interne par les producteurs de spectacles et phonographiques qui semblent ainsi contribuer plus que les autres acteurs à constituer l'entourage professionnel des artistes. Les managers, bien que peu représentés dans l'échantillon, le font tous et en interne, puisque cela relève de la définition même de leur métier. En revanche, cette activité est bien moins significative pour les structures de diffusion.

“

Nous avons des profils de manager à la base, donc une vision globale des carrières artistiques. Le live est ce qui permet aussi au projet d'exister et de perdurer, d'où notre vigilance sur cette partie de l'exploitation et l'étroite collaboration que nous mettons en place avec les tourneurs. ”

Clarisse Arnou, Yotanka, Pays de la Loire

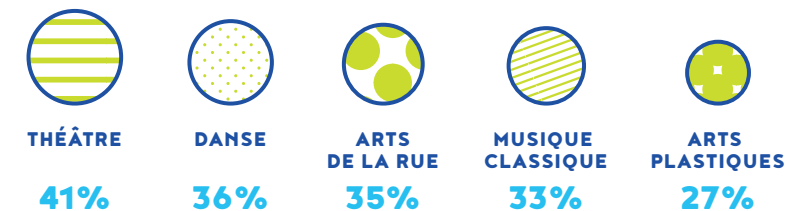
PLURIDISCIPLINARITÉ : 41% des structures répondantes interviennent aussi hors musiques actuelles.

41% des structures répondantes interviennent aussi hors du champ des musiques actuelles, et généralement dans plusieurs disciplines artistiques. Les passerelles se font essentiellement avec le théâtre, pour 41% des structures qui se déclarent « pluridisciplinaires ». La danse, les arts de la rue et la musique classique sont aussi très présents.

STYLES MUSICAUX : La majorité des structures (60%) croisent les esthétiques musicales.

Les structures de diffusion et d'accompagnement travaillent moins un genre musical spécifique que les producteurs de spectacles ou producteurs phonographiques. En effet, 72% des structures ayant déclaré la diffusion comme activité principale ne défendent pas une seule esthétique. Tout comme 74% des structures ayant déclaré l'accompagnement comme activité principale. Idem pour 67% des structures ayant déclaré l'édition musicale comme activité principale. Néanmoins, les producteurs de spectacles et les producteurs phonographiques se concentrent davantage sur une esthétique musicale particulière, c'est le cas de 55% des producteurs de spectacles et de 65% des producteurs phonographiques.

Parmi les structures défendant un style musical principal, 27% défendent le rock/pop, 23% le jazz, blues et musiques improvisées, 19% les musiques traditionnelles et du monde, 6% les musiques électroniques, 4% la chanson. Le Rap/Hip Hop, la musique Folk et le Reggae/ska représentent 3% chacun, tout comme le metal.

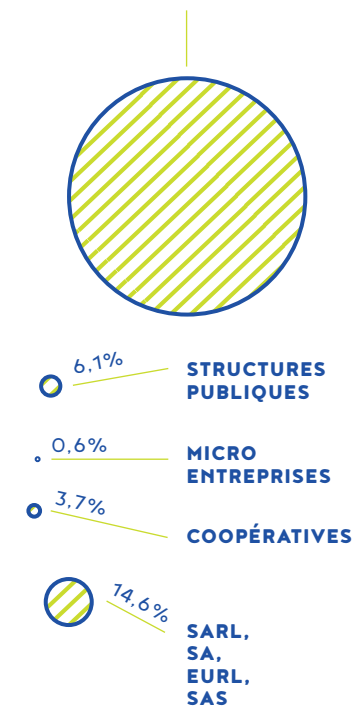


↑ Les 5 disciplines artistiques d'activités annexes parmi les structures pluridisciplinaires

II. CARACTÉRISTIQUES JURIDIQUES ET ADMINISTRATIVES DES RÉPONDANTS

↓ Répartition selon le statut juridique

75% ASSOCIATIONS



FORME JURIDIQUE : Des structures principalement issues de l'ESS.

Les formes juridiques généralement associées à l'Économie Sociale et Solidaire sont prédominantes parmi les répondants : 78,7% des structures sont des associations ou des sociétés coopératives.

À titre d'information :

Les chiffres du SMA (2018) : 83% d'associations, 5% de sociétés coopératives (SCOP et SCIC), 5% d'établissements publics (EPIC et EPCC), 7% de sociétés commerciales.

Les chiffres du PRODISS : 80% de sociétés commerciales, 6% du secteur public (sociétés d'économie mixte, régie etc.), 13% d'associations, 1% d'entreprises individuelles. Pour le CNV en 2017 : 54% des déclarants sont des associations, 20% de sociétés commerciales, 25% d'organismes publics (collectivités et leurs groupements, établissements publics...).

ANCIENNETÉ : Des structures plutôt jeunes.

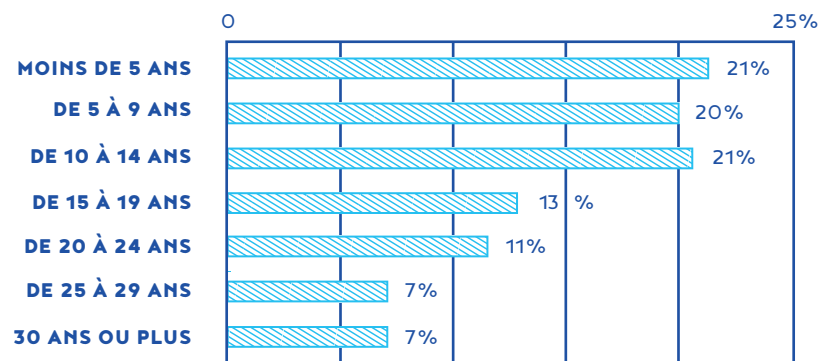
La moyenne d'âge des structures répondantes est de 13 ans. Or 41% d'entre elles ont moins de 10 ans. Les producteurs de spectacles, les structures d'accompagnement et de management sont les plus jeunes. Cela montre un certain dynamisme de la filière, mais cela témoigne aussi des difficultés rencontrées pour pérenniser certaines activités.

En revanche, plus de 7% des structures ont 30 ans ou plus. Ce sont presque toutes des associations dont l'activité principale est la diffusion, à l'exception d'une structure d'accompagnement. Pour l'activité de diffusion, la répartition des structures selon leur âge est régulière. Des structures se créent et les plus anciennes continuent. Cette pérennisation des structures de diffusion se confirme si l'on observe les moyennes d'âge. En effet, les lieux de diffusion ont une moyenne d'âge bien plus élevée (+ de 18 ans) que les structures qui déclarent d'autres activités principales : 10 ans pour les structures d'accompagnement, 11 ans pour la production de spectacles musicaux, presque 14 ans pour l'édition musicale et 10 ans pour la production phonographique. La structure la plus âgée a eu 57 ans en 2017.

“ Entre l'activité de management d'artiste et celle de consulting, ça représente moitié-moitié en temps, tandis que 95% du profit vient de l'agence de consulting. Mais l'activité de l'agence se nourrit des projets du label. ”

Emily Gonneau, Unicum/ Nüagency, label, manager, Ile-de-France

↓ **Ancienneté des structures**



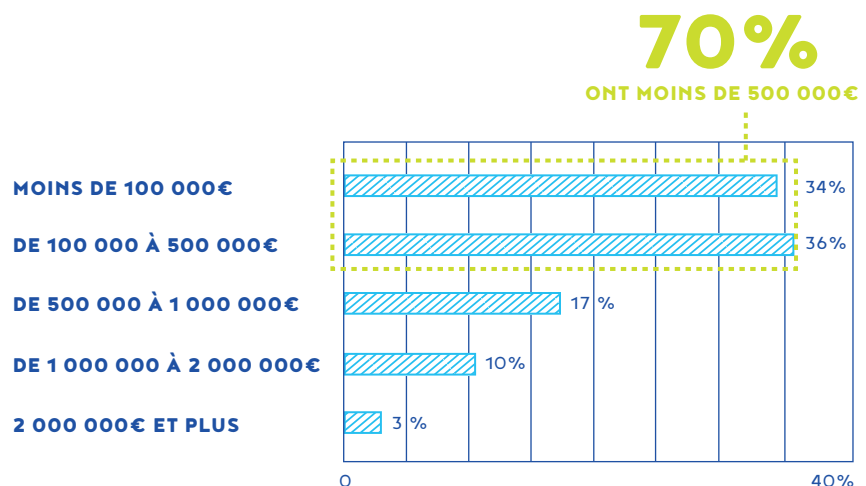
BUDGET : 70% des structures ont un budget annuel de moins de 500 000€.

La majorité des structures répondantes (70%) ont un budget annuel de moins de 500 000 €. En moyenne, ces structures perçoivent 457 688 € de produits mais la médiane est de 188 327 €, ce qui confirme les écarts de volume budgétaire entre les structures répondantes. En effet, 3% d'entre elles perçoivent 2 000 000 € ou plus, tandis que 22,6% d'entre elles perçoivent moins de 50 000 €. Pour comparaison, 1/5^e des adhérents du PRODISS ont un

budget inférieur à 500 000 €, alors que 50% d'entre eux ont un budget supérieur à 2 000 000 €.

Il y a majoritairement un sentiment de développement de l'activité pour 59% des structures. 29% ressentent une stabilisation de l'activité contre 12% considérant être dans une phase de baisse des activités. Cette dynamique ressentie peut être comparée aux budgets. 52% des structures ont dégagé un bénéfice, 21% se trouvent à l'équilibre et 26% en déficit en 2017. Seulement 4% des structures de

↓ **Répartition des structures en fonction de leurs produits**



↓ **Répartition des acteurs et de la nature des subventions publiques**

diffusion déclare une baisse des activités sur 2017. Pourtant, il ne semble pas y avoir de lien direct entre la situation financière réelle et le ressenti décrit précédemment. Ce constat, globalement positif sur une année, peut traduire des réalités financières plus nuancées. Les formes juridiques ne semblent pas avoir d'influence sur le sentiment de baisse, de développement ou de stabilisation de l'activité. Bien que ce sentiment ne soit pas non plus lié aux montants du budget des structures, le résultat financier (bénéfice/déficit) l'est : plus une structure a un budget important plus elle déclare des bénéfices sur 2017.

LES RESSOURCES PROPRES : La majorité des produits des structures sont issus des ressources propres.

Les ressources propres représentent la majorité des produits des structures répondantes (59%). Sur l'ensemble des structures, la majorité des ressources propres (69%) est issue des activités artistiques (ventes de spectacles, de billets, de disques...). Les structures perçoivent aussi des ressources liées à la vente de prestations de services (17%) et autres services de restauration, bar/débit de boissons (10%). Les ressources propres liées à d'autres activités que celles du développement semblent nécessaires pour assurer l'équilibre financier des structures et donc la pérennité de ces dernières.

Les producteurs de spectacles musicaux et les producteurs phonographiques ont une part plus importante de ressources propres (respectivement 87% et 79%) sur l'ensemble de leurs produits contre 44% pour les structures de diffusion. Parmi ces ressources propres, la part des ressources provenant des activités artistiques est plus importante pour les producteurs de spectacles vivants (81%) que pour les structures de diffusion (62%). Les producteurs phonographiques et

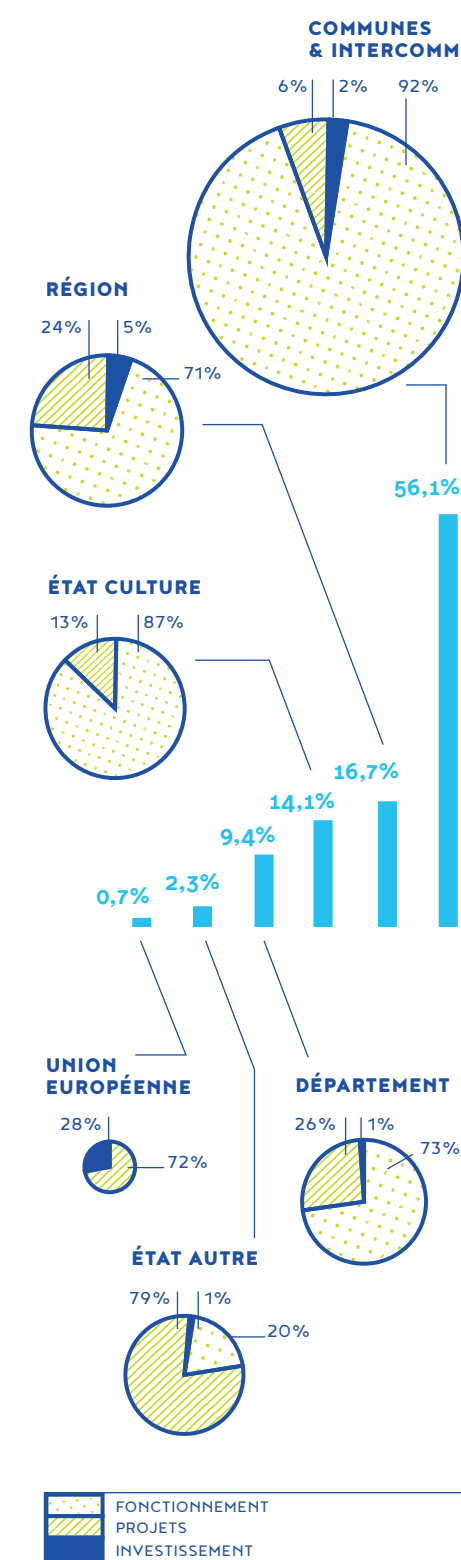
les producteurs de spectacles musicaux ont une part importante de leurs ressources propres provenant de la vente de prestations, respectivement 31% et 17%. Les structures de diffusion quant à elles sont celles qui ont le plus fort taux de produits provenant des débits de boissons (19%). Elles ont cependant 18% de leurs ressources propres qui proviennent de ventes de prestations.

AIDES & SUBVENTIONS : 77% des structures sont subventionnées et des inégalités face à la prise de risque économique.

77% des structures perçoivent des subventions publiques. Les structures non subventionnées sont principalement des producteurs de spectacles musicaux ; viennent ensuite les producteurs phonographiques et les structures d'accompagnement. Les subventions publiques représentent 35% de l'ensemble des financements des structures répondantes. On constate que les subventions sont principalement fléchées sur le fonctionnement. Cela s'explique par l'importance des budgets des lieux de diffusion et la place qu'occupent les subventions dans leurs produits.

Les structures de production phonographique sont celles qui ont la part la plus importante de produits venant des organismes privés et des sociétés civiles (11% sur le total de leur ressource, contre 4% pour les producteurs de spectacles musicaux par exemple).

Les structures observées ont pour objet de travailler avec un ou plusieurs artistes afin de contribuer à la structuration économique et/ou artistique de leur projet. Cela implique une prise de risque économique notamment pour ceux qui contribuent à la structuration économique, puisqu'ils investissent sur des projets dont le retour sur investissement est directement lié au succès de



LECTURE : 56,1% des subventions proviennent des communes et intercommunalités ; parmi ces subventions 92% sont des subventions de fonctionnement

l'artiste. L'apport des subventions aux côtés des autres produits nous informe sur un fonctionnement varié des structures qui s'inscrivent dans une économie plurielle et pour lesquelles la prise de risque économique n'est donc pas la même. Cet apport en subvention est inégal en fonction de la taille des structures et de leur éligibilité. Près de 20% des structures répondantes dépendent

“ Nous on se positionne, comme producteur phonographique, c'est-à-dire employeur, on salarie les artistes, les techniciens, on paye tous les frais. Ca fait des [gros] budgets (...). Donc les retards de trésoreries... On prend des risques. (...) Il faut beaucoup avancer [d'argent], ça [peut] nous mettre en péril en termes de trésorerie (...). Il faut parfois emprunter, pour constituer son fond de roulement, le temps d'attendre les aides et la sortie du disque. ”

Monsieur Mo, Jarring Effects, label, Auvergne-Rhône-Alpes

plus d'un quart du total de leurs charges sur des charges artistiques. L'activité principale n'a pas d'influence sur cet indicateur. A noter malgré tout, 6 des 10 structures ayant le plus fort taux sont des structures de diffusion, 2 sont des structures de production phonographique.

EMPLOI : 90% de structures employeuses.

90% des structures sont des structures employeuses. Les structures de diffusion de spectacles musicaux (lieux et/ou festivals) sont pour 95% d'entre elles employeuses. Les producteurs de spectacles musicaux le sont pour 98%. Il en est de même pour les producteurs phonographiques (94%). En revanche, les structures d'accompagnement le sont à 73% seulement.

37% des structures employeuses n'ont pas de salariés en CDI. Parmi les structures employeuses, certaines - 24% - n'emploient que des salariés en CDDU. L'ensemble de ces structures ont recours au bénévolat pour le fonctionnement de la structure, favorisant l'embauche des artistes et des techniciens directement pour la réalisation des projets artistiques. Ces structures sont principalement des structures de production de spectacles vivants (près de 50%). Viennent ensuite les structures de diffusion et de production phonographique, dans les mêmes proportions (20%).

90%

DES STRUCTURES SONT EMPLOYEUSES

24%

DES STRUCTURES N'EMPLOIENT QUE DES SALARIÉS EN CDDU

Précision méthodologique pour les chiffres ci-contre : N'ayant pu avoir toutes ces données pour l'ensemble des structures, nous avons construit ces chiffres sur un échantillon réduit de 94 structures. La constitution de cet échantillon réduit se rapproche de l'échantillon total.

Le CDI est la forme de contrats permanents la plus présente, il représente aussi la plus grande part du temps de travail (ETP). Plus de 80% des structures ayant au moins un salarié en CDI sont du secteur du spectacle vivant (plus de 50% pour la diffusion et plus de 30% pour la production). Ces informations indiquent une forme de pérennité des postes sur ce secteur.

Les contrats intermittents les plus nombreux concernent principalement des artistes, qui représentent presque ¾ de l'ensemble des CDDU.

BÉNÉVOLAT : 76% des structures y ont recours.

Le recours à d'autres formes de ressources humaines est courant chez les structures qui concourent au développement d'artistes puisque 76% d'entre elles ont recours au bénévolat. Ainsi 2 260 bénévoles contribuent à la mise en place des activités des 164 structures répondantes soit une moyenne de 18 par structure et une médiane de 8.

70% des bénévoles agissent pour une structure de diffusion : lieux et/ou festivals. Ces chiffres s'expliquent également par la part importante d'associations dans la population de l'étude.

76%

ONT RECOURS AU BÉNÉVOLAT

L'EMPLOI DES CHARGÉS D'ACCOMPAGNEMENT.

44% de l'échantillon total ont une ou plusieurs personne(s) en charge de l'encadrement des activités d'accompagnement artistique et/ou économique. Une structure sur deux réalisant de la diffusion de spectacles musicaux en compte une ou plusieurs au sein de son équipe. En revanche, les structures de production de spectacles et celles de production phonographiques, sont, respectivement, 26% et 23% à avoir une personne en charge de l'encadrement des activités d'accompagnement. Face à une demande croissante, à l'évolution des besoins et à l'augmentation du nombre d'artistes, les structures doivent s'adapter et reconfigurer leur organisation en interne.

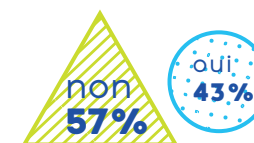
“ Aujourd'hui, on est près de 24 ETP, avec beaucoup de techniciens intermittents. On avait un poste ressource/conseil qu'on a redispatché sur de l'accompagnement pur, car la ressource est dispo en ligne. Par ailleurs, on considère que le régisseur studio fait partie de l'accompagnement. Du coup on est un pôle de 4 personnes sur l'accompagnement. ”

Guillaume Gonthier, La Cartonnerie, lieu de diffusion SMAC, Grand Est

RÉSEAUX : Une participation aux espaces collectifs nationaux et régionaux.

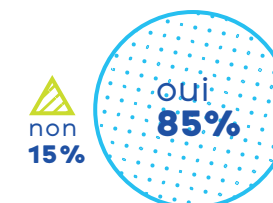
Plus de la moitié des structures répondantes sont membres d'un réseau ou d'une fédération nationale. Parmi ceux-ci, les trois plus présents sont la Fédélima (21% des répondants), la Félin (12% des répondants) et le collectif RPM (5,5% des répondants). Sont aussi cités la FAMDT, le Chainon/FNTAV, Ramdam, Réseau Printemps, AJC et Zone Franche.

↓ Taux d'adhésion aux fédérations nationales



85% des structures sont adhérentes à leur réseau régional de musiques actuelles. Hormis les réseaux de la Coopération⁷, d'autres réseaux territoriaux ont été cités, mais jamais plus de 2 fois. En revanche, les réseaux Jazz (Action jazz, Centre Régional du Jazz, Focus Jazz, Jazz(s)Ra, Occijazz) représentent une fois regroupés une part plus importante de l'implication territoriale des acteurs.

↓ Taux d'adhésion aux réseaux régionaux



⁷ Nous rappelons ici que cette étude est faite dans le cadre de la Coopération des Pôles et Réseaux régionaux de Musiques Actuelles (cf. liste page 21) et que cela peut de fait représenter un biais. Par ailleurs, certains chiffres peuvent donc aussi s'expliquer parce que la relation de ces acteurs avec les réseaux régionaux n'est pas égale sur tous les territoires.

TERRITOIRES : Répartition régionale des structures et leur implication auprès des artistes locaux.

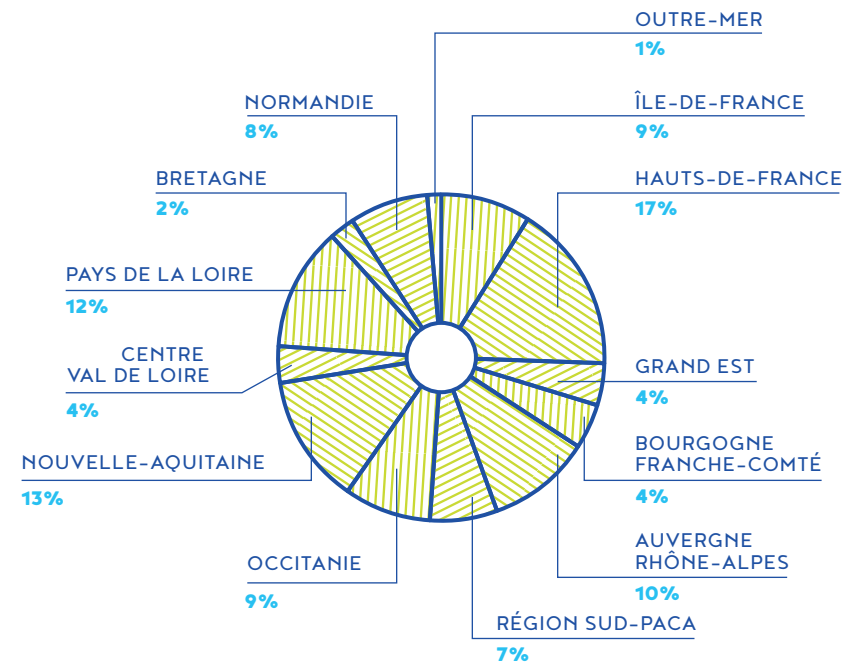
Il est important de mentionner que notre échantillon est constitué en majorité (91%) de structures situées hors Ile-de-France. Or, une grande partie des structures de la filière se concentre principalement en Ile-de-France avec de nombreuses structures basées à Paris.

Les structures selon les activités qu'elles déploient incluent une part variable d'artistes régionaux. Ainsi la part d'artistes régionaux dans l'ensemble des activités de diffusion (lieux et/ou festivals) n'atteint pas le tiers de la programmation. Au contraire les activités d'accompagnement s'adressent en grande partie aux artistes régionaux (87% d'artistes régionaux pour l'accompagnement économique et 88% pour l'accompagnement artistique).

Actions culturelles

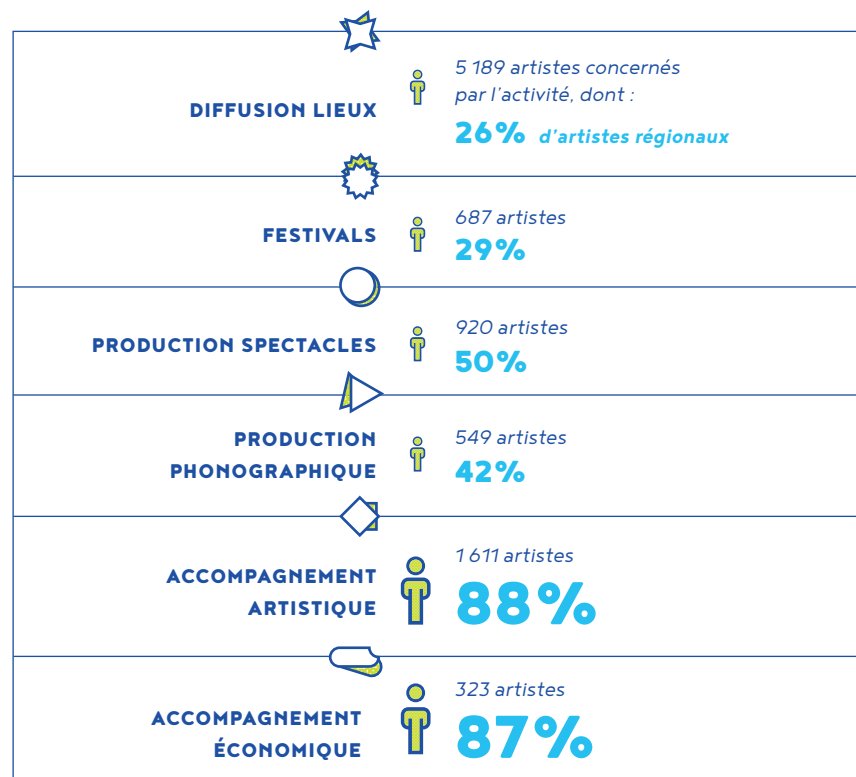
Les actions culturelles représentent une axe d'activité important qui permet aux structures de toucher des habitants du quartier/de la ville, ou de leur région d'implantation. 32% des structures ont organisé des journées d'actions culturelles en 2017, représentant un total de 335 journées, soit 4 journées en moyenne par structure. En fonction des activités principales déclarées, nous observons quelques différences : 4 jours en moyenne pour les structures d'accompagnement ainsi que celles de diffusion de spectacles, contre 2 pour les structures de production phonographique. Il s'agit alors d'un axe qui

↓ Répartition géographique des répondants semble peu exploité pour les structures



de développement d'artistes.

↓ Part des artistes régionaux selon les activités principales et secondaires des structures de développement d'artistes

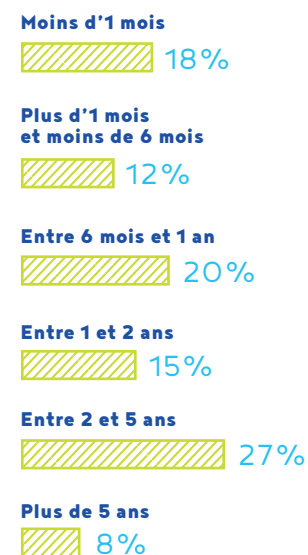


IV. RELATIONS AUX ARTISTES

DURÉE DE LA RELATION : 65% des structures de production de spectacles vivants déclarent des relations de plus de 2 ans.

Il existe une hétérogénéité concernant la durée des relations entre les structures et les artistes avec lesquels elles collaborent. 35% des répondants déclarent que leurs relations avec les artistes qu'ils développent et/ou accompagnement durent plus de 2 ans. 30% des structures déclarent des relations de moins de 6 mois contre 8% des structures déclarant entretenir des relations de plus de 5 ans. La corrélation entre la durée de la relation et l'activité principale déclarée est forte : 50% des structures de diffusion déclarent une relation moyenne de moins de 6 mois ; tandis que la grande majorité des structures de production phonographique (70%) et de production de spectacle vivant (65%) déclarent des relations de plus de 2 ans.

↓ Durée de la relation avec les artistes



“ La durée de la relation aux artistes se fait au cas par cas. C'est généralement plus court avec les étrangers qu'avec les nationaux. Mais globalement l'idée c'est qu'une relation doit durer plusieurs années et la structure est toujours associée à l'aspect artistique. ”

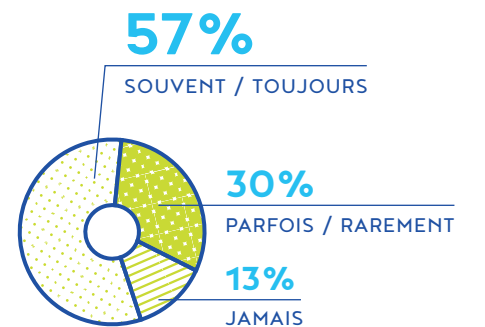
Magali Leclerc, Sostenuto, production de spectacle vivant, Hauts-de-France

CONTRATS D'ARTISTES : Des relations majoritairement formalisées et/ou contractualisées.

Près de 60% des structures ont pour habitude de formaliser et/ou contractualiser la relation avec leurs artistes. 36% le font systématiquement. La nature de la contractualisation n'est pas précisée. Mais ce taux témoigne de l'importance accordée par les acteurs aux cadres et objectifs qui structurent leur relation aux artistes.

Selon leur activité principale, les structures ont un rapport différent avec la contractualisation. 74% des lieux de diffusion et festivals formalisent souvent ou toujours la relation avec les artistes. 48% des structures d'accompagnement formalisent ou contractualisent souvent ou toujours la relation avec leurs artistes. Par contre, seuls 33% des producteurs de spectacles formalisent souvent ou toujours la relation.

Ces informations ne révèlent qu'une tendance et ne renseignent pas sur le type de contractualisation. Parmi les commentaires libres sur les freins au développement d'artistes, plusieurs structures ont souligné leur besoin à être formées et à être en réseau notamment pour pouvoir proposer le meilleur cadre contractuel aux artistes.



↑ La relation avec les artistes est-elle formalisée ou contractualisée ?

GOVERNANCE : Les artistes peu intégrés au fonctionnement des structures.

Seulement 26% des structures intègrent les artistes qu'ils produisent, accompagnent ou représentent au sein d'instances tels que leur conseil d'administration, ou des réunions de concertation. 9,8% des structures intègrent leurs artistes au sein de groupes de travail, commissions thématiques. 6,7% des structures ont des artistes dans le conseil d'administration et/ou Bureau. Il apparaît que les structures d'accompagnement intègrent légèrement plus les artistes au fonctionnement de la structure, que celles de diffusion de spectacles et de production : Elles sont 37% contre respectivement 29% et 24%.

“ On a d’abord beaucoup appris toutes seules, les dix quinze premières années. On échangeait des compétences intrafiliales, sans être de la formation officielle. On est proche de structures chansons françaises avec qui on a échangé sur des questions de droit, des contrats, des dossiers de sub. Puis, le fait de participer à des réunions thématiques organisées par notre syndicat a pu présenter aussi un aspect “formation”. On en manquait. Et enfin on [a pu se] payer quelques formations sur les outils techniques. ”

Magali Leclerc, Sostenuto, production de spectacle vivant, Hauts-de-France

Émergence

Les structures ayant parmi leurs activités l’accompagnement artistique et/ou l’accompagnement économique

travaillent davantage avec des artistes émergents, que celles portant principalement des activités de diffusion ou de production. Les artistes émergents représentent un tiers des artistes qui

REMARQUES DES RÉPONDANTS : LES ACTIVITÉS, FREINS ET LEVIERS DE L’ACTIVITÉ DE DÉVELOPPEMENT D’ARTISTES

Quatre grandes missions ont particulièrement été identifiées comme étant l’essence même des activités et du rôle des structures de développement d’artistes : porter la vision stratégique du projet artistique (65%), rechercher des partenaires professionnels (58%), conseiller et accompagner sur le plan artistique (44%) au même niveau que faire accéder les artistes à un statut professionnel (44%). Le fait d’apporter un investissement financier dans le projet artistique vient en cinquième position mais représente la seconde mission prioritaire pour 21% des

répondants. Ils doivent alors conjuguer simultanément plusieurs objectifs pour mener à bien la construction et la structuration des projets

Et, pour cela, ils mobilisent les aides à leur disposition : celles du CNV, celles des sociétés civiles et des organismes de gestion collective (OGC). Ils ont aussi recours aux aides proposées par les collectivités territoriales, et notamment les Conseils régionaux qui, pour certains proposent des aides aux structures de développement d’artistes, ou encore les aides de l’État tel que le crédit d’impôt phonographique ou spectacle vivant. Les acteurs soulignent l’importance des salons et des rencontres professionnelles. Ces derniers renforceraient

bénéficient d’accompagnement artistique, et 55% de ceux qui bénéficient d’accompagnement économique. Nous avons considéré comme artistes émergents, ceux qui avaient sorti uniquement un premier album et/ou ceux qui faisait leur première tournée. Le stade de l’émergence pour les artistes n’est pas forcément le critère essentiel pour le développement d’artistes qui peut aussi être réalisé auprès d’artistes confirmés. La part de l’émergence pour l’activité de diffusion et de production de spectacles vivants musicaux est inférieure ou autour de 10%.

Formation à destination des artistes

Près de 15% des structures ont un plan de formation, ou un principe de formation, à destination des artistes. Plus de 25% n’en ont pas encore mais le souhaitent. En revanche, c’est donc plus de 50% qui n’intègrent pas cette dimension dans leur relation aux artistes avec lesquels ils travaillent.

les partenariats et favoriseraient la mutualisation des ressources et des outils propres à l’accompagnement. Cependant, les répondants expriment certains freins. Les premières difficultés se situent au niveau des moyens à disposition des structures, au niveau financier et humain. En effet, 38 structures expriment un manque de financements, de subventions et/ou de trésorerie, et d’autres mentionnent un manque de temps afin de mener à bien un accompagnement « complet » de chaque projet artistique, ainsi que la difficulté, pour les petites structures, pour constituer des équipes. Ainsi qu’un manque de reconnaissance, de valorisation et de considération de la spécificité des structures de développement d’artistes.

V. COMPARAISON DES STRUCTURES EN FONCTION DU TYPE DE DÉVELOPPEMENT QU’ELLES EFFECTUENT

Méthodologie

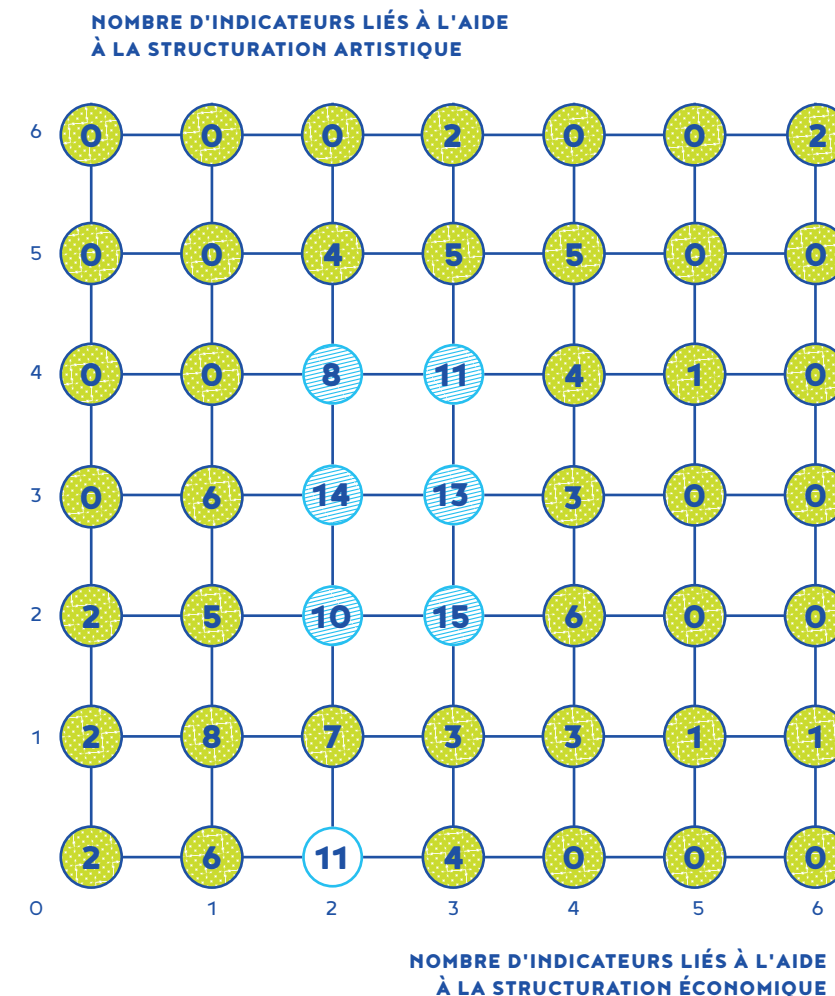
Cette analyse a pour objectif de comparer les structures, afin de déterminer lesquelles participent, plus ou moins, au développement économique et au développement artistique des groupes ou des musiciens, et de comprendre quels sont les déterminants de cette participation. Pour ce faire, douze critères ont été sélectionnés : six comme indicateurs de développement économique, et six autres comme indicateurs de développement artistique. Pour le soutien à la structuration artistique, il s’agit des activités qui permettent à l’artiste de se perfectionner dans sa pratique musicale :

- Frais de résidence artistique,
- Fréquence de financement des résidences,
- Nombre de résidences artistiques,
- Coaching et/ou formation en technique musicale,
- Déclaration d’activité (résidence, répétition, enregistrement) avec transmission pédagogique,
- Déclaration d’activité d’accompagnement artistique.

Pour le soutien à la structuration économique, il s’agit des activités qui permettent à l’artiste d’assurer ses revenus et de rendre plus efficace ses relations avec son entourage professionnel :

- Formation administrative,
- Présence lors de salons professionnels,
- Fréquence de contractualisation des artistes,
- Bénéficiaire d’un crédit d’impôt (Spectacle Vivant ou Phonographique),
- Charges en promotion pour les artistes,
- Déclaration d’activités d’accompagnement économique.

↓ Répartition des structures en fonction du nombre d’indicateurs de développement artistique et économique les concernant



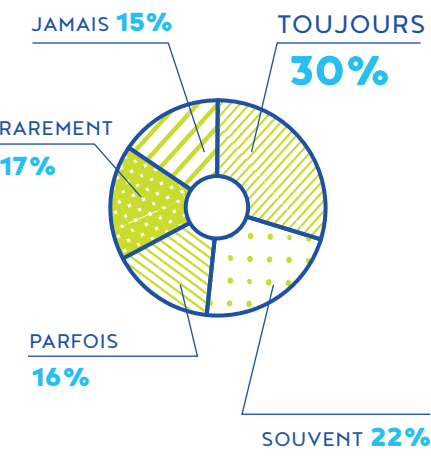
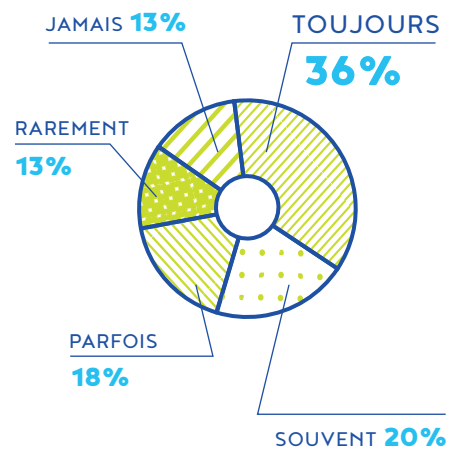


LECTURE : 11 structures sont concernées par 2 indicateurs d’aide à la structuration économique et aucun indicateur d’aide à la structuration artistique”

Sur le graphique ci-dessus, nous constatons que les activités de soutien à la structuration économique et de soutien à la structuration artistique sont complémentaires, aucune structure ne remplit beaucoup de conditions d’une catégorie sans répondre aussi à minima à des critères de l’autre catégorie. Le cœur de la population étudiée (cf. les cercles bleus dans le graphique) agit sur les deux dimensions du développement. Ce sont les 71 structures de cet encadré qui seront étudiées dans le tableau de la page suivante

dans la colonne “Échantillon central”. Le deuxième petit encadré permet une focale sur cette catégorie qui regroupe 11 structures. Ces structures sont pour la plupart des structures de diffusion (7 sur 11), elles partagent principalement les 3 indicateurs suivants : la présence sur des salons professionnels, la contractualisation avec les artistes et les charges budgétaires en promotion.

L’ensemble de ces données permettent d’affirmer des pistes de travail et d’établir des hypothèses.

	ÉCHANTILLON CENTRAL	TOTAL POPULATION RÉPONDANTE
Activités principales		
Part des artistes de la région d'implantation de la structure sur le total des artistes	53,6%	42,6%
Part charge artistique / total charges	Moyenne : 16% Médiane : 14%	Moyenne : 14% Médiane : 11%
Contractualisation avec les artistes		
Budget	Produits TT : 41 660 202 € Moyenne : 586 760 € Médiane : 227 000 € Subventions : 15 107 400 € (26,3%)	Produits TT : 75 060 850 € Moyenne : 457 680 € Médiane : 188 320 € Subventions : 26 609 320 € (35,5%)

L'échantillon comparé est considéré comme l'ensemble des structures participant à la fois de la structuration économique des projets et de la structuration artistique, ceux qui portent donc une vision globale du projet sans pour autant assumer l'intégralité de l'aide à la structuration. La proportion de producteurs est plus importante dans l'échantillon analysé que dans l'ensemble des répondants. La durée moyenne des relations avec les artistes

est plus longue dans le groupe, que dans l'ensemble des répondants. Le volume budgétaire n'est pas une variable très significative entre ces groupes de structures, même si la proportion de structures ayant un budget de moins de 100 000€ est beaucoup plus faible dans ce groupe que dans la population totale des répondants. Cette catégorie rassemble des structures qui perçoivent moins de subventions que l'ensemble des répondants. Le groupe analysé est

celui qui comprend les structures qui travaillent davantage avec les artistes de leur région d'implantation. Ce sont aussi eux qui ont la plus grande part de dépenses en charges artistiques sur l'ensemble de leurs charges. En revanche, ce groupe est celui qui contractualise le moins systématiquement ces relations avec les artistes - seul 30% le fait systématiquement.

Conclusion

Observer le développement d'artistes permet d'observer les évolutions de l'écosystème musical. Le premier constat est celui de la multiplication des activités portées par chaque structure, voire par les artistes eux-mêmes - comme le montre l'étude récente sur l'autoproduction⁸. Pour certains acteurs, cette multiactivité est revendiquée comme une force, une capacité d'agir en autonomie. Pour d'autres, elle semble subie et est vécue comme une nécessité afin d'atteindre une viabilité économique.

C'est la diversité des structures et leur capacité à porter des activités complémentaires qui permettent à cet écosystème de renforcer les projets musicaux. En observant cette multiactivité,

nous saisissons comment s'organise le développement d'artistes, et comment la filière s'adapte au contexte économique et social, pour rendre viable les projets musicaux.

Chacune des activités de production de spectacles musicaux, de production phonographique, de diffusion, d'édition, de management et d'accompagnement est nécessaire au développement d'artistes. Chacun contribue à son niveau et avec ses outils, au développement des projets, mais ce sont les structures les plus engagées sur leur territoire d'implantation qui semblent travailler le plus avec les artistes émergents. C'est là tout l'enjeu d'un soutien spécifique des pouvoirs publics, à ce tissu de structures de production et de structures d'accompagnement qui choisissent d'ancrer leurs activités au sein des territoires.

Une partie importante des acteurs doit aussi progresser, faire évoluer leurs collaborations, se former et mieux formaliser leurs relations aux artistes. Pour mieux affronter ensemble ces enjeux, les acteurs concernés par le développement d'artistes, cherchent des solutions dans la mutualisation, la mise en réseau et la coopération. Cette étude a une dimension exploratoire. Elle est un premier état des lieux à l'échelle nationale. Elle permet de réaffirmer la nécessaire diversité des initiatives dans le domaine - et leur complémentarité.

Nous espérons que les enjeux et pistes ci-dessous serviront de base de réflexions pour construire, localement et plus globalement, des solutions pour renforcer ce tissu d'acteurs qui partout, agit en faveur de l'émergence et de l'expression culturelle.

⁸ Étude exploratoire sur l'autoproduction des artistes de la musique. Agence Phare/DGMIC MC

Les enjeux et pistes de réflexions

ENJEU 1

MULTI-ACTIVITÉ

La multi-activité est un facteur essentiel de stabilité économique pour les projets, mais aussi une manière souple d'accompagner les artistes dans leur développement. La multi-activité se construit de façon spécifique au sein de chaque structure, mais l'internalisation au sein d'une même structure de métiers tels que le management, la production et l'édition phonographique, la production et l'exploitation de spectacles répond à la difficulté effective pour chaque artiste d'organiser son entourage professionnel avec un interlocuteur pour chaque type de développement. On peut parler de « 360° subi ». De même, les activités à plus forte rentabilité sont souvent le fruit du parcours des personnes et des opportunités. Elles ne sont pas toujours « choisies » par stratégie. Les modèles sont donc pluriels et circonstanciels. Il n'existe pas de norme a priori pour conjuguer ces activités mais elles ont pour point de jonction de répondre à des logiques « artisanales ». Enfin, si la multi-activité s'organise pour compenser le faible rendement économique du développement d'artistes, les acteurs acquièrent, en portant cette fonction, une compétence et une légitimité qui leur permettent de porter parallèlement d'autres activités plus rentables. Il existe donc des formes de complémentarité entre les activités de développement (souvent peu rentables) et d'autres activités plus rentables (mais parfois subies).

ENJEU 2

RÔLE DE COORDINATION DES STRUCTURES DE DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES

Le 360° développé par ces entreprises leur confère un rôle de management et donc de coordination globale des projets artistiques. Leur force est de pouvoir décider des directions et des stratégies, main dans la main avec les artistes, sans avoir à négocier avec de nombreuses parties prenantes. Pour autant, la problématique des moyens pour mettre en œuvre l'ensemble des activités nécessaires se posent. Comment renforcer ses capacités d'investissement sans s'adosser à des structures aux moyens plus importants, ou sans bénéficier des outils territoriaux tels que les SMAC (Scènes de Musiques Actuelles), missionnées sur la fonction d'accompagnement et ayant des moyens publics pour le faire ?

ENJEU 3

RELATION ENTRE LES PRODUCTEURS DE SPECTACLE VIVANT ET LES STRUCTURES DE DIFFUSION

L'ancrage territorial est un enjeu important pour les producteurs, en particulier les liens qu'ils peuvent entretenir avec les lieux spécialisés, notamment ceux labellisés SMAC, par l'État. Ainsi, la reconnaissance professionnelle

acquise sur un territoire par leurs pairs et par les partenaires institutionnels peut leur permettre de donner une dimension nationale grâce à ces lieux au niveau national. Les lieux peuvent aussi permettre des moyens indirects complémentaires : accès à des lieux de création en résidence, de l'accompagnement pédagogique pour les groupes... En revanche, des sujets comme les fortes contraintes sur le remplissage des salles et les négociations sur les montants des contrats de cession des groupes émergents peuvent parfois rendre difficile le dialogue entre ces structures.

ENJEU 4

ACCÈS AUX SUBVENTIONS - RÔLE DES POLITIQUES PUBLIQUES

Les subventions permettent bien souvent aux petites structures de recourir à l'emploi salarié. Toutefois, comme ces aides sont allouées principalement par projet et sont versées dans des délais parfois importants, elles impliquent des avances de trésorerie qui compliquent l'activité des structures de développement. Par contre, l'existence de financements publics vient aussi en reconnaissance d'une activité de production perçue non plus uniquement comme une activité marchande, mais aussi comme une réponse effective à des problématiques de diversité culturelle et de renouvellement de la création artistique.

ENJEU 5

IMPLICATION TERRITORIALE

Le lien aux artistes locaux n'est pas automatique, sauf dans le cas des structures soumises à des cahiers des charges précis⁹ - les SMAC notamment, dont le rôle s'apparente le plus souvent à une forme non lucrative de management et de coaching artistique. Dans les autres cas, c'est la relation humaine ou l'esthétique qui priment, bien que la proximité spatiale puisse favoriser des collaborations. L'enjeu est donc de trouver des formes efficaces d'articulation entre les structures travaillant spécifiquement avec des artistes locaux et d'autres capables de compléter ou poursuivre ce travail, et au sens propre, de le valoriser.

ENJEU 6

ÉMERGENCE ET PÉRENNISATION DE LA RELATION AVEC L'ARTISTE

La relation à l'artiste étant avant tout une relation humaine, sa durabilité dépend beaucoup de la bonne entente mutuelle. Il n'existe pas de durée idéale de la relation entre artiste et structure de développement, car la collaboration dépend de ce que peut assumer la structure en fonction de l'évolution de la carrière de l'artiste. L'enjeu pour celle-ci est donc de parvenir à valoriser (économiquement ou symboliquement) le travail effectué avec l'artiste, et de faire « grandir » sa structure et l'artiste dans le cadre des projets développés.

ENJEU 8

FORMATION DES ARTISTES ET DE LEUR ENTOURAGE PROFESSIONNEL

Longtemps, les artistes n'étaient pas considérés dans l'écosystème autrement qu'à travers leur fonction créatrice artistique, sans les intégrer aux réflexions du fonctionnement de la filière économique. Aujourd'hui, les structures de développement d'artistes répondent à cet enjeu de formation des artistes afin qu'ils soient en pleine connaissance de leur droit et des différentes facettes de leur métier. Or, cela ne peut se faire sans un accompagnement, ou a minima des mises à disposition de ressources pour l'ensemble de ces structures. Le besoin de ressources autour de la contractualisation des artistes a d'ailleurs particulièrement été mis en exergue.

ENJEU 9

CROISEMENT DES RÉSEAUX : L'INTERDISCIPLINARITÉ ET LES ESTHÉTIQUES

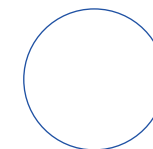
L'interdisciplinarité permet aux artistes d'élargir leur horizon artistique, d'expérimenter d'autres façon de travailler et de générer des revenus. Pour les structures, cela permet de mieux valoriser leur réseau en trouvant de nouvelles opportunités pour les artistes. Toutefois, l'enjeu est de trouver des complémentarités entre disciplines qui fassent sens pour la structure : un territoire ou une culture commune extra-musicale (ex : la francophonie). Ces réseaux peuvent aussi être liés aux esthétiques comme cela semble pouvoir être particulièrement le cas pour le jazz.



ENJEU 7

PRODUCTEURS PHONOGRAPHIQUES ET LABELS

Développer un projet artistique à travers la production phonographique est devenu peu rémunérateur. Cela nécessite de compenser par une autre activité et/ ou de bénéficier de subventions pour rémunérer les artistes, les salariés. Pour cela, ils ont aussi besoin d'avoir la trésorerie suffisante pour engager les frais. Sans cela, l'activité de production phonographique s'apparenterait davantage à des prestations à peu de frais en dehors du pressing. Une des activités dont les structures de production phonographique disposent généralement est l'édition qui peut permettre parfois une prise de risque moins importante. Le second enjeu de la production phonographique se situe au niveau de la distribution et de la promotion numérique. Ici, le fonctionnement des plateformes est souvent opaque. Les outils évoluent rapidement et les résultats sont aléatoires. Sur ce point, la mutualisation des expériences peut représenter une solution.



Des documents annexes et les suites de l'étude
à retrouver sur le site :

<http://developpement-artistes.org/>

⁹ (cf. <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2017/5/5/MCCB1713569Z/jo/texte>)

Un grand merci !

Le Pôle et Haute Fidélité remercient, pour leur participation à cette étude :

› *l'ensemble des acteurs de la filière qui ont pris le temps d'y répondre, les structures qui ont contribué à relayer le questionnaire,*

› *les membres de La Coopération des Pôles et Réseaux régionaux de Musiques actuelles :*



› *les partenaires membres du comité de suivi :*



› *le Centre National de la chanson, des Variétés et du jazz (CNV).*

Et en particulier, les personnes ressources suivantes :

Clarisse Arnou (Yotanka), Ugo Cazalets (RIM), Nolwenn Chaslot (Bretagne(s) World Sounds),
Hyacinthe Chataigné (Fédélisma), Olivier Corchia (Cie Nine Spirit), Philippe Couderc (Vicious Circle),
Claudia Courtial (Grand Bureau), Thierry Duval (RIF, Collectif RPM), Maxime Gaudais (CNV),
Anne Gaele Geffroy (PRODISS), Pauline Gobbini (Kieki Musiques), Emily Gonneau (Nüagency/Unicum),
Guillaume Gonthier (la Cartonnerie), Simon Hadjer (Pypo Prod), Kalagan (Ulysse Maison d'Artistes),
David Kempton (Youz Productions), Justine Le Joncour (L'Armada Productions, SMA), Magali Leclerc (Sostenuto),
Céline Lemée (A gauche de la lune), Diane Loichot (Féma), Guillaume Mangier (Krakatoa), Damien Maurice (Cargo),
Monsieur Mo (Jarring Effects), Séverine Morin (CNV), Vincent Risbourg (La lune des pirates),
Rodolphe Rouchaussé (Polca), Michaël Spanu (sociologue), Frédéric Vocanson (Krakatoa, Fil sonore).