

THÉÂTRE, DANSE, ARTS DE LA RUE,
MARIONNETTES ET CIRQUE

UN ENSEMBLE
D'ARTS
DE LA RUE
ET DE LA DANSE

**Etude confiée à l'Onda par le ministère de la Culture
et de la Communication - direction générale de la Création artistique (DGCA)**

Réalisée par Marie Deniau, consultante et analyste
sous la direction de Fabien Jannelle et Nathalie Vimeux/ avril 2011

Onda Office national de diffusion artistique
13 bis rue Henry Monnier 75009 Paris
tél. 33 (0)1 42 80 28 22
info@onda.fr/ www.onda.fr

Sommaire

Introduction	6
Méthodologie	7
I. SOUTIEN À LA CIRCULATION DES SPECTACLES : LES PRINCIPAUX DISPOSITIFS FRANÇAIS	11
1) CulturesFrance/Institut français	11
a- Soutien à la présence française à l'étranger par des apports en expertise et par l'organisation de grandes opérations	
(1) Temps forts	
(2) Opérations de promotion	
(3) Grandes tournées	
b- Soutien aux projets indépendants	
c- Soutien aux projets dans le cadre de conventions avec les collectivités territoriales	
d- Les Saisons	
e- Autres dispositifs de soutien	
2) L'Onda - Office national de diffusion artistique	20
a- Soutien à la présentation de spectacles étrangers en France	
(1) Repérage, conseil, information, rencontres	
(2) Soutien financier	
b- Soutien à la visibilité des productions françaises à l'étranger	
(1) Sensibiliser les professionnels étrangers	
(2) Former les chargés de diffusion français	
c- Implication accrue dans les réseaux européens	
3) L'exemple du Bureau du Théâtre et de la Danse de Berlin	26
4) Les collectivités territoriales : exemples régionaux	29
5) Les Sociétés de perception et de répartition des droits : Adami et Spedidam	30
II. DONNÉES CHIFFRÉES ET PRATIQUES PROFESSIONNELLES	32
La circulation des spectacles étrangers en France	32
1) 8 % des spectacles diffusés en France sur la saison 2009-2010 sont étrangers	
a- Entre 2000 et 2010, la proportion de spectacles étrangers a régulièrement augmenté	
b- Le rapport import/export est équilibré	
2) L'exploitation des spectacles étrangers est courte et resserrée	

3) Les spectacles de théâtre prédominent

Les œuvres dramatiques sont majoritaires et circulent nettement mieux
Les spectacles de cirque et de rue sont de plus en plus nombreux et l'exploitation des spectacles chorégraphiques se renforce progressivement

4) La présence des spectacles adressés au jeune public est significative

5) C'est en Alsace, en Lorraine, en Picardie, en Aquitaine et dans le Nord-Pas-de-Calais que le taux de programmations de spectacles étrangers est le plus élevé

6) 66 % des spectacles étrangers présentés en France sont originaires d'Europe

Un entrelacement de facteurs joue sur l'importance des flux :
distance, proximité culturelle, langue, contiguïté, liens historiques, niveau de développement et... qualité artistique

Entre 2000 et 2010, les flux en provenance d'Europe, fortement prédominants, se recomposent et se diversifient

L'origine géographique varie en fonction de la discipline des spectacles

7) Metteurs en scènes et chorégraphes étrangers les plus programmés

La circulation des spectacles français à l'étranger

47

1) Eléments méthodologiques et taux de réponse commentés

- a- Présentation des panels et des taux de réponse
- b- Typologie binaire : compagnies « oui » / compagnies « non »

2) Les compagnies françaises se montrent dynamiques dans leurs activités de diffusion à l'étranger

- a- Le volume de diffusion des compagnies françaises à l'étranger est conséquent, mais doit être relativisé
- b- La diffusion des spectacles français produits par les lieux est resserrée
- c- La corrélation entre ancienneté de la compagnie et capacité à s'exporter est manifeste
- d- L'importance et la stabilité des moyens humains et financiers des compagnies influent sur leur volume de diffusion à l'étranger et vice versa
- e- Le volume de diffusion à l'étranger varie selon la discipline des spectacles
- f- Le rapport entre intervention d'un bureau de production et volume de diffusion à l'étranger n'est pas définitivement établi

3) La description des spectacles exportés apporte de précieux enseignements

- a- L'Europe est la principale aire de diffusion
- b- Bien que l'essentiel des spectacles français présentés à l'étranger soient des créations récentes, le maintien au répertoire pour la diffusion hors de France crée des difficultés
- c- La majorité des spectacles diffusés requiert un nombre modéré de personnes, néanmoins les producteurs français sont confrontés à la fragilité technique des scènes étrangères
- d- La moitié des productions présentées hors de France sont des spectacles « avec texte » mais elles ne font pas nécessairement l'objet d'une traduction
- e- Les spectacles les moins chers sont majoritaires dans notre échantillon mais leur amplitude de diffusion (nombre de lieux, nombre de représentations) n'est pas supérieure aux autres
- f- Pour 63 % des spectacles, les ventes à l'étranger font l'objet d'une baisse du prix de cession, ce qui pèse lourdement sur les épaules des producteurs

4) Les rencontres, le savoir-faire et l'adaptabilité sont des atouts décisifs

- a- Le terme de « stratégie » n'est pas couramment usité dans le domaine du spectacle vivant
- b- Prendre l'initiative repose sur quatre axes incontournables : repérer les partenaires potentiels, provoquer la rencontre, construire un réseau de contacts et l'entretenir
- c- La qualité de la méthodologie et le degré de savoir-faire - acquis par l'expérience et la formation - sont déterminants
- d- L'adaptabilité (scénographique, humaine et temporelle) est une qualité essentielle mais elle ne doit pas s'opérer au détriment des exigences techniques et artistiques
- e- L'envie forte et le travail de positionnement sont moteurs
- f- La qualité des outils de communication et de marketing est importante
bien que les programmeurs se décident rarement sur la base de dossier et de vidéo
- g- Des pratiques - pour l'heure minoritaires - s'avèrent dans certains cas décisives : salons ; agents ; réseaux formalisés

5) Les difficultés pour appréhender les circuits de diffusion étrangers et pour financer la mobilité préparatoire sont considérées par l'ensemble des producteurs comme des entraves essentielles

6) Les soutiens publics et privés sont souvent déterminants mais d'aucuns regrettent le manque d'une stratégie d'appui à l'export clairement définie et coordonnée

a- Quatre spectacles sur dix ont bénéficié d'une aide publique spécifique pour être diffusés à l'étranger

b- Les aides privées à la tournée bénéficient à 6 % des spectacles mais elles concernent plus la diffusion en Europe centrale et orientale et en Amérique du Sud qu'en Europe

c- L'impact des programmes de l'Union européenne sur la production et la diffusion des spectacles est difficile à mesurer

7) Diffuser et/ou coopérer

a- Marier les problématiques de diffusion et de coopération ne s'impose pas à tous

comme une évidence, mais le croisement des enjeux et des pratiques est souhaité et souhaitable

b- 26 % des spectacles français diffusés à l'étranger ont été coproduits par un opérateur étranger, ces partenariats concernent essentiellement des spectacles de taille importante

8) Pistes statistiques complémentaires

a- Le poids des spectacles français dans les importations des pays européens n'est pas négligeable : exemples danois, finlandais, tchèque et allemand

b- Les recettes globales à l'exportation sont certainement significatives

mais les données en présence ne permettent pas de les évaluer précisément

III. CONFORTER LES ACTIVITÉS EUROPÉENNES ET INTERNATIONALES DES ACTEURS FRANÇAIS DU SPECTACLE VIVANT ET METTRE EN VALEUR LEURS ATOUTS

94

1) Travailler plus avant sur la définition des objectifs et des logiques poursuivis

95

2) Stabiliser et optimiser les dispositifs qui permettent de faire connaître

les spectacles, de faciliter la rencontre et de concrétiser les projets

96

a- Pérenniser l'accueil des spectacles étrangers en France et notamment inciter les lieux à coopérer plus et mieux

(1) Stabiliser les outils

(2) Optimiser la présence des spectacles venus de loin

b- Prolonger les dispositifs expérimentaux de promotion du spectacle français

c- Resserer les liens avec le réseau culturel français à l'étranger

et avancer sur le dossier « bureaux spécialisés »

3) Concevoir et mettre en oeuvre une nouvelle démarche de soutien adaptée à la multiplicité des initiatives et à la diversité des trajectoires

98

a- Développer des services d'expertise et de conseil individualisés

b- Accompagner la germination, le développement et la consolidation des projets en plaçant l'artistique au cœur de la démarche

c- Accompagner par un apport en conseil, en information, en connaissances et en formation

(1) Sensibiliser, inciter, informer

(2) Former, professionnaliser

(3) Favoriser la mise en oeuvre de formats d'accompagnement collectif

d- Accompagner financièrement la prise de risque et l'affermissement des projets

e- Renforcer la place de l'international dans les conventionnements et les contractualisations

f- Prendre en compte les spécificités propres à chaque discipline

4) Systématiser la production de données **102**

a- Optimiser les instruments existants et créer de nouveaux outils

b- Assurer une permanence et une régularité de l'activité

c- Engager une démarche partenariale

d- Contribuer à la généralisation des démarches d'évaluation

e- Elargir les travaux de recherche aux domaines qui n'ont pu être abordés jusqu'à présent

5) Intensifier la résonance européenne

105

Conclusion

Annexes

INTRODUCTION

Au cours des trois dernières décennies, les pratiques artistiques et professionnelles, dans le champ du spectacle vivant, se sont progressivement européanisées et internationalisées. D'ores et déjà, par-delà les frontières nationales, les spectacles tournent, les personnes se rencontrent et les équipes coopèrent.

Néanmoins, les conditions nécessaires à un ample développement de ces dynamiques d'échanges entre la France et l'Europe ne sont pas pleinement réunies. Le principe du faire ensemble n'est pas acquis, la mise en commun des moyens de production et des risques est peu fréquente, le partage des démarches artistiques et le croisement des pratiques professionnelles demeurent rares. En outre, la mobilité des œuvres et des personnes se heurte à des obstacles récurrents d'ordre juridique, social, fiscal et surtout à d'importants freins financiers.

Lever ces entraves suppose une adaptation des cadres et des moyens de l'intervention publique et passe également par une évolution des façons de penser la création et d'organiser la production des œuvres dans l'espace européen. Mais faire évoluer les outils et concevoir des politiques appropriées nécessite de pouvoir s'appuyer sur un socle objectif de travail constitué de données statistiques et qualitatives. Or, en France, il n'existe ni outil d'analyse des échanges ni veille systématisée des flux et des pratiques. Aussi les connaissances dans ce domaine sont-elles pour le moins parcellaires.

La France est décrite comme un pays accueillant pour les productions étrangères, les lieux de diffusion seraient plutôt ouverts à la diversité des esthétiques et des imaginaires présents dans les créations venues d'ailleurs. A contrario, les observateurs déplorent quasi systématiquement l'incapacité du spectacle français à s'exporter, et avancent diverses explications à ce supposé retard (sans que l'on sache si véritablement le spectacle des autres pays s'exporte mieux).

L'un des objectifs de la présente étude consiste à gagner en visibilité, à dissiper les impressions, et à confirmer ou infirmer les hypothèses. Dans la mesure du possible, les travaux ont donc d'abord conduit à dresser un état des lieux : examiner la nature et l'amplitude des flux import et export ; apporter de l'information qualitative sur les pratiques professionnelles ; décrire les dispositifs de soutien à la circulation des spectacles. Par ailleurs, la démarche d'observation et d'analyse a abouti à la formulation de préconisations, ces pistes de travail répondant aux problèmes repérés et aux besoins exprimés.

Mesurer et comprendre les échanges européens et internationaux dans le domaine du spectacle vivant revêt une importance stratégique au regard des évolutions en cours et des défis à relever. La recherche et le diagnostic doivent permettre de capitaliser l'information et de la faire circuler. Il s'agit tant de nourrir la réflexion prospective que de donner des clés pour l'action afin de contribuer à la prospection de nouvelles voies pour soutenir la circulation du spectacle français en Europe et de favoriser la formation d'un environnement propice au développement des coopérations.

MÉTHODOLOGIE

Périmètre de l'observation

La recherche placée sous la thématique globale des « échanges » s'est intéressée en priorité aux questions relatives à la **circulation des spectacles** : dispositifs de soutien à la diffusion internationale (Première partie) ; données chiffrées afférentes aux flux de spectacles entrants en France et à ceux sortants de France et pratiques des compagnies qui diffusent à l'étranger (Deuxième partie) ; préconisations visant à traduire l'observation en action(s) concrète(s) (Troisième partie).

Le champ d'investigation concerne :

- Pour la circulation des spectacles français à l'étranger : **les compagnies ayant fait l'objet d'une aide du Ministère de la culture et de la communication** entre 2007 et 2009 et/ou ayant présenté leur travail au sein du réseau labellisé au cours des deux saisons 2008-2009 et 2009-2010 ; **les lieux et festivals susceptibles d'assurer la production déléguée de spectacles** et de prendre en charge la diffusion de ces spectacles. Notamment les structures labellisées.
- Pour la circulation des spectacles étrangers en France : principalement les lieux de diffusion labellisés, ainsi que les Scènes conventionnées et un certain nombre de théâtres municipaux.

La recherche a été circonscrite aux disciplines suivantes : **théâtre, danse, arts du cirque, arts de la rue, art de la marionnette/théâtre d'objet**. Par facilité de langage, le terme « spectacle vivant » a été retenu pour désigner ces disciplines. Concernant le champ musical, les données d'ores et déjà produites – notamment par les Bureaux export – permettent de nourrir l'observation des échanges « import-export » qui feront l'objet d'une investigation spécifique. Cette dernière prendra appui sur la définition d'une méthodologie propre aux caractéristiques du secteur en matière de production et de diffusion.

Le **périmètre temporel** n'a pas été prédéfini de manière intangible. Il prend en compte des contraintes propres à chaque enquête (par questionnaires, par entretiens, sur base de données préexistantes...). Globalement, en ce qui concerne l'export, la méthodologie que nous avons adoptée ne permet pas de décrire une évolution des faits et des pratiques. Jusqu'à présent aucune étude n'avait permis de réunir et de produire un grand nombre d'informations chiffrées¹. La construction d'une analyse diachronique aurait nécessité la collecte de données anciennes, ce qui nous paraissait techniquement assez complexe voire irréalisable. En revanche, pour ce qui est de l'import, la base exploitée repose sur l'archivage assez régulier de données par le Centre national du Théâtre, ce qui a rendu possible, sur certains points, la mise à jour d'une évolution.

Les travaux portent principalement sur les échanges entre la France et l'Europe. Néanmoins, aucune restriction n'a été inscrite dans les questionnaires au cours de l'enquête auprès des compagnies et des structures. De surcroît, il nous a paru pertinent de maintenir dans la présentation les données relatives aux spectacles et aux équipes qui partent vers le – ou qui viennent du – reste du monde. Des tendances comparatives ont ainsi pu être établies.

Placer la circulation des spectacles au cœur du champ de recherche nous a conduit – pour cette étude – à repousser **hors du périmètre : la mobilité des individus** (et notamment les metteurs en scène et les chorégraphes) ; **la mobilité des textes**. En outre, la présente étude fournit peu d'éléments sur la nature des lieux qui accueillent les productions françaises à l'étranger ainsi que sur le contexte de diffusion (en saison ou en festival).

¹ Cf. *Développer les échanges internationaux (danse et théâtre)*, Fabien Jannelle, rapport pour le Ministère de la culture et de la communication, 1998. *Pour le développement des arts de la scène en Europe, De l'intention à la réalité*, Stéphane Fiévet, rapport pour le Ministère de la culture et de la communication, 2008

Sources préexistantes

Pour l'heure, il n'existe pas en France de dispositifs de collecte de données sur les flux et les pratiques permettant de quantifier et de qualifier les échanges (spectacles, équipes, œuvres qui franchissent les frontières nationales).

Les études conduites par le DEPS du Ministère de la culture² et les statistiques culturelles³ européennes produites par Eurostat⁴ analysent les échanges en matière de livres et de presse, de CD et de DVD, d'objets d'art et d'instruments de musique mais ne fournissent aucune indication sur le spectacle vivant.

Pour observer la diffusion des spectacles étrangers en France, nous avons pris appui sur la base de données du Centre National du Théâtre.

Cette base recense des établissements, des compagnies, des organismes d'une part, mais surtout elle donne accès à la programmation des structures de diffusion. Le CnT collecte les plaquettes et enregistre chaque spectacle en précisant le metteur en scène ou le chorégraphe, la discipline, les lieux où il a été représenté, les dates etc. Ce travail exigeant a permis d'éditer le *Guide de la diffusion théâtrale*, il alimente dorénavant l'annuaire des spectacles en ligne accessible sur le site du CnT.

Il s'agit d'un instrument précieux. Néanmoins certaines de ses caractéristiques ont quelque peu limité l'approfondissement de la recherche.

Tout d'abord, le travail de mise à jour des données n'a pas pu être effectué en permanence avec la même régularité et la même minutie. Nous avons donc dû sélectionner des plages d'extraction. Les périodes de référence retenues, sur le conseil de la personne responsable de la base au sein du CnT, correspondent aux saisons suivantes : 2000-2001, 2001-2002, 2002-2003, et 2007-2008, 2008-2009, 2009-2010. C'est en effet sur ces six saisons que le contenu de la base a été jugé le plus complet et donc le plus fiable et le plus représentatif. Ce séquençage chronologique nous a permis d'observer avec une certaine pertinence les évolutions ayant eu cours dans la décennie écoulée.

En outre, le travail de collecte est en priorité concentré sur la programmation du réseau de diffusion des lieux labellisés et des scènes conventionnées⁵. Les données relatives aux autres structures et notamment aux théâtres de villes ne sont que partiellement introduites : sur les saisons sélectionnées, figure en moyenne la programmation de 44 théâtres de ville.

Enfin, ne sont enregistrées dans la base que les plaquettes de programmation annuelle. Ce qui a pour incidence d'exclure une partie des spectacles programmés dans un cadre festivalier. Pour être intégrés dans la base, les spectacles programmés dans le cadre de festivals portés par des lieux doivent figurer dans la plaquette annuelle, après quoi le personnel du CnT n'a plus la possibilité de saisir les plaquettes.

Notons que la base a le très gros avantage de comporter un champ spécifiant si les spectacles sont étrangers ou pas. Néanmoins, un important travail de vérification a été conduit grâce à l'expertise de l'équipe de l'Onda. Un certain nombre de spectacles considérés au départ comme étrangers ont été rebasculés vers le contingent de productions françaises. Cette tâche a simultanément permis de rattacher chaque spectacle à un pays. Elle s'est révélée d'autant plus délicate que le nom du producteur/de la compagnie n'est pas mentionné.

Une fois ces précautions prises, il apparaît que les données chiffrées que nous avons exploitées sont très proches de la réalité du terrain. Sur la saison 2007-2008 par exemple, la base du CnT recense 37 598 représentations, sur la même période les services du Ministère de la culture - DMDTS et le DEPS - évaluent le nombre de représentations des spectacles de théâtre, danse et pluridisciplinaires à 4 992 dans les centres

² *Les flux d'échanges internationaux de biens et services culturels : déterminants et enjeux* Synthèse réalisée par François Rouet à partir d'une recherche menée dans le cadre du CEPIL. *Culture Etudes* 2007-2, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

³ *Statistiques culturelles en Europe*, Eurostat, 2007. Version française publiée dans la collection *Culture chiffres* du Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la culture et de la communication.

⁴ Office des statistiques de l'Union européenne.

⁵ En 2009 : 5 Théâtres nationaux, 39 Centres dramatiques nationaux et régionaux, 68 Scènes nationales, 103 Scènes conventionnées. Les Centres chorégraphiques nationaux ne font pas l'objet d'un recensement propre.

dramatiques nationaux et régionaux en 2007-2008, à 1465 dans les théâtres nationaux en 2007-2008⁶, à 7470 dans les scènes nationales en 2004-2005⁷. L'écart est induit par la différence des périmètres - les scènes conventionnées et les théâtres municipaux sont inclus dans la base du CnT. Ce rapprochement nous confirme dans l'idée que nous disposons de données représentatives et fiables.

Concernant la diffusion des spectacles français à l'étranger, dans la mesure où il n'existait pas de sources (construites pour produire de l'analyse), il nous a fallu concevoir une méthode de travail, des indicateurs d'analyse et des outils de collecte. Un questionnaire a été mis au point. Des coordonnées ont été extraites des annuaires de trois centres nationaux de ressource (CnT, CND et Hors les Murs) ainsi que de la base de données de l'Onda. Quelques études et rapports ont été rassemblés. Enfin, nous avons collaboré avec l'équipe de Travelogue (volet ressource du projet-pilote européen Space) pour collecter des données nationales : nous avons pu disposer de chiffres relatifs à l'importation de spectacles dans quatre états-membre de l'Union européenne (Danemark, Finlande, République Tchèque et Allemagne), des données en provenance d'Espagne, de Hongrie et des Pays-Bas ont également été collectées mais des difficultés de traitement en reportent l'exploitation à d'éventuels travaux ultérieurs.

Enfin, pour établir le descriptif des dispositifs français de soutien à la circulation des spectacles (Première partie), nous avons eu recours à des données produites par CulturesFrance, l'Onda, le Bureau du théâtre et de la Danse de Berlin, ainsi que deux sociétés civiles (Adami et Spedidam).

Déroulement des travaux

Le travail a été réparti en quatre phases, susceptibles de se chevaucher dans le temps.

Première phase (juin-juillet) :

- Collecte de documentation relative au champ de recherche et permettant de contextualiser l'enquête ;
- Repérage et évaluation des sources existantes, prise de contact avec les organismes responsables de ces données ;
- Délimitation précise du périmètre de la recherche ;
- Définition du panel de compagnies et de structures ;
- Conception des deux questionnaires à l'attention de 1573 compagnies (repérées dans les bases de données des centres de ressources nationaux) et de 168 lieux et festivals susceptibles d'assurer la production déléguée de spectacles (repérés dans la base de l'Onda) ;
- Mise au point technique et logistique de l'enquête par questionnaires, et notamment : répartition des tâches d'envoi et de réception ainsi que choix de solution technique de mise en ligne des questionnaires et de traitement des réponses.

Deuxième phase (juillet-octobre 2010) :

- A partir du 7 juillet, envoi par mél des invitations à répondre aux questionnaires (un message d'accompagnement a été rédigé afin d'expliquer succinctement le contexte, les enjeux et les objectifs de l'étude) ;
- Relances et demandes d'informations complémentaires ;
- Traitement statistique des réponses aux questionnaires et des données chiffrées préexistantes ;
- Clôture de la collecte par questionnaires en ligne le 21 septembre 2010. A cette date, 572 formulaires avaient été déposés par les compagnies sur la plate-forme en ligne. 45 n'ont pas été retenus : soit parce qu'il s'agissait de doublons (certaines compagnies ont créé plusieurs formulaires), soit parce que les contenus

⁶ *Chiffres clés 2010*, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

⁷ *Analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005* Ministère de la culture et de la communication, DMDTS, octobre 2006.

insérés étaient totalement insuffisants pour en envisager l'exploitation. Pour les mêmes raisons, sur les 58 questionnaires remplis par les lieux, 8 ont été écartés de l'échantillon.

—

Troisième phase (septembre-novembre 2010), la démarche a été approfondie sur le plan qualitatif.

Des entretiens ont été menés avec des responsables de compagnies, des directeurs de structures ayant une expérience de diffusion et/ou de coopération en Europe et/ou à l'international, des observateurs experts de la thématique traitée. La conception des guides d'entretiens a reposé en partie sur les premiers résultats issus de l'enquête par questionnaires. Les compagnies interviewées disposaient d'une expérience conséquente en matière d'activités internationales. Ce choix nous a permis de recueillir des témoignages et des points de vue à la fois sur les difficultés et les facteurs décisifs propres à une période de démarrage, ainsi que sur les freins et les pratiques courantes dans une période de développement et de consolidation.

Les premiers résultats ont également fait l'objet d'échanges précieux avec **un groupe d'experts** réunis à deux reprises par l'Onda en octobre et en novembre 2010.

La quatrième et dernière phase (décembre 2010-janvier 2011) a été consacrée à la rédaction d'un rapport organisé à partir des problématiques de fonds apparues au travers des réponses aux questionnaires - traitées statistiquement - et du contenu des entretiens. Une attention a été apportée aux particularités propres à chaque discipline.

L'ensemble des propos collectés par questionnaire en ligne ou par entretien ont été anonymisés.

L'exercice conduit ne saurait prétendre à l'exhaustivité, néanmoins la méthodologie mise en œuvre et la démarche d'observation dans son ensemble nous ont permis de collecter et d'exploiter un grand nombre de données afin de produire **un état des lieux dense et objectif**, et de mettre à jour **les tendances** qui traversent les activités du secteur en matière de circulation des spectacles.



LES PRINCIPAUX DISPOSITIFS DE SOUTIEN :

Cette première partie de l'étude vise à présenter les principaux dispositifs et/ou programmes français de soutien à la circulation du spectacle vivant par-delà les frontières nationales dans les deux sens. Cet état des lieux, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, présente nécessairement les acteurs en présence, au premier rang desquels CulturesFrance/Institut Français et l'Onda. Depuis les années 1980, le cercle d'acteurs susceptibles de soutenir la circulation des spectacles s'est élargi aux collectivités territoriales et aux sociétés civiles dont nous décrivons succinctement l'action. Les intervenants privés (entreprises mécènes, fondations) d'une part, les acteurs de la ressource d'autre part (centres nationaux de ressources, Relais culture europe, agences régionales...) auraient également pu être inclus dans notre observation, les uns et les autres contribuant chacun à leur manière à soutenir la mobilité des spectacles. Toutefois, l'ampleur des travaux menés par ailleurs pour produire les données présentées dans la deuxième partie nous a contraints à y renoncer.

1) CULTURESFRANCE/INSTITUT FRANÇAIS

CulturesFrance a été jusqu'en décembre 2010 l'opérateur délégué du Ministère des affaires étrangères et européennes et du Ministère de la culture et de la communication pour les échanges culturels internationaux. L'association est née de la réunion en 2006 de l'Afaa (Association française d'action artistique) et de l'Adpf (Association pour la diffusion de la pensée française), créées respectivement en 1922 et 1946.

En janvier 2011, « l'Institut français, opérateur du Ministère des affaires étrangères et européennes pour l'action extérieure de la France, se substitue à l'association CulturesFrance sous la forme d'un EPIC (Etablissement public à caractère industriel et commercial) avec un périmètre d'action élargi et des moyens renforcés»⁸ et

⁸ www.institutfrancais.com

constitue pour la France « un nouvel instrument au service de sa diplomatie d'influence ». La transformation en établissement public, la mutation des relations avec le réseau culturel français à l'étranger⁹ et la création d'une « marque » unique Institut français (sur le modèle du British Council ou du Goethe Institut) ainsi que le renforcement des liens « avec les collectivités territoriales et les professionnels de la culture engagés dans l'action internationale » induiront très probablement un certain nombre d'évolutions en matière de cadres d'intervention.

Active dans plus de 160 pays et dotée d'un budget de 33 millions d'euros en 2008¹⁰, CulturesFrance/Institut français développe ses activités en suivant trois axes majeurs :

- Accompagner la création française au-delà des frontières dans les domaines des arts de la scène, des arts visuels, de l'architecture, du livre et de l'écrit, du patrimoine cinématographique et de l'ingénierie culturelle ;
- Porter attention aux cultures des autres et promouvoir la diversité des cultures. Ce dialogue prend notamment corps dans les programmes de développement culturel (Afrique et Caraïbes en créations) ainsi que les programmes de coopération avec des pays étrangers pour l'organisation de Saisons ou Années culturelles ;
- Développer les expertises et les réseaux sur la base notamment de collaborations avec le réseau culturel français à l'étranger, les opérateurs culturels français et étrangers, ainsi que les collectivités territoriales françaises.

Cette ambition se traduit en outils et en programmes. Dans le secteur des arts de la scène, le soutien de CulturesFrance/Institut français à la circulation des spectacles s'appuie sur des modalités d'intervention multiples : soutien aux projets indépendants, grandes opérations et Saisons, résidences, partenariats avec les collectivités territoriales, fonds bilatéraux.

Le soutien aux projets indépendants et les grandes opérations sont portés par le Département des Echanges et Coopérations Artistiques. Ce département est en charge du théâtre, des arts du cirque, des arts de la rue et des arts de la marionnette, de la danse, des musiques actuelles et des musiques savantes¹¹, mais également des arts visuels et des programmes Afrique et Caraïbes en créations. Son intervention vise à la fois le soutien à la diffusion et au développement de coopérations. La coopération¹² prend corps aujourd'hui dans des projets de coproduction, d'échanges entre structures françaises et étrangères et des formations (ateliers et workshops assurés par des artistes français à l'étranger ayant pour ambition de transmettre des pièces de répertoires français à des compagnies ou des ballets étrangers (ex : Conservatoire itinérant de danse classique) ainsi que des projets de création d'œuvres à l'étranger (ex : Théâtre Export).

Note méthodologique : concernant les soutiens apportés dans le cadre des appels à projet et des conventions avec les collectivités territoriales, CulturesFrance nous a communiqué des données internes brutes que nous avons traitées statistiquement et présentées sous forme de tableaux.

Les résultats présentés concernent très majoritairement des projets de diffusion. Néanmoins, les informations mises à notre disposition n'ont pas permis de repérer automatiquement la nature de la totalité des projets soutenus et d'en dresser la typologie : présence française dans les festivals internationaux ; présence dans les programmations des théâtres étrangers ; ateliers ; missions préparatoires ; résidence de création ; lecture de texte etc. A l'avenir, la réalisation systématique d'un tel classement permettrait de zoomer plus spécifiquement sur la circulation des spectacles.

⁹ Le réseau culturel français à l'étranger est constitué de 161 services de coopération et d'action culturelle au sein des ambassades, 209 centres et instituts culturels dans 130 pays ainsi que 459 alliances françaises subventionnées. Source : site du Ministère des affaires étrangères et européennes.

¹⁰ Rapport d'activité 2008 de CulturesFrance.

¹¹ Cette présentation des actions de CulturesFrance/Institut français met en avant uniquement les actions dans le domaine du théâtre, de la danse et des arts du cirque, de la rue et de la marionnette. Le champ des musiques n'a pas été traité dans cette étude, il correspond à une part importante des actions du département.

¹² Le terme de coopération désignant ici « le croisement des pratiques artistiques », définition employée par la responsable de ce département, Sophie Renaud dans notre entretien du 4 novembre 2010. Toutefois, dans l'intitulé Département des Echanges et des Coopérations, le terme « coopération » couvre cette fois les actions développées dans le cadre d'Afrique et Caraïbes en créations.

A- SOUTIEN À LA PRÉSENCE FRANÇAISE À L'ÉTRANGER PAR DES APPORTS EN EXPERTISE ET PAR L'ORGANISATION DE GRANDES OPÉRATIONS

CulturesFrance/Institut Français assure **des missions de conseil et d'expertise** auprès des professionnels étrangers (invitations en France, mise en place de leurs programmes, conseils sur les spectacles, mise en relation avec les artistes et les structures françaises, élaboration des opérations ou des tournées) ; du réseau culturel français à l'étranger (conseil et propositions pour les réunions de programmations régionales et pour des opérations spécifiques) ; des artistes français (conseil pour leur développement à l'international ou en vue d'organiser des tournées à l'étranger).

CulturesFrance conduit ou accompagne l'organisation d'importantes manifestations. Elle peut en prendre elle-même l'initiative en s'appuyant sur des constats du terrain, sur un dialogue avec les partenaires locaux et sur une envie de construire quelque chose sur un territoire donné dans un contexte culturel, économique, politique, diplomatique donné. Elle peut également répondre à des demandes formulées par des opérateurs étrangers (directeurs de festivals ou d'établissements) ou d'un poste diplomatique. A titre d'exemple, en 2011, l'organisation d'un *FRANCE DANSE* en Nouvelle-Zélande se fait à la demande du festival d'Auckland, et le festival Croisements en Chine a été initié et est piloté par l'ambassade, en coopération avec CulturesFrance qui apporte un soutien au poste et à ses partenaires.

Dans tous les cas, son intervention consiste à la fois, à apporter son expertise et proposer des projets artistiques en adéquation avec les attentes et le contexte local et à soutenir financièrement les opérations. Ces opérations de promotion visent à assurer une présence forte des créateurs français à l'étranger. Elles peuvent éventuellement s'inscrire dans un cadre évènementiel plus large (festival international, capitale culturelle, exposition universelle) ou accompagner la promotion de la scène française sur des marchés et salons professionnels (ex. : Focus France au Cinars à Montréal en décembre 2010 en partenariat avec l'Onda).

Elles se répartissent schématiquement en trois catégories :

- Les temps forts à l'étranger ;
- Les opérations de promotion ;
- Les grandes tournées.

FIGURE 1 – CULTURESFRANCE BUDGET DES GRANDES OPÉRATIONS (TEMPS FORTS, OPÉRATIONS DE PROMOTION, GRANDES TOURNÉES) EN 2009 ET 2010

2009		2010	
France Danse	74 592 €	France Danse	57 768 €
Théâtre Export	131 267 €	Théâtre Export	47 125 €
Centenaire de Tel Aviv	34 390 €	Bicentenaire des Indépendances en Amérique latine	46 305 €
Festival International de Cirque de Buenos Aires	42 488 €	Opérations de promotion (dont Focus 84 355 € et Cinars 75 635 €)	184 341 €
France au Brésil	127 170 €	Années France Russie	112 406 €
Sous-Total	419 907 €	Sous-Total	447 945 €
Grandes Tournées	194 469 €	Grandes Tournées	124 607 €
Conservatoire itinérant	27 722 €	Conservatoire itinérant	19 478 €
Total	632 098 €	Total	592 030 €

(1) LES TEMPS FORTS sont en général conçus autour d'une discipline, sous la forme d'une édition unique ou d'une série de rendez-vous organisés sur plusieurs années à partir d'un même concept.

A titre d'exemple, nous citerons quelques-unes des manifestations les plus récentes :

Dans le champ chorégraphique, les opérations *FranceDanse* regroupent plusieurs compagnies françaises accueillies par un partenaire ou un collectif de partenaires dans une ville ou un pays sur une durée resserrée de une à six semaines. Entre 2007 et 2010, huit opérations *FranceDanse* ont été lancées en Belgique et en Autriche

(2007), en Suisse (2008), en Espagne, en Lituanie et au Canada (2009), en Chine et en Russie dans le cadre de l'Année France-Russie (2010)¹³. *Dansasia*, est un programme triennal 2007-2009 conçu dans la continuité de *Circasia*¹⁴. Grâce à ce type d'opération CulturesFrance/Institut français entend « accompagner, promouvoir et diffuser la danse contemporaine française en Asie mais également encourager la coopération entre artistes, favoriser les échanges entre professionnels, et permettre l'ouverture vers de nouveaux réseaux et de nouveaux publics »¹⁵

Cirque à New-York (2008), dans le cadre des journées de l'APAP (Association of Performing Arts presenters) de New-York a permis à quatre compagnies françaises de présenter des extraits de 20mn de leurs spectacles. En 2007, *Théâtre sur mesure* a proposé à des metteurs en scène français des résidences de création à l'étranger, 6 projets ont été réalisés. La même année, avec *Théâtre Ville ouverte* CulturesFrance a souhaité favoriser la rencontre d'un metteur en scène - entouré d'une équipe d'auteurs, d'acteurs, de techniciens - et d'une ville qui leur remet, pendant un temps resserré, les clés de ses scènes. Le programme *Théâtre Export* permet à des metteurs en scène français de créer des œuvres à l'étranger, il a été doté de 131 267 € en 2009 et de 47 1255 € en 2010.

L'une des plus grosses opérations conçues par CulturesFrance/Institut français au cours de la décennie a été *Tintas Frescas*. Le programme triennal, doté d'un budget total de 1,2 millions d'euros, a couvert 20 pays et a fait circuler 25 spectacles. A cette occasion 45 traductions ont été éditées.

(2) LES OPÉRATIONS DE PROMOTION

Depuis 2008, CulturesFrance/Institut français organise ou coorganise des **plates-formes de sensibilisation et de promotion. Intitulées Focus**, elles doivent permettre de favoriser le repérage et la promotion des scènes artistiques françaises¹⁶ auprès des professionnels étrangers. Elles sont le fruit de trois constats combinés : les grands festivals français (Avignon, Montpellier...) sur lesquels viennent les professionnels étrangers offrent de moins en moins l'occasion de découvrir les artistes français ; les compagnies françaises manquent de visibilité ; certains partenaires étrangers méconnaissent la scène française et ses nouvelles formes.

Sur ces opérations, l'Institut français travaille avec les ambassades qui disposent de bourses d'invitation leur permettant d'envoyer des professionnels étrangers sur des festivals français. L'idée à présent étant d'orienter une partie de ces invitations sur les Focus.

Ces opérations Focus, réalisées le plus souvent en partenariat avec l'Onda (Cf. descriptif de ces opérations dans la partie Onda), permettent de mobiliser des professionnels français et étrangers et offrent un cadre au réseau culturel français à l'étranger pour organiser ses missions d'invitation de professionnels étrangers. Ces derniers peuvent y voir une dizaine de compagnies en 3 ou 4 jours. Elles créent aussi du lien, de la rencontre. Ces rendez-vous semblent jouer fortement sur la notoriété des artistes.

Deux **Focus Danse** ont d'ores et déjà été organisés au cours des éditions 2008 et 2010 de la Biennale de Lyon. Le premier **Focus Théâtre** conçu à parité avec l'Onda s'est déroulé dans le cadre du festival VIA à Maubeuge-Mons en 2010. La deuxième édition se tiendra du 30 mars au 2 avril 2011. Et un projet de Focus Cirque est à

¹³ Belgique (7 compagnies/18 représentations/3 villes/6 partenaires) : 35 000 €
Autriche (6 compagnies/ 10 représentations/ 1 ville/2 partenaires) : 25 000 €
Suisse (10 compagnies/36 représentations/5 villes/ 7 partenaires) : 22 000 €
Espagne (10 compagnies/ 51 représentations/11 villes/17 partenaires) : 42 700 €
Lituanie/Vilnius (5 compagnies/9 représentations/1 ville/3 partenaires) : 28 125 €
Canada/Montréal (4 compagnies/16 représentations/1 ville/1 partenaire) : 33 000 €
Chine (5 compagnies/2 coproductions/18 représentations/5 villes/11 partenaires) : 100 000 €
Russie (8 compagnies dont 3 coproductions/4 villes/22 représentations/4 partenaires) : 80 000 €

¹⁴ Promotion du nouveau cirque français en Asie du Sud-Est en 2004-2006 : 8 missions de repérage, 234 compagnies, 260 représentations, environ 650 000 € de budget.

¹⁵ *Itinéraires* 2008.

¹⁶ CulturesFrance a conçu des Focus dans d'autres champs artistiques : arts visuels, musiques anciennes, musique actuelles.

l'étude pour 2012. Ces opérations sont récentes et n'ont pas encore pu faire l'objet d'une évaluation approfondie.

En 2010, le **Cinars**¹⁷ a proposé à CulturesFrance de mettre la France à l'honneur pour son édition de novembre 2010. CulturesFrance a soutenu à hauteur de 75 600 € la venue de quatre compagnies françaises tandis que l'Onda invitait quatre bureaux de production. CulturesFrance et l'Onda ont organisé ensemble un déjeuner présentant la création contemporaine française aux diffuseurs étrangers présents.

La conception et la réalisation de ces opérations s'appuient sur la complémentarité de CulturesFrance/Institut français et de l'Onda en matière d'expertise, de compétences et de réseaux nationaux et internationaux.

(3) LES GRANDES TOURNÉES

Les grandes tournées sont des manifestations à caractère exceptionnel porté par d'importantes institutions (Comédie française, Théâtres nationaux, CCN) ou par des compagnies bénéficiant d'une forte reconnaissance nationale et internationale.

Le montant des aides de CulturesFrance pour la réalisation de ces projets varie entre 1 000 et 35 000 €. La moyenne est de 16 000 €. Cinq tournées ont été soutenues en 2009 et neuf en 2010. Sans le soutien de CulturesFrance, ces grandes tournées ne pourraient avoir lieu.

Outre ces rendez-vous de soutien à la diffusion des spectacles, CulturesFrance/Institut français porte une opération dite de coopération artistique dans le champ chorégraphique. Dans le domaine de la danse, **les Conservatoires itinérants** ont pour objectif de développer la coopération entre équipes artistiques françaises et étrangères en animant des ateliers pédagogiques favorisant la transmission de pièces du répertoire et les contacts entre écoles, conservatoires, universités et établissements d'enseignement supérieur. Ces Conservatoires itinérants peuvent aboutir à des réalisations artistiques communes qui, montées et présentées à l'étranger, sont alors susceptibles de revenir en France. En 2009, neuf artistes français sont intervenus en Chine, en Russie et en Pologne.

B-SOUTIEN AUX PROJETS INDÉPENDANTS

Afin de répondre aux demandes de plus en plus nombreuses de la part des partenaires sur des projets à l'international, un dispositif d'appels à projets a été mis en place depuis 2008.

Les artistes, les compagnies et les établissements français, mais également le réseau culturel français à l'étranger ainsi que les lieux de diffusion et les festivals étrangers peuvent y répondre pour présenter des projets de diffusion, de création, de coréalisation à l'international... Selon CulturesFrance : « l'objectif est d'apporter un soin particulier aux projets des partenaires en complémentarité avec les programmes et grandes opérations développés par CulturesFrance ».

Les projets font l'objet d'un examen par une commission constituée de représentants des Ministères des affaires étrangères et du Ministère de la Culture, de professionnels par discipline, des chargés de mission de l'opérateur. Ils doivent en premier lieu concerner des artistes ou des compagnies professionnelles identifiés, reconnus et disposant d'un rayonnement national. Ils doivent ensuite répondre à des critères de pertinence et de qualité artistique. L'appréciation porte également sur les liens noués entre le porteur de projet et le réseau culturel français à l'étranger : est notamment évalué le degré d'implication du poste diplomatique. Enfin, dans

¹⁷ Conférence internationale des arts de la scène de Montréal, Québec, Canada.

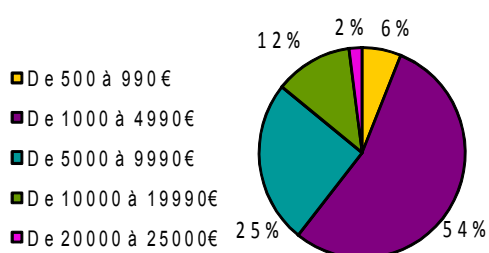
une moindre mesure, des critères d'ordre géopolitique peuvent être pris en compte, plus particulièrement lorsque le territoire concerné dispose d'un faible maillage en lieux et évènements culturels.

En 2010, le budget d'intervention dédié aux projets indépendants dans le secteur des arts de la scène (hors musique) s'est élevé à 1,03 millions d'euros, dont 35 % pour le théâtre (363 099 €), 36 % pour la danse (369 276 €) et 29 % pour le cirque, les arts de la rue et de la marionnette (301 298 €).

Les données communiquées par le département concerné nous permettent d'établir des statistiques propres aux disciplines couvertes par le périmètre de l'étude : arts de la rue/cirque/marionnettes, danse, théâtre pour les années 2009 et 2010. **Sur cette période de deux ans 1,74 millions d'euros ont été engagés pour soutenir 348 projets** (138 en 209 et 210 en 2010).

FIGURE 2A – CULTURESFRANCE
MONTANT DES AIDES ACCORDÉES EN 2009 ET EN 2010 DANS LE CADRE DES APPELS À PROJETS

2009



2010

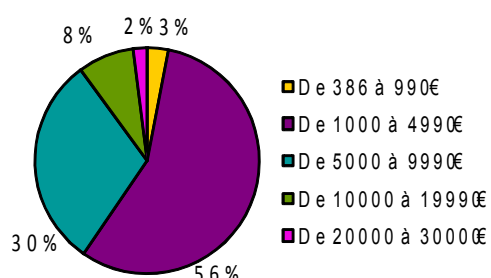


FIGURE 2B – CULTURESFRANCE
MONTANT DES AIDES ACCORDÉES EN 2009 ET EN 2010 DANS LE CADRE DES APPELS À PROJETS

	Moyenne	Minimum	Moyenne	Somme	Médiane
2009	5 108 €	500 €	25 000 €	704 934 €	4 000 €
2010	4 922 €	386 €	30 000 €	1 033 673 €	3 865 €

Le niveau de l'aide au projet varie entre 386 et 30 000 €. **Le montant moyen est de 5000 €**, et la médiane s'élève à 3900 €, c'est-à-dire que sur les deux années de référence 50 % des projets soutenus dans le cadre des appels à projets ont reçu une aide supérieure à cette somme.

En 2010, 59 % des projets ont bénéficié d'une aide comprise entre 386 et 4990 €. Pour près de 90 % des projets l'enveloppe financière se situe dans une fourchette allant de 400 à 10 000 €. Cinq projets ont reçu entre 20 000 et 30 000 €.

FIGURE 3 – CULTURESFRANCE

RÉPARTITION PAR DISCIPLINE DES PROJETS RETENUS DANS LE CADRE D'APPEL À PROJETS ET NIVEAU DES AIDES

2009	Effectifs	% projets	Moyenne	Somme	% budget total	Médiane
Cirque / Rue / Marionnettes	35	25 %	6 061 €	212 152 €	30 %	5 000 €
Danse	61	44 %	3 885 €	237 017 €	34 %	2 200 €
Théâtre	42	30 %	6 089 €	255 765 €	36 %	4 000 €
Ensemble	138	100 %	5 108 €	704 934 €	100 %	4 000 €

2010	Effectifs	% projets	Moyenne	Somme	% budget total	Médiane
Cirque / Rue / Marionnettes	54	26 %	5 579 €	301 298 €	29 %	5 000 €
Danse	88	42 %	4 196 €	369 276 €	36 %	3 000 €
Théâtre	68	32 %	5 339 €	363 099 €	35 %	3 669 €
Ensemble	210	100 %	4 922 €	1 033 673 €	100 %	3 865 €

En 2009 et 2010, la majorité des projets soutenus sont des projets chorégraphiques (43 %).

CulturesFrance reçoit un plus grand nombre de projets dans cette discipline que dans les domaines du théâtre et des arts du cirque, de la rue et de la marionnette.

Néanmoins le niveau des aides par projet dans le secteur chorégraphique est inférieur à celui des autres disciplines. L'enveloppe moyenne est 5 000 € pour l'ensemble des projets mais elle se situe à 4 000 € pour les projets de danse.

FIGURE 4 - CULTURESFRANCE - ANNÉE 2010

NIVEAU DES AIDES ACCORDÉES PAR TRANCHE ET PAR DISCIPLINE DANS LE CADRE DES APPELS À PROJETS

	Cirque / Rue / Marionnettes	Danse	Théâtre	Ensemble
De 386 à 990 €	2 %	6 %	1 %	3 %
De 1000 à 4990 €	44 %	63 %	57 %	56 %
De 5000 à 9990 €	46 %	25 %	24 %	30 %
De 10000 à 19990 €	4 %	6 %	15 %	8 %
De 20000 à 30000 €	4 %	1 %	3 %	2 %
Ensemble	100 %	100 %	100 %	100 %

Le montant de l'aide est le plus souvent proportionnel au budget du projet et il apparaît que dans le domaine de la danse, les propositions soumises à CulturesFrance/Institut français sont plutôt de petits formats, légers en termes logistiques. Dans le champ du théâtre, les projets soutenus sont moins nombreux mais les sommes affectées sont souvent conséquentes dans la mesure où les projets et/ou les spectacles concernés sont plus lourds.

C- SOUTIEN AUX PROJETS DANS LE CADRE DE CONVENTIONS AVEC LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Depuis 1995, CulturesFrance développe des partenariats avec les collectivités territoriales (villes communautés d'agglomération, régions) sous forme de conventions triennales. Cette mise en commun des moyens et des expertises doit permettre « de faire découvrir à l'international des équipes et opérateurs fortement implantés localement, et, d'autre part, d'accueillir en retour des créateurs du monde entier et de tisser des liens pérennes entre équipes culturelles françaises et étrangères »¹⁸. En 2001, ce dispositif a été ouvert à la signature de conventions tripartites avec les régions et les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC).

A travers cette politique partenariale, CulturesFrance/Institut français s'attache à « faire partager la politique de programme » qu'elle met en œuvre : grandes manifestations, Saisons.

Les partenaires interviennent à part égale. CulturesFrance/Institut français prend en charge la mise en œuvre de ces financements conjoints. Depuis 2004, elle gère en moyenne une vingtaine de conventions de ce type

¹⁸ Source : rapports d'activité 2006, 2006, 2007 et 2008.

(schématiquement moitié villes/moitié régions). En 2008¹⁹, vingt-trois conventions étaient en vigueur : 11 Conseils régionaux, 11 villes, 1 Communauté d'agglomération et 4 DRAC²⁰.

Sur les années 2007 et 2008, le dispositif a été doté respectivement de 2,4 et 2,6 millions d'euros²⁷. Les enveloppes conventionnelles se sont élevées²¹ en moyenne à 104 000 € pour les régions avec un minimum à 55 000 € et un maximum à 228 000 €. Le montant moyen a été de 90 000 € pour les villes (hors Paris), avec un minimum de 30 000 € et un maximum de 190 000 €. La Ville de Paris se singularise, les moyens engagés atteignant 435 000 €.

Au cours des années 2008, 2009 et 2010, selon les informations qui nous ont été communiquées par CulturesFrance/Institut français, le montant moyen des aides versées aux compagnies et aux structures dans le cadre de ces conventions est de 7600 €. L'enveloppe minimum a été de 1000 € et la plus importante a été de 28 800 €. 50 % des projets ont reçu un soutien supérieur à 6000 € et 20 % ont bénéficié d'une enveloppe supérieure à 10 000 €. Sur les trois années, 8 projets ont reçu une aide égale ou supérieure à 20 000 €.

Les montants attribués sont parfois supérieurs aux aides apportées dans le cadre des appels à projet. En effet, ils doivent permettre d'intervenir sur le volet aller (à l'étranger) et retour (en France) des projets, la majorité d'entre eux étant construits dans un esprit de réciprocité.

FIGURE 5 – CULTURESFRANCE
RÉPARTITION DES PROJETS SOUTENUS DANS LE CADRE DES CONVENTIONS AVEC LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES SELON LE NIVEAU DE SOUTIEN ENTRE 2008 ET 2010

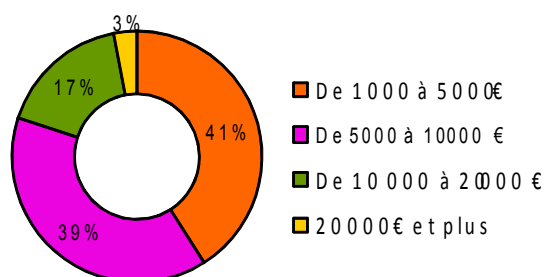


FIGURE 6 – CULTURESFRANCE
RÉPARTITION DES PROJETS ET DES FINANCEMENTS PAR DISCIPLINE ENTRE 2008 ET 2010

Discipline	Proportion de projets	Répartition du financement total sur trois années	Montant moyen de l'aide par projet	Montant médian de l'aide par projet
Arts de la rue	9 %	9 %	7 934 €	8000 €
Cirque	13 %	15 %	8 899 €	8250 €
Danse	42 %	39 %	7 162 €	6000 €
Marionnettes	8 %	8 %	7 087 €	6000 €
Théâtre	28 %	29 %	7 750 €	6000 €
Ensemble	100 %	100 %	7 609 €	6000 €

Ce dispositif, qui repose sur le principe de la parité entre partenaires, vise avant tout à accompagner les créateurs et les opérateurs français dans leur projet de développement à l'international, en synergie avec le réseau culturel français à l'étranger. Ces partenariats permettent également à l'Institut français et aux collectivités territoriales de mutualiser leurs compétences et leurs savoir-faire en matière de développement international, de valorisation, ou encore d'exportation de concepts d'ingénierie culturelle dans tous les

¹⁹ 2008 : dernier rapport d'activité disponible.

²⁰ 7 DRAC en 2004, 7 en 2005, 6 en 2006, 7 en 2007.

²¹ NB : Les montants additionnent les financements apportés par chacun des partenaires.

domaines disciplinaires. Les formats et les modalités d'action évoluent ainsi en fonction des territoires, des enjeux de la coopération décentralisée, des priorités artistiques.

D- LES SAISONS : SOUTIEN À LA PRÉSENCE FRANÇAISE À L'ÉTRANGER ET SOUTIEN À LA PRÉSENCE ÉTRANGÈRE EN FRANCE

CulturesFrance est l'opérateur pour l'accueil des saisons étrangères en France et l'organisation des saisons françaises à l'étranger. Beaucoup plus visible et médiatisé, le concept des Saisons a été mis en œuvre pour la première fois en 1985 avec la Saison de l'Inde en France. Ces opérations doivent permettre de mutualiser la communication et les moyens, et de créer des synergies entre les projets et entre les partenaires en s'appuyant sur l'expertise que CulturesFrance/Institut français et le réseau culturel français à l'étranger ont développée dans ce domaine.

Au moment des Saisons, la circulation des spectacles et la réalisation des projets s'inscrivent dans un cadre qui dépasse les enjeux culturels. L'organisation de ces grandes manifestations résulte en effet « d'engagements diplomatiques bilatéraux pris au plus haut niveau et s'inscrivent dans le cadre de la politique française en faveur de la diversité culturelle »²². Elles sont décidées en fonction de « l'importance stratégique ou historique des pays pour la France, mais également et surtout en fonction des évolutions géopolitiques comme la chute du mur de Berlin (Magyar, Saison hongroise en 2001, Bohemia Magica en 2002, Nova Polska en 2004) ou l'arrivée sur la scène internationale des pays émergents (Chine 2004-2005 ou Brésil 2005 et 2009) ». Elles peuvent également s'adosser à une actualité et/ou des enjeux politiques forts : « la Francophonie a été célébrée en 2006 par l'invitation des pays francophones (Francophonies) ainsi que l'Europe en 2008, lors de la Présidence Française de l'Union européenne, avec une saison qui rassemblait l'ensemble des pays membres ». Cette dimension politique résulte également « des rapprochements que les Saisons opèrent entre deux pays et donc en raison de leur capacité à relancer la coopération dans tous les secteurs ».

En organisant ces opérations CulturesFrance entend « valoriser et renouveler l'image de notre pays comme celle des pays invités ; favoriser la connaissance et la compréhension mutuelle ; mettre en lumière la vitalité des échanges dans les domaines culturel, éducatif, universitaire mais aussi technologique, scientifique, industriel ou commercial ; inviter à de nouvelles rencontres et à de nouvelles initiatives destinées à élargir les champs du dialogue, de la coopération.»

En 2004 et 2005²³, CulturesFrance/Institut français a consacré 4 millions d'euros par an à l'organisation des Saisons, soit 18 % de ses crédits d'interventions.

En 2006²⁴, 4,5 millions d'euros soit environ 19 % de ses crédits d'interventions.

En 2007²⁵, 1,9 millions soit 9 % et en 2008²⁶ 6,3 millions soit 24 %.

E- AUTRES DISPOSITIFS DE SOUTIEN

A travers ses **programmes de résidence**²⁷, CulturesFrance entend donner les moyens à des artistes de réaliser un projet spécifique pour une durée de deux à sept mois dans un pays de leur choix ou à Kyoto au Japon. Pour

²² Source de cette citation et des quatre suivantes : site internet du Ministère des affaires étrangères et européennes.

²³ Nova Polska, printemps français en Ukraine, années croisées France-Chine, Etonnante Lettonie, Brésil, Brésils.

²⁴ Francophonies, Arménie mon Amie, Tout à fait Thaï, Corée au cœur, Printemps français en Turquie, Voilà ! Saison française en Israël.

²⁵ Arménie mon amie, Haut les Pays-Bas, Printemps français en Islande, Printemps français en Lettonie.

²⁶ FranceQuébec, 100 % Finlande, Saison culturelle européenne.

²⁷ Ces programmes couvrent l'ensemble du champ culturel : arts plastiques, architecture, arts de la rue, bande dessinée, danse, design, cirque, graphisme, illustration, mode, musique actuelles et contemporaine, nouvelles images, photographie, scénographie, théâtre, urbanisme et pour certains d'entre eux littérature, recherche et audiovisuel.

le spectacle vivant, deux programmes de résidence sont mis en place (Hors les Murs et Villa Kujoyama au Japon)

CulturesFrance reçoit plusieurs centaines de demandes chaque année. Entre 2005 et 2007, une moyenne de 70 projets était retenue. En 2008, ce chiffre s'est élevé à 132 (élargissement du nombre de programme de résidence à d'autres disciplines)

Concernant la danse, le théâtre, le cirque et les arts de la rue, 8 projets ont été lauréats²⁸ en 2008 (6 projets théâtres, 2 projets danse) ; 9 projets en 2009 (dont 6 danse, 2 théâtre et 1 danse/théâtre) ; 16 projets en 2010 (dont 6 danse, 8 théâtre et 2 cirque/arts de la rue). En 2010, l'augmentation du nombre de projets lauréats s'accompagne d'une réduction de la durée des séjours²⁹. Cette évolution doit répondre aux réalités des artistes pour qui il est parfois délicat de partir pendant 6 mois.

Les fonds franco-américains ont pour objet de stimuler les échanges franco-américains en matière de création contemporaine dans diverses disciplines artistiques. Ils sont abondés à parité par des financements publics (CulturesFrance/Institut français et ambassade principalement) et des apports privés (Fondations, etc.). Les comités de sélection sont composés de professionnels français et américains renouvelés tous les trois ans. Le fonds Etant donnés pour le théâtre contemporain a été créé en 1999 et le fonds de soutien à la danse contemporaine/FUSED a été créé en 2003. En 2010, ces fonds ont été dotés par CulturesFrance/Institut français à hauteur de 81 200 €.

L'aide au surtitrage ne repose plus sur un dispositif spécifique. Elle se fait au cas par cas.

CulturesFrance/Institut français développe également des outils destinés à défendre le répertoire, la dramaturgie, les auteurs contemporains, et la littérature en général, mais ces actions sortent du périmètre de notre recherche.

2) L'ONDA – OFFICE NATIONAL DE DIFFUSION ARTISTIQUE

L'Office national de diffusion artistique a été créé en 1975 à l'initiative du Ministère de la culture.

Doté d'un budget de 4,2 millions d'euros en 2010, il a pour mission première de soutenir la diffusion de spectacles qui s'inscrivent dans une démarche de création contemporaine soucieuse d'exigence artistique. En encourageant la circulation des œuvres, ses actions doivent permettre aux publics de découvrir sur tout le territoire national les formes qui prennent part au renouvellement des langages artistiques, qu'il s'agisse de spectacles de théâtre, de danse, de musique, des arts de la rue et du cirque, tout public ou jeune public, français ou étrangers.

L'Onda contribue également à renforcer les échanges à l'international et plus particulièrement en Europe. A ce titre, il soutient notamment la présentation de productions étrangères en France.

Afin de remplir ces missions à l'articulation entre création et diffusion, l'Office déploie un éventail d'actions complémentaires – repérage, conseil, information, rencontres³⁰, soutien financier – et appuie sa méthode de travail sur une culture du réseau et du partenariat sans cesse régénérée. Cette dynamique de coopération irrigue les relations tissées avec les différents acteurs du secteur : principalement les équipes artistiques et les programmateurs, mais aussi les DRAC et les collectivités territoriales ainsi que les opérateurs publics, les fédérations professionnelles et les centres de ressources. Depuis 2008-2009, l'Onda a signé avec quatre agences régionales – Arcadi, Oara, Réseau en Scène et Oda – la *Charte interrégionale de diffusion artistique*³¹.

²⁸ Hors programme Visas pour la création, réservé aux créateurs résidant en Afrique et dans la Caraïbe.

²⁹ Source : données communiquées par le Département des Echanges et Coopérations Artistiques de CulturesFrance

³⁰ En 2009, l'Onda a organisé 51 réunions touchant plus de 780 structures et près de 2000 professionnels. Source : Rapport d'activité 2009.

³¹ L'Onda et les organismes régionaux signataires associent leurs capacités d'expertise, de soutien à la diffusion, d'animation du réseau des professionnels. L'objectif essentiel est de choisir et de soutenir collectivement des compagnies pour lesquelles il est opportun, à un moment précis de leur développement artistique, de circuler largement hors de leur région d'origine. Signée le 9 décembre 2008, cette

L'Onda concourt au développement des échanges entre les scènes françaises et étrangères en suivant deux principaux axes d'intervention : le soutien à la présentation de spectacles étrangers en France ; le soutien à la visibilité des productions françaises à l'étranger.

A- SOUTIEN À LA PRÉSENTATION DE SPECTACLES ÉTRANGERS EN FRANCE

(1) REPÉRAGE, CONSEIL, INFORMATION, RENCONTRES

L'ensemble des actions conduites par l'Onda bénéficie directement ou indirectement à la présentation de productions étrangères en France.

Tout au long de l'année, les conseillers voyagent et suivent l'actualité de la création contemporaine produite à l'étranger, ils rencontrent les artistes et discutent avec les partenaires.

Riche de cette expertise, l'équipe de l'Onda accompagne les programmateurs français dans leur démarche de découverte et d'accueil. Outre les rendez-vous individuels, des déplacements en groupe - intitulés **Voyages de repérage ou Destinations** - permettent aux professionnels français d'aller découvrir de nouvelles propositions artistiques et de se confronter à d'autres pratiques et contextes culturels dans le cadre de festivals internationaux ou de programmes conçus spécifiquement par l'Onda.

FIGURE 7 – DÉPLACEMENTS PROFESSIONNELS EN GROUPE :
VOYAGES DE REPÉRAGE ET DESTINATIONS* ORGANISÉS PAR L'ONDA

	2007	2008	2009	2010
Nombre de voyages	5	12	8	10
Pays	Pays-Bas, Etats-Unis, Argentine, Algérie, Grande-Bretagne	Belgique, Pologne, Cuba, Bulgarie, Tunisie, Turquie, Portugal, Italie, Hongrie	Maroc, Grande-Bretagne, Liban, Italie, Espagne, Belgique, Croatie	Allemagne, Belgique, Burkina-Faso, Canada, Chili, Ecosse, Etats-Unis, Mali, Portugal, Suède
Nombre total de participants	36 personnes -	151 personnes 138 structures	137 personnes 124 structures	165 personnes 154 structures

Source : Rapports d'activité de l'Onda 2007, 2008, 2009 et données internes

* Hors réunions du Groupe international et Focus

L'Onda anime le **Groupe international**, un réseau de 51 structures (41 françaises et 10 étrangères) particulièrement engagées dans des politiques de programmations et de coproductions internationales. Le but de ce groupe est de favoriser la circulation de l'information et d'encourager la coopération entre ses membres afin de construire des tournées de spectacles étrangers après les phases de repérage.

Pour répondre au besoin de dialogue et d'échanges entre les professionnels, l'Onda organise chaque année des **rencontres européennes**. L'information circule par ailleurs grâce à des supports éditoriaux : la lettre bimestrielle *PARCOURS* se fait l'écho du travail de repérage des créations étrangères (soit 315 spectacles en

charte est considérée par les organismes qui la portent comme une première étape visant à amplifier la coopération entre les régions via leurs agences spécialisées. A l'occasion de la présentation de ces projets hors de leur région d'origine, chaque organisme régional participe aux frais de voyages et de transport et l'Onda intervient par l'intermédiaire d'une garantie financière. Depuis mars 2009 et jusqu'en novembre 2010, les 4 partenaires se sont accordés sur 17 spectacles produits par des compagnies des trois régions et soutenus sur les saisons 2009-2010 et 2010-2011.

2009), elle est adressée à près de 300 structures³². La lettre trimestrielle de l'Onda ainsi que son site internet donne aussi accès à des présentations de spectacles ainsi qu'à l'agenda de leur diffusion. Enfin, l'équipe de l'Onda reçoit également des compagnies étrangères pour les guider dans leur approche des circuits français.

(2) SOUTIEN FINANCIER

L'Onda met en œuvre différentes modalités de soutien financier pour faciliter l'accueil des productions étrangères : garantie financière, aide aux tournées, aide à la traduction et au surtitrage, aide à la mobilité.

En 2009, 2,3 millions d'euros ont été engagés en faveur de 727 spectacles au titre des **garanties financières**³³. 29 % de ce montant, soit 673 050 €, ont bénéficié à 212 spectacles étrangers. La majeure partie (78 %) de ces spectacles « soutenus en garanties » est originaire d'un pays européens et plus particulièrement des pays transfrontaliers.

La même année, dans le cadre de sa mission de **soutien aux tournées** de spectacles étrangers, l'Onda a contribué à la réalisation de 12 tournées en France (10 en 2008, 6 en 2007).

Des apports financiers ponctuels permettent de participer aux **frais de traduction et/ou de surtitrage** des spectacles pouvant ensuite faire l'objet d'une tournée. Le concept s'appuie sur l'effet « boule de neige » : il s'agit par exemple de créer une opportunité pour une ou deux représentations une année permettant d'envisager une tournée l'année suivante. En 2009, cet instrument a financé la traduction/le surtitrage de 18 spectacles.

FIGURE 8 - ANNÉE 2009 - ONDA - ANALYSE DES SOUTIENS FINANCIERS DE SPECTACLES ÉTRANGERS

	Montants engagés	Nb de spectacles	Nb de représentations	Nb d'équipes artistiques	Nb de structures
Garanties spectacles étrangers	673 050 €	212	743	174	335
Tournées (transport & surtitrage)	77 863 €	13	177	11	77
Traduction/Surtitrage	31 544 €	18	84	18	14
Total	782 457 €	243	1 004	203	426

Source : Rapport d'activité de l'Onda 2009

Les **bourses de mobilité** sont octroyées en lien avec les deux outils que sont les Voyages de repérage et les Destinations. Mesure à caractère incitatif, elles bénéficient à des programmateurs français sur la base de critères préétablis : pertinence au regard de la programmation de la structure, de la vie du lieu, mais aussi au vu d'un projet spécifique à un moment précis du parcours d'une structure et de son budget.

³² Le Groupe international (41 structures nationales et 10 structures internationales - CulturesFrance invité permanent) et le Groupe international élargi (164 structures françaises et 106 structures étrangères).

³³ Les garanties financières (destinées aux lieux et non aux compagnies) constituent le principal instrument financier de l'Onda. L'Office « intervient en s'associant à la prise de risque économique que peut représenter l'accueil d'un spectacle. Il accorde aux structures des garanties financières qui viennent compenser une partie des déficits encourus. Conformément à sa mission, il cible son action pour épauler au mieux les productions qui contribuent au renouvellement des formes. Les garanties financières sont accordées aux structures de diffusion reconnues par les collectivités publiques et portent sur des spectacles précis présentés dans un cadre contractuel professionnel, hors de leur région de production (...). La demande fait l'objet d'un examen particulier afin de déterminer la réalité du risque financier par rapport au statut et à la mission de l'organisme d'accueil, son budget, son projet culturel, son public et les caractéristiques du lieu. Le montant de la garantie est calculé sur la base des dépenses artistiques prévisionnelles. Il est versé une fois le bilan comptable effectué ». Source : site internet de l'Onda

FIGURE 9 - ANNÉE 2010 - ONDA - BOURSES DE MOBILITÉ

	Nombre de bourses	Enveloppe
Bamako + Ouagadougou	8	3 500 €
Portugal	10	2 000 €
Moyen-Orient	2	1 900 €
La Réunion	12	4 800 €
Stockholm / Destination	8	1 600 €
Glasgow	5	750 €
Nuremberg	8	1 800 €
Chili	12	6 000 €
New York	10	4 000 €
Montréal	4	1 990 €
Total	79	28 340 €

En 2010, 79 bourses ont ainsi été attribuées dans le cadre de repérages organisés par l'Onda pour un montant total de 28 340 €. L'Onda soutient par ailleurs le Fonds Roberto Cimetta, association internationale œuvrant pour le développement des échanges artistiques et la mobilité des personnes au sein de l'espace méditerranéen dans le domaine des arts de la scène et des arts visuels. Ce soutien – actuellement apporté sous forme d'hébergement dans les locaux de l'Onda – permet indirectement l'attribution de bourses de mobilité à des professionnels porteurs de projets sur la zone.

Dans le cadre de sa mission de soutien à la diffusion des spectacles étrangers en France, l'Onda est susceptible de coopérer avec CulturesFrance à l'occasion de l'organisation des Saisons étrangères en France. Des bourses de mobilité peuvent être accordées dans ce contexte et des Voyages de repérage peuvent être organisés. A partir du moment où des productions étrangères doivent circuler en France, l'Onda est en mesure de faire circuler l'information : invitation du Commissaire de la Saison au Groupe international afin de sensibiliser les programmateurs français, mobilisation d'autres moyens de communication si les spectacles répondent aux critères de l'Onda³⁴. Néanmoins, cette collaboration n'a pas pris pour l'heure de caractère formalisé.

Les deux organismes ont également noué des relations partenariales à l'occasion de la manifestation Danse l'Afrique Danse. Leur rapprochement s'est surtout concrétisé lors de l'organisation des Focus (Cf. ci-dessous).

B- SOUTIEN À LA VISIBILITÉ DES PRODUCTIONS FRANÇAISES À L'ÉTRANGER

Afin de s'adapter constamment aux évolutions et aux enjeux de la création contemporaine et de la diffusion dans l'espace européen, l'Onda intensifie depuis l'année 2008 un deuxième volet de ses activités internationales inscrit dans la convention triennale signée avec le Ministère de la culture (DGCA) et ayant pour objet d'accompagner les équipes artistiques française en dehors des frontières nationales. En effet, disposant désormais d'une connaissance approfondie du tissu de structures et des équipes artistiques français et ayant tissé des liens de plus en plus développés avec les réseaux étrangers, l'Onda a souhaité optimiser cette expertise et concevoir de nouveaux outils capables de contribuer à la visibilité des productions françaises à l'étranger. Il entend ainsi se placer à l'articulation entre l'import et l'export.

Dans ce cadre ont été développées des activités de :

- (1) Information des professionnels étrangers sur la création française et des artistes français sur les réseaux de diffusion étrangers ;
- (2) Formation des chargés de diffusion français aux pratiques et politiques des pays européens ;

³⁴ Œuvres inscrites prioritairement dans une démarche de création contemporaine soucieuse d'exigence artistique et de renouvellement des formes.

(1) SENSIBILISER LES PROFESSIONNELS ÉTRANGERS

Pour l'heure, la stratégie de sensibilisation repose principalement sur :

- Le conseil individualisé aux programmateurs étrangers et aux artistes français ;
- L'invitation de programmateurs étrangers dans les diverses rencontres professionnelles, RIDA et Voyages de repérage ;
- La coorganisation de rencontres européennes ;
- L'organisation de Salons d'artistes ;
- L'organisation ou la coorganisation de plates-formes - les Focus - à l'intention des programmateurs étrangers.

Les **Salons d'artistes** s'inscrivent le plus souvent dans un cadre évènementiel plus large (festivals internationaux, rencontres européennes, Focus...). Conçue en 2007 à l'occasion de la Destination Amsterdam, cette forme de rencontre offre à des metteurs en scène ou des chorégraphes l'opportunité de présenter leurs démarches artistiques et leurs projets dans des espaces intimes favorisant la discussion. Le dispositif réunit de petits groupes de directeurs de lieux ou festivals qui rencontrent successivement 5 ou 6 artistes installés individuellement dans de petits salons. Il doit permettre des échanges plus informels qu'un tête-à-tête et plus personnalisés qu'une présentation devant une large assistance. Depuis 2007, l'Onda a mis en œuvre ce type de rendez-vous à de multiples occasions : Carta Bianca de Chambéry et de Turin, RIDA de Bruxelles et de Lille, Festival d'Avignon 2010. Les Salons ont également trouvé leur place dans le cadre des Focus danse et théâtre.

En 2008 a eu lieu un premier **Focus Danse** à l'initiative de CulturesFrance et de la Biennale de Lyon, rejoints par l'Onda (Cf. descriptif de ces opérations dans la partie CulturesFrance). Les trois partenaires ont renouvelé l'opération en 2010. Le principe : la Biennale de Lyon concentre sur quelques jours sa programmation française ; CulturesFrance mobilise les postes diplomatiques afin que ceux-ci prennent en charge les voyages des programmateurs étrangers et leur consacrent un temps de rencontre à Lyon ; des chorégraphes français sont invités à présenter leur travail (créations ou spectacles récents) ; durant quatre jours des professionnels de toutes nationalités (programmateurs, chorégraphes, critiques de danse, ...) se trouvent réunis pour confronter des expériences en matière de circulation des œuvres chorégraphiques (*Speed dating*, petits-déjeuners critiques, salons de discussions, ateliers de pratique, parcours dans la ville...). Ce forum a pour vocation de favoriser les rencontres entre artistes et professionnels et de donner naissance à de nouvelles synergies favorisant la production et la diffusion de la danse française à l'international. Ces Focus danse sont mis en œuvre en partenariat avec le Centre National de la Danse (CND), la NACRe Rhône-Alpes et, pour l'édition 2008, le Relais Culture Europe.

En 2010, partant du constat que la programmation des grands festivals de théâtres français est aujourd'hui de plus en plus consacrée à des spectacles étrangers et ouverte aux autres disciplines du spectacle vivant, un **Focus théâtre** a été imaginé et organisé à parité par l'Onda et CulturesFrance/Institut français en partenariat avec le Festival Via de Maubeuge/Mons. Visant à faciliter le travail de repérage des programmateurs et à encourager la circulation des spectacles français à l'étranger, l'opération a été reconduite pour l'édition 2011 du Festival (30 mars/2 avril).

Enfin, en février 2011, l'Onda a consacré un **Focus à la création française pour le jeune public**. Organisé dans le cadre du Festival Momix en collaboration avec le Créa de Kingsheim et la Filature-Scène nationale de Mulhouse.

L'Onda travaille actuellement sur l'adaptation de son concept des Destinations. Ces dernières étaient jusqu'à présent conçues à l'attention des programmateurs français qui avaient dans ce cadre la possibilité de se rendre dans des capitales européennes. Dans le courant de la saison 2011-2012, « Destination Paris » permettra à des programmateurs étrangers de venir découvrir pendant trois jours à Paris des créations contemporaines françaises et de mieux appréhender le contexte de travail des artistes et des diffuseurs (politiques culturelles, pratiques de diffusion et de production, réseaux de structures de diffusion...).

(2) FORMER LES CHARGÉS DE DIFFUSION FRANÇAIS

Faisant le constat d'un manque de connaissance des chargés de diffusion français sur le réseau européen et souhaitant contribuer à une meilleure diffusion des spectacles français en Europe, l'Onda s'est associé en 2008 à La Belle Ouvrage qui a créé **un programme de formation** intitulé, *Vue d'ailleurs, pratiques de la diffusion du spectacle vivant en Europe*. Cette formation s'adresse à des professionnels qui souhaitent développer leurs connaissances des circuits européens, questionner et optimiser leurs pratiques de la diffusion à l'étranger, appréhender avec pertinence les spécificités propre à chaque pays afin de gagner en efficacité. Elle repose sur une approche à la fois théorique et pratique de six Etats européens et fait intervenir des professionnels étrangers œuvrant dans des structures de référence de chacun de ces pays.

Entre 2008 et 2010, cinq sessions - composées de 10 à 15 stagiaires chacune - ont été organisées et hébergées dans les locaux de l'Onda.

C- IMPLICATION ACCRUE DANS LES RÉSEAUX EUROPÉENS

Afin de mener à bien l'ensemble de son action internationale tant en faveur de la diffusion des spectacles étrangers en France qu'au profit de la circulation des productions françaises hors du territoire national, l'Onda entend désormais amplifier son implication dans les réseaux européens. Membre fondateur de l'IETM³⁵ (International Network for Contemporary Performing Arts), et également membre de Culture Action Europe³⁶, il a pris l'initiative de réunir en 2008 des homologues européens³⁷ pour partager leurs regards sur la diffusion du spectacle vivant en Europe et de créer une plate-forme de réflexion et de collaboration intitulée **Space**³⁸. Le projet est piloté par l'Onda et reçoit le soutien de la Commission européenne sur trois années. Il « vise à analyser et à lutter contre les déséquilibres persistants entre les pays, les régions, les artistes, les disciplines et les lieux de diffusion »³⁹ en matière de circulation des spectacles. Son activité s'articule autour de trois axes :

- Le volet **ressources** - appelé Travelogue - s'attache à pallier au manque de données quantitatives et qualitatives. Disposer de ces informations devraient permettre de réaliser des rapprochements voire des analyses comparées à l'échelle européenne ;

- Le volet **formation et échanges** est constitué de trois cycles destinés à de « jeunes » professionnels issus de différents pays européens : responsables de production et de diffusion (cycle 2009-2010) ; programmateurs (cycle 2010-2011) ; journalistes et critiques (cycle 2011). Les candidats sélectionnés ont l'opportunité de participer - en petits groupes de 15 personnes - à des programmes intensifs et mobiles à travers l'Europe. Les sessions sont conçues pour former les personnes mais également pour créer de la rencontre et susciter le tressage de liens entre des professionnels désireux d'expérimenter de nouvelles voies, de comparer et de confronter leurs propres outils de travail, de développer une meilleure compréhension de l'Europe dans sa diversité culturelle au sein de réseaux affinitaires.

- Le volet **capacités institutionnelles** (capacity building) vise à encourager d'autres structures à rejoindre la dynamique engagée (particulièrement en Europe centrale et orientale), tout en soutenant leur structuration et

³⁵ 550 membres, le plus important réseau européen pour le spectacle vivant.

³⁶ Appelé EFAH jusqu'en 2008, Culture Action Europe regroupe 90 membres actifs dans plus de 14 disciplines artistiques. Il offre aux opérateurs culturels européens un espace commun où réfléchir au projet européen, identifier leurs intérêts et organiser leur représentation politique. Son objectif à long terme est de renforcer le rôle des arts et de la culture dans le développement du projet européen.

³⁷ Le VTI-Vlaams Theater Instituut à Bruxelles, le TIN-Theater Instituut Nederlands à Amsterdam, le Nouvel Institut du Théâtre à Riga, le British Council à Londres, l'ETI-Ente Teatrale Italiano à Rome, Pro Helvetia à Zürich, la Red House à Sofia et l'Institut du théâtre à Prague et l'ITI de Berlin.

³⁸ Space - Supporting the Performing Art Circulation in Europe.

³⁹ Source : site internet de l'Onda

leur développement afin qu'elles puissent jouer ensuite un rôle important dans la création d'opportunités de diffusion et de coopération européennes pour les acteurs nationaux. L'objectif à long terme est de créer un réseau d'institutions solides capables de contribuer sur le plan politique et pratique à de vastes programmes européens.

Par ailleurs, depuis 2008, l'Onda tend à remplir graduellement un rôle de plus en plus marqué dans le partage des réflexions et des regards sur l'évolution des pratiques et des politiques culturelles en France et en Europe : organisation du colloque « De nouvelles voies pour la diffusion du spectacle vivant en Europe » (novembre 2008) dans le cadre de la Présidence française de l'UE ; coorganisation des rencontres européennes « Quel rôle pour les bureaux de production en Europe ? » (juin 2010).

Enfin, au cours des années 2000, l'Onda a rempli le rôle d'accompagnateur de projets de coopération européens. Il a en effet fortement contribué à la concrétisation de MIRA⁴⁰ et de CARTA BIANCA⁴¹ par un apport en expertise et en savoir-faire ainsi que par la mobilisation de son réseau de contacts.

3) L'EXEMPLE DU BUREAU DU THÉÂTRE ET DE LA DANSE À BERLIN

Souvent cité en exemple, le Bureau du Théâtre et de la Danse de Berlin a été créé en 1995 au sein du réseau culturel français en Allemagne par le Ministère des affaires étrangères et l'Association Française d'Action Artistique (AFAA). Il fait partie du Service culturel de l'Ambassade de France en Allemagne, avec lequel il travaille en collaboration directe. Il a vocation à développer, sur la durée, la présence des artistes contemporains français sur le territoire allemand, dans les domaines du théâtre, de la danse contemporaine, des arts du cirque, de la marionnette et de la rue.

Ses missions principales sont :

- La promotion des écritures dramatiques contemporaines de langue française : programmes d'édition, soutien aux traductions, développement et soutien de festivals et de semaines françaises autour des auteurs français en Allemagne, prêt du matériel de surtitrage ;
- Le soutien à l'accueil des spectacles français en Allemagne : sensibilisation des programmeurs, soutien à l'accueil et à la coproduction de spectacles français en termes promotionnels, logistiques et financiers ; invitation de professionnels allemands dans des festivals et aux Focus organisés par CulturesFrance/Institut français et/ou l'Onda ;
- Le montage de projets et de manifestations culturelles avec les structures professionnelles allemandes des arts de la scène : pilotage de festivals (MARS en 2004 et France en Scène en 2007).

Par ailleurs, le Bureau œuvre actuellement à l'élargissement de son périmètre d'intervention en développant des aides à la création : résidence et coproduction.

Il a d'ores et déjà amorcé en 2010 un programme de résidence chorégraphique ETAPE DANSE avec la Fabrik Potsdam. Ce programme devrait accueillir chaque année deux compagnies françaises sur une période de 2 à 4

⁴⁰ Né en 2002, le projet a été conçu à la fois comme un festival dédié aux arts de la scène du grand sud-ouest européen, et comme une plate-forme professionnelle d'échanges entre les artistes, le public, les médias et les acteurs culturels français, espagnols, puis portugais. Financé par le programme européen Interreg IIB-Espace Sudoe, il a développé la coopération culturelle par des rencontres entre les professionnels des trois pays, des stages de formation pour les artistes, des traductions, éditions et surtitrages de pièces de théâtre, et des bourses d'aide à la mobilité pour les jeunes artistes.

⁴¹ Né en 2007 à l'initiative de l'Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie et du Festival delle Colline Torinesi - Torino Creazione Contemporanea, CARTA BIANCA est, depuis août 2009, un projet de coopération transfrontalière dans le domaine du spectacle vivant inscrit dans le programme ALCOTRA de Coopération territoriale européenne France Italie 2007-2013. Par des résidences, des spectacles décentralisés sur les territoires éloignés des villes-centres, des stages, des rencontres professionnelles, des lectures, CARTA BIANCA entend encourager la création et la diffusion entre les deux pays.

semaines. Le concept vise à inscrire le processus de création dans une dimension internationale et à offrir aux compagnies des temps de rencontres avec des professionnels et des programmateurs. Un partenariat privilégié avec UzèsDanse doit être mis en place dès 2011⁴².

En outre, des projets de bourses d'aide à la production et d'aide à la coproduction sont à l'étude pour 2011.

Son rôle consiste à assurer l'interface, à créer du lien et à susciter des échanges entre la scène française (artistes, institutions, financeurs) et les professionnels allemands des arts de la scène (théâtres, festivals, radios, maisons d'édition, agents d'auteurs...), auprès desquels il mène depuis plusieurs années un travail d'influence ciblé. Il privilégie les partenaires ayant une visibilité nationale et internationale et un fort rôle prescripteur auprès des autres programmateurs. Le soutien à des structures qui invitent des artistes français dans la durée est privilégié à des aides à des manifestations ponctuelles.

Pour sa programmation, le Bureau entretient un dialogue régulier avec CulturesFrance/Institut français et bénéficie des conseils du réseau professionnel du responsable en poste (Directeurs de théâtres, de Scènes nationales, de Centres dramatiques, de festivals, de Centres chorégraphiques, mais aussi journalistes, artistes, chargés de missions dans des institutions comme la SACD, l'Onda, la fondation Beaumarchais).

La stratégie mise en œuvre par ce bureau spécialisé a notamment pour but de fidéliser⁴³ un réseau de partenaires allemands, d'offrir aux artistes français une étape de recherche en dehors des frontières nationales et une visibilité européenne, d'encourager les théâtres à mettre en scène les auteurs français et en espérer dans un second temps l'invitation de metteurs en scène français.

Cette stratégie répond à la réalité d'un paysage culturel allemand structurellement très différent du modèle français : compétence culturelle reposant presque exclusivement sur les *Länder* (régions) ; théâtres majoritairement fait d'ensembles permanents centrés sur leurs répertoires et de facto fermés aux propositions extérieures ; peu ou pas de coproductions ; possibilités de diffusion en saison très restreintes ; grande concurrence sur un « marché » très prescripteur pour l'Europe ; foisonnement évènementiel : temps forts, biennales, triennales, festivals et actions ponctuelles.

En réponse à ces particularités, l'existence d'un bureau spécialisé sur ce territoire permet de conduire une veille permanente (actualité artistique, professionnelle, politique) et de cultiver des contacts réguliers avec tous les opérateurs locaux. En outre, développer la circulation du spectacle français en Allemagne doit permettre un rayonnement bien au-delà des frontières. L'Allemagne étant reconnue comme un marché très pointu, beaucoup d'opérateurs internationaux viennent y voir des spectacles. Compte tenu des spécificités artistiques des différentes structures allemandes, ce travail de promotion est le plus souvent fait au cas par cas avec les professionnels allemands.

Depuis sa création, le Bureau reçoit - au titre de diverses opérations - le soutien de CulturesFrance et a retrouvé en 2010 le soutien du Ministère de la culture et de la communication (DGCA) suspendu entre 2006 et 2009.

Toutes les opérations initiées ou soutenues par le Bureau étant organisées avec des partenaires professionnels allemands, leur montage résulte d'un financement croisé entre la structure allemande et le Bureau. Localement, les Instituts français ou les antennes culturelles françaises peuvent également être associés aux opérations montées par le Bureau.

⁴² Il permettra la première année d'imaginer un accompagnement d'artistes sur les deux structures (temps de résidence à Potsdam puis à Uzès, présentation de la création à Uzès dans le cadre du festival) puis en 2012 la mise en place d'une résidence croisée : 2 compagnies françaises pourraient bénéficier d'un temps de résidence à Postdam et 1 ou 2 compagnies allemandes à Uzès.

⁴³ Pour gagner cette fidélité, le Bureau du théâtre et de la danse verse ses soutiens financiers directement aux théâtres allemands et non aux compagnies françaises.

FIGURE 10 - RECETTES DU BUREAU DU THÉÂTRE ET DE LA DANSE DE BERLIN ENTRE 1997 ET 2010

	1997	1999	2001	2003	2005	2007	2009	2010
AFAA CulturesFrance Institut français	153 006 €	170 000 €	100 000 €	118 000 €	90 000 €	56 000 €	63 000 €	68 000 €
CulturesFrance Subvention exceptionnelle						145 000 €		
Ministère des affaires étrangères	73 510 €	77 000 €	71 000 €	55 000 €	70 000 €	100 500 €	75 000 €	65 000 €
Ministère de la culture DMDTS/DGCA	7 611 €	23 000 €	18 000 €	15 300 €	15 300 €	-	-	25 000 €
SACD Subventions exceptionnelles						181 000 €	3 000 €	8 000 €
Total	234 128 €	270 000 €	189 000 €	188 300 €	182 550 €	482 500 €	141 000 €	166 000 €

Pour certains programmes ou projets, le Bureau cherche des financements complémentaires, en France ou en Allemagne (SACD, Association Beaumarchais, BundesKulturStiftung⁴⁴, autres ambassades en Allemagne, entreprises françaises). Il peut également accompagner la recherche de mécènes de ses partenaires allemands.

Depuis 2009, le Bureau s'emploie à mieux faire connaître ses missions et à en mesurer l'impact afin notamment de préserver son niveau de financement et de maintenir en conséquence sa crédibilité auprès des partenaires allemands. Dans le cadre de l'évolution et de la diversification des priorités définies par les services culturels de l'Ambassade, l'enveloppe de CulturesFrance/Institut français a diminué environ de moitié entre 1997 et 2010. Par ailleurs, le soutien du Ministère de la culture et de la communication a été suspendu durant quatre années entre 2006 et 2009. Le Bureau a également perdu un poste au milieu des années 2000. Durant la même période ses missions ont été pourtant élargies à la danse et au cirque. Inquiet pour son avenir, son responsable⁴⁵ constate néanmoins une légère reprise du soutien de CulturesFrance en 2010, et depuis cette même année le Ministère de la culture apporte de nouveau une contribution.

Outre la consolidation de sa visibilité, il souhaite aussi travailler au renforcement de son action et à sa restructuration sur la base des trois piliers suivants : soutien à la diffusion ; promotion des écritures contemporaines ; soutien à la création (bourse d'aide à la production/coproduction et résidences chorégraphiques).

L'initiative prise par le Bureau pour évaluer quantitativement son activité nous permet de disposer de quelques indicateurs.

Pour la saison 2009, il a soutenu et/ou initié la venue de 84 spectacles pour un total de 198 représentations, et 27 festivals ont reçu son aide. L'ensemble de ces représentations ont été vues par près de 40 000 spectateurs, soit une moyenne de plus de 200 personnes par représentation. Dans le cadre de son intervention, 580 artistes ou techniciens ont été accueillis en Allemagne pour un total d'environ 1895 cachets.

Ses actions ont contribué à générer environ 640 000 € en recettes de cessions perçues par les compagnies et les artistes français et près de 70 000 € de droits d'auteurs.

En quatre ans, plus de 600 représentations de spectacles français dans les domaines du théâtre, de la danse, du nouveau cirque et du théâtre de rue, ont été présentées en Allemagne avec l'aide du Bureau du théâtre et de la danse.

Le Bureau entend poursuivre l'initiative qu'il a prise en matière d'autoévaluation. A partir de janvier 2011, il devrait pouvoir produire des données quantitatives afférentes aux années 2008 et 2010.

⁴⁴ Fondation fédérale pour la culture.

⁴⁵ Luc Paquier. Deux entretiens par téléphone en octobre et novembre 2010.

4) LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES : EXEMPLES RÉGIONAUX

Avec le processus de décentralisation, les politiques culturelles françaises se sont progressivement territorialisées au cours des trente dernières années. Construction d'équipements, création d'évènements, professionnalisation des services, définition de stratégie propre, les collectivités territoriales occupent désormais un rôle majeur en matière d'intervention dans le secteur des arts et de la culture. De surcroît, le champ d'action des collectivités locales ne se limite plus aux frontières locales ou nationales. Elles se tournent vers l'horizon international (cf. conventions avec CulturesFrance) et soutiennent des projets d'échange et de coopération artistiques et culturels, particulièrement en Europe, mais aussi dans d'autres régions du monde.

En matière de spectacle vivant, un repérage complet des politiques des collectivités (et des eurorégions) en faveur des actions internationales (diffusion mais aussi coopération) serait très certainement précieux pour mesurer leur rôle, gagner en visibilité sur les objectifs poursuivis, les stratégies mises en œuvre, les critères élaborés, les outils déployés et évaluer l'impact de cette intervention.

Pour l'heure, nous nous en tiendrons à décrire succinctement cinq dispositifs de soutien à la diffusion européenne et internationale conçus par des conseils régionaux.

Conjointement avec leur région ou indépendamment des dispositifs régionaux, certaines agences régionales ont également conçu et mis en œuvre des instruments de soutien à la diffusion internationale des spectacles créés sur le territoire. Dans la majorité de cas, il s'agit d'un apport en ressource (expertise, conseil, formation, information, accompagnement) le plus souvent en partenariat avec le Relais Culture Europe, mais quelques agences peuvent également attribuer des aides financières.

En 2006, **la Région Rhône-Alpes** a lancé un nouveau programme dédié aux projets de coopération et de mobilité internationale, adossé au Fonds pour l'innovation artistique et culturelle (Fiacre). Il a vocation à favoriser la circulation des artistes et des professionnels rhônalpins et à susciter ou structurer des coopérations avec des partenaires étrangers. Destinées aux artistes rhônalpins dont le travail de création est reconnu⁴⁶ et aux structures culturelles rhônalpines développant des échanges avec leurs partenaires à l'étranger, ces aides sont des aides aux projets et leur versement ne peut dépasser trois années consécutives, en outre la participation régionale ne peut excéder 30% du budget global du projet. Sont privilégiés, sans exclusive, les projets qui correspondent à un véritable échange et prévoient une opération en retour, ou qui se traduisent par une création conjointe entre artistes rhônalpins et artistes étrangers, ainsi que les projets qui renforcent les coopérations décentralisées et les projets de coopération avec les régions partenaires de Rhône-Alpes, en Europe, sur les continents américain, africain et asiatique. Le dispositif peut concourir à la prise en charge aussi bien des frais de voyage des biens et des personnes entre la France et le pays concerné, ou à l'intérieur du pays, que des coûts de traduction, des défraiements (coûts de la résidence), des cachets⁴⁷.

Au titre de ce programme, le Conseil régional a engagé en 2008 315 000 €, soit 1,5 % du budget de fonctionnement de la culture consacré au spectacle vivant (21,5 millions d'euros). 42 % de cette somme ont bénéficié à des projets théâtres, 10 % à la danse et 3 % au cirque (le reste ayant principalement été affecté à des projets dans le domaine de la musique). Au total 40 projets ont été retenus (Europe : 13 ; Russie : 3 ; Asie : 6 ; Afrique : 6 ; Canada : 5 ; Etats-Unis : 4 ; Amérique du Sud : 3)⁴⁸.

La Région Aquitaine a mis en place en 2009 un dispositif d'aide à la mobilité internationale des artistes et des créateurs aquitains doté de 100 000 €. Il couvre à la fois le spectacle vivant, « l'économie créative et numérique (livre, cinéma & audiovisuel, design, architecture...) », et les arts visuels pour des projets de résidences de création, de recherche, d'expérimentation ou de repérage à l'étranger. Le Conseil régional entend l'inscrire dans une complémentarité avec les dispositifs de coopérations culturelles internationales déjà existants. Il s'adresse à des artistes qui peuvent justifier de productions ou de créations antérieures, notamment dans les réseaux de création ou de diffusion reconnus. L'objectif affiché est de « soutenir la

⁴⁶ Au travers notamment d'un accueil régulier dans des lieux soutenus par la Région ou d'envergure régionale.

⁴⁷ Source : site internet du Conseil régional de Rhône-Alpes.

⁴⁸ Source : Actes des Rencontres du spectacle vivant, Saint-Priest, 6 mars 2009.

création régionale et permettre aux artistes de s'inscrire dans des réseaux culturels européens et internationaux, dans une perspective de professionnalisation, où l'enjeu de la diversité culturelle est le développement de politiques publiques d'échange, de solidarité et de coopération ». Les critères de sélection sont la qualité, la pertinence et la réalisation du projet (favorisant une opération en retour sur le territoire aquitain et s'inscrivant dans une démarche durable) ; la faisabilité du projet à l'étranger par l'existence d'un partenariat avec une structure d'accueil ou d'autres conditions d'accueil ; la viabilité financière du projet avec la capacité à obtenir d'autres partenaires financiers. L'aide annuelle régionale porte sur les « frais d'ensemble » (transport, hébergement, restauration, bourse...) et est calculée en fonction du budget prévisionnel du projet et du niveau d'engagement des autres partenaires financiers.

En 2009, 22 projets ont été soutenus dans les domaines du spectacle vivant, des arts visuels, du cinéma et de l'audiovisuel. Après évaluation, le Conseil régional d'Aquitaine a souhaité pérenniser ce dispositif en 2010⁴⁹.

Au moins trois régions du Grand Est portent un dispositif d'aide à la diffusion internationale spécifique au spectacle vivant. **Le Conseil régional de Champagne-Ardenne** soutient la diffusion à l'étranger des spectacles des compagnies théâtrales et chorégraphiques professionnelles. Ces dernières doivent être implantées dans la région et avoir bénéficié préalablement d'une aide régionale à la création. Les compagnies rattachées directement aux structures du réseau national sont exclues de ce dispositif. La compagnie doit pouvoir justifier d'au moins une représentation donnée à l'étranger dans une structure professionnelle, en représentation familiale ou tout public. L'aide octroyée s'élève à 25 % du montant HT des cachets, à l'exclusion des autres charges. Elle ne peut excéder 7 600 € par compagnie.

Le règlement d'intervention de **la Région Bourgogne** relatif à l'aide à la diffusion comporte un volet « diffusion internationale ». Les spectacles concernés doivent avoir obligatoirement bénéficié du soutien régional à la création. L'aide s'élève à 50 % des frais de transport des personnes et du matériel vers le pays d'accueil, et elle est plafonnée à 5000 €.

La Région Alsace accorde également un soutien à la diffusion artistique internationale aux compagnies siégeant sur le territoire. Le dispositif ne concerne que les tournées et exclut les déplacements ponctuels ou les participations à des festivals à l'étranger. Le montant de l'aide s'élève à 50 % du coût des déplacements et ne peut excéder un plafond de 6 000 €. L'Alsace a également inséré les problématiques de diffusion du spectacle vivant dans le cadre d'accord de coopération avec le Canton de Fribourg d'une part et avec le Québec d'autre part.

5) LES SOCIÉTÉS DE PERCEPTION ET DE RÉPARTITION DES DROITS : ADAMI ET SPEDIDAM

Suivant la loi de 1985, les Sociétés de perception de répartition des droits (SPRD) doivent consacrer une partie des sommes collectées à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation des artistes.

En ce qui concerne les disciplines couvertes par le périmètre de notre étude, l'Adami et la Spedidam sont susceptibles de soutenir des projets de diffusion de spectacles à l'international⁵⁰. Dans les deux cas, les producteurs bénéficiaires doivent s'engager à respecter les droits sociaux des artistes-interprètes ainsi que le Code de la propriété intellectuelle.

L'Adami – Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes – a consacré en 2009 63 % de son budget d'action artistique à l'aide au spectacle vivant, soit plus de 7 millions d'euros

⁴⁹ Source : site internet du Conseil régional d'Aquitaine.

⁵⁰ La SACD intervient en faveur des écritures dramatiques francophones. Elle effectue notamment la promotion des pièces sélectionnées par le comité de lecture d'Entr'actes (505 pièces sont présentées sur le site <http://entreactes.sacd.fr>). La SACD contribue par ailleurs à l'émergence et à la mise en place de manifestations autour de la dramaturgie francophone dans le monde et collabore avec le réseau culturel français à l'étranger en soutenant l'organisation de manifestations culturelles d'envergure.

engagés. Elle apporte son aide financière aux projets d'action artistique favorisant l'emploi, le développement de carrière, la promotion des artistes-interprètes professionnels. L'attribution des aides repose sur les choix de commissions élues qui évaluent le degré d'adéquation avec les critères déjà cités et porte également une appréciation sur la dimension artistique des projets.

FIGURE 11 - PROJETS DE DIFFUSION À L'INTERNATIONAL SOUTENUS PAR L'ADAMI
ENTRE AVRIL 2009 ET OCTOBRE 2010

Discipline	Nombre de projets	Nombre de représentations	Nombre de villes étrangères	Montant total	Montant moyen
Art dramatique/Cirque	10	23	18	218 000 €	16 769 €
Danse	21	39	35	188 300 €	11 076 €
Ensemble	31	62	53	406 300 €	13 922 €

Source : Adami

Concernant les aides à l'export, le service d'action artistique de l'Adami nous a communiqué des données relatives à une période de 19 mois (d'avril 2009 à octobre 2010)⁵¹. Sur cette durée, 138 projets de diffusion à l'étranger ont été aidés, dont 21 spectacles de danse et 10 spectacles de théâtre ou de cirque. Le montant total accordé à ces 31 projets s'élève à 406 300 €. Le niveau de financement se révèle assez intéressant pour les équipes qui en bénéficient puisqu'il s'élève en moyenne à 14 000 € et seuls 4 projets ont reçu un soutien inférieur à 10 000 €. L'Adami ne privilégie pas spécifiquement d'aires géographiques de diffusion. Toutefois, 10 des 31 projets soutenus ont concerné une diffusion en Belgique ou en Suisse. Notons que sur cette période les aides n'ont été accordées qu'aux seules compagnies.

La Spedidam – Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse – a mis en place une commission d'attribution de subventions à la création et la diffusion du spectacle vivant (y compris les festivals, l'export et l'aide aux déplacements).

En matière d'export, la Spedidam met à disposition des aides au voyage destinées à promouvoir la prestation d'artistes-interprètes de la musique (musiciens, danseurs et choristes) hors du territoire national. Doté d'un budget d'environ 400 000 €, le dispositif prend la forme de sommes forfaitaires attribuées soit à des individus, soit à des groupes, et varie en fonction de la destination. Les modalités d'affectation de ces aides prévoient une prise en charge de la mobilité plafonnée à 650 € par personne sur la base de 12 artistes-interprètes maximum pour des déplacements en Europe, et de 1300 € par personne pour des déplacements dans le reste du monde.

Il semble que peu de compagnies de théâtre, de danse, de cirque, de marionnettes ou des arts de la rue sollicitent la Spedidam sur ce dispositif, ou bien peu de demandes répondent aux critères. En effet, en 2007 sur la centaine de projets ayant bénéficié d'une aide aux déplacements, seuls 3 projets relèvent de notre périmètre (2 projets théâtre musical et 1 projet danse/musique contemporaine). De même en 2008, 3 projets ont reçu un soutien. Le montant moyen de l'aide sur ces disciplines s'élève à 1500 €.

⁵¹ Ce service dispose en effet d'une nouvelle base de données depuis avril 2009.



ANNUAIRE DES SPECTACLES ET PATRIMOINE MUSICAL

LA CIRCULATION DES SPECTACLES ÉTRANGERS EN FRANCE

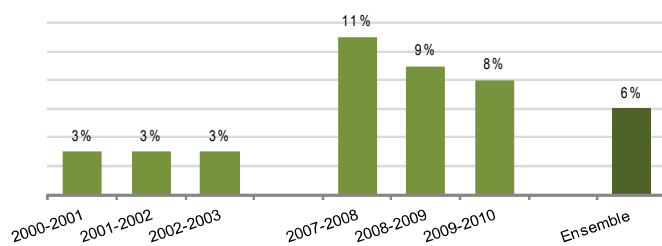
1) 8 % DES SPECTACLES DIFFUSÉS EN FRANCE SUR LA SAISON 2009-2010 SONT ÉTRANGERS

A- ENTRE 2000 ET 2010, LA PROPORTION DE SPECTACLES ÉTRANGERS A RÉGULIÈREMENT AUGMENTÉ

Au regard de la Figure 12, il apparaît qu'au cours des années 2000, les spectacles étrangers ont représentés environ 6 % des spectacles programmés dans les circuits français de diffusion.

De la comparaison entre les deux séries de saisons, il ressort que cette proportion a évolué à la hausse en quelques années. **Au début des années 2000, 3 % des spectacles étaient étrangers, en fin de décennie ce taux s'élève à environ 9 %.**

FIGURE 12 - PROPORTION DE SPECTACLES ÉTRANGERS DIFFUSÉS PAR SAISON



S'appuyer sur le nombre de spectacles et le nombre de représentations pour chiffrer un volume de diffusion est pertinent et les résultats ainsi produits sont probants. Compléter cet angle d'approche en maniant

également des données relatives au nombre de programmations peut être utile pour embrasser plus largement un phénomène.

Dans la présentation qui suit, nous examinerons autant que faire se peut des données relatives aux « spectacles ». Cependant la conception de la base⁵² du CnT privilégie l'indicateur « programmations », nous devons donc dans certains cas nous en tenir à ce repère, qui est tout aussi pertinent en termes de résultats mais peut-être un peu plus difficile à s'approprier pour le lecteur.

Rappelons que le nombre de programmations renvoie au nombre de fois où le spectacle a été programmé en France. Il peut figurer dans le programme de plusieurs lieux au cours d'une saison, il peut aussi être programmé deux fois dans un même lieu. Une programmation peut donner lieu à une ou plusieurs représentations.

Qu'un spectacle étranger vienne en France est un fait. Qu'il soit ensuite programmé une seule fois dans un seul lieu ou qu'il fasse l'objet de cinq programmations dans cinq lieux différents sont deux phénomènes distincts. Dans le second cas, nous pourrions en effet parler de tournée.

FIGURE 13 - NOMBRE ET PROPORTION DE REPRÉSENTATIONS ET DE PROGRAMMATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS PAR SAISON

	Total représentations	Représentations de spectacles étrangers	%		Total programmations	Programmations de spectacles étrangers	%
2000-2001	81630	490	1 %		7289	193	3 %
2001-2002	83845	655	1 %		7270	268	4 %
2002-2003	83021	707	1 %		7667	304	4 %
2007-2008	37598	1224	3 %		4652	513	11 %
2008-2009	52273	1708	3 %		6226	801	13 %
2009-2010	61406	1974	3 %		7042	882	13 %
Ensemble	399 773	6758	2 %		40146	2961	7 %

FIGURE 14 - PROPORTION DE PROGRAMMATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS PAR LABEL ET PAR SAISON

	TN	CDN	CDR	SN	SC	TV*	Ensemble
2000-2001	11 %	5 %	1 %	6 %	2 %	-	3 %
2001-2002	13 %	5 %	3 %	9 %	2 %	-	4 %
2002-2003	5 %	9 %	2 %	10 %	3 %	-	4 %
2007-2008	14 %	14 %	8 %	14 %	9 %	-	11 %
2008-2009	14 %	11 %	15 %	18 %	11 %	-	13 %
2009-2010	21 %	14 %	3 %	20 %	13 %	-	13 %
Ensemble	11 %	8 %	5 %	13 %	7 %	-	7 %

*Le taux n'a pas pu être calculé pour les théâtres de ville, les données dont nous disposons étant malheureusement trop parcellaires, comme nous l'avons exposé plus haut (Cf. partie méthodologie).

Si l'on considère les données de la Figure n°14, se confirme d'abord **l'augmentation générale du nombre de spectacles étrangers dans les programmations de l'ensemble des établissements**. Cette tendance globale doit bien entendu être observée sur la totalité de la décennie, dans la mesure où quelques discontinuités se font jour.

On remarque ensuite que les scènes nationales ainsi que les cinq théâtres nationaux ont inclus sur l'ensemble de la période plus de 10 % de spectacles étrangers dans leurs programmations. En fin de décennie, au cours de la saison la plus récente (2009-2010) 20 % des programmations sont dédiées à une création étrangère au sein de ces deux catégories d'établissements.

Durant cette même saison, dans les CDN et les scènes conventionnées cette proportion s'élève à 13 % des programmations.

⁵² Se reporter à la partie « Méthodologie » pour accéder à un descriptif complet de la base de données alimentée par le CNT et exploitée dans la présente étude.

B- LE RAPPORT IMPORT/EXPORT EST ÉQUILIBRÉ

Ces premiers résultats sont tout à fait précieux pour revenir sur l'une des hypothèses de travail couramment admise dans le secteur du spectacle vivant.

En effet, nous avons observé qu'entre 2007-2008 et 2009-2010 250 spectacles étrangers au minimum circulent en France chaque saison dans le réseau labellisé et au-delà. Or nous verrons plus loin en présentant les données collectées par questionnaire auprès des compagnies et des lieux qu'au moins 921 spectacles français ont circulé à l'étranger entre les saisons 2006-2007 et 2009-2010, soit environ 230 chaque saison.

Ces deux chiffres sont assurément en-deçà de la réalité. Nous pouvons considérer par extrapolation qu'ils s'élèvent l'un et l'autre au moins à 300 spectacles.

Cette quasi équivalence se lit également dans le nombre de représentations. Ce dernier s'élève en moyenne à 1635 par saison pour les spectacles étrangers diffusés en France au cours des trois saisons 2007-2010 (Figure 13). Et il se chiffre au moins à 2090 pour les spectacles français partis à l'étranger.

Dans tous les cas, à partir des tendances que nous observons, **l'idée reçue d'un très fort déséquilibre entre l'importation et l'exportation de spectacles est contredite**. Les échanges de spectacles entre la France et l'Europe ainsi que le reste du monde sont structurées de façon plus complexe.

2) L'EXPLOITATION DES SPECTACLES ÉTRANGERS EST COURTE ET RESSERRÉE

Les données dont nous disposons font ressortir un nombre moyen de 6,49 représentations par spectacle étranger.

La médiane ne dépasse pas 3, c'est-à-dire que **50 % des spectacles étrangers que l'on a fait venir en France entre 2000 et 2010 n'ont pas été joués plus de trois fois**. Aussi l'exploitation des spectacles étrangers s'avère courte.

Pour gagner en visibilité sur ce fait, il nous semble intéressant de le rapprocher de l'analyse opérée en 2004 par Jean-François Hubert dans son étude *Les spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue avec l'aide du Ministère de la culture en 2001 et 2002*⁵³. Les résultats de ces travaux indiquent que le nombre moyen de représentations par spectacle est de 34,5 et la médiane de 25. **81 % des spectacles étrangers sont joués moins de dix fois**. 17 % des spectacles observés par Jean-François Hubert se classent dans cette catégorie. Les spectacles étrangers feraient donc l'objet d'une diffusion moins étendue que les spectacles français.

De tels résultats⁵⁴ s'expliquent certainement par la **courte durée de présence des spectacles étrangers sur le territoire**, mais aussi par les surcoûts liés à l'accueil d'équipes étrangères. Ils peuvent être en outre liés aux difficultés rencontrées pour monter des tournées, et notamment au **manque de coopération et de coordination entre les lieux** français (établissements/festivals). L'obstacle de la langue et la difficulté à constituer et alimenter un « réservoir » de publics constituent également des freins majeurs.

⁵³ *Les spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue avec l'aide du Ministère de la Culture en 2001 et 2002*, DMDTS/Observatoire du spectacle vivant - ARSEC, 2004. Comme l'a indiqué l'auteur, les chiffres qu'il présente sont à prendre avec un certain nombre de précautions et nous invitons les personnes qui souhaiteraient en savoir plus à se reporter au document original.

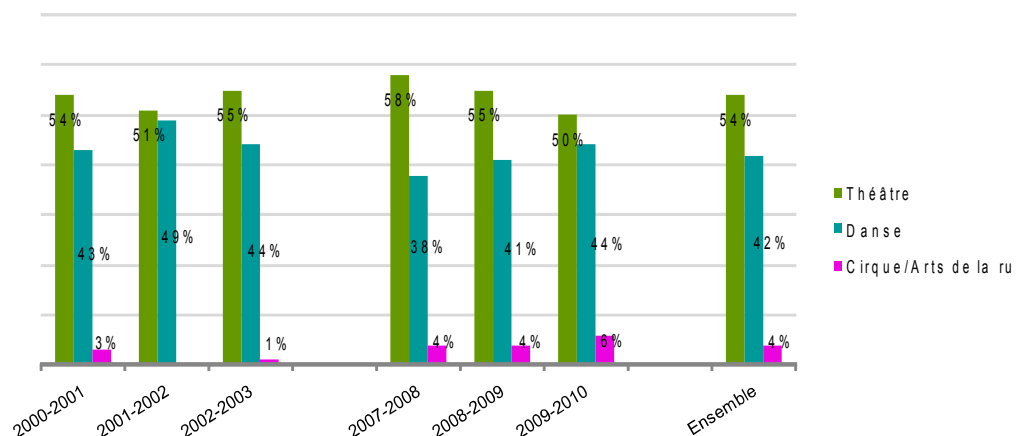
⁵⁴ Notons qu'un croisement a été réalisé afin d'observer une éventuelle évolution de ces résultats au cours de la décennie, mais rien de probant n'en ressort. La moyenne, la médiane ainsi que la répartition par tranche se maintiennent à des niveaux similaires tout au long de la période.

3) LES SPECTACLES DE THÉÂTRE PRÉDOMINENT

A- LES ŒUVRES DRAMATIQUES SONT MAJORITAIRES ET CIRCULENT NETTEMENT MIEUX

L'examen des trois indicateurs spectacles/représentations/programmations souligne la place occupée par le théâtre. Entre 2000 et 2010, 54 % des spectacles étrangers correspondent à une œuvre dramatique. 42 % sont des spectacles chorégraphiques et 4 % sont des spectacles de cirque ou des arts de la rue.

FIGURE 15 - SPECTACLES ÉTRANGERS RÉPARTIS PAR SAISON ET PAR DISCIPLINE



Un autre fait marquant se dégage de ces données. Non seulement les spectacles de théâtre sont majoritaires, mais ils circulent nettement mieux sur le territoire français, **faisant l'objet d'un plus grand nombre de programmations et surtout de représentations**. 54 % des spectacles étrangers sont des spectacles de théâtre et donnent lieu à 63 % des représentations. A contrario 42 % des spectacles étrangers sont des spectacles chorégraphiques et donnent lieu à 29 % des représentations.

FIGURE 16A - PROGRAMMATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS RÉPARTIES PAR DISCIPLINE

	Cirque/Arts de la rue	Danse	Théâtre	Ensemble
2000-2001	2 %	35%	64%	100%
2001-2002	1%	39%	60%	100%
2002-2003	4%	37%	59%	100%
2007-2008	7%	36%	57%	100%
2008-2009	10%	40%	49%	100%
2009-2010	11%	38%	50%	100%
Ensemble	8%	38%	54%	100%

FIGURE 16B - REPRÉSENTATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS RÉPARTIES PAR DISCIPLINE

	Cirque/Arts de la rue	Danse	Théâtre	Ensemble
2000-2001	1 %	24 %	75 %	100 %
2001-2002	0,3	23,7 %	75 %	100 %
2002-2003	2 %	26 %	72 %	100 %
2007-2008	5 %	28 %	67 %	100 %
2008-2009	10 %	33 %	57 %	100 %
2009-2010	14 %	32 %	54 %	100 %
Ensemble	8 %	29 %	63 %	100 %

Il est intéressant de noter que ces deux phénomènes combinés ont évolué au cours de la décennie 2000-2010.

B- LES SPECTACLES DE CIRQUE/DE RUE SONT DE PLUS EN PLUS NOMBREUX ET L'EXPLOITATION DES SPECTACLES CHORÉGRAPHIQUES SE RENFORCE PROGRESSIVEMENT

Nous mettons en premier lieu l'accent sur la percée des spectacles étrangers de cirque et de rue au sein du réseau français de diffusion. Très minoritaires en début de période, ils trouvent progressivement une place dans les programmations des établissements. Cette évolution ne fait que suivre celle plus globale de la diffusion de ces disciplines. Les spectacles de cirque et des arts de la rue (français+étrangers) représentaient moins de 2 % de l'ensemble des spectacles répertoriés par le CnT sur la période 2000-2001, cette proportion passe à près de 6 % en 2009-2010.

Nous observons ensuite un phénomène à double facette. En effet, alors que le taux de spectacles chorégraphiques étrangers demeure stable, la proportion de programmations ainsi que celle des représentations augmentent. Autrement dit, les spectacles de danse qui entrent dans le pays bénéficieraient d'une meilleure circulation au sein des circuits français aujourd'hui qu'il y a dix ans.

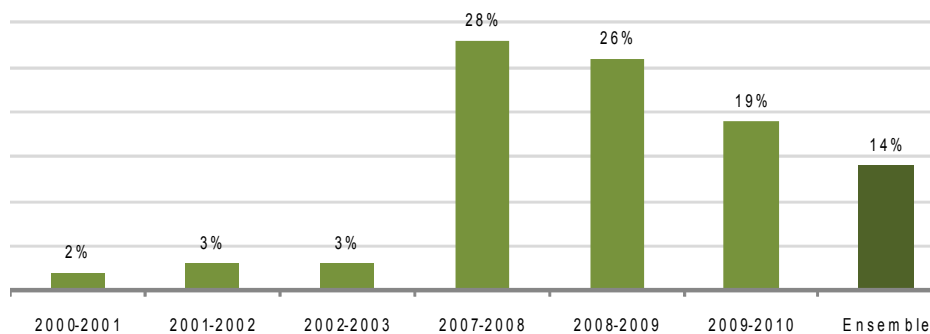
4) LA PRÉSENCE DES SPECTACLES ADRESSÉS AU JEUNE PUBLIC EST SIGNIFICATIVE

FIGURE 17 - PROPORTION DE PROGRAMMATIONS JEUNE PUBLIC PARMIS LES PROGRAMMATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS

2000-2001	9 %
2001-2002	8 %
2002-2003	8 %
2007-2008	21 %
2008-2009	16 %
2009-2010	12 %
Ensemble	14 %

Sur l'ensemble de la période 14 % des programmations de spectacles étrangers sont des programmations adressées au jeune public. **Cette proportion a tendance à augmenter au cours de la décennie.**

FIGURE 18 - PROPORTION DE PROGRAMMATIONS JEUNE PUBLIC ÉTRANGÈRES PARMIS LA TOTALITÉ DES PROGRAMMATIONS JEUNE PUBLIC



La création étrangère jeune public est de mieux en mieux accueillie en France. Au début des années 2000, elle représentait 2 % des programmations jeune public. **Au cours des trois dernières saisons (de 2007-2008 à 2009-2010), près de 25 % des programmations adressées au jeune public en France présentent des spectacles étrangers.**

FIGURE 19A - PROGRAMMATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS

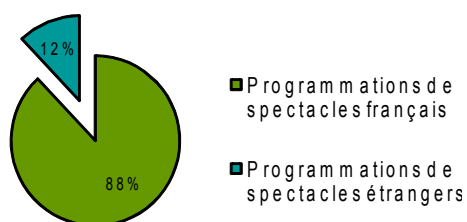
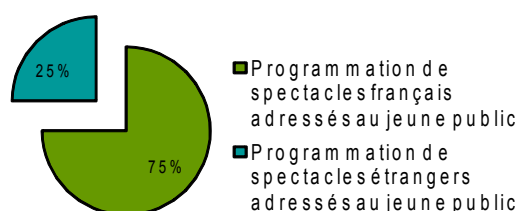


FIGURE 19B - PROGRAMMATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS ADRESSÉS AU JEUNE PUBLIC



Le rapprochement avec les chiffres d'ensemble met en lumière une manifeste spécificité de ce secteur en matière d'accueil de spectacle étranger. Entre 2007 et 2010, 25 % des programmations adressées au jeune public en France présentent des spectacles étrangers, alors que sur la même période, environ 12 % des programmations du réseau labellisé présentent des spectacles étrangers.

5) C'EST EN ALSACE, EN LORRAINE, EN PICARDIE, EN AQUITAINE ET DANS LE NORD-PAS-DE-CALAIS QUE LE TAUX DE PROGRAMMATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS EST LE PLUS ÉLEVÉ

Sans surprise, nous constatons qu'une programmation de spectacle étranger sur cinq (20 %) s'effectue en région Ile-de-France et une sur dix (10 %) en Rhône-Alpes ainsi que dans le Nord-Pas-de-Calais (9 %), quelle que soit la saison de référence.

FIGURE 20 - RÉPARTITION DES SPECTACLES ET DES PROGRAMMATIONS SELON LA RÉGION DE DIFFUSION⁵⁵

Région	Programmation	Spectacles
Ile-de-France	21 %	25 %
Rhône-Alpes	10 %	7 %
Nord-Pas-de-Calais	9 %	10 %
Alsace	6 %	8 %
Midi-Pyrénées	5 %	4 %
Provence-Alpes-Côte d'Azur	5 %	4 %
Bretagne	4 %	4 %
Haute-Normandie	4 %	4 %

⁵⁵ Par souci de lisibilité nous avons retiré les données peu probantes relatives à la Corse et aux territoires d'outre-mer.

Languedoc-Roussillon	4 %	4 %
Aquitaine	4 %	3 %
Pays-de-la-Loire	4 %	3 %
Basse-Normandie	3 %	4 %
Lorraine	3 %	4 %
Centre	3 %	3 %
Champagne-Ardenne	3 %	3 %
Picardie	3 %	2 %
Bourgogne	2 %	2 %
Franche-Comté	2 %	2 %
Poitou-Charentes	2 %	2 %
Auvergne	1 %	1 %
Limousin	1 %	1 %
Ensemble	100 %	100 %

Le rapprochement avec le nombre de structures de diffusions implantées dans chacune des régions éclaire le phénomène. Les proportions sont similaires, près d'un d'établissement labellisé sur cinq (19 %) se situe en région parisienne et un sur dix (10 %) en Rhône-Alpes. Le Nord-Pas-de-Calais ne compte que 11 établissements labellisés (5% des établissements labellisés) mais un très grand nombre de scènes nationales (7) y sont implantées.

Toutefois, cet angle d'observation peut être complété par une autre approche.

A partir du tableau n°21, nous sommes en mesure de connaître région par région la proportion de programmations de spectacles étrangers assurées sur le territoire. Grâce à ce croisement, se dégagent un constat intéressant.

FIGURE 21 - PROPORTION DE PROGRAMMATIONS DE SPECTACLES ÉTRANGERS PAR RÉGION SUR DEUX SAISONS DE RÉFÉRENCE

	2000-2001			2009-2010		
	Etrangers	Ensemble	%	Etrangers	Ensemble	%
Alsace	16	269	6%	52	199	26 %
Lorraine	4	134	3 %	32	153	21 %
Picardie	4	160	3 %	33	165	20 %
Aquitaine	3	244	1%	49	247	20 %
Nord-Pas-de-Calais	13	440	3 %	68	98	18 %
Languedoc-Roussillon	7	204	3 %	50	304	16 %
Midi-Pyrénées	13	342	4%	41	597	13 %
Provence-Alpes-Côte d'Azur	10	490	2 %	50	420	12 %
Rhône-Alpes	20	805	2 %	85	698	12 %
Haute-Normandie	15	244	6 %	23	204	11 %
Basse-Normandie	10	248	4%	24	222	11 %
Bretagne	6	329	2 %	39	343	11 %
Pays-de-la-Loire	2	407	0,5 %	41	357	11 %
Ile-de-France	38	1936	2 %	181	1734	10 %
Franche-Comté	2	128	1 %	19	181	10 %
Centre	9	235	4 %	19	209	9 %
Poitou-Charentes	7	260	3 %	21	228	9 %
Limousin	2	115	2 %	14	154	9 %
Bourgogne	3	158	1 %	12	134	9 %
Auvergne		177		10	116	9 %
Champagne-Ardenne	7	132	5 %	15	181	8 %

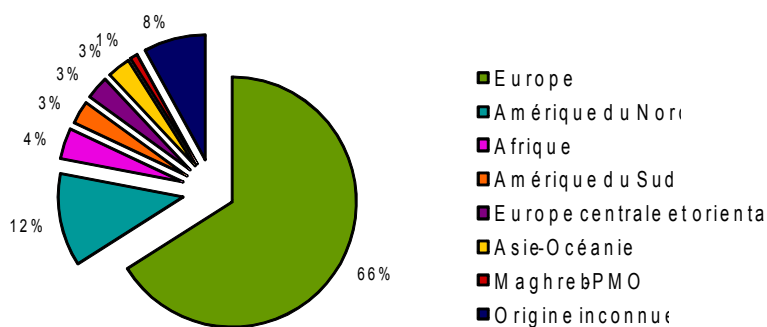
Sur la saison 2009-2010, ce n'est pas en Ile-de-France ou en Rhône-Alpes que le taux de programmations de spectacles étrangers est le plus élevé, mais en Alsace (26 %) et en Lorraine (21%), ensuite en Aquitaine et en Picardie (20%), puis en Nord-Pas-de-Calais (18%) et en Languedoc-Roussillon (16 %).

Nous constatons que cinq des six régions les plus ouvertes aux créations étrangères ont une frontière commune avec un pays européen (excepté la Picardie).

6) 66 % DES SPECTACLES ÉTRANGERS PRÉSENTÉS EN FRANCE SONT ORIGINAIRES D'EUROPE⁵⁶

A- UN ENTRELACEMENT DE FACTEURS JOUE SUR L'IMPORTANCE DES FLUX : DISTANCE, PROXIMITÉ CULTURELLE, LANGUE, CONTIGUÏTÉ, LIENS HISTORIQUES, NIVEAU DE DÉVELOPPEMENT⁵⁷ ET ... QUALITÉ ARTISTIQUE

FIGURE 22 - RÉPARTITION SELON LEUR ORIGINE DES SPECTACLES ÉTRANGERS DIFFUSÉS EN FRANCE SUR LES SIX SAISONS DE RÉFÉRENCE

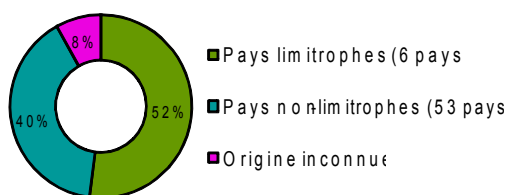


Les facteurs de **proximité géographique** et de **proximité culturelle** influent considérablement sur les flux entrants dans le domaine du spectacle vivant. Ce constat permet de mettre en évidence deux phénomènes coexistants.

D'une part, **la distance** se révèle être une variable tout à fait déterminante dans la construction d'un projet de diffusion de créations étrangères au sein d'un établissement français de diffusion. On peut penser qu'elle joue simultanément sur les coûts et sur les opportunités de découverte et de repérage.

En outre, l'état des échanges est fortement modelé par **le partage de références et de préférences culturelles**. Aussi, l'idée de plus en plus courante selon laquelle l'importation de spectacles étrangers répondrait à un désir d'exotisme, tant de la part des programmateurs que des publics, se trouve en partie remise en cause.

FIGURE 23 - PROPORTION DE SPECTACLES ORIGINAIRES DES PAYS LIMITOPHES DE LA FRANCE SUR LES SIX SAISONS DE RÉFÉRENCE



Pour aller plus avant dans l'analyse du facteur géographique, nous avons réparti les spectacles importés dans deux catégories : originaires des pays non-limitrophes et originaires des pays limitrophes. La première catégorie comporte 53 pays et la deuxième seulement 6 pays, pourtant plus de la moitié des spectacles en

⁵⁶ Ici et dans le reste de ce document, Europe : les 27 pays membres de l'Union européenne ainsi que l'Islande, la Norvège, la Suisse et la Turquie ; Europe centrale et orientale : Albanie, Belarus, Bosnie-Herzégovine, Croatie, Moldavie, Monténégro, Russie, ancienne République yougoslave de Macédoine, Serbie, Ukraine.

⁵⁷ Pour une analyse de l'impact de ces facteurs sur les échanges culturels de la France (hors spectacle vivant), se reporter à l'étude *Les flux d'échanges internationaux de biens et services culturels : déterminants et enjeux*. Synthèse réalisée par François Rouet à partir d'une recherche menée dans le cadre du CEPII. *Cultures Etudes 2007-2*, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

sont originaires. Ainsi, **le facteur de contiguïté** joue un rôle très conséquent dans le sens pays étrangers vers la France. Le classement des huit pays les plus représentés dans les spectacles importés confirme nettement cette tendance (Figure 24).

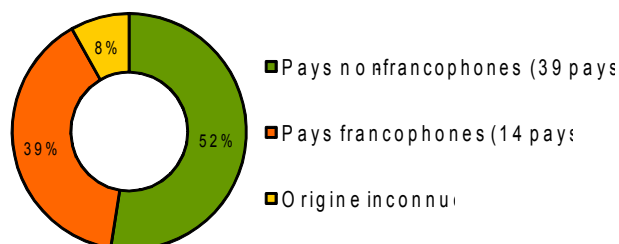
FIGURE 24 – RÉPARTITION DES SPECTACLES – PAYS LES PLUS REPRÉSENTÉS

	Effectifs	Fréquence
Belgique	239	23%
Allemagne	90	9%
Italie	90	9%
Suisse	74	7%
Canada	62	6%
Etats-Unis	58	6%
Espagne	43	4%
Royaume-Uni	37	4%

Néanmoins, le partage d'une frontière commune ne suffit pas à l'analyse. Pour appréhender des phénomènes proprement complexes, d'autres déterminants doivent être pris en compte : la proximité linguistique d'une part, l'influence des échanges passés – politiques, diplomatiques, économiques, culturels – sur les échanges culturels présents d'autre part⁵⁸, mais aussi et surtout la richesse et la qualité des propositions artistiques.

Un regard sur la Figure 24 suffit à repérer trois pays francophones en tête de la liste des pays d'origine des spectacles étrangers diffusés en France : Belgique, Suisse, Canada.

FIGURE 25 – PROPORTION DE SPECTACLES ORIGINAIRES DE PAYS FRANCOPHONES SUR LES SIX SAISONS DE RÉFÉRENCE



La catégorisation pays francophones/pays non-francophones complète cette approche. Près de 40 % des spectacles étrangers circulant en France proviennent de l'ensemble « pays-francophones », alors que ce dernier ne compte que 14 pays⁵⁹ sur 59. Ainsi, **le partage de la langue française** joue nettement sur l'importance des flux de spectacles vers la France. Néanmoins, il est indispensable de pondérer cette tendance en rappelant que les pays francophones – et notamment la Belgique, le Canada et la Suisse – sont en fait des pays plurilingues, les spectacles qui en viennent peuvent reposer sur une autre langue que le français. Cette variable linguistique se cumule, s'imbrique et se croise avec d'autres déterminants qui se sont construits au fil du temps entre les pays. La qualité des liens historiques, le partage de références culturelles et l'état des relations bilatérales dans les autres secteurs économiques façonnent aussi fortement le volume et la nature des flux entrants.

⁵⁸ Dénommés « effets de mémoire ou d'hystérésis » dans l'étude précitée *Les flux d'échanges internationaux de biens et services culturels : déterminants et enjeux*.

⁵⁹ Ces 14 pays sont : le Burkina Faso, la République du Congo, la République démocratique du Congo, la Côte d'Ivoire, le Sénégal (États où le français est l'unique langue officielle) ; la Belgique, le Cameroun, le Canada, le Luxembourg, la Suisse (États où le français est co-officiel) ; l'Algérie, le Maroc, le Liban, la Tunisie (États partiellement francophones mais où le français n'est pas officiel).

Concernant la Belgique, les échanges culturels transfrontaliers sont depuis longtemps d'une telle ampleur et d'une telle nature qu'une forte affinité culturelle relie à présent les deux pays. Dans certains cas, **ces liens affinitaires se libèrent entièrement de l'élément linguistique et se rattachent clairement à des paramètres artistiques** lorsque qu'il s'agit d'ouvrir les scènes françaises aux artistes flamands.

Dans le cas des pays francophones de l'Afrique et du Maghreb, **le partage d'anciens liens coloniaux** n'est pas sans incidences sur la proximité culturelle susceptible d'émerger tant à l'échelle artistique que dans les pratiques professionnelles – culturelles et administratives. Ils sont à même « de façonner les préférences et de déterminer encore aujourd'hui un pan de la diplomatie bilatérale »⁶⁰.

L'état des **relations culturelles bilatérales** se révèlent décisif dans le cas de l'Italie et de l'Allemagne.

Un croisement détaillé par pays ferait vraisemblablement apparaître l'impact des saisons étrangères en France conçues et organisées par CulturesFrance/Institut français.

Enfin, l'examen de la provenance des spectacles étrangers montre que près de 80% d'entre eux font l'objet de flux entre la France et des pays dont **le niveau de développement** est similaire (Europe, Amérique du Nord). Cet aspect pourrait être développé dans le contexte d'une étude plus approfondie afin d'en approcher toutes les facettes. En attendant, deux hypothèses peuvent être formulées. En premier lieu, le contexte économique du pays d'origine agit sur la visibilité des créations ainsi que sur la capacité des équipes à être mobiles et à pouvoir concrétiser un projet partenarial de diffusion en France, la qualité et le potentiel d'accueil du réseau français – pourtant conséquent – ne pouvant compenser automatiquement la faiblesse financière de compagnies implantées dans des pays économiquement fragiles.

Par ailleurs, les spécificités nationales à la fois en termes de **réseau de production** et en matière de **politique d'exportation** ont assurément des incidences sur la composition des flux d'échanges mondiaux dans le secteur des arts de la scène. A cet égard, le cas flamand est souvent cité en exemple.

Aussi, la richesse, la quantité, la diversité – et la qualité – des expressions artistiques ont nécessairement un impact positif sur le potentiel d'exportation d'un pays.

FIGURE 26 – NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS PAR SPECTACLE SELON L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE DES SPECTACLES

	Moyenne	Médiane
Europe	6,44	4
Amérique du Nord	7,15	4
Afrique	7,19	5
Amérique du Sud	16,06	10
Europe centrale et orientale	7,85	2
Asie-Océanie	6	4
Maghreb-Pays du Moyen-Orient	4,64	2
Origine inconnue	2,05	1
Ensemble	6,49	3

Analyser le nombre de représentations par spectacle en fonction de son origine géographique fait apparaître des dissimilitudes. Les spectacles originaires d'Europe, d'Asie et d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique du Nord donnent lieu à un nombre de représentations assez proche de la moyenne. Les productions en provenance du Maghreb, du Moyen-Orient, et d'Europe centrale et orientale font l'objet d'un nombre de représentations assez faible : la moitié d'entre eux sont joués une à deux fois seulement. Les spectacles venus d'Amérique du Sud semblent connaître des parcours de diffusion beaucoup plus étoffés⁶¹.

La présentation de ces chiffres ne permet pas d'établir une corrélation flagrante entre les kilomètres parcourus – et en conséquence les coûts de transport et autres frais annexes – et l'amplitude de diffusion d'un spectacle (nombre de représentations, nombre de programmations). La distinction entre pays limitrophes et non-

⁶⁰ *Les flux d'échanges internationaux de biens et services culturels : déterminants et enjeux*, op.cit.

⁶¹ Ce fait résulte principalement du travail de coordination de tournées réalisé par des opérateurs français, notamment dans le cadre du Groupe international de l'Onda, au profit de compagnies ou d'artistes tels que La Troppa, Daniel Veronese, Claudio Tolcachir, Enrique Diaz, Ricardo Bartis, dont l'on retrouve pour certains les noms parmi les metteurs en scène les plus programmés en France. Cf.ci-dessous.

limitrophes n'est pas plus probante : la réelle proximité ne semble pas avoir d'incidence sur le parcours des spectacles en France.

FIGURE 27 - NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS PAR SPECTACLE - SPECTACLES ORIGINAIRES DES PAYS LIMITROPHES

	Moyenne	Médiane
Pays limitrophes	6,71	4
Pays non-limitrophes	7,14	4
Origine inconnue	2,05	1
Ensemble	6,49	3

Autrement dit, **à un premier niveau, le facteur de distance impacte le nombre de spectacles importés, mais, dans un second temps, pris isolément, ce facteur ne suffit pas à déterminer l'itinéraire des œuvres et notamment leur nombre de représentations.**

En résumé, dresser un état des lieux détaillés du fonctionnement de chacun des bassins de production, des dynamiques qui les traversent, des politiques qui les encadrent, et réaliser un panorama des échanges qu'ils entretiennent avec la France dans le domaine culturel en général et dans celui du spectacle vivant en particulier serait requis pour être en mesure d'élaborer des interprétations approfondies et pertinentes.

B- ENTRE 2000 ET 2010, LES FLUX EN PROVENANCE D'EUROPE, FORTEMENT PRÉDOMINANTS, SE RECOMPOSENT ET SE DIVERSIFIENT

En ce qui concerne le classement des spectacles par grandes aires géographiques d'origine, l'observation séquentielle par saison fait apparaître une certaine stabilité des flux sur la décennie.

La proportion de spectacles **originaires d'Europe se maintient dans une fourchette comprise entre 59 et 69 %.**

FIGURE 28 - ÉVOLUTION DE L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE DES SPECTACLES - 22 PAYS LES PLUS REPRÉSENTÉS

	2000-2001	2001-2002	2002-2003		2007-2008	2008-2009	2009-2010	Ensemble
Belgique	26 %	21 %	19 %		20 %	24 %	24 %	23 %
Italie	18 %	7 %	11 %		8 %	7 %	9 %	9 %
Allemagne	16 %	13 %	4 %		6 %	8 %	9 %	9 %
Suisse	2 %	2 %	5 %		8 %	9 %	8 %	7 %
Canada	4 %	5 %	6 %		4 %	7 %	7 %	6 %
États-Unis	16 %	7 %	11 %		1 %	4 %	5 %	6 %
Espagne		2 %	3 %		3 %	5 %	6 %	4 %
Royaume-Uni		6 %	6 %		4 %	4 %	3 %	4 %
Russie	2 %	2 %	3 %		4 %	2 %	3 %	3 %
Pays-Bas		1 %	2 %		2 %	3 %	3 %	2 %
Japon		2 %	2 %		1 %	3 %	2 %	2 %
Afrique du Sud	2 %	3 %	2 %		1 %	1 %	2 %	2 %
Hongrie	2 %	6 %	3 %		1 %	2 %		1 %
Pologne		2 %			2 %	0,4 %	2 %	1 %
Brésil					3 %	2 %	1 %	1 %
Argentine	2 %	1 %			1 %		2 %	1 %
Burkina Faso			2 %		2 %		1 %	1 %
Chili	2 %	2 %	1 %		1 %	0,4 %	0,3 %	1 %
Finlande					2 %	1 %	1 %	1 %
Lituanie			1 %		2 %	1 %		1 %
Bulgarie			1 %				1 %	1 %
Lettonie						1 %	1 %	0,5 %
Autres	6 %	6 %	3 %		6 %	8 %	10 %	8 %
Origine inconnue	2 %	10 %	16 %		18 %	7 %	4 %	8 %
Ensemble	100 %	100 %	100 %		100 %	100 %	100 %	100 %

Un recentrage sur l'origine des spectacles repartis selon les pays enrichit l'observation de constats complémentaires.

Les flux de spectacles originaires des pays d'Europe sont globalement stables mais leur composition a tendance à se diversifier. La proportion de spectacles belges demeure quasi constante - de 26 % à 24 %. Mais un net recul de l'Italie et de l'Allemagne se fait jour - respectivement de 18 % à 9 % pour l'Italie et de 16 % à 9 % pour l'Allemagne. (NB : Il y a contraction des pourcentages, c'est-à-dire de la place de ces pays dans les flux globaux. Néanmoins dans un contexte d'augmentation continue et importante du nombre global de spectacles étrangers présentés en France, le nombre de spectacles originaires d'Italie et d'Allemagne n'a cessé d'augmenter sur la période).

La recomposition des flux entre l'Europe et la France s'opère au profit des expressions en provenance de Suisse (hausse de 2 % à 8 %), mais aussi d'Espagne et du Royaume-Uni. Nous observons également une percée des spectacles originaires des Pays-Bas, de la Finlande, de la Lituanie, de la Bulgarie ou encore de la Lettonie.

Les flux entre l'Amérique du Nord et la France sont également marqués par un phénomène de recomposition. Ils demeurent globalement stables sur la période référence, mais leur structure a été remodelée, les positions du Canada et des Etats-Unis ayant été interchangées : de 4 % à 7 % des spectacles pour le premier, de 16 % à 5 % pour les seconds (Figure 28).

C- L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE VARIE EN FONCTION DE LA DISCIPLINE DES SPECTACLES

Si en moyenne 65 % des programmations étrangères présentent des spectacles issus d'Europe occidentale, s'arrêter sur un croisement entre origine géographique et discipline des spectacles programmés fait apparaître des disparités. Ces dernières résultent notamment et simultanément des spécificités artistiques des scènes étrangères et des capacités locales de production.

FIGURE 29 - PROPORTION DE PROGRAMMATIONS SELON LA DISCIPLINE ET L'ORIGINE DES SPECTACLES

	Cirque Arts de la rue	Danse	Théâtre	Ensemble
Europe	49 %	62 %	70 %	65 %
Amérique du Nord	21 %	15 %	9 %	12 %
Amérique du Sud		4 %	10 %	7 %
Europe centrale et orientale	14 %	1 %	5 %	4 %
Afrique		8 %	1 %	4 %
Asie-Océanie	8 %	5 %	1 %	3 %
Maghreb-Pays du Moyen-Orient	5 %	1 %	1 %	1 %
Inconnu	3 %	4 %	3 %	3 %
Ensemble	100 %	100 %	100 %	100 %

70 % des spectacles dramatiques proviennent d'Europe occidentale. Les créations théâtrales d'Amérique du Sud bénéficient également d'une fenêtre de pénétration du marché français.

Les spectacles chorégraphiques viennent également en majorité d'Europe occidentale. Toutefois, les expressions chorégraphiques développés en Amérique du Nord et en Afrique trouvent aussi un accueil non négligeable dans les circuits français de diffusion.

Le cirque et les arts de la rue se singularisent nettement. Moins de la moitié des spectacles sont originaires des pays d'Europe de l'Ouest. Le commentaire des résultats relatifs à l'Amérique du Nord (21 %) nécessite un recours à des données plus détaillées.

FIGURE 30 – PROPORTION DE PROGRAMMATIONS SELON LA DISCIPLINE ET L'ORIGINE DES SPECTACLES – DÉTAILS PAR PAYS LES PLUS REPRÉSENTÉS

	Cirque Arts de la rue	Danse	Théâtre	Ensemble
Belgique	33 %	29 %	25 %	27 %
Italie	0,8 %	2 %	17 %	10 %
Canada	21 %	6 %	8 %	8 %
Suisse	8 %	6 %	7 %	7 %
Allemagne	0,4 %	5 %	6 %	5 %
Espagne	5 %	7 %	2 %	4 %
États-Unis		9 %	1 %	4 %
Chili			7 %	4 %
Royaume-Uni	1 %	6 %	1 %	3 %
Russie	14 %	0,5 %	3 %	3 %
Argentine		2 %	3 %	2 %
Japon		4 %	0,4 %	2 %
Afrique du Sud		3 %	1 %	2 %
Pays-Bas		2 %	2 %	2 %
Lituanie			3 %	1 %
Burkina Faso		3 %		1 %
Tunisie	5 %			1 %
Vietnam	5 %			
Autres	5 %	11 %	11 %	11 %
Inconnu	3 %	4 %	3 %	3 %
Ensemble	100 %	100 %	100 %	100 %

L'ensemble des spectacles de cirque et de rue en provenance d'Amérique du Nord sont en fait exclusivement des œuvres canadiennes. De même, la totalité des œuvres d'Europe centrale et orientale sont des créations russes. En outre, la plus grosse part des spectacles issus d'Europe occidentale est constituée d'œuvres belges. Presque aucun spectacle circassien ou destiné à être joué dans l'espace public ne provient d'Allemagne ou d'Italie, alors qu'une fenêtre de diffusion est ouverte aux œuvres vietnamiennes ou encore tunisiennes.

En matière de spectacles chorégraphiques, on remarque une ouverture des circuits français aux créations américaines, espagnoles, mais aussi anglaises, suisses et canadiennes.

Pour ce qui concerne les œuvres dramatiques, il apparaît que les spectacles originaires des pays principalement francophones ne sont pas surreprésentés. Au contraire, le théâtre belge est moins présent en France (25 % des programmations étrangères dramatiques) que la danse belge (29 % des programmations étrangères chorégraphiques) ou le cirque et arts de la rue belges (33 % des programmations). La tendance est moins marquée mais similaire pour les théâtres canadien et suisse. On peut souligner en revanche la forte tradition d'accueil du théâtre italien.

Un zoom encore plus détaillé et une analyse plus approfondie devraient nécessairement prendre en compte les caractéristiques artistiques de chacune de ces scènes étrangères pour expliquer leur plus ou moins grande présence dans les circuits français.

7) METTEURS EN SCÈNES ET CHORÉGRAPHERS ÉTRANGERS LES PLUS PROGRAMMÉS

NB : le nombre de programmations renvoie au nombre de fois où le spectacle a été programmé en France. Une programmation peut donner lieu à une ou plusieurs représentations.

FIGURE 31 – METTEURS EN SCÈNE/CHORÉGRAPHERS LES PLUS PROGRAMMÉS

2000-2001	Programmations
La Troppa	39
Wim Vandekeybus	9
Romeo Castellucci	8
Pippo Delbono	7
Rui Horta	7
Letizia Quintavalla, Bruno Stori	6
Eve Bonfanti, Yves Hunstad, Patrick Masset	5
Daniel Veronese	4
Anne Teresa De Keersmaeker	4
Zimmermann / De Perrot	4
Jan Fabre	4
Merce Cunningham	4
Trisha Brown	4

2007-2008	Programmations
Le Licedei, Boris Petroushansky	17
Sidi Larbi Cherkaoui	15
Israël Galvan	12
Alain Moreau	11
Michelle-Anne De Mey	11
Collectif Peeping Tom	10
Omar Porras	10
Pippo Delbono	9
Gianni Bissaca - Cie Accademia Perduta	8
Inès Pasic, Hugo Suarez	7
Michèle Noiret	7
Valentin Rossier - Helvetic Shakespeare company	7

2001-2002	Programmations
La Troppa	17
Oskaras Korsunovas	14
Krystian Lupa	10
Letizia Quintavalla*	10
César Brie - Teatro de Los Andes	9
Hans Van den Broeck	9
Letizia Quintavalla*, Bruno Stori	9
Die Theatergruppe De Onderneming	8
Jan Fabre	8
Peggy Smithhart - Cie TransAtlantique	8
Russell Maliphant	8
Anne Teresa De Keersmaeker	7
Trisha Brown	7

* Deux spectacles différents

2008-2009	Programmations
Jais Vieira - Cie Membros	22
Guy Cassiers	16
Sidi Larbi Cherkaoui	16
Le Licedei, Boris Petroushansky	15
Pippo Delbono	14
Jean-Benoît Ugeux, Anne-Cécile Vandalem	12
Daniel Veronese	11
Gilles Baron	11
Jaime Lorca	11
Alain Platel	10
Danièle Finzi-Pasca - cirque Eloize	10
Anne Teresa De Keersmaeker	9
Benoît Vermeulen	9

2009-2010	Programmations
Philippe Sireuil	22
Danièle Finzi-Pasca - Cirque Eloize	17
Omar Porras	17
Louis Spagna - Les Argonautes	16
Daniel Danis	15
Daniel Veronese	14
Juan Carlos Zagal	14
Seydou Boro, Salia Sanou	14
Guy Cassiers	13
Pippo Delbono	13
Shana Carrol, Gypsy Snider	13
Les 7 doigts de la Main	13
Anne Teresa De Keersmaeker	12
Lilo Baur	12

2002-2003	Programmations
Rézo Gabriadzé	20
Trisha Brown	20
Pippo Delbono	15
Oskaras Korsunovas	11
Arpad Schilling	10
Jaco Van Dormael - Théâtre Loyal du Trac	10
Anne Teresa De Keersmaeker	9
Russell Maliphant	9
Zimmermann / De Perrot	8
Louis Spagna - Les Argonautes	8
Piotr Fomenko	8
Kheireddine Lardjam	7
Jean-Michel Frère - Cie Victor B.	6
Merce Cunningham	6

LA CIRCULATION DES SPECTACLES FRANÇAIS À L'ÉTRANGER

1) ÉLÉMENTS MÉTHODOLOGIQUES ET TAUX DE RÉPONSE COMMENTÉS

A- PRÉSENTATION DES PANELS ET DES TAUX DE RÉPONSE

Concernant les compagnies, **le taux de réponse global est de 33 %**. D'une manière générale les compagnies conventionnées ont plus systématiquement répondu au questionnaire, et se trouvent en conséquence relativement surreprésentées dans l'échantillon traité. Il sera nécessaire de prendre en compte cet élément dans la présentation et l'appropriation des résultats. Au-delà de ce paramètre, nous sommes conscients que la taille ainsi que le degré de structuration et de professionnalisation des équipes influent sur leur propension à remplir des formulaires parfois complexes et dans tous les cas chronophages.

FIGURE 32 - COMPAGNIES SOLLICITÉES ET TAUX DE RÉPONSE DES COMPAGNIES PAR DISCIPLINE*

Discipline et nature de l'aide	Compagnies sollicitées		Compagnies répondantes	
	Effectifs	%	Effectifs	Taux de réponse
Théâtre (dont compagnies avec lieu)	841	53 %	242	29 %
Compagnies dramatiques conventionnées	149		56	38 %
Compagnies dramatiques subventionnées	630		177	28 %
Autres compagnies dramatiques	62		9	14 %
Danse	391	25 %	148	38 %
Compagnies chorégraphiques conventionnées	55		30	54 %
Compagnies chorégraphiques subventionnées	336		118	35 %
Marionnettes	67	4 %	28	42 %
Compagnies marionnettes conventionnées	19		10	53 %
Compagnies marionnettes subventionnées	48		18	37 %
Cirque et arts de la rue	274	18 %	103	37 %
Compagnies cirque et arts de la rue conventionnées	66		27	41 %
Compagnies cirque et arts de la rue subventionnées	208		76	36 %
Non identifiées	-	-	6	-
Total	1 573	100 %	527	33 %

En début de questionnaire, les compagnies étaient invitées à se rattacher elles-mêmes à une discipline. Six options leur étant proposées⁶² : théâtre, danse, arts de la rue, marionnettes/théâtre d'objet, cirque, transdisciplinaire/performance. Ce dernier intitulé recouvre a priori plutôt des esthétiques novatrices. Cela étant, il est possible que des équipes aient souhaité classer leurs travaux sous cette catégorie du simple fait qu'ils combinent deux disciplines sur scène.

FIGURE 33 - RÉPARTITION DES FORMULAIRES EXPLOITÉS SELON LA DISCIPLINE DE LA COMPAGNIE*

	Effectifs	%
Théâtre	214	41 %
Danse	136	26 %
Marionnettes/Théâtre d'objet	46	9 %
Arts de la rue	38	7 %
Cirque	36	7 %
Transdisciplinaire/Performance	53	10 %
Non réponse	4	1 %
Total	527	100 %

* A partir de la discipline sous laquelle se sont déclarées les compagnies

⁶² Une septième catégorie - théâtre musical - était offerte à la sélection tant pour qualifier les compagnies que les spectacles. Douze compagnies se sont elles-mêmes classées dans cet ensemble. Et trente-trois spectacles ont été associés à ce genre. Dans les deux cas, les effectifs n'étaient pas suffisants pour justifier un traitement particulier. Seule une étude spécifique au théâtre permettrait de zoomer de façon pertinente sur des genres tels que le mime, le conte, le théâtre musical etc.

Les taux de réponse selon la discipline des compagnies sont approchants (Figure 32), excepté celui des compagnies dramatiques qui ont été globalement moins réactives. Toutefois, si la répartition par discipline de l'échantillon traité reflète en partie ce manque d'implication du secteur dramatique (53 % des équipes sollicitées, 41 % des formulaires exploités), les écarts avec le panel d'origine demeurent modérés. **Aucune discipline n'est véritablement sous ou surreprésentée** (rapprochement des Figures 32 et 33). Une ventilation de l'effectif « transdisciplinaire performance » conduirait probablement à un rééquilibrage global de l'échantillon.

FIGURE 34 – ÉTABLISSEMENTS ET FESTIVALS SOLLICITÉS

	Effectifs	%
CCN-CDC	27	16 %
CDN-CDR	42	26 %
TN	5	3 %
SN	19	11 %
Structures hors-label, dont Scènes conventionnées	36	21 %
Festivals	19	11 %
CNAR	9	5 %
PNC	11	7 %
Total	168	100%

Il n'était pas utile de solliciter l'ensemble des lieux de diffusion dans la mesure où tous ne sont pas producteurs de spectacles. Le choix a été fait de retenir systématiquement les Centres dramatiques nationaux, les Centres dramatiques régionaux, les Centres chorégraphiques nationaux, les Centres de développement chorégraphiques ainsi que les Théâtres nationaux, CNAR et PNC. Ensuite, et afin de constituer un panel idoine au regard de notre recherche sur la diffusion des spectacles français à l'étranger, nous avons sélectionné des lieux – Scènes nationales, Scènes conventionnées, hors-label – et des festivals susceptibles d'avoir assuré non seulement la production déléguée de spectacles entre les années 2006 et 2010 mais aussi la diffusion à l'étranger de ces spectacles. Cette sélection a été opérée conjointement avec l'équipe de l'Onda. Il s'agissait surtout de s'adresser à des structures ayant effectivement des activités relatives à notre champ de recherche.

FIGURE 35 – TAUX DE RÉPONSE PAR LABEL

	Taux de réponse	Répartition des formulaires exploités	
		Effectifs	%
CCN-CDC	30 %	8	16%
CDN-CDR	33 %	14	28%
TN	60 %	3	6%
SN	58 %	11	22%
Structures hors-label, dont Scènes conventionnées	16 %	6	12%
Festivals	21%	4	8%
Autres	-	4	2%
Ensemble	100%	50	100%

168 lieux et festivals ont été invités à répondre à nos questions. 50 d'entre eux ont effectivement rempli le questionnaire en ligne. Le taux de réponse est de 30 %. Rappelons que pour certains des lieux sélectionnés la production déléguée de spectacles ne figure pas au cœur de leur mission. De surcroît les opérations extranationales ne représentent que rarement une part importante de leur activité.

B- TYPOLOGIE BINAIRE : COMPAGNIES « OUI » / COMPAGNIES « NON »

Nous disposons d'informations fournies par 527 compagnies et 50 lieux.

27 **lieux** ont déclaré avoir diffusé 90 spectacles à l'étranger au cours des années 2006 à 2010.

L'échantillon de **compagnies** répondantes est composé de :

- 334 compagnies ayant présenté 831 spectacles à l'étranger au cours des quatre années de référence ;
- 191 n'ayant pas présenté leur travail à l'étranger sur la même période.

Afin de présenter les résultats de façon plus fluide, les compagnies figurant dans la première catégorie seront dites « compagnies oui », les compagnies figurant dans la deuxième catégorie seront dites « compagnies non ». Cette classification n'a bien entendu pas valeur de jugement.

63 % des compagnies ayant participé à la consultation déclarent avoir présenté leur travail à l'étranger durant les quatre années de référence.

Ce chiffre s'avère particulièrement malaisé à exploiter. Il est en effet certain que les compagnies ayant une activité à l'international ont été plus promptes à remplir le questionnaire, se sentant plus concernées par les enjeux de l'enquête ou bien souhaitant d'une certaine façon valoriser ces activités.

Précautions de lecture des pages suivantes :

Nous rappelons que les chiffres relatifs à la circulation des compagnies et des spectacles français à l'étranger sont issus de données à caractère déclaratif collectées par questionnaire. Certains résultats sont donc empreints de subjectivité, notamment lorsque les réponses sont d'ordre perceptif.

2) LES COMPAGNIES FRANÇAISES SE MONTRENT DYNAMIQUES DANS LEURS ACTIVITÉS DE DIFFUSION À L'ÉTRANGER

Au cours de notre enquête nous avons souvent lu ou entendu des témoignages relatifs à la vitalité et au dynamisme des opérateurs français. « La France est un pays très foisonnant », observe Christophe Slagmuylder directeur du *KunstenFestivaldesArts* et d'ajouter « nous recevons beaucoup d'informations et beaucoup de sollicitations de la part d'acteurs français, les initiatives semblent nombreuses ».

Les données chiffrées présentées ci-dessous corroborent ces observations et ces impressions.

Entre les années 2006 et 2010, 334 compagnies françaises ont présenté plus de 831 spectacles et ont assuré plus de 7894 représentations à l'étranger.

Sur la même période 27 lieux et festivals ont diffusé 90 spectacles hors de France et ont assuré plus de 474 représentations.

Soit un total de 921 spectacles et 8368 représentations sur quatre années.

Ces données sont incontestablement en-deçà de la situation réelle, puisque seules 527 compagnies sur 1573 et 50 lieux et festivals sur 168 ont effectivement répondu à la consultation.

Une extrapolation simple et rationnelle conduit à estimer à environ 1200 le nombre de spectacles français ayant circulé à l'étranger sur la période de référence, soit environ 300 chaque année. Ce type d'évaluation nécessiterait bien entendu d'être consolidée avant de servir de base de travail aux acteurs du secteur.

A- LE VOLUME DE DIFFUSION DES COMPAGNIES FRANÇAISES À L'ÉTRANGER EST CONSÉQUENT, MAIS DOIT ÊTRE RELATIVISÉ

Dans tous les cas, le volume d'activité des compagnies françaises à l'étranger est conséquent. Il a été demandé aux compagnies d'indiquer le nombre de spectacles, le nombre de lieux d'accueil ainsi que le nombre de représentations pour les années 2006, 2007, 2008 et 2009.

FIGURE 36 – ACTIVITÉS DE DIFFUSION DES COMPAGNIES À L'ÉTRANGER

	Nombre de spectacles	Nombre de lieux d'accueil	Nombre de représentations
Moyenne	2,73	9,52	24,41
Médiane	2	5	15

- 50 % des compagnies « oui » ont présenté plus de deux créations.
 - Et 50 % des compagnies « oui » ont présenté leur(s) spectacle(s) dans au moins cinq lieux différents.
 Néanmoins, l'appropriation de ces résultats nécessite une sérieuse pondération, la lecture en creux des mêmes données met à jour en effet une tendance contraire : par exemple, 50 % des compagnies « oui » n'ont pas pu effectuer plus de 15 représentations à l'étranger en quatre années.

B- LA DIFFUSION DES SPECTACLES FRANÇAIS PRODUITS PAR LES LIEUX EST RESSERRÉE

Concernant l'activité de diffusion de spectacles par lieu, rappelons que l'activité de création ne figure pas systématiquement dans leurs missions. Beaucoup d'entre eux n'ont donc pas vocation à produire des spectacles et à en assurer la diffusion à l'échelle nationale et internationale. Comme cela a été spécifié plus haut, notre échantillon est composé des lieux labellisés - Théâtres nationaux, Centres dramatiques (CDN-CDR), Centres chorégraphiques (CCN/CDC), PNC, CNAR - et de lieux repérés pour l'importance de leurs activités internationales.

FIGURE 37 – ACTIVITÉ DE DIFFUSION À L'ÉTRANGER PAR 27 LIEUX RÉPONDANTS

	Nombre de spectacles	Nombre de lieux d'accueil	Nombre de représentations
Moyenne	3	6,67	20,61
Minimum	1	1	1
Maximum	14	41	100
Médiane	2	4	11

Nous ne disposons de données que pour 27 lieux et festivals dont les missions et le contexte d'activité sont extrêmement variés, ce qui rend plus difficile l'extraction de statistiques générales. Qui plus est, le nombre de répondants par label se révèle bien souvent trop faible pour opérer des extractions statistiques fiables et représentatives des pratiques de chaque type de lieux. C'est pourquoi, concernant les lieux nous ne dessinerons pour l'heure que des tendances qu'il faudrait à l'avenir affiner et étayer.

FIGURE 38A – NOMBRE DE LIEUX D'ACCUEIL ÉTRANGER PAR SPECTACLE

	Compagnies	Lieux	Ensemble
Moyenne	4,81	2,75	4,64
Médiane	2	1	2

FIGURE 38B – NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS HORS FRANCE PAR SPECTACLE

	Compagnies	Lieux	Ensemble
Moyenne	11,02	7,43	10,71
Médiane	5	4	5

La distinction entre les spectacles produits par les compagnies et ceux produits par les lieux est éloquent. Les premiers ont circulé dans 4,81 lieux différents et ont fait l'objet de 11 représentations en moyenne et les seconds dans 2,75 lieux pour 7 représentations en moyenne.

En conséquence, il semble que globalement **les spectacles diffusés à l'étranger par des établissements sont accueillis dans moins de lieux et font l'objet de moins de représentations que les spectacles portés par des compagnies.**

Les CDN ont présenté à l'étranger en moyenne 2,4 spectacles, ils ont été invités dans 4 lieux différents en moyenne, et ont assuré 16 représentations en moyenne. Les CCN apparaissent très actifs avec en moyenne 7 spectacles, 20 lieux différents et 57 représentations.

6 des 8 CCN/CDC et 9 des 14 CDN/CDR ont déclaré avoir pris en charge la diffusion à l'étranger de l'un des spectacles dont il a assuré la production déléguée sur la période de référence. Mais les lieux les plus investis à l'international semblent surreprésentés dans notre panel de répondants.

C- LA CORRÉLATION ENTRE ANCIENNETÉ DE LA COMPAGNIE ET CAPACITÉ À S'EXPORTER EST MANIFESTE

Plus de 70 % des compagnies « oui » ont au moins neuf années d'existence. Globalement, les données ci-dessous permettent d'observer la corrélation entre ancienneté et maturité de la compagnie d'une part, capacité ou opportunité à s'exporter d'autre part. La proportion de compagnies de plus de 20 ans est de 29 % pour les compagnies « oui » et 19 % pour les compagnies « non ».

FIGURE 39 - ANNÉE DE CRÉATION DES COMPAGNIES

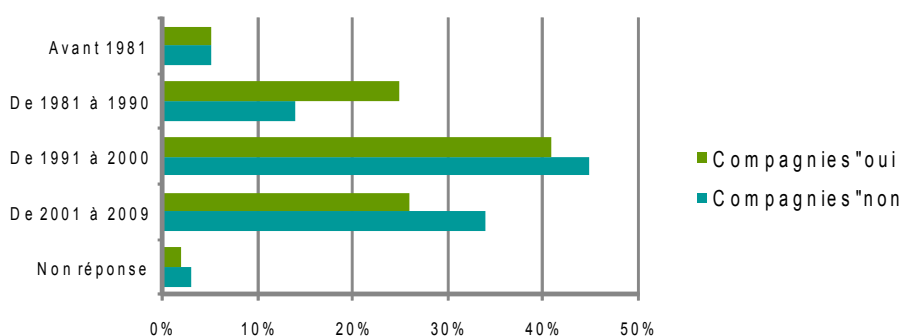


FIGURE 40 - VOLUME DE DIFFUSION À L'ÉTRANGER SUR LES QUATRE ANNÉES DE RÉFÉRENCE SELON L'ANNÉE DE CRÉATION DE LA COMPAGNIE

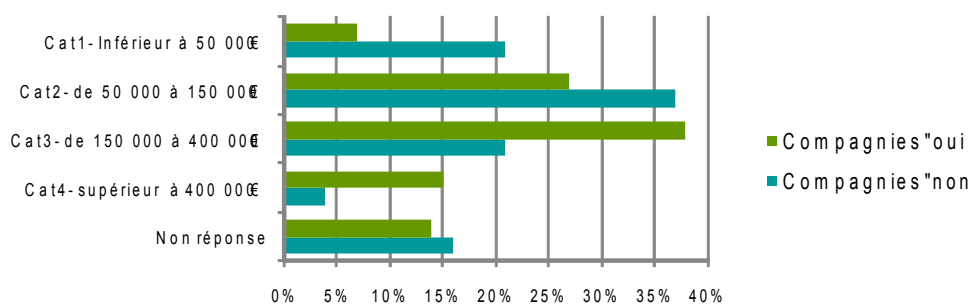
	Nombre de spectacles		Nombre de lieux d'accueil		Nombre de représentations	
	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane
Avant 1981	3,8	3	12,64	5	29,54	15
De 1981 à 1990	3,14	3	11,81	7,5	35,48	20
De 1991 à 2000	2,5	2	9,23	5	25,05	15
De 2001 à 2009	2,43	2	7,27	5	22,9	14
Ensemble	2,73	2	9,52	5	27,41	15

A un premier niveau, la durée d'existence des compagnies a une réelle incidence sur leur aptitude à exporter des spectacles, et dans un second temps l'ancienneté influe également sur l'amplitude de la diffusion (nombre de représentations, nombre de lieux d'accueil).

D- L'IMPORTANCE ET LA STABILITÉ DES MOYENS HUMAINS ET FINANCIERS DES COMPAGNIES INFLUENT SUR LEUR VOLUME DE DIFFUSION À L'ÉTRANGER ET VICE VERSA

Il a été demandé aux compagnies de préciser le montant de leur budget pour l'année 2009. Reposer l'observation sur une unique année de référence est délicat dans la mesure où les écarts de volume budgétaire peuvent être significatifs d'un exercice à l'autre. Ces variations annuelles étant liées au calendrier de production. Toutefois, l'objectif ne consistait pas à mener une analyse affinée de ces aspects financiers. Il s'agissait de dessiner des tendances et de repérer l'impact du potentiel budgétaire et du taux de subventionnement sur la capacité à développer des activités de diffusion à l'étranger.

FIGURE 41 - BUDGET DES COMPAGNIES



Afin de faciliter ce repérage quatre catégories budgétaires⁶³ ont été définies. Chacune comporte suffisamment d'effectifs pour être pertinente et représentative.

53 % des compagnies « oui » ont disposé d'un budget supérieur à 150 000 € en 2009, contre 25% pour les compagnies « non ». Les données présentées valident la corrélation entre l'importance du budget des équipes et leur capacité à diffuser leur travail à l'étranger. Les compagnies dont le budget est le plus élevé sont celles qui diffusent le plus de spectacles hors de France et ont l'opportunité d'assurer le plus grand nombre de représentations.

FIGURE 42 - VOLUME DE DIFFUSION À L'ÉTRANGER SUR LES QUATRE ANNÉES DE RÉFÉRENCE SELON LE NIVEAU BUDGÉTAIRE DE LA COMPAGNIE

	Nombre de spectacles		Nombre de lieux d'accueil		Nombre de représentations	
	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane
Cat1 - Inférieur à 50 000 €	1,91	2	4	2	10,52	6
Cat2 - de 50 000 à 150 000 €	2,33	2	5,63	4	17,94	14
Cat3 - de 150 000 à 400 000 €	2,84	2	10,96	5	28,42	14
Cat4 - supérieur à 400 000 €	3,83	4	16,51	10	45,8	31
Ensemble	2,73	2	9,52	5	27,41	15

La logique observée repose sur une sorte de « cercle vertueux » : les compagnies qui disposent d'un potentiel budgétaire conséquent se créent plus d'opportunités de tourner à l'étranger, et les compagnies qui diffusent beaucoup accroissent de fait leur volume budgétaire.

⁶³ Cette répartition est proche de celle opérée dans d'autres études. Ce choix délibéré pourra éventuellement par la suite permettre des rapprochements statistiques.

FIGURE 43 – TAUX DE SUBVENTIONNEMENT DES COMPAGNIES AYANT RÉPONDU À LA CONSULTATION

	Compagnies « oui »	Compagnies « non »	%
Moyenne	37 %	44 %	42 %
Médiane	34 %	40 %	37 %

Les compagnies « oui » ne sont pas nécessairement celles qui présentent la plus forte proportion de subvention dans leur budget global. Le taux de subventionnement moyen (afférent à 2009) des compagnies « oui » est de 37 %, celui des compagnies « non » est de 44 %.

Afin de ne pas commettre d'erreur sur le sens de ces résultats, nous insistons sur le fait qu'il s'agit de taux et non de montants. Seule une analyse détaillée des produits financiers permettrait de gagner en visibilité sur ce point.

FIGURE 44A – TAUX DE SUBVENTIONNEMENT DES COMPAGNIES « OUI » PAR TRANCHES

	Effectifs	%
De 0 à 20 %	67	20%
De 21 à 40 %	96	29%
De 41 à 60 %	72	22%
Plus de 60 %	37	11%
Non réponse	62	19%
Ensemble	334	100%

FIGURE 44B – TAUX DE SUBVENTIONNEMENT DES COMPAGNIES « NON » PAR TRANCHES

	Effectifs	%
De 0 à 20 %	34	18,00%
De 21 à 40 %	44	23,00%
De 41 à 60 %	36	19,00%
Plus de 60 %	34	18,00%
Non réponse	43	23,00%
Ensemble	191	100%

Le conventionnement a une réelle incidence sur la propension des compagnies à diffuser par-delà les frontières nationales.

Seulement 14 % des compagnies n'ayant aucune activité à l'international sont des compagnies conventionnées.

78 % des compagnies conventionnées ont déclaré avoir présenté au moins un de leurs spectacles à l'étranger au cours des quatre années de référence.

Ce mode de soutien semble donc garantir aux équipes qui en bénéficient une forme de socle financier sur lequel elles peuvent s'appuyer pour se projeter à l'international. Gagnant en visibilité et en stabilité pluriannuelle, elles s'autorisent plus facilement la prise de risque inhérente à la diffusion internationale. Les compagnies interrogées en entretien ont partiellement confirmé cette logique.

– « Certes par rapport à d'autres, être conventionnés est un vrai plus ».

– « Nous faisons le choix d'investir une part de notre conventionnement dans les projets à l'étranger ».

Toutefois, toutes ont fermement tenu à préciser que les montants garantis par les conventions sont à leurs yeux beaucoup trop faibles pour consolider et développer leurs projets internationaux dans des conditions correctes.

– « Oui, le conventionnement constitue un socle de financement, au sens où nous pouvons envisager d'investir à l'étranger, mais non au sens où la prise en charge financière est beaucoup trop faible ».

– « Les aides sont véritablement trop faibles. Nous ne recevons que 45 000 € dans la cadre de notre conventionnement ».

La comparaison avec les modèles flamands et néerlandais a été spontanément menée à plusieurs reprises.

– « Il nous manque des outils plus performants. Une compagnie flamande comme TG Stan reçoit plus de 500 000 € par an, ce qui leur permet de couvrir entièrement leur masse salariale et de mener des projets internationaux. Avec mes 80 000 € annuels, je n'ai pas d'autre choix que de financer ma masse salariale par l'activité ».

–« Au Pays-Bas, les conventionnements sont sur 4 ans et avec des sommes autrement plus conséquentes. Ivana Müller par exemple dispose de 150 000 € ».

Mener plus avant cette comparaison nécessiterait de prendre en compte des paramètres contextuels très différents et de présenter plus avant les dissimilitudes entre les enjeux ainsi que les logiques en jeu⁶⁴. Cela étant un rapprochement des chiffres n'est pas inutile.

En France, près de 290 compagnies ont bénéficié d'un conventionnement entre 2007 et 2010⁶⁵. Et le niveau moyen de conventionnement s'élève à 70 000 €.

En Flandre, en 2010, concernant les compagnies de théâtre, 44 équipes ont été subventionnées dans le cadre du Décret des Arts. Le soutien annuel le plus faible est de 125 000 € et la moyenne est de 600 600 €. Des compagnies comme TG Stan ou Troubleyn/Jan Fabre ont reçu respectivement 740 000 et 1 050 000 €. Dans le secteur chorégraphique, 11 compagnies ont été subventionnées pour un total de plus de 6,3 millions d'euros soit en moyenne 570 000 € par compagnie, le montant minimum étant de 120 000 €. Rosas et les Ballets C. de la B. ont reçu respectivement 1 605 000 et 1 000 000 €.

Ainsi, en Flandres le nombre de compagnies soutenues au titre du Décret des Arts (KunstenDecreet) n'est pas très important⁶⁶. Les structures subventionnées flamandes se répartissent en deux catégories : d'un côté celles qui bénéficient d'une aide structurelle pluriannuelle, de l'autre celles qui peuvent prétendre aux subventions au projet et qui ne sont pas sûres d'avoir une continuité de financement. Dans le système français, un certain nombre d'artistes ont accès à des moyens similaires à la première de ces deux catégories en prenant la tête d'établissements labellisés ou en bénéficiant d'aides publiques importantes en soutien à l'activité de leur compagnie. Rappelons en outre que les équipes françaises peuvent cumuler plusieurs types d'aides publiques – nationales et locales.

Ann Olaerts, directrice du VTI (Vlaams Theater Instituut) jusqu'en octobre 2010, nous décrit plus avant le système flamand dans lequel la puissance publique reconnaît aux compagnies la compétence pour l'utilisation de subventions, excluant de facto la notion de cahier des charges : « *L'international est inclus dans l'enveloppe structurelle de la compagnie. Les compagnies financées sur quatre ans ont la liberté de gérer ces financements, sans refaire de demande spécifiques sur l'international. Ce système repose sur la confiance en la responsabilité des compagnies et respecte leur liberté. Mais bien sûr, l'enveloppe financière doit être suffisante.* »

La prise en compte des activités internationales d'une équipe dans le soutien qu'elle reçoit des pouvoirs publics a également été un point désigné comme essentiel par nos interlocuteurs français.

Si certaines compagnies parviennent à valoriser leurs activités à l'étranger auprès des financeurs, d'autres peinent à faire prendre en compte les importants surcoûts liés à l'organisation de dates hors de France, difficultés illustrées par le témoignage suivant : « *Il faudrait pouvoir intégrer l'approche internationale dans son parcours, et ne pas considérer ces projets comme un plus, une cerise sur le gâteau. Il faut que les financeurs considèrent que le parcours d'un artiste peut être à l'international pour de la diffusion ou de la coopération* ».

FIGURE 45 - AFFECTATION DE PERSONNEL SPÉCIFIQUEMENT AUX ACTIVITÉS INTERNATIONALES DES COMPAGNIES ET DES LIEUX

	% compagnies	% lieux
Non	54%	78 %
Oui	40%	15 %
Non réponse	7%	7%
Ensemble	100%	100 %

FIGURE 46 - DURÉE DU TRAVAIL DES PERSONNES AFFECTÉES SPÉCIFIQUEMENT AUX ACTIVITÉS INTERNATIONALES DES COMPAGNIES

	Effectifs	%
100% (plein temps)	4	3%
50% (mi-temps)	17	13%
Moins de 50 %	112	84%
Ensemble	133	100%

⁶⁴ Cf. à se sujet *Metamorphoses, performing arts in Flanders since 1993*, Joris Janssens and Dries Moreels, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles, octobre 2007, et *L'organisation des structures de production et de diffusion de théâtre et de danse en Flandres (Belgique)*, La Belle ouvrage, note descriptive commandée par le Conseil de la Création Artistique, juillet 2009.

⁶⁵ L'ensemble de compagnies françaises sollicitées pour la présente étude comprend 289 compagnies conventionnées recensées par les centres de ressources nationaux qui nous ont communiquées leurs données.

⁶⁶ En outre, subventionner à des niveaux très élevés et sur quatre années un même ensemble d'équipes tendrait à créer un effet de goulot et à figer le paysage, autrement dit les compagnies les plus jeunes et les moins reconnues peineraient à accéder au dispositif, et la sortie du système s'avèrent souvent brusque et radicale.

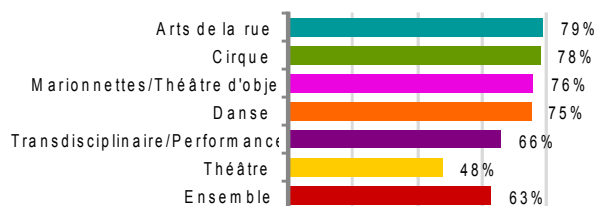
40 % des compagnies menant des actions à l'international déclarent affecter spécifiquement du personnel à ces activités. 3 % y dédient un équivalent temps plein. Dans la très grande majorité des cas (plus de 80 %), ce personnel consacre moins de la moitié de son temps à ces activités. Seulement 4 établissements sur 27 (15 %) ont déclaré affecter du personnel spécifiquement à leurs activités internationales.

E- LE VOLUME DE DIFFUSION À L'ÉTRANGER VARIE SELON LA DISCIPLINE DES SPECTACLES

FIGURE 47 - RÉPARTITION DES COMPAGNIES PAR DISCIPLINE

	Compagnies « oui » %	Ensemble des compagnies répondantes %
Arts de la rue	9 %	7 %
Cirque	8 %	7 %
Danse	31 %	26 %
Marionnettes/Théâtre d'objet	10 %	9 %
Théâtre	31 %	41 %
Transdisciplinaire/Performance	10 %	10 %
Non réponse	1 %	1 %
Ensemble	100 %	100 %

FIGURE 48 - PROPORTION DE COMPAGNIES « OUI » DANS CHAQUE SECTEUR DISCIPLINAIRE



La consultation confirme que **les compagnies de théâtre rencontrent plus de difficultés à assurer une présence à l'étranger**. Leur proportion parmi les compagnies ayant répondu est de 41 % mais chute à 31 % au sein des compagnies « oui ».

La Figure 48 corrobore ce constat. En moyenne 63 % des compagnies ont déclaré avoir présenté leur travail à l'étranger au cours des quatre dernières années. Les disparités sont peu importantes entre les compagnies de danse, de marionnettes, de cirque et des arts de la rue, 75 % à 79 % d'entre elles sont des compagnies « oui ». Mais seulement 48 % des compagnies de théâtre sont dans ce cas.

En outre, l'amplitude de diffusion des spectacles dramatiques à l'étranger est faible. Les compagnies de théâtre qui diffusent à l'étranger exportent quasiment le même nombre de spectacles que les compagnies des autres disciplines : autour de 2,4 spectacles (Figure 49). Mais ces spectacles sont accueillis dans un moins nombre de lieux et font l'objet d'un moins grand nombre de représentations.

FIGURE 49 – NOMBRE DE SPECTACLES PRÉSENTÉS À L'ÉTRANGER PAR COMPAGNIE SELON LA DISCIPLINE DE LA COMPAGNIE

	Nombre de spectacles		Nombre de lieux d'accueil		Nombre de représentations	
	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane
Arts de la rue	2,9	2	20	8	36	23
Cirque	2,3	2	8	5	24	22
Danse	3,2	3	10	6	23	12
Marionnettes/ Théâtre d'objet	2,3	2	11	8	35	30
Théâtre	2,4	2	6	3	26	14
Transdisciplinaire/Performance	2,6	2	8	4,5	31	16
Ensemble	2,73	2	9,52	5	27,41	15

Les données montrent le dynamisme des compagnies chorégraphiques françaises à l'étranger. Leur proportion parmi les compagnies ayant répondu est de 26 % mais s'élève à 31 % au sein des compagnies « oui ». Elles diffusent hors de France un plus grand nombre de spectacles que les compagnies des autres disciplines et le nombre de lieux qui les accueillent est l'un des plus élevés.

En revanche, le nombre médian de représentations par spectacle de danse s'élève à 4 (Figure 50), soit deux fois moins important que pour les spectacles de cirque (8) ou de rue (7). Il est également inférieur à celui des spectacles théâtre (5). Dans le secteur chorégraphique, la durée d'exploitation est plus resserrée (Cf. aussi Figure 58), et la faiblesse des séries observée sur le territoire français caractériserait aussi la diffusion à l'étranger.

FIGURE 50 – NOMBRE DE LIEUX D'ACCUEIL ET NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS PAR SPECTACLE SELON LA DISCIPLINE DU SPECTACLE

	Nombre de lieux		Nombre de représentations	
	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane
Arts de la rue	6,68	3	14,08	7
Cirque	4,48	2,5	11,62	8
Danse	4,52	2	7,18	4
Marionnettes/ Théâtre d'objet	8,42	3	25,94	6
Théâtre	2,95	2	9,04	5
Transdisciplinaire/Performance	4,06	2	10,55	5
Ensemble	4,64	2	10,71	5

Les résultats font ressortir **la spécificité des secteurs des arts de la marionnette et des arts de la rue.** Le nombre de lieux d'accueil et le nombre de représentations par compagnie et par spectacle sont très importants, l'amplitude de la diffusion des spectacles est conséquente.

A l'étranger – comme en France – la durée d'exploitation des spectacles est plus importante que dans les autres disciplines. De plus, les spectacles de marionnettes/théâtre d'objet, souvent plus courts, peuvent potentiellement être présentés deux ou trois fois dans une même journée.

F- LE RAPPORT ENTRE INTERVENTION D'UN BUREAU DE PRODUCTION ET VOLUME DE DIFFUSION À L'ÉTRANGER N'EST PAS DÉFINITIVEMENT ÉTABLI

FIGURE 51 – RECOURS À UN BUREAU DE PRODUCTION SELON LA DISCIPLINE DES COMPAGNIES RÉPONDANTES

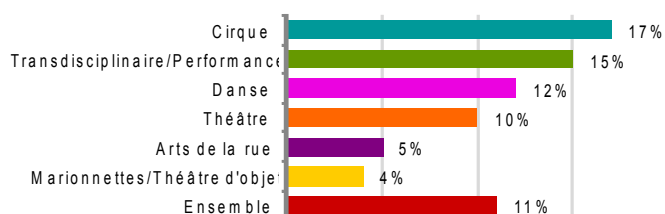


FIGURE 52 - PROPORTION D'ÉQUIPES AYANT RECOURS À UN BUREAU DE PRODUCTION

Compagnies « non »	10 %
Compagnies « oui »	11 %
Ensemble	11 %

11 % des compagnies ayant participé à la consultation ont déclaré avoir recours à un bureau de production. Il s'avère que la proportion de compagnies accompagnées par un bureau de production n'est pas plus importante parmi les compagnies « oui ». On ne peut toutefois pas en déduire que l'intervention d'un bureau de ce type n'aurait pas d'incidence sur la capacité des compagnies à diffuser leurs créations à l'étranger. Les bureaux de production sont susceptibles de produire des effets démultiplicateurs, certains offrent en effet aux compagnies un réseau de contacts qu'elles n'auraient probablement pas pu construire en demeurant isolées.

FIGURE 53 - COMPARAISON DU VOLUME DE DIFFUSION DES COMPAGNIES AVEC OU SANS BUREAU DE PRODUCTION

		Compagnies sans bureau de production	Compagnies ayant recours à un bureau
Nombre de spectacles	Moyenne	2,73	3,25
	Médiane	2	3
Nombre de lieux	Moyenne	9,5	11,8
	Médiane	5	6
Nombre de représentations	Moyenne	27	25
	Médiane	15	15

Nous avons souhaité aller un peu plus loin dans la comparaison en affinant l'observation. La Figure 53 peut finalement conduire à considérer que les équipes suivies par un bureau ont un volume d'activité à l'étranger globalement plus important que les autres. Elles vendent en effet plus de spectacles et sont accueillies dans plus de lieux. Néanmoins, le nombre de représentations assurées à l'étranger ne converge pas vers cette tendance. Il faudra donc se montrer prudent dans l'utilisation de ces résultats comme base de travail.

3) LA DESCRIPTION DES SPECTACLES EXPORTÉS APPORTE DE PRÉCIEUX ENSEIGNEMENTS

Notre échantillon est composé de 837 spectacles, dont 767 diffusés par 334 compagnies⁶⁷ et 70 diffusés par 27 lieux et festivals.

FIGURE 54 - RÉPARTITION PAR DISCIPLINE DES SPECTACLES DE L'ÉCHANTILLON

	Effectifs	%
Arts de la rue	81	10%
Cirque	57	7%
Danse	303	36%
Marionnettes/ Théâtre d'objet	80	10%
Théâtre	237	28%
Transdisciplinaire/Performance	56	7%
Non réponse	23	3%
Ensemble	837	100%

Chacun des producteurs - compagnies et lieux- a été invité à remplir une grille détaillée permettant de décrire ces spectacles et de communiquer un certain nombre d'informations sur les conditions de leur diffusion à l'étranger.

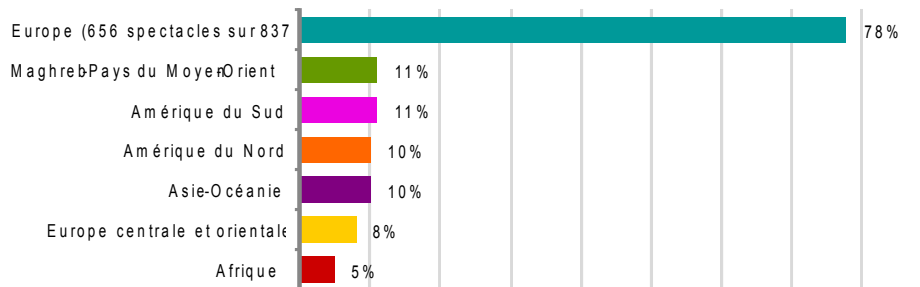
Malheureusement, les établissements ont transmis globalement moins de détails sur leurs spectacles. Le taux de non-réponse est parfois trop élevé pour qu'un rapprochement avec les réponses des compagnies soit probant.

⁶⁷ 27 établissements ont déclaré avoir diffusé 90 spectacles à l'étranger mais seulement 70 ont donné lieu à une description détaillée ; 334 compagnies « oui » ont déclaré avoir diffusé 831 spectacles à l'étranger, mais seulement 767 ont fait l'objet d'une description détaillée.

A- L'EUROPE EST LA PRINCIPALE AIRE DE DIFFUSION

Dans le questionnaire le champ « pays » donnait la possibilité d'apporter des précisions sur le parcours de diffusion des spectacles. Un même spectacle peut avoir circulé dans plusieurs aires de diffusion différentes, c'est pourquoi dans la figure ci-dessous le total des « pourcentages » dépasse les 100 %.

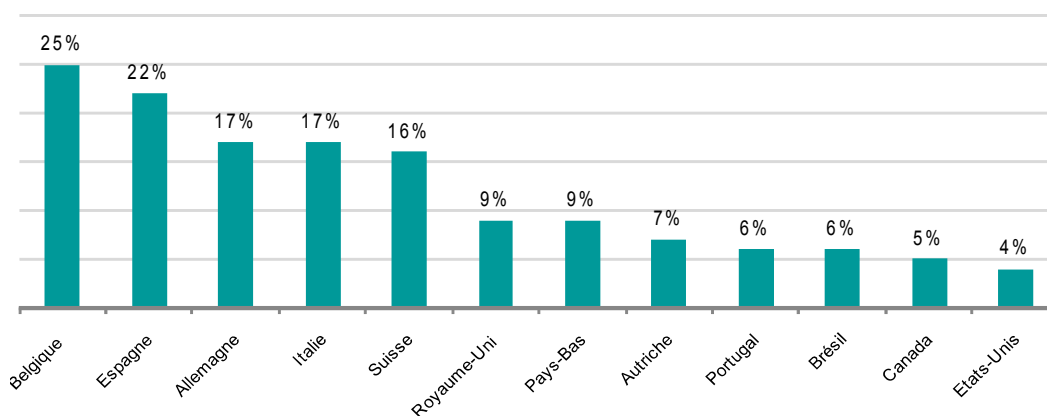
FIGURE 55 - AIRES DE DIFFUSION DES SPECTACLES FRANÇAIS À L'ÉTRANGER



78 % des spectacles français présentés à l'étranger sur la période de référence ont circulé en Europe. Nous lisons nettement dans ces chiffres à quel point - parallèlement aux paramètres artistiques - la combinaison des facteurs de distance, de proximité culturelle et d'équivalence du développement économique joue sur les flux sortants dans le domaine du spectacle vivant. Il aurait été intéressant de disposer de données comparables dans le temps afin de dégager une éventuelle corrélation entre le degré de structuration des relations intracommunautaires et la progression des échanges culturels.

La synthèse sur les échanges culturels de la France⁶⁸ publiée en 2007 par le DEPS a déjà montré que les échanges intracommunautaires sont souvent prépondérants dans le secteur culturel : « livre, presse, phonogrammes et vidéogrammes sont prioritairement échangés avec des pays partenaires de l'Union européenne ». Le secteur du spectacle vivant ne fait-il pas exception à cette tendance caractérisée. La même étude précise que « les pays concernés sont essentiellement francophones (Belgique) ou les pays avec lesquels les échanges commerciaux en général sont les plus importants (Allemagne, Italie, Espagne et Royaume-Uni) ». Ce que confirme tout à fait la Figure 56.

FIGURE 56 - LES 12 PAYS LES PLUS VISITÉS / PROPORTION DE SPECTACLES DIFFUSÉS



⁶⁸ *Les échanges culturels de la France*, François Rouet, Culture Chiffres 2007-4, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

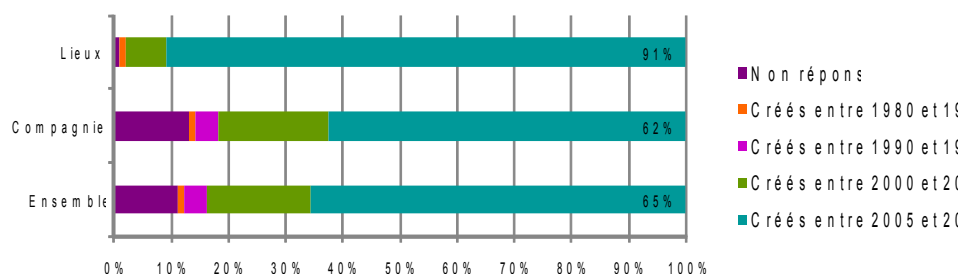
Il est assez délicat d'analyser plus en détail les facteurs qui pèsent sur la composition des flux sortants, ou autrement dit sur le fait que les compagnies et les lieux français exportent plutôt vers telle ou telle zone, vers tel ou tel pays. Nous notons par exemple que la proportion de spectacles français partis sur quatre années en Amérique du Sud, dans les pays du Maghreb et Moyen-Orient, en Asie-Océanie et en Amérique du Nord est équivalente. Il est pourtant évident que les facteurs qui ont permis ces projets sont extrêmement variés et différents. Les contextes géographiques, économiques et culturels sont propres à chaque pays, les réalités des marchés sont dissemblables, l'état des relations bilatérales et des priorités diplomatiques est impactant. C'est l'ensemble de ces paramètres qu'il serait nécessaire de prendre en compte pour conduire une observation approfondie et pertinente pays par pays, marché par marché.

Pour affiner l'observation de la circulation des spectacles français dans le monde, les catégories géographiques (continents, pays, pays francophones, pays limitrophes) ont été croisées avec différents paramètres au fil des pages suivantes, contrairement au mode opératoire adopté dans la partie « circulation des spectacles étrangers en France » où l'analyse des différentes variables - distance, proximité culturelle, langue, contiguïté, liens historiques, niveau de développement et qualité artistique - a été concentrée en un seul bloc.

B- BIEN QUE L'ESSENTIEL DES SPECTACLES FRANÇAIS PRÉSENTÉS À L'ÉTRANGER SOIENT DES CRÉATIONS RÉCENTES, LE MAINTIEN AU RÉPERTOIRE POUR LA DIFFUSION HORS DE FRANCE CRÉE DES DIFFICULTÉS

Sur la période de référence, années 2006 à 2010, 5 % seulement des spectacles diffusés à l'étranger ont été créés avant 2000. Ce constat est encore plus marqué pour les spectacles produits par les établissements, la quasi totalité (91 %) ayant été créés entre 2005 et 2009.

FIGURE 57 - DATE DE CRÉATION DES SPECTACLES PRÉSENTÉS À L'ÉTRANGER ENTRE 2006 ET 2009



En croisant cette information avec la discipline des spectacles, nous constatons que cette tendance est très nette dans les secteurs de la danse et du théâtre.

A contrario, les compagnies de marionnettes et de théâtre d'objet et plus encore des arts de la rue font couramment circuler des œuvres qui ont plusieurs années d'existence. Que la diffusion s'opère en France ou à l'étranger, la durée d'exploitation des spectacles de marionnettes ou de rue est plus longue et les spectacles sont maintenus au répertoire.

FIGURE 58 - DATE DE CRÉATION DES SPECTACLES PRÉSENTÉS À L'ÉTRANGER ENTRE 2006 ET 2009 SELON LA DISCIPLINE DU SPECTACLE

	Créés entre 1980 et 1989	Créés entre 1990 et 1999	Créés entre 2000 et 2004	Créés entre 2005 et 2009	Non réponse	Ensemble
Arts de la rue	5 %	9 %	27 %	37 %	22 %	100 %
Cirque			25 %	53 %	23 %	100 %
Danse		2 %	15 %	74 %	9 %	100 %
Marionnettes/ Théâtre d'objet	4 %	8 %	23 %	55 %	11 %	100 %
Théâtre	1 %	5 %	17 %	69 %	7 %	100 %
Transdisciplinaire/Performance		2 %	16 %	73 %	9 %	100 %
Non réponse	4 %	4 %	22 %	35 %	35 %	100 %
Ensemble	1 %	4 %	18 %	65 %	11 %	100 %

Nous n'analyserons pas dans la présente étude les rythmes de création propres au système français, ainsi que les enjeux de diffusion qui y sont liés.

En revanche, nous ferons état des témoignages spontanés des compagnies en entretien ou en réponse aux questions ouvertes du formulaire en ligne.

En effet, pour beaucoup d'équipes qui font circuler des créations à l'étranger, l'un des défis est le décalage dans le temps.

–« Il faut souvent un temps de résonance avant qu'un spectacle parte à l'étranger : nous faisons donc tourner à l'étranger des spectacles plutôt anciens ».

–« Il faut compter deux-trois ans pour construire des projets ».

Deux temporalités peuvent donc coexister. **Tourner à l'étranger induit la prolongation de la durée de vie d'un spectacle, ce qui nécessite la mise en œuvre de modalités d'organisation spécifiques potentiellement coûteuses.**

–« Les projets mettent parfois du temps à se concrétiser entre une première prise de contact et un déplacement. Pendant ce temps la compagnie s'engage sur une nouvelle création et doit donc mettre en œuvre des stratégies de stockage et de gestion des reprises ».

–« Une ancienne pièce tourne à l'étranger pendant que la dernière création est présentée surtout en France, cette situation crée des besoins logistiques importants notamment en termes de stockage et de mobilisation des interprètes ».

–« Très vite nous avons eu des problèmes pour stocker notre matériel, nos décors, car nos spectacles restaient dans notre répertoire ».

–« Nous avons choisi de présenter des spectacles sur plusieurs années, car cela a un vrai sens artistique de proposer aux publics les différentes créations de la compagnie. Pour le moment, notre théâtre partenaire en France nous permet de construire et d'entreposer nos décors. Ils nous en facturent une partie, mais c'est clair que ça n'aurait pas été possible d'aller au Japon sans ça ».

–« La question de la temporalité doit aussi être étudiée : il y a un décalage entre les temps de diffusion en France et les temps de diffusion à l'international qui est difficile à gérer. En Allemagne, les acteurs sont là, ils peuvent prévoir un calendrier de tournée. En France, les comédiens ne sont plus là quelques mois après la création. Il faut travailler sur cette question de permanence et de répertoire ».

Bien entendu, la forme du spectacle et la discipline accentuent plus ou moins cette difficulté. Les créations marionnettiques ou chorégraphiques souvent plus légères (décor et nombre d'artistes) permettent d'envisager plus facilement un maintien au répertoire. Dans le secteur circassien, les temps de création sont plus longs et les temps de diffusion aussi. Notons que l'étude du réseau Circostrada sur la circulation des œuvres de rue et de cirque publiée en 2008⁶⁹ avait également soulevé la question de la longévité des spectacles et des problématiques de stockage qui y sont liés : « Plusieurs compagnies ont fait état de la difficulté de stockage de spectacles, particulièrement les plus gros. Le coût des espaces d'entreposage est très élevé (...) et ceci pourrait avoir pour résultats de rendre prohibitif la conservation de spectacles au répertoire ».

⁶⁹ La Circulation des œuvres de rue et de cirque en Europe, étude réalisée par Anne Tucker, réseau Circostrada, Hors Les Murs, mars 2008.

C- LA MAJORITÉ DES SPECTACLES DIFFUSÉS REQUIERT UN NOMBRE MODÉRÉ DE PERSONNES, NÉANMOINS LES PRODUCTEURS FRANÇAIS SONT CONFRONTÉS À LA FRAGILITÉ TECHNIQUE DES SCÈNES ÉTRANGÈRES

Il aurait véritablement été intéressant et utile d'en savoir plus sur l'esthétique et la qualité des spectacles français présentés à l'étranger ces dernières années. Mais il est extrêmement délicat de mener des recherches sur les caractéristiques artistiques de spectacles. De tels travaux nécessiteraient de définir des classifications objectives, des indicateurs qualitatifs, des périmètres disciplinaires qui le plus souvent peinent à recueillir l'adhésion de tous.

En revanche, les compagnies et les lieux ont été interrogées sur trois spécificités pratiques des créations qu'elles ont diffusées à l'étranger : nombre de personnes en tournée (artistes, techniciens, administratifs et autres collaborateurs) ; nombre d'artistes-interprètes ; durée du spectacle⁷⁰.

FIGURE 59 - NOMBRE DE PERSONNES EN TOURNÉE

	Compagnies	Lieux	Ensemble
De 1 à 5	52 %	16 %	49 %
De 6 à 10	26 %	23 %	26 %
De 11 à 15	10 %	27 %	12 %
De 16 à 20	5 %	19 %	6 %
De 21 à 25	2 %	-	2 %
Plus de 25	2 %	6 %	2 %
Non réponse	3 %	10 %	4 %
Ensemble	100 %	100 %	100 %

La majorité des spectacles diffusés à l'étranger mobilisent un nombre restreint de personnes. 49 % des spectacles requièrent moins de 6 personnes en tournée. 64 % des spectacles requièrent moins de 6 interprètes. Proposer à un programmateur étranger d'accueillir un spectacle avec 14 interprètes, un régisseur, le metteur en scène et l'administrateur se révèle le plus souvent périlleux si ce n'est rédhibitoire du fait des surcoûts induits.

Les lieux parviennent plus facilement à dépasser cet obstacle et à faire tourner des spectacles requérant la présence d'un grand nombre de personnes. 46 % des spectacles diffusés à l'étranger par des lieux requièrent entre 11 et 25 personnes contre 17 % pour les spectacles présentés par des compagnies.

Dans tous les cas, ce constat constitue une tendance forte, mais il n'y a pas pour autant d'automatisme. D'autres paramètres sont pris en compte lors du choix du programmateur : critères artistiques, prix de cession, frais d'approche et contexte de diffusion, voire contexte de production en cas de coproduction étrangère.

FIGURE 60 - NOMBRE DE PERSONNES EN TOURNÉE SELON LA DISCIPLINE DU SPECTACLE

	1 à 5	6 à 10	11 à 15	16 à 20	21 à 25	Plus de 25	Non réponse	Ensemble
Arts de la rue	40 %	23 %	12 %	7 %	7 %	7 %	2 %	100 %
Cirque	51 %	32 %	9 %	5 %		4 %		100 %
Danse	47 %	30 %	13 %	6 %	1 %		3 %	100 %
Marionnettes/Théâtre d'objet	84 %	13 %	4 %					100 %
Théâtre	40 %	29 %	13 %	7 %	1 %	3 %	7 %	100 %
Transdisciplinaire/Performance	55 %	21 %	16 %	5 %		2 %		100 %
Non réponse	52 %	4 %		13 %	13 %		17 %	100 %
Ensemble	49 %	26 %	12 %	6 %	2 %	2 %	4 %	100 %

La ventilation des résultats par discipline fait apparaître des particularités. Le secteur de la marionnette se distingue nettement, dans la très grande majorité des cas (84%) moins de 5 personnes sont présentes en tournée.

⁷⁰ Les données relatives à la durée des spectacles ont posé problème. Il semble que certains répondants aient rencontré des difficultés techniques pour remplir cet item. D'autres n'ont apparemment pas compris la question. En conséquence, les résultats trop parcellaires et trop divers n'ont pas pu être exploités.

A l’opposé, les spectacles présentés à l’étranger dans l’espace public reposent plus fréquemment sur la présence d’un grand nombre de personnes, 33 % des spectacles mobilisent plus de 11 personnes. En outre, la réalisation des spectacles de rue et surtout marionnettiques nécessite rarement la présence de personnels techniques ou administratifs, le nombre de personnes sur et hors scène étant quasiment équivalent. A contrario, les résultats relatifs aux spectacles de cirque reflètent bien les réalités pratiques de cette discipline : le nombre de personnes en tournée – nécessaires notamment au montage et démontage – est souvent plus élevé que le nombre d’interprètes.

FIGURE 61 – NOMBRE D’ARTISTES-INTERPRÈTES EN TOURNÉE SELON LA DISCIPLINE DU SPECTACLE

	De 1 à 5	De 6 à 10	De 11 à 20	Plus de 20	Non réponse	Ensemble
Arts de la rue	40 %	16 %	17 %	9 %	19 %	100 %
Cirque	77 %	12 %	11 %			100 %
Danse	66 %	24 %	7 %		2 %	100 %
Marionnettes/ Théâtre d’objet	86 %	9 %			5 %	100 %
Théâtre	59 %	20 %	10 %	2 %	10 %	100 %
Transdisciplinaire/Performance	63 %	18 %	14 %	2 %	4 %	100 %
Non réponse	52 %	4 %	17 %		26 %	100 %
Ensemble	64 %	19 %	9 %	1 %	7 %	100 %

FIGURE 62 – NOMBRE D’ARTISTES-INTERPRÈTES DES SPECTACLES DIFFUSÉS EN FRANCE

	De 1 à 5	De 6 à 10	Plus de 10	Non réponse	Ensemble
Arts de la rue	29 %	33 %	30 %	8 %	100 %
Cirque	48 %	26 %	17 %	9 %	100 %
Marionnettes/ Théâtre d’objet	74 %	16 %	2 %	8 %	100 %
Théâtre*	47 %	29 %	15 %	9 %	100 %
Ensemble	48 %	28 %	15 %	9 %	100,00%

Source : Les spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d’arts de la rue avec l’aide du Ministère de la Culture en 2001 et 2002, DMDTS/Observatoire du spectacle vivant- ARSEC, 2004.

*Inclus théâtre dramatique, théâtre musical, mime, conte

Le rapprochement avec l’étude conduite par Jean-François Hubert en 2004⁷¹ permet de penser que les spectacles diffusés à l’étranger sont plutôt des productions légères. La proportion de spectacles de 1 à 5 interprètes est plus importante pour les spectacles présentés à l’étranger. Pour le cirque par exemple 48 % des spectacles diffusés en France comptent 1 à 5 interprètes contre 77 % pour les spectacles présentés à l’étranger.

Evaluer plus avant **la taille et le format des spectacles** nécessitait d’inclure dans notre questionnaire des items supplémentaires relatifs par exemple au temps de montage, au poids du matériel, à la complexité technique et à l’adaptabilité du décor etc.

Nous avons exclu cette option, la grille de description des spectacles étant déjà extrêmement détaillée et par conséquent longue à remplir. Ce point a toutefois été abordé en entretien. En outre, certaines compagnies ont spontanément évoqué cet aspect dans les champs ouverts du questionnaire.

Les artistes (et les établissements) les plus reconnus, les plus expérimentés et... les plus demandés pourront dans leurs parcours proposer de « gros » spectacles.

–« Aujourd’hui, je peux faire tous les formats. Mais un jeune qui démarre et monte un spectacle avec quatorze artistes-interprètes, ce n’est pas raisonnable, ça va direct dans le mur ».

–« Pour les débuts d’une compagnie à l’étranger, un duo simple et léger est plus facile à faire circuler ».

Le format d’un spectacle a bien entendu des conséquences logiques sur son prix de cession mais également sur les coûts de transport notamment vers les destinations lointaines.

–« Notre matériel ne pouvant voyager que par fret maritime (1 à 2 containers 40 pieds A/R) et les équipes étant conséquentes, les couts de transports hors Europe sont énormes ».

⁷¹ Les spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d’arts de la rue avec l’aide du Ministère de la Culture en 2001 et 2002, op.cit.

Toutefois, ce n'est pas exclusivement sur cet aspect que les compagnies se sont prononcées. Pour beaucoup d'entre elles, tenter de faire tourner une création à l'étranger les confronte fréquemment avec **la fragilité technique des scènes étrangères.**

-« *Le réseau des scènes étrangères susceptibles de nous programmer est nettement moins bien équipé que nos besoins le demandent. C'est une de nos principales difficultés* ».

-« *Dans certains pays, les lieux sont techniquement très fragiles* ».

-« *En 2007-2008, nous avons créé un solo, sans décor, et avec peu de contraintes d'installation. Cette légèreté technique nous a ouvert des horizons beaucoup plus importants. Des lieux qui s'intéressaient à nous ont enfin pu nous accueillir* ».

Au final, une fois des efforts faits de part et d'autres, l'expérience peut se révéler positive :

-« *C'est vrai que nous avons de réels problèmes techniques, mais le plus souvent l'accueil est très réussi, on nous soutient, on nous défend. Quelque part, ils défendent leur investissement. Il n'y a souvent pas de moyens financiers et pas de moyens techniques mais on est contents, parce qu'ils font le boulot pour remplir la salle et créer la rencontre* » !

FIGURE 63 - NOMBRE DE PERSONNES EN TOURNÉE ET ZONES DE DIFFUSION

	1 à 5	6 à 10	11 à 15	16 à 20	21 à 25	Plus de 25	Non réponse	Ensemble
Europe	49 %	27 %	11 %	6 %	2 %	2 %	4 %	100 %
Amérique du Sud	52 %	24 %	%	11 %	3 %	3 %	1 %	100 %
Maghreb-Pays du Moyen-Orient	55 %	20 %	11 %	6 %	5 %	2 %	1 %	100 %
Asie-Océanie	49 %	20 %	16 %	6 %	2 %	2 %	4 %	100 %
Amérique du Nord	65 %	15 %	6 %	7 %		4 %	2 %	100 %
Europe centrale et orientale	51 %	20 %	9 %	8 %	2 %	2 %	9 %	100 %
Afrique	70 %	20 %	5 %	3 %			3 %	100 %
Non réponse	29 %	24 %	22 %	4 %	7 %	7 %	7 %	100 %
Ensemble	51 %	24 %	11 %	6 %	2 %	2 %	3 %	100 %

FIGURE 64 - NOMBRE D'ARTISTES-INTERPRÈTES EN TOURNÉE ET ZONES DE DIFFUSION

	De 1 à 5	De 6 à 10	De 11 à 20	Plus de 20	Non réponse	Ensemble
Europe	65 %	18 %	9 %	1 %	7 %	100 %
Amérique du Sud	63 %	19 %	8 %	3 %	6 %	100 %
Maghreb-Pays du Moyen-Orient	70 %	14 %	10 %	3 %	2 %	100 %
Asie-Océanie	62 %	19 %	11 %	2 %	6 %	100 %
Amérique du Nord	77 %	10 %	4 %	1 %	9 %	100 %
Europe centrale et orientale	58 %	15 %	9 %	2 %	15 %	100 %
Afrique	85 %	10 %	3 %		3 %	100 %
Non réponse	33 %	31 %	18 %	7 %	11 %	100 %
Ensemble	65 %	17 %	9 %	2 %	7 %	100 %

A partir de nos deux seuls indicateurs chiffrés (nombre de personnes en tournée et nombre d'artistes-interprètes) nous avons voulu savoir si la taille des spectacles variait en fonction de la zone géographique de diffusion.

Les résultats sont assez proches quel que soit le point du globe. Toutefois, **les programmeurs des Etats-Unis et du Canada semblent s'intéresser en priorité aux petites formes.** 77 % des spectacles français diffusés dans ces deux pays sont représentés avec moins de 6 interprètes.

Par ailleurs, le continent africain fait nettement exception. 85 % des spectacles français qui y circulent nécessitent moins de 6 interprètes sur scène.

Ces deux indicateurs ont également été croisés avec les périmètres de diffusion déjà employés précédemment - pays francophones ; pays limitrophes - mais cette combinaison ne s'est pas révélée pertinente, ou plutôt les résultats ne faisaient apparaître aucune variation. Cette homogénéité n'est pas surprenante dans le cas de la comparaison pays francophones/non-francophones. Elle est un peu inattendue en ce qui concerne les pays limitrophes. Mais elles convergent avec les résultats des lignes « Europe » des deux tableaux ci-dessus : **la proximité géographique n'induit pas une surreprésentation des spectacles « lourds ».**

D- LA MOITIÉ DES PRODUCTIONS PRÉSENTÉES HORS DE FRANCE SONT DES SPECTACLES « AVEC TEXTE » MAIS ELLES NE FONT PAS NÉCESSAIREMENT L’OBJET D’UNE TRADUCTION

Il a été demandé aux producteurs de spécifier pour chacun de leur spectacle diffusé à l'étranger si ces derniers sont « avec texte » ou « sans texte », puis de préciser s'ils ont bénéficié d'une traduction et d'un surtitrage. 46 % des spectacles « avec texte » produits et diffusés par les compagnies ont bénéficié d'une traduction, et seulement 26 % des spectacles « avec texte » produits et diffusés par des établissements. Ce rapprochement ne permet toutefois pas de déduire que les compagnies feraient un effort remarquable pour faire traduire leurs créations. En effet, nous ne disposons pas de données permettant de savoir s'il s'agit majoritairement de traductions préexistantes ou de premières traductions dont le coût serait pris en charge par la compagnie. 56 % des spectacles français « avec texte » n'ont pas fait l'objet d'une traduction. 14 % seulement des spectacles « avec texte » ont été accompagnés de surtitrage.

FIGURE 65 – TRADUCTION ET SURTITRAGE DES SPECTACLES « AVEC TEXTE »

	Compagnies	Lieux	Ensemble
Proportion de spectacles « avec texte » ayant bénéficié d'une traduction	46 %	26 %	44 %
Proportion de spectacles « avec texte » ayant bénéficié de surtitrage	14 %	14 %	14 %

La traduction est plus courante pour les spectacles de cirque (59 % des spectacles « avec texte » sont traduits) et de marionnette (51 %), mais aussi pour les productions transdisciplinaires (64%).

Selon ces résultats 63 % des spectacles de théâtre « avec texte » présentés à l'étranger n'ont pas donné lieu à une traduction.

En revanche, on peut noter que le surtitrage est plus fréquemment pratiqué dans le secteur dramatique (Figure 66a), tandis que dans les domaines des arts de la rue et de la marionnette, du cirque et de la danse, les interprètes peuvent plus aisément s'approprier dans une langue étrangère un matériel textuel souvent moins conséquent.

FIGURE 66A – TRADUCTION ET SURTITRAGE DES SPECTACLES « AVEC TEXTE » SELON LA DISCIPLINE

	Proportion de spectacle « avec texte » traduits	Proportion de spectacle « avec texte » surtitrés
Arts de la rue	38 %	Aucun spectacle surtitré sur 37 spectacles « avec texte »
Cirque	59 %	1 spectacle sur 17 spectacles « avec texte »
Danse	44 %	7 spectacles sur 78 spectacles « avec texte » soit 9 %
Marionnettes/Théâtre d'objet	51 %	5 spectacles sur 49 spectacles « avec texte » soit 10 %
Théâtre	37 %	36 spectacles sur 189 spectacles « avec texte » soit 19 %
Transdisciplinaire/Performance	64 %	8 spectacles sur 36 spectacles « avec texte » soit 22 %
Ensemble	44 %	57 spectacles sur 415 spectacles « avec texte » soit 14 %

FIGURE 66B – TRADUCTION ET SURTITRAGE DES SPECTACLES « AVEC TEXTE » SELON LA ZONE DE DIFFUSION

	Proportion de spectacle « avec texte » traduits	Proportion de spectacle « avec texte » surtitrés
Europe	48 %	15 %
Amérique du Sud	71 %	19 %
Maghreb-Pays du Moyen-Orient	23 %	13 %
Asie-Océanie	57 %	21 %
Amérique du Nord	43 %	14 %
Europe centrale et orientale	67 %	21 %
Afrique	28 %	12 %
Pays non renseignés	38 %	
Ensemble	44 %	14 %

La proportion de spectacles (avec texte) traduits est plus importante parmi les spectacles ayant circulé en Amérique du Sud (71 %) ou en Europe centrale et orientale (67 %) que parmi ceux ayant été diffusés en Europe (48 %) ou en Asie-Océanie (57 %)

Parmi les spectacles ayant circulé au Maghreb et dans les pays du Moyen-Orient, peu ont fait l'objet d'une traduction (23 %) ou d'un surtitrage (13 %). Notons que dans la présente étude cette zone géographique est majoritairement composée de pays où le français est assez couramment parlé (Maroc, Algérie, Tunisie, Liban). Les spectacles diffusés en Asie-Océanie (21 %), en Europe centrale et orientale (21 %) et en Amérique du Sud (19 %) font plus couramment l'objet d'un surtitrage.

FIGURE 67 - NOMBRE DE LIEUX D'ACCUEIL ET NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS DES SPECTACLES « AVEC ET SANS TEXTE »

	Nombre de lieux		Nombre de représentations	
	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane
Avec texte	4,22	2	10,47	5
Sans-texte	5,16	2	10,79	5

Nous avons ensuite tenté de vérifier si la présence de texte influait sur le volume de diffusion à l'étranger. 50 % des productions présentées hors de France sont des spectacles « avec texte ». Les spectacles « sans-texte » ne font pas l'objet d'un plus grand nombre de représentations et ne sont pas accueillis dans un plus grand nombre de lieux.

E- LES SPECTACLES LES MOINS CHERS SONT MAJORITAIRES DANS NOTRE ÉCHANTILLON MAIS LEUR AMPLITUDE DE DIFFUSION (NOMBRE DE LIEUX, NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS) N'EST PAS SUPÉRIEURE AUX AUTRES

La consultation a permis de collecter des informations sur les prix de cession des spectacles lors de leur présentation à l'étranger. Il est vrai que les ventes réalisées pour un même spectacle ne s'opèrent pas systématiquement sur la base d'un unique prix de cession. Ce dernier est susceptible de varier en fonction du contexte de diffusion. Toutefois, cette difficulté n'a pas entravé la collecte de données. Les fourchettes prédéfinies correspondaient bien semble-t-il aux pratiques des compagnies qui ont rempli cet item de manière très satisfaisante : nous disposons de chiffres pour 788 spectacles sur 837.

Néanmoins quelques compagnies ont tenu à bien préciser que ce prix n'incluait pas les frais annexes - dits aussi frais d'approche - c'est-à-dire les frais liés au transport du matériel et du décor ainsi qu'au déplacement et à l'hébergement de l'équipe. Complémentaires au prix de cession, ils font effectivement l'objet le plus souvent d'une facturation distincte.

Nous savons en outre que des inexactitudes ainsi que des malentendus sont toujours susceptibles d'émerger dans toute tentative d'interprétation et de comparaison des prix et des coûts. Le montant d'une cession se négocie en fonction de divers critères et peut inclure une clause de dégressivité relative au nombre de représentations, qu'il n'est pas possible d'observer ici.

Ces précautions prises, les chiffres collectés seront considérés comme des indications sérieuses représentatives des pratiques et des réalités mais qu'il faudrait par la suite contraster et affiner.

FIGURE 68 - PRIX DE CESSIION DES SPECTACLES

	Effectifs	%	Compagnies	Lieux
Moins de 1 000 €	103	12%	13 %	4 %
De 1 000 à 5 000 €	469	56%	58 %	34 %
De 5 000 à 10 000 €	157	19%	18 %	26 %
De 10 000 à 20 000 €	38	5%	4 %	10 %
Plus de 20 000 €	21	3%	2 %	9 %
Non réponse	49	6%	5 %	17 %
Ensemble	837	100%	100 %	100 %

Un fait marquant se dégage distinctement : 68 % des spectacles ont un prix de cession à l'étranger inférieur ou égal à 5000 €. A contrario, 3 % des spectacles font l'objet de transactions supérieures à 20 000 €.

L'examen croisé du prix de cession et de la catégorie de producteur montre que les prix de cession sont plus élevés lorsque les opérations sont réalisées par les lieux. Cette réalité peut être rapprochée de l'observation faite plus haut : les spectacles diffusés par les lieux sont aussi ceux qui requièrent le plus de personnes en tournée. Cependant, pour mener une analyse plus fine il faudrait pouvoir disposer d'éléments complémentaires dont la collecte nécessiterait une autre étude : déplacement des personnels permanents des lieux ; renommée de l'artiste directeur du lieu ; résultats selon les labels ; éléments (frais/charges) pris en compte pour fixer les prix de cession etc.

FIGURE 69 – NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS ET NOMBRE DE LIEUX D'ACCUEIL À L'ÉTRANGER EN FONCTION DU PRIX DE CESSION

	Nombre de lieux		Nombre de représentations	
	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane
Moins de 1 000 €	4,31	2	13,11	5
De 1 000 à 5 000 €	5,02	2	10,51	5
De 5 000 à 10 000 €	4,14	2	9,92	5
De 10 000 à 20 000 €	6,06	3	13,26	8
Plus de 20 000 €	4,47	2	9,26	2
Ensemble	4,64	2	10,71	5

Nous avons également cherché à savoir si le prix des spectacles avait une incidence sur le nombre de représentations et le nombre de lieux d'accueil. La corrélation n'est pas très nette. Mais les données collectées conduisent à plusieurs constats.

Les spectacles les moins chers - moins de 5000 € - sont les plus nombreux de notre échantillon. Néanmoins ces spectacles ne font pas nécessairement l'objet d'un nombre important de représentations. Leur « petit prix » est susceptible de convaincre un programmateur, mais ne facilite ni la mise en œuvre de tournée dans un grand nombre de lieux différents, ni les séries dans un même lieu.

FIGURE 70A – DISCIPLINE DU SPECTACLE ET PRIX DE CESSION

	Moins de 1 000 €	De 1 000 à 5 000 €	De 5 000 à 10 000 €	De 10 000 à 20 000 €	Plus de 20 000 €	Non réponse	Ensemble
Arts de la rue	1 %	57 %	14 %	9 %	17 %	2 %	100 %
Cirque	9 %	63 %	16 %	12 %			100 %
Danse	8 %	58 %	26 %	5 %		3 %	100 %
Marionnettes/ Théâtre d'objet	28 %	68 %	4 %				100 %
Théâtre	17 %	51 %	16 %	4 %	1 %	11 %	100 %
Transdisciplinaire/Performance	11 %	55 %	23 %	2 %		9 %	100 %
Discipline non-enseignée	17 %	22 %	13 %		13 %	35 %	100 %
Ensemble	12 %	56 %	19 %	5 %	3 %	6 %	100 %

FIGURE 70B – PRIX DE CESSION ET DISCIPLINE DU SPECTACLE

	Arts de la rue	Cirque	Danse	Marionnettes/ Théâtre d'objet	Théâtre	Transdisciplinaire/ Performance	Non réponse	Ensemble
Moins de 1 000 €	1 %	5 %	24 %	21 %	39 %	6 %	4 %	100 %
De 1 000 à 5 000 €	10 %	8 %	38 %	12 %	26 %	7 %	1 %	100 %
De 5 000 à 10 000 €	7 %	6 %	50 %	3 %	25 %	8 %	2 %	100 %
De 10 000 à 20 000 €	18 %	18 %	37 %		24 %	3 %		100 %
Plus de 20 000 €	67 %		5 %		14 %		14 %	100 %
Non réponse	4 %		18 %		51 %	10 %	16 %	100 %
Ensemble	10 %	7 %	36 %	10 %	28 %	7 %	3 %	100 %

Afin d'analyser les prix de cession en fonction de la discipline du spectacle, un double tri croisé a été réalisé.

Le fait le plus marquant concerne la marionnette, 96 % des spectacles sont vendus à moins de 5000€. Et 28 % font l'objet de transactions inférieures à 1000 €.

La tranche de 10 000 à 20 000 € est composée majoritairement de spectacles de danse (37 %) et de théâtre (24 %).

On remarque ensuite que **la très grande majorité (85 %) des spectacles vendus plus de 10 000 € sont des spectacles de rue** et 67 % des cessions supérieures à 20 000 € se rapportent à des spectacles de rue. Enfin, 26 % des productions françaises destinées à l'espace public donnent lieu à des ventes supérieures à 10 000 €. Rappelons qu'il a été montré plus haut que ces productions sont précisément celles qui requièrent la présence d'un grand nombre de personnes en tournée.

Nous soulignons également **les résultats du champ chorégraphique**. L'économie de la danse est réputée légère. Les spectacles sont souvent peu gourmands en décor et en interprètes. Rien dans les données ci-dessus ne vient contredire cette réalité du secteur. Néanmoins, nous observons que les spectacles de danse diffusés à l'étranger ne sont pas moins chers que ceux d'autres disciplines. **Seulement 8 % d'entre eux sont vendus à l'étranger moins de 1000 €, c'est-à-dire bien moins que pour la marionnette (28 %) ou le théâtre (17 %) et même un peu moins que le cirque (9 %)**. De plus 31 % font l'objet de transactions supérieures à 5000 € (contre 4 % pour la marionnette, 28 % pour le cirque et 21 % pour le théâtre).

FIGURE 71 - PRIX DE CESSIION ET ZONES DE DIFFUSION

	Europe	Amérique du Sud	Maghreb-PMO	Asie-Océanie	Amérique du Nord	Europe centrale et orientale	Afrique	Pays non-renseigné
Moins de 1 000 €	11 %	6 %	19 %	5 %	17 %	15 %	15 %	2
De 1 000 à 5 000 €	58 %	59 %	59 %	56 %	58 %	57 %	73 %	33
De 5 000 à 10 000 €	20 %	17 %	11 %	17 %	9 %	14 %	13 %	27
De 10 000 à 20 000 €	5 %	6 %	5 %	12 %	6 %	6 %		4
Plus de 20 000 €	2 %	5 %	5 %	4 %	5 %	5 %		13
Non réponse	4 %	6 %	1 %	6 %	5 %	3 %		20
Ensemble	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100

L'analyse des prix de cession en fonction de la zone géographique de diffusion permet de dégager des faits marquants.

Sur presque l'ensemble des points du globe, environ 60 % des spectacles français sont des spectacles vendus entre 1000 et 5000 €. Seul **le continent africain se distingue nettement : près de 90 % des spectacles font l'objet de ventes inférieures à 5000 €**. Aucun spectacle de plus de 10 000 € n'y circule.

Les productions françaises coûteuses circulent peu en Europe et ne pénètrent quasiment pas le marché nord-américain (ou le font au prix de rabais tels que le spectacle change de tranche budgétaire). En revanche, elles semblent avoir trouvé des axes de diffusion en Asie-Océanie.

Globalement, on n'observe pas de corrélation systématique entre le nombre de kilomètres et le prix de vente (hors frais d'approche).

Les croisements entre prix de cession et zone de diffusion pays limitrophes/non-limitrophes ne sont absolument pas révélateurs de dissimilarités. Là aussi, les données indiquent que **le facteur distance n'influe pas sur le montant des transactions**.

En définitive, les spectacles français sont-ils chers ? Pour l'heure, les éléments rassemblés ne permettent pas de trancher.

La question est incontestablement essentielle, mais y répondre nécessiterait de conduire des rapprochements et des comparaisons au moins à l'échelle européenne, en tenant compte de la variété des contextes nationaux (modes de production et de diffusion, politiques culturelles, conditions de travail et de rémunérations des intervenants, taille des productions etc.). Et il est à craindre que dans de nombreux pays les données requises ne sont tout simplement pas collectées.

En l'absence de données nous pouvons néanmoins reprendre quelque uns des témoignages apportés en entretiens et dans les questions ouvertes du formulaire en ligne. Ce point n'était pas abordé de manière systématique mais a fait l'objet de remarques intéressantes.

Certains de nos interlocuteurs ont spontanément rappelé l'importance de l'approche comparative permettant d'apprécier les prix de cession français avec ceux d'opérateurs étrangers équivalents pour des spectacles équivalents.

-« Les Allemands et même les Polonais sont également chers. Les systèmes reposent sur des troupes permanentes, une importante masse de personnels est donc « attachée » à chaque spectacle, ce qui est très coûteux ».

-« Lorsque la Schaubühne est venue créer chez nous, ils sont arrivés à "quarante"... ».

D'autres tiennent à ce que les différences dans les modes de production soient prises en compte.

-« Les Belges sont capables d'être moins chers notamment quand la production est assurée par un bureau. Ce dernier vend quelques spectacles très chers et fait de l'argent sur ces gros projets. Il peut ensuite se permettre d'être beaucoup moins cher sur d'autres spectacles, des projets plus petits, des artistes moins connus (péréquation, lissage financier entre les pertes et risques). De cette façon, ils obtiennent plus de tournées et de séries ce qui leur permet de rentabiliser l'activité ».

-« Oui, nous sommes chers. Lorsque la masse salariale est assurée, alors toutes les ventes sont des marges, c'est le cas des flamands qui disposent d'importantes subventions ou des CCN en France. Pour ce qui nous concerne, il n'y a pas de prise en charge des frais permanents. Nous devons les répartir sur les projets, et en conséquence sur le prix de ventes des spectacles ».

Il n'est pas pour l'heure possible de répondre à cette interrogation relative à la cherté des spectacles français. En revanche, la consultation a permis d'évaluer si la baisse du prix en cas de vente à l'étranger était une pratique courante.

F- POUR 63 % DES SPECTACLES, LES VENTES À L'ÉTRANGER FONT L'OBJET D'UNE BAISSSE DU PRIX DE CESSION, CE QUI PÈSE LOURDEMENT SUR LES ÉPAULES DES PRODUCTEURS

Cette estimation chiffrée est confirmée par les praticiens :

-« En dix années d'expérience à l'étranger, nous avons quasiment toujours revu nos tarifs à la baisse ».

- « On ne casse pas totalement les prix pour tourner à l'étranger. Mais c'est vrai qu'au départ, on ne faisait pas de marge. Ce qui à un moment nous a angoissé ».

-« On essaye de vendre au prix français, mais la plupart de temps c'est du coût plateau. On peut aller jusqu'à la baisse des rémunérations des artistes mais cela se fait alors dans le cadre d'une stratégie de rebond sur certaines zones géographiques importantes ».

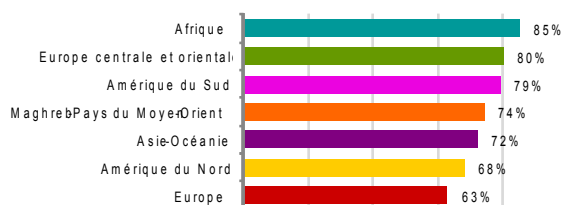
Ce n'est pas toujours le cas, mais la baisse des tarifs peut effectivement être conçue comme un choix de stratégie de développement à l'international, ce que nous aborderons plus bas.

FIGURE 72 - BAISSSE DU PRIX DE CESSION

	Compagnies	Lieux	Ensemble
Non	26 %	34 %	27 %
Oui	66 %	30 %	63 %
Non réponse	8 %	36 %	10 %
Ensemble	100 %	100 %	100 %

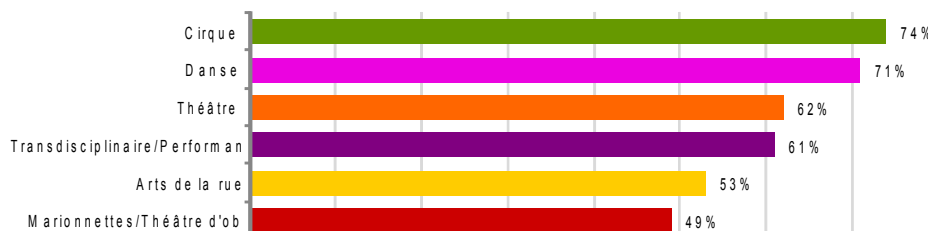
Nous notons que l'importance du taux de non-réponse des lieux sur ce point entrave le rapprochement avec les données fournies par les compagnies.

FIGURE 73 - BAISSSE DU PRIX DE CESSION SELON LA ZONE DE DIFFUSION



La pratique de baisse des prix de cession - fortement influencée par les asymétries économiques - s'avère plus ou moins fréquente selon la zone de diffusion. Presque systématique pour la diffusion de spectacles français en Afrique (85 %) ou en Europe centrale et orientale (80 %). Courante pour des ventes vers l'Amérique du Sud, le Maghreb, le Moyen-Orient et l'Asie-Océanie (entre 70 et 79 %). Elle demeure importante mais les taux se tassent dans les pays d'Europe et d'Amérique du Nord.

FIGURE 74 - BAISSÉ DU PRIX DE CÉSSION SELON LA DISCIPLINE DU SPECTACLE



L'examen par discipline montre que les acteurs des arts de la rue et surtout de la marionnette revoient moins souvent leurs prix à la baisse : 49 à 53 % des spectacles sont vendus moins chers à l'étranger qu'en France. La pratique est nettement plus courante pour les ventes de spectacles de cirque et de danse : 71 à 74 % des spectacles font l'objet d'une baisse du prix de cession.

Cette contrainte financière n'est pas sans conséquence sur le poids des activités internationales dans le budget des compagnies, et représente pour les équipes les plus fragiles une réelle prise de risque.

-« Il y a un phénomène de ciseau entre les prix de cession, revus à la baisse, et les coûts du projet de diffusion nécessairement revus à la hausse. Il faut donc que le projet repose sur une véritable envie ».

-« Développer des projets de diffusion à l'étranger est très coûteux. Les factures de téléphones explosent, le boulot administratif est énorme, tout demande plus de temps ».

-« Ces opérations nécessitent un travail surdimensionné par rapport à ce qu'elles rapportent, c'est-à-dire pas grand chose. Certes l'œuvre circule, ce qui est son destin, mais c'est lourd pour la compagnie ».

-« Pour aller à l'international, il faut en avoir les moyens. On ne peut pas équilibrer un budget avec la diffusion à l'étranger, à moins de bénéficier d'aides publiques importantes ».

-« Pour l'équipe technique, cela demande beaucoup d'allers-retours, afin de prendre en compte le contexte et les contraintes locaux. Aussi, deux dates en Espagne peuvent requérir autant de temps que dix dates en France. Nous ne faisons pas de bénéfice à l'étranger, c'est toujours très serré financièrement ».

Dans ces conditions, les ventes en France, réalisées à de meilleurs niveaux tarifaires, peuvent constituer le socle sur lequel s'appuient les compagnies pour s'investir (et investir) par-delà les frontières nationales.

-« Pour pouvoir nous permettre des incursions à l'étranger, nos prix en France sont relativement élevés à l'exception des dates dans des lieux de petites tailles, des structures militantes etc. ».

-« Au début, les cessions en France étaient indispensables. Elles nous ont notamment donné accès au régime de l'intermittence, ce qui nous a permis de continuer à prendre des risques ».

Il faut se garder toutefois de trop schématiser : « ce n'est pas "en France on fait des marges et à l'étranger on perd de l'argent", ce n'est pas si simple. Tout dépend du projet, des partenaires impliqués et surtout de leur assise financière ». De plus, « la notoriété permet aussi de jouer sur l'offre et la demande ».

4) LES RENCONTRES, LE SAVOIR-FAIRE ET L'ADAPTABILITÉ SONT DES ATOUTS DÉCISIFS

Consulter les compagnies par questionnaire principalement, au cours d'entretiens également, a rendu possible la collecte de données quantitatives et qualitatives sur les procédés et les axes stratégiques adoptés par les compagnies pour monter leurs projets de diffusion à l'international, et a permis de mieux appréhender les facteurs qui en favorisent le développement.

A- LE TERME DE « STRATÉGIE » N'EST PAS COURAMMENT USITÉ DANS LE DOMAINE DU SPECTACLE VIVANT

Dans la partie du formulaire réservée aux équipes ayant présenté leur travail à l'étranger au cours des quatre années de référence, les compagnies étaient invitées à répondre à la question suivante : « Votre compagnie a-t-elle développé une stratégie particulière pour tourner à l'étranger ? ». Une minorité de compagnies « oui » - 30 % - déclarent avoir effectivement mis en place une stratégie spécifique.

Lorsque nous avons posé la question en entretien, la réponse a été également assez souvent négative. Plusieurs interlocuteurs ont spontanément parlé de « hasards ».

Dans les deux cas (questionnaires et entretiens), une grosse partie de ces équipes ont pourtant des activités internationales assez conséquentes. Et dans les deux cas, le descriptif qu'elles ont fait de leurs pratiques de développement permet bien d'observer la mise en œuvre d'actions planifiées et coordonnées, la définition d'objectifs intermédiaires en vue d'accomplir un projet plus large : diffuser leurs créations par-delà les frontières.

FIGURE 75 - PROPORTION DE COMPAGNIES DÉCLARANT AVOIR MIS EN PLACE UNE STRATÉGIE PARTICULIÈRE POUR TOURNER À L'ÉTRANGER

	Non	Oui	Non réponse	Ensemble
Arts de la rue	53 %	37 %	10 %	100 %
Cirque	71 %	21 %	7 %	100 %
Danse	47 %	35 %	18 %	100 %
Marionnettes/ Théâtre d'objet	74 %	20 %	6 %	100 %
Théâtre	50 %	28 %	22 %	100 %
Transdisciplinaire/Performance	60 %	26 %	14 %	100 %
Ensemble	55 %	30 %	16 %	100 %

Nous sommes donc conduits à penser que le faible taux de réponses positives relève en partie d'un problème de terminologie professionnelle. Le terme de « stratégie » - tout à fait habituel dans d'autres secteurs d'activité - n'est pas couramment usité dans le domaine du spectacle vivant.

Malgré cet obstacle sémantique, des croisements complémentaires ont été opérés afin de nuancer les réponses en fonction du budget et de l'année de création des compagnies répondantes.

FIGURE 76 - PROPORTION DE COMPAGNIES DÉCLARANT AVOIR MIS EN PLACE UNE STRATÉGIE POUR TOURNER À L'ÉTRANGER ET BUDGET

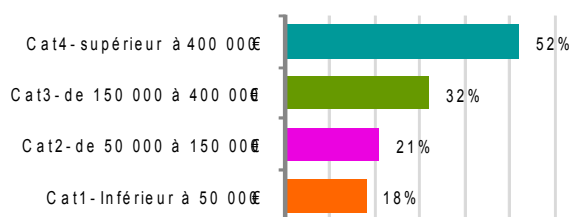


FIGURE 77 - PROPORTION DE COMPAGNIES DÉCLARANT AVOIR MIS EN PLACE UNE STRATÉGIE POUR TOURNER À L'ÉTRANGER ET ANNÉE DE CRÉATION



La corrélation entre l'ancienneté, le potentiel budgétaire de la compagnie d'une part, et la capacité à exporter d'autre part a déjà été observée plus haut. L'enseignement qui ressort des chiffres obtenus ci-dessus est assez net. Plus la maturité et le budget des compagnies augmentent, plus elles sont nombreuses à avoir développé une stratégie en vue de diffuser à l'étranger.

Le phénomène doit néanmoins être pondéré en reprenant la remarque précédente relative à la terminologie professionnelle. Il est en effet possible que les compagnies, plus anciennes, mieux dotées, plus structurées et disposant de personnels expérimentés, spécialisés et qualifiés aient une plus grande propension à utiliser un vocabulaire à connotation commerciale (voire agressive). Autrement dit, plus la maturité et le budget des compagnies augmentent, plus elles sont nombreuses à considérer avoir développé une stratégie spécifique.

Par ailleurs, l'option « baisse des cachets et des coûts » arrive en tête du graphique n°78, cependant il n'était peut-être pas tout à fait juste de considérer cette pratique courante – qui vise à s'assurer de la concrétisation d'un projet de diffusion – comme un axe stratégique. Quelques compagnies en ont fait la remarque. Selon elles, « la baisse des cachets/des coûts » n'est pas première dans la stratégie de développement à l'international et n'est pas mise en avant d'emblée. Il s'agit avant tout d'élargir le réseau de contacts et de faire connaître le travail en s'appuyant sur différents types de contacts (programmateurs, artistes...) et en déployant des outils de communication adéquats. C'est dans un deuxième temps que la question financière entre en ligne de compte et que les cachets peuvent être revus à la baisse lors de la négociation.

Après avoir présenté ces considérations générales, il est intéressant de concentrer notre attention sur la nature des actions mises en œuvre par les compagnies et sur les facteurs qui ont contribué à la réalisation de leurs projets.

FIGURE 78 - NATURE DES AXES STRATÉGIQUES

	%
Baisse des cachets/des coûts	58 %
Adaptation de certains spectacles	37 %
Affectation de budget spécifique à la promotion internationale	21 %
Adhésion et participation à la vie d'un ou de réseau(x)	17 %
Participation à des salons, des showcases...	12 %
Développement d'outils marketing	11 %
Création de spectacle(s) spécifiquement pour un public étranger	9 %

Interrogés : 99 / Répondants : 98 / Réponses : 203. Pourcentages calculés sur la base des interrogés
NB : nombre d'items à cocher non limité

L'examen des données collectées par questionnaire et présentées dans la figure ci-dessus apporte quelques indications. Nous y ferons référence dans les pages suivantes.

B- PRENDRE L'INITIATIVE REPOSE SUR QUATRE AXES INCONTOURNABLES : REPÉRER LES PARTENAIRES POTENTIELS, PROVOQUER LA RENCONTRE, CONSTRUIRE UN RÉSEAU DE CONTACTS ET L'ENTRETIENIR

Cet axe ne faisait pas partie de l'éventail d'options soumis aux compagnies par questionnaire. Il se révèle pourtant être tout à fait décisif dans le déclenchement et la consolidation de projet de diffusion à l'étranger. Il recouvre en fait une multiplicité de cas de figure et de façons de faire mais s'adosse toujours à une même logique : c'est avant tout parce que des personnes se rencontrent, échangent, apprennent à se connaître (l'œuvre de l'un et les pratiques de l'autre) que des projets sont envisagés puis concrétisés. **Le contact personnel est essentiel et trouver la manière de le faciliter est décisif**

La ou les rencontres marquantes se produisent dans des contextes variés que nous allons schématiquement décrire et illustrer de témoignages.

Artistes internationaux

L'internationalisation de l'activité d'une compagnie repose de plus en plus sur la présence « d'artistes internationaux » en son sein. En France, sans disposer de chiffres pour étayer notre propos, nous savons qu'un nombre croissant de compagnies ont été créées par des artistes européens ou extra-européens. Ce phénomène a en partie pour origine des causes à caractère économique : les dissymétries des situations entre pays et entre grandes aires géographiques produisent une mobilité à dimension plus ou moins contrainte. Mais la circulation des personnes dans le secteur du spectacle vivant est aussi à replacer dans la dynamique de mondialisation qui facilite les déplacements et favorise la réalisation d'un désir de découverte, de confrontation et de renouvellement des sources d'inspiration⁷².

La présence d'artistes venus d'ailleurs favorise assurément le développement de projets hors de France.

Dans certains cas, la compagnie est créée puis dirigée par des artistes étrangers.

- « *Au début, en tant que bureau, nous avons travaillé avec une compagnie créée par des personnes venant de l'étranger. Leur souhait était plutôt de s'ancrer en France. Mais les questions de coopération internationale étaient assez évidentes pour eux* ».

-« *Nous avons diffusé onze pièces chorégraphiques depuis la création de la compagnie en 1996. Nous privilégions les relations avec l'Asie compte tenu des origines taiwanaises de la chorégraphe* ».

Dans d'autres cas, le ou les responsables de la compagnie font le choix de faire appel à des artistes de divers horizons.

-« *Le deuxième spectacle a de nouveau fait appel à des artistes internationaux. Je ne me suis jamais limitée par des questions d'ordre géographique. TRAVAILLER AVEC DES ARTISTES DES QUATRE COINS DU MONDE IMPLIQUE CERTES DES CONTRAINTES SUPPLÉMENTAIRES, MAIS CELA PEUT AUSSI FAVORISER L'ENGAGEMENT DE COPRODUCTEURS, NOUS OUVRIR DES RÉSEAUX. Et on trouve toujours les solutions économiques qui permettent de fonctionner ainsi...* »

-« *La compagnie travaille régulièrement avec un noyau fondateur et embauche des artistes d'origines diverses et parlant plusieurs langues. Consacrée principalement à la création d'auteurs contemporains, elle souhaite depuis toujours développer des tournées internationales, principalement dans les pays hispanophones, car la plupart des membres peuvent jouer en français et en espagnol* ».

Artistes disposant de contacts préexistants

(noués au cours d'activités professionnelles antérieures, ou en tant qu'étudiant)

Le premier cercle de contacts peut préexister à la création de la compagnie. Chorégraphes et metteurs en scène peuvent avoir une expérience à l'étranger en tant que danseur et comédien ou du fait d'une première carrière professionnelle dans un domaine artistique connexe.

⁷² Cf. *Dynamique, Causes et Conséquences de la Mobilité transfrontalière dans l'Art et la Culture de l'Europe*, Projet pilote - (MEAC 2005-2006). Etude réalisée par ERICarts, Institut européen de recherche comparative sur la culture.

-« Il a très rapidement tourné à l'étranger parce qu'il avait dès le départ un réseau de programmeurs. *SOUVENT LES GENS QUI TOURNENT À L'ÉTRANGER SONT D'ANCIENS INTERPRÈTES QUI ONT DÉJÀ TOURNÉ ET NOUÉ DES LIENS* ».

-« *Quand j'ai créé mon premier spectacle, je me suis tout naturellement tourné vers les partenaires étrangers que j'avais déjà rencontré en tant qu'interprète* ».

-« *Je connaissais une allemande, je l'avais rencontrée cinq années auparavant dans le cadre de mes anciennes activités et nous avons conservé une relation d'amitié. Elle est devenue entre temps programmatrice dans un lieu de diffusion suisse. Elle est venue voir le spectacle et a souhaité le programmer* ».

Lorsque des établissements de formation initiale - universités, écoles - sont effectivement engagés dans des échanges internationaux, les premières expériences dont bénéficient les étudiants peuvent être décisives dans leur parcours d'artiste.

-« *TOUT A COMMENCÉ PAR UN ÉCHANGE ENTRE ÉCOLES. Ainsi nous sommes partis répéter le spectacle à Bruxelles. Dès le départ, le directeur nous a orientés vers la diffusion européenne. Les contacts n'ont pas tant été favorisés par les deux écoles, mais surtout par des personnes qui s'impliquaient véritablement* ».

Festivals et évènements

Bien entendu, les rencontres avec les programmeurs se trouvent manifestement facilitées par la participation à des festivals ainsi qu'à des plates-formes organisés par des établissements ou des institutions en France ou à l'étranger. Le travail effectué par l'organisateur pour faire venir des programmeurs et la capacité de l'évènement à attirer ces professionnels sont alors tout à fait décisifs. De même les dynamiques coopératives qui animent certains festivals profitent aux spectacles programmés.

Une grande part des spectacles français à l'étranger sont présentés dans un contexte festivalier ou évènementiel. Ce dernier influe négativement sur le nombre de représentations (deux maximum dans un festival) mais permet une plus grande prise de risque. En outre il correspond mieux à certaines esthétiques - rue et cirque - dont l'image à travers le monde est encore très festive.

Le repérage, le soutien et l'accompagnement assurés par les festivals et évènements français peuvent être déterminants dans le parcours international d'une compagnie. Certains constituent de véritables marchepieds vers l'étranger.

Les données collectées par questionnaire ne permettent pas d'apporter pour l'heure de précisions sur le rôle des festivals et des plates-formes de rencontres sur la circulation des spectacles français en Europe.

Si l'intervention des festivals est d'ores et déjà considérée comme essentielle, **le rôle promotionnel des artistes eux-mêmes est beaucoup plus rarement évoqué. Ils sont pourtant en mesure de jouer - pour certains d'entre eux - un rôle d'interface entre la scène française et les programmeurs étrangers.**

- « *En tant que compagnie un peu reconnue, nous pouvons maintenant introduire des artistes dans des festivals qui nous demandent conseil. Je peux aussi aller dans des festivals pour les soutenir* ».

- « *Dans notre milieu on parle beaucoup des autres compagnies, nous ne sommes pas en compétition, il nous arrive de faire des échanges de dates... Entre compagnies on s'introduit, on se recommande. Des programmeurs peuvent me demander mon avis, des conseils* ».

Rencontres initiées par l'artiste et/ou la compagnie

Les rencontres décisives sont simultanément le fruit du long et patient travail conduit par les artistes et les compagnies elles-mêmes. Elles contribuent à la création progressive d'un réseau d'affinités professionnelles et artistiques.

L'initiative des porteurs de projet est déterminante et rien ne relève fondamentalement du hasard. Néanmoins, de telles démarches nécessitent un minimum de marge de manœuvre financière.

-« *Je ne crois pas au hasard. Ce n'est que du réseau et parfois les choses se passent en plusieurs années* ».

-« *J'ai envoyé beaucoup de mails. En fonction de ce qu'on était en train d'inventer, j'ai repéré des lieux susceptibles d'être intéressés, qu'il fallait solliciter parce qu'ils programmaient déjà des choses un peu similaires.*

J'avais observé les réseaux (quels lieux programment quoi) à partir des sites internet, à l'époque les organigrammes étaient accessibles en ligne ce qui permettait d'envoyer des mails personnalisés. Ce n'est plus possible maintenant, les personnes étant submergées de sollicitations ».

Il s'avère indispensable que les porteurs de projet s'intéressent aux lieux vers lesquels ils se tournent et cherchent à les comprendre. Il leur faut réfléchir à l'adéquation entre le projet et les lieux et, lorsque c'est possible et nécessaire, rencontrer les acteurs, observer comment ils réagissent et comment ils fonctionnent : programmation du lieu, dispositions techniques, capacités d'accueil etc. Essayer d'entrer en relation avec des partenaires qui ne sont pas adaptés au projet en général, à la proposition artistique en particulier, peut faire perdre beaucoup de temps et d'argent.

-« NOUS PRENONS DES INITIATIVES EN TERMES DE RENCONTRE. IL EST TRÈS IMPORTANT QUE L'ARTISTE ET SON ADMINISTRATEUR SE DÉPLACENT. CE QUI NÉCESSITE D'AVOIR UN PEU D'ARGENT POUR ÇA. NOUS IDENTIFIONS DES ÉTABLISSEMENTS ET DES PAYS PUIS NOUS ALLONS CONCRÈTEMENT VOIR COMMENT EST LE LIEU, QUE FONT LES GENS, COMMENT ILS CONSTRUISENT LEUR PROGRAMMATION, QUELLES SONT LEURS LOGIQUES, LEURS PRATIQUES, LEUR ÉCHELLE DE TEMPS... AINSI ON COMPREND VITE OÙ EST-CE QU'IL FAUT INSISTER ET OÙ IL FAUT ABANDONNER. APRÈS VOUS RECOISEZ CES GENS, VOUS LES CONNAISSEZ, VOUS POUVEZ LEUR REPARLER D'UN PROJET. NOUS N'AVONS JAMAIS FAIT DE PROSPECTION FRONTALE, NOUS AVONS TOUJOURS PRIVILÉGIÉ LA RENCONTRE ET LE RÉSEAU... »

-« IL FAUT NOURRIR SON FICHER ET COMPRENDRE QUI FAIT QUOI. MAIS ÇA DEMEURE COMPLIQUÉ. PAR EXEMPLE DANS CHACUN DES PAYS PEU D'INSTITUT FRANÇAIS SE PRÉOCCUPENT DE CONSTITUER DES FICHERS DE LIEUX QUI ONT VOCATION À S'INTÉRESSER AUX PRODUCTIONS ÉTRANGÈRES ET À LES DIFFUSER ».

-« IL FAUDRAIT QUE LES VOYAGES D'ÉTUDE SOIENT PRIS EN CHARGE. NOUS AVONS BESOIN D'ALLER VOIR LES PROGRAMMATEURS PRÉALABLEMENT REPÉRÉS ET DE VÉRIFIER LA VALIDITÉ ET LA PERTINENCE DES PROJETS. UN SYSTÈME DE BOURSES DE VOYAGES EST À ÉTUDIER ».

En outre, bénéficier d'une forme de parrainage ou de compagnonnage de la part de professionnels expérimentés et reconnus se révèle dans certains cas un formidable accélérateur.

-« LE PLUS IMPORTANT POUR NOUS AU DÉBUT A ÉTÉ LE CONSEIL et le repérage. Des personnes nous ont conseillé, et nous ont ouvert leur carnet d'adresses ».

Enfin, le repérage, la multiplication des rencontres provoque des dates et les dates peuvent aussi produire de la rencontre...

-« A chaque fois et dans chaque endroit où nous nous produisons, nous avons de nouveaux contacts ».

-« Plus on tourne, plus on tourne ».

-« Et puis, très vite plus on faisait de tournée plus on tournait, car on rencontrait des personnes et on était repérés. Ensuite mon carnet d'adresses sans cesse s'est enrichi ».

Cette entreprise portée par les compagnies repose comme nous venons de le lire ci-dessus sur un minutieux travail de repérage. Le développement et la concrétisation des projets sont également favorisés par le niveau de compétence et le degré d'expérience.

C- LA QUALITÉ DE LA MÉTHODOLOGIE ET LE DEGRÉ DE SAVOIR-FAIRE - ACQUIS PAR L'EXPÉRIENCE ET LA FORMATION - SONT DÉTERMINANTS

La prise de contact nécessite tact et pragmatisme.

- « Je ne fais jamais de forcing. Pas de newsletter. Mais beaucoup de ciblage, il faut absolument mesurer l'adéquation entre le spectacle et le lieu ou l'événement ».

Construire un réseau de contacts est une gageure, savoir ensuite le cultiver est tout aussi chronophage et délicat.

-« Je prends des nouvelles, je suis les gens qui nous ont accompagnés. Je les contacte, je vois comment croisés un de nos spectacles avec leurs nouveaux projets ou leurs nouvelles missions ».

-« Il faut s'intéresser à ce que font les gens, eux s'intéressent à nos spectacles et nous devons nous intéresser à leur programmation, leur pratique, leur actualité ».

-« Quand c'est possible, je me déplace surtout dans les festivals même si la compagnie n'y présente pas de spectacle. J'entretiens ainsi les relations, je fais savoir que je vais venir... ».

Maîtriser les particularités de la diffusion à l'international est essentiel.

-« On met trois à cinq fois plus de temps pour aller à l'étranger : il faut régler à chaque fois les questions de sécurité sociale, de droits d'auteur, les aspects fiscaux... Il y a beaucoup de négociation... Il faut être très méthodique : j'aborde tous les sujets qui fâchent avant de partir, je décortique tout, je conviens des choses par téléphone et après je me fais tout confirmer par mel afin de conserver une trace écrite. Je demande à mes interlocuteurs de me parler comme à une enfant de cinq ans... Progressivement, j'ai construit une sorte de mémo, une liste de questions essentielles qui recense tous les aspects, tous les points à finaliser en amont : ça peut aller du lavage des costumes (question pas toujours facile à régler dans certains pays) aux assurances ».

En résumé :

-« Selon moi, les facteurs décisifs sont les suivants : avoir un bon outil de travail ; travailler avec un chargé de diffusion formé, outillé et stratège ; être en mesure de faire du repérage ; élaborer un plan de travail ; avoir la capacité à construire et cultiver un réseau c'est-à-dire entretenir tous ses contacts ».

-« Il faut être prêts : du matériel prêt ; une équipe prête c'est-à-dire formée mais surtout qui a envie. Se donner les moyens : parler anglais absolument, lire régulièrement la réglementation, avoir les bons outils. Et avoir un minimum d'investissement : se déplacer ; traduire les documents, se former ».

D- L'ADAPTABILITÉ (SCÉNOGRAPHIQUE, HUMAINE ET TEMPORELLE) EST UNE QUALITÉ ESSENTIELLE MAIS ELLE NE DOIT PAS SE DÉPLOYER AU DÉTRIMENT DES EXIGENCES TECHNIQUES ET ARTISTIQUES

Etre formé et expérimenté permet aussi de s'adapter aux spécificités d'un marché et aux contraintes d'un pays. Un subtil équilibre doit être trouvé entre mettre en pratique sa capacité à s'adapter et ne pas renoncer à ses exigences techniques et artistiques.

- « Les choses se font en effet de manière quelque peu empirique dans la relation humaine avec des personnes et dans la relation artistique avec un lieu. IL FAUT S'ADAPTER, IL N'Y A NI MODE D'EMPLOI, NI RECETTE ».

-« Connaître les modes de fonctionnement peut être décisif. Une fois, j'ai fait échouer une tournée en Australie : on m'avait demandé une vidéo de 3 minutes pour une soirée de mécènes. Il s'agit de soirées où des responsables d'entreprises ou de fondations privées visionnent des dizaines de spectacles et décident de prendre en charge l'un ou l'autre. Or moi j'avais envoyé l'intégralité du spectacle, ce dernier commençait hyper lentement, dans la pénombre... Ca a tout fait raté... Maintenant, je dispose d'une vidéo intégrale que je n'envoie qu'à des personnes qui ont déjà vu le spectacle et qui veulent pouvoir en discuter avec leur équipe par exemple. Mais j'ai aussi un 10 mn et un 3 mn souvent plus dynamique. L'expérience me permet d'AFFINER MES OUTILS ET DE LES ADAPTER AU CONTEXTE, AU PAYS QUE JE VISE ».

-« Il est clair que dans les pays anglophones, le spectacle est considéré comme un produit marchand. Dans les pays scandinaves, tout se fait avec beaucoup de rigueur, ils sont parfaits sur l'accueil. Les pires dates c'est en Italie : tout s'y fait à la séduction, quand on arrive les conditions ne sont pas remplies, les contrats ne sont pas signés. Nous avons donc des exigences en termes de sécurité, de temps de répétition et de délai de paiement. En Italie on finit par avoir tout ça mais tout se négocie... On pense que c'est en Europe, que ça va aller, mais finalement les choses sont parfois plus simples en Afrique ».

S'adapter, c'est aussi savoir **gérer des temporalités différentes** : celle de la compagnie et de son mode de financement public, et de son rythme de création ; celle des lieux qui l'accueillent en France ; celle des lieux qui l'accueillent à l'étranger. Les activités techniques, administratives et artistiques doivent pouvoir se composer avec l'idée de progression lente. Les avancées se font par petits cercles concentriques. Peu à peu et parfois très lentement les compagnies parviennent à convaincre des programmateurs, à collecter des aides publiques, voire à construire un public, toute chose qui nécessite de se projeter sur le long terme.

Diffuser et coopérer à l'international c'est aussi accepter d'apprendre à travailler autrement et développer des capacités à pouvoir **dépasser son propre mode de fonctionnement**.

Enfin, la taille d'une salle, le manque ou la faiblesse des équipements techniques peuvent conduire un producteur à concevoir **une adaptation du spectacle**. La Figure 78 montre qu'au moins 37 % des compagnies sont prêtes à cette concession.

Une petite partie prévoit ces contraintes dès la conception du spectacle.

-« *Peu à peu, les contraintes liées aux tournées (moyens techniques fragiles, taille de plateaux limités, langue, transport de décor, temps de montage etc.) ont été intégrées dans les processus mêmes de création des spectacles. Les spectacles de la compagnie peuvent s'adapter à des lieux très différents, nous sommes très autonomes techniquement* ».

D'autres l'envisagent en fonction des caractéristiques d'un lieu, mais s'attachent en priorité à préserver l'intégrité artistique du projet.

-« *Nous y sommes prêts mais à la condition que cela n'altère pas l'objet artistique* ».

-« *L'adaptation technique peut mettre en péril le projet d'un point de vue artistique* ».

En effet, placer le projet artistique au cœur de la démarche apparaît pour beaucoup de compagnies comme une priorité. Et, quelle que soit la stratégie développée et les outils mis en œuvre, artistes et professionnels expérimentés ont souvent souhaité rappeler, en fin d'entretien, que le projet global de la compagnie doit être absolument pensé comme étant au service du projet artistique et non l'inverse. Ce dernier est à la fois le moteur et la motivation. Pour les artistes, les administrateurs, les techniciens, la question au cœur de la démarche est : quels sont les meilleurs cadres pour faire exister le projet artistique ?

Cette posture cohérente mais exigeante repose sur la recherche d'un équilibre entre des logiques parfois peu conciliables : maintenir le projet artistique au-dessus de la mêlée tout en répondant à des obligations économiques fortes. Une telle quête repose sur de délicates et fragiles alchimies consistant à la fois à se positionner sur un marché tout en se plaçant dans un espace d'échanges artistiques.

E- L'ENVIE FORTE ET LE TRAVAIL DE POSITIONNEMENT SONT MOTEURS

L'ensemble de ces efforts financiers, administratifs et même artistiques ne prennent leur sens et ne portent leurs fruits que lorsqu'une envie forte et réelle les sous-tend. Les témoignages collectés au cours de notre étude convergent clairement sur ce point. Réfléchir sur le contenu du projet artistique, s'interroger sur le pourquoi du départ à l'étranger est un préalable.

-« *Certes partir donne une bouffée d'air, mais ce n'est pas un moteur suffisant* ».

-« *Diffuser à l'étranger exige beaucoup trop de travail et d'investissement. La motivation unique ne peut pas être le plaisir ou l'excitation du voyage, si c'est le cas il vaut mieux simplement prendre des billets d'avion et se balader* ».

-« *La diffusion à l'étranger, les tournées sont des aventures artistiques, des collaborations, pas des voyages au sens touristique du terme* ».

-« *Le fait d'avoir des difficultés de diffusion en France n'est pas une raison suffisante* ».

F- LA QUALITÉ DES OUTILS DE COMMUNICATION ET DE MARKETING EST ESSENTIELLE MAIS LES PROGRAMMATEURS SE DÉCIDENT RAREMENT SUR LA BASE DE DOSSIER ET DE VIDÉO

Il est couramment affirmé que les français seraient particulièrement faibles en matière de conception et de mise en œuvre d'outils de communication et de marketing. Nous notons que l'option relative à ces instruments a été très peu cochée par les répondants au questionnaire (Figure 78)

Les personnes interviewées ont confirmé que disposer d'un site internet (en totalité ou en partie) bilingue, posséder de bonnes vidéos de différentes durées, éventuellement concevoir et diffuser une newsletter bilingue constitueront une base solide de communication à l'attention des opérateurs étrangers. La conception

des dossiers, l'adaptation de leur taille et de leur contenu en fonction des pays, leur traduction doit également recevoir les soins nécessaires et appropriés.

La renommée d'un artiste ou la confiance dans un responsable de diffusion connu pour ses choix et reconnu pour son professionnalisme peut conduire des programmeurs à faire des choix sur dossier et sur vidéo.

En revanche, plusieurs interlocuteurs ont tenu à préciser que de tels outils se suffisent très rarement à eux-mêmes et ce quel que soit le secteur disciplinaire.

-« DANS LA MAJORITÉ DES CAS, RIEN NE SE DÉCIDERA SI LE PROGRAMMATEUR N'À PAS VU LE TRAVAIL, À MOINS QUE QUELQU'UN DE SON RÉSEAU PROCHE LUI AIT FORTEMENT CONSEILLÉ LE SPECTACLE ».

-« UN DVD NE PEUT SUFFIRE À ÊTRE PRIS SAUF SI LE RISQUE FINANCIER EST MICROSCOPIQUE NOTAMMENT DANS LE CADRE D'OPÉRATIONS DE CULTURESFRANCE/INSTITUT FRANÇAIS ».

-« Tous les pays n'ont pas la pratique de la vidéo. Il est totalement inutile de l'envoyer sans se renseigner ».

Dans tous les cas, le matériel doit être de qualité professionnelle.

G- DES PRATIQUES - POUR L'HEURE MINORITAIRES - S'AVÈRENT DANS CERTAINS CAS DÉCISIVES : SALONS ; AGENTS ; RÉSEAUX FORMALISÉS

Bourses et salons

Nous avons choisi de faire apparaître cette option dans notre questionnaire (Figure 78). Sans étonnement, nous remarquons qu'elle ne remonte pas dans les réponses faites par les compagnies comme un axe prioritaire. Seules 12 compagnies sur 99 la classent parmi leurs actions stratégiques. Il aurait toutefois été instructif et utile de pouvoir se pencher plus avant sur ce point, notamment en interviewant les équipes concernées. Il est vrai que peu d'acteurs français se rendent dans ce type de rendez-vous qui se révèlent pourtant dans certains cas de formidables accélérateurs de projets.

Agents

Pour pénétrer certains marchés, il est utile de travailler avec un agent doté d'un solide carnet d'adresses et d'un efficace pouvoir de persuasion. Cette « personne relais » facilite les démarches et fait l'interface entre des pratiques professionnelles et des cadres de références différents. Sans intermédiaire, il est parfois difficile de travailler sur les plans législatifs et relationnels. L'option ne figurait pas dans le formulaire, il aurait été malaisé d'en interpréter les résultats tant cette pratique est particulière à certaines aires de diffusion. Toutefois, en questions ouvertes (rubrique « autres » des stratégies) plusieurs compagnies ont tenu à préciser que cela relevait bien pour elles d'un axe stratégique fort. Là encore, il aurait été intéressant de décrire les pratiques, de les nuancer en fonction des spécificités propres à chaque pays et de tenter d'en mesurer l'impact.

Réseau « formels et informels »

33 % des établissements (9 sur 27) et 11 % des compagnies « oui » ont déclaré être « membres d'un ou de réseau(x) formel(s) ou informel(s), d'envergure européenne ou internationale » pour reprendre les termes du questionnaire. Nous leur avons ensuite demandé d'en préciser le nom. Nous avons ainsi pu constater à quel point le terme de réseaux peut être différemment interprétés et recouvre aujourd'hui des réalités extrêmement variées. Il serait certainement très utile aux professionnels comme aux pouvoirs publics de gagner en visibilité sur ces pratiques. Tous ayant bien conscience de la pertinence de ce mode opératoire et de sa capacité à faciliter les rencontres et les échanges.

5) LES DIFFICULTÉS POUR APPRÉHENDER LES CIRCUITS DE DIFFUSION ÉTRANGERS ET POUR FINANCER LA MOBILITÉ PRÉPARATOIRE SONT CONSIDÉRÉES PAR L'ENSEMBLE DES PRODUCTEURS COMME DES ENTRAVES ESSENTIELLES

En complément des repérages effectués ailleurs dans le cours de l'étude et afin de mieux cerner les facteurs qui freinent le développement des projets des producteurs français à l'international et notamment la diffusion de leurs spectacles, il leur a été demandé de s'exprimer sur les difficultés qu'ils rencontrent. Il n'était pas envisageable de travailler avec des questions ouvertes, des formulations prédéfinies leur ont donc été soumises.

OBSTACLES CITÉS PAR LES PRODUCTEURS N'AYANT PAS PRÉSENTÉ LEUR TRAVAIL À L'ÉTRANGER ENTRE 2006 ET 2009

Dans le questionnaire en ligne, dès lors que les producteurs indiquaient qu'ils n'avaient pas présenté de spectacles à l'étranger au cours des quatre années de référé en cochant la case afférente, la grille de description des spectacles était automatiquement masquée. A sa place apparaissait une question concernant « les facteurs et les difficultés susceptibles d'entraver la diffusion de votre travail à l'étranger », l'outil limitant la sélection à trois items sur les onze proposés.

FIGURE 79 - LES ENTRAVES À L'EXPORTATION POUR LES COMPAGNIES « NON »

	Effectifs	%
Difficultés pour identifier et rejoindre un réseau du spectacle vivant à l'échelle européenne ou internationale	96	50 %
Difficultés pour appréhender les circuits et les lieux de diffusion à l'étranger	84	44 %
Manque de connaissances sur les opportunités de soutien financier	61	32 %
Manque de connaissances sur les pratiques de la diffusion ayant cours dans les autres pays	57	30 %
Difficultés à dégager des marges financières pour « investir » dans l'exportation de vos spectacles	55	29 %
Difficultés à financer les échanges avec des partenaires potentiels (déplacements.)	41	21 %
Difficultés à obtenir des financements spécifiques à la diffusion internationale	37	19 %
Difficultés à gagner l'intérêt des programmateurs étrangers pour des raisons liées à l'esthétique de vos spectacles	16	8 %
Manque de connaissances sur les réglementations fiscales et sociales en vigueur dans les autres pays	9	5 %
Manque de compétences en anglais	7	4 %
Autres	15	8 %

Interrogés : 191 / Répondants : 164 / Réponses : 478 - Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Les obstacles cochés en priorité par les compagnies « non » sont « Difficultés pour identifier et rejoindre un réseau du spectacle vivant à l'échelle européenne ou internationale » (50 %), et « Difficultés pour appréhender les circuits et les lieux de diffusion à l'étranger » (44 %).

Seuls 5 % des compagnies « non » ont coché l'option « Manque de connaissances sur les réglementations fiscales et sociales en vigueur dans les autres pays ». Et 4 % « Manque de compétences en anglais ».

Il est beaucoup plus difficile de s'approprier les réponses des lieux, le nombre de répondants étant assez faibles (23 lieux n'ayant pas présenté de spectacles à l'étranger). Nous n'avons donc pas reproduit le tableau. Néanmoins, les grandes tendances sont similaires : les obstacles cochés en priorité sont « Difficultés pour identifier et rejoindre un réseau du spectacle vivant à l'échelle européenne ou internationale » (22 %), « Difficultés à dégager des marges financières pour « investir » dans l'exportation de vos spectacles » (22 %) et « Difficultés pour appréhender les circuits et les lieux de diffusion à l'étranger » (17 %).

Le « Manque de connaissances sur les réglementations fiscales et sociales en vigueur dans les autres pays » ainsi que le « Manque de compétences en anglais » arrivent également pour les lieux comme pour les compagnies en fin de liste.

Les compagnies « non » étaient également interrogées sur leur désir de présenter leurs créations à l'étranger. 66 % d'entre elles répondent « oui » à la question « Souhaitez-vous envisager la diffusion de votre travail hors de France à court terme ? ».

Dans plus de 73 % des cas les compagnies de danse, de marionnettes et transdisciplinaire souhaitent envisager au plus vite la diffusion de leur travail à l'étranger. Les compagnies dramatiques apparaissent comme légèrement en recul, mais rien ne permet de savoir si ce résultat exprime une réelle réticence ou une profonde crainte de ne pouvoir dépasser la barrière de la langue.

OBSTACLES CITÉS PAR LES PRODUCTEURS AYANT PRÉSENTÉ LEUR TRAVAIL À L'ÉTRANGER ENTRE 2006 ET 2009

Dans le questionnaire en ligne, les compagnies et les lieux ayant présenté leur travail à l'étranger ces dernières années étaient invités à décrire en détail les spectacles concernés puis étaient eux aussi interrogés sur « les facteurs ou difficultés essentiels qui empêchent une plus large diffusion de votre travail à l'étranger ».

FIGURE 80 - LES ENTRAVES À L'EXPORTATION POUR LES COMPAGNIES « OUI »

	Effectifs	%
Difficultés pour appréhender les circuits et les lieux de diffusion à l'étranger	120	36%
Difficultés à financer les échanges avec des partenaires potentiels (déplacements...)	112	34%
Difficultés pour identifier et rejoindre un réseau du spectacle vivant à l'échelle européenne ou internationale	109	33%
Difficultés à obtenir des financements spécifiques à la diffusion internationale	105	31%
Manque de connaissances sur les pratiques de la diffusion ayant cours dans les autres pays	82	25%
Manque de connaissances sur les opportunités de soutien financier	72	22%
Difficultés à dégager des marges financières pour « investir » dans l'exportation de vos spectacles	71	21%
Difficultés à gagner l'intérêt des programmeurs étrangers pour des raisons liées à l'esthétique de vos spectacles	25	7%
Manque de connaissances sur les réglementations fiscales et sociales en vigueur dans les autres pays	16	5%
Manque de compétences en anglais	8	2%
Autres	36	11%

Interrogés : 334 / Répondants : 282 / Réponses : 757. Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Les obstacles cochés en priorité par les compagnies « oui » sont « Difficultés pour appréhender les circuits et les lieux de diffusion à l'étranger » (43 %), « Difficultés à financer les échanges avec des partenaires potentiels (déplacements...) » (40 %), « Difficultés pour identifier et rejoindre un réseau du spectacle vivant à l'échelle européenne ou internationale » (39 %), et « Difficultés à obtenir des financements spécifiques à la diffusion internationale » (37 %).

Seuls 6 % des compagnies « oui » ont coché l'option « Manque de connaissances sur les réglementations fiscales et sociales en vigueur dans les autres pays ». Et 3 % « Manque de compétences en anglais ».

Les réponses faites par les lieux présentent de fortes similitudes avec celles des compagnies. Les difficultés pour appréhender les circuits de diffusion à l'étranger (37 %) et pour financer la mobilité préparatoire aux projets (30 %) constituent des difficultés majeures. Le « Manque de connaissances sur les réglementations fiscales et sociales en vigueur dans les autres pays » ainsi que le « Manque de compétences en anglais » arrivent également pour les lieux comme pour les compagnies en fin de liste.

Néanmoins les lieux ont coché en priorité l'option concernant les « Difficultés à obtenir des financements spécifiques à la diffusion internationale » (51 %) et ils mettent plus fortement l'accent sur les freins esthétiques (26 % au lieu de 7 % pour les compagnies). En outre, ils se sentent nettement moins concernés par les difficultés pour rejoindre les réseaux internationaux (11 % au lieu de 33 % pour les compagnies).

Ce type de résultats est à prendre avec certaines précautions. Les personnes interrogées ne nous transmettent pas des données chiffrées et rationnelles, mais nous font part de leur perception d'une situation et d'un contexte. En outre, étant contraintes de cocher uniquement trois options, elles étaient conduites à hiérarchiser les obstacles. Ainsi, si beaucoup d'observateurs extérieurs considèrent que le manque de maîtrise de l'anglais des opérateurs français est un frein essentiel au développement de leurs activités à l'étranger, les personnes interrogées ne ressentent pas cette lacune comme un obstacle majeur. Cela

ne signifie pas qu'elles pensent pouvoir s'investir à l'étranger sans maîtriser cette langue, mais d'autres obstacles leur apparaissent comme beaucoup plus conséquents et difficiles à surmonter.

Les difficultés pour connaître et appréhender les circuits et lieux de diffusion étrangers sont considérées par l'ensemble des producteurs comme une entrave essentielle. Répondre à ce type de besoin nécessiterait très probablement un accompagnement individualisé afin de travailler sur l'adéquation entre la proposition des porteurs de projet français et les caractéristiques des lieux de diffusion étranger (programmation artistique, contraintes techniques, capacités d'accueil).

Il est intéressant de s'arrêter ensuite sur les différences entre la hiérarchisation opérée par les producteurs « non » d'une part et les producteurs « oui » d'autre part.

Nous observons nettement que les producteurs qui n'ont pas d'expérience à l'étranger butent en premier lieu sur la manière de « rejoindre un réseau » ou autrement dit de se constituer un réseau de contacts, de repérer des partenaires potentiels, d'échanger avec des homologues, en résumé de provoquer et nourrir la rencontre.

Le financement des échanges préparatoires à la réalisation d'un projet - notamment de la mobilité afférente - et la difficulté à obtenir des financements spécifiques à la diffusion à l'international apparaissent comme des problématiques majeures aux yeux des producteurs qui ont déjà une expérience à l'étranger. En effet si les producteurs « non » ne prennent pas encore tout à fait la mesure de cet enjeu, les producteurs « oui » ont déjà été confrontés à cet écueil, et ont constaté à quel point il est difficile de trouver des solutions. Pour la même raison, ces producteurs un minimum expérimentés ont tendance à mieux maîtriser les opportunités de soutien financier spécifiques, alors que les producteurs novices considèrent encore leur manque de connaissances sur ces aides comme une difficulté majeure.

Sur ce point, l'ancienneté de la compagnie est facteur de variations dans les taux de réponse, plus les compagnies « oui » sont anciennes plus elles considèrent le financement des échanges et l'obtention de financement spécifique comme des difficultés majeures au développement de leur diffusion.

Dans une moindre mesure, les résultats confirment l'analyse des professionnels qui s'attachent aujourd'hui à apporter aux opérateurs - notamment par la formation - des connaissances sur les pratiques de diffusion ayant cours dans d'autres pays. L'ensemble des producteurs considèrent en effet ces savoirs comme essentiels pour la diffusion de leurs spectacles à l'étranger. A contrario, il faut noter que le manque de connaissances sur les réglementations fiscales et sociales en vigueur dans d'autres pays n'a pas été classé parmi les obstacles majeurs. Maîtriser ce contexte réglementaire est certes incontournable pour organiser des dates ou mettre en œuvre des projets d'échange, mais en entretien les producteurs insistent sur un autre déterminant :

-« *Quand le désir est là, on trouve toujours des solutions pour que le projet se fasse. Sauf contretemps ou accident majeur* ».

-« *S'il y a un désir du programmeur, il est rare que cela ne se fasse pas du tout. Mais cela peut effectivement prendre plusieurs années* ».

Un champ additionnel du questionnaire donnait aux producteurs la possibilité d'ajouter librement des précisions quant aux difficultés rencontrées : une très grande majorité d'entre eux en ont profité pour déplorer **le manque récurrent de temps et de moyens humains pour développer un volet international de leur diffusion**. Les freins engendrés par ce manque de moyens ont été souvent décrits : « *la mise en place de tournées à l'étranger demande une énergie dix fois supérieure à celle dépensée pour monter une tournée en France : réponses tardives des opérateurs étrangers, difficultés à signer les contrats avec les interprètes au risque de se faire lâcher au dernier moment, obligation de réduire les coûts et de baisser les prix de vente... Il est donc très compliqué d'inclure des dates à l'étranger dans une tournée nationale* ».

Un élément relatif à l'esthétique des spectacles a également été inséré dans cette partie du questionnaire. Cette option a rarement été cochée par les compagnies. Qu'elles aient ou non présenté leurs spectacles à l'étranger ces dernières années, seulement 7 à 8 % d'entre elles ont classé cette difficulté parmi les trois entraves majeures à leur diffusion.

FIGURE 81 - COMPAGNIES « OUI » : « DIFFICULTÉS À GAGNER L'INTÉRÊT DES PROGRAMMATEURS ÉTRANGERS POUR DES RAISONS LIÉES À L'ESTHÉTIQUE DE VOS SPECTACLES »

	Effectifs	%
Arts de la rue	1 sur 30 interrogés	3 %
Cirque	3 sur 28 interrogés	11 %
Danse	8 sur 102 interrogés	8 %
Marionnettes/ Théâtre d'objet	1 sur 35 interrogés	3 %
Théâtre	10 sur 102 interrogés	10 %
Transdisciplinaire/Performance	2 sur 35 interrogés	6 %
Ensemble	25 sur 332	7 %

Ces résultats sont également intéressants lorsque l'on observe les variations du taux de réponse en fonction de la discipline des compagnies « oui ». Très peu de compagnies de rue et de marionnettes (3 %) estiment rencontrer des difficultés du fait de l'esthétique de leurs productions. Les compagnies de danse et de théâtres apparaissent plus souvent (8 à 10 %) confrontées à cet obstacle.

6) LES SOUTIENS PUBLICS ET PRIVÉS SONT SOUVENT DÉTERMINANTS MAIS D'AUCUNS REGRETTENT LE MANQUE D'UNE STRATÉGIE D'APPUI À L'EXPORT CLAIREMENT DÉFINIE ET COORDONNÉE

A- QUATRE SPECTACLES SUR DIX ONT BÉNÉFICIÉ D'UNE AIDE PUBLIQUE SPÉCIFIQUE POUR ÊTRE DIFFUSÉS À L'ÉTRANGER

A partir des déclarations des producteurs, nous observons que **40 % des spectacles ont bénéficié d'une aide publique spécifique pour être présentés à l'étranger.**

15 % ont été diffusés avec un soutien spécifique d'une collectivité territoriale. Il est difficile de lire dans les données l'intervention combinée de collectivités territoriales et de CulturesFrance dans le cadre des conventions partenariales. On notera toutefois que pour 53 spectacles (6 %), les items « collectivités territoriales » et « CulturesFrance » ont été simultanément cochés.

30 % ont bénéficié d'une aide de CulturesFrance/Institut français et/ou du réseau culturel français à l'étranger.

Soit 38 % des spectacles chorégraphiques ou transdisciplinaires, 25 % des spectacles dramatiques et 18 à 21 % pour le cirque, les arts de la rue et la marionnette.

Il faut systématiquement relativiser ce type de données. Ces dernières sont en effet issues d'une logique déclarative, or les aides de CulturesFrance/Institut français et du réseau culturel français à l'étranger peuvent être apportées à la structure qui accueille la compagnie. Certaines compagnies ignorent donc que la présentation de leurs spectacles a pu se concrétiser grâce au soutien de CulturesFrance/Institut français et du réseau culturel, d'autres peuvent avoir délibérément fait le choix de ne pas faire figurer cette aide - à caractère indirect - dans leur réponse au questionnaire.

On considérera le taux de 30 % de spectacles français diffusés à l'étranger avec l'aide de CulturesFrance/Institut français ou du réseau français comme un minimum.

FIGURE 82 - INITIATEUR DU PROJET DE DIFFUSION

Vous-même	65 %
Un opérateur étranger	43 %
Réseau culturel français à l'étranger	11 %
Autres	9 %
CulturesFrance	7 %
Un opérateur français	7 %
Total / interrogés	142 %

Interrogés : 837 / Répondants : 792 / Réponses : 1192

Pour chacun des spectacles diffusés à l'étranger, la question « qui était à l'initiative du ou des projet(s) ? » était posée aux producteurs. Ces derniers avaient la possibilité de cocher simultanément six options : vous-même ; un opérateur étranger ; le réseau culturel français à l'étranger ; CulturesFrance ; un opérateur français ; autres. Les résultats montrent que les producteurs sont très souvent à l'origine de l'exportation. 65 % des spectacles ont été diffusés à l'étranger à l'initiative du producteur lui-même, seul ou avec un (des) partenaire(s). Les programmateurs étrangers sont également des acteurs majeurs. Leur volontarisme s'avère déterminant : 43 % des spectacles ont été diffusés à l'étranger grâce à leur intervention initiale. Selon ces résultats, le réseau culturel français à l'étranger et CulturesFrance sont rarement à l'initiative des projets de diffusion.

Notre recherche n'avait pas spécifiquement pour objet de dresser un bilan exhaustif et détaillé de l'impact des dispositifs publics d'aide à l'export et encore moins d'évaluer l'activité de CulturesFrance/Institut français et du réseau culturel français à l'étranger en matière de soutien à la circulation des spectacles français à l'étranger. Toutefois dans la mesure où nous avons interrogé les compagnies sur les facteurs qui favorisent la concrétisation de leurs projets de diffusion à l'étranger. L'intervention des pouvoirs publics a spontanément été évoquée.

L'action de CulturesFrance/Institut français et du réseau culturel français notamment ont fait l'objet de commentaires. Les témoignages portent sur trois axes.

Les compagnies qui n'ont jamais bénéficié de ces aides ont fait part de leurs déceptions, de leur incompréhension ou de leur amertume.

Les compagnies ayant bénéficié à plusieurs reprises de l'aide de CulturesFrance/Institut français et/ou du réseau culturel français à l'étranger expriment d'abord une certaine satisfaction.

-« L'aide de CulturesFrance est une aide précieuse car elle permet de diversifier les lieux de tournées, et de voyager dans des lieux ou festivals qui ont peu de moyens ».

-« Les aides de CulturesFrance et du réseau sont déterminantes ».

-« Le réseau français permet à des projets de se faire. Nous y rencontrons parfois des personnes de très bon conseil et un lien se tisse avec ces gens-là. Dans des pays très peu structurés comme l'Inde, la Thaïlande voire la Russie. Ces personnes arrivent avec des compétences et parviennent à fédérer des personnes pour monter des projets. Le travail de diffusion dépend aussi de ça : la qualité des interlocuteurs ».

-« Dans le cadre des Saisons, CulturesFrance prend en charge les trajets de programmateurs qui vont en France pour voir des spectacles ».

-« Même si un lieu connaît déjà une compagnie, il va parfois attendre une occasion pour l'inviter, une opportunité financière. Les événements organisés par le réseau culturel français et CulturesFrance vont créer ces opportunités et permettre à des projets de se concrétiser ».

-« J'ai obtenu un financement de l'ambassade pour faire venir des américains à Paris pour qu'ils voient le spectacle. Elle a vraiment accompagné notre dynamique ».

-« Les montants sont très faibles entre 2500 et 4500 € par an, mais ça reste décisif ».

Mais leurs diverses expériences les conduits aussi à formuler des regrets.

-« Ce que nous regrettons le plus c'est qu'il y a beaucoup d'opérations single. Il nous manque une forme d'aide qui permettrait de monter une vraie tournée sur un pays. Cela reviendrait peut-être à CulturesFrance ou à l'Onda de nous donner des conseils. Par exemple, nous avons un contact, une date dans une ville, et nous souhaiterions tisser une tournée avec deux autres villes, et là ils interviendraient un peu comme agent : avec des banques de données ultra mises à jour, avec une connaissance très fine du terrain etc. »

–« L’essentiel de nos tournées se fait avec l’aide de CulturesFrance. Le problème c’est quand ils nous demandent d’aller faire deux dates dans un pays lointain : c’est ridicule de dépenser 8000 € de billets pour une date, avec la même chose on pourrait concevoir quelque chose de plus complet ».

–« Au départ, nous avons eu quelques difficultés de relations avec CulturesFrance. Les programmeurs sentent de plus en plus qu’on leur force la main ce qui peut générer des situations désagréables entre compagnie et programmeur ».

–« Quand c’est possible, je préfère que l’initiative vienne d’un opérateur local plutôt que de calquer un projet sur une réalité ».

–« CulturesFrance est le bon interlocuteur, mais il y a un problème de montant. Il y a aussi un problème de lisibilité ».

–« Le réseau français est de moins en moins branché sur la création contemporaine, il a de moins en moins d’argent et de moins en moins de personnel ».

A ces témoignages, s’ajoutent les remarques récurrentes des professionnels relatives au recrutement et à la formation des personnes en poste dans le réseau culturel français à l’étranger. Ces dernières n’ont pas toujours le profil qui correspond à leur mission. Cette disparité est d’autant plus fragilisante pour les projets que l’important turn-over des personnels entrave le suivi et la continuité.

Enfin, plusieurs ont fait part de leur crainte quant à la stabilisation des financements.

–« Selon moi le recul financier de l’Institut français serait une vraie catastrophe alors que la concurrence est rude ».

–« Il faut que ces aides continuent à être significatives. Sans tomber dans le marketing culturel ».

Plus globalement, les aides publiques ont fait l’objet d’observations relatives au manque de lisibilité des priorités et des dispositifs existants. L’absence d’une véritable stratégie d’aide à l’export a également été signalée comme un réel handicap :

–« Le Ministère de la culture ne donne pas de prime au travail européen des compagnies et des lieux. Il n’a pas créé de dispositifs capables de soutenir les lieux impliqués sur des projets lourds ».

–« La dichotomie entre le Ministère des affaires étrangères et le Ministère de la culture est très pénalisante, et il manque une stratégie d’appui à l’export comme cela existe pour les PME qui bénéficient de l’accompagnement de la Coface et des Chambres de commerces dans leur projets d’export ou comme cela se fait dans le secteur de la musique avec les Bureaux export ».

B- LES AIDES PRIVÉES À LA TOURNÉE BÉNÉFICIENT À 6 % DES SPECTACLES MAIS ELLES CONCERNENT PLUS LA DIFFUSION EN EUROPE CENTRALE ET ORIENTALE ET EN AMÉRIQUE DU SUD QU’EN EUROPE

Il nous a paru intéressant de vérifier si la circulation des spectacles français à l’étranger bénéficiait d’aide privée spécifiquement fléchées sur la diffusion. Autrement dit, les entreprises françaises, par l’intermédiaire de leur fondation ou des dispositifs de mécénat s’impliquent-elles dans le soutien à l’exportation de la scène française ?

FIGURE 83 - NOMBRE ET PROPORTION DE SPECTACLES AYANT BÉNÉFICIÉ D’UNE AIDE PRIVÉE À LA TOURNÉE (MÉCÉNAT, FONDATION...)

	Effectifs	%	Compagnies	Lieux
Non	732	87%	89 %	76 %
Oui	50	6%	6 %	4 %
Non réponse	55	7%	5 %	20 %
Ensemble	837	100%	100 %	100 %

Nous ne serons pas étonnés de constater que la proportion de spectacles ayant bénéficié d’une aide privée pour être présentés à l’étranger est faible. Néanmoins le taux de 6 % n’est pas tout à fait négligeable au regard

des difficultés rencontrées aujourd’hui en général par les acteurs du spectacle vivant pour convaincre de potentiels mécènes.

Le taux est légèrement inférieur pour les spectacles produits par les lieux. Ce léger écart est difficile à interpréter. Il faudrait pouvoir disposer de données exhaustives sur les ressources en mécénat des établissements français du spectacle vivant et surtout sur leur affectation. Notre interrogation portait sur les aides privées fléchées vers la diffusion à l’international. Il est probable que des lieux bénéficient de subsides privés expressément destinés à d’autres champs de leur activité.

FIGURE 84 - AIDE PRIVÉE ET PRIX DE CESSION (PROPORTION DE SPECTACLES)

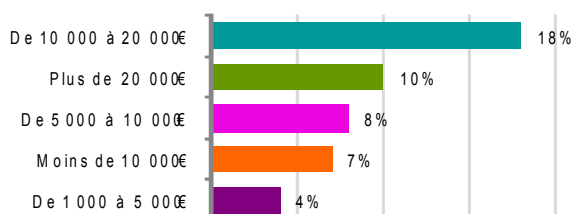
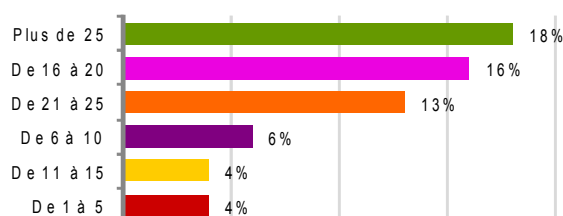


FIGURE 85 - AIDE PRIVÉE ET NOMBRE DE PERSONNES EN TOURNÉE (PROPORTION DE SPECTACLES)



Les aides privées aux tournées à l’étranger concernent plus naturellement des spectacles de taille importante portée probablement par des artistes renommés en mesure de vendre des productions à des prix élevés. Dans l’ensemble, 6 % des spectacles ont bénéficié d’une aide privée en revanche ce taux s’élève à 18 % pour les productions dont le prix de cession est compris entre 10 000 et 20 000 € et à 10 % pour les spectacles vendus plus de 20 000 €. La proportion est de 16 % pour les spectacles reposant sur la présence de 16 à 20 personnes en tournée et de 18 % pour ceux nécessitant la présence de plus de 25 personnes.

FIGURE 86 - AIDE PRIVÉE ET NOMBRE DE LIEUX D’ACCUEIL HORS DE FRANCE

	Moyenne	Médiane
Spectacles bénéficiant d’une aide privée spécifique	8,07	4
Totalité des spectacles diffusés à l’étranger	4,64	2

FIGURE 87 - AIDE PRIVÉE ET NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS HORS DE FRANCE

	Moyenne	Médiane
Spectacles bénéficiant d’une aide privée spécifique	15,93	8,5
Totalité des spectacles diffusés à l’étranger	10,71	5

Ces aides convergent vers des spectacles qui bénéficient de tournées conséquentes. Le nombre moyen et médian de représentations est le double des résultats d’ensemble. La quantité de lieux qui les accueillent est très nettement supérieure à la moyenne.

FIGURE 88 – AIDE PRIVÉE ET ZONES DE DIFFUSION (PROPORTION DE SPECTACLES)

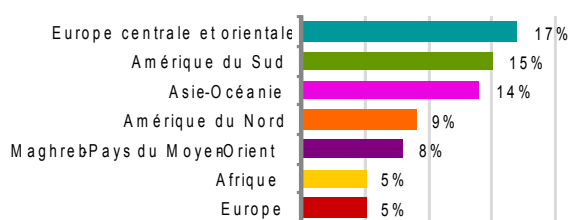
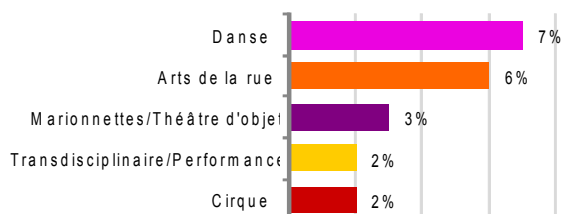


FIGURE 89 – AIDE PRIVÉE ET DISCIPLINE



Il est intéressant de lire dans les résultats que les aides privées à la tournée bénéficient plus particulièrement à des spectacles présentés en Amérique du Sud (15 % des spectacles), en Asie-Océanie (14 %) et en Europe centrale et orientale (17 %). Les spectacles français diffusés en Europe font plus rarement l'objet d'un soutien privé (5 %).

FIGURE 90 – AIDE PRIVÉE – RÉPARTITION DES SPECTACLES SELON LA DISCIPLINE

	Spectacle ayant bénéficié d'une aide privée	Totalité des spectacles
Arts de la rue	10 %	10%
Cirque	2 %	7%
Danse	40 %	36%
Marionnettes/Théâtre d'objet	4 %	10%
Théâtre	36 %	28%
Transdisciplinaire/Performance	2 %	7%
Discipline non renseignée	6 %	3%
Ensemble	100 %	100%

Les écarts entre discipline ne sont pas très marqués. Néanmoins le mécénat d'entreprise semble se porter en priorité vers des projets de théâtre (8 % des spectacles), de danse (7 %) et de rue (6 %). Dans l'échantillon de 837 spectacles sur lequel nous travaillons, 28 % sont des œuvres dramatiques, lorsque nous nous reportons à l'échantillon de spectacles ayant bénéficié d'une aide privée à la tournée ce taux s'élève à 36 %. De même pour la danse, la proportion augmente nettement (de 36 à 40 %).

C- L'IMPACT DES PROGRAMMES DE L'UNION EUROPÉENNE SUR LA PRODUCTION ET LA DIFFUSION DES SPECTACLES EST DIFFICILE À MESURER

Nous souhaitons profiter de la consultation pour tenter d'évaluer l'impact des programmes européens sur la circulation des spectacles français à l'étranger. Nous avons conscience qu'une unique question n'est pas suffisante pour embrasser un si vaste sujet. Nous présentons toutefois les données collectées en confirmant qu'une étude plus approfondie et conduite à l'échelle de l'Union serait nécessaire pour obtenir un ensemble objectif de statistiques. Un tel travail de recherche comporterait idéalement un volet qualitatif d'observation et d'évaluation des projets de coopération.

FIGURE 91 - SPECTACLES PRODUITS OU DIFFUSÉS À L'ÉTRANGER DANS LE CADRE D'UN PROGRAMME DE L'UNION EUROPÉENNE ET DISCIPLINE DU SPECTACLE

	Proportion de spectacles
Cirque	9 %
Arts de la rue	6 %
Transdisciplinaire/Performance	5 %
Danse	4 %
Théâtre	4 %
Marionnettes/Théâtre d'objet	3 %
Ensemble	4 %

Selon les déclarations des lieux et des compagnies, 4 % des spectacles ont été produits et/ou diffusés dans le cadre d'un programme de l'Union européenne. Cette proportion ne varie pas selon la nature du producteur (compagnies/lieux). En revanche des écarts se dessinent en fonction de la discipline des spectacles, 9 % des spectacles de cirque et 6 % des spectacles de rue ont directement ou indirectement bénéficié d'un programme communautaire pour être produits puis (/ou) diffusés à l'étranger.

7) DIFFUSER ET/OU COOPÉRER

A- MARIER LES PROBLÉMATIQUES DE DIFFUSION ET DE COOPÉRATION NE S'IMPOSE PAS À TOUS COMME UNE ÉVIDENCE, MAIS LE CROISEMENT DES ENJEUX ET DES PRATIQUES EST SOUHAITÉ ET SOUHAITABLE

Il aurait été bien entendu souhaitable de pouvoir dépasser la question de la diffusion des spectacles à l'étranger et d'observer ce que sont les projets de coopération notamment à l'échelle européenne. Les logiques qui sous-tendent ces deux types d'activités ne sont pas nécessairement divergentes et dissociées.

Certes les réactions des compagnies - dans les questionnaires et par entretien - révèlent que beaucoup d'entre elles souhaitent avant tout pouvoir créer des spectacles et les représenter. Les activités et le parcours de la compagnie étant étroitement liés au cycle de vie de l'œuvre : création, production, diffusion. Dans ces conditions, lorsque ces équipes s'intéressent à de nouvelles aires géographiques, il s'agit de travailler à la diffusion de leurs spectacles : « *un spectacle est fait pour circuler et être vu* ». Certaines sont mêmes catégoriques : « *nous refusons tout type d'échanges s'il n'y a pas au final de diffusion de nos spectacles* ».

Néanmoins, il est globalement admis par tous nos interlocuteurs que dans la pratique l'échange, la diffusion, la coopération sont de fait des axes de travail de plus en plus complémentaires et imbriqués. Des formes de relations collaboratives et partenariales peuvent précéder des activités de diffusion ; et inversement les projets coopératifs à l'échelle européenne se développent fréquemment dans le sillage de projets de diffusion.

Un certain nombre de **compagnies** fonctionnent d'ores et déjà avec cet état d'esprit. Leur quantification n'a pas été possible dans la mesure où le questionnaire n'était pas spécifiquement orienté vers ces pratiques. Toutefois, plusieurs d'entre elles ont tenu à s'exprimer spontanément sur ce point en question ouverte.

« *Nous travaillons sur un projet de collaboration artistique internationale que nous avons initié en 2007. Chaque année et ce jusqu'en 2013, nous travaillons avec une compagnie étrangère afin de créer un épisode du projet. Cette création est totalement partagée entre les équipes française et étrangère. En 2013, l'ensemble des projets seront présentés. Nous ne sommes donc absolument pas dans une logique de ventes de spectacles* ».

« *Il nous manque une ligne internationale spécifique qui ne soit pas uniquement liée à la diffusion, mais qui encourage la circulation des spectacles au travers des échanges internationaux. Elle donnerait aux associations la possibilité de mettre en œuvre des actions internationales (partenariats, coproductions entre plusieurs*

opérateurs internationaux, développement de programmes, laboratoires etc.) et de s'engager dans la vie des réseaux internationaux. Aussi, le travail de création pourrait être diffusé à partir de ces échanges et pas uniquement dans une logique de vente. C'est ainsi, me semble-t-il qu'il est possible non seulement d'enrichir la créativité ou les créations, mais aussi d'encourager une plus large diffusion internationale (présence) des actions et productions françaises ou mixtes ».

-« Nous nous sommes sentis un peu « à côté de la plaque » dans votre questionnaire, car notre situation est un peu différente d'une compagnie qui désire tourner à l'étranger. Nous avons fondé et dirigeons la première école de théâtre dans un pays étranger et nous sommes très impliqués dans la vie théâtrale de ce pays (festivals, résidences, accueil de metteurs en scène...). Nous avons répondu à ce questionnaire uniquement pour des spectacles créés en France et que nous avons ensuite tournés à l'étranger, ce qui n'est pas l'essentiel de notre activité à l'étranger. Ce qui est certain, c'est que notre façon d'appréhender l'étranger n'est pas tant de se demander comment nous pourrions y tourner que de se demander de quoi a besoin ce pays ».

Des **établissements** français se sont également dès à présent appropriés ces logiques du « faire ensemble » à l'échelle européenne et se trouvent impliqués dans des projets de coopération tout à fait intéressants dont l'analyse serait très certainement riche d'enseignements.

Au cours de nos travaux, des porteurs de projet nous ont déjà montré à quel point les échanges avec des partenaires européens leur a permis « de découvrir des réalités, des fonctionnements, des économies différentes ». Ces différences ont été pour eux « des facteurs essentiels d'enrichissement », les confrontations entre les pratiques et les points de vue se sont révélées « fructueuses » et les tensions « fertiles ». De l'avis de tous ces responsables expérimentés, « on ne fera pas l'économie d'une coopération. Dans un projet, les facteurs de durabilité, les bénéfices proviennent de l'existence d'une coopération réelle, de l'échange de valeurs et de langages ». Le travail en réseau permet de concrétiser et de montrer des projets d'artistes qui ne peuvent exister sans collaboration à l'échelle européenne et produit de significatifs « effets accélérateurs ». Il permet également de mettre en œuvre des principes de mutualisation, et en cas de soutien de l'Union européenne, il bénéficie d'un effet financier démultiplicateur.

Une étude sur les activités de Prospero, NextStep, Next, InSitu, Méridians ou Quartet/Visions d'Europe – pour ne citer que des projets impliquant un partenaire français – permettrait d'en évaluer qualitativement les résultats. Grâce à de tels travaux, il serait possible d'observer en quoi la coopération modifie les pratiques professionnelles et influe sur les pratiques artistiques, et comment les logiques coopératives se combine avec les optiques de diffusion ou de solidarité transnationale. Un rapprochement avec l'analyse de projets européens similaires sans partenaires français serait bien entendu utile.

Dans la mesure où peu de lieux de diffusion et/ou de production se sont pour l'heure engagés dans des projets coopératifs à l'échelle européenne, une telle recherche permettrait également de mieux cerner les causes de cette frilosité et de concourir à la multiplication, la consolidation et la pérennisation des projets. Les témoignages de nos interlocuteurs en entretien permettent de dessiner quelques pistes : problème de langue, manque de personnel et manque de formation, poids des missions à caractère local, restriction des capacités budgétaires, progressif retrait des financements locaux ou nationaux en cas de financements européens etc.

En attendant que l'observation puisse aller aussi loin, nous avons pu collecter des données sur l'implication d'opérateurs étrangers dans la production des spectacles de notre échantillon.

B- 26 % DES SPECTACLES FRANÇAIS DIFFUSÉS À L'ÉTRANGER ONT ÉTÉ COPRODUITS PAR UN OPÉRATEUR ÉTRANGER, CES PARTENARIATS CONCERNENT ESSENTIELLEMENT DES SPECTACLES DE TAILLE IMPORTANTE

Sans être en mesure d'analyser en détail la question du montage financier des spectacles observés, il est intéressant de disposer de quelques repères relatifs à la présence d'un ou de plusieurs opérateurs(s) étranger(s) dans leur schéma de production.

FIGURE 92 - PROPORTION DE SPECTACLES COPRODUITS PAR AU MOINS UN OPÉRATEUR ÉTRANGER



26 % des spectacles français diffusés à l'étranger entre 2006 et 2009 ont été coproduits par un (ou plusieurs) partenaire(s) étranger(s). Le croisement avec la catégorie de producteur indique que ce taux est de 25 % pour les spectacles portés par des compagnies et de 31 % pour les créations produites par des établissements. Ainsi, les établissements étrangers coproducteurs auraient tendance à s'associer un peu plus facilement à des institutions plutôt qu'à des compagnies. Toutefois, l'écart entre les deux taux est à peine assez important pour en faire une base incontestable de travail et de réflexion. En outre, la quantité d'établissements répondants à la consultation est, nous l'avons vu, assez faible (27). Enfin, le taux de non-réponse des lieux à cette question n'est pas sans incidence.

Au regard des enjeux et du défi que représente le développement des coproductions européennes et internationales. Il serait très certainement utile de disposer de données un peu plus précises et récurrentes dans ce domaine tant pour les spectacles français coproduits par un ou plusieurs partenaires étrangers que pour les spectacles étrangers coproduits par des opérateurs français. Une étude approfondie inclurait l'examen des paramètres économiques - et notamment le montant des participations - ainsi qu'une observation qualitative des pratiques (quel accompagnement, quel engagement, quel soutien de la part du ou des partenaires coproducteurs). Les témoignages reproduits dans des études européennes (Ex. : *International co-production and touring*, Guy Cools, IETM, 2007) montrent que pour beaucoup d'opérateurs la relation au coproducteur ne peut être uniquement financière et doit aussi contenir une forte dimension partenariale. L'accompagnement de l'artiste n'est pas qu'une question d'argent, bien produire c'est aussi prendre son temps et être dans cette complicité qui est essentielle.

FIGURE 93 - COPRODUCTEUR ÉTRANGER ET DISCIPLINE DU SPECTACLE

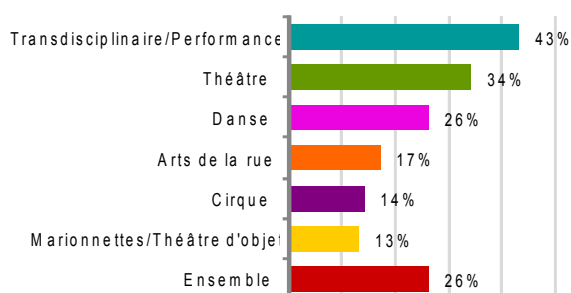
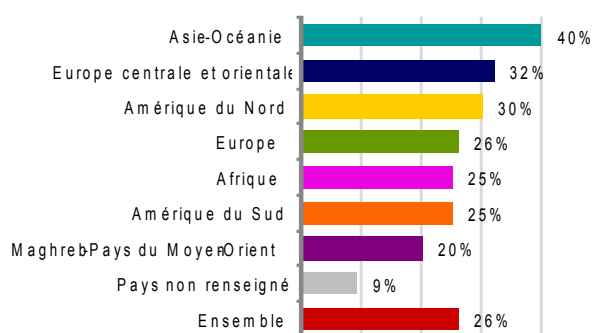


FIGURE 94 – COPRODUCTEUR ÉTRANGER ET ZONES DE DIFFUSION



Plusieurs constats ressortent des chiffres présentés dans les figures ci-dessus.

Les coproducteurs étrangers sont plus présents dans les domaines du théâtre (34 %) et de la danse (26%) que dans celui des arts de la rue (17%). Les spectacles de cirque (14 %) et de marionnettes ou de théâtre d'objet (13 %) font plus rarement l'objet de partenariats avec des opérateurs étrangers.

Nous relevons que 43 % des spectacles transdisciplinaire/performance ont été coproduits par des établissements étrangers. Si cette catégorie recouvre effectivement des spectacles dont l'esthétique est novatrice ou l'écriture insolite, nous pouvons voir dans ce qui précède un témoignage de l'attrait des étrangers pour ces genres qui repoussent les limites disciplinaires et recomposent les pratiques artistiques.

En croisant les données relatives à la participation de producteurs étrangers avec la zone de diffusion, un paysage contrasté se dessine et des tendances se dégagent.

La proportion de coproductions étrangères est plus faible parmi les spectacles ayant circulé dans les pays du Maghreb et du Moyen-Orient (20 %), en Afrique (25 %), en Amérique du Sud (25 %).

Les aires asiatique et océanienne se singularisent : 40 % des œuvres diffusées dans ces zones ont fait l'objet de partenariats avec des opérateurs étrangers que l'on suppose être locaux.

La proportion de productions françaises coproduites par un ou plusieurs partenaires étrangers est moins importante parmi les spectacles qui circulent en Europe (26 %) qu'au sein des spectacles diffusés en Amérique du Nord (30 %) ou en Europe centrale et orientale (32 %).

La proportion de coproductions étrangères est équivalente parmi les spectacles circulant en Europe, en Afrique et Amérique du Sud.

Notons que le taux de 26 % est constant lorsque l'on opère un croisement avec les zones de diffusion francophones/non-francophones et pays limitrophes/non-limitrophes.

FIGURE 95 – COPRODUCTEUR ÉTRANGER ET NOMBRE DE PERSONNES EN TOURNÉE

Plus de 25	59 %
De 16 à 20	36 %
De 11 à 15	34 %
De 21 à 25	33 %
De 6 à 10	27 %
De 1 à 5	21 %
Non réponse	23 %
Ensemble	26 %

FIGURE 96 – COPRODUCTEUR ÉTRANGER ET NOMBRE D'ARTISTES-INTERPRÈTES EN TOURNÉE

Plus de 20	50 %
De 11 à 20	43 %
De 6 à 10	26 %
De 1 à 5	23 %
Non réponse	30 %
Ensemble	26 %

FIGURE 97 – COPRODUCTEUR ÉTRANGER ET PRIX DE CESSION DU SPECTACLE

De 10 000 à 20 000 €	42 %
De 5 000 à 10 000 €	37 %
Plus de 20 000 €	33 %
Moins de 1 000 €	
De 1 000 à 5 000 €	22 %
Non réponse	24 %
Ensemble	26 %

Si l'on observe le lien entre présence d'un coproducteur étranger, nombre de personnes en tournée et prix de cession. Il est possible de dégager une nette corrélation : les coproductions avec des partenaires étrangers concernent essentiellement des spectacles de taille conséquente.

- 59 % des spectacles avec plus de 25 personnes en tournée font l'objet de coproductions étrangères.
- 50 % des spectacles avec plus de 20 interprètes en tournée sont coproduits par un opérateur étranger.
- 22 % des spectacles vendus hors de France entre 1 000 et 5 000 € ont été créés dans le cadre d'une coproduction avec un ou plusieurs partenaires étrangers, contre 42 % des spectacles vendus 10 000 à 20 000 € et 33 % des spectacles vendus plus de 20 000 €.

Nous avons remarqué par ailleurs que les spectacles coproduits par un opérateur étranger ont plus souvent « bénéficié d'une traduction ». (34 % des spectacles coproduits pour 24 % pour l'ensemble des spectacles). Nous pourrions penser de prime abord que la marge de manœuvre financière, censée résulter d'une mobilisation élargie de moyens, permet d'envisager plus facilement la traduction du texte. Mais dans le cas des spectacles ayant bénéficié de traduction, nous ne savons pas si la traduction préexistait à la création du spectacle, en conséquence il est aussi possible que les coproductions portent assez souvent sur des textes étrangers mais déjà traduits.

8) PISTES STATISTIQUES COMPLÉMENTAIRES

A- LE POIDS DES SPECTACLES FRANÇAIS DANS LES IMPORTATIONS DES PAYS EUROPÉENS N'EST PAS NÉGLIGEABLE : EXEMPLES DANOIS, FINLANDAIS, TCHÈQUE ET ALLEMAND

Toujours dans l'idée d'ouvrir des voies de prospection statistique, nous avons exploité des chiffres issus de bases de données étrangères dont l'accès nous a été facilité par l'équipe de Travelogue, volet « ressources » du projet-pilote Space (cf. Première Partie).

NB : les énoncés ci-dessous sont le fruit de rapprochement de données chiffrées qu'il faut bien entendu se garder de comparer dans la mesure où nous ne pouvons pas prendre en compte l'ensemble des paramètres contextuels (quantité de spectacles produits dans chacun des pays, quantité de compagnies, quantité de structures, nature et niveau des financements publics etc.)

La figure ci-dessous, dont les données sont classées selon le nombre décroissant de représentations, montre qu'au Danemark, au cours de la saison théâtrale 2007-2008, environ 15 % des représentations de productions étrangères ont concerné des spectacles anglais, 14 % des spectacles américains, 13 % des spectacles allemands et 13 % des spectacles français.

Les spectacles français font l'objet d'un plus grand nombre de représentations : environ 4 représentations par spectacle contre 1,65 à 2,70 pour les spectacles anglais, américains et allemands.

En revanche le nombre de spectateurs ayant assisté aux spectacles français est nettement plus faible que pour les spectacles anglais et américains, mais aussi ukrainiens, belges ou encore irlandais.

Le manque d'information sur le contexte de diffusion, la taille des lieux d'accueil et la nature des spectacles ne nous permettent pas d'aller plus avant dans l'analyse.

FIGURE 100 - DIFFUSION DU THÉÂTRE ÉTRANGER AU DANEMARK* SELON LA NATIONALITÉ DU PRODUCTEUR DU SPECTACLE - SAISON 2007-2008

	Nombre de spectacles	Nombre de représentations	Total de spectateurs
Royaume-Uni	20	33	18814
Etats-Unis	11	30	72720
Allemagne	12	29	4945
France	7	29	3461
Islande	1	14	437
Australie	1	7	255
Ukraine	7	7	6627
Belgique	4	7	5518
Irlande	6	6	6899
Israël	2	6	4102
Canada	2	6	289
Chine	1	5	189
Suède	2	5	694
Autriche	3	4	2585
Finlande	2	4	486
Suisse	2	4	192
Afrique du sud	3	3	2074
Argentine	3	3	119
Mexique	2	3	332
Amérique du sud	1	2	135
Colombie	1	2	75
Espagne	2	2	739
Inde	1	2	35
Italie	1	2	200
Japon	1	1	1529
Norvège	1	1	122
Pays-Bas	1	1	754
Portugal	1	1	321
République Tchèque	1	1	737

Source : Statistiques Danemark

FIGURE 101 - NOMBRE DE SPECTACLES DE THÉÂTRE ÉTRANGERS DIFFUSÉS EN FINLANDE AU COURS DES ANNÉES 2007, 2008 ET 2009

	2007	2008	2009	Total
Suède	14	16	14	44
France	15	7	12	34
Russie	17	1	11	29
Royaume-Uni	5	12	3	20
Pays-Bas	6	7	5	18
Danemark	0	10	0	10
Italie	0	5	4	9
Belgique	0	4	3	7
Espagne	0	4	7	11
Portugal	0	4	0	4
Allemagne	0	4	5	9
Estonie	5	3	3	11
Norvège	2	3	2	7
Suisse	2	3	0	5
Lettonie	2	2	2	6
Australie	0	2	0	2
Autriche	0	2	0	2
Canada	0	2	0	2
République Tchèque	0	2	0	2
Hongrie	0	2	0	2
Islande	0	1	2	3
Mongolie	15	0	0	15
Etats-Unis	7	0	2	9
Irlande	4	0	2	7
Belarus	3	0	0	3
Lituanie	2	0	0	2
Pologne	2	0	0	2
Mozambique	1	0	0	1
Brésil	0	0	2	2
Namibie	0	0	4	4
Roumanie	0	0	14	14
Total	102	96	97	295

En Finlande, sur les trois années 2007, 2008 et 2009 dans le secteur théâtral, les spectacles français ont fait l'objet d'un réel intérêt des structures de diffusion finlandaises impliquées dans la circulation du théâtre étranger sur le territoire national. La contiguïté avec la Suède et la Russie joue nettement en faveur des spectacles produits dans ces deux pays : 15 % des spectacles dramatiques étrangers diffusés en Finlande entre 2007 et 2009 sont suédois, 10 % sont russes. La préférence finlandaise revient ensuite aux créations françaises (11 %) avant celles du Royaume-Uni (7 %), des Pays-Bas (6 %), et bien avant celles d'Estonie (4 %), d'Allemagne (3 %) et des Etats-Unis (3 %).

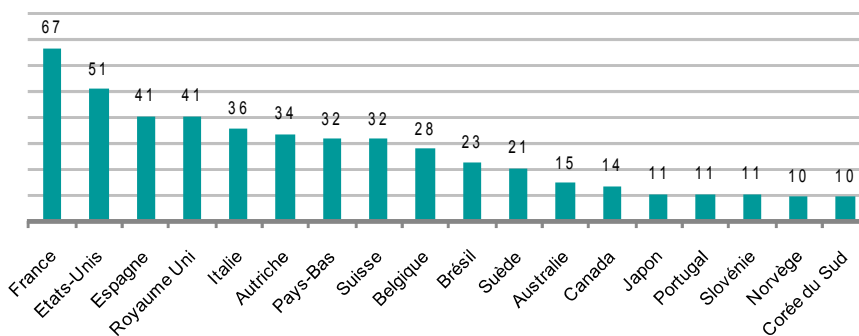
FIGURE 102 – SPECTACLES ÉTRANGERS DE THÉÂTRE DIFFUSÉS EN RÉPUBLIQUE TCHÈQUE DE 2000 À 2007 – 5 PAYS LES PLUS REPRÉSENTÉS

	Nombre de représentations	Dont festivals	%	Nombre de spectacles différents	Nombre d'équipes différentes	Représentations par équipe
Slovaquie	574	423	73,7	404	96	5,9
Pologne	177	164	92,6	163	105	1,7
Allemagne	149	116	77,8	133	92	1,6
France	115	84	73	103	70	1,6
Russie	98	51	52	83	52	1,9

Source : Institut du Théâtre de la République Tchèque

Entre 2000 et 2007, bien que là aussi la variable de la distance et des liens culturels historiques jouent en faveur des pays limitrophes, la France est l'un des pays qui exportent le plus de spectacles vers la République Tchèque après la Slovaquie, la Pologne et l'Allemagne mais avant la Russie.

FIGURE 103 – COMPAGNIES ÉTRANGÈRES PRÉSENTÉES DANS LE CADRE DU TANZPLAN EN ALLEMAGNE ENTRE 2005 ET 2010



En Allemagne, dans le cadre du TanzPlan⁷³ conduit entre 2006 et 2010, les compagnies chorégraphiques françaises ont été les équipes étrangères les plus représentées : 67 compagnies françaises, 51 américaines, 41 espagnoles, 41 anglaises.

En dépit du caractère incomplet et limité de telles données et malgré la difficulté d'établir des comparaisons, les premiers chiffres en provenance de plusieurs pays européens montrent que **l'hypothèse selon laquelle la France exporterait peu par rapport à d'autres pays est remise en cause**. Travailler plus avant dans cette direction permettrait à terme de mieux mesurer la place des spectacles français sur plusieurs scènes européennes en particulier et sur le marché européen en général.

⁷³ En 2005, la Kulturstiftung des Bundes (Fondation fédérale pour la culture) mettait sur pied le TanzPlan (Plan pour la danse). Doté de 12,5 millions d'euros sur cinq années, le programme avait pour objectif de promouvoir la danse en soutenant neuf grands projets locaux ainsi que des initiatives en matière de formation.

B- LES RECETTES GLOBALES À L'EXPORTATION SONT CERTAINEMENT SIGNIFICATIVES MAIS LES DONNÉES EN PRÉSENCE NE PERMETTENT PAS DE LES ÉVALUER PRÉCISÉMENT

Le manque de traçabilité des activités d'exportation et d'importation de spectacles et surtout l'absence actuelle de données ne permettent d'opérer pour l'heure une évaluation économétrique des recettes globales à l'exportation dans le champ du spectacle vivant. Néanmoins, afin d'entrouvrir la voie, nous nous sommes appuyés sur les chiffres d'ores et déjà collectés par questionnaire pour réaliser une extrapolation.

Le croisement entre les prix de cession classés par tranche d'une part (Figure 68) et le nombre moyen de lieux d'accueil par spectacle à l'étranger d'autre part (Figure 38a) permet d'estimer que les recettes de ventes de 788 spectacles français sur quatre années ont pu atteindre 24 millions d'euros, soit 6 millions d'euros par année. Deux éléments nous conduisent à penser que le résultat de ce calcul est tout à fait inférieur à la réalité.

D'une part, nous ne disposons pas des données relatives à l'ensemble des spectacles français diffusés à l'étranger entre 2006 et 2009, dont le nombre dépasse très probablement le millier.

D'autre part, grâce aux données établies par le Bureau du Théâtre de la Danse de Berlin (cf. Première Partie), nous savons que les recettes de cession perçues par les compagnies et les artistes français en Allemagne s'élèvent en 2009 à 640 000 €. Ce montant correspond à la vente de 84 spectacles, et 198 représentations soutenues et/ou initiées par le BTD. Nous pouvons alors estimer que pour l'ensemble des spectacles représentés en Allemagne, avec ou sans le soutien du BTD, les recettes de cession ont été environ d'1 million d'euros pour la seule année 2009⁷⁴.

Une étude consacrée spécifiquement à cette approche économique permettrait d'évaluer plus nettement le volume global de recettes à l'exportation dans le domaine du spectacle vivant.

Elle pourrait éventuellement inclure une estimation du ratio entre le montant des aides publiques investies et le montant des recettes afférentes aux projets de diffusion.

Pour être complète, elle devrait nécessairement tenir compte de l'ensemble des produits générés par le marché étranger : recettes de cession mais aussi cachets et droits d'auteur. En effet, **la diffusion des spectacles à l'étranger permet aussi d'augmenter le volume de travail des artistes français, d'amplifier le volume d'exploitation des spectacles et simultanément d'en allonger la durée d'exploitation**. Au regard des spécificités propres à l'économie du secteur, l'évaluation des bénéfices corollaires à l'exportation de spectacles ne peut être réduite à la mesure des recettes.

⁷⁴ Le périmètre de l'étude exclut l'observation des flux d'œuvres/textes, dans le cas contraire nous aurions également pu chercher à estimer le montant des droits d'auteur perçus par des créateurs français au titre de l'exploitation de leurs œuvres à l'étranger. En Allemagne, en 2009, le montant des droits afférents à cette exploitation était de 70 000 €.



CONFRONTER LES DÉTACHÉS
ANCIENNES ET
INTERNATIONALES
DES DÉTACHÉS FRANÇAIS
AU SPECTACLE URBAIN
ET METTRE EN VERTU LEURS
DÉTACHÉS

PRÉAMBULE

Le développement d'activités d'échanges par-delà les frontières nationales - organisation de « dates » à l'étranger ; construction d'aires de diffusion ; concrétisation de projets de coopération - est le fruit d'une alchimie qui requiert trois ingrédients essentiels : **le désir, la rencontre, la structuration**. Ce qui implique de : susciter l'envie et inciter ; permettre la rencontre et favoriser l'échange sur la durée ; renforcer la professionnalisation et faciliter la structuration.

De telles lignes directrices reposent sur une charpente commune constituée **de solides apports en ressources**. L'ensemble des mesures que nous allons évoquées ci-dessous sont nécessairement irriguées en amont et en aval pas des activités de veille, de gestion de l'information, de transmission et d'intermédiation (entre l'information qui existe et les acteurs qui en ont besoin), de médiation individuelle (conseil personnalisé...), de médiation collective (temps d'information, conférences, ateliers, rencontres professionnelles...), d'ingénierie de projet.

Le succès des initiatives publiques suppose également de répondre à deux formes d'attentes du terrain :

- Le secteur et les acteurs qui en assurent la dynamique ont besoin **des financements** nécessaires au développement de nouvelles activités et de nouvelles missions.
- Ils ont aussi et tout autant besoin **de continuité et de cadres stratégiques lisibles**.

Les résultats observés grâce à la présente étude sont manifestement significatifs et prometteurs, la conjugaison des trois types d'intervention cités ci-dessus (apports en ressources, financements dédiés, cadres stratégiques) permettrait de produire d'incontestables effets démultiplicateurs.

1) TRAVAILLER PLUS AVANT SUR LA DÉFINITION DES OBJECTIFS ET DES LOGIQUES POURSUIVIS

Mettre en œuvre une dynamique consolidée et renouvelée nécessite de suivre simultanément deux sillons parallèles et complémentaires :

- ▶ Evaluer et optimiser certains des instruments et programmes existants ;
- ▶ Concevoir et mettre en pratique de nouveaux outils et de nouveaux dispositifs.

Cependant, le travail sur les outils doit avoir pour préalable la définition d'objectifs cohérents et soutenables. Nous pouvons d'ores et déjà énoncer trois axes saillants :

- ▶ **Stabiliser et surtout optimiser la présence des spectacles étrangers en France ;**
- ▶ **Favoriser la circulation des spectacles français à l'étranger ;**
- ▶ **Faciliter les coproductions ainsi que les autres formes de coopération.**

Mais il serait bénéfique de conduire une réflexion plus approfondie sur les logiques qui sous-tendent les choix opérés. Les questionnements suivants pourraient en constituer la trame :

- ▶ Souhaite-t-on viser des spectacles ou **des esthétiques particulières** ?
- ▶ Comment créer de la continuité entre les politiques de soutien à la création et les politiques de diffusion à l'international ?
- ▶ Souhaite-t-on intervenir sur un marché : **logiques d'import/export** ? Assurer une présence française à l'étranger : **logiques diplomatiques et politiques** ? Contribuer au développement du volet culturel et artistique de la construction européenne : **logiques de coopération, de dialogue interculturel et de solidarité** ? Comment combine-t-on, comment concilie-t-on ces postures ?
- ▶ S'il est question d'agir sur une logique de marché, comment tenir compte des **déséquilibres économiques et des asymétries** en termes d'infrastructures et de capacités institutionnelles entre pays et régions d'Europe ? Les échanges peuvent-ils réellement être instaurés en-dehors de cadres solidaires ?
- ▶ Comment clarifier l'**articulation entre les acteurs de l'Etat** ? Entre ministères et entre acteurs majeurs, les objectifs et les moyens sont différents, il faut pourtant rompre avec les pré-carrés du passé, optimiser les complémentarités, et permettre les collaborations et les synergies là où elles créent de la pertinence et de la cohérence.
- ▶ Comment intensifier et améliorer les endroits d'**articulation entre l'Etat et les collectivités territoriales** ? Les collectivités territoriales sont désormais des acteurs majeurs aux côtés des compagnies et des lieux. Ces derniers ont besoin que soient renforcées les convergences entre gouvernance étatique et gouvernances locales. Les aires de diffusion et de coopération - notamment à l'échelle transfrontalière - ne peuvent être pensées et construites uniquement de façon centralisée : l'accès à l'Europe ne passerait-il pas aussi par la capacité à dialoguer avec les territoires ?
- ▶ Enfin et surtout, comment **éviter de créer le malentendu et de générer une forme d'« illusion européenne »** ? Dans une période de crise de la diffusion et de resserrement des crédits, l'espace européen est trop facilement perçu et présenté comme une issue de secours. Il est pourtant avéré qu'organiser des dates à l'étranger est difficile et les opérations, prises isolément, se révèlent souvent peu intéressantes financièrement. En outre, tous les spectacles n'ont peut-être pas forcément vocation à tourner hors de France.

2) STABILISER ET OPTIMISER LES DISPOSITIFS QUI PERMETTENT DE FAIRE CONNAÎTRE LES SPECTACLES, DE FACILITER LA RENCONTRE ET DE CONCRÉTISER LES PROJETS

A- PÉRENNISER L'ACCUEIL DES SPECTACLES ÉTRANGERS EN FRANCE ET NOTAMMENT INCITER LES LIEUX À COOPÉRER PLUS ET MIEUX

(1) STABILISER LES OUTILS décrits dans l'état des lieux : soutien à la mobilité des professionnels français pour le repérage ; présentations des spectacles dans les rencontres professionnelles ; aide à la tournée ; aide au surtitrage ; garanties financières.

(2) OPTIMISER LA PRÉSENCE DES SPECTACLES VENUS DE LOIN en augmentant le nombre de programmations dans un plus grand nombre de lieux. Monter de vraies tournées se révèle encore trop souvent une gageure. Une circulation plus ample et mieux coordonnée des spectacles étrangers en France bénéficierait pourtant à l'ensemble du secteur sur plusieurs niveaux.

En premier lieu, elle induit une mutualisation des coûts (voyages, traduction et surtitrage) ainsi qu'une mise en commun du repérage.

De surcroît, elle renforce et diversifie l'offre artistique proposée aux publics. Parmi ces publics, elle enrichit notamment l'univers des artistes français, elle contribue à contenir le phénomène de « nombrilisme » qui peut conduire à l'appauvrissement des formes. Une meilleure circulation des spectacles étrangers démultiplie les opportunités de confrontations fertiles et favorise les échanges entre les langages artistiques. Les découvertes et rencontres artistiques, les hybridations et les croisements créatifs concourent à la qualité, à la variété, et à la créativité des propositions françaises.

Les artistes, nous le savons, sont également de plus en plus sollicités par les programmeurs pour conseiller des spectacles. A cet égard, accueillir efficacement des artistes étrangers en France c'est parier sur un canal original de promotion de la scène française : de retour dans leur pays, certains se feront l'écho de ce qu'ils ont vu et apprécié.

Enfin, l'engagement des établissements français dans une telle dynamique, leur désir de découvrir et de présenter des formes artistiques venues d'ailleurs peut progressivement les amener – dans le cadre d'un accompagnement idoine et incitatif – à s'impliquer dans des projets de coopération hors des frontières nationales. Ces logiques graduellement développées au sein de festivals et/ou de réseaux internationaux (ex. : Next, NextStep, Prospero...) produisent des effets tremplins qui profitent aussi aux artistes français.

En conséquence, il faut envisager l'accroissement des moyens afin d'être en mesure d'inciter les lieux à coopérer plus et mieux.

La scène française peut d'autant mieux exporter ses productions que les acteurs qui la composent ont eux-mêmes le souci d'accueillir et de s'intéresser aux spectacles étrangers. Il n'y a néanmoins ni réciprocité directe ni ligne droite entre la France et l'étranger mais un mouvement complexe composé d'un éventail de facteurs.

B- PROLONGER LES DISPOSITIFS EXPÉRIMENTAUX DE PROMOTION DU SPECTACLE FRANÇAIS

Depuis la fin de l'année 2008, un concept de plates-formes destinées aux programmeurs étrangers a été développé : les Focus et Salons d'artistes. Manifestations de visibilité du spectacle vivant français, ils présentent une sélection de spectacles et de démarches artistiques français.

Concrètement il s'agit de prendre en charge les programmeurs pour qu'ils puissent voir en un temps resserré de nombreuses propositions, notamment en mettant à profit les bourses dont les ambassades françaises disposent pour favoriser la mobilité des professionnels étrangers.

La conjugaison - d'ores et déjà effective - des compétences et de l'expertise des opérateurs français (Onda et CulturesFrance/Institut français) permet de dégager des priorités, repérer les personnalités et organiser les rendez-vous.

Les premières éditions ont suscité un réel intérêt des professionnels étrangers. Aussi, dans le contexte actuel, le prolongement des dispositifs expérimentés ces dernières années se révèle indispensable.

A cet égard, plusieurs mesures peuvent être envisagées :

- ▶ **Prévoir une évaluation régulière** de ces dispositifs.
- ▶ Affiner, perfectionner, **améliorer le repérage des professionnels, et l'affectation des bourses** afin de cibler de mieux en mieux les bonnes personnes.
- ▶ Intensifier les invitations.
- ▶ **Assurer une continuité sur les trois prochaines années**, condition sine qua non pour évaluer les résultats et donner aux opérateurs étrangers le temps de repérer ces rendez-vous comme des événements incontournables, efficaces et légitimants.
- ▶ **Compléter ces dispositifs de dynamiques affinées, personnalisées**, patiemment tissées en direction de structures et de personnalités précises

C- RESSERRER LES LIENS AVEC LE RÉSEAU CULTUREL FRANÇAIS À L'ÉTRANGER ET AVANCER SUR LE DOSSIER « BUREAUX SPÉCIALISÉS »

Un resserrement des liens entre le réseau culturel français à l'étranger et le maillage français de structures de création, de production, de diffusion, de formation et de ressources est une nécessité. Ces dernières devraient en effet pouvoir s'appuyer davantage sur le réseau des attachés et des conseillers culturels pour développer leurs activités à l'étranger.

Une telle dynamique suppose que soient réunies plusieurs conditions :

- ▶ Renforcer le rôle pivot des personnes en poste dans les ambassades et les instituts français sur la base d'un recrutement plus adapté ;
- ▶ Favoriser la mise en œuvre de programmes de formation ambitieux et appropriés aux caractéristiques propres du secteur du spectacle vivant ;
- ▶ Faciliter les contacts avec le maillage français ;
- ▶ Inciter les compagnies et les établissements à impliquer les services culturels des ambassades et les instituts français - notamment en les informant systématiquement de leurs déplacements à l'étranger - pourrait également s'avérer opportun.

La création de bureaux spécialisés a aussi souvent été évoquée au cours de la dernière décennie, et est toujours d'actualité d'autant plus que leur pertinence n'est plus à démontrer. Leur ancrage au sein d'une aire de diffusion et leur connaissance approfondie des réalités du terrain permettent de répondre à des enjeux forts :

- s'appuyer sur le dynamisme des opérateurs de diffusion locaux ;

- maîtriser les spécificités d'un secteur et partager un langage commun avec les partenaires potentiels ;
- avoir un lien direct avec la scène française ;
- disposer d'un réseau informel, mettre en lien les professionnels français et étrangers ;
- opérer une veille permanente (actualité artistique, professionnelle, politique) ;
- développer des stratégies pertinentes ;
- pérenniser les missions par-delà les mouvements de personnels.

Néanmoins, **l'existence de tels relais requiert de mobiliser les financements appropriés** (dotation à des niveaux qui leur permettent notamment d'être crédibles vis-à-vis de leurs partenaires locaux), et nécessite de prévoir l'élaboration de documents cadres qui en stabilisent l'existence et le fonctionnement. Le rapprochement engagé entre les Ministères de la culture et des affaires étrangères sur ce dossier - s'il est poursuivi - pourrait faciliter l'émergence de ces bureaux spécialisés.

Les modes opératoires et l'organisation des activités de l'Institut français n'étant pas encore définis, il est difficile d'avoir une nette visibilité sur les évolutions à venir dans ce domaine. Si sur certaines zones géographiques, la priorité est effectivement donnée à la valorisation du spectacle français et au soutien de projets coopératifs, les changements dans le recrutement et la formation des postes pourraient permettre de confier ces missions à des spécialistes. Cette mutation pourrait se présenter dans certains cas comme une alternative à la création de bureaux spécialisés.

3) CONCEVOIR ET METTRE EN ŒUVRE UNE NOUVELLE DÉMARCHE DE SOUTIEN ADAPTÉE À LA MULTIPlicitÉ DES INITIATIVES ET À LA DIVERSITÉ DES TRAJECTOIRES

A- DÉVELOPPER DES SERVICES D'EXPERTISE ET DE CONSEIL INDIVIDUALISÉS

Construire ses propres opportunités ne peut reposer sur des recettes toutes faites, des modèles intégralement transposables. En matière de formulation et d'ingénierie de projet, les acteurs ont besoin que soient développés le conseil et le suivi personnalisé qui aboutisse à ce que **les rencontres décisives** aient lieu : **le « bon » artiste rencontre le « bon » programmeur au bon moment.**

B- ACCOMPAGNER LA GERMINATION, LE DÉVELOPPEMENT ET LA CONSOLIDATION DES PROJETS EN PLAÇANT L'ARTISTIQUE AU CŒUR DE LA DÉMARCHÉ

En ayant à l'esprit que la réalisation d'un projet à l'étranger - de diffusion et/ou de coopération - requiert couramment deux à trois années de préparation pour cheminer de l'idée à la concrétisation, on comprend à quel point **des mesures d'accompagnement peuvent faciliter le parcours des porteurs de projet et**

favoriser l'aboutissement des initiatives. La définition et la mise en œuvre de ces mesures nécessiteront une phase de réflexion sur la notion même d'accompagnement.

Quelques principes peuvent d'ores et déjà être avancés.

L'accompagnement implique une posture ouverte et une approche sur mesure : considérer qu'à une multitude de besoins, de désirs, de spécificités et de réalités répondront une multitude d'initiatives, de projets, de pratiques et de formats qu'il ne sera possible de soutenir pertinemment que par une variété d'actions et de réponses, une réelle adaptabilité et une vraie réactivité. Dans cet état d'esprit, la production artistique et la coopération culturelle produisent leurs outils et non l'inverse.

Il exige de la disponibilité et de la compétence pour s'appliquer à expertiser les propositions, comprendre l'économie des projets et surtout aider à leur positionnement. Travailler le positionnement en plaçant la démarche artistique au cœur du projet est parfois l'étape la plus difficile parce que les acteurs doivent appréhender une multiplicité de cadres référentiels : celui des disciplines ; celui des pratiques : qui fait, quoi, quand, comment ; celui des outils et des dispositifs ; celui de l'éthique et des valeurs ; celui de la théorie.

L'accompagnateur ne fait pas à la place de l'acteur, il l'incite, il l'encourage, il lui fait confiance, il lui apporte un soutien, il respecte sa liberté et son autonomie.

Accompagner c'est aussi être prêt à mettre les objectifs artistiques au cœur des pratiques et accepter de donner de la place à la recherche, la confrontation et les tensions fertiles autant qu'aux résultats concrets et immédiats.

Cette approche devrait répondre à plusieurs exigences :

- ▶ Les professionnels ont besoin d'informations, de connaissances et de formation : 3) ;
- ▶ La faisabilité des projets dépend aussi de l'importance, de la disponibilité et de la pertinence des ressources financières : 4) et 5) ;
- ▶ Les spécificités propres à chaque secteur disciplinaire doivent être prises en compte : 6).

C- ACCOMPAGNER PAR UN APPORT EN INFORMATION, EN CONNAISSANCES ET EN FORMATION

Faire circuler l'information, favoriser la transmission des connaissances et des savoir-faire, fournir du conseil spécialisé, c'est **apporter aux projets de la valeur ajoutée et des instruments de faisabilité, grâce auxquels les soutiens financiers peuvent être employés de manière plus efficiente**. Pour les opérateurs, la détention d'une information pertinente et qualifiée, la compréhension du contexte dans lequel ils évoluent ainsi que l'identification des partenaires adéquats constituent un atout décisif pour concrétiser leurs projets tant à l'échelle économique qu'artistique.

(1) SENSIBILISER, INCITER, INFORMER

Au regard de la méconnaissance des enjeux européens, des circuits et réseaux existants, des sources de financements disponibles, du fonctionnement des institutions européennes, de la difficulté à se projeter dans l'espace européen et de « penser un projet européen », l'information et la sensibilisation des acteurs du spectacle vivant pourraient constituer des priorités.

Faire circuler l'information sur l'actualité professionnelle et les conditions générales d'activité dans des cadres de référence européens et internationaux en perpétuelle évolution peut reposer sur le développement :

- ▶ De services : veille, interface vers l'interlocuteur le mieux armé et le plus proche, ateliers collectifs, journées techniques, rencontres professionnelles...

► D'outils documentaires : newsletters spécialisées, fiches pratiques, fiches techniques, guides, boîtes à outils en ligne, fichiers, bases de contacts...

(2) FORMER, PROFESSIONNALISER

Conduire des projets de diffusion et/ou de coopération à l'étranger est un vrai métier qu'il faut prendre le temps d'apprendre.

La capitalisation puis la transmission des méthodologies de travail, des connaissances et des savoir-faire contribue à la professionnalisation des activités de production en général - et de coproduction transnationale en particulier - et de diffusion (côté compagnies et côté lieux). L'accélération du transfert de savoirs et de compétences nécessite :

► **L'ouverture des formations initiales** : invitation de professionnels étrangers ; incitation aux stages d'immersion en Europe ; échanges entre écoles et entre universités ; apprentissage systématisé d'une ou de plusieurs langues ; sensibilisation des étudiants en art aux expressions étrangères et réciproquement ;

► **L'internationalisation des formations continues** : connaître et comprendre les pratiques et les politiques culturelles des Etats-membres et de l'UE ; repérer et tenir compte des héritages, des spécificités et aussi des déséquilibres tant économiques et structurels que techniques.

► **La sensibilisation et la formation des personnels** administratifs qui reçoivent et dialoguent avec les porteurs de projet.

Parmi les actions à envisager, citons :

► **Soutenir et accompagner les agences ou offices publics** nationaux et régionaux ;

► **Repérer et aider les initiatives privées** originales et pertinentes (ex. : Belle ouvrage).

► **Prolonger et financer durablement les expérimentations européennes concluantes** (ex. : volet formation du programme Space). Favoriser généralement l'existence de formations continues courtes, itinérantes, adaptées aux différents besoins, attentes et profils. La dimension européenne d'une formation répond non seulement au besoin de renforcement des compétences individuelles mais également au besoin de rencontre entre professionnels.

Dans tous les cas, les offres de formation en matière de projet européen devraient reposer plus systématiquement sur une logique de ciblage et de sélection de participants à partir d'une expertise des besoins de la compagnie ou du lieu et de la pertinence du projet.

(3) FAVORISER LA MISE EN ŒUVRE DE FORMATS D'ACCOMPAGNEMENT COLLECTIF

Les journées d'information, les ateliers, les conférences, les voyages d'étude sont autant d'outils incontournables de transmission de connaissances et de partage d'expérience.

Pour aller plus loin, il apparaît nécessaire d'**appuyer les formats innovants d'accompagnements collectifs** sur le modèle, par exemple, des « Jouer collectif », des « Rebonds » et du tutorat expérimentés depuis 2007 par l'Arcadi. Les premiers réunissent des équipes arrivées à un stade similaire dans leur parcours et ayant des préoccupations communes. Rompant les contraintes de l'isolement et s'appuyant sur des témoignages concrets (du vécu que l'on ne peut trouver dans des fiches pratiques), ils instaurent entre elles des espaces d'échanges, créent de l'émulation et génèrent du transfert d'information. Dans un contexte de complexification des compétences requises, le dispositif de tutorat permet à de jeunes administrateurs de compagnies d'acquérir dans une ambiance bienveillante le recul nécessaire à l'exercice de leur métier et de sortir de l'isolement. Les Remue-Méninges mis en œuvre depuis 2001 par Lieux publics et les Laboratoires artistiques ouverts en 2010 au sein de CultureOCentre sont également des concepts permettant d'accompagner la maturation des projets artistiques.

Le défi consiste à **élargir ces formats à l'échelle européenne** avec tout ce que cela suppose de complexité mais aussi tout ce que cela induit en matière de potentiel de rencontre, et de déclenchement d'effets en chaîne. A cet égard, les Hot Houses conçues dans le cadre du réseau européen In Situ proposent un modèle intéressant. Elles offrent un espace de rencontre humaine et conviviale entre des artistes – qui travaillent sur une intuition, un projet en germe – et des programmeurs, des experts, ainsi que d'autres artistes. Les échanges nourrissent le processus de création et des réseaux d'interconnaissances se tissent.

D- ACCOMPAGNER FINANCIÈREMENT LA PRISE DE RISQUE ET L'AFFERMISSEMENT DES PROJETS

Garantir les conditions de valorisation des atouts des acteurs français suppose une intervention financière renforcée et appropriée à chaque étape de réalisation des projets.

Comme dans tout autre secteur économique, les acteurs du spectacle vivant ont besoin de capitaux pour investir dans **la phase de recherche et de développement** : repérage, prospection, réseautage, marketing etc. Néanmoins, les modèles d'exportation valables ailleurs ne peuvent être transposés dans l'économie du spectacle vivant. L'investissement est rarement amorti par l'accroissement des ventes, les économies d'échelle y sont difficiles à réaliser, la notion de gains de productivité est caduque, les marchés sont structurellement incertains et aléatoires.

Cette étape ne pouvant systématiquement aboutir à un retour sur investissement rapide et direct, les projets entrepris par les compagnies et les structures en matière de diffusion, de coproduction internationale, de missions préparatoires, de résidences, de traduction et de surtitrage, d'organisation d'événement, d'échanges et de partenariats de tout type devraient pouvoir reposer sur des mécanismes de soutien financier spécifiques. Il est indispensable que **la phase de consolidation voire de pérennisation** des démarches et des projets lourds puisse aussi s'appuyer sur des financements appropriés qui s'additionnent avec d'éventuels financements européens, les deuxièmes n'ayant pas vocation à se substituer aux premiers.

Ces **nouveaux instruments financiers** devraient être adaptés à l'échelle du projet et reposer sur une expertise permettant d'intervenir à un moment précis et de contribuer à la réalisation de certaines étapes essentielles de réalisation du projet.

Leur mise en œuvre créerait d'incontestables effets levier. Ils auraient simultanément un pouvoir incitatif, à la condition qu'ils soient lisibles et accompagnés de dispositifs de conseil et de médiation tels que décrits ci-dessus.

Le ou les systèmes de soutien seraient d'abord à caractère national mais des partenariats avec des acteurs locaux pourraient être envisagés sur le modèle de ce qui se fait d'ores et déjà dans le secteur cinématographique ou même en s'inspirant des coopérations expérimentées dans le domaine des arts de la scène avec la Charte interrégionale de diffusion.

Les enjeux de mobilité - individuelle et collective - feront l'objet d'une attention et d'efforts particuliers. A cet égard, nous rappelons ici que l'étude européenne *Mobility Matters* conduite par ERICarts a nettement montré que les artistes et leurs administrateurs ont besoin de pouvoir « développer leurs propres recherches et leurs ambitions d'exploration, indépendamment des rencontres liées à la diplomatie culturelle ou à d'autres agendas ». Les initiatives entreprises à l'échelle française devraient intégrer cette perspective d'autonomisation de la mobilité par rapport aux contraintes de la diplomatie nationale et des projets de coopération décentralisée.

E- RENFORCER LA PLACE DE L'INTERNATIONAL DANS LES CONVENTIONNEMENTS ET LES CONTRACTUALISATIONS

S'engager dans une politique d'incitation et d'accompagnement nécessiterait de mieux prendre en compte les délais et les surcoûts engendrés par l'organisation de projets en dehors des frontières nationales.

Les conventions et les contrats passés avec les compagnies et les établissements devraient pouvoir comporter un volet relatif aux activités internationales de diffusion et/ou de coopération.

Compte-tenu des enjeux, il apparaît nécessaire de prévoir des échanges préalables avec les parties concernées à partir des questionnements suivants : les dispositifs de financement peuvent-ils évoluer afin de mieux appréhender l'implication des acteurs à l'international ? Comment permettre aux équipes de se projeter sur le long terme et d'opérer les investissements nécessaires au développement de leurs activités internationales ?

F- PRENDRE EN COMPTE LES SPÉCIFICITÉS PROPRES À CHAQUE DISCIPLINE

L'exposé des précédentes recommandations ne fait pas la distinction entre les disciplines couvertes par le champ de l'étude. Pourtant les économies de la danse, du théâtre, des arts du cirque, de la rue et de la marionnette présentent des caractéristiques différentes. Les pratiques des professionnels répondent à des contextes et des besoins particuliers.

L'optimisation des outils existants et la conception de nouvelles modalités de soutien devront tenir compte de ces spécificités.

En ce qui concerne l'exemple de la marionnette et du théâtre d'objet, l'étude a révélé une réelle dynamique de ce secteur et une forte propension de ses acteurs à se projeter en dehors des frontières nationales, certainement favorisée par la légèreté des formes et le faible coût des spectacles. Compte-tenu de l'actualité professionnelle de ce secteur – en pleine structuration – il serait certainement pertinent de prévoir dès à présent des formats d'accompagnement et de valorisation des activités transnationales qui lui soient propres. Au préalable, il sera nécessaire d'appréhender plus précisément le phénomène : observer quelles esthétiques circulent à l'étranger, vers quels pays, au sein de quels circuits, avec quelles pratiques. Cette ultime remarque nous permet de faire le lien avec la préconisation suivante afférente à la production de données quantitatives et qualitatives.

4) SYSTEMATISER LA PRODUCTION DE DONNÉES

Appuyer les décisions et l'action des pouvoirs publics comme des professionnels sur une démarche d'observation objective et régulière

Les travaux ont permis de construire un certain nombre de données statistiques et de commencer à s'éloigner des hypothèses impressionnistes. Il apparaît désormais nécessaire de poursuivre les efforts afin d'étayer une vision juste des réalités du secteur et d'établir un socle de travail objectif. Les décisions et l'action des pouvoirs publics comme des professionnels doivent pouvoir reposer sur des bases quantitatives et qualitatives sérieuses de manière à gagner en pertinence et en cohérence.

Manifestement, il sera le plus souvent impossible de collecter de l'information sur les activités et pratiques très antérieures, il est par contre indispensable de prévoir dès à présent les dispositifs nécessaires à l'observation des phénomènes actuels et à venir.

A- OPTIMISER LES INSTRUMENTS EXISTANTS ET CRÉER DE NOUVEAUX OUTILS DE COLLECTE ET D'ANALYSE DE DONNÉES

La production régulière de connaissances nécessite de définir et de mettre en œuvre un dispositif d'observation. L'observation collecte, exploite, analyse et met en forme les informations, elle diffuse et valorise des résultats. Elle peut mobiliser des données préalablement disponibles à l'échelle régionale, nationale et européenne, et s'appuyer sur des structures existantes. Elle repose aussi sur la construction de données spécifiques.

B- ASSURER UNE PERMANENCE ET UNE RÉGULARITÉ DE L'ACTIVITÉ

Une démarche d'observation supposerait une permanence de l'activité, fondée sur le recueil régulier de données et sur un ou des outils performants de gestion des informations. Par la production de données actualisées, comparables (à l'échelle européenne) et récurrentes, et par l'instauration d'un dialogue constant avec les différents partenaires, elle accompagnerait le développement des stratégies à l'œuvre. Elle pourrait également en évaluer l'impact en opérant des rapprochements et des comparaisons dans le temps et dans l'espace.

C- ENGAGER UNE DÉMARCHE PARTENARIALE

Dans le contexte qui nous intéresse, une démarche d'observation impliquerait en amont un principe de relations partenariales entre les acteurs directement intéressés dans la définition et la mise en œuvre du dispositif.

Les échanges pourront notamment aider à la définition d'indicateurs c'est-à-dire déterminer ce qu'il importe de savoir en priorité, se mettre d'accord sur quelques données essentielles qui permettent sur la durée de comprendre les tendances et de faire des choix. Ils porteront également sur des questions terminologiques et typologiques (ex. définition des termes coproduction, résidence, réseau, coopération etc.).

Ce travail de cadrage méthodologique devra s'opérer tant à l'échelle européenne qu'à l'échelle interrégionale. Rappelons ici que trois études régionales publiées récemment par l'Arcadi, la NACRe et Réseau en Scène⁷⁵ ont inclus dans l'observation des données relatives à la diffusion européenne et internationale, mais aucune des trois agences n'a retenu le même indicateur : en Ile-de-France les compagnies consultées ont indiqué la proportion de représentations assurées à l'étranger sur une année ; en Rhône-Alpes les compagnies ont été invitées à déclarer le pourcentage de spectacles diffusés à l'étranger sur trois années de référence ; en Languedoc-Roussillon, les observateurs ont repéré dans des données communiquées par la DRAC l'implantation des lieux ayant accueilli les spectacles créés dans la région (région/hors région/étranger).

⁷⁵ Consultation des compagnies chorégraphiques d'Ile-de-France, Arcadi, 2007 ; Etat des lieux des compagnies dramatiques professionnelles en région Rhône-Alpes : constats et pistes de propositions, NACRe, 2009 ; La création et la diffusion du spectacle vivant en Languedoc-Roussillon, dir. Emmanuel Négrier, Réseau en Scène, 2006).

D- CONTRIBUER À LA GÉNÉRALISATION DES DÉMARCHES D'ÉVALUATION

La réalisation de la présente étude s'est confrontée au manque de données relatives à l'activité des acteurs majeurs (Ministères, opérateurs).

Sans prétendre réduire les projets artistiques et culturels à des séries de données chiffrées, la concrétisation de la culture de l'évaluation au sein de ces établissements permettrait de :

- Produire des données sur les échanges avec l'Europe et le reste du monde ;
- Gagner en visibilité sur l'affectation des financements publics et sur les critères d'attribution ;
- Mesurer en partie l'efficacité des outils ainsi que l'impact des choix opérés et des politiques mises en œuvre tant en termes qualitatifs que quantitatifs.

En cas de rapprochement concret entre le maillage national du spectacle vivant et le réseau culturel français à l'étranger, une évaluation de l'action de ce dernier et une mesure de sa valeur ajoutée seraient également utiles.

E- ELARGIR LES TRAVAUX DE RECHERCHE AUX DOMAINES QUI N'ONT PU ÊTRE TRAITÉS JUSQU'À PRÉSENT

Le contenu de l'étude a permis de mettre à jour et de chiffrer des tendances en matière de circulation des spectacles. Au fil des pages, nous avons pointé à plusieurs reprises des thématiques et des phénomènes majeurs dont l'observation et l'analyse apporteraient des éclairages instructifs.

Nous en établissons ici une liste non-exhaustive en détaillant plus ou moins les enjeux afférents :

- Etendre les travaux au **secteur musical**.
- Etendre les travaux à la **circulation des textes**.
- Approfondir les observations relatives au **secteur jeune public**.
- Approfondir **l'approche économique permettant de mesurer plus finement le volume des recettes globales à l'export**.

Au-delà de l'observation de la circulation des spectacles, prévoir des travaux au croisement des champs suivants :

- Recenser et analyser les **projets de coopération**.
- Identifier et décrire la **nouvelle typologie des réseaux** : pratiques, réalités, échelles.
- Analyser et mesurer le **rôle des festivals** en matière de diffusion et de coproduction.
- Zoomer sur les **salons commerciaux**.
- Quantifier et qualifier l'internationalisation des pratiques, notamment en matière **de résidences et de coproduction** (tout particulièrement pour les spectacles étrangers pour lesquels nous n'avons pour l'heure pas de données) : quelles structures, quelles disciplines, quelles esthétiques, quelles enveloppes financières, quels principes, quels accords, quel accompagnement.

Parmi les enjeux de telles recherches : mesurer l'impact des projets de coopération ; capitaliser l'expérience des structures et des personnes qui ont mené ces projets, inventé des dispositifs, tester des outils, imaginer des solutions ; valoriser les savoir-faire ; inventer des formats de transmission ; faire confiance aux acteurs.

Enfin, un point essentiel mériterait une attention particulière : en 1992, **les collectivités territoriales** ont été autorisées à mener une activité internationale en poursuivant des buts économiques, culturels, scientifiques ou humanitaires. Depuis les initiatives ont foisonnées et de nombreuses collectivités portent ou financent des projets de coopération. Toutes relations partenariales avec ces acteurs désormais majeurs dans le paysage des échanges culturels transnationaux gagneraient à reposer sur une réelle connaissance des pratiques et des politiques locales et une meilleure compréhension des évolutions dans ce domaine.

5) INTENSIFIER LA RÉSONNANCE EUROPÉENNE

Le développement de l'ensemble des modalités de travail décrites ci-dessus peut difficilement être conçu dans les seules limites du territoire national. Il devrait s'inscrire dans le contexte européen et permettre d'accélérer une partie des dynamiques à l'œuvre à l'échelle communautaire.

► **Poursuivre les travaux et les actions entrepris par le MCC contribuant à la convergence** dans des domaines d'ores et déjà bien repérés (statut, visas et permis de travail, régimes sociaux et réglementation fiscale, propriété intellectuelle). Faciliter l'harmonisation en matière de normes techniques.

► **Favoriser au sein des administrations (ministérielles, régionales, locales) et des grandes structures une meilleure connaissance des enjeux, des dossiers et des cadres européens**, une plus grande maîtrise des fonctionnements et logiques communautaires permettant de décentrer et de relativiser (européaniser) l'approche française.

► **S'inscrire dans une perspective de rapprochement des données et des analyses à l'échelle européenne**

Il est indispensable de tirer des enseignements du projet-pilote Travelogue/Space, et notamment de systématiser l'inscription des recherches et des analyses françaises dans un contexte comparatiste, en s'appuyant sur des collaborations avec les partenaires européens.

L'observation conduite à l'échelle nationale sera de nature à contribuer significativement au partage de données à l'échelle européenne et positionnera les opérateurs français concernés comme moteurs sur ces questions.

CONCLUSION

Dans un domaine où le manque de données était jusqu'à présent patent, la présente étude expose des résultats particulièrement foisonnants. Ces travaux permettent d'ouvrir des pistes et offrent au secteur de réelles perspectives de réflexion et d'action. **L'un des principaux enjeux consiste à systématiser dorénavant la production de données afin d'établir un socle de travail objectif.**

En dressant un état des lieux certes incomplet et imparfait mais indispensable, un premier pas a été franchi. Il en ressort un constat majeur : en matière de circulation des spectacles, que l'on observe les flux entrants ou les flux sortants, les échanges entre la France et l'Europe (ainsi que le reste du monde) s'avèrent plutôt dynamiques, et, contrairement à l'idée reçue, très certainement équilibrés. Le « désir d'Europe » est manifestement vivace au sein d'une myriade d'équipes et de structures tant pour accueillir que pour partir.

Il s'agit à présent de traduire concrètement ce travail d'observation en décisions et en actions.

Tout d'abord, la qualité et l'importance des capacités d'accueil du réseau français de diffusion ainsi que son ouverture aux expressions artistiques venues des quatre coins du monde demandent à être préservées. Ce qui requiert de stabiliser et d'optimiser les dispositifs. Par-delà la seule logique événementielle, **la France est l'un des rares pays européens à avoir mis en œuvre une politique publique de diffusion et de promotion des spectacles étrangers. Ce choix bénéficie aux publics, enrichit le paysage culturel français et participe d'une certaine façon à construire un contexte favorable à l'exportation des spectacles français, aussi devrait-il être revendiqué et défendu.**

Simultanément, il incombe aux pouvoirs publics de créer les meilleures conditions de nature à conforter les activités européennes et internationales des acteurs français et de valoriser leurs incontestables atouts : vitalité de la création, diversité des esthétiques, qualité des initiatives. Autrement dit, **afin de ne pas condamner ces derniers à l'exploit permanent, il apparaît comme une nécessité de les encourager et de contribuer à réunir les facteurs qui influent fortement sur la faisabilité des projets** : en facilitant en premier lieu le repérage des partenaires et en créant des opportunités de rencontre, en aidant à la construction et à l'entretien d'un réseau de contacts, en favorisant la professionnalisation des personnes et la structuration de l'activité. Pour produire les effets leviers attendus, les initiatives publiques devraient être précédées de la définition des objectifs visés et de la clarification des logiques poursuivies.

Une approche économique met en évidence des enjeux d'ordre commercial. La concurrence s'accroît inexorablement avec les autres scènes européennes et internationales au fur et à mesure que s'amplifient les phénomènes de mondialisation. Elle s'est accélérée du fait de la mise en œuvre par certains pays de stratégies – parfois offensives – d'exportation culturelle. Elle sera encore accentuée par l'arrivée à maturité et la montée en puissance des forces culturelles des pays émergents. Dans ce contexte, les volumes financiers en jeu (produits par la multiplication et la consolidation des ventes de spectacles) pourraient manifestement devenir conséquents, **à condition que soit mise en œuvre une série d'initiatives volontaristes et que des financements spécifiques soient dégagés. Dans l'idéal, cet investissement aurait pour cadre une stratégie de soutien pensée et coordonnée tant en matière de diffusion à l'étranger que d'accueil des équipes étrangères et de coopérations pérennes ou ponctuelles (type coproductions).**

Mais les échanges artistiques et culturels ne peuvent être réduits à une confrontation de l'offre et de la demande sur les marchés européens et internationaux. **Le double enjeu consiste alors à articuler des logiques parfois complémentaires mais facilement divergentes (économiques, culturelles, diplomatiques) et à inscrire autant que possible les problématiques de circulation des spectacles au cœur des dynamiques coopératives et interculturelles à l'œuvre, tout particulièrement en Europe.**

Il importe enfin que le mouvement de rapprochement entre les pays et le partage de références communes produits par la construction d'une Europe unie soient pris en compte et mis à profit. Un tel contexte constitue potentiellement une formidable occasion de créer la rencontre, de produire des confrontations fertiles, de tisser des partenariats et d'accélérer les échanges de toutes sortes. Il est nécessaire pour cela d'acquérir une plus grande maîtrise des dossiers et des cadres communautaires, une meilleure connaissance des circuits, des réseaux et des opportunités partenariales propres à chacun des pays et une compréhension affinée de ce qu'est l'Europe dans toute sa diversité. Parallèlement, **le développement de véritables coopérations passe par un soutien résolu aux différents niveaux de mobilité** faits non seulement de déplacements des

œuvres et des personnes dans l'espace, mais aussi d'avancées dans les mentalités ainsi que d'adaptabilité des savoir-faire et des pratiques professionnelles. Les acteurs français du spectacle vivant pourront alors d'autant mieux et plus largement se projeter sur le long terme dans l'espace européen.

ANNEXES

Annexe I : entretiens réalisés en 2010

Annexe II : questionnaires mis en ligne

Annexe III : sélection bibliographique

Annexe I : entretiens réalisés en 2010

Philippe Quesne, compagnie Vivarium Studio, entretien réalisé en face à face le 23 septembre.

Catherine Meneret, administratrice de la compagnie Association fragile/Christian Rizzo, entretien réalisé en face à face le 24 septembre.

Peggy Donck, chargée de production et diffusion de la compagnie Un loup pour l'homme, entretien réalisé par téléphone le 29 septembre.

Luc Paquier, responsable du Bureau du Théâtre et de la Danse de Berlin, entretiens réalisés par téléphone le 1^{er} octobre et le 27 octobre.

Laure Guazzoni et Albane Ahrens, codirectrices de la Belle ouvrage et (directrices jusqu'en juin 2010 du bureau Et bientôt), entretien réalisé en face à face le 4 octobre.

Pierre Sauvageot, directeur de Lieux publics-Centre national de création, entretien réalisé par téléphone le 5 octobre.

Didier Thibaut, directeur de la Rose des Vents, entretien réalisé en face à face le 6 octobre.

Agnès Desfosse et Sylvaine Durivault, respectivement directrice artistique et administratrice de la compagnie Acta et du festival Premières Rencontres, entretien réalisé en face à face le 7 octobre.

Ludovic Lagarde, directeur de la Comédie de Reims, entretien réalisé en face à face le 8 octobre.

Jean-Marc Urrea, directeur Délégué du Centre Chorégraphique National de Montpellier, entretien réalisé en face à face le 12 octobre.

Aurélien Bory, compagnie 111, entretien réalisé en face à face le 12 octobre.

Gisèle Vienne, compagnie DACM, et **Anne-Cécile Sibué**, bureau Cassiopée, entretien réalisé en face à face le 13 octobre.

Ann Olaerts, en charge de la réforme de l'enseignement artistique en Flandre au sein du cabinet du ministre de l'enseignement, de l'égalité des chances et des affaires bruxelloises au Gouvernement flamand, directrice jusqu'en octobre 2010 du VTI-Vlaams Theater Instituut, entretien réalisé par téléphone le 19 octobre.

Christophe Slagmuylder, directeur général & artistique du Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, entretien réalisé par téléphone le 19 octobre.

Jean-Sébastien Steil, coordinateur de In situ, réseau européen pour la création artistique en espace public, entretien réalisé par téléphone le 21 octobre.

Sophie Renaud, directrice du Département des Echanges et Coopérations Artistiques de CulturesFrance/Institut français, entretien réalisé en face à face le 4 novembre.

Anne-Marie Autissier, maître de conférences à l'Institut d'étude européenne de l'Université Paris 8 et directrice de la revue *Culture Europe International*, entretien réalisé en face à face le 8 novembre.

Pascal Brunet, directeur du Relais Culture Europe, entretien réalisé en face à face le 8 novembre.

François Le Pillouër, directeur du Théâtre National de Bretagne, président du Syndeac, entretien réalisé en face à face le 17 novembre.

Annexe II : questionnaires mis en ligne

Annexes III : Sélection bibliographique

Ouvrages, rapports et études

Etude relative à la mobilité et à la libre circulation des personnes et des productions dans le secteur culturel, Olivier Audéoud, Université de Paris 10 pour la Commission européenne, avril 2002.

L'Europe de la culture, histoire(s) et enjeux, Anne-Marie Autissier, Internationale de l'imaginaire, n°19, Actes Sud, Arles, avril 2005

Spectacle vivant jeune public, réseaux et coopération internationale, Anne-Paule Béis et Cyrille Planson, L'Harmattan, 2009

Le rayonnement de la France par l'enseignement et la culture, Geneviève Colot, rapport à l'Assemblée nationale n°2506, 2009-2010

International co-production and touring, Guy Cools, IETM, 2007

Pour le développement des arts de la scène en Europe, De l'intention à la réalité, Stéphane Fiévet, rapport pour le Ministère de la culture et de la communication, 2008

L'importance et le dynamisme du théâtre et des arts du spectacle dans l'Europe élargie, Geneviève Fraise, rapport au Parlement Européen, 2002.

L'action culturelle de la France à l'étranger, Adrien Gouteyron, rapport au Sénat n°428, 2007-2008

Les spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue avec l'aide du Ministère de la Culture en 2001 et 2002, Jean-François Hubert, DMDTS/Observatoire du spectacle vivant- ARSEC, 2004

Développer les échanges internationaux (danse et théâtre), Fabien Jannelle, rapport pour le Ministère de la culture et de la communication, 1998

Le Spectacle vivant en Europe : modèles d'organisation et politiques de soutien, Robert Lacombe, rapport pour le Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2004

Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant : compte-rendu de mission, avril 2004, Bernard Latarjet, Ministère de la Culture et de la Communication, 2004.

La réforme de l'action culturelle extérieure, Jacques Legendre et Josselin de Rohan, rapport au Sénat n°458, juin 2009

La création et la diffusion du spectacle vivant en Languedoc-Roussillon, dir. Emmanuel Négrier, Réseau en Scène, 2006

Study on impediments to mobility in the EU live performance sector and on possible solutions, Richard Polacek, PEARLE 2007

Les flux d'échanges internationaux de biens et services culturels : déterminants et enjeux. Synthèse réalisée par François Rouet à partir d'une recherche menée dans le cadre du CEPII. *Culture Etudes* 2007-2, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques

Les échanges culturels de la France, François Rouet, Culture Chiffres 2007-4, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques

La circulation des œuvres de rue et de cirque en Europe, Anne Tucker, Anne-Marie Autissier, Stéphane Simonin et Yohann Floch (coord.), réseau Circostrada, Hors Les Murs, Paris, 2008.

Sources et ressources pour le spectacle vivant, Emmanuel Wallon, rapport au Ministre de la Culture et de la Communication, Paris, février 2006

Recommendations on Culture Mobility. Changing Room, e.Mobility, PRACTICS, SPACE, mars 2010

Mobility matters, Programmes and schemes to support the mobility of artistes and cultural professionals, ERICarts pour la Commission européenne, 2008.

Dynamique, Causes et Conséquences de la Mobilité transfrontalière dans l'Art et la Culture de l'Europe, Projet pilote - (MEAC 2005-2006). Etude réalisée par ERICarts, Institut européen de recherche comparative sur la culture

Experience of trans-national co-production of performing arts in non-conventional venues, réseau européen Méridians, 2008

Arts de la rue : la diffusion est morte, vive la diffusion !, Hors Les Murs, 2010

Rapport des entretiens de Valois, janvier 2009

Consultation des compagnies chorégraphiques d'Ile-de-France, Arcadi, 2007

Etat des lieux des compagnies dramatiques professionnelles en région Rhône-Alpes : constats et pistes de propositions, NACRe, 2009

Statistiques culturelles en Europe, Eurostat, 2007. Version française publiée dans la collection *Culture chiffres* du Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la culture et de la communication

Articles

« Festivals en Europe : entre distorsions et défis », Yohann Floch, *Stradda* numéro spécial, novembre 2009

« Mobilité internationale », dossier spécial, *La Scène*, n° 50, septembre 2008

« Les artistes français à l'international : entre désir et frustrations », Marie-Agnes Joubert, *La Scène*, n° 47, décembre 2007

« Dialogue or Diplomacy? Public Policy and International Artist Mobility Programs », in *Dynamics of Communications: New Ways and New Actors*, Sarah Gardner Institute for International Relations, Zagreb, 2006

« La diffusion des spectacles », dossier spécial, *La Scène*, n° 39, décembre 2005

« Les enjeux de la culture en Europe », *Culture Europe International*, dossier n° 44, printemps 2005

« L'Europe du spectacle à 25 », *Culture Europe international*, dossier n°39, mai-juin 2003

Actes de rencontres

Que rôle pour les bureaux de production dans le domaine du spectacle vivant en Europe, actes des rencontres européennes organisées les 11 et 12 juin 2010 par Latitudes contemporaines et l'Onda, Cahier de l'Onda, décembre 2010

Enjeux de la ressource dans le domaine culturel, compte-rendu de la journée organisée le 1^{er} juin 2010 par la conférence permanente des centres de ressources nationaux du spectacle vivant (CND, CnT, HorsLesMurs, Irma)

Diffusion internationale : du rêve à la réalité, actes des BIS-Biennales internationales du spectacle, 20 janvier 2010

De nouvelles voies pour la diffusion du spectacle vivant en Europe, actes du colloque organisé les 24 et 25 novembre 2008 par la DMDS-Ministère de la culture et de la communication et l'Onda en partenariat avec la Cité internationale universitaire de Paris, *Les Cahiers de l'Onda*, hors-série, janvier 2009

Les enjeux de la diffusion artistique, et *Régions-Nation-Europe : l'articulation impossible*, actes des BIS-Biennales Internationales du Spectacle, 16 et 17 janvier 2008

La circulation internationale du spectacle vivant, compte-rendu des journées d'information juridique des 10 et 11 décembre 2001, organisées par les centres de ressources du spectacle vivant (CND, CnT, HorsLesMurs, IRMA, Relais Culture Europe)

Remerciements

Aux membres du groupe d'experts - Anne-Marie Autissier, Pascal Brunet, Yohann Floch, Cécile Hamon, Ann Olaerts, Sophie Renaud, et Agnès Wasserman - qui ont apporté sur les premiers résultats de l'étude leur regard averti et vigilant.

Aux trois centres ressources - Centre national de la Danse, Centre National du Théâtre, Hors Les Murs - ainsi qu'au Département des Echanges et Coopérations Artistiques de l'Institut français qui nous ont communiqué de précieuses données.

A Naïma Ammari qui a contribué à l'envoi des questionnaires et à la réception des réponses.