

Les logiques spatiales de la production culturelle française du spectacle vivant. Les enseignements de l'agenda culturel français 2012-2016

Benoit FAYE

INSEEC Business School

Contact : bfaye@inseec.com

Résumé

Ce papier explore les logiques spatiales de la programmation française du spectacle vivant à partir des données fournies par l'agenda culturel entre 2012 et 2016. Deux propositions au cœur des enjeux de la politique culturelle sont discutées sur une base territoriale départementale. L'une questionne l'adaptation de la production culturelle à la demande locale en testant les liens entre les volumes de programmation par genre et les caractéristiques des populations locales ; l'autre discute l'existence d'une polarisation des activités à la recherche d'effets externes en testant les liens entre le volume de programmation par genre et la coprésence d'organismes diffusant des genres différents. Un large éventail d'arts vivants est discuté dans chaque proposition. Globalement, mais avec quelques différences par genre, les deux propositions sont largement discutables et suggèrent que les volumes de programmation par genre résultent plus de l'insertion des organismes de production/diffusion dans des réseaux (proximité organisationnelle) que dans des pôles (proximité géographique) attentifs aux caractéristiques de leurs populations locales.

Mots clés : Culture, développement territorial, spectacle vivant, économie créative, production culturelle.

Introduction

La production culturelle française représente 3,5% du PIB (Kancel et al., 2013) contre 2,5% en moyenne dans les pays de l'OCDE (Jauneau et Niel, 2014) et offre une grande diversité de produits. Un élément particulier de cette offre, le **spectacle vivant**, représente à lui seul 20% de la production culturelle française soit 0,4% du PIB et affiche, contrairement aux autres composantes, une tendance croissante depuis 1995 (Benhamou et Chantepie, 2016). La loi française (1999) définit le spectacle vivant « *par la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération lors de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit* ». Théâtre, danse, comédie, lecture, musique, cirque, arts de la rue, constituent les principales catégories autour desquelles se subdivisent et, dans un contexte d'hybridation croissante (Assassi 2003, Vaublanc 2009), se mélangent les genres.

Comme le rappellent et le discutent Greffe (2010) ou Barberis et Poirson (2016) l'économiste porte un regard singulier et inachevé sur l'économie du spectacle vivant. D'un côté, comme l'affirme le modèle de Baumol et Bowen (1966), le secteur, faute de possibles gains de productivité, est voué à un accroissement de ses coûts sous la contrainte d'une demande très élastique au prix. Par nature déficitaire, sa survie nécessite alors un soutien public. D'un autre côté, depuis 1990, les nouveaux paradigmes explorent de manière plus étendue les gains et les coûts du spectacle vivant questionnant les conclusions précédentes (Kancel et al., 2013). D'une part, la formation de clusters culturels génèrerait des économies d'échelle externes et une meilleure maîtrise des coûts de création et d'exploitation. D'autre part, les externalités produites par le spectacle vivant sur le reste de l'économie (Greffe et Pflieger, 2005) et ses effets sur l'attractivité résidentielle et touristique, conduisent à reconsidérer les gains engendrés par l'économie du spectacle.

Dans le cadre de l'économie créative (Scott et Leriche, 2005), la proximité entre les activités économiques classiques et les activités de spectacle favoriserait des effets de pollinisation favorable à la compétitivité globale de l'économie. L'activité culturelle n'est plus alors qu'un produit de consommation finale mais aussi un produit de consommation intermédiaire essentiel à la compétitivité hors prix. La concentration des activités culturelles, en générant des économies d'échelle externes agit, elle, sur les coûts de production. D'une part, le territoire devient l'objet autour duquel la fatalité du modèle de Baumol et Bowen (1966) peut être questionnée, d'autre part le spectacle vivant devient un outil du développement territorial (Lacour et al., 2014). Cette articulation entre territoire et culture fait désormais partie des questions récurrentes à travers une succession d'études de cas tant dans le domaine économique (Leloup et Moyart, 2014 sur Mons) que géographique (Gréillon 2008, sur Berlin et Marseille ; Debroux, 2013, sur Bruxelles). Toutefois, nous ne disposons pas d'étude d'envergure nationale sur la production et la diffusion territoriale du spectacle vivant permettant de cerner les logiques, en particulier dans le contexte français articulant secteur public, privé et associatif dans la structuration spatiale de l'offre.

La question que nous posons ici est de savoir s'il existe en France des concentrations d'activités de spectacle vivant différenciées répondant à des logiques d'offre et/ou de demande. Précisément, certaines activités du spectacle vivant se regroupent-elles sur certains

territoires pour bénéficier d'économie d'échelles externes et/ou pour bénéficier d'un type socio-économique de la demande ?

Le premier apport de notre étude est le codage, la complétion et le contrôle de l'agenda culturel français recensant les spectacles en France entre 2012 et 2016. Les organisateurs (éventuellement les compagnies) déclarent sur le site culture.fr les informations relatives à leur spectacle pour chaque lieu de représentation. 52 544 programmations de spectacles localisés sont ici recensées. Pour chaque spectacle, sont précisés l'offre (nom du spectacle), l'organisme de spectacle (nom, nature¹ et lieu de résidence de l'organisme), les dates (de début et de fin des représentations), le lieu du spectacle (adresse postale), les horaires et les tarifs du spectacle, et enfin le(s) thème(s) du spectacle. Les thématiques ont été regroupées en catégories (théâtre, musique, conte, ...) et sous-catégories en respectant la nomenclature proposée par le site. Par ailleurs, nous avons saisi pour deux bases territoriales (communes et départements) les variables nécessaires à la description des structures démographiques, socio-professionnelles, des infrastructures culturelles et de transport, des niveaux de vie. Ce lourd travail de codage, de complétion et de vérification des données permet d'aborder quantitativement les questions précédentes.

La seconde contribution est la recherche (exploratoire) de liens significatifs entre les profils des territoires et leur genre d'offre culturelle d'une part, entre les structures de production/diffusion culturelles des territoires et leur genre d'offre culturelle d'autre part. Les profils des territoires sont classiquement approchés par les données du recensement de l'INSEE 2012-2016 (données démographiques, données socio-économiques, équipements et infrastructures). Les structures de production/diffusion culturelle des territoires sont décrites par la présence des organismes (publics, privés ou associatifs) labellisés par le ministère de la culture pour la qualité et la quantité de leur production culturelle pour la danse (Centres Chorégraphiques Nationaux, Centres de Développement Chorégraphique), le théâtre (Théâtres nationaux, Centres Dramatiques nationaux, Centres Dramatiques Régionaux), le cirque (Pôles nationaux des arts du cirque), les arts de la Rue (Centres nationaux des arts de la rue), l'opéra (Opéras nationaux, Opéras en région), la musique (orchestres subventionnés, Scènes de musique actuelle, les centres nationaux de création musicale), l'art contemporain (Centres d'art contemporain) auxquels s'ajoutent des organismes aux productions plus diversifiées (scènes nationales, scènes conventionnées). L'idée sous-jacente est que la présence (ou l'absence) sur un territoire d'un certain éventail d'organismes (et l'éventuelle pollinisation de leur créativité) peut engendrer des genres particuliers d'offre culturelle indépendamment des profils socio-économiques des territoires.

La méthodologie utilisée dans ce cadre exploratoire des données est une simple estimation des modèles dont les variables endogènes sont les quantités de programmation par genre (pour 10 000 habitants) et les variables explicatives les caractéristiques des territoires et le nombre d'organismes labellisés par genre sur chaque territoire. Les estimations se font par MCO sans tenir compte des corrélations spatiales sur des variables en niveau.

¹ Par exemple Opéra national, scène nationale, centre dramatique national, théâtre privé, pôle cirque, scènes de musique actuelle, centre chorégraphique national ...

La structure du papier commence par la justification de notre problématique dans le très particulier système de production culturelle français (1). La présentation des données sera réalisée dans la partie (2), les résultats et les commentaires dans la partie (3).

1 Quelques spécificités du système de production culturelle français

Penser que l'offre culturelle française puisse présenter une structure spatiale déterminée par des logiques d'adaptation à la demande et de « polarisation » des compétences de production ne va pas de soi. En France le système de production et de diffusion du spectacle vivant présente des caractéristiques spécifiques, superposant des secteurs public, privé et associatif. L'offre publique se répand dans un maillage territoriale résultant d'une volonté de décentralisation de la politique culturelle tandis que l'offre privée se concentre à Paris et dans les plus grandes métropoles. Il convient donc d'abord de justifier notre problématique par une connaissance plus précise du système.

La production culturelle publique ne relève pas seulement de l'Etat, par son financement et ses orientations de programmation mais aussi des collectivités territoriales. Distinguons les lieux entièrement financés par l'Etat (*5 théâtres nationaux, 2 opéras nationaux*) de ceux (*71 scènes nationales, 13 opéras en région, 26 orchestres en région, 35 centres dramatiques nationaux et 3 centres dramatiques régionaux, 19 centres chorégraphiques nationaux et 12 centres de développement chorégraphiques, 12 pôles nationaux des arts du cirque, 13 centres nationaux des arts de la rue, 69 scènes de musiques actuelles*) dont le financement est partagé entre l'Etat et les collectivités territoriales. Dans le financement des scènes nationales, l'Etat représentait 33% en moyenne contre 44% pour les villes, 12% pour les départements et 8% pour les régions (Durand et Sartori, 2006²). Dans le financement des centres dramatiques nationaux, l'Etat représente encore environ 50%. Enfin, aux marges du système public, les scènes dites *conventionnées* ne sont financées par l'Etat qu'à hauteur de 10% pour une durée reconductible de 3 ans sur la base de contreparties en matière d'exigence, d'indépendance et d'ancrage territorial de la programmation, mais aussi de professionnalisme de la gestion. Dans ce système public, la programmation n'est pas imposée mais certainement orientée. Les directeurs des lieux de spectacle sont choisis pour des durées variables par le ministère et les collectivités territoriales impliquées dans le financement sur la base d'une intention de programmation.

Les responsabilités affectées par le ministère aux 71 scènes nationales sont évocatrices de la philosophie de la production et de la diffusion du système culturel public. L'exemplarité d'une programmation reflétant les principaux courants de la production actuelle, la considération portée à un territoire (celui d'une agglomération ou plus généralement d'un département) et à toutes les composantes de sa population, l'aménagement culturel de ce territoire enfin, constituent le triptyque de leur responsabilité. Il y a vraisemblablement une incompatibilité (du moins un arbitrage difficile) entre une « exemplarité » conduisant à « *une quête effrénée d'innovation et de sur-qualité* » (Barbérís et Poirson, 2016, p44) dans un contexte de production « spectaculaire » globalisée et la considération des attentes d'une population locale elle-même de plus en plus complexe par sa démographie et son statut socio-

² DMDTS – bureau CAA3 - Octobre 2006

économique. Dans la mesure où d'une part les exigences de qualité sous contrainte budgétaire nécessitent l'existence de pôles et de réseaux de production permettant des effets externes, d'autre part les populations locales offrent des profils différenciés, il n'est pas inconcevable que la programmation publique obéisse à une logique spatiale.

Le secteur privé (par extension coopératif) de la production et de la diffusion du spectacle vivant entretient peu de lien avec le secteur public, même si depuis 1990 un fonds de soutien au théâtre privé distribue des subventions de l'Etat. Les productions et les localisations obéissent aux logiques de la demande. Seuls 2 des 60 membres du syndicat national des théâtres privés ne sont pas localisés sur le marché parisien reconnu pour l'ampleur de sa demande et sa densité de travailleurs du spectacle. Les sociétés privées gérant des scènes de musiques actuelles sont essentiellement localisées dans les grandes métropoles. La nature de l'offre privée est plus consensuelle, plus attentive par nécessité aux attentes d'un large public. Cependant à mesure que le secteur public devient plus élitiste dans sa programmation, l'offre privée s'empare de plus en plus des classiques (de Molières à Ionesco). La séparation des secteurs privé et public tient aussi à la nécessité économique des théâtres privés de produire leurs propres programmations afin d'en minimiser les coûts. Les co-productions public-privé sont donc assez limitées.

Si le secteur privé se concentre donc sur un segment et une localisation de la demande, le secteur associatif diffuse beaucoup plus dans la diversité de sa production et sa localisation. Il est à l'origine de 42% de la programmation théâtrale enregistrée dans l'agenda culturel, alors que les théâtres privés ne représentent que 23%. Il est aussi particulièrement impliqué dans la programmation festivalière.

9200 programmations en festival sont recensées dans la base. Un festival peut être un temps délimité affectée à une série de programmations autour d'une thématique à l'intérieur d'un organisme de diffusion comme une scène nationale, une scène conventionnée ou un théâtre (...). Ce peut également être une série de programmations organisée sur un territoire, généralement en période estivale, autour d'un genre ou d'un thème. Généralement administré par une association (plus rarement par une entreprise événementielle), ce type de festival est largement financé par les collectivités locales à des fins d'attractivité touristique. Ces festivals concernent majoritairement la musique mais tous les genres de production culturelle sont concernés.

Dans le cadre festivalier ou régulier, secteurs public, privé et associatif contribuent donc à une offre suffisamment diversifiée dans sa nature et sa localisation pour envisager l'existence d'une logique spatiale de l'offre culturelle. Globalement il ne s'agit pas de développer un modèle explicatif de la distribution spatiale de la diffusion culturelle dont la structure dérive certainement de processus d'innovation, de relation interpersonnelle, de réseaux (polarisé ou non). Nous évaluons seulement deux propositions. L'une (**P1**) discute l'existence de liens significatifs entre les variables descriptives des territoires et les genres de production culturelle pour envisager l'existence d'une adaptation de la production au type de population. L'autre (**P2**) discute de l'existence de liens significatifs entre la présence des organismes labellisés de création/diffusion par genre et la programmation culturelle d'un territoire. Il s'agit là d'envisager les liens entre la programmation culturelle par genre et la proximité

géographique de certains types d'organismes de spectacle dans une logique de polarisation. Cette proposition se décline en deux parties l'une (**P2A**) s'intéressant aux genres purs (théâtre, musique, danse...), l'autre (**P2B**) aux genres métissés les plus fréquents (cirque-théâtre, théâtre musical, théâtre dansé...). Les données nécessaires à ce traitement sont présentées ci-dessous. Cette proposition est scindée en deux sous propositions

2 Présentation de la base de données

2.1 Présentation de la base de l'agenda culturel et de ses aménagements

La base recense les spectacles déclarés par les compagnies ou (pour l'essentiel) par les organisateurs de spectacles en France (Métropole et DOMTOM hors Monaco) entre 2012 et 2016. Mi 2016 le ministère de la culture qui gère le système a décidé de l'interrompre pour refonder son architecture. Les enregistrements devraient donc reprendre courant 2017. Ce système forme *l'Agenda culturel français*. L'intérêt pour les déclarants est de faciliter la diffusion de leur programmation. Les agenda annuels sont mis à disposition du public sur opendata.gouv en format CSV non structuré. Après nettoyage des données, environ 50 000 programmations figurent dans la base. Une programmation donne lieu à une ou plusieurs représentations (les records, détenus par les théâtres privés parisiens pour certaines comédies, peuvent aller jusqu'à 800 représentations pour une programmation). La durée moyenne d'une programmation est de 4,33 jours. Sans prétendre à l'exhaustivité, la base de l'agenda culturel fournit une densité d'information sur le spectacle vivant jusque-là inégalée.

Le **tableau 1** présente les variables initialement incluses dans la base open source et les variables ajoutées lors de la phase de complétion des données ainsi que leurs sources. Certaines de ces nouvelles variables (sous-catégories théâtrales, sous catégories chorégraphiques, spectacle jeune public) toujours en cours d'élaboration ne sont pas introduites dans le modèle, d'autres (prix des spectacles, statuts juridiques et nature de l'organisateur) ne nous semblent pas nécessaires en regard de la question de recherche posée. L'absence de données concernant le nombre de représentations de chaque programmation (même si le nombre de jours de programmation pourrait constituer un proxy intéressant, aux nombre de jours de relâche près) et leur fréquentation constitue une limite importante de la base. C'est la raison pour laquelle nous insistons sur le fait que l'étude porte uniquement sur les liens entre les choix de programmation, les caractéristiques des populations et les structures de production culturelle des territoires.

L'intérêt essentiel de la base de l'agenda culturel est la catégorisation du spectacle par son organisateur et/ou la compagnie. Cette catégorisation est en effet une question difficile dans un contexte de métissage des genres. Le déclarant peut donc soit percevoir son œuvre comme ancrée à un genre (par exemple le théâtre même si elle mobilise à la marge le cirque ou les arts numériques) soit percevoir son spectacle comme multigenre et sélectionner plusieurs catégories (dans l'exemple à la fois le théâtre, le cirque et les arts numériques). Dans ce dernier cas, la programmation sera codée dans chacune des catégories. La catégorisation dérive donc du regard de l'artiste sur son œuvre.

Tableau 1 : Identification et sources des variables de la base finale				
	Base agenda culturel (open source)	Base augmentée	Sources des ajouts informationnels	Variables retenues dans le modèle
Libellé du spectacle	Titre du spectacle	Titre du spectacle / auteur ou interprète (musique, comte)/ metteur en scène (théâtre) ou chorégraphe (danse)/ Compagnie (cirque, théâtre, danse, comte)	portailculture.fr Infoconcert.com théâtre-contemporain.net lesarchivesduspectacle.net Sites Web des lieux de spectacle	
Identification de l'organisateur du spectacle	Nom de l'organisateur Adresse postale Nature de l'organisme (organisme de spectacle, organisme festivalier, Monument ou site, Musées, Bibliothèque-médiathèque, Archives, organisme d'enseignement, organisme, organisme d'art plastique, autres)	Nom de l'organisateur Adresse et coordonnées GPS Nature de l'organisme³ Labellisation de l'organisme⁴ Statut juridique de l'organisateur⁵	Site du ministère de la culture (www.culturecommunication.gouv.fr) Société.com http://www.societe.com	Département de l'organisateur Labellisation de l'organisme
Dates de la programmation	Dates de début Dates de fin	Dates de début, Dates de fin Nombre de jours de programmation		Non considéré
Programmation jeune public	Jeune public	Jeune public		Non considéré
Nature(s) catégorielle(s) du spectacle	Les catégories sont : Cirque (et magie), Conte, Théâtre, Danse (et Mime), Arts de la rue (et arts forains), Musique, Music-hall, Comédie musicale, Marionnettes, Humour, Lecture, Poésie, Arts contemporains et Design, Arts culinaires, Artisanat d'arts , Arts graphiques, Sons et lumières, Moyen âge,	Les nouvelles catégories⁶ sont : Cirque (et magie), Conte, Théâtre, Danse (et Mime), Arts de la rue (et arts forains), Musique, Music-hall et Comédie musicale, Marionnettes (et théâtre d'ombres et d'objet), Humour, Lecture, Poésie, Arts contemporains et Design,	Les observations n'affichant pas de catégories (valeurs manquantes) ont été complétées par les sites adoptant le même découpage catégoriel (essentiellement portailculture.fr Infoconcert.com théâtre-contemporain.net)	Genre de spectacle inclus dans les modèles : Cirque (et magie), Conte, Théâtre, Danse (et Mime), Arts de la rue (et arts forains), Musique, Music-hall et Comédie musicale, Marionnettes (et théâtre

³ Organisme festivalier, salle de spectacles, Opéras, Orchestre, chœur et ensemble, théâtres (privés, associatifs, municipaux, coopératifs, publics), centre culturel, MJC, centres culturels étrangers, bibliothèques-médiathèques, monuments ou sites, musées, Ecole d'art, Etablissement d'enseignement supérieur, Eglise, archives (municipales départementales, nationales), organisme d'art plastique)

⁴ Orchestres subventionnés, Centres Chorégraphiques Nationaux, Centres de Développement Chorégraphique, Scènes Nationales, Centres Dramatiques Régionaux, Centres Dramatiques nationaux, Théâtres nationaux, Opéras nationaux, Opéras en région, Pôles nationaux des arts du cirque, Centres nationaux des arts de la rue, Scènes musiques actuelles, Scènes conventionnées, Centres nationaux de création musicale, Centres d'art contemporain.

⁵ Fondation, collectivités territoriales (région, département, commune, intercommunalité/EPSM), Service public, Association, Sociétés privées, Ménages, SCOP, EPIC/CLIC, EPCC/EPLC, EPA, EPN, CMN, SEM, Régie autonome, régie personnalisée, Syndicat intercommunal

⁶ Compte tenu de la sous représentativité de certaines catégories (moins de 30 citations) et de la proximité de certaines autres

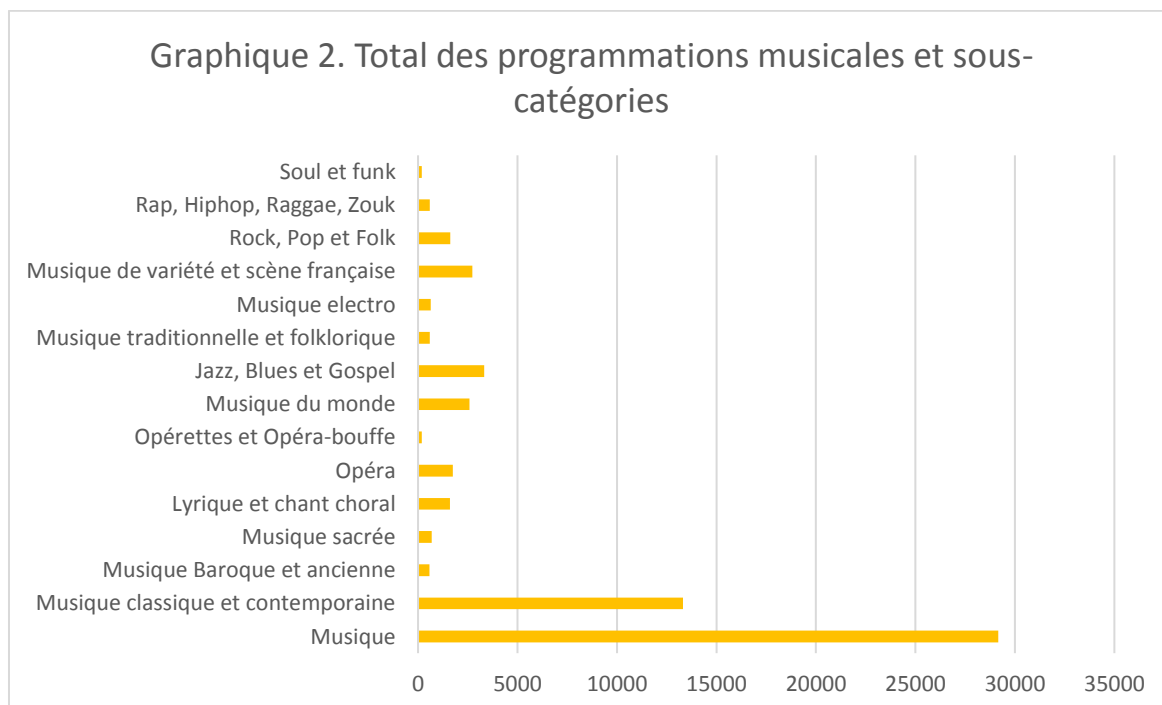
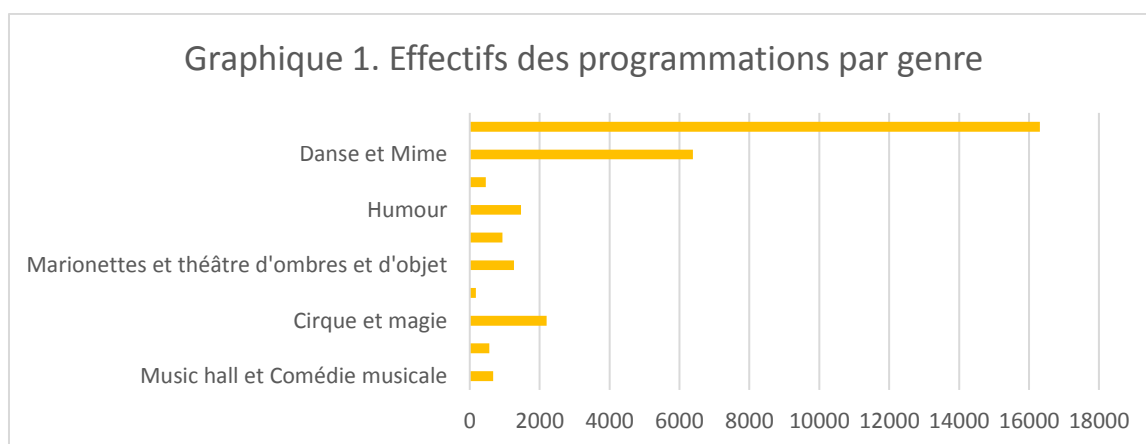
	Antique, Spectacle équestre, Archéologie, Sciences , Cinéma, multimédia et arts numériques	Arts culinaires, multimédia et arts numériques		d'ombres et d'objet), Humour, Lecture, Poésie
Les sous-catégories musicales	Les sous-catégories proposées étaient : Musique classique et contemporaine, Musique Baroque, musique ancienne, Musique sacrée , Lyrique et chant choral, Opéra, Opérettes, Opéra-bouffe, Musique du monde, Jazz, Blues, Gospel, Musique électronique, Musique traditionnelle et folklorique, Musique de variété, Rock, Pop et Folk, Rap, Hip-hop, Reggae, Zouk, Soul, funk	Les sous-catégories retenues ont été : Musique classique et contemporaine, Musique Baroque et ancienne, Musique sacrée, Lyrique et chant choral, Opéra, Opérettes et Opéra-bouffe, Musique du monde, Jazz Blues et Gospel, Musique électronique, Musique traditionnelle et folklorique, Musique de variété et scène française, Rock Pop et Folk, Rap Hip-hop Reggae Zouk, Soul et funk	Les valeurs manquantes ont été complétées par des sites utilisant des structures catégorielles similaires : portailculture.fr Infoconcert.com	Toutes les sous-catégories musicales retenues sont introduites dans les modèles
Les sous-catégories théâtrales	Aucune	Les sous-catégories produites sont : Théâtre classique, Théâtre moderne, Théâtre contemporain, Performance théâtrale, théâtre de réflexion de récit documentaire ou biographique, théâtre participatif, théâtre d'improvisation, théâtre burlesque, Comédie, Comédie dramatique, Tragédie, Théâtre pour enfants, Humour, théâtre de marionnettes d'ombres ou d'objets.	Ces données proviennent des sites dédiés au théâtre (théâtre-contemporain.net, lesarchivesduspectacle.net billettereduc.com voire les synopsis figurant sur les Sites Web des lieux de spectacle)	Pas de distinction des sous-catégories théâtrales
Les sous-catégories chorégraphiques	Aucune	Les sous-catégories produites sont : Danse classique, danse contemporaine, danse traditionnelle et folklorique, Jazz, Hip-hop, ballet, performance	Ces données proviennent des sites dédiés à la danse (lesarchivesduspectacle.net billettereduc.com voire les synopsis figurant sur les Sites Web des lieux de spectacle)	Pas de distinction des sous-catégories chorégraphiques
Les spectacles multidisciplinaires	Aucune	Croisement des catégories principales deux à deux. Exemple : théâtre musical, théâtre dansé, cirque théâtre, ...	Données obtenus par croisement.	Considération des croisements de genre les plus fréquents
Les horaires et les tarifs	Les horaires et les tarifs (réduits, normaux, maximaux) sont partiellement renseignés	Tarif plein maximal (meilleures places) hors abonnement sur place et pour un seul spectacle		Sans intérêt pour la problématique

Si la base augmentée fournit les données pour 2 bases territoriales (communale et départementale), nous ne retenons ici que la base départementale. D'une part, ce choix se justifie par le fait que le cumul du financement des échelles communale et départementale donne à cet ensemble un poids majoritaire dans les choix des directeurs des organismes labellisés de spectacle sur la base de leur intention de programmation. D'autre part, la zone de chalandise des organismes culturels dépasse à l'évidence le territoire communal sans nécessairement couvrir le territoire régional. Les données caractérisant les populations des départements et les structures de production sont présentés dans le tableau 2.

Tableau 2 : Présentation des variables caractérisant les territoires		
Catégories	Variables	Sources
Indicateurs démographiques	Population (2016)	Insee recensement
	Part des hommes (% , DEP, 2016)	
	Part des 0 à 24 ans (% , DEP, 2016)	
	Part des 25 à 59 ans (% , DEP, 2016)	
	Part des 60 à 75 ans (% , DEP, 2016)	
	Part des 75 ans ou plus (% , DEP, 2016)	
	Part des étrangers (% , DEP, 2013)	
Structures démographiques	Part des agriculteurs exploitants (% , DEP, 2013)	Insee recensement
	Part des artisans, commerçants, chefs d'entreprises (% , DEP, 2013)	
	Part des cadres, professions intellectuelles supérieures (% , DEP, 2013)	
	Part des professions intermédiaires (% , DEP, 2013)	
	Part des employés (% , DEP, 2013)	
	Part des ouvriers (% , DEP, 2013)	
	Part des retraités (% , DEP, 2013)	
Part des autres personnes sans activité professionnelle(% , DEP, 2013)		
Economie	Médiane du niveau vie (DEP, euros, 2013)	Insee
Urbanisme	Nombre de logements (DEP, effectif, 2013)	Insee
Tourisme	Nbre touristes (DEP, effectif, 2012)	Insee
Equipements	Cinéma (DEP, effectif, 2014)	Insee base équipement
	Salles de Théâtre (DEP, effectif, 2014)	
	Aéroport (DEP, effectif, 2014)	
	Gare avec train TAGV (DEP, effectif, 2014)	
	Gares sous convention avec l'État (DEP, effectif, 2014)	
	Gare sous convention avec les conseils régionaux ou les STIF (DEP, effectif, 2014)	
	Hôtel homologué (DEP, effectif, 2014)	
Camping homologué (DEP, effectif, 2014)		
Organismes de spectacle (en effectif par département)	Orchestres subventionnés, Opéra en région, Opéra nationaux, Scènes de musique actuelle, Pôles nationaux du cirque, Scènes conventionnées, Théâtres nationaux, Centres nationaux des arts de la Rue, Centres Chorégraphiques Nationaux, Scènes Nationales, Centres nationaux de création musicale, Centres Dramatiques Nationaux, Centres d'art contemporain, Centres de développement chorégraphiques.	Ministère de la culture

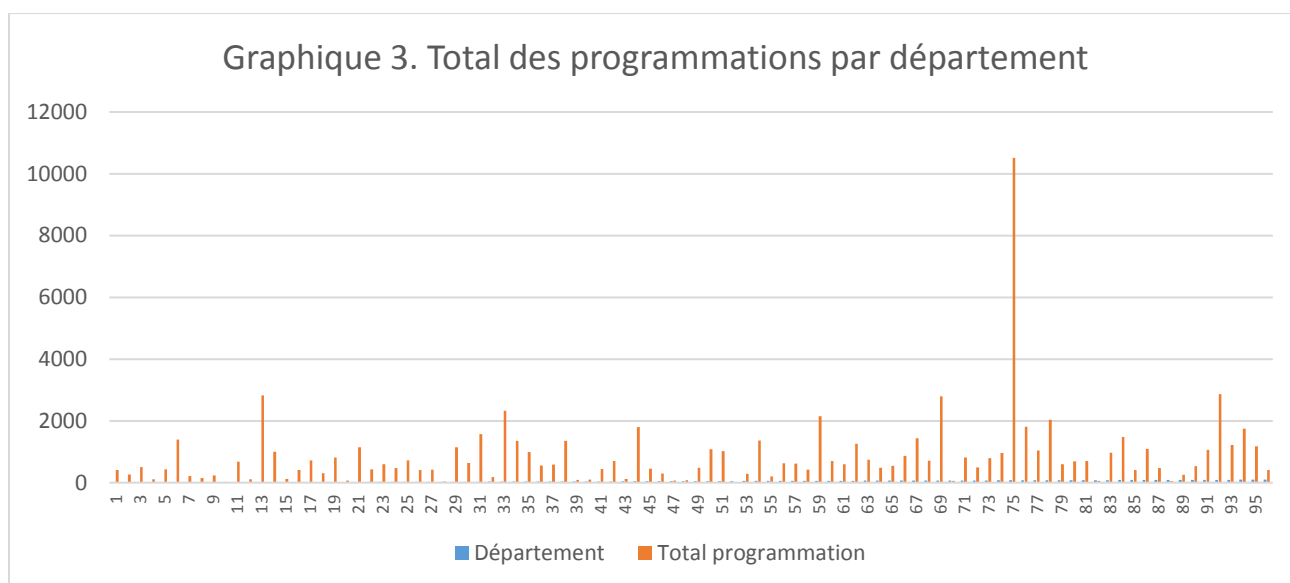
2.2 Éléments descriptifs de la base de l'agenda culturel

Les graphiques descriptifs suivant montrent la prédominance des programmations musicales (notamment de musique classique et contemporaine), théâtrales et chorégraphiques respectivement. Comme attendu, on observe une très forte concentration de la programmation à Paris et plus marginalement dans les autres grandes métropoles.



Ces remarques suggèrent des choix pour le traitement économétrique ultérieur. D'une part, certains genres de programmation présentent une représentativité insuffisante pouvant

poser des problèmes techniques. D'autre part, la prédominance parisienne (même, dans une moindre mesure, lorsque l'effectif de programmation est rapporté au nombre d'habitants) suggère de distinguer deux panels de données : l'un avec la programmation parisienne (panel A) l'autre sans (panel B). Enfin, rappelons qu'une part de la programmation est réalisée en festival (environ 9000) généralement hors des pôles de diffusion culturelle. Pour mieux observer une éventuelle logique spatiale d'offre culturelle de ces pôles un panel (C) comprendra les programmations hors festival.



3 Modèles et estimations

Dans l'équation (1) notons PR_i^j la somme des programmations pour 10 000 habitants du département j pour le genre i . Appelons CT^j le vecteur des caractéristiques des départements présentées dans le tableau 2 et OL^j le vecteur présentant des organismes labellisés des départements présentés dans le tableau 3. Les variables sont appréhendées en niveau et les modèles sont estimés pour chaque genre i dans chacun des trois panels par des MCO sans considération d'éventuelle corrélation spatiale. ϵ le vecteur de résidus est supposé i.i.d.

$$PR_i^j = \beta_0^i + \beta_1^i CT^j + \beta_2^i OL^j + \epsilon_{ij} \quad (1)$$

Le même type d'équation est estimé pour les programmations métissées par genre (i, i')

$$PR_{ii'}^j = \beta_0^{ii'} + \beta_1^{ii'} CT^j + \beta_2^{ii'} OL^j + \epsilon_{ii'j} \quad (2)$$

Tableau 3. Estimation des coefficients standardisés sur l'ensemble des programmations (Panel A)
 (Seuils de significativité des Coefficients à 1% : *** ; 5% : ** ; 10% : * , notation active pour tous les autres tableaux)

Panel A	Cirque et magie		Danse et mime		Humour		Comédie musicale		Marionnette		Théâtre		Musique		Arts de la rue		Contes		Lecture	
R ² ajusté Pr Fisher	0,36 0,0001		0,459 0,0001		0,15 0,0001		0,1 0,00		0,18 0,000		0,427 0,0001		0,352 0,0001		0,193 0,0001		0,111 0,00		0,192 0,0001	
	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF
Population	-0,741***	2,49	-0,64***	1,97							-0,632***	2,182					-0,366***	1,395		
% 25 à 59 ans	0,282**	1,81																	0,324***	1,643
% 75 ans ou +									0,395***	1,197			0,328***	1,281						
Agriculteurs																			0,584***	1,643
Employés			0,183**	1,25									0,317***	1,377						
Ouvriers	-0,377***	1,18	-0,394***	1,22			-0,208**	1,026			-0,318***	1,339								
Camping	0,235***	1,13																		
SMAC					0,399***		0,244**	1,026					0,293***	1,076						
SN	0,493***	1,28	0,456***	1,36					0,265***	1,189	0,438***	1,357					0,298***	1,274		
Sc Conv									0,291***	1,139	0,204**	1,51								
CDN	0,157*	1,325	0,279***	1,419							0,285***	1,362								
CCN									-0,208**	1,138										
Opéra nation.											0,417***	1,319	0,517***	1,247			0,293***	1,173		
Théâtres nat			0,491***	1,421																
CNAR															0,384***	1				
Orch subv.															0,249***	1				

Tableau 4. Estimation des coefficients standardisés sur les programmations hors Paris (Panel B)

	Cirque et magie		Danse et mime		Humour		Comédie musicale		Marionnette		Théâtre		Musique		Arts de la rue		Conte		Lecture	
R ² ajusté Pr (Fisher)	0,374 <0,0001		0,37 <0,0001		0,194 <0,0001		0,123 <0,0001		0,175 <0,0001		0,329 <0,0001		0,249 <0,0001		0,09 0,0		0,104 0,0		0,188 <0,0001	
	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF
Population	-0,561***	1,485	-0,628***	1,77	-0,246**	1,551					-0,654***	1,978	-0,342***	1,838						
% 0 à 24 ans							-0,234**	1,1												
% 25 à 59 ans																			0,274**	1,637
% 75 ans ou +									0,394***	1,18										
agriculteurs																			0,57***	1,637
artisans,													0,281***	1,198						
employés	0,242***	1,125	0,176**	1,136	0,27***	1,124	0,278***	1,09					0,177*	1,139						
ouvriers	-0,312***	1,105	-0,378***	1,106							-0,324***	1,18								
Camping	0,212**	1,112																		
Nombre de logements																		-0,365***	1,29	
SMAC					0,36***	1,023	0,248**	1,013					0,308***	1,035						
SN	0,46***	1,268	0,478***	1,352					0,27***	1,199	0,473***	1,346	0,245**	1,358			0,312***	1,29		
CDN			0,302***	1,414							0,309***	1,354	0,23**	1,43						
CCN									-0,207***	1,138										
Opéra région					0,22**	1,455														
Scènes conv									0,253**	1,129	0,205**	1,302								
CDC															0,27**	1,669				
théâtres nat.																				
orchestre subv															0,229***	1,107				

Tableau 5. Estimation des coefficients standardisés sur les programmations hors Festival (Panel C)

	Cirque et magie		Danse et mime		Humour		Comédie musicale		Marionnette		Théâtre		Musique		Arts de la rue		Conte		lecture		Poésie		
R ² ajusté	0,321		0,28		0,287		0,175		0,162		0,444		0,344		0,114		0,225		0,192		0,216		
	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	
Population	-0,43***	1,46	-0,54***	2,31	-0,33**	2,9	-0,30**	1,72			-0,65***	2,45	-0,39***	1,72									
% 25 à 59 ans																				0,47***	2,63		
% 75 ans ou +															0,19**	1							
Cadres					0,65***	3,6																	
Agriculteurs																				0,43***	1,83		
Artisans			-0,30**	1,88					-0,35***	1,63	-0,26**	1,91											
Employés	0,21**	1,08			0,44***	1,4	0,22**	1,05			0,17**	1,25	0,17**	1,05			0,38***	1,49					
Ouvriers	-0,33***	1,17	-0,59***	1,86					-0,34***	1,46	-0,47***	2,01					-0,25**	1,42	-0,18**	1,08			
Intermédiaires					-0,49***	2,8														-0,32**	2,77		
Retraités									0,37***	1,43													
Camping	0,218**	1,112																					
Gare région															0,32***	1							
Touristes							0,39***	1,75					0,76***	1,69			0,88***	7,76			0,34***	1,01	
SMAC					0,30***	1,1	0,25***	1,07															
SN	0,45***	1,22	0,38***	1,26					0,24**	1,2	0,41***	1,36					0,24**	1,17					
CDN			0,21**	1,34							0,21***	1,45											
CCN									-0,24**	1,15											0,30***	1,01	
Opéra région					0,29***	1,5																	
Opéra nation.											0,50***	1,45					1,13***	7,37					

Tableau 6. Estimation des coefficients standardisés sur l'ensemble des programmations par catégories musicales (extrait du Panel A)

	Classique et contemporaine		Opéra		Lyrique et Chorale		Opérette et Opéra-Bouffe		Musique monde		Jazz Blues Gospel		Electro		Rock Pop Folk		Rap, hip hop reggae		Soul et funk	
	R ² ajusté																			
Source	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF	Coeff.	VIF
Population	-0,369***	3,24																		
% homme			-0,181*	1,31	-0,242***	1,15	-0,203**	1,13												
% 0 à 24 ans	-0,451***	3,08									-0,611***	1,81								
% étrangers											0,448***	1,72							0,569***	1,19
agriculteurs																			0,186*	1,86
artisans,					0,188**	1,03	0,207**	1,12	0,294***	1,00			0,266***	1,11			0,292***	1,02		
employés													0,365***	1,25			0,33***	1,10		
ouvriers			-0,184*	1,32																
intermédiaires													-0,206**	1,27					-0,279**	1,71
autres	0,303***	2,44																		
Touristes	0,699***	1,98																		
SMAC	0,236**	1,09	0,366***	1,02	0,224**	1,08					0,262***	1,01	0,344***	1,07	0,273***		0,308***	1,06	0,139*	1,02
SN	0,153***	1,34									0,168*	1,06								
Sc Conv																				
CDN	0,167**	1,36					0,324***	1,17												
CCN							-0,175*	1,43												
Opéra région							0,306***	1,53												
Opéra nation.					0,332***	1,17			0,251***	1,00										
théâtres nat													0,302***	1,20			0,197**	1,16		

	Théâtre et Marionnettes		Musique et danse		Théâtre et danse		Théâtre et multimédia		Cirque théâtre		Théâtre et musique		Théâtre danse et multimédia
	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	Coeff	VIF	Coeff	VIF	Coeff	
Population											-0,594***	2,58	
60 à 75 ans			-0,131***	1,03									
75 ans ou +	-0,248**	1,25											
Agriculteurs					-0,136**	1,16							
Art.comm. CE	-0,208**	1,23											
Ouvriers			-0,188***	1,12									
Niveau de vie											0,232**	1,41	
Touristes											0,537***	1,92	
Gare Région								-0,226**	1,00				
Théâtres nat			0,824***	1,12	0,691***	1,04							0,305***
Scènes Nationales	0,165*	1,08			0,351***	1,05	0,241**	0,20**	1,00	0,327***	1,32		
CDN					0,236***	1,09				0,27***	1,33		

	Théâtre et Marionnette		Musique et danse		Théâtre et danse		Théâtre et multimédia		Cirque et théâtre		Théâtre et musique	Théâtre danse et multimédia	
	Valeur	VIF	Valeur	VIF	Valeur	VIF	Valeur	VIF	Valeur	VIF	Valeur	Valeur	VIF
Population							-0,499***	2,61					
75 ans ou plus	0,302***	1,07	0,315***	1,06									
agriculteurs					0,309***	1,13						-0,444***	1,72
professions interm.							-0,45***	2,97				-0,291***	1,69
employés							0,396***	1,27	0,22**	1,00	0,236**		
Gares État												0,206**	1,07
Gare Région									-0,207**	1,00			
Niveau de vie							0,426***	1,83					
Opéra en région							0,279***	1,47					
CCN	-0,216**	1,13											
Scènes Nationales	0,33***	1,19	0,214**	1,07	0,33***	1,04	0,299***	1,3					
CDN					0,208**	1,08							

4 Commentaires des résultats

Globalement l'explicativité des modèles est assez faible. Selon les panels, les volumes de programmation par genre sont expliqués par les caractéristiques des territoires et leur dotation en organismes labellisés à hauteur d'un tiers pour le cirque et la magie, la danse et le mime, le théâtre et la musique. Les autres genres de programmation n'excèdent pas 20% de variance expliquée. La modestie s'impose donc et laisse entrevoir d'autres explications que celles suggérées par les deux propositions avancées. Par la suite nous nous concentrons donc moins sur l'explicativité que sur la significativité des liens entre les variables.

La diffusion des spectacles de **cirque** ou se métissant au cirque semble se concentrer dans les territoires relativement peu peuplés (impact négatif significatif de la population départementale), touristiques notamment à l'ouest et au sud (impact significatif positif des campings homologués) et peu industrialisés (présence significativement négative des ouvriers et significativement positive des employés). La diffusion spatiale des spectacles de cirque semble significativement orientée vers des territoires dont la structure socioprofessionnelle est assez moyenne et sans marquage démographique significatif. Ce dernier élément est surprenant en regard d'une perception du cirque comme un spectacle familial. Seul le panel A révèle un impact significatif de la tranche d'âge 25-59 ans venant conforter cette hypothèse. Les résultats concernant l'éventuelle polarisation de la diffusion sont aussi étonnants. La présence des PNAC est certainement explicative de la création des circassiens mais n'est pas significative de la diffusion de leurs spectacles même en tenant compte des festivals organisés dans ces pôles circassiens. Cette diffusion semble en revanche polarisé par les scènes nationales (sur l'ensemble des panels) voire sur les centres dramatiques nationaux (uniquement sur le panel A traduisant peut-être un effet de halo parisien). Les données disponibles décrivent un effet de théâtralisation du spectacle circassien tout autant qu'un métissage croissant du cirque avec la scène théâtrale et chorégraphique.

Les résultats obtenus sur les différents panels suggèrent que la diffusion des spectacles de **danse** se déploie sur des territoires relativement peu peuplés dont la structure socio-professionnelle est assez proche de celle du cirque (impact significativement négatif de la présence des ouvriers et positif des employés) et de la même manière sans marquage démographique significatif. Un autre trait commun est la non significativité des lieux de création chorégraphique (Centres Chorégraphiques nationaux ou Centres de développement chorégraphique) sur la spatialité de la diffusion. Là aussi, Scènes nationales et Centres dramatiques nationaux ont un impact significatif sur la diffusion chorégraphique ce qui paraît moins surprenant que pour le cirque dont les contraintes scéniques sont plus fortes. Il y a également là, probablement, un effet d'hybridation croissant entre la danse et le théâtre.

La diffusion des spectacles d'**humour**, pour l'essentiel des *one man show*, est plus significativement marquée socio professionnellement que les genres précédents. Les données suggèrent un impact positif significatif de la présence des cadres et professions intellectuelles ainsi que des employés. A l'inverse la présence des professions intermédiaires montre un impact significatif négatif. En revanche la quête du rire n'a pas d'âge, aucune des tranches

d'âges n'affichant d'effet significatif. Notons que si la diffusion de ce genre passe historiquement par les petits théâtres et les café théâtres, les données suggèrent une diffusion marquée par la présence des scènes de musique actuelle. Si ces SMAC sont devenus les vecteurs de cette diffusion, il s'agit là d'un changement intéressant. Enfin l'impact significatif des opéras en région dans les panels B et C est surprenant et traduit peut-être le développement récent et rapide d'un nouveau spectacle d'humour musical (ou chanté) populaire Outre-Manche, plus nouveau en France.

La **comédie musicale**, particulièrement populaire ces dernières années, semble elle-aussi plus se diffuser par le réseau des SMAC que par celui des théâtres. Comme pour l'humour, il s'agit peut-être d'une plus grande capacité d'accueil de ces sites que des théâtres pour des spectacles de plus en plus populaires et techniquement exigeants. On note dans le Panel B, l'impact négatif de la présence des plus jeunes, suggérant une demande plus âgée pour ce type de spectacle et moins familiales que l'on peut l'imaginer. L'impact négatif de la présence des ouvriers et positif de celle des employés lui confère un côté très « classe moyenne » en dépit d'un prix d'accès que l'on sait très élevé.

La diffusion du **théâtre de marionnettes, d'ombre et d'objets** est significativement influencée par la présence de population âgée et de retraités, certainement moins consommateurs que prescripteurs des plus petits tant ces spectacles s'adressent en majorité aux enfants. Ces territoires de diffusion sont donc peu marqués par la structure socio-professionnelle à l'exception, dans le panel C, de l'impact négatif de la présence des ouvriers et artisans, commerçants et chefs d'entreprises, la demande semblant se concentrer sur des revenus moyens. Les programmations de ce type de théâtre sont significativement corrélées à la présence des scènes nationales et conventionnées qui constituent leurs vecteurs naturels de diffusion. A l'inverse, on note l'impact négatif des centres chorégraphiques nationaux qui semble rarement présents lorsque s'animent les marionnettistes. Opposition du corps et de l'objet. Plus sûrement, si ces animations se mélangent aux autres formes de théâtres, il est plus rare de les voir intégré aux spectacles de danse.

Les résultats concernant la diffusion de **l'art théâtral**⁷⁷ sont robustes d'un panel à l'autre. On note un impact significatif et négatif de la population confirmant l'effet des choix politiques de décentralisation de l'activité théâtrale sur l'ensemble du territoire. La diffusion théâtrale passe donc significativement par son réseau naturel de programmation (Scènes nationales, Scènes conventionnées, Centres dramatiques nationaux, voire Opéras nationaux) sans pour autant croître significativement lorsque les territoires présentent une coprésence de ces réseaux avec d'autres organismes artistiques (chorégraphiques, circassiens, musicaux...). Notons enfin cette permanence d'un art à l'autre de l'impact négatif de la présence de population ouvrière et, pour le panel C, de l'impact positif des employés encadré par les effets négatifs des ouvriers et des artisans, commerçants et chefs d'entreprise. Aux professions intermédiaires près, la distribution spatiale théâtrale semble significativement liée à celle de la classe moyenne.

⁷⁷ Toutes formes théâtrales confondues ici : tragédie, comédie dramatique, comédie, burlesque, performance...

Les programmations des **Arts de la Rue** présentent des caractéristiques assez différentes des autres genres de spectacle vivant. D'une part, sans marquage socioprofessionnel, elles semblent se diffuser sur l'ensemble de la population avec un ancrage significatif dans les territoires peu métropolisés pour les programmations hors festival (% de population de 75 ans ou plus, gares sous convention régionale). D'autre part, contrairement aux autres genres, les arts de la rue diffusent significativement à partir de leurs centres de création (CNAR) et la programmation croît significativement en co-présence de centres de développement chorégraphique et d'orchestres subventionnés. Ce résultat est cohérent avec la nature métissée des arts de la rue.

Contre toute attente la programmation des **contes** n'est pas significativement influencée par la structure démographique, soit par la sur-représentation des populations jeunes (les « consommateurs ») soit par celle des familles ou retraités (les « prescripteurs ») comme peut l'être le spectacle de marionnettes. En revanche, les impacts significativement négatifs des niveaux de population et du nombre de logements lui confèrent encore un statut de « ruralité ». Malgré sa nature populaire, la programmation du conte est encore marquée socio-professionnellement avec des effets significatifs positifs des employés et négatifs des ouvriers. Notons enfin que sa diffusion significative par le réseau des Scènes Nationales, lui confère un statut longtemps désiré par les artistes qui le porte.

Plus marginalement, les territoires de l'art de la **lecture** (art peu présent mais permanent) sont significativement marqués par une démographie adulte (25-59) et un caractère rural (présence significative des agriculteurs).

La **musique** enfin présente en général une diffusion spatiale marquée par la présence des employés, des SMAC et avec une influence négative de la population selon les panels. Cependant la catégorie est trop diversifiée pour fournir des résultats probants. Les trois tableaux précédents présentent des résultats par sous-catégories musicales plus pertinents. En premier lieu, quel que soit le panel, la programmation de la musique classique et contemporaine croît significativement dans les territoires moins peuplés, plus touristiques (même hors festival) et aux populations relativement plus âgées. Ce marquage décrit sans doute le lien entre la diffusion de la musique classique et les grands sites patrimoniaux français. L'autre voie de diffusion de la musique classique et contemporaine est plus habituelle : scènes nationales, SMAC (pour la musique contemporaine surtout), centres dramatiques contemporains (panel A), centres de développement chorégraphique (panel B) et auditorium des orchestres subventionnés (panel C). On note enfin la réduction significative des programmations classiques dans les territoires ouvriers. En deuxième lieu, l'opéra, l'art lyrique et l'opérette présentent tous les trois des caractéristiques assez similaires : l'impact significatif négatif de la part des hommes (traduisant à la fois la féminisation et le vieillissement de la population des territoires concernés), l'impact positif des catégories d'artisans, commerçants et chefs d'entreprise et négatif des ouvriers (traduisant une composition socio-professionnelle élevée) et le poids des opéras nationaux ou en région comme des SMAC. En troisième lieu, le Jazz, le blues et le Gospel semblent aussi marqués par une composition socio-professionnelle élevée, une population cosmopolite et adulte ou âgée. Sa diffusion passe significativement par le réseau des SMAC et des scènes nationales. Le profil

des territoires de diffusion du jazz est assez semblable à celui des territoires de diffusion de la musique électronique bien que ces derniers soient moins cosmopolites et plus significativement marqués par la population adulte. En quatrième lieu, les sous-catégorie Rock et variété, présentent aussi des similitudes concernant la significativité des SMAC dans les lieux de programmation, l'impact significativement négatif de la population et positif des employés. En cinquième lieu le Rap, le Hip-hop et le Reggae confirment leur caractère urbain (impact positif de la population donc des territoires métropolisés) avec une structure professionnelle d'employés et d'artisans commerçants et chefs d'entreprise bien loin des clichés attendus. Les SMAC sont naturellement leurs lieux de programmation significatif. Enfin, la musique du monde comme la Soul et le Funk sont programmées sur des territoires significativement ouverts sur le monde (impact significatif et positif du % d'étrangers), d'une composition socio-professionnelle relativement élevée (impact positif des cadres pour la Soul et le Funk, impact positif des artisans commerçants et chef d'entreprises pour la musique du monde). Pour chacune les SMAC constituent des lieux de programmation significatif.

L'observation des métissages de genres les plus fréquents (tableaux 9 et 10) n'apportent pas d'information complémentaire. L'accroissement de la programmation d'un type de métissage n'est pas lié à la co-présence des organismes affectés à chaque genre à l'exception du théâtre dansé pour lequel la co-présence des scènes nationales et des centres chorégraphiques nationaux apparaît significative.

5 Conclusion

Les résultats précédents permettent de discuter les propositions énoncées. D'une part, il existe bien des liens significatifs entre les compositions socio-économique et démographique des territoires et l'offre (quantitative) de programmation culturelle par genre (P1). Cependant, ce lien reste marginal en terme d'explicativité et diffère d'un genre à l'autre. En particulier, il est marquant de noter la faible quantité de programmation de spectacles sur les territoires les plus ouvriers et la part importante des CSP moyennes dans la localisation de cette programmation. Dans la mesure où les niveaux de vie n'ont pas d'impact significatifs (même avant contrôle des multicolinéarités) il s'agit là plus sûrement d'une « barrière culturelle » (ou d'une inadaptation de l'offre) que d'une difficulté d'accès tarifaire. L'adaptation à la demande reste visiblement un objectif assez marginal se traduisant, à l'exception de quelques genres (humour, musique classique, Jazz...) par la volonté de capter la classe moyenne (notamment les employés et intermédiaires). D'autre part, toujours dans les limites de l'explicativité des modèles, l'existence de liens significatifs entre la présence d'organismes labellisés et le genre de programmation (quantitative) d'un territoire (P2) est assez clairement vérifiée. On observe une diffusion de chaque genre de programmation par ses canaux traditionnels, sans co-présence significative d'organismes labellisés affectés à d'autres genres (à l'exception des arts de la rue) laissant supposer l'existence de pôle de diffusion (voire de création) de la production culturelle. En revanche, cette absence de proximité géographique des organismes n'exclue pas la présence de proximité organisationnelle via des accords de co-production entre les réseaux d'acteurs dont la logique reste à explorer. Par ailleurs, notre variable expliquée est la quantité de programmations par genre or, la coprésence d'organismes labellisés dans des genres différents peut aussi produire des effets sur la qualité (et non sur la quantité),

précisément sur la diversité de genre des spectacles que nous devrions approcher par le degré de métissage des spectacles.

Bibliographie

- Assassi, I. (2003). Spécificités du produit culturel. *Revue française de gestion*, (1), 129-146.
- Barbérís, I., et Poirson, M. (2016). *L'économie du spectacle vivant: « Que sais-je ? » n° 3972*. Presses universitaires de France.
- Baumol, W. J., et Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts--the Economic Dilemma: A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance*. MIT Press.
- Benhamou, F. et Chantepie, P. (2016). Culture et économie: chiffres et cryptes.
- Debroux, T. (2013). Les territoires créatifs: quelques notions théoriques et une analyse bruxelloise. *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement. Territory in movement Journal of geography and planning*, (19-20), 40-59.
- Greffe, X. (2010). Introduction: L'économie de la culture est-elle particulière ?. *Revue d'économie politique*, 120(1), 1-34.
- Greffe, X., & Pflieger, S. (2015). *La politique culturelle en France*. La documentation française.
- Grésillon, B. (2008). Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle. In *Annales de géographie* (No. 2, pp. 179-198). Armand Colin.
- Jauneau, Y., & Niel, X. (2014). Le poids économique direct de la culture en 2013. *Culture chiffres*, (5), 1-18.
- Kancel S., J. Meitty, M. Weill, B. Durieux (2013). L'apport de la culture à l'économie en France. Décembre 2013, Rapport du Ministère de la Culture (N°2013-40) et du Ministère de l'Économie (N2013-M-067-02).
- Lacour, C., Leloup, F., & Moyart, L. (2014). Introduction. Culture, patrimoine, savoirs: facteurs dynamiques de développement. *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, (5), 785-799.
- Leloup, F., & Moyart, L. (2014). Mons, capitale européenne de la culture en 2015: deux modèles de développement par la culture. *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, (5), 825-842.
- Liefooghe, C. (2015). L'économie créative et ses territoires. *Enjeux et débats, Rennes: Presses universitaires de Rennes*.
- Scott, A. J., & Leriche, F. (2005). Les ressorts géographiques de l'économie culturelle: du local au mondial. *L'Espace géographique*, 34(3), 207-222.
- Urrutiaguer, D., Henry, P., Duchêne, C., & Boudy, G. (2012). Territoires et ressources des compagnies en France. *Culture études*, (1), 1-16.
- Vauclare, C. (2009). Les événements culturels: essai de typologie. *Culture études*, (3), 1-8.