



**HAL**  
open science

# Entrepreneurs musicaux et territoires : Les clusters culturels sous l'emprise des politiques publiques et des acteurs locaux

Bruno Lefevre

► **To cite this version:**

Bruno Lefevre. Entrepreneurs musicaux et territoires : Les clusters culturels sous l'emprise des politiques publiques et des acteurs locaux. Sciences de l'information et de la communication. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCD093 . tel-02167853

**HAL Id: tel-02167853**

**<https://theses.hal.science/tel-02167853>**

Submitted on 28 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Entrepreneurs musicaux et territoires.**

**Les clusters culturels sous l'emprise des politiques publiques et des acteurs locaux.**

---

THÈSE POUR OBTENIR LE GRADE DE  
Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication,  
présentée et soutenue publiquement  
par **Bruno LEFÈVRE**  
le 30 novembre 2016

---

**JURY :**

**Philippe BOUQUILLION**, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication à l'université Paris 13.  
Directeur de thèse.

**Simona DE IULIO**, Professeure des universités en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Lille 3.

**Pierre MOEGLIN**, Professeur des universités en Sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 13.

**Isabelle PAILLIART**, Professeure des universités en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Grenoble Alpes.

**Elsa VIVANT**, Maître de conférences en Urbanisme à l'Institut Français d'Urbanisme de l'université Paris-Est Marne-la-Vallée.



## **Entrepreneurs musicaux et territoires.**

### **Les clusters culturels sous l'emprise des politiques publiques et des acteurs locaux**

#### **Résumé :**

Depuis les années 2000, des clusters culturels, ou grappes d'entreprises du secteur culturel, se développent sur les territoires des métropoles et grandes villes françaises. Parallèlement, ces territoires urbains se transforment, s'aménagent, se construisent, tant dans le cadre de politiques de renouvellement urbain que de projets de quartiers culturels créatifs. Cette thèse pose l'hypothèse que la rencontre de ces deux types de phénomènes, notamment si elle fait l'objet d'un pilotage dominé par les institutions locales, constitue majoritairement une ressource pour le développement territorial et la valorisation des espaces urbains, au dépens de la structuration des acteurs culturels. Sur la base de données de terrain issues d'entretiens et d'un corpus de publications et supports de communication, huit clusters musicaux français ont été observés dans leur contexte territorial et politique local. Les pratiques, stratégies et modes d'organisation des acteurs mis en situation d'inter-dépendance via ces clusters constituent un faisceau d'hétérogénéités que les équipes des clusters ne parviennent que difficilement à mettre en concordance.

Trois idéaux-types des conditions d'émergence de ces clusters culturels sont proposés. Ils posent les différentes représentations de ces dispositifs que développent les entrepreneurs, les acteurs publics et les acteurs locaux.

Mots-clés : clusters culturels, villes créatives, industrie musicale, industries culturelles, développement des territoires, attractivité.

---

## **Musical entrepreneurs and territories.**

### **Cultural clusters under the influence of local politics and actors.**

#### **Abstract :**

Since the 2000's, many cultural clusters have emerged and have been developed in French cities and urban areas. At the same time, these local territories have been physically and symbolically re-shaped, re-configured, through social development or creative cities policies. The statement of this thesis is that the encounter of these two phenomena, especially when they are dominated by local institutions, mostly enhances territorial development and valorization, at the expense of cultural workers' economic structuration. Eight French musical clusters have been studied in relation with their own local political context. Practices, strategies and modalities of the organization of the inter-dependent actors of these clusters are constitutive of a range of material and symbolic heterogeneities that clusters' teams hardly manage to match.

We propose three ideal types related to the emergence of such cultural clusters. Each of them specifies the representations of the cluster that cultural entrepreneurs, politics and locals conjure up.

Keywords : cultural clusters, creative cities, music industry, cultural industries, local development, territorial attractiveness





## Remerciements

Je tiens, en premier lieu, à remercier vivement mon Directeur de thèse, Philippe Bouquillion, qui m'a mis en confiance et m'accordé une grande liberté, tout en assurant un suivi régulier et réactif de ce travail, notamment lors de nombreuses relectures. Précis et d'une grande clarté, ses conseils et corrections m'ont à chaque fois permis de progresser dans ma réflexion comme dans mon organisation. Je garde d'excellents souvenirs de nos discussions.

Merci également à Simona De Iulio qui, depuis mes années de Master, m'apporte son soutien et ses précieux conseils.

Je suis ravi d'avoir pu participer à plusieurs séminaires du LabEx ICCA – Industries Culturelles & Création Artistique - qui ont à chaque fois constitué des moments d'échanges et de rencontres extrêmement instructifs. Je suis par ailleurs reconnaissant à Bertrand Legendre et au LabSIC de l'Université Paris13 de leur soutien, qui m'a notamment permis de mener ce travail dans les meilleures conditions.

Cette thèse s'inscrit dans un projet de recherche soutenu par la Région Ile de France et destiné à impliquer acteurs de terrain et chercheurs académiques dans une recherche-action qui s'est avérée aussi excitante qu'enrichissante. J'ai eu le grand plaisir de collaborer dans ce cadre avec Antonella Ardizzone, Emilie Da Lage, Boris Lebeau, Xavier Levoine, Jacob Matthews, Claire Oger, que je remercie vivement tant pour leur disponibilité que pour leur implication dans ce dispositif.

Sans pouvoir tous les citer ici, je suis extrêmement reconnaissant aux administrateurs et salariés des clusters ParisMix et Mila, qui ont initié ce projet et m'ont toujours réservé un accueil chaleureux et ouvert. Chaque entretien avec les représentants des clusters et des institutions mobilisés dans cette thèse a constitué un moment aussi enrichissant pour mes réflexions qu'humainement précieux.

Enfin, je suis vivement reconnaissant à Michelle Gellereau, Fabienne Duszynski, Cédric Terzi, François Debryne et Stéphanie Pryn qui m'ont chaleureusement accueilli lors de ma reprise d'études et m'ont permis de progresser jusque ce moment symboliquement important pour moi.

Parce que ce projet de thèse a directement impliqué mes proches, au quotidien, il n'aurait pu se conclure sans la bienveillance et le soutien de Sarah, Louise, Elliott et Solal. Un grand merci à vous et à votre patience.



# Table des matières

<b>1. INTRODUCTION.....</b>	<b>13</b>
<b>Préalable.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. Contexte de la recherche et question centrale.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2. Hypothèse.....</b>	<b>16</b>
<b>1.3. Problématique.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3.1. Les clusters, outils et arguments de la compétitivité marchande.....</b>	<b>19</b>
1.3.1.1. L'industrialisation de masse et le capitalisme induisent une compétition des territoires : les clusters pour la performance économique par l'innovation.....	20
1.3.1.2. Les clusters culturels : des communautés de pratiques économiques structurées et structurantes pour le territoire.....	26
1.3.1.2.a. Le territoire, cadre d'action pour l'industrialisation de la production et de la diffusion musicales.....	29
1.3.1.2.b. Du chaos à l'homogénéité : le cluster culturel en tension entre création artistique et outil de gestion du territoire.....	37
1.3.1.2.c. Le territoire entre idem et ipse : une identité en permanente construction.....	40
1.3.1.3. Les fonctions attendues du cluster culturel dans les villes créatives.....	41
1.3.1.4. Les ingrédients du cluster culturel.....	43
<b>1.3.2. Des industries culturelles aux villes créatives : un processus de marchandisation du symbolique pour la lutte des places.....</b>	<b>46</b>
1.3.2.1. Le cluster culturel : une économie monde des biens symboliques intégrée à l'économie de marché.....	46
1.3.2.2. Les industries créatives posent l'idée et la création comme outils de production de valeur sur les marchés.....	50
1.3.2.3. Economie créative : la nouveauté comme ressource productive immatérielle..	55
1.3.2.4. Villes créatives : la créativité organisée sur et pour les territoires.....	58
<b>1.3.3. Les clusters culturels dans les villes créatives, espaces de mise en concordance d'objectifs, pratiques et organisations hétérogènes.....</b>	<b>61</b>
1.3.3.1. Les clusters culturels, stigmates d'une capacité à produire du neuf pour les territoires en quête de distinction.....	64
1.3.3.2. Les clusters musicaux, objets de la rencontre entre des entrepreneurs culturels et des politiques publiques.....	66
1.3.3.3. Les clusters culturels au croisement de dynamiques politiques, économiques et communicationnelles.....	67
1.3.3.4. Mise en concordance et reconnaissance : des enjeux communicationnels des clusters.....	69
<b>1.3.4. Le territoire, espace structuré et structurant de l'activité humaine.....</b>	<b>70</b>
1.3.4.1. Le territoire matériel et symbolique.....	71
1.3.4.2. Communication territoriale et marketing territorial.....	74
1.3.4.3. Clusters et culture en territoires.....	77
<b>1.4. Posture de recherche et méthodologie.....</b>	<b>85</b>

<b>1.4.1. Posture de recherche.....</b>	<b>85</b>
<b>1.4.2. Huit clusters français d'entrepreneurs des musiques actuelles et des territoires locaux en construction.....</b>	<b>89</b>
<b>1.4.3. Méthodologie.....</b>	<b>99</b>
1.4.3.1. Ateliers collaboratif et entretiens semi-directifs.....	100
1.4.3.2. Analyse sémiotique de supports de communication.....	102
<b>2. DES ENTREPRENEURS MUSICAUX ET DES CLUSTERS TERRITORIALEMENT PEU ANCRÉS.....</b>	<b>105</b>
<b>2.1. Du créateur entrepreneur à l'entrepreneur créatif : l'enjeu de transformation de l'oeuvre en produit.....</b>	<b>108</b>
<b>2.1.1. La production de biens culturels musicaux : l'exclusivité des entrepreneurs ?.....</b>	<b>111</b>
2.1.1.1. Des réseaux locaux d'acteurs en marge des institutions.....	111
2.1.1.2. Les lieux de diffusion et les réseaux institutionnels, partenaires des clusters musicaux.....	113
<b>2.1.2. Des parcours d'entrepreneurs et des rapports au marché hétérogènes.....</b>	<b>114</b>
2.1.2.1. L'entreprise comme nécessité : la création et le sensible priment sur la stratégie économique.....	115
2.1.2.2. L'entreprise comme projet économique : les communautés de pratiques orientent les collaborations.....	118
2.1.2.3. L'entreprise culturelle spécialisée : un atout pour une économie de la convergence.....	120
2.1.2.4. Face à une diversité de parcours des entrepreneurs, les clusters sont polysémiques et suscitent des attentes hétérogènes.....	123
<b>2.1.3. Spécialisation, financement, diversification : les principaux enjeux des PME de l'industrie musicale.....</b>	<b>125</b>
2.1.3.1. L'édition à moyen terme, le <i>Live</i> à court terme : des secteurs porteurs basés sur la gestion des droits d'auteur et des droits voisins.....	126
2.1.3.2. Le financement de l'activité : entre besoin stratégique et cadre qui détermine les projets.....	128
2.1.3.3. Les politiques publiques soutiennent la formation des artistes et la diffusion des productions.....	131
<b>2.1.4. Culture et création : des industries du symbolique matériellement interdépendantes.....</b>	<b>140</b>
2.1.4.1. Des métiers de la production pour le marché aux tâches variées et spécialisées.....	141
2.1.4.2. Les métiers de l'édition : une exploitation croissante des droits.....	142
2.1.4.3. Les métiers de la promotion : les industries créatives en partenaires.....	143
2.1.4.4. Les métiers qualifiants : les industries des biens immatériels et de la connaissance.....	143

<b>2.1.5. PME et indépendants en quête de nouveaux modèles économiques ou en état d'adaptation ?.....</b>	<b>145</b>
2.1.5.1. L'action publique induit un décloisonnement : l'industrie musicale dans le cadre de stratégies d'aménagement du territoire.....	147
2.1.5.2. Quand le cluster prend ses quartiers : l'espace et le lieu communs pour des activités singulières.....	148
<b>2.1.6. Des entrepreneurs qui évoluent entre stratégies industrielles et tactiques économiques.....</b>	<b>148</b>
2.1.6.1. Les entrepreneurs en cluster : un moyen d'intégrer les politiques publiques dans l'action économique.....	149
2.1.6.2. Les entrepreneurs en cluster : un moyen d'intégrer l'économie culturelle dans les politiques publiques.....	150
2.1.6.3. Le cluster en tension entre structuration du territoire et centralisation sur des quartiers créatifs.....	151
2.1.6.4. Le cluster, une interface professionnalisante avec le marché.....	153
<b>2.1.7. Le cluster musical, espace économique ou économie de l'espace ?.....</b>	<b>154</b>
<b>2.2. Le territoire et l'entrepreneur musical : des histoires d'affects et d'opportunités.....</b>	<b>159</b>
2.2.1. Le territoire, ressource, client ou opportunité ?.....	162
2.2.2. Formes de gouvernance de la territorialisation d'activités a-territorialisées.....	167
2.2.3. Les conditions de la spatialisation des activités économiques ou la construction du Ici.....	172
2.2.4. L'entreprise musicale territorialisée : une initiative économique.....	175
2.2.5. Le territoire entreprise : une initiative institutionnelle.....	181
2.2.6. Quand le territoire résiste.....	185
2.2.7. Le cluster culturel, boucle locale et nœud supra-local.....	189
2.2.7.1. Construire la proximité du territoire avec les entrepreneurs.....	190
2.2.7.2. Les entrepreneurs comme arguments d'un rayonnement extra-territorial....	192
<b>3. L'ACTION PUBLIQUE CONFRONTÉE AUX HÉTÉROGÉNÉITÉS DE SES PRATIQUES ET DE SES POLITIQUES.....</b>	<b>198</b>
<b>3.1. Le développement économique local par la culture : vertus cachées ou concordance libérale ?.....</b>	<b>199</b>
<b>3.1.1. L'esprit économique de la ville contemporaine.....</b>	<b>199</b>
3.1.1.1. Un contexte postindustriel dans lequel les territoires construisent de nouvelles identités en s'appuyant sur la créativité.....	200
3.1.1.2. Les services municipaux, entre culture et économie : naissance institutionnelle des industries culturelles et créatives.....	205

3.1.1.3. L'espace fragmenté en pôles économiques spécialisés.....	209
3.1.1.4. Une difficile coordination des services et des politiques, peu stables dans le temps.....	212
3.1.1.5. L'industrie et l'institution en partenaires : quelles places pour les pratiques émergentes ?.....	215
<b>3.1.2. De l'économie de la culture à la culture de l'économie.....</b>	<b>220</b>
3.1.2.1. Une baisse des capacités de financements publics et la délégation de compétences aux agences et structures intermédiaires.....	223
3.1.2.2. Culture, création, créativité, innovation, collaboration, vivre-ensemble : de glissements sémantiques à symboliques en action pour une transition libérale.....	228
3.1.2.3. La culture dans un nouveau paradigme urbain : l'artiste en figure du travailleur par projets et symbolique de la création.....	235
<b>3.1.3. L'hétérogénéité matérielle et symbolique des enjeux économiques induit une gestion opportuniste et chaotique des clusters musicaux.....</b>	<b>238</b>
3.1.3.1. Entre modèles et relations inter-individuelles : la recherche-action instituée en politique.....	239
3.1.3.2. L'attractivité : une externalité positive décisive dans les rapports de force entre les partenaires du cluster.....	244
<b>3.2. Le cluster pour le renforcement du lien social et la mise en œuvre d'actions socio-culturelles.....</b>	<b>250</b>
<b>3.2.1. Les clusters impliqués dans la construction sociale du territoire.....</b>	<b>250</b>
3.2.1.1. Les clusters musicaux, outils d'action sociale dans le cadre de la Politique de la Ville.....	251
3.2.1.2. Les frontières administratives et institutionnelles fragmentent le territoire, en rupture avec les pratiques sociales.....	254
3.2.1.3. Des clusters au coeur d'une lutte des places.....	257
<b>3.2.2. Les clusters culturels au carrefour d'une hétérogénéité d'enjeux extra-territoriaux.....</b>	<b>260</b>
3.2.2.1. Les clusters musicaux comme acteurs de l'animation culturelle locale.....	261
3.2.2.2. L'action sociale des clusters : pour le lien social et la paix, mais aussi pour la gentrification et la mise au travail.....	264
<b>3.3. Le cluster, catalyseur du développement urbanistique et immobilier et de l'aménagement du territoire.....</b>	<b>270</b>
<b>3.3.1. La réorganisation des territoires locaux par les clusters culturels.....</b>	<b>271</b>
<b>3.3.2. Rénovation urbaine et non lieux, des facteurs déclencheurs pour l'implantation des clusters.....</b>	<b>274</b>
<b>3.3.3. Des catalyseurs de la valorisation foncière et de la gentrification.....</b>	<b>283</b>
<b>3.3.4. Architectures remarquables et patrimonialisation : la plus-value identitaire des clusters musicaux.....</b>	<b>289</b>

<b>4. LA RELATIVE FAIBLESSE DES CAPACITES D'ACTION DES ORGANISMES EN CHARGE DES CLUSTERS.....</b>	<b>300</b>
<b>4.1. Les clusters déterminés par des rapports de force entre acteurs économiques, acteurs institutionnels et acteurs locaux.....</b>	<b>302</b>
<b>4.1.1. La genèse du cluster.....</b>	<b>303</b>
4.1.1.1. Autant de définitions du cluster qu'il y a de clusters.....	304
4.1.1.2. Le cluster, moment de rencontre entre une dynamique collective d'entrepreneurs et des projets d'acteurs publics.....	306
4.1.1.3. Le cluster, une opportunité née de la conjonction d'intérêts inter-personnels .....	309
4.1.1.4. Un projet de cluster dominé par les institutions impose le territoire aux entrepreneurs.....	313
<b>4.1.2. La conduite du cluster.....</b>	<b>320</b>
4.1.2.1. Le cluster, outil économique pour des entrepreneurs fédérés.....	321
4.1.2.2. Le cluster, outil privé de gestion de politiques institutionnelles.....	328
4.1.2.3. Le cluster acteur de l'aménagement et du développement du territoire.....	335
<b>4.2. Le cluster, outil économique de mise en concordance d'une multitude d'hétérogénéités.....</b>	<b>344</b>
<b>4.2.1. La fonction de médiation des instances et acteurs du cluster.....</b>	<b>345</b>
4.2.1.1. La gouvernance du cluster, entre groupement économique et acteur local du développement des territoires.....	346
4.2.1.2. Les compétences et profils des équipes parfois discordants avec leurs missions .....	349
4.2.1.3. Les <i>leaders</i> et les <i>gatekeepers</i> , entre stratégie personnalisée et management opérationnel.....	356
<b>4.2.2. L'équipe du cluster, <i>gatekeeper</i> d'un multivers symbolique.....</b>	<b>360</b>
4.2.2.1. Le cluster comme animateur de la proximité pour la rencontre entre entrepreneurs.....	361
4.2.2.2. Le cluster comme animateur de la rencontre avec le territoire.....	366
4.2.2.3. L'équipe, intermédiaire entre intérêts publics et intérêts privés.....	370
4.2.2.4. Le cluster musical et sa mission de mise en concordances symboliques : un multivers relationnel.....	379
<b>4.2.3. Un cadre matériel d'action du cluster guidé par les politiques publiques.....</b>	<b>383</b>
4.2.3.1. Les services proposés et actions menées : entre stratégies et opportunités	385
4.2.3.2. Le lieu : opportunité de développement ou obstacle économique ?.....	393
4.2.3.3. Les Groupements d'employeurs : l'emploi précaire mutualisé.....	399



<b>5. CONCLUSION : TROIS IDÉAUX-TYPES DES REPRÉSENTATION DES CLUSTERS CULTURELS SUR LEUR TERRITOIRE.....</b>	<b>404</b>
<b>5.1. Les clusters se définissent par leur projet de mise en concordance de trois types de modalités relationnelles.....</b>	<b>405</b>
<b>5.2. Des tendances générales corrélées.....</b>	<b>407</b>
<b>5.2.1. Clusters musicaux et clusters culturels.....</b>	<b>407</b>
<b>5.2.2. Initiative dominée par des réseaux privés d'entrepreneurs culturels ou par des acteurs publics.....</b>	<b>408</b>
<b>5.2.3. Cluster localisé ou pas dans une infrastructure immobilière.....</b>	<b>408</b>
<b>5.2.4. L'implication ou non du territoire et des acteurs locaux.....</b>	<b>408</b>
<b>5.2.5. L'implication dans des politiques locales de territoire créatif ou de développement local.....</b>	<b>409</b>
<b>5.3. Idéaux-types des rapports des clusters culturels avec leur territoire .....</b>	<b>411</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>414</b>

# 1. INTRODUCTION

## Préalable

Cette thèse porte sur la rencontre entre des entrepreneurs musicaux fédérés en un cluster et des dynamiques territoriales, qu'elles émanent d'organisations publiques ou d'acteurs locaux. Nous cherchons notamment, sur la base d'une dizaine d'expériences françaises, à caractériser les jeux d'acteurs qui mènent à l'émergence de ces dispositifs localisés et les conditions de leur animation.

Cette thèse s'insère dans un Partenariat Institutions Citoyens pour la Recherche et l'Innovation - Picri -, programme piloté par la Région Ile de France et, pour ce qui nous concerne, courant sur une période de trois années, de février 2014 à février 2017. Selon les principes posés par ce programme, deux associations parisiennes, gestionnaires de ParisMix et du Mila, ont proposé, en collaboration avec une équipe scientifique composée de chercheurs majoritairement rattachés au LabSic – Université Paris13, la conduite d'un travail de recherche en Sciences de l'Information et de la Communication qui porte sur leurs propres activités.

Ainsi a été défini un axe général de recherche « Industries créatives et innovation sociale : les collectifs d'entreprises musicales investies dans leur territoire », dans lequel s'inscrit notre thèse, en parallèle à d'autres activités scientifiques. Nous précisons plus bas les incidences de ce contexte sur la méthodologie employée pour notre étude, mais posons ici le fait que ces deux structures constituent, de fait, le terrain central de nos observations. Rapidement, nous avons proposé que d'autres clusters musicaux français complètent ce terrain, notamment afin de disposer de données contrastives, qui permettraient de caractériser les singularités de ces deux expériences parisiennes.

Un an et demi après l'enclenchement de ces travaux, divers événements sur lesquels nous reviendrons bien entendu dans cette thèse ont contraint l'association porteuse du cluster ParisMix à la liquidation judiciaire. Notamment parce qu'une méthodologie collaborative impliquait l'équipe du cluster et ses adhérents - et bien que cet événement s'avère scientifiquement éloquent pour ce qui nous concerne -, ce programme de recherche a de fait dû être réajusté et redéfini.

Le choix scientifique a été pris, dans le respect des orientations socio-économiques et sémiotiques initiales, de renforcer les études des terrains extra-parisiens qui, plutôt que de simples données de contraste, nous ont permis de disposer d'un échantillon plus fourni d'expériences de développement de clusters musicaux sur des territoires locaux français.

Notre thèse s'appuie donc sur des données issues principalement des deux clusters parisiens mais également, sur la plupart des problématiques abordées, de six autres

clusters d'entrepreneurs des musiques actuelles. Ces huit expériences constituent, au moment de la production de cette recherche, un ensemble que nous considérons comme exhaustif des clusters musicaux français reconnus par les institutions comme par les entrepreneurs de l'industrie musicale.

### **1.1. Contexte de la recherche et question centrale**

Les activités culturelles, industrialisées ou non, sont concernées depuis les années 2000 par des phénomènes de mutualisation et de fédération territorialisés. Ceux-ci s'opèrent notamment dans le cadre de projets portés, en particulier, par les pouvoirs publics et que leurs promoteurs présentent comme contribuant au déploiement de l'économie créative au coeur des villes. Le principe de la fédération d'acteurs économiques qui oeuvrent dans un même secteur industriel culturel est bien plus ancien - presse, musique, spectacle vivant, etc. -, y compris lorsqu'elle s'opère dans la proximité spatiale. Cependant, c'est dans une période récente que ces processus constituent, à l'échelle internationale, des modèles à partir desquels se déclinent localement des stratégies de développement économique et de développement du territoire. Parmi la diversité des formes que prennent ces nouveaux modes d'organisation localisés, se développent dans les métropoles françaises des pôles de compétitivité, désormais qualifiés de « clusters », dédiés aux industries culturelles et créatives. Ces « clusters » apparaissent eux-mêmes sous des singularités locales : ici localisés en un bâtiment dédié, là situés sur un quartier en construction, ailleurs sous forme d'un réseau régional d'acteurs ayant développé des modalités de collaboration originales.

Cependant, au-delà des singularités locales de leur mise en oeuvre, ces clusters culturels et créatifs présentent deux spécificités. D'une part les productions des entreprises qui les composent sont des biens symboliques. D'autre part, ces clusters sont inclus dans un paysage non seulement physique, urbanistique et économique, mais aussi social et culturel. Symboliques, relevant de l'immatériel, voire de l'émotion, la nature des activités qui y sont menées inciterait, lorsque cela ne constitue pas l'essence même du projet, à la rencontre, à l'échange, à la perméabilité avec le territoire local. Loin de constituer un vecteur tangible et bordé, les processus en oeuvre au sein de ces dispositifs croisent, sous des formes nécessairement singulières, les dimensions matérielles et symboliques d'autres dynamiques territoriales.

Concrètement, le développement de clusters culturels sur des territoires locaux produit-il un ensemble de ressources nouvelles, d'une part pour les entrepreneurs culturels, notamment induites par la territorialité de leurs activités, et d'autre part pour les acteurs locaux et les politiques publiques, notamment induites par les

activités et production de ces entrepreneurs culturels ?

Ce questionnement général ouvre trois interrogations principales.

La première concerne la plus-value qu'est susceptible de constituer le dispositif de cluster culturel vis à vis des modalités d'action, des modes d'organisation et des dynamiques de coopération entre les entrepreneurs culturels. Dans un tel contexte, l'activité économique de ces entrepreneurs se trouve-t-elle stimulée, facilitée, optimisée ?

La seconde porte sur les plus-values du cluster et des modalités de l'activité de ses membres au regard de politiques publiques ou, plus globalement de l'action publique et institutionnelle sur les territoires locaux. En quoi et sous quelles formes ces clusters culturels contribuent-ils aux politiques publiques ou à de nouvelles modalités de leur mise en œuvre ?

La troisième interrogation vise les acteurs locaux et le territoire lui-même : en quoi ces clusters culturels sont-ils susceptibles d'interférer avec les rapports sociaux, les cadres de vie, voire les identités des territoires sur lesquels ils développent leurs activités ?

Face aux singularités des différentes filières des industries culturelles, nous ne les considérerons pas ici dans leur globalité mais nous nous attachons spécifiquement à l'industrie de la musique enregistrée.

De manière transversale, les spécificités de l'économie et de l'industrie musicale induisent-elles des modalités de rencontre particulières avec des stratégies d'acteurs publics et les dynamiques en œuvre sur des territoires locaux ? Et si c'est le cas, quelles plus-values en tirent les entrepreneurs, les politiques publiques et les territoires et leurs acteurs ? Ou, inversement peut-on considérer que les industries culturelles ne produisent, ou de manière marginale, ni d'effets de dynamisation des territoires, ni de nouvelles pratiques ou de nouveaux modes d'organisation des entrepreneurs, en particulier lorsque le développement de ces clusters relève d'une initiative institutionnelle ? Telle est notre question centrale.

## 1.2. Hypothèse

Nous faisons ici l'hypothèse que, notamment lorsque le développement de ces clusters relève d'une initiative institutionnelle, les industries culturelles ne produisent, ou de manière marginale, ni d'effets de dynamisation des territoires, ni de nouvelles pratiques ou de nouveaux modes d'organisation des entrepreneurs.

En effet, si ces dispositifs s'inscrivent tous dans un phénomène global de recomposition spatiale des modes d'organisation d'une économie capitaliste, comment se définissent au sein de chaque territoire concerné les périmètres des activités concernées, les types d'acteurs économiques, leurs motivations et leurs formes d'organisation ?

Economiquement, ces fédérations d'entreprises culturelles et créatives se justifieraient par leur capacité, promise, à constituer des cadres d'action originaux, qui permettraient l'expérimentation puis le développement de réponses nouvelles à un ensemble complexe d'enjeux socio-économiques. Les uns concernent de profondes mutations dans ces secteurs culturels. D'autres relèvent d'idéologies, communément admises dans nos sociétés industrialisées, selon lesquelles la constitution et la valorisation de pôles sectorisés catalyserait l'émergence d'idées, de concepts et projets innovants pour les territoires et leurs acteurs.

Politiquement, ces « clusters culturels et créatifs » semblent donc répondre à une diversité de stratégies institutionnelles : rénovation et requalification urbaines, recherche de distinction vis à vis de territoires concurrents, soutien large au développement d'activités créatives pour l'attractivité et la vitalité économique, etc.

Socialement, enfin, ces clusters culturels constituent des pôles socio-économiques, implantés dans des quartiers, sur des territoires locaux. Ils sont donc confrontés à des enjeux identitaires forts, de plusieurs types. D'abord, par ses activités et les entrepreneurs qu'il fédère, le cluster s'avère-t-il dans tous les cas cohérent avec une histoire, une identité locales ? Les acteurs locaux, ensuite, disposent-ils par ce biais d'un accès potentiel à de nouvelles ressources, susceptibles de modifier leurs rapports à leur territoire, et à leurs propres activités ? Le territoire, enfin, est lui-même dans un processus permanent d'écriture de son identité ; comment le cluster culturel parvient-il à trouver ou prendre, matériellement et symboliquement, une place signifiante cohérente dans ce processus ?

Face à ces interrogations, trois arguments, que nous mettrons à l'épreuve au cours de cette recherche, nous permettent de formuler notre hypothèse.

Premièrement, l'ancrage territorial de l'économie des clusters musicaux semble le plus souvent faible. L'inscription territoriale des clusters musicaux nous semble majoritairement être motivée par des quêtes d'avantages ponctuels et des effets

d'aubaine. L'activité et les modes d'organisation des entrepreneurs musicaux apparaissent peu dépendants des spécificités des territoires.

Deuxièmement, les politiques publiques de déploiement de clusters culturels nous semblent motivées par une forte hétérogénéité d'objectifs, que les acteurs publics ne parviennent que difficilement à articuler de manière durable. Nous nous intéresserons particulièrement à trois dimensions de l'action publique. La première est celle du développement économique. Nous vérifierons si le développement de clusters musicaux peut répondre à une recherche d'amélioration de l'action économique, tant en faveur des entrepreneurs des industries culturelles que pour d'autres acteurs. Le second type de politiques publiques que nous observerons porte sur l'action sociale et socio-culturelle. Il s'agit ici de vérifier si les clusters musicaux permettent, ou non, de développer ou de renforcer les dynamiques relatives au lien social, à l'insertion économique par l'emploi ou la qualification, ou encore au vivre ensemble. Enfin, le troisième type de politiques publiques que nous observerons est celui du développement urbanistique et immobilier, de l'aménagement du territoire. Nous caractériserons les modalités selon lesquelles les clusters culturels participent, ou pas, à la re-qualification de quartiers, à la rénovation urbaine, ou à des phénomènes de gentrification et de hausse de la valeur du parc immobilier. Nous nous attacherons particulièrement aux relations pouvant être établies entre la valorisation de ces clusters et des stratégies de construction et de promotion du territoire, notamment dans le but d'améliorer son attractivité économique, sociale ou touristique. "Un Paris attirant est un Paris qui tend à terme à exclure les plus démunis, les moins solvables de ses habitants. On ne peut à la fois embellir, équiper, créer des emplois de cadres, favoriser l'émergence d'activités créatrices, comme avec la Rue de la Mode à la Goutte d'Or, et maintenir sur place une population aux ressources, matérielles ou culturelles, faibles et inadaptées à ce nouvel environnement urbain. [Pincon-Charlot, 2004, p. 37]" .

Troisièmement, enfin, notre hypothèse s'appuie sur la relative faiblesse des capacités d'action des équipes et instances en charge de la gestion et de l'animation de ces clusters culturels. Même dans le cas où ils sont conscients de la multiplicité des enjeux susceptibles de cristalliser dans ces dispositifs et leurs activités, ces équipes nous semblent peu en capacité de définir des stratégies, relations partenariales et modalités d'action concertées et stables dans le temps. Un faisceau d'obstacles rendrait complexe cette mise en concordance. La dépendance forte aux collectivités et institutions, l'incohérence entre les temporalités de ces partenaires publics et les rythmes économiques ou sociaux, des stratégies individuelles et phénomènes de personification des relations, ou encore des phénomènes de résistance et de concurrence en constituent quelques exemples.

### 1.3. Problématique

Nous interrogeons les modalités de la rencontre entre des clusters culturels et des dynamiques territoriales, menées à la fois par les collectivités locales et institutions, et par un ensemble d'acteurs locaux. Nous avons posé l'hypothèse que, hormis des intérêts matériels liés à la fédération spatiale et à la mutualisation, cette rencontre générerait peu de démarches nouvelles ni pour les entrepreneurs, tant dans les modalités de leur action économique que dans leurs modes d'organisation, ni pour les acteurs locaux du territoire. Au contraire, et notamment lorsque ces clusters musicaux sont impliqués dans des stratégies de constructions de territoires créatifs, le pouvoir dominant des acteurs publics est susceptible de constituer un obstacle aux dynamiques fédératives de ces entrepreneurs.

Nous cherchons donc à caractériser les modalités d'action et d'organisation de ces clusters au regard de trois types d'acteurs qui sont concernés par ce dispositif. En premier lieu, qui sont ces entrepreneurs culturels et à quels types de besoins sont-ils confrontés dans l'exercice de leurs activités ? Quels types de ressources ou de services sont-ils susceptibles de trouver dans ces dispositifs de clusters, et en quoi ce cadre de leur action économique est-il susceptible de faire évoluer leurs pratiques, dans un contexte où ils sont confrontés à des mutations profondes de leur économie et de leurs industries. Les collectivités locales et EPCI<sup>1</sup>, les institutions et leurs élus et représentants constituent un second type d'acteurs concernés par les clusters culturels. Ils en sont parfois les initiateurs, ils les financent, au titre de différentes politiques et stratégies et via différents services de leur organisation. Le cluster culturel relève-t-il de politiques culturelles ? De stratégies de développement économique local ? Ou encore de programmes d'aménagement du territoire ? Nous posons qu'une grande diversité de compétences des acteurs publics participent de la définition des stratégies et des modalités d'action de ces clusters. Enfin, le territoire lui-même, en tant qu'espace géographique et d'agencement urbain, qu'espace de projets et relations entre acteurs, et tout simplement en tant que lieu d'accueil du cluster et de ses adhérents, est lui aussi concerné par les clusters. Quels rapports de force sont en jeu, et se cristallisent dans le cluster, qui permettent de combiner ce faisceau de tensions ? La spécificité culturelle des clusters induit-elle des enjeux spécifiques pour ces différents types d'acteurs ?

Les questionnements qui permettront de tester notre hypothèse sont nombreux et relèvent de divers champs d'étude. Nous définirons donc dans un premier temps

---

1 Les Établissements Publics de Coopération Intercommunale EPCI sont des structures administratives qui permettent à plusieurs communes de partager diverses compétences. Les communautés de communes, les communautés urbaines, les communautés d'agglomération, les métropoles, les syndicats intercommunaux et les syndicats mixtes constituent les principaux EPCI. Nous les rencontrerons fréquemment au fil de cette recherche ; par commodité, nous les englobons dans un ensemble plus vaste que nous qualifierons parfois de collectivités locales ou acteurs publics.



notre périmètre d'observation, en découpant notre question centrale en quatre problématiques, que nous situerons au regard de travaux déjà menés ou en cours dans plusieurs disciplines.

Nous préciserons dans un premier temps les conditions d'émergence des clusters, en les situant notamment dans le cadre d'une économie marchande et du capitalisme. Nous verrons que c'est aussi dans ce cadre économique et idéologique général que s'est développée, dans une période récente, un phénomène de mise en compétition des territoires, notamment sur la base de leurs pouvoirs d'attractivité. Dans ce contexte, les clusters culturels sont susceptibles de constituer des communautés de pratiques économiques, structurées et structurantes pour le territoire. Nous préciserons en quoi les notions d'innovation, de créativité, voire de diversité constituent des axes transversaux à ces différents phénomènes.

Nous verrons ensuite comment sont définies les spécificités des clusters culturels et plus précisément en quoi les clusters culturels sont susceptibles d'entretenir des rapports singuliers, voire privilégiés avec le territoire et les politiques publiques.

En nous appuyant sur les modèles et discours relatifs aux territoires créatifs, nous poserons les bases d'une possible concordance entre ces dynamiques locales d'aménagement du territoire et la valorisation d'activités culturelles via les clusters.

Ce cadre général nous permettra enfin de retenir trois acceptions du territoire. Nous verrons qu'il constitue un cadre matériel et symbolique, en construction permanente, dans lequel se développent un ensemble de dynamiques relationnelles. Celle-ci sont à la fois structurées par et structurantes pour le territoire et ses acteurs. Le territoire sera également envisagé comme le lieu de phénomènes identitaires, internes et externes. Nous verrons que, via ces processus identitaires, objets de stratégies de marketing territorial et de politiques publiques, les clusters culturels peuvent s'avérer des signifiants à haut pouvoir symbolique.

### **1.3.1. Les clusters, outils et arguments de la compétitivité marchande**

En France, le regroupement spatial de différents types d'acteurs économiques d'un même secteur d'activité constitue depuis les années 1970 un paradigme de la performance et du développement territorial. La plupart des métropoles françaises, dans l'ensemble des pays industrialisés, encouragent ou initient ce type de processus organisationnel de production industrielle. Nous soulignerons les principales caractéristiques de ces processus et dispositifs qu'ont permis d'identifier des travaux relevant autant de l'économie et de la géographie que de la sociologie et de la socio-économie.



Plus récemment, soit depuis les années 2000, les modèles des villes créatives, en s'appuyant sur les arguments de valorisation de la « créativité » et de l' « innovation », notions que nous tenterons plus bas de préciser, s'inscrivent ainsi dans une histoire socio-économique où s'entrecroisent secteurs industriels et dynamiques d'aménagement du territoire. Si elles ne se limitent pas au développement de pôles de compétitivité, ces politiques de villes créatives incluent toujours la valorisation de dispositifs fédérateurs d'acteurs culturels et créatifs. Les formes divergent, les ambitions et modes d'organisation s'avèrent singuliers, les environnements socio-économiques et culturels constituent évidemment des leviers de distinction, mais les activités, industrialisées ou non, de la culture et de la création deviennent alors des enjeux territoriaux [Pecqueur, 2004], dont la visibilité et la lisibilité contribuent à rendre signifiantes ces stratégies.

Nous rappellerons enfin que, même si les singularités locales s'avèrent évidentes, les clusters ne trouvent pas moins leur justification dans des politiques nationales et supra-nationales, elles-mêmes inspirées de paradigmes mondialisés du développement des territoires. Nous soulignons donc ici la longue tradition historique dans laquelle s'inscrivent les clusters culturels et créatifs puis, après avoir tenté de caractériser les spécificités de ces dispositifs du fait de leur inscription dans le champ des industries culturelles et créatives, d'identifier les principales fonctions attendues de ces clusters dans des contextes de villes créatives. Cette démarche nous permettra de poser les enjeux sur lesquels notre vigilance sera requise afin d'observer les perméabilités et rencontres entre d'une part les dynamiques propres à l'organisation et au fonctionnement des clusters créatifs et culturels et d'autre part les dynamiques territoriales, institutionnalisées ou non.

### **1.3.1.1. L'industrialisation de masse et le capitalisme induisent une compétition des territoires : les clusters pour la performance économique par l'innovation**

Depuis le 19<sup>e</sup> siècle, l'industrialisation massive et généralisée de la production a généré, par la nécessité de définition de process rationnels par les ingénieurs et planificateurs, d'une part une diversification des tâches, d'autre part leur spécialisation. A l'opposé d'un processus continu et intégré à l'appareil de production depuis la conception jusque la mise sur le marché, l'industrialisation a induit un complexe faisceau d'interdépendances entre des agents économiques. Dans ce processus d'industrialisation, l'entreprise, en tant que personne morale, ne constitue ainsi plus un espace atomisé et organisé de la production mais devient alors un potentiel de production qui trouverait au sein d'un réseau plus ou moins structuré autour d'objectifs communs, de savoir-faire partagés, d'outils de production spécialisés, les conditions de son expression la plus performante. Dans un contexte

global de « rationalité en finalité » idéal-typique [Weber, 1995 (1922)], la culture de l'action par projet reconfigure en permanence non seulement les collaborations inter-entreprises mais aussi les compétences qu'il est nécessaire de mobiliser dans l'entreprise. Les micro-structures, le statut d'indépendant ou d'auto-entrepreneur trouvent ici leur meilleure justification. Dans le rapport des individus au travail, la multiplication des expériences a supplanté la poursuite d'une carrière. La réputation et le carnet d'adresses individuels ont supplanté le management d'entreprise et l'action collective.

Parallèlement à l'entreprise, le territoire se trouve lui aussi affecté par ce processus d'industrialisation. Pour une diversité de raisons liées tant à la situation géographique, à la proximité de ressources naturelles, et aux contextes politiques qu'à des cadres culturels et à des opportunités économiques, l'histoire des territoires montre elle aussi des moments, des phénomènes plus ou moins pensés et maîtrisés, de spécialisation des activités économiques et de distinction par des savoir-faire, des capacités de production, des singularités ancrées. Si certains de ces phénomènes sont préalables à l'industrialisation massive, les nouvelles formes d'organisation de la production industrielle incorporent ces pôles de distinction et d'innovation dans les modèles de développement des territoires. Après Hollywood et son industrie du cinéma, l'exemple iconique de la *Silicon Valley* - Californie - nourrit depuis la fin du vingtième siècle une imagerie et une idéologie du couple pôle industriel-innovation technologique et marchande. La France s'insère ici dans un processus globalisé de promotion et de soutien à l'émergence de pôles industriels spécialisés qui mêlent production massive et recherche-développement. Depuis les années 1970, ces dynamiques se traduisent tant par des projets urbanistiques intégrés, des technopoles - Sofia Antipolis, Innovallée -, que par de nombreux pôles de compétitivité structurés autour de filières à fort potentiel de développement économique - aéronautique, chimie, TIC, santé, etc. Ces dispositifs sont définis par l'État par leur articulation entre un territoire singulier et des démarches de coopération économiques : « Un pôle de compétitivité est, sur un territoire donné, l'association d'entreprises, de centres de recherche et d'organismes de formation, engagés dans une démarche partenariale (stratégie commune de développement), destinée à dégager des synergies autour de projets innovants conduits en commun en direction d'un (ou de) marché(s) donné(s). »<sup>2</sup>

C'est sur ce socle bipolaire de l'industrialisation de la production et de la distinction de territoires que s'est développée une croyance, puis une idéologie, au sens de cadre de pensée prédéfini qui conforte des relations de pouvoir établies [Thompson, 1990], de la formalisation matérielle d'interdépendances relationnelles et symboliques. L'économie industrielle, mais aussi la géographie, ont ainsi mené des observations,

---

<sup>2</sup> Source : <http://competitivite.gouv.fr>. Consulté le 03 03 2015.

puis développé des modélisations de la territorialisation et de la spécialisation de l'activité économique. Ces travaux consistent pour la plupart en des abstractions de situations observées, sur différents terrains, sous ce prisme de la polarisation industrielle. L'une de leurs principales caractéristiques réside dans la réconciliation opérée entre d'une part la compétitivité économique et l'attractivité des territoires et d'autre part le développement social et économique [Porter, 1998]. Dans un contexte de mondialisation des échanges, catalysée par la territorialisation et la concentration des savoir-faire et expertises, l'innovation [Baptista & Swann, 1998] devient un enjeu essentiel afin d'optimiser les productions et de permettre les avantages concurrentiels. Dans ce cadre d'économie de marché, l'entreprise agit alors en tension permanente entre des processus mondialisés et des environnements de proximité.

Sous ce prisme, l'histoire économique peut être lue au rythme des succès d'une grande diversité d'expériences de polarisation territoriale. Depuis les ateliers de production picturale à la Renaissance et au cours du Second Empire jusqu'aux pôles industriels culturels et créatifs nord-américains, en passant par les districts industriels de la « Troisième Italie » [Becattini, 1992], l'horlogerie suisse ou les chaussures de Romans, un ensemble de phénomènes historiques sans relation directe entre eux *a priori* sont mis en intrigue, interprétés, par la modélisation économique afin de leur conférer un sens éclairant. Pourtant, les différents travaux menés montrent que, si un faisceau de conditions, dont une « atmosphère industrielle », semblent nécessaires au développement de tels dispositifs structurels, une stratégie institutionnelle de développement économique ou d'aménagement du territoire ne peut à elle seule constituer un socle suffisant. D'ailleurs, un paradoxe n'apparaît-il pas dans la volonté d'aménager en développant des dispositifs dont la fonction réside dans la création et sa valorisation : il s'agit en fait pour les acteurs publics de parvenir à « concilier deux démarches hétérogènes : aménagement et ménagement, le volontarisme du zonage et le libéralisme du projet » [Larrue & Mele, 2008, p. 14].

Depuis les travaux menés sur les districts industriels par Alfred Marshall [Marshall, 1920] dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, le principe de concentrer, sur un espace localisé, des acteurs économiques qui entretiennent des échanges nécessaires et partagent des cadres d'action, devient donc un argument de rationalisation de l'économie locale, et d'accroissement de la performance économique sur les marchés. Michael Porter [*op. cit.*, 1998] définit les clusters comme « des concentrations géographiques d'entreprises et d'institutions interconnectées dans un domaine particulier ». Dans ce cadre d'une économie capitaliste mondialisée, le territoire devient une ressource pour l'innovation économique et la performance marchande. Les structures de ces regroupements industriels - voir figure 1 - sont de trois ordres, selon d'une part les types de relations endogènes et d'autre part les externalités et relations avec le marché concurrentiel.

La structure la plus répandue est celle des districts industriels tels que les décrit Alfred Marshall ; ici, les entreprises sont de taille relativement homogène et se partagent un ensemble complexe de tâches liées à une activité spécialisée. Complémentaires et spécialisées, ces entreprises entretiennent des relations étroites d'interdépendance. Leur agglomération s'opère sur des territoires qui permettent une gestion optimale des flux entre eux et avec fournisseurs et clients. La diversité des districts du Nord de l'Italie ont pu développer leurs savoir-faire spécialisés et singuliers grâce à un environnement industriel propice et cohérent avec une telle organisation multipolaire [Markusen, 1996].

Un second type d'organisation, qualifié de rayonnant [Samson, 2004], repose sur une grande entreprise qui occupe une place centrale dans un réseau territorial composé majoritairement de co-traitants ou sous-traitants. Les rapports de force, les orientations stratégiques mais également les flux internes au réseau et externes sont ici centripètes et concentrés sur l'entreprise dominante. L'aéronautique toulousaine illustre ce type de polarisation industrielle. Par son poids financier sur les marchés, l'acteur industriel majeur garantit à la fois une certaine stabilité économique au territoire, en le structurant, et sa valorisation, par la visibilité internationale qu'il lui confère.

Un troisième type d'organisation, satellitaire, peut être caractérisé. Il s'appuie essentiellement sur une « atmosphère industrielle » propice à la constitution d'une grande diversité de réseaux spécialisés et sectorisés, sans relation directe entre eux. Structuré et structurant, le territoire s'avère ici une ressource matérielle - l'hydro-électricité à Grenoble, par exemple -, avec une main d'œuvre disponible et à faible coût. La proximité avec des centres de recherche multi-disciplinaires y permet l'innovation, mais cet ensemble d'acteurs hétérogènes est avant tout animé d'une culture commune industrielle, stimulante et attractive. Les relations de pouvoir entre dirigeants de ces industries, élus et représentants d'institutions ont ici permis la prédominance d'un cadre symbolique de développement du territoire cohérent avec les attentes des entrepreneurs.

Forme de coopération	Définitions	Auteur(s) clés
District industriel	« Un système de production localisé géographiquement et fondé sur une intense division du travail entre petites et moyennes entreprises spécialisées dans des phases distinctes d'un même secteur industriel ». (Zeitlin, 1992).	Marshall (1890), Becattini (1979), Zeitlin (1992),
Système productif local	« Un ensemble de PME en liaison ou non avec une ou plusieurs grandes entreprises situées dans un même espace de proximité autour d'un métier, voire de plusieurs métiers industriels » (Lévesque et al., 1998).	Aydalot (1986), Courlet, (1991); Lévesque et al., (1998), Maillat (1996)
Technopôle	« Les technopôles ou parcs scientifiques sont des concentrations géographiques locales d'entreprises innovantes, situées à proximité de centres de recherche et de formation scientifiques, dans le but de former ensemble un micro système innovant »( Ruffieux, 1991).	Ruffieux (1991)
Cluster	« Un réseau d'entreprises et d'institutions proches géographiquement et interdépendantes, liées par des métiers, des technologies et des savoir-faire communs... » (Porter, 1998).	Porter (1990, 1998)

Figure 1 : Tableau des principales formes économiques de coopération spatialisées.

Source : M. Barabel, 2009.

Ces modèles structurels attirent notre attention sur les conditions économiques d'émergence des clusters et sur les rapports de force qui permettent d'appréhender les modes d'organisation territoriale. Leur définition, même rapide, montre en effet la prédominance des spécificités locales et sectorielles, de l'histoire du territoire, qui font de chaque cas une expérience singulière de mise en cohérence de facteurs matériels et symboliques propres à chaque territoire.

Au-delà de cette diversité de formes de concentration spatiale industrielle, et afin de compléter notre grille de lecture, nous pouvons à présent tenter de caractériser des dimensions communes à ces processus de territorialisation de l'activité économique. Nous en distinguons ici trois.

La première est d'ordre pratique : si le principe d'interdépendance d'acteurs économiques est admis du fait même de l'industrialisation de masse, les modèles de clusters posent le principe que la proximité spatiale de ces acteurs renforcerait leur action respective et collective, en facilitant les échanges et en permettant de rationaliser les modes d'organisation et de production. La pertinence du district industriel résiderait donc dans sa capacité à coupler, ou faire concorder, économies internes - propres aux ressources et organisations de chaque entreprise - et externes - liées au développement global d'un secteur industriel - [Marshall, 1890, p. 159]. La mutualisation d'outils et services, l'émergence de nouveaux dispositifs collectifs et la rationalisation des moyens de production trouveraient ici un cadre propice à leur épanouissement.

La seconde dimension est d'ordre symbolique : l'appartenance à un réseau, plus ou moins formel, d'acteurs économiques interdépendants est symboliquement structurée et structurante. La matérialité de ces dispositifs ne peut être déconnectée de dynamiques symboliques et relatives aux relations sociales et aux cadres de référence des acteurs locaux [Landry, 2011]. Plus ou moins formalisé, homogène, partagé et stable selon les secteurs économiques concernés, ce cadre symbolique d'action constituerait d'une part le ciment du réseau territorialisé, permettant l'instauration de relations de confiance [Loillier, 2010] et d'autre part une assurance de qualité des échanges et d'une certaine performance des actions particulières au regard d'actions collectives. La communauté symbolique devient alors gage de performance et de créativité face au marché concurrentiel. C'est donc bien un processus d'ordre communicationnel qui est en jeu ici. Il s'agit bien, par la clusterisation, de construire un nouveau territoire symbolique sur la base de valeurs consensuelles, c'est à dire de modifier les représentations qu'ont les acteurs locaux du territoire. « Créativité », « innovation », « performance économique », « attractivité », « écosystèmes » s'avèrent ainsi des termes fondamentaux – voir les analyses de discours plus bas - , davantage pour leur pouvoir de “communion” symbolique que pour leur inclusion stratégique dans l'action et l'organisation économique.

La troisième dimension de ces processus que nous souhaitons dégager concerne les externalités associées à la concentration spatiale des entreprises. D'une part, l'ensemble des acteurs du territoire bénéficierait d'effets indirects : création d'emplois et qualification du fait de la performance économique du groupement, appui aux politiques d'aménagement du territoire (infrastructures de réseaux et de transport, urbanisme et pôles de services, etc.), attractivité du fait de la distinction positive et par un effet d'entraînement. D'autre part, le territoire devient un nœud, une articulation entre ce que l'on peut qualifier de « local » et un espace « global », a-territorialisé. Symboliquement, et sur des bases plus ou moins reconnues par ses acteurs, le territoire se reconstruit à travers l'écriture et l'énonciation d'une nouvelle histoire, signifiante et valorisante, tant pour les acteurs locaux eux-mêmes que pour ce qui apparaît désormais comme un « marché des territoires » concurrentiel et globalisé. Le territoire, en tant qu'espace géographique et aménagé, mais également en tant que lieu de vie et de dynamiques institutionnelles, bénéficierait donc de ces processus de polarisation d'activités économiques sectorisées.

Ces trois enjeux nous permettent de situer nos observations à la fois dans des processus historiques et intellectuels et dans cet espace de perméabilités attendues entre une forme économique spécifique d'organisation de la production érigée en modèle structurel et des dynamiques territoriales ou territorialisantes. Nous avons souligné que les différents types de travaux liés aux districts ou clusters mettent



notamment en évidence une interpénétration des composantes de l'activité industrielle et de l'activité socio-économique. Ils soulignent de fait la nécessité absolue de mêler les dimensions matérielles et symboliques des différents processus ou phénomènes que nous souhaitons observer. Nous chercherons notamment à caractériser les modalités d'émergence et d'animation de projets territoriaux réunissant ces deux dimensions, c'est à dire les conditions dans lesquelles l'hétérogénéité des acteurs parvient à définir et animer des objets frontières [Star & Greisemer, 1989, p. 393]. Ainsi, l'ensemble de cette thèse s'articule fondamentalement sur l'analyse des processus liant, d'un point de vue fonctionnel, les « réalités » matérielle et idéale [Godelier, 1978, p. 162] des rapports entre acteurs économiques et acteurs territoriaux. Plus précisément, nous tentons ici de caractériser autour de l'activité industrielle clusterisée « l'ensemble des représentations, des principes, des règles qu'il faut « mettre-en-actions » consciemment pour engendrer ce rapport entre les individus et les groupes qui composent une société, en faire un mode concret d'organisation de leur vie sociale. » [Godelier, 1984 (2010), p. 221].

### **1.3.1.2. Les clusters culturels : des communautés de pratiques économiques structurées et structurantes pour le territoire**

Les clusters culturels doivent être considérés sous deux prismes inter-dépendants. D'une part, ils relèvent d'une dynamique fédérative et localisée, qui les situe en des dispositifs de polarisation d'une activité économique. D'autre part, ils relèvent d'un secteur économique et industriel singulier, qui fait l'objet d'exceptions tant dans le champ de l'économie marchande qu'au sein des politiques publiques locales et internationales.

Quelles sont ces spécificités des clusters lorsqu'ils concernent des acteurs des industries culturelles ? Nous rappellerons ce que recouvrent ces industries, puis en quoi les clusters culturels s'inscrivent dans les théories générales des clusters ou s'en démarquent. Nous soulignerons ensuite les éventuelles concordances et discordances entre des processus de développement de clusters culturels et des stratégies de villes créatives.

L'industrialisation de la production de biens culturels est un processus ancien. Ce qui l'est moins, et que l'on situe au début du 20ème siècle, c'est le développement massif de processus de production, de diffusion et de consommation de ces biens culturels, selon des logiques de rationalisation et à destination de marchés internationaux. Cette époque est concomitante avec le développement de techniques et technologies qui rendent possible ces processus. Dès 1890, l'État se désengage de soutiens historiques à la création, notamment vis à vis des Beaux-Arts et de l'art

contemporain, considéré comme « du ressort du marché dont l'État se borne à garantir le bon fonctionnement » [Yon, 2010]. L'essor de l'industrialisation concerne tous les secteurs culturels : le cinéma, la presse, mais également la musique et l'édition.

Les sciences économiques se sont attachées d'abord aux modalités de consommation de ces biens culturels, et notamment à l'une de leurs spécificités : l'incertitude de leur valeur marchande [Marshall, 1891]. Ici est posée une première spécificité de l'économie de la culture, et même des industries de la culture. Les outils généraux de la stratégie économique, marketing compris, ne permettent pas de minimiser le risque d'échec d'un bien symbolique sur les marchés.

Ces industries ont une autre spécificité, qui a elle aussi questionné les économistes. Elles s'appuient sur des actes de création artistique. Ceux-ci ne sont, du moins l'a-t-on admis, pas prioritairement, ou exclusivement motivés par leur succès sur les marchés. L'économie de la culture et les industries culturelles ont ainsi constitué, pour les économistes, deux secteurs distincts [Benhamou, 2000/1996]. Avant d'accepter ces singularités, l'économie a d'abord « interprété les écarts des industries culturelles et informationnelles par rapport au schéma industriel standard comme autant d'anomalies » [Moeglin, 2012]. Cette approche économique des industries culturelles sera prolongée de travaux liés à ses spécificités. Notamment, les artistes et acteurs du secteur de la culture apparaissent consacrer plus de temps que d'autres à leur travail. Ce phénomène est expliqué par un attachement, une intimité forte entre l'individu et son activité, celle-ci s'avérant potentiellement fortement distinctive [Throsby, 1994]. Une hiérarchisation des secteurs et métiers des industries culturelles sera même proposée selon la puissance de ce critère distinctif.

La philosophie et la sociologie ont quant à elles rapidement souligné les enjeux profonds et les contradictions que pouvait sous-tendre le processus d'industrialisation des biens culturels. La sociologie de l'art [Menger, 2002] a souligné la diversité des formes de précarité et de flexibilité des créateurs et des professionnels associés à la création, acceptée à la faveur d'une promesse de distinction [Heinich, 2005]. Ce sont ici des pratiques singulières du travail qui sont relevées, et des modes d'organisation entre les acteurs davantage basés sur des relations de confiance et de recommandation que sur des intérêts rationnels. Ces industries sont également perçues comme structurées - et structurantes - par des phénomènes globaux qui relèvent d'une hégémonie idéologique et d'une économie capitaliste dominante. Si les résistances, oppositions, tactiques et autres espaces d'émancipation face à cette hégémonie tempèrent ses effets sur les sociétés, le principe même du rapport de forces symboliques et matérielles souligne l'importance centrale des jeux d'acteurs dans les modes d'organisation des industries culturelles et de l'économie de la culture. Apparaît également un second enjeu dans ces rapports de



force : celui de la reconnaissance et de la légitimation identitaire et de pratiques. Ces processus sont notamment en jeu entre des « sous-cultures » ou cultures minoritaires face à des groupes aux identités et cultures dominantes [Garnham, 2005, p. 18].

L'industrie musicale contemporaine se caractérise d'ailleurs par un déséquilibre profond entre quelques acteurs mondiaux majeurs, dont de nouveaux entrants issus de l'électronique ou de la communication, et de très nombreux entrepreneurs qui peinent non seulement à se dégager de la précarité économique, mais aussi à faire valoir leurs modes de faire et d'organisation. Les spécificités locales que nous observerons seront notamment analysées dans ce contexte global. La diversité des phénomènes culturels, des « phénomènes de la surface » [Kracauer, 2008 (édition)], dont l'émergence de clusters dans nos métropoles contemporaines, prennent sens, dans un « paradigme indiciaire » [Ginzburg, 1989] au regard de mutations profondes des modes d'organisation et des relations sociales. Nous considérerons donc que de tels dispositifs localisés de production et les marchés du travail qui leur sont associés constituent des « formes proto-urbaines » à travers lesquelles se cristallisent, se concrétisent dans un processus interactif, une diversité de phénomènes sociaux, politiques et culturels [Scott, 2006, p. 3].

Par ailleurs, l'objectif fondamental de valorisation sur des marchés financiers ne peut être négligé, voire revêt une importance toujours croissante, même si les moyens et formes de cette valorisation ont fortement évolué en un siècle. Malgré l'hégémonie actuelle du libéralisme, la dimension idéologique des industries culturelles reste une clé de lecture essentielle pour l'observation de ses formes urbaines. Elle permet de donner sens à des phénomènes contemporains morcelés, qui peuvent parfois sembler rationnels bien que construits socialement et symboliquement dans le cadre de cette hégémonie symbolique. Nous savons que les biens culturels, comme leurs publics, ne constituent pas les sujets de la production industrielle mais en sont devenus les objets, intégrés au processus de production de valeur sur les marchés. Cette position nous semble pertinente et signifiante pour l'observation, non seulement des actions et modes d'organisation des entreprises, mais aussi ceux des acteurs institutionnels et des politiques publiques qu'ils mènent ou mettent en œuvre.

Autrement dit, l'économie politique nous incite à considérer les territoires comme les espaces d'une industrialisation des institutions. Les industries culturelles posent une tension fondamentale entre les activités de création et la rationalité industrielle, chacun des deux pôles influençant l'autre [Bouquillion & al., 2013, p. 163]. L'action publique nous semble, elle aussi, devoir être observée sous le prisme d'une telle tension, que ce soit à travers les discours énoncés que via les dispositifs et politiques culturelles mis en œuvre ou soutenus. Les clusters culturels et leurs missions, toujours situés dans un contexte institutionnel et politique aux dimensions locales et supra-locales, seront ainsi observés en terme d'expressions de rapports de force entre

acteurs et d'idéologies ou cadres symboliques structurés et structurants. Pour cette étude, les données strictement économiques seront lues à la lumière de stratégies, modes d'organisation, tactiques et autres modes de faire qui s'inscrivent dans des cadres de référence [Goffman, 1991], des ensembles de propositions inter-subjectives constituées en normes, communément admises, au moment de l'action. Ces cadres de référence permettent à chaque acteur de produire du sens à partir de récits et d'actions entreprises par d'autres, mais également de guider ses propres actions envers ses différents types de partenaires. « En faisant, il s'agit banalement de se connaître soi-même dans l'action. (...) Le faire est l'outil de l'explorateur pragmatique. (...) De ce point de vue, c'est aussi à partir du faire que l'innovation peut exister. Dans le domaine de l'organisation d'abord, lorsque les individus n'hésitent pas à en changer certains points à partir d'une expérience, de savoir-faire nouveaux, inventés empiriquement ou à partir des évolutions des intérêts individuels » [Raffin, 2007, p. 173]. Cette notion de cadres de référence nous semble fondamentale pour la caractérisation des processus communicationnels selon lesquels s'organisent et agissent les différents types d'acteurs concernés par les clusters et leurs territoires.

#### 1.3.1.2.a. Le territoire, cadre d'action pour l'industrialisation de la production et de la diffusion musicales

Nous proposons d'adopter une première posture d'observation, focalisée sur les entrepreneurs de l'industrie musicale et leurs rapports au territoire. Pour cela, nous distinguons deux grands types d'activités industrialisées : d'une part l'activité de production, de valorisation et de diffusion de supports physiques ou numériques, autrement-dit l'industrie de la musique enregistrée, d'autre part l'activité de production de spectacles vivants (concerts, festivals et autres événements). Si cette dernière entretient un rapport étroit évident avec les territoires, lieux et espaces intégrés au processus de production, les relations entre la première et l'espace local s'avèrent en effet plus complexes et faibles.

Certes, un lien direct associe la création et la production musicales à la densité de population : en permettant la constitution d'un réseau et sa vivification, mais également par effet fédératif et pour leur pouvoir symbolique [Calenge, 2002], les métropoles françaises concentrent la majorité des entrepreneurs du secteur. En 2013, 58,6 % des 908 labels - 1 185 en 2015<sup>3</sup> - et maisons de disque se situent en Ile de France - principalement Paris intra-muros -, qui concentre également un tiers des studios de répétition et d'enregistrement – davantage implantés en première couronne. Cette organisation spatiale, liée notamment aux conditions d'accès au foncier disponible et au niveau de production de valeur des activités, est commune à la plupart des industries culturelles [Landry & Bianchini, 1995].

---

3 Source : Cahier spécial Base de données Irma 2015.

Mais, au-delà de ces tendances générales communes aux métropoles, comment, sous quelles formes, le territoire local et la diversité des dynamiques qui s'y jouent peuvent constituer des opportunités, des ressources pour les entrepreneurs de la musique ? Ceux-ci sont en effet confrontés depuis les années 2000 à des évolutions profondes de l'économie de la musique enregistrée. Ces évolutions s'opèrent à deux niveaux principaux. L'un, d'envergure mondiale, concerne les équilibres des rapports de force entre acteurs en situation d'interdépendance et donc tant les modes d'organisation que les métiers de ces entreprises. De nouveaux outils de production, diffusion, promotion et consommation ont par ailleurs impliqué des exigences de nouvelles compétences et modes de faire. Les évolutions technologiques, notamment liées à la vulgarisation des formats numériques, et l'arrivée de nouveaux types d'acteurs issus des industries de l'électronique ou de l'information, qui occupent notamment une position dominante dans le secteur, constituent deux caractéristiques majeures qui permettent d'observer ces restructurations de fond de l'industrie musicale. Les politiques publiques nationales et locales envers la culture et plus spécifiquement la musique constituent un second niveau de recomposition de l'économie culturelle. Durant deux décennies – des années 1980 aux années 2000 –, une politique nationale et régionale de soutien accru aux pratiques, notamment amateurs, à la production et à la diffusion musicales ont permis le développement d'un vivier diversifié de musiciens et de scènes et de centres de ressources d'accompagnement à la professionnalisation – notamment les cafés-musique, l'IRMA, les SMAC<sup>4</sup> et autres événements récurrents dont la fête de la Musique pour ce qui concerne les musiques actuelles. Depuis, une baisse générale des financements publics et les politiques de décentralisation ont induit un transfert partiel de la compétence de soutien à la création artistique vers les régions et collectivités locales ainsi qu'une marchandisation progressive de l'économie de la musique. Au dépens du soutien à la création et à la production de musique enregistrée, les territoires ont davantage soutenu les structures de diffusion et l'organisation de festivals et événements culturels, ressources pour leur mise en visibilité et leur distinction. A partir des années 2015, la reconnaissance de la dimension économique de ces activités se traduit progressivement par l'affirmation de politiques dédiées aux industries culturelles, et aux industries créatives. Le 21 juin 2016 - à l'occasion de la 35<sup>ème</sup> édition de la fête de la musique -, la ministre de la Culture Audrey Azoulay annonçait « sept mesures en faveur de la création musicale », dont l'une a pour objectif ciblé de « Soutenir la filière de l'industrie musicale » via un soutien spécifique adapté « à chaque entrepreneur : prolongation du crédit d'impôt phonographiques pour les labels, « *notamment les plus petits* » ; lancement d'un crédit d'impôt en faveur des producteurs de spectacle « *dès lors qu'ils s'engagent dans le développement*

---

4 Le label de Scène de Musiques Actuelles a été créée en 1998 par le ministère de la Culture dans l'objectif de « valoriser et diffuser » les musiques actuelles en France. 150 salles étaient labellisées en France en 2014, 103 en 2016, dont environ 70 % en zone urbaine. Source : Ministère de la Culture.

*d'artistes émergents* » ; création d'un fonds de soutien à la transition numérique de 2 M€ pour contribuer au « au *développement de l'offre légale* »<sup>5</sup>.

Ces deux niveaux de recomposition de l'économie de la musique et de ses dimensions industrielles constituent un espace de tensions entre acteurs, entre échelles de territoires, entre le marché et les acteurs publics, au sein duquel nous souhaitons situer nos observations. Dans la poursuite de dynamiques de fédération amorcées dès la fin des années 1980, certains acteurs économiques du secteur de la musique – TPE, PME et majoritairement des associations - se regroupent spatialement depuis les années 2010 au sein de clusters, exclusivement musicaux ou plus largement culturels. Sans en constituer nécessairement la motivation essentielle, ces phénomènes de spatialisation entrepreneuriale s'opèrent dans ce contexte de redéfinition des équilibres entre acteurs privés - groupes industriels, multinationales, PME, TPE, associations, travailleurs indépendants, etc. - et acteurs publics de l'économie de la musique – Europe, Etat et agences nationales, EPCI et collectivités locales.

Pour autant, aucun effet de causalité n'a à ce jour été établi entre les contraintes nouvelles qui se posent aux entrepreneurs de la musique, notamment PME, TPE et « indépendants », et ces phénomènes observés de spatialisation. Nous l'avons vu plus haut, l'économie industrielle propose divers modèles d'organisation spatiale d'entreprises qui permettraient d'optimiser leur développement, leur compétitivité sur leurs marchés, leur capacité d'innovation technologique – agglomération, districts industriels, réseaux industriels. Cependant, l'une des spécificités de l'industrie musicale, précisément dans ses formes les plus contemporaines marquées par la « dématérialisation » de ses productions et produits – hormis le spectacle vivant -, consiste en son a-territorialité. Les modalités relationnelles, construites au sein de réseaux de connivence et communautés de pratiques, les outils numériques, comme la dimension internationale des inter-dépendances économiques au sein de cette industrie induisent des modes d'organisation des acteurs indépendants des territoires locaux. Ou alors devrait-on distinguer plusieurs industries de la musique, les unes a-territorialisées et les autres intimement liées aux territoires ? Et le cluster culturel constituerait-il pour ces derniers un outil formel de cette territorialité ?

Nous retenons trois enjeux transversaux liés à ces phénomènes : le principe d'incertitude propre aux industries culturelles, la numérisation et la domination d'acteurs industriels dont l'activité première ne relève pas de la création, et le caractère dual de l'économie de la musique, en tension entre production pour le marché et bien commun dans le cadre d'une fonction de service public.

Dans un premier temps, abordons donc le secteur de l'industrie musicale sous le prisme d'une des caractéristiques propres aux biens symboliques : l'incertitude. Heisenberg a posé en 1927 ce principe probabiliste pour marquer l'impossibilité – ici

5 Source : Ministère de la Culture - <http://www.culturecommunication.gouv.fr> – Consulté le 30 août 2016.

mathématique - de définir précisément la position et la vitesse, soit les caractéristiques spatiales et temporelles, d'une particule. Cette description quantique de l'état de la matière, y compris dans les relations de celle-ci avec son environnement, entretient un certain rapport d'analogie avec l'économie de l'industrie musicale – l'économie culturelle est d'ailleurs présentée sous ses atours probabilistes et incertains [Caves, 2000]. La science économique décrit l'économie de la culture selon le modèle d'un « oligopôle à franges » [Reynaud-Cressent, 1982 - Benhamou, 2000], structuré par des relations d'interdépendance entre d'une part quelques entreprises majeures, qui concentrent la majorité des productions et des revenus, et de très nombreuses entreprises de petite taille qui assurent la vivification du marché. Cette structure duale, qui constitue parmi d'autres une réponse à l'incertitude et au risque, pose une organisation macro-économique et dynamique de l'industrie musicale. Mais elle ne permet pas de caractériser la diversité de modes d'organisation et d'action entre ces majors et PME et entre les PME elles-mêmes. Ces acteurs de franges ne sont pas isolés mais s'inscrivent dans des réseaux de coopération, que ce soit autour d'esthétiques musicales, de métiers ou d'activités, de parcours d'entrepreneurs et projets économiques... Le territoire constitue-t-il pour elles un objet de réseau ?

Parallèlement, la qualification d'« indépendants » est souvent mobilisée – par les acteurs eux-mêmes - pour décrire des entreprises qui, bien que intégrées à l'industrie musicale, développeraient des tactiques et organisations qui leurs sont propres et ne relèvent pas de stratégies de grands groupes internationaux. Cette approche sociologique propose donc de distinguer les acteurs par leurs pratiques et modes d'organisation. Une approche économique nous incite à opérer cette distinction par l'ampleur financière de leur activité ou leur part de marché. Une approche communicationnelle des industries culturelles cherche ici à identifier les rapports de force et modalités d'expression des jeux de pouvoirs entre acteurs. Sous ce prisme, quels types d'acteurs économiques trouve-t-on dans les clusters musicaux ? Une même entreprise peut simultanément assurer une fonction de vivier pour des majors - les contrats de licence se multiplient en effet - et développer d'autres stratégies ou tactiques en dehors de ce schéma relationnel. Nous devons chercher à observer ces phénomènes, notamment à la lumière de la dualité économique et territoriale des clusters culturels.

Ces questionnements induisent une complexité des modes d'organisation et d'action des entrepreneurs, que leur adhésion à un dispositif territorial de type cluster culturel serait susceptible d'accentuer ou de modérer. Le principe d'incertitude inhérent aux biens symboliques en situation de mise sur un marché d'échange mondialisé<sup>6</sup>

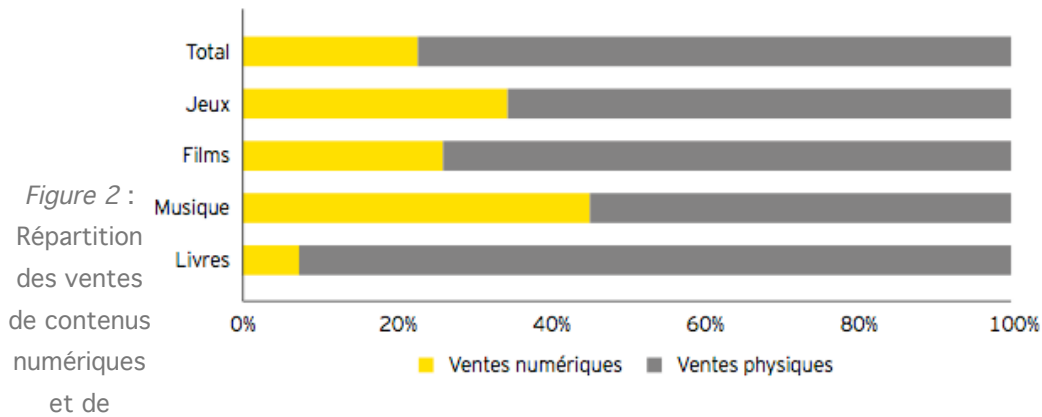
---

6 En 2015, 35 % des 1 185 maisons de disques et labels français disposent d'un catalogue international. Source Irma – Centre de ressources et d'information sur les musiques actuelles, Cahier spécial chiffres France 2015.

constitue donc un premier point saillant par lequel nous pouvons aborder ces industries. Bien que rationalisées, elles ne peuvent l'être totalement. A cela deux raisons principales. D'abord, les produits issus de ces industries sont des biens d'expérience. L'acte de consommation est nécessaire à l'attribution de valeur au produit par un consommateur ; la valeur marchande des produits des industries culturelles est donc toujours incertaine. Ensuite, et ce point renforce le précédent, toute tentative de rationalisation est susceptible de réduire ou annihiler la dimension créative - par définition une expérience - des produits des industries culturelles. Qu'elle relève d'une posture artistique ou d'une nécessaire composante d'innovation sur un marché concurrentiel, cette dimension créative renforce la valeur symbolique des biens en même temps qu'elle en rend incertaine la valeur marchande. Si les moments de la diffusion et de la consommation semblent fortement marqués par ce principe d'incertitude, c'est bien l'ensemble du processus de production qui s'en trouve affecté. L'une des stratégies, voire une part des tactiques des entrepreneurs, qui permettent de minimiser les risques induits par cette incertitude consiste à développer les conditions d'une différenciation permanente vis à vis des concurrents comme des consommateurs. La densité urbaine et la diversité des spécialisations permettraient aux producteurs de modifier fréquemment, au fil de projets, leurs processus et productions par la recombinaison permanente de leurs liens de coopération [Scott, 2006, p. 5]. Par la proximité qu'il offre à des entrepreneurs hyper-spécialisés, le cluster culturel incarne cette capacité ; la ville créative se l'approprie. Ainsi, cette caractéristique fondamentale des biens culturels doit être mobilisée afin d'observer les stratégies, modes d'organisation et modes de faire des entrepreneurs de l'industrie musicale comme des institutions en charge de l'économie culturelle territoriale.

Nous verrons plus bas les spécificités de l'industrie musicale qui nous aident à comprendre les conditions d'émergence et de développement des clusters musicaux. Cependant, une seconde caractéristique des industries culturelles, et qui concerne fortement l'industrie musicale, réside dans les profondes mutations qu'a induit le développement des formats et des réseaux numériques. Les évolutions technologiques et l'émergence de nouveaux usages, de nouvelles pratiques, de nouveaux modes d'organisation ont notamment modifié en profondeur l'ensemble de l'industrie de la musique.





supports physiques en 2013, en pourcentage de la valeur en US\$. (Source : Cultural times, the first global map of cultural and creative industries, Publication EY, 2015).

En 2014, le chiffre d'affaires mondial de la musique numérique (streaming et téléchargement) est devenu équivalent à celui de la musique diffusée sur supports physiques - 6,8 milliards de dollars<sup>7</sup>. Structurelle, cette modification profonde des modes de production, de diffusion et de consommation des produits musicaux et dérivés s'opère à l'avantage d'acteurs nouveaux dans ce secteur et au dépens de professionnels et distributeurs qui étaient parvenus durant le vingtième siècle à développer un mode d'organisation relativement stable. Mais surtout, ces technologies, leurs usages et ces nouveaux entrants ont bouleversé les équilibres de répartitions de valeur des produits, à la faveur de *majors* - les trois groupes Warner, Universal et Sony concentrent 72 % des parts de marché en 2014 -, de *pure players* - *Deezer* ou *Spotify* reversent environ 60 % de leur chiffre d'affaires à ces majors - et de plateformes de streaming ou téléchargement - iTunes, Google Play Music, AmazonMP3, etc. En 2015, 60 plateformes proposaient une écoute en streaming et 45 en téléchargement<sup>8</sup>, alors que 75 % des 101 distributeurs français de musiques actuelles diffusaient des supports physiques. Parallèlement, seuls 5 % des 56 distributeurs numériques français ouvraient leurs plateformes aux auto-productions. Des accords sur un intéressement aux revenus publicitaires ont été négociés entre les principales plateformes et les trois majors. Les producteurs et labels indépendants comme les sociétés de gestion des droits voisins en ont été exclus [Costantini, 2012]. Ces rapports de force internationaux incitent donc de nombreuses PME et TPE, notamment producteurs de labels et éditeurs, à chercher de nouvelles formes de médiation et de diffusion de leurs productions, en complément ou en parallèle à ces canaux dominants.

7 Données du Syndicat National de l'Édition Phonographique - SNEP, Rapport 2015.

8 Données Irma 2015. Rapport annuel.

Secteurs des ICC	Revenus (2013, en Mds\$)	Emploi (2013, nombre de postes)
Télévision	477	3.527.000
Arts visuels	391	6.732.000
Journaux et magazines	354	2.865.000
Publicité	285	1.953.000
Architecture	222	1.668.000
Livre	143	3.670.000
Spectacle vivant	127	3.538.000
Jeux vidéo	99	605.000
Films	77	2.484.000
Musique	65	3.979.000
Radio	46	502.000
Total (avant suppression des doublons)	2.285*	31.524.000*
<b>Total (après suppression des doublons)</b>	<b>2.253</b>	<b>29.507.000</b>

Figure 3 : Les secteurs des industries culturelles et créatives par chiffre d'affaires mondial cumulé (en Mds\$) et nombre d'emplois (Source : Cultural times, the first global map of cultural and creative industries, EY, 2015).

La troisième caractéristique économique des industries culturelles, et qui nous intéresse au premier plan pour notre sujet d'étude, réside dans les fonctions et les modalités d'action combinées du marché et des pouvoirs publics. Là encore, si elle ne pose pas le marché en unique régulateur, l'économie de la musique pose l'action publique comme une ressource pour la valorisation des productions sur les marchés. L'une des caractéristiques économiques des industries culturelles, et notamment de l'industrie musicale, réside ainsi dans la dualité de son espace d'action, qui relève tant du marché que du bien commun. Historiquement, l'économie de la musique trouve ses équilibres, bien que variables et instables, grâce à ces deux piliers. Nous nous interrogerons notamment sur ces équilibres contemporains entre l'action publique de soutien à la création et la valorisation de ces productions sur les marchés. Les modèles de villes ou territoires créatifs s'appuient en effet sur l'idée que les créations culturelles, favorisées par des politiques publiques, constituent des ressources qualifiantes et distinctives pour les productions de l'ensemble des secteurs économiques marchands. Nous sommes dans ce cas dans un « paradigme industriel de la création », où « l'élargissement de la définition de la culture s'inscrit dans une perspective d'approfondissement des liens entre culture et marché » [Bouquillion, Miège & Moeglin, 2013, p. 61]. Les clusters musicaux sont majoritairement financés par des fonds publics à la faveur d'activités économiques marchandes sous statuts



privés. Particulièrement dans le cadre de développement de territoires créatifs, les activités des entrepreneurs culturels sont intégrées dans un ensemble plus vaste - avec des acteurs du numérique, de l'« innovation », de la « créativité ». En élargissant le spectre de ce qui relève d'activités « culturelles, innovantes et créatives », ce phénomène banalise les spécificités des industries culturelles. Celles-ci deviennent destinées au marché, mais à celui des territoires davantage qu'à celui des biens culturels.

Par ailleurs, le développement de l'internet et la démocratisation de ses usages, basés sur l'ubiquité de l'accès aux contenus et sur leur partage, tend à des modes de consommation des biens privés comme s'ils étaient des biens publics, universels, conçus collectivement, non-rivaux et non-exclusifs. Le marché de la musique s'articule ainsi autour des productions en elles-mêmes, qu'elles concernent la musique enregistrée ou le spectacle vivant, mais toujours davantage autour de prestations de services, qui concernent tant la médiation et la recommandation que la gestion des droits, des compétences et des organisations. La dématérialisation de la musique a ainsi non seulement bouleversé l'organisation de la chaîne d'acteurs et les équilibres de répartition de la valeur entre eux, mais a aussi induit le développement d'autres marchés, notamment dans les secteurs de la formation et de l'accompagnement. Le renforcement de la défense de la propriété intellectuelle, comme réponse à cette ambiguïté entre produit marchand et bien public, ainsi que le développement des activités d'édition ont induit une multiplication et une complexification des contrats, notamment sur les droits voisins, entre les professionnels. Entre exception culturelle et marchandisation accrue, l'économie contemporaine de la musique apparaît donc hybride, complexe et multiformes. Des industries musicales se déploient ainsi sous divers équilibres fragiles et mouvants ; le développement des clusters musicaux sera considéré pour notre étude dans ce contexte de tactiques ou recherches de modalités d'action économique nouvelles, tant pour les entrepreneurs de la musique et des industries culturelles et des industries créatives que pour les acteurs publics et institutionnels.

Les trois caractéristiques socio-économiques des industries culturelles que nous venons de souligner - incertitude des valeurs marchandes, dématérialisation, équilibres public/privé - affectent désormais d'autres secteurs d'activité qui incluent la création et sa valorisation dans leurs process. Les industries créatives, et plus globalement l'économie créative dans laquelle s'inscrit le développement des pôles de compétitivité en France, consistent ainsi en une intégration progressive, dans des secteurs relevant de la communication, des technologiques, de la connaissance, de modalités d'action et d'organisation caractéristiques des industries culturelles. En effet, les industries culturelles trouvent dans le phénomène de « culturisation » d'autres secteurs de nouvelles opportunités de valorisation marchande ou publique.

Mais en retour, les industries devenues créatives – en « créativisation » - parviennent à rationaliser leurs activités de production de biens symboliques en intégrant « certains modes de fonctionnement » des industries culturelles, rationalisent les secondes intègrent les modes de faire et d'organisation des premières [Bouquillion, 2013, p. 163]. Nous verrons plus bas que ces caractéristiques - incertitude, numérique, équilibre Public/Privé - constituent des grilles de lecture pertinentes des observations face à notre objet d'étude et à notre hypothèse de difficile concordance entre fédérations localisées d'entrepreneurs de la musique et dynamiques de développement des territoire par la valorisation de la créativité.

Après avoir renforcé notre cadre d'analyse de quelques apports de l'économie culturelle, précisons maintenant la place, offerte ou prise, par les clusters culturels sur les territoires urbains dans un contexte de ville créative. Plus précisément, en quoi un cluster culturel, en l'occurrence musical, est-il susceptible de cohérence avec le développement d'une stratégie territoriale inspirée des modèles de ville créative ?

#### 1.3.1.2.b. Du chaos à l'homogénéité : le cluster culturel en tension entre création artistique et outil de gestion du territoire

Le terme anglo-saxon de cluster nous renvoie à l'image de la grappe. Cette analogie avec la structure végétale figure l'une des caractéristiques principales attendues du cluster qui consiste à lier des unités, dans une relation d'interdépendance assurée par un réseau de branches qui les alimente. Cette représentation pose deux connotations essentielles. D'une part, cette structure s'en trouve naturalisée, posée comme une évidence pour la croissance et le développement tant de chaque unité liée à la grappe que de l'arbre nourricier, qu'il soit assimilé à une société dans son ensemble, au territoire sur lequel croît cette grappe, ou encore à l'un des bras de l'action publique. D'autre part, la grappe induit une symbolique de l'équilibre, une plénitude de la complémentarité entre ce qui compose la grappe. Le fruit y trouve les moyens de sa croissance, l'arbre assure sa reproduction et le développement de sa population sur le territoire local. Les rapports de force apparaissent équilibrés. Nous trouvons ici les arguments de l'usage du concept d' « écosystème », que mobilisent la plupart des discours sur les clusters comme sur les villes créatives.

Cependant, deux points nous semblent problématiques quant à l'usage de ce signifiant de « grappe » et de ses signifiés connotés. Le premier porte sur l'hétérogénéité des unités qui sont supposées constituer une grappe. Contrairement aux fruits, dont la structure, l'organisation interne, la forme, et même le rythme de croissance constituent des répliquants les uns par rapport aux autres, les unités économiques réunies et mises en situation d'interdépendance via la grappe présentent une forte hétérogénéité. Certes, les pôles de compétitivité s'organisent autour de secteurs économiques, plus ou moins définis. Le cluster culturel a ainsi

vocation à structurer et alimenter un réseau centralisé d'entreprises qui concourent à la production et la diffusion de biens culturels. Pour autant, chacune de ces unités économiques présente des singularités fondamentales, qu'elles relèvent des métiers et marchés, des compétences et parcours individuels, des histoires, gouvernances et modes d'organisations partenariales. A la fois personne morale et personne(s) physique(s), chaque association, entreprise, auto-entreprise, coopérative se construit sur la base d'un projet économique singulier, dans un cadre symbolique propre, souvent mouvant du fait de la complexité des valeurs, aspirations et enjeux qui le constituent. Au sein même de chaque organisation sont en œuvre des rapports de force, des jeux de pouvoir, des tactiques individuelles et collectives, des modalités relationnelles avec l'extérieur qui la distinguent tant de la structure du fruit que des processus qui se déroulent en son sein. L'imagerie de la grappe tend donc à effacer à la fois les tensions internes à chaque entreprise et l'hétérogénéité des organisations qui la constituent. Nous verrons plus bas que cette distinction est fondamentale pour notre projet de confrontation de réalités opérationnelles, observées sur le terrain, avec des modèles, des représentations qui guident les stratégies et les actions des acteurs locaux. Nous tenterons notamment de vérifier si ces modèles et cadres symboliques constituent les conditions de l'émergence de nouveaux modes d'action économique ou si leur fonction, performative, réside également dans la capacité qu'ils offrent à rendre lisible et signifiant un ensemble hétérogène et parfois peu cohérent de dynamiques sociales et économiques.

Le second point concerne les relations entre la grappe, admise comme un ensemble structuré et organisé, et son environnement. La grappe végétale se développe autour d'un axe, central, relié à un système plus vaste qui lui assure les conditions de son développement. Certes, des éléments extérieurs constituent des ressources et menaces qui peuvent influencer sur la croissance, voire la survie, de la grappe et de ses constituants. Mais la structure de la grappe constituerait également une organisation adaptée à cet environnement. Observe-t-on une telle organisation, y compris dans des clusters organisés autour d'une grande entreprise leader ? Enfin, la fonction première de la grappe végétale réside dans l'optimisation de la fertilisation et la reproduction afin d'assurer le maintien, voire la croissance de la population. Même en acceptant les mutations susceptibles d'intervenir lors du processus de reproduction, la grappe assure une production à l'identique ; les promesses d'« innovation » associées dans les discours aux clusters trouvent peu de référence dans cette analogie végétale. Nous pouvons pousser encore davantage la critique de cette analogie par ce qu'elle induit en terme de modalités relationnelles d'interdépendance. La grappe végétale constituerait donc un ensemble organisé, plutôt stable et harmonieux, d'unités fonctionnelles relativement homogènes. Mais cet ensemble constitue lui-même une unité, au sein d'une structure d'un niveau supérieur formé par l'arbre, ses autres grappes, ses branches, ses racines, etc. Là

encore, la mobilisation de ce modèle de grappe induit une représentation de l'organisation sociale autour de pôles, qui se développeraient via une arborescence plus ou moins complexe qui assure les échanges entre eux et avec l'extérieur. Nous retrouvons ce type de représentation dans les discours des institutions, et parfois même dans ceux des acteurs économiques et des équipes en charge de l'animation des clusters. La société est incarnée dans la ville, elle-même perçue comme un espace d'interconnexions, matérielles et symboliques, comme le lieu d'échanges entre des unités socio-économiques. Les districts, clusters et pôles de compétitivité constitueraient des formes explicites de ces unités au sein desquelles serait produite de la « valeur » pour l'ensemble du réseau. La ville constituerait ainsi un « écosystème », un ensemble structurel et relationnel établi, équilibré, harmonieux. Si les clusters assurent le maintien et la croissance de la ville-territoire, leur activité serait susceptible de produire également de l'« innovation », potentiellement perturbatrice de cet équilibre mais dont les effets seraient absorbés, incorporés.

Quelle est la portée signifiante de ce modèle de grappe lors que le cluster concerne des activités relevant des industries culturelles et créatives ? Ces industries, en mobilisant une part plus ou moins importante de création, ont pour objet la production de biens symboliques. Si la vocation de cette production est par essence marchande, affecte-t-elle le territoire local vu comme un « écosystème » qui intégrerait la grappe culturelle ? Davantage qu'une grappe vue comme un ensemble faisant corps, ces dispositifs fédératifs localisés sont-ils susceptibles d'affecter, sur le territoire, des relations non-marchandes ? C'est la promesse des systèmes productifs locaux - SPL - qui permettraient, « au sens du développement urbain durable », de « réduire les tensions des sociétés contemporaines en associant à l'efficacité économique d'autres formes d'efficience (sociales, démocratiques et environnementales) ? » [Halbert, 2008, p. 48]. Au-delà des productions des entrepreneurs ou d'autres acteurs locaux, ici, « c'est le territoire lui-même qui est le produit vendu, c'est lui qui constitue l'offre composite » [Mollard, 2001].

A l'inverse, l'appartenance, matérielle et symbolique, du cluster culturel à un tel territoire affecte-t-elle les modes d'organisation, les modalités d'action des entreprises culturelles qui le constituent ? Ce questionnement interroge donc de fait les modalités relationnelles, les espaces de communication [Odin, 2011], les conditions symboliques dans lesquelles se construisent des logiques d'interdépendance entre un ensemble d'entrepreneurs et entreprises constitués en cluster culturel et un ensemble, tout aussi hétérogène, d'acteurs locaux et institutions constitués en territoire. La nature symbolique des biens travaillés et produits par la grappe culturelle constitue un noeud de lecture de ces modalités relationnelles. Le modèle des villes créatives s'appuie en effet sur ce point pour poser comme possible, voire évidente, « naturelle », la construction symbolique du territoire. Bien que le

marché en soit le premier destinataire, l'activité et les modes d'action des entrepreneurs culturels seraient constitutifs d'un cadre symbolique que le cluster permettrait de publiciser et démocratiser sur l'ensemble du territoire. Sont ici en jeu les conditions de travail des entrepreneurs culturels, qui allient majoritairement autonomie, précarité et absence de frontières spatiales et temporelles entre les espaces professionnels et privés. Sont également constitutifs de ce cadre symbolique une lutte permanente entre des modes d'organisation et cadres d'action établis, structurés et structurants, et une exigence de « créativité », garante de distinction sur un marché compétitif et parfois saturé.

Ce processus de lutte contre des ruptures communicationnelles serait-il susceptible de constituer une stratégie de développement d'un territoire, il se heurte cependant à l'hétérogénéité des réalités matérielles et idéelles des entrepreneurs culturels eux-mêmes. Notre projet consiste ainsi à observer, sur la base de cas de déploiement de clusters culturels en France, les conditions de cette mise en concordance communicationnelle.

#### 1.3.1.2.c. Le territoire entre idem et ipse : une identité en permanente construction

Les théories des clusters comme les modèles des villes créatives incluent un partenaire commun : le territoire. S'il est géographiquement, topographiquement défini, le territoire s'avère lui aussi hétérogène et en construction permanente. L'enjeu qu'il pose aux aménageurs réside donc dans la conduite de ce processus de construction. Un faisceau de dynamiques s'y cristallisent, sous l'influence de rapports de force sociaux, culturels, économiques, politiques. Le territoire se construit également dans son rapport à l'extérieur, à d'autres échelles de territoire. Si le territoire est administrativement et politiquement structuré – bien que le renforcement du rôle des métropoles en 2014 et la fusion des régions en 2015 ont récemment modifié cette organisation-, son identité matérielle et symbolique se recompose en permanence dans un processus complexe.

Si la matérialité du territoire est confiée aux urbanistes et architectes, la lecture et l'appropriation de cette matérialité relèvent d'une construction symbolique, individuelle et collective. Le territoire peut se définir comme l'espace où s'établissent le Ici et le Ailleurs, le Soi et l'Autre. A l'échelle individuelle, la conscience du territoire et le sentiment de lui appartenir comme de le constituer relèvent de parcours, de sensibilités, d'expériences singuliers [Perrenoud, 2003]. Collectivement, ces mêmes enjeux cristallisent parfois pour forger un sentiment commun, partagé, un espace communicationnel propice au vivre ensemble.

Ce processus identitaire du territoire est fondamentalement communicationnel : il

consiste en une réflexivité permanente entre des images, des représentations, constitutives de réalités idéelles, et des cadres de ces perceptions et mises en sens. Dans un contexte de construction d'un « territoire créatif », ces mêmes enjeux communicationnels se posent, et les collectivités et institutions légitimes pour le choix d'une telle orientation prennent alors pour mission d'influer sur ces représentations du territoire. Si des infrastructures et dispositifs, dont les pôles de compétitivité, émergent dans ce contexte, c'est autant pour leur matérialité que pour leur potentiel signifiant, pour leur capacité à constituer ou renforcer un cadre d'interprétation du territoire. Développer un projet politique de ville créative consiste donc à cadrer la production du sens du territoire pour les habitants, acteurs locaux et observateurs extra-territoriaux. Il s'agit de minimiser les risques de diversification des lectures ; l'enjeu est sémiotique. Guidé, orienté, ce processus de construction d'un nouveau territoire, d'une nouvelle identité du territoire, s'opère dans une tension entre permanence - son *idem* - et attentes de changement - son *ipse* - [Ricoeur, 1990]. Autrement posé, l'enjeu sémiotique réside dans les modalités de « conduite du changement de substance » du territoire : la mobilisation de signifiants les moins équivoques permet notamment le glissement de perception du territoire. L'usage de termes et notions consensuels, à forte portée symbolique voire iconique constitue alors un processus de « mise en intrigue » du territoire dans le temps nécessaire à sa transformation identitaire. C'est sous ce prisme communicationnel que nous proposons notamment d'observer les articulations entre le développement des clusters culturels et les projets de transformation des territoires. Nous nous attacherons ainsi à caractériser les dimensions matérielles de ces clusters – les infrastructures, les modes d'organisation entre acteurs, les services et actions menés, les outils et ressources développés, etc. - mais veillerons à souligner le sens que peuvent prendre ces dimensions dans un projet communicationnel de construction du territoire. Plus particulièrement, une lecture temporelle de ces phénomènes doit nous permettre de distinguer les conditions de la mise en intrigue du cluster dans l'histoire du territoire : comment, dans une tension entre une perception « substantielle » et une existence « réflexive » du territoire, s'articulent progressivement les discours, actions et organisations des acteurs pour produire une nouvelle image, un nouveau texte sémiotique.

### **1.3.1.3. Les fonctions attendues du cluster culturel dans les villes créatives**

Dans l'idéologie du modèle de villes créatives, le cluster culturel et créatif a pour fonction de stimulation, de catalyse, de la créativité par effet d'entraînement. Parce qu'il fédère, structure et concentre une diversité d'acteurs socio-économiques autour d'une activité économique plus ou moins définie, le cluster s'avère donc dans ce



contexte un objet intégré à un processus de développement territorial socio-économique. La notion de « créativité » constitue un fil rouge dans la conception et la mise en œuvre de ce processus. La mise en œuvre territoriale du modèle générique des villes créatives, notamment du fait de la nature symbolique du matériau qu'il mobilise dans cet objectif de production, doit nécessairement composer avec une matière première toujours singulière. L'histoire, la culture locale et les univers socio-culturels déterminent en partie les conditions de cette mise en œuvre sur un territoire, au même titre que les stratégies institutionnelles et les dynamiques sectorielles mondialisées.

Dans ce cadre, le cluster culturel doit donc être considéré comme un espace de mise en concordance de variables hétérogènes et intimement liées au territoire. Il concentre, tant par son action que dans son organisation, la complexité socio-économique des métropoles contemporaines qui tentent de reconstruire leur territoire, pour une distinction à venir, sur la base de ressources produites par leur histoire.

Le cluster culturel s'avère alors l'espace, voire le moment, de ré-écriture du territoire. Les formes matérielles de son activité participent alors d'un processus de mise en intrigue [Ricoeur, 1990], de re-signification d'objets symboliques qui lui sont préalables et extérieurs. D'ailleurs, nous verrons que les discours et supports de communication, qu'ils émanent des institutions comme des clusters eux-mêmes, tentent toujours d'intégrer les singularités locales dans un cadre sémantique et sémiotique étonnamment homogène, voire universel. Le modèle des villes créatives ne peut plus alors être perçu comme un simple outil manipulé, voire adapté, dans le cadre de stratégies de développement territorial ; ce modèle constitue une idéologie du territoire, un paradigme à travers lequel l'ensemble du territoire est remanié, re-signifié, afin de prendre un sens nouveau.

Nous considérerons ainsi que les processus de mise en intrigue des territoires que nous observons, en contextes de villes créatives, s'insèrent plus largement dans une idéologisation socio-économique de tradition capitaliste. La vocation essentielle du cluster culturel ne résiderait donc pas dans sa capacité originale à optimiser la production de biens symboliques, mais dans sa capacité à conforter des dynamiques enclenchées dans le cadre d'idéologies anciennes. Alors qu'il est systématiquement qualifié d'« innovant » ou de levier pour l'« innovation » dans les discours des acteurs territoriaux, le cluster culturel pourrait en revanche être considéré comme une forme, nouvellement institutionnalisée, de déploiement d'un processus capitaliste d'industrialisation des biens symboliques entamé au 19<sup>ème</sup> siècle et qui a notamment alimenté les discours plus récents sur les sociétés de l'information et de la connaissance [Garnham, 2005, p. 21].

Le cluster culturel s'apparente ainsi à une forme contemporaine de l'usine industrielle, à observer dans le cadre d'une dématérialisation du capitalisme, dont la production a tant à voir avec le marché - valeur des territoires, modes de consommation - et les modèles industriels - précarisation, spécialisation et diversification - qu'avec des luttes de classes cognitives - gentrification, cohabitations entre classes créatives et non-créatives. « La gentrification, l'innovation culturelle et l'évolution physique de l'environnement urbain, les incitations à la consommation et les loisirs apparaissent comme les dimensions les plus visibles des stratégies de régénération urbaine<sup>9</sup> » [Harvey, 2001, p. 355]. Le cluster culturel contribue à la production d'un nouveau territoire.

Un paradoxe nous apparaît alors : outil de distinction des territoires, le cluster culturel a tendance à les uniformiser. L'enjeu local du cluster culturel résiderait donc dans le travail de ce paradoxe, dans le travail symbolique identitaire de l'*idem* et de l'*ipse* [Ricoeur, 1990] pour la reconnaissance des territoires. Nous envisagerons donc la ville, l'espace urbain, sous ce double rapport de coopération et de compétition avec les autres métropoles [Scott, 2006, p. 3], ce qui l'inclut dans un processus industriel de conception, production, diffusion et promotion de biens symboliques. Cette posture constitue l'une de nos approches d'observation de clusters culturels dans les villes créatives.

#### **1.3.1.4. Les ingrédients du cluster culturel**

Le cluster culturel, du moins sous ses formes observées en France, est un dispositif matériel produit par la conjonction de plusieurs composantes. Les poids respectifs de ces composantes, elles-mêmes singulières sur chaque territoire, varient bien entendu d'un cas observé à l'autre, mais également au cours du temps. Nous proposons ici de caractériser trois types de problématiques d'acteurs susceptibles de justifier le développement d'un cluster culturel et d'en constituer l'argument local.

Les entrepreneurs et entreprises des industries culturelles constituent un premier type d'acteur, notamment du fait des profondes mutations des modes de production, d'organisation et de valorisation auxquelles ils sont confrontés. Pour ce qui nous concerne ici, le secteur économique et surtout industriel de la musique se caractérisent depuis les années 2000 par trois types de bouleversements. La numérisation des formats des produits musicaux a eu pour effet d'accroître leur accessibilité à l'échelle mondiale mais également de recomposer la chaîne de production-édition-diffusion-promotion, progressivement au profit de *pure players* ou au bénéfice de nouveaux services mis en œuvre par les industriels du secteur. Ces

---

9 Traduit par nos soins : « Gentrification, cultural innovation, and physical upgrading of the urban environment (including the turn to post-modernist styles of architecture and urban design), consumer attractions (sports stadia, convention and shopping centers, marinas, exotic eating places) and entertainment (the organization of urban spectacles in a temporary or permanent basis), have all become much more prominent facets of strategies for urban regeneration »



phénomènes ont induit une nouvelle distribution de la valeur des produits musicaux entre les différents acteurs du secteur. Les rapports de force jouent globalement aux dépens de la création et des producteurs et en faveur des diffuseurs, notamment les nouveaux entrants. Enfin, les métiers mobilisés dans ce secteur se sont diversifiés et spécialisés – notamment les fonctions d'édition, de communication et de promotion. Les labels multiplient ainsi leurs prises d'intérêts financiers sur les artistes [Esposito, 2015, p. 23] en négociant des droits voisins avec des industries en recherche d'une distinction symbolique - mode, cosmétique, électronique, etc.

Une part de ces évolutions s'avère directement liée à l'industrialisation et peut être constatée dans d'autres secteurs. Néanmoins, l'industrie de la musique se distingue, y compris d'autres industries culturelles, par une diversité de marchés – citons notamment la musique enregistrée physique et numérique, le spectacle vivant, les produits dérivés, l'édition - ainsi que par des modes d'organisation des acteurs et du public fortement marqués par les usages – des pratiques et modes de faire variables selon les esthétiques et les zones du monde, la convergence [Jenkins, 2006] et le multi-support, le téléchargement illégal. Nous préciserons plus bas les enjeux qu'est susceptible de représenter le cluster musical pour les entrepreneurs du secteur.

Les acteurs institutionnels constituent le second type d'acteur, qu'ils relèvent de l'action politique et économique ou de l'administration et de la gestion. Les différentes formes de désengagement financier de l'État, les phénomènes de déterritorialisation de la production industrielle et de marchandisation des territoires, les modalités de gestion administrative des strates territoriales constituent, entre autres, un écheveau de dynamiques avec lesquelles les institutions tentent de composer pour organiser le développement local. En tension entre une exigence de permanence de leur action et une nécessaire redéfinition de leurs priorités et modes de faire, ces institutions oeuvrent dans le cadre de temporalités diverses et singulières. Entre les temps longs de l'aménagement du territoire et du développement culturel, social et économique, et les temps courts des mandats électoraux et des projets, les institutions s'appuient sur les acteurs locaux, parfois pour co-définir, souvent pour mettre en œuvre leurs stratégies. Le cluster culturel constitue l'un des outils, ou leviers, que mobilisent les institutions pour inscrire, spatialement et temporellement, leurs stratégies territoriales. Selon les cas, l'institution limite son action à la reconnaissance de dynamiques de clusterisation menées par les entrepreneurs, la soutenant à la marge, ou se posent en maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre de ces dispositifs dans le cadre de politiques économiques et/ou culturelles. Nous verrons que cette place qu'occupent les institutions, tout comme le mode de gouvernance qu'elles instaurent autour du cluster culturel, s'avèrent fondamentaux pour caractériser les liens qu'entretiennent le cluster et son territoire.

Le territoire, lui-même, constitue une troisième composante déterminante pour l'action du cluster culturel. A la fois espace géographique plus ou moins dense et bordé, espace d'échanges internes et externes, lieu de cohabitations, enjeu d'attractivité pour sa propre valorisation marchande, chaque territoire s'est construit au fil du temps pour constituer sa propre histoire. Matériel et relationnel, le territoire se définit également en termes affectifs et symboliques [Stryckman, 1992], un Ici qui se distingue d'un Ailleurs. Le cluster culturel se construit nécessairement sur cet ensemble multiforme de ressources et de contraintes que constitue le territoire. Nous nous attacherons ainsi à trois dimensions principales du territoire. La première acception est physique, le territoire étant d'abord constitué à partir de ressources « naturelles » locales [Greffé & Simonnet, 2006], qu'elles en constituent le relief et les limites ou qu'elles en orientent les flux et organisations. La seconde acception du territoire que nous considérerons est politique et administrative. La délimitation spatiale et son identité politique sont figées et, si elles ne relèvent pas d'une totale abstraction, déterminent de manière catégorique et symbolique un espace d'action et des modes d'organisation institutionnelle. Nous nous attacherons notamment à caractériser les hiérarchies, complémentarités ou complexités induites par ces organisations institutionnelles - Europe, Etat, Région, Département, Agglomération, Commune, quartier, etc. - vis à vis de dispositifs tels les clusters culturels. La troisième modalité de perception du territoire est quant à elle sensible et intersubjective. Le territoire se définit ici comme un environnement matériel et symbolique, spatialement peu délimité, mais susceptible de constituer une ressource, un « capital social et culturel » [Novarina, 2014] pour les entreprises culturelles. Cette ressource peut s'exprimer en un phénomène de synergie, susceptible de « fonder la productivité des regroupements d'entreprises culturelles » [Greffé & Simonnet, 2008] et donc de constituer un préalable à la formalisation et la structuration en réseau et en cluster. Elle consiste également en une « atmosphère », industrielle [Marshall, 1890] ou culturelle, parfois articulée autour d'identités locales [Callede, 2002] propices à la création et au développement de nouveaux produits ou modes d'organisation. Nous nous attacherons ainsi à situer les différentes dynamiques de cluster musical observées au regard de ces différentes acceptions du territoire, notamment pour tenter de caractériser dans quel contexte local prennent forme ces dynamiques fédératives localisées.

### **1.3.2. Des industries culturelles aux villes créatives : un processus de marchandisation du symbolique pour la lutte des places**

Sans retracer l'ensemble du cheminement historique et politique qui s'est traduit par l'avènement du modèle des villes créatives, il nous semble nécessaire d'en extraire les principales étapes afin de disposer d'un cadre général de réflexion et de contextualisation de notre objet d'étude. Rappelons-le, nous construisons cet objet en tentant de faire résonner des observations singulières de terrain et des processus globaux et génériques en œuvre dans nos métropoles industrialisées, inspirés de modèles et théories de développement génériques. Au-delà des faits qui ponctuent l'histoire de ce modèle de développement territorial, nous veillons ainsi à lire ces territoires à la lumière des idéologies et paradigmes au sein desquels ils prennent corps. Le capitalisme, mode d'organisation économique de nos sociétés par lequel s'est développée une industrialisation générale des activités économiques, constitue pour nous une toile de fond. Selon des rapports de force et jeux de pouvoir, se sont construites dans ce cadre une organisation et une grille de lecture du monde aujourd'hui sinon hégémoniques, du moins dominantes. Cette hégémonie se manifeste notamment dans le quotidien et les grands phénomènes de société, mais également au sein d'une économie de marché et de processus globaux du capitalisme. Il s'agit donc à travers ce projet d'observation des villes créatives, de caractériser des ensembles de signifiants qui prennent un sens commun sous ce prisme trilogique. Nous chercherons donc à caractériser, dans les phénomènes d'émergence de clusters culturels, qui plus est dans le cadre de stratégies de territoires créatifs, les traces de ces processus de domination. Ces traces pourront relever de l'articulation de ces trois niveaux que constituent, dans nos sociétés post-industrielles, la vie matérielle, et une économie de marché et le capitalisme [Braudel, 2008 (1985)].

Plus précisément, comment se manifestent dans le processus socialement construit d'avènement des villes créatives, depuis les années 2000, l'articulation de singularités locales et économiques – caractéristiques de l'économie de la musique et des entrepreneurs de l'industrie musicale - et de cadres de pensée structurants à l'échelle internationale ? Nous verrons ensuite sur quelles bases et sous quelles formes se sont rejoints les modèles des deux dynamiques que constituent d'une part les clusters industriels et d'autre part les villes créatives.

#### **1.3.2.1 Le cluster culturel : une économie monde des biens symboliques intégrée à l'économie de marché**

Le cluster culturel se définit à partir de deux types de singularités tant historiques qu'économiques et sociales. D'une part, en tant que cluster, il s'inscrit dans une dynamique générale, évoquée plus haut, de développement de pôles compétitivité

pour la structuration et l'aménagement des territoires. Les districts industriels consistent, depuis plusieurs siècles, en la fédération localisée d'entreprises d'un même secteur dans les économies capitalistes. Les clusters s'intègrent par ailleurs à des politiques publiques volontaires, qui concernent la plupart des secteurs d'activité à haute valeur ajoutée. Cette caractéristique des clusters nous semble fondamentale au regard de notre objet d'étude car elle pose le cluster en espace de conjonction de deux processus économiques, l'un relevant de la sphère privée, marchande, et l'autre de l'action publique. Au sein du cluster, nous pouvons donc tenter de chercher les incarnations de différentes formes de concordance entre ces deux processus historiques. Nous poserons donc le cluster d'abord comme un espace de tentative de mise en concordance d'activités marchandes, souvent spécialisées et dans des secteurs concurrentiels fortement marqués par les phénomènes d'industrialisation et de mondialisation, avec des politiques ou actions relevant de l'autorité publique, qui concernent tant le développement économique que l'aménagement du territoire et le développement local.

D'autre part, le cluster culturel se définit par sa spécificité « culturelle ». Il s'apparente ainsi à un cluster, tel que nous venons de le définir, dont le champ d'action est la culture. Sans nous attarder sur la polysémie de ce terme, par ailleurs elle même liée aux contextes locaux, nous souhaitons souligner la forte ambiguïté qu'il véhicule. Ainsi, le cluster culturel est-il un cluster qui fédère des entreprises relevant des industries culturelles – voire d'une Industrie culturelle telle que posée par l'Ecole de Francfort -, ou consiste-t-il en un dispositif voué à la production de culture, sans que cette production relève de l'exclusivité des entrepreneurs culturels ? Cette ambiguïté nous semble constituer, pour les clusters culturels, un espace de friction, d'incertitude et de « ruptures communicationnelles » [Odin, 2011, p. 21] entre ses différents types de partenaires et notamment au sein des institutions, qui dissocient fortement leur action économique de leur action culturelle. Cette spécificité culturelle du cluster implique en tout cas de prendre en compte les spécificités et singularités de l'économie culturelle et de l'industrialisation des biens symboliques, tout comme la place - ou les places - accordée - s - à la culture dans les politiques publiques. Il s'agit bien pour nous de « penser la tension qui, continuellement, alimente la dynamique industrielle de la culture et de l'information » [Moeglin, 2012]. D'un côté, mais sans jamais totalement s'y soumettre, les productions culturelles tendent vers une standardisation liée à leur industrialité. D'un autre côté, parce qu'elles sont en crise de manière structurelle, ces industries sont contraintes à la recherche de nouvelles modalités d'action, d'innovation. Les clusters musicaux sont-ils susceptibles d'incarner cette tension entre des dynamiques globales, dominantes, et des phénomènes expérimentaux, dont le caractère original permettrait à leurs acteurs de se maintenir ou se développer ?

Enfin, le développement récent - depuis la fin des années 2000 - des clusters culturels s'opère dans les zones métropolitaines, elles-mêmes impliquées dans des dynamiques de distinction, d'attractivité et de concurrence sur des « marchés du territoire ». Dans le cadre d'une économie des territoires, ce contexte général et mondialisé d'une économie de marché en tension entre standardisation et distinction par l'innovation mobilise également les institutions et collectivités locales.

Nous tenterons donc d'observer ce phénomène et processus lié à l'industrialisation de la culture et de la production de biens symboliques dans cette tension et donc en permanence les équilibres de rapports de force. En ce sens, le cluster culturel sur son territoire pourra être considéré, de manière analogique, comme une « économie monde » [Braudel, 1985], à savoir un espace géographique déterminé - dont les limites sont variables dans le temps -, composé d'un coeur - une infrastructure ou une entreprise leader -, de un ou deux centres – un réseau d'entreprises ou acteurs publics qui ont contribué à sa création - et de zones périphériques – des partenaires, de différentes sphères sociales et économiques - elles-mêmes entourées de marges - d'autres acteurs culturels locaux. Nous nous interrogerons notamment sur les processus qui ont conduit aux choix des sites où s'implantent les clusters culturels observés, et leurs relations avec des espaces géographiques, administratifs, politiques ou socio-culturels périphériques et « marginaux », au sens d'au-delà d'une frontière, matérielle ou symbolique. Enfin, le cluster culturel « économie monde » sera observé du point de vue des relations hiérarchiques, de pouvoir et de dépendance entre le coeur dominant et les autres zones.

Notre cadre d'analyse des clusters musicaux se définit à une échelle locale - le quartier, la ville, l'agglomération urbaine, la région administrative -, afin de caractériser les formes singulières que prennent ces processus généraux dans chaque cas observé. Cependant, nous situerons les singularités de ces dynamiques locales dans un paysage et des dynamiques plus globales. Historiquement, l'industrialisation de la culture - et l'émergence de la notion d'industries culturelles - fait en effet l'objet de réflexions, déclarations, programmes d'orientations et autres directives au sein d'instances internationales.

Dès les années 1970, à des fins pragmatiques de lutte contre la domination marchande nord-américaine, le Conseil de l'Europe tente de doter ses membres d'outils favorables à une expansion de leurs industries culturelles et de leurs productions. En 1980, dans ce même souci de ré-équilibre mondial, une première directive de l'UNESCO pose notamment le principe de l'intervention publique pour la stimulation et la valorisation des avant-gardes. L'objectif est alors de développer un « vivier », qui assurera sa régénérescence au capitalisme et stimulera le marché des produits culturels. Ce vivier se caractérise notamment par des conditions sociales précaires, assumées par ces acteurs culturels face à une valorisation économique

potentielle mais aléatoire. Le maintien d'une partie de la main d'oeuvre dans des conditions de dépendance aux aides et assurances sociales constituerait pour le capitalisme un avantage économique au regard de formes d'emploi plus stables, dont le salariat [Herscovici, 1994].

En 1988, après plusieurs tentatives de consensus international sur la définition des industries culturelles, l'économiste Ramen Mallo pose les bases d'un glissement idéologique fondamental ; il identifie en effet les productions des industries culturelles comme des marchandises à contenu symbolique, conçues par un travail créatif, et avec une portée idéologique et sociale. Le produit importera désormais moins pour lui-même que pour ses effets symboliques.

En 1990, Gaetan Tremblay propose quant à lui une définition des industries culturelles résolument communicationnelle. Il souligne notamment « la double séparation entre le producteur et son produit, entre les tâches de création et d'exécution », du fait de la soumission de ces industries au modèle capitaliste et au marché. L'accent est ici mis sur les nouvelles organisations du travail de création, qui induisent « une perte croissante de contrôle des travailleurs et des artistes sur le produit de leur activité. »

L'organisation rationnelle de la production constitue également un enjeu central dans l'observation des articulations entre industries culturelles et créatives. Parce qu'elles sont structurées en secteurs industriels dont les modes de faire, types d'acteurs et modalités d'organisation s'avèrent singuliers, les premières constituent des cadres de référence pour les secondes, qui trouveraient dans leurs modes de fonctionnement « de quoi développer certaines formes de rationalisation industrielles adaptées à la dimension symbolique de leurs produits » [Bouquillion, Miège, Moeglin, 2013, p. 163]. Rappelons que, via une analyse idéal-typique des économies contemporaines, Max Weber pose cette rationalisation comme enjeu fondamental, en tension entre son statut de moyen et celui de fin en soi [Weber, 1995 (1922)] ; nous tenterons de souligner sous quelles formes les clusters musicaux participent de cette rationalisation des activités des entrepreneurs de la musique, mais aussi de celles des acteurs publics et institutionnels, ici impliqués au premier plan dans la dynamique d'évolution des formes de l'économie capitaliste et de l'industrialisation de nos sociétés.

Un dernier point nous semble fondamental pour cerner les contours de ces « économies mondes » que nous proposons d'observer. Celui-ci concerne l'apparition et le développement de la notion d'industries créatives, qui entretiennent dès leur émergence un rapport complexe avec les industries culturelles, les englobant tel un supra-niveau dont le périmètre reste cependant flou et implicite, ou se juxtaposant à elles, dans un rapport quasi-concurrentiel avec les activités de production de biens symboliques et de la connaissance. Ainsi, en 2008, la CNUCED prône un « modèle



multi-disciplinaire de la convergence de l'économie, la culture et la technologie, dans lequel la prédominance des services et du contenu créatif est privilégiée ». En intégrant la multi-dimensionnalité des sociétés industrielles - technologies, réseaux, information, connaissance, etc. -, l'Unesco pose ainsi la « création » et la « créativité » au coeur du développement et de la sortie de crise économique mondiale. Du même coup, cette convergence marque un changement radical du statut des biens culturels dans nos sociétés industrielles : leur valeur résiderait désormais moins dans leur dimension culturelle - leur pouvoir de mise en sens et de recomposition symbolique du monde - que dans leur capacité à constituer des ressources pour l'ensemble des activités économiques. D'ailleurs cette même organisation publie en 2011 une seconde « Charte sur la diversité culturelle » qui, sous prétexte de préservation de cultures minoritaires ou régionalistes, contribue cependant à poser une forme de contrat idéologique entre les créateurs et le monde marchand. Dans cette alliance admise comme rationnelle, les uns apporteraient une sorte d' « aura » distinctive et créatrice de valeur marchande, les autres des sources de financement et d'accès au marché.

Nous avons donc ici souligné la complexité des rapports que peuvent entretenir les phénomènes locaux d'émergence de clusters culturels avec l'économie de marché hégémonique et mondialisée. Lieu d'une rencontre entre des pratiques économiques singulières - nous avons identifié plus haut ces spécificités de l'économie et de l'industrie de la musique - et des politiques publiques ou dynamiques territoriales locales, les clusters musicaux constituent également ces « économies mondes », hiérarchisées, espaces de tensions entre acteurs et d'interdépendances avec d'autres territoires, d'autres espaces d'action économique, d'autres dynamiques sociales et culturelles. La notion même de culture y est travaillée, tant à travers les ouvertures aux marges – qu'elles concernent des types d'acteurs, des modes d'organisation et d'action, ou des formes esthétiques - que par les tensions entre industriels - ou entrepreneurs - de la culture et des acteurs économiques publics et privés qui privilégient la notion de « créativité » pour leur développement. Autrement posé, un enjeu fondamental est posé au coeur des clusters musicaux : celui d'une fonction de la culture et des biens symboliques, entre source d'émancipation individuelle et collective et ressource pour la valorisation marchande des activités économiques et des territoires.

### **1.3.2.2. Les industries créatives posent l'idée et la création comme outils de production de valeur sur les marchés**

Le processus d'industrialisation de la culture, ici observé à travers les clusters musicaux, peut-il être considéré comme inclus à un processus plus large, qui l'englobe, d'industrialisation de la connaissance ? Ce dernier, en posant de manière

centrale la capacité des individus et des organisations à proposer du « nouveau » en mobilisant leur pensée, pose simultanément l'acte de création artistique en acte de pensée, inclus dans un processus rationalisé au service d'un objectif. L'acte de pensée devient une fin en soi et non pas un moyen de la création.

Sous ce prisme, son objectif consiste moins en une proposition de recomposition symbolique du monde qu'en la production de ressources pour la valorisation d'autres économies sur les marchés. La production d'idées, par la mobilisation de connaissances et selon un processus de pensée, devient elle-même une activité constitutive d'une économie. La création artistique et la production de biens symboliques sont de fait inclus dans une plus large économie des biens symboliques, ou économie de l'immatériel, dont l'économie créative. Les notions de risque et de récompense promise par le modèle de l'innovation semblent a priori concordantes avec le fonctionnement des industries culturelles. Cependant, nous alerte Nicholas Garnham, cette innovation posée par Schumpeter et désormais érigée au rang d'idéologie dans les institutions internationales et locales, s'appuie sur des technologies, pilotées par des entrepreneurs et des ingénieurs [Garnham, 2005, p. 22]. « Le glissement vers les industries créatives consiste en une tentative de profiter du prestige de cette théorie de l'innovation, et du concept très général de créativité auquel il est associé, à un secteur et à un ensemble de travailleurs à qui cela ne correspond pas vraiment. De plus, les défenseurs des industries créatives cherchent à s'appropriier, pour eux-mêmes, en tant qu'artistes, les attributs de la créativité tout en excluant la science et les technologies ».<sup>10</sup>

En arrivant au pouvoir en 1997, le *New Labour* britannique avait posé les principes politiques d'une économie de l'immatériel, qui présenterait notamment l'avantage de rester l'apanage des anciens pays industriels et, de fait, de constituer un axe de développement protégé, non délocalisable dans les pays émergents. Les fondements conservateurs<sup>11</sup> de cette idéologie posaient indirectement que le financement public

10 Traduit par nos soins. Texte original : « It should be noted here for our purposes that the model of innovation, its risks and rewards maps well onto the cultural/creative industries, but in the general Schumpeterian vision that now underpins much national and European Union economic policy under the “information society” label focused on innovation, innovation systems and national competition for the comparative advantage that successful innovation supposedly creates, it is technological innovation that is the focus and it is entrepreneurs and technologists who are the “creative” drivers. ICTs are the new generation of products and process that are produced by this innovation process and driving a new long-wave of capitalist growth. I would want to argue that the shift to creative industries has been the attempt to capture the current prestige of this theory of innovation, and the very general concept of “creativity” that accompanies it, for a sector and a group of workers to whom it does not really apply. Even worse, in many cases, advocates of the creative industries approach wish to appropriate for themselves, as “artists”, the attribute of creativity and exclude science and technology. »

11 En 1983, sous le gouvernement de M. Thatcher, est publié par un *Think-tank* des Conservateurs un rapport officiel : *Making a business of Information*. Ce document préconise le passage d'une « économie d'atomes » à une « économie de bits » et marque l'entrée du pays dans une « société de l'information », où les TIC et la créativité sont présentées comme les secteurs les plus porteurs de croissance. Selon ce document, les deux priorités de l'action publique doivent être désormais de promouvoir la formation et l'efficacité des travailleurs créatifs et de faire observer les lois sur la propriété intellectuelle, maillon clef de la valorisation.



du secteur culturel se justifiait par la nécessité de fournir des «viviers pour l'économie créative »<sup>12</sup>. Peut-on voir dans les clusters musicaux cette tentative de maintenir, ou d'ancrer, sur un territoire local un ensemble d'acteurs susceptibles de constituer des ressources mais, parce que leur activité est peu territorialisée, également susceptibles de se délocaliser ?

Dans les faits, les métiers de l'industrie musicale, notamment via l'édition, nourrissent de nombreux autres secteurs industriels, notamment les industries de la communication. Mais cette évolution modifie-t-elle fondamentalement leurs pratiques ? Cela interroge la nature des frontières distinctives entre ces deux types d'industrie. Des tentatives de définition de ces fameuses industries créatives se sont succédées en Grande Bretagne dans les années 2000 et ont alimenté des discussions internationales sur ce sujet. En 2001, après avoir proposé un classement en treize domaines<sup>13</sup>, le *Department for Culture, Media and Sport* du gouvernement britannique pose le principe de la propriété intellectuelle comme central pour les industries créatives : « those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property ». Ce point d'ancrage sera repris internationalement, notamment au sein de la CNUCED qui, en 2004, définit les industries créatives comme « toute activité produisant des produits symboliques avec une forte dépendance sur la propriété intellectuelle et pour un marché aussi large que possible »<sup>14</sup>. Parallèlement à ce paradigme de la propriété intellectuelle, certaines caractéristiques des industries culturelles sont soulignées dans ces rapports<sup>15</sup>, dont les liens entre « l'existence de micro structures et le caractère incertain de leur activité, s'accompagnant d'une difficulté à planifier l'activité » [Bouquillion & Le Corf, 2010]. Ces caractéristiques justifieraient l'exigence que l'organisation de la production dans ces entreprises soit « très flexible, voire « expérimentale ». Le processus de création culturelle et l'innovation sont assimilés, tandis qu'il est affirmé que la capacité à innover est liée à la dimension créative, en particulier dans les petites entreprises. » La flexibilité et l'implication forte des travailleurs dans des « tâches d'expériences » constitueraient donc des conditions de la capacité d'innovation et de performance économique.

Concomitamment, hors du champ politique, l'ouvrage de Richard Florida « The rise

---

12 Chris Smith, premier Secrétaire d'Etat à la Culture et aux Médias de Tony Blair (New Labour), publie en 1998 *Creative Britain*.

13 Le DCMS structure en 2001 les industries créatives en treize domaines : Publicité, architecture, art et antiquités, artisanat, design, mode, cinéma et vidéo, logiciels interactifs de loisir, musique, arts du spectacle, édition, services informatiques et de logiciels, télévision et radio.

14 UNCTAD, 11<sup>e</sup> session, *Creative industries and development*, Sao Paulo, 2004, p. 4.

15 Les éléments qui suivent sont notamment extraits d'un rapport allemand de 2009 : Federal Ministry of Economics and Technology and Federal Government Commissioner for Culture and the Media. *Culture and Creative Industries in Germany*, Research Report.

of the creative class » [Florida, 2002] est, de manière récurrente, cité comme déclencheur de la centralité de la notion de « créativité » dans les politiques publiques. Si cet ouvrage cristallise, tant de manière théorique que pratique, la mise en concordance de courants de pensée relevant tant de l'économie [Landry, 1995] et de l'aménagement urbain que de la culture et des rapports sociaux, il ne constitue pas pour autant une quelconque rupture idéologique. A l'inverse, « la théorie de Florida "colle" parfaitement à la pensée néo-libérale de son temps, et elle n'est rien d'autre que le dernier avatar en date du capitalisme mondialisé appliqué à la ville » [Gresillon, 2014, p. 123]. La sociologie de l'art a elle aussi participé de ce mouvement, notamment lorsqu'elle pose la figure de l'artiste, précaire et prolétarisé, sans frontières spatiales et temporelles entre ses activités privées et professionnelles, en « archétype du travailleur contemporain » des sociétés capitalistes [Menger, 2002].

L'artiste en ouvrier de la création, intégré à des industries rationalisées, voilà donc posé à l'échelle internationale un paradigme contemporain du développement des territoires. En 2015, un premier panorama mondial de l'économie de la culture et de la création est publié par la Cisac<sup>16</sup>, qui évalue les recettes de ces secteurs à 2 250 milliards de dollars, soit 3 % du PIB mondial - davantage que le secteur des télécommunications. « En 2013, les œuvres créatives ont contribué à hauteur de 200 milliards de dollars aux ventes numériques mondiales, augmentant considérablement les ventes d'appareils numériques et la demande de services de télécommunications à haut débit. Les ventes de biens culturels numériques ont généré 65 milliards de dollars, et 21,7 milliards de revenus publicitaires, pour les médias en ligne et les sites de streaming gratuit. » Ce même document précise que 32 % des revenus de ces industries de la culture et de la création sont produits en Europe, où se concentrent 25 % des emplois mondiaux de ces secteurs. Est entre-autres souligné le talent de la « main d'oeuvre » qui, malgré des baisses des financements publics, contribue au développement économique de ce secteur :

« L'économie culturelle européenne repose sur une aide publique importante mais néanmoins en baisse. Les gouvernements des 28 États Membres de l'UE ont dépensé environ 68,6 milliards de dollars pour les services culturels. Depuis 2008, les dépenses publiques dédiées aux services culturels diminuent en moyenne de 1% chaque année.

L'économie culturelle européenne repose également sur une main d'œuvre talentueuse, avec une forte concentration de créateurs : 500 000 écrivains, un million d'auteurs-compositeurs de musique et un réseau de plus de 5 500 écoles d'art et liées à la culture. » [p. 5 de l'annexe de l'étude par régions]

---

16 La CISAC, Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs, est une organisation non gouvernementale mondiale fondée en 1926 et dont le siège est situé à Paris. Elle a commandé au Cabinet EY - anciennement Ernst&Young - la réalisation de « Un monde très culturel - Premier panorama mondial de l'économie de la culture et de la création », publié en décembre 2015.

En France, en 2103, le secteur culturel « contribue à hauteur de 57,8 Md€ au produit intérieur brut français (PIB) – soit 3,2 %. Les seules entreprises culturelles emploient quelque 670 000 personnes – soit 2,5 % de l'emploi national. A cela s'ajoutent les 870 000 professionnels de la culture qu'emploient les entreprises non culturelles. <sup>17</sup>

Ce processus, aux origines anciennes, de marchandisation de nos sociétés, a donc bouleversé les définitions, perceptions et frontières de l'art, de la culture, et de la création, tant dans les économies que dans les rapports sociaux et modes d'organisation de nos sociétés. La culturalisation de l'industrie, puis de l'économie, a notamment consisté en un apport de valeur symbolique à des produits soumis à une forte concurrence marchande et qui en étaient dépourvus. La valeur culturelle, propre aux œuvres d'art [Benjamin, 2010 (1936)] jusqu'à leur production en masse, vient alors compenser la valeur marchande des produits industriels ; le travail de l'artiste, ou du créateur, est de fait intégré aux processus de production pour sa capacité à produire cette plus-value sur les marchés, la « nouveauté » [O'Connor, 2009, p.388]. De ce processus émerge donc à travers les théories des industries culturelles et des industries créatives le principe que, pour l'ensemble de l'industrie et de l'économie, la capacité à créer s'avère un levier essentiel de distinction marchande par l'innovation. La créativité, définie comme un « capital productif intangible » dans certains rapports officiels<sup>18</sup> dans le cadre d'une économie de la propriété intellectuelle, est ainsi érigée en levier de développement économique pour l'ensemble de l'industrie ; les industries créatives ne seraient pas destinées prioritairement à une quelconque production – ou du moins ce n'est pas dans leurs productions que se situeraient leur valeur marchande - mais ne consisteraient plus qu'en une ressource permettant à l'ensemble de l'économie de créer de la valeur sur les marchés [Oakley, 2009, p. 403]. L'une des conséquences, qui nous intéresse ici, de la marchandisation de la création dans le cadre idéologique du capitalisme réside dans les suspicions qu'elle induit quant à la pertinence de politiques publiques de soutien à la création ou à la diffusion des produits culturels [Garnham, 2005, p. 28]. Une autre réside dans la diffusion dans l'ensemble de l'économie de « process spécifiques à l'économie culturelle, process qui doivent contribuer à accroître la flexibilité de l'organisation industrielle et du travail » [Bouquillion & al., 2013, p. 65].

---

17 Source : Inspection Générale des Finances, Rapport « Apport de la culture à l'économie de la France », 2013.

18 Maurice LEVY & Jean-Pierre JOUYET, 2006, *L'économie de l'immatériel. La croissance de demain*. Rapport de la Commission sur l'économie de l'immatériel, Paris, Ministère de l'Économie, des finances et de l'industrie.

### **1.3.2.3. Economie créative : la nouveauté comme ressource productive immatérielle**

Comment caractériser, à travers l'histoire des sociétés industrialisées, cette nouvelle adhérence entre formes contemporaines du capitalisme et villes créatives ? La vie urbaine, liée notamment au développement des sociétés industrielles, se caractérise dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle par une recomposition des relations inter-individuelles et des rapports aux espaces. Les industries culturelles, notamment le cinéma, y fournissent à la « masse errante » les espaces de rêves constitutifs d'une idéologie sociale [Benjamin, 2010 (1934)]. La fantasmagorie de la ville confond intériorisation de l'environnement urbain et sa reproduction créative collective. Dès cette époque, un lien essentiel se tisse entre productions des industries culturelles, ville et capitalisme : cette idéologie s'appuie sur un savant équilibre entre la standardisation symbolique, condition de son hégémonie, et l'instauration d'espaces dédiés à l'utopie et à la création, conditions de sa revivification permanente. Ces espaces publics, qui ont permis l'animation d'une vie intellectuelle et critique au cours du 20<sup>ème</sup> siècle, se sont progressivement institutionnalisés puis privatisés. Après les « trente glorieuses » et avec le début de la désindustrialisation de nos sociétés, la production de richesse délaisse progressivement la rationalité de l'ingénieur et la mécanisation des process pour le foisonnement des initiatives et la prégnance croissante d'un modèle basé sur la propriété intellectuelle. D'ailleurs, en France dans les années 1980, l'économie de la culture connaît un changement de fond, qui contribue notamment à valoriser la création au regard du développement culturel et économique. Les politiques publiques de soutien à la diffusion, ainsi que la valorisation des pratiques amateurs et des « cultures urbaines », marginales, constituent deux dimensions qui ont contribué à renforcer la place des pratiques culturelles et créatives dans le développement des territoires. Progressivement, la ville affirme sa capacité créative et les institutions s'appuient sur celle-ci pour le développement et l'attractivité de leurs territoires. Une « écologie de création » se développe, et constitue un cadre stratégique pour orienter l'urbanisme des « villes créatives » et le rôle de l'infrastructure culturelle publique et privée, afin de constituer un milieu dans lequel la créativité peut s'épanouir [Gollmitzer et Murray, 2008]. Dans nos villes contemporaines, l'économie créative constitue désormais un enjeu central de leur développement, marquant « le dévoiement de l'idée de créativité au service d'un projet politique et économique » [Vivant, 2012, p. 216]. Les incidences politiques de ce phénomène résident, entre autres, dans « la reconnaissance du droit d'auteur » appliqué à des productions jusque-là situées hors du champ de l'« *authorization* » et dans « l'aménagement du code du travail », notamment en généralisant la précarisation et l'autonomie qui caractérisent les artistes et travailleurs du secteur de la culture. Notons d'ailleurs la concomitance en France entre l'affirmation des modèles de villes créatives dans la

plupart des métropoles et la « Loi sur le travail »<sup>19</sup> fortement contestée pour sa rupture avec des modèles de relations employeurs/employés basées sur une certaine sécurité de l'emploi et des garanties de protection sociale. Sous cette perspective, l'artiste semble bien être devenu sinon l'archétype, du moins « la figure exemplaire du nouveau travailleur » [Menger, 2002, p.8] de nos sociétés contemporaines.

Quelles incidences le développement et l'affirmation d'une économie créative peuvent donc avoir sur les modes d'organisation et d'action des entrepreneurs de l'industrie musicale ? Tout d'abord, et notamment lorsqu'ils adhèrent à un dispositif territorial tel un cluster culturel, se pose certainement à eux une nécessaire réflexion sur leur statut ou le positionnement de leur activité dans ce cadre non-exclusivement culturel. La vocation de leur activité réside-t-elle toujours dans la production exclusive de biens culturels, dans la poursuite de pratiques artistiques préalables à la clusterisation ? Ou, de manière plus ou moins assumée, leur activité est-elle vouée à nourrir ou stimuler d'autres activités non culturelles, à constituer un vivier pour le territoire et ses acteurs ?

Autrement posé, derrière ce questionnement identitaire, c'est bien l'enjeu de l'articulation des modèles socio-économiques des industries culturelles et ceux des industries créatives et de l'économie créative qui est posé de fait par le cluster culturel. Et sur ce point, que peut-on observer de l'évolution des pratiques et modes d'organisation de ces entrepreneurs de la musique ? Sont-elles affirmées parce qu'elles seraient désormais adoptées par les entrepreneurs d'autres secteurs ? Apparaissent-elles, au contraire, bouleversées ou remises en cause par des pratiques relevant de ces autres acteurs ? Une troisième orientation, intermédiaire à ces deux positions, nous mène à une définition de l'économie créative exprimée dans les rapports des pays nordiques publiés à la fin des années 2000<sup>20</sup>.

Afin de rendre valorisables sur les marchés les productions symboliques, notamment les créations artistiques et culturelles, l'esprit d'entrepreneuriat doit être promu auprès des créateurs, qui y sont présentés comme en étant par défaut dépourvus. Le droit de la propriété intellectuelle, les principes de gestion et de management financier constitueraient notamment les leviers de cette transformation du « créateur » en « entrepreneur », voué à agir sur des marchés locaux comme internationaux

---

19 La Loi sur le travail, dont l'avant projet de loi a été présenté en février 2016 et discuté en mars 2016 à l'Assemblée nationale, a été définitivement adoptée en juillet 2016. Bien que présentée par le Premier Ministre comme « *Un grand pas pour la réforme de notre pays : plus de droits pour les salariés, plus de visibilité pour nos PME, plus d'emplois* » - Source Le Monde du 21 juillet 2016 -, cette loi, au final peu débattue par les parlementaires qui ne l'ont pas votée, a soulevé de vives réactions dans la plupart des secteurs économiques et réseaux politiques pour ses orientations libérales et a provoqué de fortes contestations et mobilisations sociales.

20 Une dizaine d'études et rapports nationaux et internationaux ont été publiés entre 2007 et 2009 par des pays de l'Europe du Nord, et la Commission européenne. Parmi eux, le rapport international du Nordic Innovation Centre, *Creative economy green paper for the Nordic region*, publié en 2007, pose l'esprit d'entrepreneuriat comme vecteur essentiel de la transformation des biens symboliques en biens marchandisables.

[Bouquillion & Le Corf, 2010, p. 13]. Les clusters culturels, notamment lorsqu'ils sont impliqués dans un projet territorial de développement d'une économie créative, peuvent-ils être considérés comme des outils, ou étapes, de ce processus ? Ces clusters ne pourraient alors plus être uniquement considérés comme des dispositifs de soutien, ou même de valorisation, d'une économie locale de la culture et de la création. Ils deviennent, sous ce prisme d'une économie créative, des espaces de création d'entrepreneurs producteurs de biens symboliques pour l'ensemble de l'économie. Finalement, « la question n'est pas tant celle de la fusion des industries culturelles dans les industries créatives ou de l'alignement des industries créatives sur les industries culturelles que celle de l'intégration des premières dans l'ensemble des industries de biens symboliques dont les secondes sont, elles aussi, l'une des composantes » [Bouquillion, 2013, p. 153]. Si ce processus peut être relevé dans les clusters musicaux observés, la principale conséquence que nous pouvons en tirer repose sur la prédominance d'une fonction de « courtage informationnel » pour ces dispositifs économiques territoriaux. Davantage que de conforter des pratiques des entrepreneurs culturels ou que de les modifier au regard d'autres modèles, les clusters s'apparenteraient alors à des « plateformes d'intermédiation » dont l'activité serait « structurante et créative », tant pour ces entrepreneurs culturels que pour le territoire lui-même, dans le cadre affirmé d'une économie créative.

Via des modes d'organisation et de faire en recomposition permanente, l'économie créative se développe sur les territoires dans une dynamique qui la dépasse et au sein de laquelle se rejoignent des valeurs, des pratiques, des modes d'organisation du travail et de la production inspirés tant des industries culturelles et de l'économie de la culture que d'activités qui mobilisent, à un moment ou un autre du *process* de production et dans des proportions variables, un travail de construction d'idées nouvelles. Les technologies, la connaissance, l'information, les signifiants symboliques constituent des ressources supposées rendre possibles ces productions permanentes de nouveautés. Dans quelle mesure retrouvons-nous dans les expériences de clusters musicaux, ces dynamiques de convergence qui, au-delà des productions musicales elles-mêmes, incitent les entrepreneurs, de manière implicite ou explicite, à participer à la production de valeurs symboliques pour le territoire et ses acteurs comme pour les entrepreneurs d'autres secteurs d'activité ? Pour cela, nous proposons de préciser ci-après le contexte local dans lequel émergent des dispositifs inspirés des théories des clusters. Ce contexte, matériel et symbolique, sera ici encore appréhendé de manière idéal-typique, en posant notamment le principe de territoires qui ont délibérément choisi, de manière plus ou moins affirmée et volontariste, de poser la culture et la création au coeur des enjeux de leur développement.



#### **1.3.2.4. Villes créatives : la créativité organisée sur et pour les territoires**

Ces brefs rappels historiques du développement des notions et politiques liées aux industries culturelles, aux industries créatives et aux villes créatives illustrent une conjonction de dynamiques en œuvre dans divers réseaux politiques, économiques, académiques, à toutes échelles géographiques et institutionnelles. De cette conjonction a émergé une idéologie globale, ou englobante : l'économie créative pose, de manière transversale et polymorphe, la centralité de la créativité pour le développement interne des sociétés post-industrielles et leur compétitivité internationale. Une modélisation de développement territorial s'est en effet opérée, qui a produit un cadre de pensée qui vise à conforter les relations de pouvoir établies entre entrepreneurs, décideurs publics, public consommateur et consortiums capitalistiques. Nous l'avons déjà souligné plus haut : ces modèles, dont ceux des « villes créatives » [Landry, 1995] ou des « classes créatives » [Florida, 2002], constituent davantage des travaux de reconstruction de sens entre des pratiques déjà constitutives de l'économie libérale que des propositions de refondation globale des relations et rapports de force entre acteurs du territoire. Ces modèles posent le principe qu'entrepreneurs culturels comme décideurs publics sont enclins à produire en permanence de la nouveauté - nouveaux produits « culturels », nouveaux territoires -, condition supposée de leur distinction, directe ou indirecte, sur les marchés. Cependant, « à cause des contraintes économiques qu'entraîne l'organisation du travail par projet dans ces milieux, le créateur est souvent la première victime de la valorisation économique de la ville à laquelle, volontairement ou non, il contribue » [Vivant, 2012, p. 217]. Malgré les apparences, l'économie créative et la ville créative ne sonneraient donc pas l'avènement des « classes » de travailleurs dont le métier repose sur la création. A l'inverse, ces modèles feraient des territoires les espaces d'une créativité organisée, institutionnalisée, mais débarrassée de ce qui fondait jusqu'alors un « contrat social ». D'ailleurs, des observations de terrain montrent que, si les « artistes », sous réserve que ce groupe social puisse être clairement défini, contribuent « positivement à la diversité et à la vitalité des villes, leur projet ne peut se confondre avec celui des régimes politiques néo-libéraux<sup>21</sup> » [Markusen, 2006] et que celui-ci comme leurs pratiques s'avèrent même discordantes avec celles d'ingénieurs, managers ou juristes. Davantage que l'acte de création en lui-même et les pratiques associées, ce seraient les modes de faire – une action par projets, individualisée et morcelée - et types d'organisations du travail des créatifs - en réseau, sans espace dédié, discontinue et où le volume horaire ne constitue plus un étalon - qui constitueraient les principaux arguments du développement. L'économie de la culture deviendrait ainsi l'étendard d'une nouvelle

---

21 Traduit par nos soins : « I argue that artists as a group make important, positive contributions to the diversity and vitality of cities, and their agendas cannot be conflated with neoliberal urban political regimes. »

économie des territoires : longtemps décriée, associée au parasitisme ou à la rêverie, la figure de l'artiste apparaît ainsi désormais valorisée au point d'incarner la condition du développement territorial dans un contexte de compétitivité. Nouvel ouvrier des villes modernes, ce serait, tout autant que ses productions symboliques, sa disponibilité, sa mobilité, son acceptation d'une précarité systémique et de revenus faibles si compensés par son autonomie ou limités à des droits de propriété intellectuelle qui constitueraient les principaux arguments de sa valeur. « Tandis que la création heurte souvent le goût des politiques et qu'elle peine toujours à s'imposer dans l'espace urbain, la créativité, elle, est bienvenue et même souhaitée partout. (...) La proximité sémantique est trompeuse : ce ne sont ni les mêmes groupes de population ni les mêmes fonctions qu'on cherche à attirer ou au contraire à décourager. Dans le premier cas, le référent des acteurs et actions est évidemment artistique; dans le second, il est d'abord économique et lié au profit recherché » [Grésillon, 2014, p. 129].

Par cette heureuse conjonction, ou mise en concordance symbolique, de la création et du développement territorial, les biens culturels, industrialisés ou non, perdent de fait leur singularité. L'institutionnalisation du processus de création par son inscription, à divers degrés, dans l'ensemble des processus industriels et des modèles économiques constitue tant son avènement que sa dilution la plus absolue. La culture « installée au rang de registre politique » empêche la production d'un « sens commun au monde contemporain » [Djian, 2005, p. 150]. Boris Grésillon [*op. Cit.*] pose d'ailleurs la nécessité de distinguer les villes de création et villes créatives : « On le voit, tant les acteurs principaux que leurs motivations ou le rapport qu'ils entretiennent au politique diffèrent d'un modèle à l'autre. La ville créative pratique à l'égard du politique le consensus, la négociation et la contractualisation. Les créateurs - non établis - entretiennent avec le politique plutôt des rapports d'opposition, de méfiance ou d'indifférence ». Notre étude s'attachera ainsi à caractériser les modalités relationnelles et partenariales entre entrepreneurs de la musique adhérents d'un cluster et représentants d'institutions. Nous vérifierons par ailleurs si une distinction, notamment de légitimation, s'observe entre des dispositifs de type cluster et d'autres dynamiques de fédération localisée d'acteurs culturels, sous formes de squats, tiers-lieux ou friches culturelles.

Ainsi, la notion d'expérience, propre aux biens symboliques, intègre désormais le discours de la majorité des promoteurs des villes créatives. Ce discours s'appuie sur le pré-supposé que « l'élargissement de l'espace des possibles esthétiques dans des contextes pourtant institutionnellement séparés de la vie ordinaire, devraient se traduire par une remise en cause et un élargissement de l'espace des possibles dans d'autres, voire dans tous les contextes de la vie sociale. » [Roueff, 2006, p. 200].

Ce processus de culturalisation de l'économie peut être d'ailleurs mis en résonance



avec le concept de « choc » proposé par Walter Benjamin à propos de l'expérience de vie urbaine ; dans ce cadre, dans une tentative de réaction à la saturation du capitalisme, la grande ville s'avère propice à la production de mythes par les individus. Par sa capacité à produire du symbolique, la métropole devient un laboratoire du développement de nos sociétés. Par sa fonction de production symbolique, le créatif - potentiellement tout individu -, notamment lorsqu'il est confondu avec le créateur, mythifié face au monde rationnel, constituerait une cellule d' « innovation » pour le développement du territoire local. La question se pose alors de la capacité de l'acte créatif à constituer une subversion, une marge, qui ne serait pas vouée à vivifier l'idéologie ou les organisations sociales contre lesquelles il s'est justement rendu nécessaire [Jouvenet, 2006, p. 246]. En juin 2014, dans son rapport au ministre de la Culture sur le développement de l'entrepreneuriat culturel dans le secteur culturel<sup>22</sup>, Steven Hearn<sup>23</sup> pose le contexte suivant : « La professionnalisation du secteur culturel a renouvelé la figure de ses entrepreneurs mais pas leur perception par les tiers qui opposent notamment création et économie. Ce sont pourtant des agents économiques à part entière, dont les initiatives galvanisent la création, créent des emplois, génèrent des revenus et s'inscrivent dans une stratégie de développement économique et durable. » Il poursuit en soulignant la pertinence de ce secteur pour les territoires : « La performance de l'investissement culturel s'explique aussi par les effets de levier qu'il entraîne dans les domaines du tourisme ou de l'éducation. Si la subvention et le mécénat doivent continuer à irriguer la création, le temps où les activités du secteur s'exonéraient des règles de l'entrepreneuriat est révolu. La France – pionnière pour la densité territoriale de ses équipements et acteurs culturels – pourrait être un laboratoire propice à l'épanouissement de l'entrepreneuriat culturel. » Quels qu'en soient les arguments, ce constat pose l'exception culturelle française, et les politiques publiques de soutien à la création et à la diffusion qu'elle inclut, en faux au regard de l'économie de marché : « agents économiques », les travailleurs du secteur culturel seraient désormais des « entrepreneurs ». Nous nous attacherons bien entendu à caractériser cette évolution de statut par l'identification, chez les adhérents des clusters musicaux, d'éventuels nouveaux modèles économiques, modes d'organisation et d'action. Cependant, une autre conséquence des cadres de perception de la création que constituent les modèles de villes créatives réside dans la « gouvernance », considérée comme organisation des prises de décision et gestion des rapports de force entre les acteurs : « On ne gouverne pas une ville créative comme on tente d'administrer et d'organiser

22 « Rapport à la ministre de la Culture et de la Communication et au ministre de l'Économie, du redressement productif et du numérique sur le développement de l'entrepreneuriat dans le secteur culturel en France », juin 2014.

23 Steven Hearn a créé en 2000 l'agence d'ingénierie culturelle *Le troisième pôle*. De 2008 à 2015, il a assuré la Direction de la Société de gestion de la *Gaîté Lyrique*, à Paris sous délégation de service public. En 2008, il a créé *Scintillo*, une holding rassemblant la diversité de ses participations dans des entreprises culturelles, et l'incubateur culturel *Créatis*.

une ville de création. La traduction sur le terrain est claire : dans la ville créative, le modèle qui s'impose est celui du cluster qui, dans une branche "créative" donnée (cinéma, multimédia, mode, jeux vidéo, etc.) va regrouper les acteurs de cette branche, des donneurs d'ordre aux petites entreprises de sous-traitance. (...) En gros, la puissance publique, et en premier lieu la municipalité qui voit là une façon de s'affirmer comme acteur important, s'associe à des promoteurs et soutient les acteurs privés des industries créatives, en leur concédant des terrains, en créant des pépinières d'entreprises pour l'éclosion des micro-entreprises créatives, en facilitant leur installation via des zones franches urbaines, en promouvant le secteur créatif dans des foires et dans des documents de communication, etc. » [Grésillon, 2014, p. 129]. Autrement posée, pour ce qui nous concerne ici, la question fondamentale liée à l'institutionnalisation de la valeur de créativité - et l'incarnation de cette institutionnalisation via un cluster culturel - réside dans la capacité de survie du processus même de création, qui vise une valorisation symbolique et qui ne peut être *a priori* intégré dans un processus de production institutionnel qui vise une valorisation marchande.

Voyons donc maintenant ce que serait susceptible de générer la rencontre entre les modèles économiques de cluster culturel d'une part et les modèles institutionnels de villes créatives d'autre part. Nous nous attacherons tant aux effets socio-économiques pour les entrepreneurs de l'industrie musicale adhérents d'un cluster culturel qu'aux caractéristiques, en terme de développement économique, de développement local ou d'attractivité, des territoires sur lesquels sont développés de tels dispositifs.

### **1.3.3. Les clusters culturels dans les villes créatives, espaces de mise en concordance d'objectifs, pratiques et organisations hétérogènes**

Nous avons posé les bases des deux dynamiques principales que nous observerons à travers des expériences de clusters musicaux français. Ces dispositifs, d'origine institutionnelle, permettent-ils la concordance des attentes des différents types de partenaires impliqués ? En effet, les clusters constituent une forme, localisée, de fédération d'acteurs économiques, d'entrepreneurs, qui oeuvrent dans un secteur singulier, ici l'industrie musicale. Nous avons vu que des mutations de fond touchaient ce secteur depuis la fin du 20ème siècle, qui laissent supposer que des entrepreneurs chercheraient, par leur adhésion à un tel dispositif territorial, sinon des réponses à leurs besoins, du moins des ressources originales qui leur permettraient de concilier leurs métiers avec un contexte économique global dans lequel ils agissent. Parallèlement, nous avons souligné les caractéristiques d'une dynamique commune à la plupart des métropoles européennes - voire du monde - et

des grandes villes françaises. Cette dynamique repose d'une part sur le développement de pôles de compétitivité, dans des secteurs économiques à forte valeur ajoutée, supposés accroître, via des collaborations nouvelles, la capacité des entreprises à proposer des produits innovants sur les marchés. Un second mouvement caractérise ces métropoles, qui depuis les années 2000 - Lille fut, en 2004, la première ville française Capitale européenne de la Culture -, érigent la culture et la créativité en argument sinon principal du moins fondamental de leur attractivité et de leur performance sur des marchés, eux aussi concurrentiels à l'échelle européenne et mondiale : attraction d'entreprises, développement du tourisme, notamment industriel et patrimonial, attraction de classes sociales qui participeront à une gentrification du territoire. Ces différentes dimensions font d'ailleurs, du moins en partie et à travers différents programmes, l'objet de financements de la part de l'État ou de l'Union européenne.

Dans ce contexte, les clusters culturels constituent une spécificité car, par leur vocation économique et par leur spécificité culturelle, ils semblent constituer des espaces susceptibles de concilier ces deux dynamiques *a priori* distinctes l'une de l'autre. Rappelons également que les clusters culturels ne constituent pas les seules formes de fédération localisée d'acteurs culturels. Notamment depuis les années 1990, de nombreux artistes investissent des « friches culturelles »<sup>24</sup>, dans des sites industriels abandonnés, et autres *squats*, immeubles inoccupés généralement situés en coeur de ville, investis par des artistes parfois organisés en collectifs. Ces lieux se développent généralement – ils deviennent parfois reconnus et soutenus par les institutions - « en rupture avec la vision managériale de la culture, que le ministère et les politiques culturelles ont déployé via la professionnalisation des artistes et la technicisation du montage de projet artistique » [Vivant, 2014 (2009), p. 30]. Sous leur diversité de formes, et même s'ils induisent parfois des nuisances pour les riverains ou entretiennent des relations conflictuelles avec les collectivités, ces espaces de création contribuent tous à moyen terme à une valorisation, notamment foncière, du territoire, selon un processus de gentrification, sélection socio-économique qui « encourage la privatisation et l'appropriation de l'espace public par la partie la plus solvable des habitants » [Vivant, 2014 (2009), p. 41]. Les artistes et les entrepreneurs culturels s'avèrent alors dans ce contexte impliqués voire « agents-pionniers de la rénovation urbaine et de son corollaire, la *gentrification*, selon une chaîne de causalités qui paraît inéluctable » [Grésillon, 2002, p. 220]. Notamment à Berlin, mais aussi dans d'autres villes européennes, l'auteur distingue quatre phases dans l'évolution culturelle d'un quartier : l'appropriation, même « sauvage », d'un lieu ou quartier est suivie de sa valorisation, puis d'une *gentrification* qui se clôt par

---

24 Un réseau européen de friches culturelles, baptisé « TransEuropHalles » réunit depuis 1983 90 structures dont 8 situés en France. Ce réseau vise le partage d'expériences, notamment en terme de modèle économique, et malgré une forte diversité de statuts de ces espaces, tant dans leur reconnaissance par les pouvoirs publics que dans leurs budgets et leurs modes de financement. Voir <http://teh.net>

une « stérilisation » du territoire. « Le principal renversement de conjoncture s'effectue entre la phase 2 (valorisation) et la phase 3 (*gentrification*). L'ultime phase (stérilisation) ne signifie pas que le quartier est « mort » culturellement, mais que les fonctions commerciales ont pris le pas sur le secteur créatif. » Nous tenterons de vérifier, par nos observations de terrain et les entretiens menés, si ce processus caractérise les clusters musicaux. L'initiative institutionnelle de développement des clusters culturels supplante a priori la première phase d'appropriation par les acteurs culturels, mais nous tenterons de souligner les cas où le cluster se pose, via une forme de reconnaissance institutionnelle, dans la continuité d'un processus spontané ou « sauvage » entrepris par toute forme d'acteurs de l'économie musicale. Ce type d'expériences nous sera précieux pour mettre en évidence les éventuelles dynamiques de professionnalisation, de formation, de développement de ressources qui caractériseraient le passage d'un statut à l'autre. Nous chercherons également à caractériser les parcours individuels et histoires de ces lieux officieux ou officiels, afin de tenter de comprendre si, dans la singularité de chaque expérience, les artistes sont « vraiment les promoteurs de la revalorisation du quartier » ou si leur présence sert « de prétexte à des opérations qui leur échappent largement » [Vivant, 2014 (2009), p. 41]. L'auteure estime que, « en réalité, cette valorisation relève davantage d'une habile mise en scène de leur présence que de l'émergence d'un nouveau mode de vie urbain porté par les artistes ». Autrement exposé et appliqué au cluster culturel, cet argument le pose bien en tension entre un accompagnement de pratiques « créatives », au sens d'originales et susceptibles de modifier des usages, et une fonction de valorisation foncière du territoire, pour laquelle la création et ses acteurs ne seraient concernés que pour leur pouvoir symbolique d'enclenchement d'un processus de gentrification. D'ailleurs, comment comprendre les investissements importants réalisés par les collectivités ne serait-ce que pour certaines infrastructures de clusters culturels - Nantes, Toulouse, Saint-Etienne, etc. ?

Enfin, un enjeu contemporain se pose de manière forte aux métropoles françaises et européennes, celui de l'attractivité. Bien que d'histoire et de configuration spatiale et culturelle singulière, Berlin incarne le modèle des grandes villes qui, après des traumatismes politiques, guerriers ou industriels, ont su construire et énoncer, via des stratégies ou tactiques culturelles, une image d'elles-mêmes qui les distingue fortement des villes concurrentes et les rende de fait davantage attractives aux investisseurs, touristes et habitants. Un cluster culturel participe-t-il de cette attractivité, directement ou indirectement ? Dans quelle mesure la concentration spatiale d'entrepreneurs culturels, et notamment si elle s'opère sur un site patrimonial, participe à la valorisation, matérielle et symbolique, d'un territoire ? Aux côtés d'infrastructures et d'architectures audacieuses, de services aux entreprises et aux habitants originaux et performants, en complément d'une offre culturelle et de lieux de diffusion artistique diversifiés, un cluster culturel, et plus précisément un

cluster musical, constitue-t-il un argument à haute valeur ajoutée ? Contribue-t-il à renforcer ou à produire une « atmosphère » qui, selon les modèles des villes créatives et des classes créatives, permettrait le développement et l'attractivité des territoires ?

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous identifions donc ici une forte hétérogénéité d'objectifs ou de dimensions susceptibles d'être incarnées par le cluster culturel. Le cluster musical apparaît fortement en tension entre des réponses singulières à des acteurs locaux d'une industrie culturelle spécifique - l'industrie musicale - et des formes d'instrumentalisation de ses pouvoirs matériel – une activité économique, des contenus et lieux de diffusion, des « scènes » - et symbolique - une « aura » distinctive, une « atmosphère » propice à l'« innovation », y compris dans ses formes les plus déviantes ou marginales, au « bien-être » et au « vivre-ensemble », etc. Cette tension constituera pour nous un fil rouge, un prisme à travers lequel nous tenterons de caractériser l'activité des entrepreneurs musicaux, leurs modes d'organisation et de relations avec leurs partenaires institutionnels, mais également les missions et actions des équipes en charge de l'animation des clusters. Les deux pôles que sont l'accompagnement économique ciblé et l'attractivité du territoire se posent comme deux idéaux-types du positionnement d'un cluster musical.

### **1.3.3.1. Les clusters culturels, stigmates d'une capacité à produire du neuf pour les territoires en quête de distinction**

La « créativité », comprise comme capacité à produire de la nouveauté au sein d'une économie de marché qui accorde à la connaissance et à la propriété intellectuelle une place centrale, est considérée depuis les années 1980 comme un levier essentiel de développement et de croissance économique. Les territoires, dans un objectif de développement économique et dans un contexte concurrentiel, élaborent et mettent en œuvre des stratégies et politiques qui, selon les discours tenus, accompagnent les créateurs et créatifs dans leur recherche de stabilité et de performance économique.

Consolidés sous l'effet de différentes dynamiques (fédération, mutualisation, collaborations avec des acteurs de la recherche et avec des acteurs locaux de tous types), ces entrepreneurs instilleraient un « esprit créatif » sur l'ensemble de leur territoire d'action, tels des catalyseurs de « l'innovation ». Les clusters culturels et créatifs constituent dans ce contexte des dispositifs fonciers au sein et autour desquels se matérialiserait cette dynamique : les clusters deviennent les stigmates, les marques d'une ambition territoriale et d'une capacité du territoire à produire de la nouveauté. Couplés à des stratégies de gentrification et de réorganisation des territoires, ces « indicateurs de performance » - ou de performance potentielle – contribuent à la construction matérielle et symbolique de l'attractivité du territoire.

Compris au sens de regroupement d'entrepreneurs culturels qui trouveraient dans la

proximité des conditions de facilitation et d'optimisation de leurs relations d'interdépendance - économique, compétences et qualification, moyens et outils de production -, le processus de « clusterisation » dans les industries culturelles est historiquement antérieur au concept des villes créatives. Les contextes sociaux et politiques, la distinction économique et l'activité florissante, le développement d'ateliers de manufacture d'instruments ou d'une offre de formation académique constituent quelques contextes dans lesquels l'organisation d'une économie de la musique a pu se développer dans différentes villes d'Europe au fil du temps. Plus récemment, des phénomènes de patrimonialisation ou de sanctuarisation associés à des « stars », tout comme l'émergence de festivals internationaux, ont permis le développement d'une forme de tourisme musical autour de districts culturels dont les effets irradiant et dépassent le secteur des industries culturelles.

Parallèlement, les politiques d'aménagement territorial et de développement culturel des grandes métropoles françaises s'appuient depuis la fin du 20ème siècle sur un ensemble relativement cohérent de chartes, discours et programmes financiers qui, de l'échelle nationale à l'échelle internationale<sup>25</sup>, promeuvent la valorisation des « cultures », des « créativités » et des « diversités ». Historiquement, trois grands principes guident ces plaidoyers et dispositifs : le ré-équilibre d'une hégémonie culturelle et économique nord-américaine, la stimulation des innovations pour la vivification et la distinction sur les marchés, et la reconnaissance et la valorisation de cultures minoritaires. Le rapport mondial d'évaluation des politiques culturelles, publié en 2015 par l'Unesco, dégage notamment une analyse autour de quatre axes majeurs, dont l'inclusion « de la culture dans les cadres de développement durable ». Ce document rappelle en préambule que « les activités, biens et services culturels (...) ont à la fois une dimension économique et culturelle – ils sont source d'emplois et de revenus, encouragent l'innovation et la croissance économique durable ; et dans le même temps, ils transmettent des identités et des valeurs, favorisent l'inclusion sociale et renforcent le sentiment d'appartenance. » Plus précisément, « des politiques ayant vocation à intégrer la culture au développement durable seront vraisemblablement destinées à l'attention des industries culturelles et créatives, qui ont la capacité de générer des bénéfices économiques directs via leur contribution, sur le plan national, à la production, à la valeur ajoutée, aux revenus personnels, aux exportations et à l'emploi. Divers instruments politiques sont à la disposition des gouvernements pour stimuler et soutenir le secteur culturel et créatif »<sup>26</sup>

Des programmes européens, notamment la nomination annuelle, depuis 1985, d'une Capitale de la Culture parmi les métropoles européennes, ont parallèlement permis le

---

25 Conseil de l'Europe dans les années 1970, Unesco via la CNUCED en 2001, Convention de 2005, 2008, 2010, Rapport mondial de suivi et d'évaluation en 2015.

26 Rapport mondial de l'Unesco, *Re-Penser les politiques culturelles, 10 ans de promotion de la diversité des expressions culturelles pour le développement*, 2015, p. 156.



renforcement, à l'échelle locale, de programmes d'aménagement du territoire, de requalification foncière et de structuration des politiques culturelles. En France, Paris (1989), Avignon (2000), Lille (2004), Marseille (2013) ont notamment bénéficié de ce label. L'impact principal relevé par les organisateurs des festivités organisées dans ce cadre « Europe Creative » réside dans l'image internationale de la ville, via notamment une couverture médiatique inédite, une attractivité qui favorise autant le tourisme que l'implantation d'entreprises. Des événements de masse et un ensemble d'expositions valorisent autant les infrastructures que l'esprit créatif des territoires désignés. Si l'objectif initial du programme consiste en le renforcement d'une culture commune européenne, les principaux effets s'observent dans le développement économique et foncier et dans la meilleure visibilité internationale des villes concernées. En 2009, le Traité de Lisbonne, ratifié par 27 pays, entre en vigueur. Notamment via la publication d'un Livre vert « *Libérer le potentiel des industries culturelles et créatives* », il pose la ville créative comme « moteur de croissance économique et stratégie de résistance » au regard d'économies et industries émergentes. En 2011, une résolution du Parlement européen<sup>27</sup> « invite les États membres à s'employer activement à préserver et à soutenir leur patrimoine culturel, en reconnaissant que le développement des ICC est subordonné au principe d'une économie duale, conciliant investissements publics et investissements privés ».

### **1.3.3.2. Les clusters musicaux, objets de la rencontre entre des entrepreneurs culturels et des politiques publiques**

C'est donc une conjonction de dynamiques qui permettent de comprendre le contexte idéologique et économique dans lequel se sont développés en France une petite dizaine de clusters autour d'activités économiques relevant de la production musicale.

D'une part, des entrepreneurs ou acteurs économiques – le statut d'association loi 1901 reste majoritaire – éprouvent le besoin de nouvelles organisations à l'échelle de la ville, de la métropole ou du département. Ce processus s'illustre par des partenariats économiques, dont des réponses groupées à des appels d'offres, par des dispositifs de formation et d'échange de compétences, par des outils de mise en visibilité [Voirol, 2005], auprès d'autres acteurs locaux, au sein du secteur de la musique, ou lors de salons professionnels. Nous pouvons qualifier ces différentes actions de structuration d'un réseau professionnel.

D'autre part, les acteurs institutionnels et politiques, en charge tant de la politique culturelle que du développement économique, de l'aménagement du territoire ou du développement local, encouragent ou initient le développement de pôles de

---

27 Résolution adoptée le 12 juin 2011. Source : <http://www.europarl.europa.eu/>. Consulté le 03 juillet 2016.

compétitivité sur leurs territoires. La culture et la créativité, valorisées tant par des déclarations internationales et programmes européens que par des rapports d'experts et des expériences menées dans des villes et pays voisins, deviennent des enjeux centraux et transversaux du développement et de la distinction du territoire. Certaines métropoles internationales (Toronto, Milwaukee, Amsterdam, Berlin, Birmingham, etc.) ont acquis un statut iconique, même si aucune évaluation précise ne permet à ce jour de confirmer la relation de causalité entre une telle politique de développement territorial et la vitalité ou l'attractivité des villes concernées. Au contraire, et cela constitue l'un des principaux arguments opposables au modèle proposé par Richard Florida en 2002, plusieurs auteurs [Shearmur, 2007 - Scott, 2005] – Florida envisage lui-même cette option dès 2004 - soutiennent que c'est le processus inverse qui s'opèrerait : c'est la vitalité économique des villes qui permettrait la vitalité culturelle susceptible d'attirer des individus relevant des classes créatives. Autrement dit, les individus créatifs présents sur un territoire y ont-ils été attirés - post-développement créatif de la ville - ou en sont-ils originaires - pré-développement ? Comme tendent à le montrer deux études menées aux Etats-Unis [Scott, 2010] et en Europe [Eckert, 2012], les logiques sociales de mobilité que présuppose la thèse de R. Florida seraient-elles « erronées » ? Les sentiments d'appartenance à un territoire relèveraient davantage des parcours personnels depuis l'enfance que de stratégies ou tactiques déployées dans un processus de mobilité opportuniste. Plutôt que d'être « attirés » par une ville, les créatifs « resteraient » dans leur ville, pourvu que celle-ci offre un minimum de dynamisme culturel lié à la formation comme aux « aménités urbaines » [Eckert, 2012] .

Quels qu'en soient leurs effets réellement observables, les politiques de villes créatives présentent l'avantage d'être relativement peu onéreuses et de constituer un consensus quasiment inédit auprès des délégations des élus et des services : la culture et l'économie trouvent un terrain commun d'action, l'urbanisme et le développement local, parfois inscrit dans la Politique de la Ville, combinent développement d'infrastructures, reconversions de sites industriels et quartiers populaires et usages socio-culturels du territoire. Dans le cadre d'une gouvernance qui promeut la coopération, la transversalité et le « mode projet », cet atout combinatoire du modèle de ville créative est certainement susceptible de constituer un « objet frontière » (Star & Griesemer, 1989) au sein des institutions et de leurs services techniques. Nous verrons cependant que la mise en pratique de cette transversalité est rarement aisée.

### **1.3.3.3. Les clusters culturels au croisement de dynamiques politiques, économiques et communicationnelles**

Les clusters musicaux et leurs rapports aux territoires sur lesquels ils agissent s'observent à la conjonction de plusieurs processus ou dynamiques. L'émergence des



clusters culturels doit, selon nous, être prioritairement abordée sous un angle politique. Nous avons rappelé qu'un ensemble d'initiatives institutionnelles internationales et nationales ont contribué à construire un nouveau moment, qui nous est contemporain, dans l'histoire du capitalisme. Cela implique que la fonction, le sens, des clusters culturels ne relève pas exclusivement de l'économie. S'ils consistent en un dispositif notamment économique, ils constituent avant tout et parmi d'autres dispositifs ou dynamiques - des programmes nationaux, lois sur le travail ou l'économie et mesures fiscales, des grands projets d'aménagement, des pôles de compétitivité, des infrastructures prestigieuses, etc. - une formalisation, nouvelle, de rapports de force et équilibres entre des acteurs déjà établis. En ce sens, les clusters s'inscrivent dans une continuité idéologique et hégémonique.

La spécificité culturelle, et pour ce qui nous concerne musicale, des clusters pose une seconde grille de lecture macro-économique. De profondes mutations touchent l'industrie musicale depuis la fin du vingtième siècle, qui concernent tant des technologies et formats que les conditions de création, de diffusion et de consommation de la production musicale. En cohérence avec des dynamiques propres au capitalisme, le secteur est marqué d'une part par une forte concentration des acteurs - trois groupes mondiaux concentrent les deux-tiers de l'activité - et d'autre part par une diversification et une spécialisation des métiers. Ainsi se développent les activités d'édition et un ensemble de services aux entreprises musicales - formation, gestion, communication, gestion des droits d'auteur et dérivés, etc. La gestion des compétences et la gestion des droits, notamment afin que la valeur marchande soit davantage redistribuée aux créateurs qu'aux plateformes et services de diffusion et de recommandation, sont devenus deux enjeux majeurs pour les entreprises du secteur. Les TPE et PME qui soit assuraient une tâche spécialisée dans un process plus global - par exemple l'enregistrement studio, la production, le management d'artistes -, soit concentraient leur activité sur très peu d'artistes et de produits, se voient contraintes ou incitées à modifier leurs pratiques et modes d'organisation.

A ce contexte macro et micro-économique de restructuration de l'industrie musicale s'ajoutent des évolutions importantes des politiques publiques françaises envers la création et la diffusion musicales. Après une baisse globale des financements publics, suite à une période de soutien aux pratiques amateurs et émergentes, puis aux lieux de diffusion, les mesures prises par le ministère de la Culture et les financeurs publics d'une part induisent une délégation de service à des dispositifs hybrides public/privé, tels les clusters culturels et agences régionales, d'autre part confèrent aux marchés une emprise croissante. Les politiques et singularités qui constituaient une exception culturelle française s'affirment de moins en moins, notamment du fait de dynamiques internationales libérales régies par des rapports de force qui tendent à refuser de

reconnaître une quelconque spécificité aux productions culturelles – leur dimension non marchande pour une part d'entre-elles, l'importance des coûts fixes au regard des coûts marginaux, l'incertitude de valeur, etc.

Enfin, à l'échelle internationale, les différentes échelles de territoires deviennent elles aussi intégrées à des logiques de marché, régies par la concurrence et l'attractivité. Les grands projets de développement territoriaux, qui par ailleurs permettent d'accéder à des financements importants, notamment de l'Union européenne, deviennent cruciaux pour les métropoles françaises désireuses de maintenir et renforcer leur tissu économique ainsi qu'un niveau d'emplois qui permet le maintien d'activités commerciales. L'objectif consisterait, selon les modèles des villes créatives, à offrir des infrastructures, des services et une « atmosphère » propices à l'implantation de nouvelles entreprises et de nouveaux ménages de catégorie socio-professionnelle élevée. Les clusters, notamment lorsqu'ils travaillent et produisent des biens culturels, participent de ces dynamiques de « lutte des places » [Lussault, 2009], notamment lorsqu'ils sont intégrés à des politiques volontaristes de construction de territoires ou qu'ils s'implantent sur des sites patrimoniaux.

L'émergence de clusters culturels doit donc être observée sous ce triple prisme, dans la continuité de trois grands types de dynamiques politiques, économiques et communicationnelles.

#### **1.3.3.4. Mise en concordance et reconnaissance : des enjeux communicationnels des clusters**

Localement, la gestion et l'animation des clusters culturels sont liées à des politiques publiques qui relèvent tant de l'économie et de l'aménagement du territoire que de la culture et du développement local. Cela implique qu'entrent en jeu des processus de mise en concordance de pratiques et de représentations du territoire. Ce lien induit également une recherche de reconnaissance des positionnements et activités de ces clusters par les institutions. Ceux-ci doivent ainsi, par leur propre énonciation au territoire, se rendre visibles, lisibles et acceptables par leurs partenaires locaux.

Un enjeu de mise en concordance se pose dans l'articulation de pratiques économiques adaptées à l'industrie musicale et aux individus entrepreneurs, elles-mêmes variées selon les projets et métiers, avec des pratiques d'acteurs locaux et d'institutions et des temporalités et modes d'action politiques. Autrement posée, la mission du cluster, de ses membres et de son équipe d'animation consiste à proposer des services et enclencher des actions susceptibles de répondre à une forte diversité d'intérêts, avec des contraintes ou obstacles : les métiers de l'industrie de la musique enregistrée s'avèrent peu territorialisés, peu visibles sur un territoire, les politiques publiques valorisent davantage la diffusion et les événements que les changements de

pratiques et la qualification des entrepreneurs... D'autre part, le cluster constitue un espace de rupture communicationnelle. Les réalités idéelles [Godelier, 1978] et les cadres de référence des partenaires mis en situation d'interdépendance via le cluster divergent a priori. Des relations inter-individuelles, des espaces de concertation, des modes de gouvernance, des temporalités constituent potentiellement des ressources qui permettraient la conduite de dynamiques de recherche d'objets frontières [Star & Griesemer, 1989]. Nous nous attacherons donc à observer, au fil du temps, les conditions de ces modalités d'animation qui permettent au dispositif de cluster musical d'être reconnu tant par les entrepreneurs musicaux que par les acteurs locaux et les pouvoirs publics - par ailleurs souvent financeurs.

Un second enjeu réside dans l'exigence de visibilité et de lisibilité du cluster, de ses membres et de ses activités auprès de ses partenaires locaux et extra-locaux. Il est d'ordre communicationnel et a pour objet la reconnaissance de sa légitimité. Nous devons ici nous attacher aux récits, aux processus de mise en intrigue du cluster par son équipe et ses membres, mais également par les collectivités locales et financeurs. Selon les histoires d'individus leaders, selon les rapports de force entre entrepreneurs de l'industrie musicale et pouvoirs publics, selon les modalités de concertation qui aboutissent à la création du cluster, selon l'ambition institutionnelle vis à vis de la construction du territoire, les signifiants mobilisés pour rendre visible le cluster prendront des sens variables. Nous tenterons d'observer comment, au fil du temps et des dynamiques des partenaires, l'identité du cluster est énoncée et comment elle parvient, ou pas, à s'intégrer dans d'autres récits, dans d'autres identités en construction, dont celle du territoire.

#### **1.3.4. Le territoire, espace structuré et structurant de l'activité humaine**

Nous avons souligné que les clusters – et plus largement les pôles de compétitivité - constituent une forme de fédération d'acteurs qui présente la particularité d'être localisée, située spatialement. Nous avons par ailleurs souligné que l'émergence des clusters, notamment culturels, s'opère dans un contexte institutionnel régi par des stratégies, politiques ou actions d'aménagement du territoire. Nous souhaitons donc ici poser le cadre de préhension de la notion de territoire, à la fois polysémique selon les disciplines et les époques, et toujours singularisée lorsqu'elle est observée par une diversité de dimensions géographiques, historiques, sociales et culturelles.

Nous tenterons de poser quelques acceptions du territoire qui, mobilisées par les sciences de l'information et de la communication, nous permettront de poser les principaux enjeux territoriaux des dynamiques de clusterisation. Nous verrons que, outre des composantes matérielles, physiques, qui peuvent paraître stables dans le

temps et univoques, le territoire se révèle également comme une construction subjective et inter-subjective, sociale, régie par un ensemble complexe de rapports de force symboliques. Espace identitaire, espace de projets, le territoire se construit en permanence, de manière équivoque, notamment sous l'influence d'opérations et stratégies de communication institutionnelles. Enjeu fondamental au sein et hors du territoire, la communication publique tente de produire des images, de fournir des référents symboliques, d'énoncer des récits du territoire. A vocation pédagogique, cette communication a pour objet la « transformation des structures d'encadrement », par la formation de la population aux enjeux locaux [Pailliant, 1993, p. 40]. Les cibles ou publics visés sont variés, tout comme les objectifs opérationnels : le vivre-ensemble, l'accès aux services publics et aux infrastructures, mais aussi l'assise de positions politiques et la recherche d'une attractivité accrue vis à vis d'acteurs économiques et sociaux. Ces cadrages des sens du territoire et des dynamiques qui participent de sa construction nous permettront de poser l'émergence et le développement de clusters culturels au coeur de ces enjeux et dynamiques. Nous tenterons ainsi de dégager les potentielles concordances ou discordances entre ces processus identitaires des territoires et les dimensions matérielles et symboliques de l'activité des clusters culturels.

#### **1.3.4.1. Le territoire matériel et symbolique**

La notion de territoire est polysémique. Nous proposons ici de retenir trois acceptions du territoire qui nous permettront, de manière idéal-typique, de caractériser les clusters culturels observés. La géographie le pose en espace physique, défini et délimité tant par des caractéristiques et contraintes topographiques - reliefs, cours d'eau, etc. - qu'administratives ou issues de l'activité humaine - découpage administratif, réseaux de transport, urbanisation, matérialisation des frontières, etc. Cette première acception ouvre nécessairement sur la temporalité des territoires : leur définition varie au fil du temps et de l'histoire. A l'époque qui nous est contemporaine, les territoires urbains, métropolitains, régionaux constituent une structuration, une organisation de l'espace par l'homme pour ses activités. En France, la dynamique de cette organisation s'illustre notamment par une fusion de territoires constitutifs de régions<sup>28</sup>, ou à l'émergence d'un « Grand Paris », où la Ville de Paris - une ville-département - s'associe à 130 communes qui l'entourent, elles-mêmes constitutives de trois départements et d'inter-communalités, L'objectif de ce processus historique réside notamment dans l'ambition de « construire une

---

28 Promulguée le 7 août 2015, la loi portant sur la Nouvelle Organisation Territoriale de la République (NOTRe) confie de nouvelles compétences aux treize régions - 22 auparavant - et redéfinit les compétences attribuées à chaque collectivité territoriale. Quatre échelons administratifs locaux sont définis : commune, intercommunalité, département et région.

agglomération parmi les premières mondiales »<sup>29</sup>. Ensemble de ressources et contraintes naturelles, aménagées ou produites par les sociétés, le territoire reflète donc ici l'histoire de l'organisation des activités humaines. Les clusters culturels, en tant que dispositifs et lieux d'activité produits et animés par l'homme, participent donc de cette définition du territoire. Selon qu'ils se situent en milieu urbain à forte densité de population ou au sein d'espaces où l'activité humaine est dispersée, selon qu'ils sont ou non situés et incarnés en infrastructures et équipements, ils s'insèrent dans une histoire de nos sociétés et contribuent parallèlement à la construire [Pecqueur & Zimmermann, 2004]. Un lien fort se dégage donc ici entre les clusters culturels et les politiques ou dynamiques d'aménagement du territoire, elles-mêmes influencées par des idéologies ou modèles, par des ressources et contraintes, par des choix politiques ou administratifs. Lorsque ces derniers guident les projets de clusters, nous sommes dans le cas d'une « logique descendante » qui consiste en « l'un des degrés les plus aboutis du cluster comme organisation bureaucratique », en faible prise avec le tissu local [Sagot-Duvauroux, 2012, p. 44].

Dans le cadre de ces dimensions politiques et administratives, mais pas exclusivement par elles, le territoire constitue également l'espace d'un Ici, qui se définit collectivement et subjectivement en opposition à un Ailleurs. Cette seconde acception du territoire, identitaire, ouvre sur des processus communicationnels. Individuellement ou au sein de sociétés, de multiples univers sociaux, se construit un sentiment d'appartenance à un territoire, ou à des territoires. Si les configurations topographiques, physiques, administratives, politiques participent de ce processus, d'autres dimensions matérielles et symboliques entrent ici en jeu : les parcours personnels, familiaux et professionnels, l'adhésion à des communautés et réseaux, y compris numériques. La délimitation, subjective et singulière, de ces territoires peut se juxtaposer à celles des territoires administratifs ou politiques mais se définit toujours symboliquement et, là aussi, de manière variable au fil du temps. Le territoire, dans sa multiplicité, se définit donc ici dans un rapport à l'autre : proximité cognitive [Boschma, 2005], communautés d'action, cadres de référence symboliques contribuent à alimenter un processus permanent de construction identitaire individuel et collectif, par l'énonciation de soi aux autres. Pour ce qui nous concerne, les clusters culturels et les territoires sur lesquels ils sont situés et au sein desquels ils agissent s'insèrent dans ces processus communicationnels identitaires et sont susceptibles de générer ou renforcer des sentiments d'appartenance à de nouveaux territoires. Les clusters culturels constituent également de nouveaux territoires, tant pour les entrepreneurs qui y adhèrent - ou pas - que pour les acteurs locaux - qui voient apparaître dans leur environnement de nouveaux signifiants - et les

---

29 Source : Daniel Canepa, ancien Préfet d'Ile de France en charge de la conduite du projet sous la présidence de Nicolas Sarkozy, novembre 2014. Voir <https://www.lejournaldugrandparis.fr/ambition-grand-paris-daniel-canepa-veut-contribuer-faire-avancer-projet/>

institutions qui disposent d'une nouvelle ressource pour la construction territoriale. Notons enfin que ces territoires peuvent constituer des « non-lieux » qui, en contrepoint aux lieux anthropologiques - qui se définissent par une identité, une relation et une histoire -, sont des lieux de passage - voies rapides, axes de circulation -, de consommation - galerie marchandes, stations service - [Augé, 1992]. Ces non-lieux se montrent pauvres en « sens », sans portée symbolique et donc affective, ne proposent aucun récit véritable et placent l'individu en situation d'anonymat. La signalétique l'architecture et d'autres aménagements peuvent alors permettre de compenser ce manque de sens pour transformer le non-lieu en un lieu anthropologique. Des phénomènes de patrimonialisation s'observent également, qui visent à conférer à une infrastructure, une architecture ou un site quelconque un pouvoir symbolique puissant. Nous veillerons à caractériser d'éventuelles expériences d'implantation de clusters qui seraient susceptibles de participer à une « sémiotisation » de territoires pauvres en sens ou sur lesquels se posent des enjeux de re-signification.

Enfin, nous poserons une troisième définition du territoire, qui s'appuie sur des logiques de projets, d'actions et activités dont l'organisation et les modalités sont définies, plus ou moins collectivement, dans un objectif précis et pour une durée déterminée. Ces territoires de projets peuvent émerger sous l'impulsion d'institutions ou collectivités - projets d'aménagement dont les pôles économiques, événements culturels, expériences de gouvernance du développement local, etc. - ou à l'initiative d'acteurs locaux, économiques ou non - occupation d'un lieu, collaboration et regroupement de compétences pour une action commune, mobilisations citoyennes, etc. Là encore, les référents symboliques, les modes de pensée constitutifs de réalités idéelles, mais aussi les rapports de force entre acteurs et les temporalités constituent un ensemble de facteurs, plus ou moins explicites, qui guident ce processus de construction des territoires de projets. Cette multiplicité de fédérations d'acteurs pose donc les territoires comme espaces de mise en concordance, même temporaires et situés, d'hétérogénéités matérielles et symboliques. Sous ce prisme, les clusters culturels constituent pour nous des territoires de projets. Economiques, humains, politiques, fonciers, sociaux, culturels... une grande diversité de projets à dimensions territoriales semblent s'incarner dans le cluster, ses membres, ses partenaires et ses activités. Nous nous attacherons à les caractériser dans la singularité de leurs conditions d'émergence et de développement et dans leurs temporalités.

Ces trois acceptions, que nous mobiliserons de manière idéal-typique pour nos observations, illustrent une complexité d'imbrications, de superpositions et croisements, peut-être de contradictions entre une grande diversité de processus qui relèvent de la construction de territoires. De manière subjective et singulière, chaque individu, chaque organisation plus ou moins formelle, construisent des territoires



pourtant destinés, ou contraints, à faire société. « Un territoire correspond à une réalité tout à la fois historique, socioéconomique, institutionnelle et géographique, dimensions qui convergent pour donner à un ensemble d'acteurs publics et privés la conviction d'un destin partagé, dont une partie au moins se joue à travers le territoire » [Meyronin, 2012 (2009), p.10]. Chaque territoire apparaît en fait multidimensionnel, lui même défini par une multitude de territoires matériels, relationnels, symboliques, sensibles qui contribuent à des actions communicationnelles identitaires.

Les infrastructures et équipements, les axes de circulation, le patrimoine bâti et culturel, les urbanisations et les communautés constituent donc des ressources qui peuvent être mobilisées, de manière dynamique, dans des processus communicationnels de mise en intrigue de signifiants. A ce titre, au-delà de leur matérialité, de leur fonction physique et tangible, ces ressources et ce qu'elles représentent revêtent une importance symbolique forte pour la construction des territoires. Tentons maintenant de caractériser les stratégies et tactiques, notamment communicationnelles, qui permettent aux identités territoriales de se construire, de s'énoncer et de s'affirmer, dans un objectif de reconnaissance au sein et hors des territoires.

#### **1.3.4.2. Communication territoriale et marketing territorial**

L'histoire de l'humanité peut être lue à travers l'histoire des territoires, dans la matérialité comme dans la symbolique de leur affirmation. Dans le cadre de notre objet d'étude, nous situons les processus communicationnels associés aux territoires à partir d'une période récente, la fin du vingtième siècle, période à laquelle nous avons par ailleurs posé l'affirmation de formes d'industrialisation de la culture et l'émergence des notions d'industries culturelles. Plus précisément, les années 1970 sont caractérisées en France par une politique volontariste de décentralisation : la gestion de la nation et du territoire national n'est désormais plus l'affaire de l'État seul mais est en partie déléguée aux territoires locaux - les préfetures de région ont pour rôle de garantir une certaine cohérence entre des orientations nationales, qui doivent être appliquées localement, et une autonomie croissante des décisions locales dans la plupart des secteurs. Ce phénomène induit dès cette période une différenciation des territoires locaux, notamment régionaux, et se pose alors l'enjeu de leur construction identitaire. Ce processus identitaire peut être considéré comme dual. Il consiste d'une part à la construction d'une intrigue, d'un récit signifiant pour le territoire, sur la base d'une grande diversité de facteurs évoqués plus haut, internes au territoire - c'est ici l'enjeu de l'*idem*, du sentiment partagé d'appartenance au territoire. D'autre part, cette identité se construit dans un rapport réflexif aux autres territoires, sur la base d'éléments distinctifs - un *ipse*.



Dès lors, le paysage, dans une dimension nouvelle de son concept, devient une instance par laquelle se construit l'espace de la communication, « l'instance symbolique essentielle par la médiation de laquelle le sujet s'approprie symboliquement l'espace dans sa pratique symbolique effective » [Lamizet, 1992, p. 327]. Le sujet, individuel ou communautaire – les identités numériques sont elles aussi concernées par cette instance territoriale -, « se constitue par le territoire comme un sujet symbolique, pour l'autre, pour le champ social, pour les représentations qui fondent l'espace de la communication et du symbolique. » Ce phénomène s'observe notamment via le développement de médias, de supports d'information institutionnels, rendus nécessaires face à cet objectif de construction, notamment symbolique, du territoire. Dès les années 1970 émerge donc, et se développe fortement depuis, une communication publique qui vise « la modernisation du fonctionnement des administrations, la recherche de changements de comportements des citoyens-usagers des services publics, le souci de se donner, par la communication, une image de modernité, et l'ambition, alors seconde, d'obtenir l'adhésion des citoyens sur des questions présentées comme d'intérêt général » [Miège, 2010, p. 109]. Depuis, ce quatrième enjeu a fortement gagné en importance, induisant que « communication publique et politique se rejoignent ».

En cette période post-industrielle, et augurant des relations concurrentielles entre les territoires à différentes échelles, l'information municipale évolue en effet, au dépens d'informations globalement liées à l'accès aux services publics. Au fil du temps, les publications et discours institutionnels consistent davantage en une sélection de contenus signifiants au regard de ce processus de construction d'une image du territoire. Dès les années 2000, ces supports de communication se diversifient fortement, selon les « cibles », et les contenus signifiants divergent selon que l'on s'adresse aux habitants ou aux professionnels, à l'intérieur ou à l'extérieur du territoire. La communication territoriale vise depuis la construction d'une réalité idéale du territoire ; située dans un contexte de domination croissante de l'idéologie libérale dans une économie capitaliste, elle devient « une composante centrale de la procédure de remise au travail de la société, et c'est en ce sens qu'elle peut être observée comme instance d'un dispositif disciplinaire » [Raoul, 1994, p. 501].

Enfin, l'évolution d'une partie de la communication publique en un « marketing territorial » marque l'essor d'une économie des territoires, par laquelle le territoire acquiert un statut de produit, issu d'une production elle-même rationalisée selon des modèles – les territoires créatifs constituent l'un de ces modèles -, destinés à être valorisés sur des marchés. A partir des années 1980, « le discours des maires s'est alors et depuis fortement teinté de rhétorique entrepreneuriale et marketing - « compétition », concurrence », « globalisation », « avantages concurrentiels », « attractivité. Mais cette époque consacre aussi le primat de la communication, avec

ses logiques de « vitrines » (les grands projets urbains, les grands architectes et leurs ouvrages), les grands palmarès de villes et le boom des publicités urbaines. L'espace produit semble voulu comme discours : un symbole urbain plus que comme un acte urbanistique ». [Meyronin, 2012 (2009), p.56]. Ce positionnement au regard de la communication territoriale nous concerne directement : nous avons bien posé l'émergence de dispositifs tels les pôles de compétitivité et les clusters culturels dans ce même contexte de renforcement de rapports de force et jeux de pouvoir établis, en l'occurrence à la faveur de groupes industriels internationaux. Nous avons notamment souligné l'enjeu que représentent la symbolique de la figure de l'artiste au travail et la généralisation à l'ensemble des économies des conditions précaires d'exercice des activités de création. Sous ce prisme, la communication territoriale peut donc être analysée à la fois comme outil de distinction du territoire - pour son image, son rayonnement, son attractivité - dans un contexte marchand concurrentiel et comme médiation d'un ensemble de valeurs constitutives d'une idéologie dominante, ou du moins de modèles dominants de l'organisation et du développement des sociétés.

Posé non plus aux contenus mais à la diversité des médiations du territoire, cet enjeu souligne le fait que « les moyens de communication modernes ont un double rôle : élément des forces productives et rapports sociaux de production, facteurs de constitution d'une autre personnalité sociale, c'est à dire d'autres sensibilités, d'autres intérêts, d'autres modes d'appartenance au monde, etc. » [De La Haye, 1984, p. 37]. Les clusters culturels peuvent-ils être considérés comme des dispositifs institutionnels de médiation d'un processus identitaire territorial et des modalités d'appartenance au monde ?

Soulignons que la récente loi sur la Nouvelle Organisation Territoriale de la République (NOTRe) de 2015, déjà évoquée plus haut et mise en application au 1<sup>er</sup> janvier 2016, qui redéfinit à la fois les territoires - vingt-deux régions fusionnent en treize - et les compétences des régions, constitue pour notre objet d'étude un enjeu important tant vis à vis de ce processus identitaire et politique que pour la redéfinition d'instances et modalités de gouvernance de ces nouveaux territoires. Impliqués dans un processus identitaire régional qui précède cette réorganisation territoriale, les clusters culturels se voient-ils contraints de se reconstruire, matériellement et en terme d'énonciation symbolique, pour participer de manière lisible et acceptable à cette nouvelle identité en construction ?

Nous observerons ainsi, à travers les publications et discours des acteurs territoriaux liées aux clusters culturels, les « communications sociales réglées - qu'elles soient verbales ou à distance - par des politiques de firmes, de gouvernements, d'institutions ou de groupes sociaux », autrement dit de caractériser les « socio-logiques » [De la Haye, 1984, p. 160] en œuvre dans la rencontre entre les clusters culturels et les

dynamiques de constructions territoriales. Nous veillerons par ailleurs à caractériser, par les histoires et parcours des entrepreneurs musicaux et acteurs locaux, les équilibres des rapports de force entre ces acteurs, que nous considérons a priori animés par des « socio-logiques » discordantes et les modalités de confrontation de leurs espaces de communication respectifs. Les publications et discours, mais également les instances de concertation mises en place entre les partenaires des clusters culturels, constitueront notamment des espaces de médiation auxquels nous serons attentifs. Nous préciserons la diversité des enjeux, des logiques sociales susceptibles d'alimenter ces espaces de médiation entre des acteurs économiques d'un secteur singulier, des acteurs institutionnels qui conduisent un projet identitaire de territoire, et des référents symboliques sur la base desquels des signifiants seront mobilisés afin de constituer des espaces de communication plus ou moins concordants.

#### **1.3.4.3. Clusters et culture en territoires**

Tentons donc ici de confronter les enjeux de la construction territoriale - avec ce qu'elle implique notamment en terme de communication publique et de marketing territorial - aux enjeux qui caractérisent les clusters, et plus spécifiquement les clusters culturels.

Nous avons rappelé que les clusters constituent une forme de pôles territorialisés de compétitivité économique, récemment institutionnalisée, notamment via des politiques publiques de soutien, des labellisations et la formalisation de réseaux à l'échelle nationale et européenne. Ils constituent donc des dispositifs économiques relevant du secteur privé et marchand mais initiés, soutenus et valorisés par l'action publique - institutions, Etat, collectivités locales et EPCI. Cet apparent paradoxe, outre qu'il révèle une imbrication forte de l'action publique et de l'économie de marché, est justifié par les modèles de territoires créatifs et de classes créatives dans un contexte contemporain de concurrence entre les territoires. Sous ce prisme, les clusters auraient ainsi pour vocation de développer, renforcer et valoriser une économie locale d'excellence dans différents secteurs d'activité, à la faveur de stratégies de distinction du territoire. L'expertise dans des secteurs à haute valeur ajoutée, la création d'emplois qualifiés, le développement d'axes originaux de recherche par la transversalité constitueraient ainsi les signifiants d'une image positive et singulière du territoire et les arguments de son attractivité.

Par ailleurs, le secteur économique de la culture s'avère symboliquement concordant à triple titre avec ces mêmes modèles de villes créatives - nous ne nous attarderons pas ici sur le supposé et communément admis caractère « tolérant » des acteurs et entrepreneurs culturels. Cependant, à titre d'exemple, citons les propos de Pierre

Cohen, Maire de Toulouse<sup>30</sup> : « Quand les entreprises innovantes regardent où s'installer, elles ont deux critères : les écoles et la culture. »

Premièrement, par un glissement sémantique précisé plus haut, parce que leurs métiers travaillent des créations, ici musicales, les entrepreneurs et acteurs culturels seraient des créatifs. Cet amalgame nous semble essentiel car il implique pour notre étude d'interroger les pratiques et modes d'organisation des entrepreneurs adhérents des clusters musicaux, avec notamment l'objectif de caractériser ces formes attendues de créativité. Celle-ci doit-elle être cherchée dans les pratiques professionnelles ou, de manière plus diffuse, dans des modes de vie, des rapports des individus au monde et à ce qui constitue leur territoire ? Symboliquement, la créativité supposée des entrepreneurs musicaux s'avère en tout cas concordante avec les arguments recherchés par une communication publique qui viserait, par un procédé pédagogique [Pailliat, 1993], à construire l'identité et la distinction du territoire selon les modèles des villes créatives.

Deuxièmement, le secteur économique de la culture présente l'avantage de produire, y compris dans un cadre industriel, des événements visibles localement. Festivals, concerts et autres formes artistiquement plus ou moins hybrides constituent pour le territoire autant d'actions qui contribuent à la rendre visible tant auprès des habitants et acteurs du territoire que vis à vis d'acteurs qui lui sont extérieurs. « La culture demeure donc un puissant levier dès lors qu'il s'agit de construire (ou de reconstruire) une image. Pourquoi ? Parce qu'elle est une machine à produire des symboles, un imaginaire, qui s'adressent aussi bien à la population locale qu'à l'extérieur. Elle aide à tisser des récits là où des blessures identitaires sont encore sensibles, des récits (re)fondateurs qui mettent en images – et souvent en pierres – des composantes de l'identité » [Meyronin, 2012 (2009), p.175]. Les publications institutionnelles comme la presse généraliste et spécialisée constituent ici des relais fondamentaux pour le rayonnement du territoire à travers la diversité des événements culturels publics qui s'y déroulent. L'audace esthétique, la singularité des programmations ou des formes de ces événements, leur quantité et leur régularité - qui assure une fonction cérémoniale - constituent de puissants signifiants susceptibles de produire des images valorisantes du territoire.

Troisièmement, la figure économique de l'artiste et la précarité de son activité - statutaire, financière, horaire, spatiale, etc. -, présentées sous des traits libertaires et d'indépendance, voire de réaction au système rigide du travail, s'avèrent dans les faits concordants avec des dynamiques contemporaines de transformation des relations au travail et à l'emploi. Présenté comme l'archétype du travailleur de nos sociétés libérales [Menger, 2002], l'artiste et plus largement l'ensemble des individus dont le métier s'appuie sur la création artistique, incarne sur ce point un modèle au regard

---

30 Source : Quotidien Le Figaro du 22 juillet 2008.

d'évolutions des rapports sociaux et professionnels promues par les idéologies les plus libérales du capitalisme moderne. Une organisation du travail par projets et autour d'équipes d'indépendants autonomisés et responsabilisés sans réciprocité de solidarité [Baker & Hesmondhalgh, 2011, p. 221], l'incitation à une hyper-spécialisation des compétences, à la mobilité et à la rupture des cadres temporels et spatiaux de travail, une assurance-chômage soumise à conditions et non-universelle - une tentative de réforme du régime de l'intermittence a été opérée en 2015, avec une mise en application partielle en août 2016 -, voire un lien entre souffrance personnelle et créativité... l'économie de marché peut ici trouver un vif intérêt à valoriser les conditions de travail des acteurs culturels afin que, d'exception, ils deviennent une norme admise par tous. Nous nous attacherons donc à préciser ce cadre social d'exercice des métiers de la musique. Notamment, dans la continuité d'une interrogation posée plus haut sur le statut hybride public/privé des clusters et sur le postulat de « l'irruption hégémonique du marché et de l'entreprise dans l'espace public » [Floris, 2008, p. 100], peut-on relever cette même ambiguïté d'une - nécessaire ou opportuniste - intervention publique pour le maintien et le développement d'activités professionnelles destinées aux marchés ? Indirectement, les entrepreneurs culturels sont-ils incités, par le fait de leur adhésion à un cluster culturel initié par les institutions, à diversifier les formes de leur activité, notamment hors du champ de la création musicale et dans les champs du développement local ? Autrement-posée, cette question est bien celle de la territorialisation de l'économie de la musique : au-delà ou en lieu de formes territorialisées d'exercice des métiers liés à la production et la valorisation de musique enregistrée, cette territorialisation ne se traduit-elle pas par de nouveaux métiers, ou du moins de nouvelles dimensions associées à ces métiers ? Et parmi elles, l'enjeu central ne serait-il pas celui du développement local, qui, « participant d'une technique disciplinaire », contribuerait « à l'assujettissement des acteurs locaux à une forme de pouvoir et de domination (*et*) à remettre l'ensemble du corps social au travail (ce terme est ici à prendre dans son sens capitaliste, c'est à dire dans le sens de travail pour la production, quantifiable économiquement) » [Raoul, 1994, p. 500] ? Les clusters culturels participeraient-ils d'une dynamique contemporaine d'industrialisation des territoires, et notamment des régions ?

Selon des phénomènes observés vingt ans plus tôt avec le déploiement territorial des TIC, le modèle dominant des territoires créatifs pourrait ainsi être situé « dans la longue suite des plans d'action de l'État en direction des territoires » [Bouquillion & Pailliant, 2006, p. 108], dont les politiques de pôles de compétitivité, et qui consistent, dans un apparent paradoxe, à « promouvoir une vision du développement économique définie par l'Etat », elle même façonnée par des idéologies dominantes, directives et textes législatifs énoncés à l'échelle européenne et internationale, plutôt qu'à promouvoir des spécificités locales. Les mêmes processus s'observent en effet de

l'émergence de nouveaux cadres législatifs et idéels qui, en lieu d'une dérégulation, confortent les modèles et groupes industriels des industries créatives dominants dans l'affirmation de leurs exigences capitalistes. A titre d'exemple, la « Charte sur la diversité culturelle » de l'Unesco de 2011 présente l'ambiguïté de permettre tout autant la normalisation et l'affirmation absolue d'hégémonies mondiales que la défense des cultures minoritaires et locales.

Si ce phénomène est observé, il est susceptible de conforter cette thèse libérale qui pose le cluster musical non plus en dispositif de soutien aux entrepreneurs de l'industrie musicale par le territoire mais en dispositif communicationnel – « un conçu colonise le vécu » [*Op. Cit.*] - d'affirmation d'un modèle sociétal dominant et dé-territorialisé ? Cela impliquerait que l'économie de la culture, de plus en plus massivement industrialisée, se justifie essentiellement par sa capacité à vivifier l'économie créative et, par elle, à conforter des rapports de force fortement déséquilibrés entre les acteurs économiques internationaux et locaux.

## **Conclusion :**

Complexe, car abordée par de nombreuses disciplines, et à la conjonction d'une grande diversité de dynamiques locales, nationales et a-territoriales, la notion de territoire sera, au regard de l'objet de notre étude, circonscrite aux enjeux communicationnels qu'elle soulève. Pour tenter de le définir, dans sa diversité d'échelles, nous retiendrons, de manière idéal-typique, trois acceptions principales. La matérialité des topographies et des aménagements par l'homme constitue la première, que les dynamiques administratives, politiques et événements historiques rendent variable au fil du temps. Notre seconde perception du territoire s'appuiera sur ses dimensions identitaires, sur sa capacité à alimenter un processus permanent et pluriel de construction de Soi, d'un Ici, à la fois dans la production singulière et subjective d'un sens à partir de signifiants et dans le rapport à l'Autre, à l'Ailleurs. Nous veillerons à situer les implantations de clusters culturels parmi ces éléments symboliques structurants et distinctifs, y compris au regard de « non-lieux », en déficit de pouvoir symbolique. Notre troisième définition du territoire repose sur l'action, notamment par projets. Celle-ci pose l'enjeu des hétérogénéités des cadres d'action des différents partenaires et celui de leur mise en concordance dans le temps. Le cluster culturel est à ce titre un espace de concertation et de mise en concordance entre des entrepreneurs de la musique et d'autres acteurs locaux, notamment institutionnels.

Nous avons souligné le développement, depuis la fin du vingtième siècle, d'une communication institutionnelle qui, au fil du temps, a placé le territoire au coeur d'enjeux de cohésion et de distinction - notamment via le marketing territorial -, mais aussi a été marquée par une emprise croissante du marché et du monde économique sur l'espace public et politique. Intégrés tant aux contenus médiatisés qu'aux dispositifs de médiation et de médiatisation du territoire, les clusters musicaux participent, de diverses manières, de ces processus communicationnels d'énonciation du territoire, notamment par les institutions. Sous le prisme de la construction des territoires, notamment par leur aménagement et l'énonciation de discours, nous chercherons à caractériser les dimensions identitaires des clusters culturels, ou du moins les dimensions de clusters culturels susceptibles de constituer des signifiants dans une mise en intrigue des territoires locaux. Nous identifierons les caractéristiques matérielles et symboliques de ces dispositifs qui sont ainsi mobilisées à la faveur d'images territoriales, en nous attachant notamment aux champs sémantiques mobilisés.

Le cluster constitue un dispositif à vocation économique. Il a fait l'objet de nombreuses études, majoritairement dans des secteurs industriels et techniques - aéronautique, agro-alimentaire, biotechnologies, etc. Ces dispositifs, en pôles de compétitivité, visent en effet généralement à valoriser des activités de recherche et



d'innovation technologiques. En quoi les industries culturelles présentent ces caractéristiques ou représentent des enjeux en terme d'innovation pour les territoires ? Dans le secteur de la production musicale, elles créent relativement peu d'emplois locaux, elles produisent peu de biens à haute valeur ajoutée sur les marchés, et ne nécessitent pas de lourds investissements techniques. Nous caractériserons, si elles existent, les plus-values que représentent donc ces clusters culturels pour les territoires et qui qui justifient leur soutien, voire leur création, par les institutions et collectivités locales. Les principaux bénéficiaires de ces clusters musicaux sont-ils les acteurs économiques ou les politiques territoriales et leurs acteurs ? Et derrière ce questionnement, les modalités de communication institutionnelle sur ces dispositifs apparaissent essentielles.

Sur la base de caractéristiques et fonctions matérielles, c'est en effet par ce biais que se construisent les territoires, par la production d'une réalité idéale susceptible de les rendre attractifs. « Par là même, la communication territoriale n'est pas forcément en adéquation avec le développement d'une communication urbaine. Au contraire. La communication municipale a, d'une certaine façon, étouffé les formes d'expression - celles du moins qui ne sont pas institutionnelles - des diverses populations qui composent son territoire. La culture urbaine, propre à certains grands centres ou à des villes de banlieue, risque de se trouver sans médiateur et sans possibilité de faire émerger une parole » [Pailliant, 1993, p. 253]. Les clusters culturels peuvent-ils être perçus comme la forme d'une institutionnalisation de pratiques d'acteurs culturels locaux qui, par ce processus en seraient dépossédés ? Par les clusters culturels, le territoire s'approprierait ainsi la production culturelle pour construire sa propre identité, au dépens de ces acteurs et de leurs modalités d'action. Ou du moins ces acteurs culturels perdraient, par le fait même de leur reconnaissance par les institutions, leur capacité à constituer des « avant-gardes » et à développer des pratiques alternatives. Comme l'artiste, l'entrepreneur culturel court le risque, « tout en précisant ses idées et en tentant de les réaliser, d'assimiler, d'intérioriser les contraintes imposées par les pouvoirs socio-économiques. Tout en croyant sauvegarder sa liberté d'expression, il fait siennes les pensées dominantes (de l'Etat, de l'économie...) » [Roueff, 2006, p. 192].

La spécificité culturelle des clusters musicaux semble en tout cas s'avérer concordante avec un ensemble de valeurs promues par les modèles des villes créatives. La figure de l'artiste créateur et créatif, les productions en elles-mêmes des entrepreneurs culturels, notamment événementielles, constituent des arguments à fort pouvoir symbolique au regard de ces modèles. Les clusters culturels permettent-ils d'améliorer le statut économique des artistes et de ceux qui valorisent leurs créations ou, au contraire, participent-ils à vulgariser et diffuser un ensemble de rapports de l'individu au travail inspirés de ces acteurs culturels ?

Les productions des entrepreneurs culturels constituent par ailleurs des opportunités de mise en visibilité du territoire. La ville culturelle est une « ville événementielle », car les événements ont un « potentiel identitaire » fort [Chaudoir, 2007, p. 4] et « parce que la concurrence entre les villes n'est plus seulement économique : elle se situe au niveau d'un certain « art de vivre » qu'il faut promouvoir auprès des classes « créatives » et, plus globalement, de ces emplois métropolitains que l'on souhaite attirer sur le territoire ; parce que, aussi, l'événement « fait » la métropole et installe la ville centre dans son agglomération ; enfin parce que l'événement « produit » de l'identité» [Meyronin, 2012 (2009), p.176]. Si la plupart des métropoles valorisent les productions, notamment événementielles, issues des clusters culturels, cela permet-il réellement leur distinction ? N'assisterait-on pas plutôt sur ces territoires à une uniformisation, à la fois des productions culturelles et des modalités de ces productions ? Nous chercherons comment les villes parviennent, ou non, à distinguer par des productions de récits sur leurs territoires qui relèvent, d'une certaine manière, d'une écriture de leur histoire.

Enfin, nous estimons fondamental de considérer également la territorialité des clusters culturels et sa valorisation par la communication institutionnelle au regard de phénomènes, ou processus, plus globaux d'interpénétration des sphères privées et publiques et de renforcement d'une hégémonie des modèles capitalistes et de l'idéologie libérale, y compris dans l'espace public et politique. Autrement-posée, cette interrogation est celle de la territorialité des politiques publiques d'aménagement et du développement local, qui incluent les politiques culturelles : comment s'articulent des spécificités locales, qu'il s'agit de valoriser, cultiver ou transformer, et des dynamiques supra-locales et internationales ? Ces dernières, par le biais de rapports de force matériels et symboliques, normalisent plus ou moins implicitement des modalités d'organisation de nos sociétés, elles-mêmes déconnectées de ces spécificités locales, mais à la faveur des marchés et des entreprises capitalistiques. Des géographes - dans une posture critique - soulignent ces processus, que tentent par ailleurs de contrer des mouvements de protestation de « travailleurs créatifs » à Berlin ou Hambourg<sup>31</sup> : « L'évolution de la gouvernance des villes durant les vingt dernières années a des racines et des implications macro-économiques fortes.<sup>32</sup> » [Harvey, 2001, p. 349]. Si « le risque est grand de sous-estimer l'influence du capital sur l'activité artistique » [Mattelart, 2015, p. 320], sous quelles formes se manifeste cette influence dans les modalités d'action des entrepreneurs culturels ? Ce phénomène pourra notamment être observé à travers des dynamiques de gentrification et de valorisation foncière, mais aussi des

31 Source : Johannes NOVY & Claire COLOMB, 2013, *Struggling for the Right to the (Creative) City in Berlin and Hamburg: New Urban Social Movements, New « Spaces of Hope »?*, International Journal of Urban and Regional Research, Volume 37, Issue 5, p. 1816–1838.

32 Traduit par nos soins : « The transformation of urban governance these last two decades has had, I shall argue, substantial macroeconomic roots and implications. »

dispositifs et politiques d'insertion et de « retour à l'emploi », d'animation locale, de qualification au regard de besoins locaux de compétences, et des incitations par les collectivités locales à la collaboration autour de projets qui pourraient s'avérer en partie discordants avec les activités fondamentales et pratiques des entrepreneurs et acteurs locaux. En effet, les clusters situent dans la proximité des populations de mieux sociaux potentiellement différents. Dans le cadre de politiques de requalification urbaine, l'objectif recherché de mixité sociale ne peut-il pas, au contraire, renforcer les écarts, simplement en les rendant davantage visibles ? « Les arguments en faveur de la mixité ne sont pas sans ambiguïté. Il s'agit de favoriser la sociabilité et les contacts entre milieux sociaux. Or, dans la pratique, les inégalités rendent la relation asymétrique ». Le rapprochement spatial peut-il, « au lieu de favoriser l'échange et la compréhension mutuelle, exacerber les distances et les tensions dans une vie quotidienne qui ne gagne guère à mettre en présence des façons de vivre non seulement différentes mais aussi socialement hiérarchisées ? » [Pincon-Charlot, 2004, p. 88]. Comment, concrètement, se manifeste cette ambition de mixité sociale, tant au sein des clusters culturels que des collectivités locales et de leurs pratiques ?

Enfin, nous chercherons les stigmates [Goffman, 1963] de ce phénomène à travers les modalités d'action et relationnelles qu'entretiennent les acteurs publics et les équipes des clusters. Les modalités, concrètes, de gestion des prises de décision et des coopérations par ces acteurs nous semblent devoir être précisées, dans la singularité de chaque contexte local. Elles pourront nous permettre de dégager des tendances plus générales sur les représentations qu'ont ces acteurs des clusters culturels et sur les modalités de confrontation, ou de concordance, de ces réalités idéelles.

## **1.4. Posture de recherche et méthodologie**

Notre hypothèse s'appuie sur les conditions, forcément singulières, d'émergence et de développement de clusters culturels, en l'occurrence musicaux, sur des territoires locaux français. Nous souhaitons vérifier, à partir d'observations de terrain, si d'une part les clusters culturels induisent ou renforcent des dynamiques territoriales nouvelles et d'autre part la promotion institutionnelle des clusters est susceptible de générer ou d'accompagner des changements de pratiques et modes d'organisation des entrepreneurs de l'industrie musicale. Nous appuyons cette hypothèse sur trois points : une faible territorialisation des activités des entrepreneurs de la musique, une forte hétérogénéité - voire une instabilité - des objectifs institutionnels tant vis à vis de l'économie de la culture que de l'aménagement du territoire, et enfin une faible capacité d'action des équipes face aux enjeux promis par ces modèles de villes créatives et théories des clusters.

Nous rappellerons notre positionnement au regard de travaux et apports théoriques relatifs à ces questionnements ainsi que notre posture scientifique sur ces bases et face à notre objectif. Communicationnelle, celle-ci s'attachera à prendre en compte la diversité des approches disciplinaires et de pensée relatifs aux clusters comme aux territoires, avec le souci permanent que celles-ci constituent un cadre à la fois complexe et cohérent d'analyse de nos observations des modalités relationnelles des jeux d'acteurs. Une fois énoncée cette construction de notre objet d'étude, qui s'attache tant aux « systèmes techniques » qu'aux « systèmes sociaux et culturels » [Davallon, 2004], nous proposerons une méthode de constitution et d'observation de notre terrain qui mêlera récits de ces acteurs et analyse de données quantitatives et qualitatives.

### **1.4.1. Posture de recherche**

Le sujet de cette recherche se situe à la rencontre entre les théories des clusters et les modèles de villes ou territoires créatifs. Nous nous appuyons sur les histoires et apports de ces deux objets d'étude, avec l'intention, formulée par notre hypothèse, de confronter de manière critique les notions qui les constituent aux réalités d'expériences observées sur le terrain.

D'une part, nous considérons que les clusters culturels constituent des dispositifs, destinés à être spatialement situés, de fédération d'acteurs économiques spécialisés. Dans la continuité d'une définition socio-territoriale des districts industriels [Becattini, 1992, p. 36], nous envisageons les clusters musicaux dans la diversité des relations, économiques ou non, développées autour de métiers centrés sur l'industrie musicale, mais qui relèvent plus largement des industries culturelles, des industries

créatives, voire d'autres secteurs économiques support ou transversaux. Nous posons donc que les clusters culturels constituent une forme, localisée et institutionnalisée, de réseaux relationnels d'acteurs économiques - majoritairement de petite taille - et locaux en situations d'interdépendances. Ce positionnement induit donc que ces réseaux s'avèrent marqués par de fortes hétérogénéités, qui concernent tant les parcours et projets des entrepreneurs que les formes de leurs organisations, leurs métiers et leurs pratiques. Nous veillerons à caractériser, si le cas se présente, des dynamiques spécifiques, notamment à l'initiative d'entrepreneurs et susceptibles de constituer une spécialisation économique et productive du territoire, avec ou sans l'appui de politiques publiques et institutionnelles. Le schéma ci-dessous pose les spécificités du modèle de cluster au regard d'autres formes d'agglomération spatiale d'acteurs économiques [Malmberg, Solvell & Zander, 1996]. Selon ces auteurs, le cluster se caractérise donc par le fait qu'il fédère des entreprises d'un même secteur économique et qu'il est animé par des dynamiques d'« innovation ».

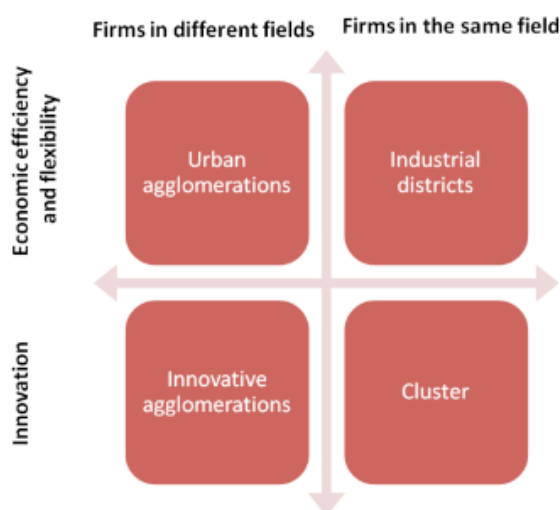


Figure 4 : Différents types d'agglomérations d'entreprises. Source : Malmberg, Solvell & Zander, 1996.

La spécificité culturelle des clusters que nous proposons d'observer induit une exigence accrue d'attention à porter aux dimensions symboliques de leurs productions, qu'elles concernent les marchés ou des pratiques locales. En revanche, les travaux, notamment économiques, relatifs à l'innovation technologique qui serait favorisée par les clusters et milieux innovateurs ne nous semblent pas constituer un cadre prioritaire : l'industrie musicale, notamment au sein de TPE et PME, ne s'appuie que faiblement sur des activités de recherche et développement, même si la nature artistique des produits pose indirectement l'acte de création au coeur de la création de valeur. De même, l'importance des relations inter-personnelles et de pratiques fortement marquées par les esthétiques nous permettront de dégager

d'éventuelles démarches innovantes en terme d'organisation des acteurs et d'évolutions des pratiques, dans un secteur confronté à de fortes et profondes mutations des métiers et des rapports de force. A ce titre, les modalités de gestion des droits de la propriété intellectuelle et des droits voisins liés à l'édition nous semblent constituer un enjeu de fond, tout comme les gestions de compétences - notamment par la formation professionnelle - au regard d'une diversification et d'une spécialisation des tâches.

A un niveau macro-économique, nous situons l'émergence des clusters, à partir des années 2000 en France, dans la continuité d'une part de phénomènes visant le maintien de rapports de force internationaux à la faveur de grandes entreprises capitalistiques, et d'autre part dans le prolongement d'une période d'industrialisation des activités économiques, notamment autour de l'informatique et des technologies de l'information et de la communication. Basées sur une économie des connaissances [Porter, 1998] et sur des modèles structurels, contractuels et relationnels, les théories des clusters confèrent au territoire, sous ses diverses acceptions, un statut actif structuré et structurant pour l'action économique. La proximité, mais aussi la concordance matérielle et symbolique entre les activités, pratiques et modes d'organisation des entrepreneurs clusterisés et celles des autres acteurs du territoire, deviennent des enjeux fondamentaux qui constitueront une trame pour l'analyse de nos observations.

D'autre part, et en lien direct avec ce que nous venons de poser pour les clusters, un second objet d'étude pour notre recherche se construit autour du territoire et des dynamiques qui y sont en œuvre. Document historique et topographique, ressource ou contrainte, cadre d'action et d'organisation, espace de relations sociales inter-individuelles et collectives... le territoire que nous observerons est multiple, et nous l'aborderons dans cette diversité, où s'entremêlent matérialité et symbolique. Le temps constitue également une composante fondamentale du territoire, et nous situerons l'ensemble de nos analyses dans des dynamiques, des processus et phénomènes qui, conjointement, constituent des cadres matériels et symboliques pour les actions des entrepreneurs, des acteurs locaux et des acteurs institutionnels. Ainsi, nous situons bien évidemment le développement des clusters culturels dans une dynamique, observée à l'échelle internationale dans la plupart des grandes métropoles et en France dans de nombreuses villes et agglomérations, d'orientations institutionnelles qui placent la culture, et notamment ses formes les plus visibles, au cœur de nouveaux enjeux territoriaux. Les modèles des villes créatives et territoires créatifs constitueront donc des idéaux-types par lesquels nous tenterons de caractériser nos observations. Là encore, comme nous l'avons fait pour les clusters, nous envisageons les territoires créatifs sous deux prismes complémentaires. Tout d'abord, le statut central alloué à la « créativité », dans la diversité et l'ambiguïté de

ses acceptions, dans les politiques publiques d'aménagement territorial constitue une nouvelle clé de lecture et de construction des territoires. Observons-nous réellement, en conformité avec ces modèles, l'émergence de nouveaux modes de faire sur les territoires, de nouvelles cultures et pratiques inspirées de l'économie de la création et incorporées dans l'ensemble des activités humaines ? Ou observons-nous plutôt des phénomènes de re-mise en intrigue du territoire, de re-signification par des discours et cadres de référence partagés ? Et plus précisément, l'histoire des clusters culturels observés et les rapports de force locaux qui ont guidé leur émergence constituent-ils des paramètres différenciants pour les processus de construction des territoires sur lesquels ils sont implantés ?

Par ailleurs, les territoires créatifs seront eux aussi abordés dans la continuité de processus anciens et internationaux. Nous les aborderons notamment, au-delà de leur histoire singulière, comme des espaces de jeux de pouvoirs, d'équilibres de rapports de force entre des normes, valeurs et cadres de référence relevant de l'action politique, de l'expression citoyenne et d'une domination croissante de représentations des rapports sociaux guidés par le marché et ses acteurs majeurs. Précisément, nous soulignons la concomitance entre le développement de tels territoires de la connaissance et l'hégémonie croissante à l'échelle internationale de quelques acteurs industriels oeuvrant dans l'économie de la connaissance. Ce positionnement, appliqué à l'industrie musicale et aux clusters musicaux, nous permettra de considérer le territoire - et les institutions qui contribuent à le construire - comme intégré - même si de manière singulière - à un processus global d'industrialisation de nos sociétés. Les enjeux de polarisation et de concentration, d'intégration de la culture et de ses acteurs dans des processus de rationalisation et de valorisation des productions, de précarisation générale des individus au travail constitueront notamment des prismes d'observation privilégiés.

Ces positionnements scientifiques posés face à notre sujet d'étude, nous cherchons donc à caractériser des dynamiques réciproques, concordantes ou non, à l'oeuvre entre des entrepreneurs de l'industrie musicale spatialement fédérés en cluster et des territoires et acteurs territoriaux. La singularité des phénomènes socio-économiques et des cadres symboliques dans lesquels chaque cluster se développe sur son territoire ne nous permet pas d'envisager une quelconque modélisation de ces interdépendances entre clusters musicaux et leurs territoires. L'objectif de notre étude de terrain est double.

D'une part, il réside dans la mise à disposition de données qui permettent de vérifier ou non notre hypothèse et, plus largement de confronter des situations vécues et ressenties à des théories et modèles génériques et abstraits. Au-delà de travaux d'économistes et de géographes et à travers des questionnements propres à leur discipline, notre objet d'étude spécifique semble pour le moment peu exploré en



Sciences de l'Information et de la Communication. Nous nous appuyons cependant sur des recherches de terrain menées sur les entrepreneurs culturels par l'économie de la culture, la géographie, la sociologie de l'art ou l'anthropologie. Les sciences de l'information et de la communication, notamment dans les champs des industries culturelles et de la communication des territoires, nous fournissent quant à elles des matériaux de terrains voisins au nôtre – de développement territorial des TIC et notamment des clusters créatifs autour du multimédia, la communication institutionnelle, ou encore la territorialité de pratiques culturelles - et des analyses qui nous serviront de repères et indicateurs contrastifs.

D'autre part, notre étude a pour objectif de tenter de définir des idéaux-types, qui consisteraient en des abstractions de certaines des caractéristiques des situations singulières observées. Figés, ces idéaux-types pourraient permettre de souligner, pour chaque cas observé, des évolutions ou ruptures de tendances générales au fil du temps et de l'histoire des clusters musicaux. Les jeux d'acteurs, rapports de force, événements et temporalités constituent des éléments contextuels qui peuvent contraindre les différents types de partenaires à ajuster les variables de cette combinaison de modèles au fil du temps.

Nous proposons, sur ces bases, de préciser le terrain d'étude défini puis la méthodologie retenue pour son observation.

#### **1.4.2. Huit clusters français d'entrepreneurs des musiques actuelles et des territoires locaux en construction**

La constitution de notre population d'étude s'est établie selon trois critères.

Le premier concerne la forte prédominance musicale des fédérations localisées d'acteurs culturels ; nous avons souligné les singularités de l'industrie et de l'économie de la musique au regard d'autres secteurs culturels et créatifs. Afin de pouvoir intégrer ces spécificités à la construction de notre objet d'étude et à l'analyse de nos observations, nous avons posé ce premier principe, qui exclut de fait les clusters créatifs, technologiques ou hybrides.

Un second critère repose sur la reconnaissance institutionnelle et sur la spécificité économique marchande de ces diverses formes fédératives localisées. Cette exigence est motivée par notre positionnement dans le champ des industries culturelles et notre volonté de cohérence avec les théories des clusters. Ont ainsi été exclues des formes « sauvages » de regroupements spatial d'acteurs de la musique - squats, friches culturelles - et des formes institutionnelles non intégrées à l'économie de marché de la production de musique enregistrée - académies et conservatoires, lieux de formation et de pratiques, etc.

Enfin, un troisième critère s'est défini autour du statut de « cluster ». Officiellement, il n'existe aucun cluster musical, ni même de cluster culturel. Tous secteurs confondus, 71 pôles de compétitivité sont officiellement recensés en France en 2016<sup>33</sup>. Aucun d'entre-eux ne relève explicitement des industries culturelles. Pourtant, des dynamiques qui présentent toutes les caractéristiques posées par les théories des clusters s'observent dans ce secteur économique ; certaines s'auto-proclament et s'énoncent explicitement comme cluster, jusque dans leur intitulé ou leur *baseline* - c'est le cas de trois de trois structures de notre population -, d'autres sont qualifiées ainsi par les institutions locales, d'autres encore se réclament de ces modèles sans y faire explicitement référence. Cette observation, outre la complexité qu'elle pose pour la définition de notre population d'étude que nous souhaitons cohérente sur ce point, fait émerger le caractère éminemment communicationnel de la notion de cluster. Nous verrons d'ailleurs que plusieurs des structures observées étaient qualifiées autrement - SPL, Grappe, association, écosystème, etc. - avant les années 2010, période de promotion institutionnelle de ces dispositifs.



Figure 4 : Carte de France et implantation des huit clusters musicaux observés.

33 Chiffres au 1<sup>er</sup> juillet 2016. Source <http://competitivite.gouv.fr>. Consulté le 07 août 2016.

Ces trois critères de définition de notre échantillon peuvent bien entendu être soumis à discussion, notamment si l'objectif de notre thèse résidait dans une modélisation qui exigerait exhaustivité et comparabilité absolue des données. Mais nous avons souligné que notre objectif était ailleurs, et notre population constitue un ensemble à la fois suffisamment varié et relativement cohérent - bien qu'à des stades d'avancement et à des rythmes fort variables - d'expériences de territorialisation de fédérations d'entrepreneurs musicaux via des dispositifs institutionnels de localisation de leurs activités. Cela nous semble cohérent face à nos deux principaux objectifs de caractérisation de ces diverses expériences françaises au regard d'enjeux communs et de proposition d'idéaux-types des modalités de mise en concordance de dynamiques territoriales institutionnelles et de fédérations économiques localisées d'entrepreneurs de l'industrie musicale.

Nous présentons ci-dessous, de manière synthétique, les deux clusters parisiens initialement porteurs du projet de recherche puis les six autres, situés sur le territoire français métropolitain.

<b>Nom du cluster</b>	Ville d'implantation	Date de création	Nombre de structures adhérentes *	Implanté sur un site dédié *	Budget annuel ** (hors CA adhérents)	Nombre de salariés * (ETP)
<b>ParisMix</b>	Paris 18e	2008	40	Oui	200 k€	2,5
<b>Mila</b>	Paris 18e	2002	37	Oui	85 k€	1
<b>PRMA</b>	Poitiers (Poitou)	2006	32	Non	240 k€	3
<b>Culture et Coopération</b>	Saint-Etienne	2010	15	Non	300 k€	8
<b>MASphère</b>	Toulouse	2012	16	Oui	200 k€	2
<b>Tremolino</b>	Nantes	1990	18 (1300 particuliers)	Oui	2,1 M€ (65 % public)	31
<b>Le Damier</b>	Clermont-Ferrand (Auvergne)	2011	46	Non	250 k€	2
<b>La Coursive Boutaric</b>	Dijon	2010	15	Oui	500 k€	3

Figure 5 : Présentation synthétique des huit clusters musicaux observés.

\* Données au premier semestre 2016

\*\* Budget annuel : ordre de grandeur du budget annuel moyen

Afin de disposer de caractéristiques, non exhaustives, des entreprises de l'industrie musicale adhérentes des clusters culturels français, et dans l'objectif de dégager des tendances générales, nous présentons ci-dessous les résultats d'une enquête réalisée en 2015 auprès de quelque 70 adhérents de ParisMix et du Mila<sup>34</sup>.

### **Les entreprises :**

- Statut juridique des entreprises : 32 % SARL, 32 % Asso, 29 % EURL, 4 % SA, 3 % Autres ;
- Activité principale : 36 % Labels - Producteurs phonographiques, 26 % Tourneurs - Producteurs de spectacles, 12 % Editeurs, 4 % Attaché de presse-communicant, 22 % Autres ;
- Date moyenne de création : 2006 (écart : 1996/2014) ;
- Nombre moyen de salariés : 8 (5 équivalents Temps plein), et en moyenne, par entreprise, 1 stagiaire et 9,3 bénévoles ;
- CA 2013/Résultat 2013 moyens : 204 000 euros/+ 42 430 euros - CA 2014/Résultat 2014 moyens : 340 750 euros/+ 28 500 euros ;
- Evolution du CA (et du résultat) sur les trois dernières années : en hausse pour 50% (30%) des entreprises, en baisse pour 25% (25%) des entreprises.

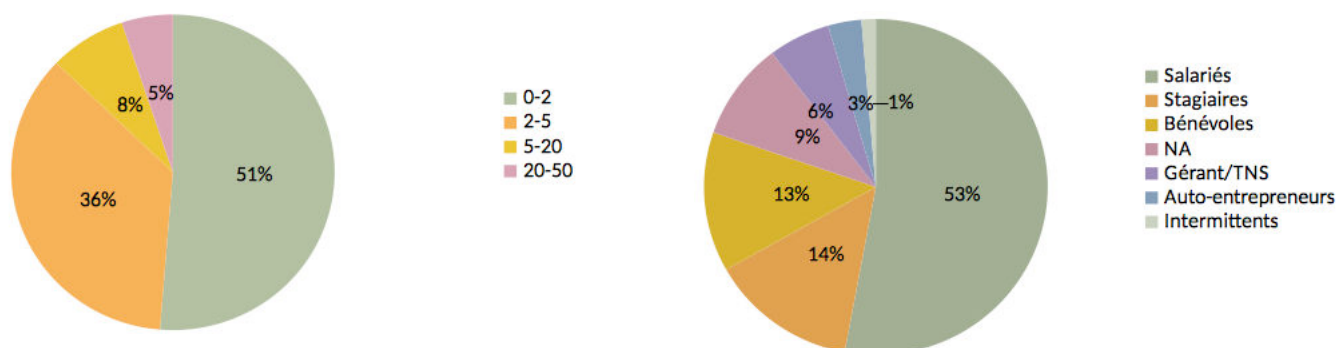


Figure 6 : Nombre de salariés (ETP) et statut des effectifs par structure adhérente de ParisMix ou du Mila. Source : L. Bergé - ParisMix

### **Les entrepreneurs :**

Les entrepreneurs qui ont répondu à l'enquête travaillent dans le secteur musical depuis 12 ans en moyenne (écart de 2 à 33 ans). Le temps passé pour l'activité au sein de l'entreprise est de 100% pour 70% des structures, 75% à 100% pour 18% des structures, plus de 50% pour 7% des structures. La part des revenus de l'entrepreneur issus de l'entreprise s'élève à 100% pour 69% des entrepreneurs, 75% à 100% pour 11% des entrepreneurs, moins de 25% pour 20 % des entrepreneurs. 62% des

34 Enquête réalisée de décembre 2014 à janvier 2015, en ligne (<http://picri-parismusiques.net/>) et en présentiel. Résultats issus de 27 réponses à ce questionnaire, majoritairement par les dirigeants des structures.

entrepreneurs ne disposent d'aucune autre ressource, 11% complètent ces revenus d'indemnités de chômage, 19 % par d'autres activités culturelles pour 19%, 4 % d'un capital antérieur et 4 % des revenus du conjoint.

44 % des entrepreneurs adhérents de ces dispositifs implantés dans le 18ème arrondissement accordent une importance au quartier pour les opportunités qu'il offre, offertes par le quartier pour 44%, 39 % parce qu'il est intégré à un parcours personnel. 28% n'accordent aucune importance particulière à ce territoire d'implantation.

21% des entrepreneurs estiment que leurs métiers et tâches ont évolué énormément au cours des dernières années, 43 % beaucoup, 28 % moyennement et 7 % assez peu.

### **L'activité économique :**

Les principaux besoins estimés par les entrepreneurs consistent en des échanges qualifiants, la constitution de nouveaux partenariats locaux, notamment dans l'industrie musicale. Sont également exprimés, dans une moindre mesure, des besoins de formation, de soutiens financier et stratégique, de mutualisation de moyens techniques.

Les principales tâches assurées par les entrepreneurs sont administratives et de gestion, dont la recherche de partenaires - le profil de dirigeants a été priorisé pour cette enquête -, et dans une moindre mesure relèvent du conseil, de la communication, de la production et de la création.

Tâches	Jamais	Très peu	Peu	Un peu	Beaucoup	Enormément
Création	22,22%	5,56%	5,56%	<b>27,78%</b>	<b>16,67%</b>	<b>22,22%</b>
Production	15,79%	5,26%	0,00%	<b>26,32%</b>	<b>26,32%</b>	<b>26,32%</b>
Conseil	5,56%	5,56%	11,11%	<b>27,78%</b>	<b>16,67%</b>	<b>33,33%</b>
Communication	5,56%	5,56%	11,11%	<b>33,33%</b>	<b>22,22%</b>	<b>22,22%</b>
Administratif	0,00%	0,00%	0,00%	<b>11,11%</b>	<b>44,44%</b>	<b>44,44%</b>
Gestion	5,56%	0,00%	5,56%	<b>5,56%</b>	<b>38,89%</b>	<b>44,44%</b>
Intervention technique	<b>33,33%</b>	<b>44,44%</b>	<b>5,56%</b>	5,56%	5,56%	5,56%
Recherche de partenaires	11,11%	11,11%	11,11%	11,11%	<b>38,89%</b>	<b>16,67%</b>
Animation de votre réseau	5,26%	10,53%	5,26%	<b>36,84%</b>	<b>26,32%</b>	15,79%
Formation (envers d'autres)	<b>15,79%</b>	<b>31,58%</b>	<b>21,05%</b>	15,79%	5,26%	10,53%
Auto-formation	11,11%	22,22%	<b>16,67%</b>	<b>16,67%</b>	<b>33,33%</b>	0,00%
Recherche de clients	0,00%	15,79%	15,79%	31,58%	15,79%	21,05%

Figure 7 : Tâches assurées par les entrepreneurs adhérents.

La stratégie de développement de l'entreprise repose majoritairement sur une croissance des revenus personnels (du dirigeant), le développement de partenariats de proximité et la diversification des activités. L'augmentation de l'effectif de

l'entreprise ne constitue pas une priorité affirmée, à la faveur de réseaux de travailleurs indépendants.

Dvpt entreprise par..	Pas du tout	Un peu	Indifférent	Plutôt	Majoritairement
Croissance effectifs internes	<b>23,53%</b>	17,65%	11,76%	<b>35,29%</b>	11,76%
Croissance revenus personnels	6,25%	12,50%	18,75%	<b>50,00%</b>	<b>12,50%</b>
Dvpt partenariats proximité	0,00%	11,76%	23,53%	<b>52,94%</b>	<b>11,76%</b>
Diversification activités	5,88%	11,76%	5,88%	<b>58,82%</b>	<b>17,65%</b>
Spécialisation activités	11,76%	0,00%	29,41%	<b>41,18%</b>	17,65%

Figure 8 : Orientations stratégiques du développement des entreprises adhérentes.

Les partenaires économiques des entrepreneurs se situent majoritairement hors 18e arrondissement, plutôt en France et à l'international. Aucune stratégie territoriale particulière de recherche de partenaires ne se dégage.

Partenaires éco sont...	Très peu	Quelques uns	Beaucoup	La majorité
Adhérents cluster	<b>68,42%</b>	<b>31,58%</b>	0,00%	0,00%
Dans le 18e	<b>52,63%</b>	<b>42,11%</b>	5,26%	0,00%
A Paris hors 18e	15,79%	21,05%	<b>47,37%</b>	<b>15,79%</b>
En Ile de France	26,32%	<b>57,89%</b>	10,53%	5,26%
En France	11,11%	<b>44,44%</b>	<b>27,78%</b>	16,67%
Ailleurs dans le monde	26,32%	<b>42,11%</b>	21,05%	10,53%

Figure 9 : Situation géographique des partenaires des entreprises adhérentes.

Pour rech. partenaires, vous privilégiez :	Très peu	Peu	Indifférent	Plutôt	Majoritairement
Acteurs locaux	5,26%	<b>26,32%</b>	<b>42,11%</b>	<b>21,05%</b>	5,26%
Acteurs Ile de France	0,00%	21,05%	<b>31,58%</b>	<b>42,11%</b>	5,26%
Acteurs France	0,00%	0,00%	<b>26,32%</b>	<b>63,16%</b>	10,53%
Déjà liés à mes partenaires	0,00%	10,53%	15,79%	<b>68,42%</b>	5,26%
Croisés, contact direct	0,00%	10,53%	15,79%	<b>52,63%</b>	21,05%

Figure 10 : Poids du critère d'origine géographique pour la recherche de partenaires.

### **L'entrepreneur et le cluster :**

73,7% des entrepreneurs estiment que l'activité du cluster leur est bénéfique. Les services les plus connus sont la location de bureaux et le Club Mila - cycle de séminaires. Peu des entrepreneurs ayant répondu à l'enquête connaissent et ont eu recours aux services de formation, de mise à disposition de moyens techniques - MixBox -, du groupement d'employeurs et du Chantier Ecole.

<b>Connaissance des services</b>	<b>Pas du tout</b>	<b>Un peu</b>	<b>Plutôt bien</b>	<b>Très bien</b>
Group'Emploi	<b>36,84%</b>	<b>36,84%</b>	15,79%	10,53%
MixBox	<b>31,58%</b>	<b>21,05%</b>	26,32%	21,05%
CitizenBox	<b>47,37%</b>	<b>31,58%</b>	15,79%	5,26%
Bureaux	10,53%	10,53%	21,05%	<b>57,89%</b>
Formations Musiques Internet	<b>36,84%</b>	<b>42,11%</b>	21,05%	0,00%
Club Mila	21,05%	26,32%	21,05%	<b>31,58%</b>
Cycle conférences	<b>31,58%</b>	<b>31,58%</b>	26,32%	10,53%
Chantier Ecole	<b>57,89%</b>	<b>26,32%</b>	10,53%	5,26%
Evts publics	15,79%	42,11%	31,58%	10,53%

Figure 11 : Niveau de connaissance des services proposés par le cluster.

<b>Recours aux services</b>	<b>Oui</b>	<b>Non</b>
Group'Emploi	15,79%	<b>84,21%</b>
MixBox	36,84%	<b>63,16%</b>
CitizenBox	10,53%	<b>89,47%</b>
Bureaux	<b>68,42%</b>	31,58%
Formations Musiques Internet	5,26%	<b>94,74%</b>
Club Mila	<b>52,63%</b>	47,37%
Cycle conférences	31,58%	<b>68,42%</b>
Chantier Ecole	10,53%	<b>89,47%</b>
Evts publics	31,58%	<b>68,42%</b>

Figure 12 : Recours aux services proposés par le cluster.

D'un point de vue opérationnel, l'adhésion de l'entreprise au cluster a permis principalement de réduire les charges et, dans une moindre mesure, le développement stratégique au sein de la filière musicale. En revanche, ils expriment peu d'intérêt pour l'appui au développement de concepts innovants et leur qualification, notamment dans un souci de redéfinir leurs métiers.

<b>Intérêt Adhésion cluster</b>	<b>Pas du tout</b>	<b>Un peu</b>	<b>Beaucoup</b>
Minimiser les charges	21,43%	35,71%	<b>42,86%</b>
Mieux développer l'activité	7,14%	<b>71,43%</b>	21,43%
Vision plus claire dans la filière	<b>42,86%</b>	<b>57,14%</b>	0,00%
Mieux définir votre métier	<b>64,29%</b>	35,71%	0,00%
Faciliter la réalisation des tâches	35,71%	<b>42,86%</b>	21,43%
Développer des concepts innovants	<b>57,14%</b>	28,57%	14,29%
Vous qualifier	<b>64,29%</b>	28,57%	7,14%

Figure 13 : Principales motivations exprimées par les entrepreneurs pour leur adhésion au cluster.

- Les entrepreneurs s'estiment moins isolés, avoir été un peu aidés dans le renforcement de leur réseau de partenaires, notamment au sein du cluster, ainsi que dans la recherche de modes d'organisation innovants. Ils estiment en



revanche avoir peu bénéficié d'accès à des ressources et outils ou d'aide au développement de partenariats locaux.

<b>Adhésion et réseaux/partenariats</b>	Pas du tout	Un peu	Beaucoup
Moins isolé	0,00%	<b>61,54%</b>	38,46%
Nouveaux partenaires adhérents	15,38%	<b>69,23%</b>	15,38%
Nouveaux partenaires locaux	<b>46,15%</b>	38,46%	15,38%
Développer réseau filière	30,77%	<b>61,54%</b>	7,69%
Organisation innovante	38,46%	<b>61,54%</b>	0,00%
Accès outils et ressources	<b>46,15%</b>	38,46%	15,38%
Partage expérience et parcours	0,00%	<b>76,92%</b>	23,08%

Figure 14 : Principaux bénéfices exprimés par les entrepreneurs de leur adhésion au cluster.

- Les entrepreneurs déclarent participer assez peu aux différentes instances et différents moments collectifs et de concertation proposés par le cluster ou d'autres adhérents.

<b>Fréquence participation</b>	Jamais	Parfois	Souvent	Très souvent
Echanges informels avec adhérents	14,29%	<b>71,43%</b>	14,29%	0,00%
Echanges informels avec cluster	14,29%	<b>57,14%</b>	28,57%	0,00%
Temps formels d'échange	28,57%	<b>57,14%</b>	14,29%	0,00%
Conception de projets Adhérents	<b>57,14%</b>	<b>42,86%</b>	0,00%	0,00%
Conception produits et services Adhérents	<b>64,29%</b>	<b>35,71%</b>	0,00%	0,00%
Mise en œuvre de projets Cluster	<b>71,43%</b>	<b>28,57%</b>	0,00%	0,00%

Figure 15 : Participation des entrepreneurs aux instances et moments collectifs initiés ou soutenus par le cluster.

- Les principales attentes des entrepreneurs concernent la formation et la recherche de nouveaux modes d'organisation avec d'autres acteurs économiques de la filière musicale.

<b>Démarches innovantes</b>	Oui en général	Oui + adhérents Cluster	Oui mais comment faire	Indifférent	Non, pas besoin	Non, pas faisable	Non, pas pensé
Organisation avec autres acteurs	<b>71,43%</b>	7,14%	0,00%	21,43%	0,00%	0,00%	0,00%
Expérimenté puis abandonné	14,29%	14,29%	0,00%	<b>35,71%</b>	<b>21,43%</b>	7,14%	7,14%
Expérimenté puis intégré	21,43%	7,14%	7,14%	<b>35,71%</b>	14,29%	0,00%	14,29%
Besoin de formation	<b>64,29%</b>	7,14%	7,14%	7,14%	7,14%	7,14%	0,00%
Plan de formation	<b>21,43%</b>	0,00%	7,14%	<b>28,57%</b>	14,29%	14,29%	14,29%

Figure 16 : Principaux comportements des entrepreneurs en terme de recherche et développement de nouveaux modes d'action et d'organisation de leurs activités professionnelles.

Ces données générales n'ont pas de réelle valeur statistique mais nous permettent de dégager des tendances relatives aux entrepreneurs adhérents, à leur activité et aux

modalités de leurs relations avec le cluster et le territoire. Ceci nous a notamment permis d'affiner notre méthodologie d'observation tel que nous le précisons ci-dessous.

L'analyse de ces tendances fait émerger les problématiques principales suivantes :

- Outre une relative ancienneté - qui distingue notamment le cluster d'une pépinière - et des activités globalement génératrices de bénéfices, les entreprises adhérentes sont des TPE et PME qui présentent une forte hétérogénéité de leurs effectifs et statuts comme de leurs activités et résultats financiers.
- Les liens avec le territoire sont multiples et s'interpénètrent : opportunité liée au cluster, mais aussi des parcours de vie individuels. Ils ne constituent pas des liens forts caractéristiques de l'activité.
- Le développement économique repose d'une part sur une maîtrise de la croissance des effectifs au profit de réseaux de travailleurs indépendants et sous-traitants et d'autre part sur des partenariats recherchés dans la filière musicale mais sans que le territoire local constitue un critère majeur.
- La majorité des entrepreneurs estiment que leurs métiers ont fortement évolué, générant une répartition des tâches plus complexe et des besoins de compétences nouvelles, pourtant peu acquises par des plans de formation.
- Les services et activités du cluster ne sont que partiellement connus et relativement peu exploités, hormis les services fonctionnels mutualistes. Les entrepreneurs se mobilisent peu pour la participation à des temps collectifs, initiés ou soutenus par le cluster, y compris pour leur qualification ou formation, alors que des besoins semblent ressentis dans ces domaines. Leur adhésion au cluster semble peu induire d'évolution de leurs pratiques et modes d'organisation.

Ces premiers éléments de cadrage de notre objet de recherche nous permettent de poser trois grands types d'enjeux, qui nous permettront de confronter notre hypothèse générale aux réalités observées sur le terrain :

- l'attachement au territoire de ces entrepreneurs et de leur activité semble relativement faible, ou du moins relever davantage d'opportunités - accès à un espace de travail dédié et à des services logistiques mutualisés à moindre coût, accessibilité du cluster par les transports - et de parcours personnels que d'une conscience forte de la pertinence matérielle et symbolique du territoire local pour l'exercice de l'activité et le renforcement de partenariats. D'ailleurs, les collaborations entre les adhérents des deux clusters sont peu fréquentes. C'est donc, de manière paradoxale avec les théories des clusters, une certaine a-territorialité qui caractériserait les activités de ces entrepreneurs, et sans que

leur territorialisation semble constituer un enjeu fort pour eux.

- l'hétérogénéité, notamment face à un enjeu posé pour le cluster culturel de mise en concordance, semble caractériser les statuts, projets, objectifs, modalités d'action et de développement des entreprises adhérentes de ces clusters. Ce même constat, bien que non caractérisé sur le terrain en amont de notre étude, concerne tant les diverses formes du territoire que les diverses formes et stratégies de l'action publique et institutionnelle.

- les équipes stratégiques et opérationnelles des clusters sont ainsi confrontées à des enjeux et tensions forts entre un faisceau de caractéristiques et dynamiques qui relèvent de la socio-économie des entrepreneurs de l'industrie musicale comme de la fragmentation et de la diversité des formes de l'action publique locale. La question se pose donc de manière centrale de leurs capacités à assurer ou animer ces mises en concordance économiques, territoriales, institutionnelles et politiques. Les conditions d'émergence des clusters, notamment de la définition partagée et consensuelle de leur mission et des formes de leurs activités, le poids des inter-individualités et des temporalités dans les dynamiques relationnelles, les types de compétences des équipes, les modalités organisationnelles de l'animation du projet de cluster et de sa mise en œuvre, constituent ainsi des problématiques essentielles dans la vie des clusters culturels et dans leurs relations aux acteurs du territoire.

Sur ces bases, nous proposons une méthodologie d'observation du terrain qui concerne principalement trois types d'acteurs impliqués dans la rencontre entre des fédérations localisées d'activités économiques relevant d'entrepreneurs de l'industrie musicale et des dynamiques territoriales institutionnelles : des entrepreneurs, des acteurs stratégiques et opérationnels du dispositif de cluster, et des représentants de collectivités ou institutions locales concernées par ou impliquées dans le développement du cluster.

### **1.4.3. Méthodologie**

Pour rappel, nous cherchons à caractériser les formes que prennent, dans la réalité d'expériences parisiennes et françaises, le développement de clusters musicaux sur des territoires locaux, en construction permanente et singulière, et le développement de territoires qui s'appuient entre autres sur des dispositifs de pôles de compétitivité dans le champ culturel.

La littérature académique nous fournit à la fois des modèles et théories, et des analyses de processus, dynamiques ou expériences qui situent notre objet d'étude et les conditions de son observation. Ainsi, les enjeux économiques et institutionnels comme les rapports de force locaux et internationaux spécifiques à l'industrie de la musique et à l'économie de la musique constituent un cadre dans lequel nous souhaitons observer les pratiques et modes d'organisation des entrepreneurs de ce secteur fédérés au sein d'un cluster. Par ailleurs, les modalités d'émergence et d'animation des clusters musicaux, tant par les équipes qui en ont la charge que par les collectivités locales et institutions qui les initient, les soutiennent et les financent constituent un second type de données nécessaire. Enfin, nous avons soulevé des enjeux forts de la publicisation des activités de ces dispositifs et de la communication institutionnelle qui leur est associée. Ces processus communicationnels identitaires visent reconnaissance et distinction, et concernent tant les TPE et PME de l'industrie musicale que les aménageurs du territoire et les équipes en charge de la gestion et de l'animation des clusters.

Une pré-étude du terrain, quantitative, nous a par ailleurs permis de dégager des problématiques fortes, saillantes, relatives à une partie de ces enjeux. Nous les avons organisées autour de trois axes principaux, présentés plus haut – faible territorialité économique, hétérogénéités multiples, et capacités des équipes d'animation des clusters.

Les huit expériences françaises de cluster musical constitutives de notre population, et notamment les deux clusters parisiens, seront donc observés selon une méthodologie axée sur la mesure de ces enjeux.

Cette thèse, rappelons-le, s'inscrit dans un programme de recherche financé dans le cadre du programme régionale d'Ile de France Partenariats Institutions Citoyens pour la Recherche et l'Innovation - Picri. Sous la responsabilité d'un responsable scientifique, ce contexte pose le principe méthodologique d'une démarche d'étude de terrain collaborative : acteurs et partenaires des clusters ParisMix et Mila sont donc impliqués auprès des chercheurs dans la définition et le déroulé des travaux d'observation du terrain. Ceci s'est notamment traduit par une forme originale de recueil de données via des ateliers collaboratifs, problématisés et introduits par un

chercheur spécialiste du thème de chaque atelier.

Plus globalement, deux axes méthodologiques guident notre travail d'observation qualitative du terrain : des ateliers collaboratifs et des entretiens individuels semi-directifs d'une part, une analyse sémiotique de supports de communication d'autre part.

#### **1.4.3.1. Ateliers collaboratif et entretiens semi-directifs**

Ce premier axe méthodologique a pour objet le recueil de données relatives aux parcours des acteurs et aux trois enjeux principaux précisés plus haut.

Il s'organise autour de deux outils principaux, auxquels s'ajoutent des immersions dans cinq conseils d'administration et réunions de travail internes et/ou avec les partenaires.

#### **Trois groupes de travail, neuf ateliers collaboratifs :**

Premièrement, neuf ateliers de travail collaboratifs ont donc été organisés - six seulement ont pu être mis en œuvre avant la cessation d'activités du cluster porteur du projet. Leur principe est constant :

- une réunion de deux heures est organisée dans les locaux du cluster ParisMix ou du Mila, à laquelle sont invités des acteurs et partenaires du cluster : entrepreneurs adhérents, acteurs locaux, élus ou représentants d'institutions et collectivités locales, et membres des équipes et administrateurs des clusters.

- chaque atelier porte sur un thème précis, problématisé, qui met en regard des notions académiques théoriques et empiriques, présentées en une vingtaine de minutes par un chercheur en début de séance, et les pratiques, ressentis, interrogations ou positions de ces acteurs partenaires singuliers des deux clusters. La dizaine de chercheurs mobilisés dans ce cadre relève majoritairement des Sciences de l'information et de la communication, mais également de la sociologie, de l'anthropologie, de l'économie ou de la géographie.

- neuf ateliers ont été programmés sur ce principe, organisés en trois séances de trois groupes de travail thématiques. Ces trois groupes de travail correspondent aux trois grands enjeux des relations entre le cluster et son territoire. Afin d'assurer une certaine continuité des échanges, les participants invités à chaque séance d'un même groupe de travail étaient relativement fixes. Ainsi, une cinquantaine de participants ont été sollicités ; les participations effectives aux ateliers se sont avérées à la fois relativement faibles - cinq à dix participants par séance - et peu régulières. Enfin, dans l'objectif que chaque participant puisse préparer ses interventions ou du

moins confronter ses pratiques à chaque problématique abordée, un texte introductif a été diffusé pour chaque atelier. Un site web collaboratif a été mis en place pour cela de janvier 2015 à décembre 2015<sup>35</sup>. Un compte-rendu des échanges a été produit à la suite de chaque atelier.

Les thèmes des neuf ateliers étaient les suivants :

- Groupe de travail *Industrie musicale* :

- La transformation des filières musicales et ses enjeux
- Quelles démarches innovantes pour ces acteurs de la filière sont portées par le Cluster Paris Musiques ?
- Quelles nouvelles formes d'organisation du travail sont proposées par le cluster ?

- Groupe de travail *Territoires* :

- Quelles dimensions territoriales sont concernées par l'action du cluster ?
- Au regard de ses financements, quels sont les territoires d'action du cluster ?
- Quels sont les bénéficiaires de l'action du cluster, notamment dans les domaines de l'insertion et du développement économique ?

- Groupe de travail *Cluster* :

- Le modèle de la grappe d'entreprises et l'enjeu de concertation
- Quelles actions de formation sont menées par le cluster pour ses adhérents ?
- Face aux enjeux d'innovation et de concertation entre une filière économique et des territoires, les modalités d'une conduite de projet spécifique peut-elle se dégager des expériences réussies ?

**Des entretiens individuels semi-dirigés :**

Deuxièmement, une cinquantaine d'entretiens individuels semi-dirigés d'une durée de 1h30 à 4h ont été menés et ont permis le recueil de récits du vécu et du ressenti de chacun, dans sa position d'acteur et de partenaire du cluster<sup>36</sup>.

Parmi les entrepreneurs, qui représentent un bon tiers de cette population, une sélection a été opérée sur la base des données recueillies lors de l'enquête préalable, afin de disposer de récits qui illustrent à la fois la diversité des types d'entrepreneurs et de métiers concernés par les clusters et les tendances fortes relevées.

---

35 Voir <http://picri-parismusiques.net/>. La présentation de la démarche et des ateliers est fournie en annexes.

36 La liste exhaustive des entretiens menés est fournie en annexes.

Les membres des équipes de ParisMix et du Mila ainsi qu'un administrateur de chaque structure et des personnalités fondamentales dans leurs histoires ont été rencontrés. Cela a été également le cas pour les six autres clusters musicaux français identifiés pour notre population d'étude.

Quelques partenaires et acteurs locaux ont été rencontrés, notamment pour leur rôle structurant des relations des clusters avec des réseaux locaux liés à la musique ou à la culture, avec des réseaux institutionnels, ou pour la complémentarité de leurs activités de proximité.

Enfin, les principaux interlocuteurs institutionnels des deux clusters parisiens ont été rencontrés : élus et techniciens en charge de la Culture, de l'Action économique, des Industries culturelles ou de la Politique de la Ville, mais aussi des agents en charge des équipes opérationnelles de développement local. Quelques représentants institutionnels à l'initiative ou en charge du suivi des six autres clusters musicaux ont également été rencontrés.

L'ensemble de ces entretiens, d'un volume global de 120 heures environ, a été retranscrit, en partie ou totalité, sur la base d'enregistrements audio systématiques.

#### **1.4.3.2. Analyse sémiotique de supports de communication**

Le second axe de notre méthodologie, de nature sémiotique, a pour objet le recueil de données relatives aux champs sémantiques, aux signifiants mobilisés et aux modalités de mise en récit du cluster et de ses activités, tant de la part des entrepreneurs que des clusters eux-mêmes et des collectivités locales et institutions. Une centaine de publications, supports de communication, rapports et autres pages de sites web ont été analysées dans ce cadre.

Dans des proportions variables - ParisMix et le Mila constituent également sur cet axe nos sources principales -, ces différents types de documents ont été recueillis et leurs contenus analysés pour les huit clusters français constitutifs de notre population. Plus précisément, notre corpus se compose de :

- onze rapports d'activité des années 2012 à 2015 et quatre documents d'orientation, produits par les clusters musicaux ;
- dix-sept dossiers de candidature ou réponse à appels à projets qui relèvent tant de la labellisation institutionnelle des clusters - SPL, Grappe d'entreprises, PTCE - que de candidatures et demandes de financements de projets dans les champs de l'action culturelle, de l'insertion et du développement local, des industries créatives ;
- une trentaine de supports imprimés de présentation des clusters et/ou de leurs



activités, de manière générale ou thématique, produits soit par les clusters soit par les collectivités locales qui les promeuvent ;

- sept documents internes aux clusters qui relèvent soit de contractualisations avec les adhérents, de chartes éthiques ou de règlements intérieurs ;

- quelque soixante pages web - dont neuf documents vidéo - issues des sites web des clusters, des collectivités locales ou de partenaires nationaux et locaux, et relatives aux histoires, activités et services de ces dispositifs ainsi qu'aux projets de territoires et aux modalités de leur gouvernance présentés par les institutions et collectivités.

Notre objectif, par l'analyse sémantique de ce corpus, résidait dans la caractérisation des contextes opérationnels et des cadres symboliques de référence dans lesquels sont publicisés les clusters et présentées leurs activités et modalités de fonctionnement. Nous nous sommes notamment attachés à la temporalité de ces caractéristiques, celles-ci étant susceptibles d'évoluer au fil du temps, ainsi que selon les types de publications et leurs destinataires.

Deux grands champs sémantiques ont été mobilisés pour cette analyse :

- le premier est relatif au positionnement sectoriel du cluster sur son territoire : est-il majoritairement présenté comme un dispositif économique, culturel, de développement local, d'innovation, d'animation ou d'aménagement du territoire ? Ce positionnement communicationnel s'avère-t-il cohérent sur l'ensemble des supports de médiation produits par les partenaires ? Est-il stable dans le temps ? Est-il appuyé sur des actions, stratégies ou tactiques relevées par ailleurs au sein du cluster et via les entretiens ? L'industrie musicale est-elle visible dans ces supports, et sous quelles formes ?

- le second est relatif aux modèles des territoires créatifs – et à ceux liés aux pôles de compétitivité - et vise à situer chaque dynamique de développement d'un cluster dans un projet plus large, politique et institutionnel. Nous nous sommes ici attachés aux notions mobilisées de manière récurrente par ces modèles d'aménagement et d'organisation du territoire : l'innovation, les écosystèmes, la créativité, la transversalité, la coopération, etc. Là encore, cette approche nous a permis de repérer des signifiants et de caractériser des cadres de référence symboliques selon lesquels les clusters sont mis en intrigue dans un récit du territoire et de son évolution par l'action des aménageurs.

Nous n'avons pas retenu de méthode quantitative d'analyse textuelle, qui ne nous a pas semblé pertinente au regard de notre objet d'étude. L'objectif de l'analyse de

corpus réside fondamentalement dans les discours des différents partenaires, dans les représentations et réalités idéelles sur lesquels ils s'appuient, et dans l'identification de concordances ou de discordances entre leurs cadres de référence respectifs. L'enjeu de cette approche réside, enfin, dans l'identification de concomitances entre ces éventuels points de rupture ou de cohérence communicationnels repérés et des événements, phénomènes ou périodes charnières, identifiés dans les dynamiques de développement opérationnel des clusters concernés.

Notre méthodologie générale nous fournit donc des données factuelles - dates, chiffres clés, acteurs impliqués -, des données qualitatives issues de récits des acteurs relatifs aux trois grands enjeux que nous avons identifiés, et des données sémantiques relatives aux représentations et énonciations des clusters par les acteurs inter-dépendants.

Ces choix, s'ils peuvent bien entendu être discutés, nous semblent cependant cohérents pour nous fournir, dans notre positionnement socio-économique et communicationnel, des données qui permettront de confronter nos propositions théoriques et notre hypothèse à des dynamiques locales, enclenchées et vécues de manière singulière. Notre population de clusters musicaux et de leurs territoires, tous deux observés à travers des récits et discours d'acteurs variés, nous semble pertinente pour, au-delà d'études cas monographiques, prétendre dégager des tendances générales et des spécificités, à partir desquels nous souhaitons tenter de définir des équilibres idéal-typiques autour des dynamiques d'acteurs hétérogènes et de leurs rapports de force, dans le cadre de la création et du développement de clusters culturels sur des territoires locaux français.

Des données du même ordre issues d'expériences menées hors du territoire français, donc dans d'autres contextes administratifs, politiques et économiques, ou dans d'autres secteurs d'activité, qu'ils relèvent des industries culturelles, des industries créatives ou d'autres secteurs relatifs à la production de biens symboliques, pourraient bien entendu compléter notre analyse. Outre les singularités liées aux modalités de développement des territoires français métropolitains, ces démarches d'observation de dynamiques de spatialisation fédératrice d'entrepreneurs culturels pourraient enrichir les travaux et réflexions sur les spécificités des industries culturelles au regard d'autres secteurs des industries des biens symboliques.

## **2. DES ENTREPRENEURS MUSICAUX ET DES CLUSTERS TERRITORIALEMENT PEU ANCRÉS**

Nous cherchons ici à caractériser les modalités d'organisation et d'action des entrepreneurs musicaux réunis au sein des clusters observés en interrogeant spécifiquement leurs rapports au(x) territoire(s) et aux acteurs publics. Nous avons vu dans la première partie que l'industrie musicale se caractérisait, entre autres, par des phénomènes de concentration accrue de quelques acteurs majeurs d'envergure mondiale et de diversification des activités d'une multitude de petites et moyennes entreprises qui, pour certaines, entretiennent des relations d'interdépendance avec ces groupes internationaux et leurs filiales et en constituent notamment un vivier. Des structures indépendantes de ces grands groupes développent également des activités en cherchant d'autres modèles économiques, à la marge des filières industrielles dominantes desquelles elles tentent de s'émanciper.

Cette industrie est par ailleurs marquée par la démocratisation des accès à des outils de production et de diffusion musicale, notamment numériques, par des phénomènes de convergence de technologies et d'usages, qui tendraient à estomper les contraintes spatiales au profit d'organisations en réseaux et communautés. Au sein des TPE et PME de la production de musique enregistrée, l'activité économique des entrepreneurs semble ainsi a priori peu territorialisée ou, du moins, peu influencée par le territoire. Si les activités de production de spectacles ou de diffusion entretiennent des liens évidents avec des lieux déterminés et spatialement organisés, la production de supports d'oeuvres musicales, notamment au format numérique, l'édition comme la promotion d'artistes et la valorisation de leurs productions constituent en revanche un ensemble relativement normé et structuré autour d'esthétiques ou de relations inter-individuelles subjectives. L'espace géographique, voire même la proximité spatiale [Carré, 2008, p. 9], apparaissent peu déterminants tant pour l'implantation de l'entreprise que pour le développement de son activité et la gestion des collaborations et partenariats. Un représentant d'une fédération professionnelle précise :

« Du côté des producteurs, des labels et des éditeurs, j'ai l'impression que le territoire, c'est plus un discours que des réalités et qu'au contraire ce sont des activités qui sortent des préoccupations territoriales. Les plus professionnels sont ceux qui s'en extraient et pas ceux qui s'y ancrent. A part quand on est dans le *Live*, je crois que l'aspect territorial joue très peu.

En revanche, ce qui reste là dessus, tout de même, c'est de parler à ses collègues et à d'autres. On peut utiliser le mail ou Skype, mais ça reste très différent quand on se rencontre. Ça n'aboutit pas aussi vite à des choses aussi concrètes et tangibles que la réunion où il se passe des choses, où il y a une émulation. Ça, ça manque, et ça reste encore trop souvent des moments de hasard. Et les réunions, c'est aussi l'occasion de

rencontres improbables, parce qu'on ne maîtrise pas tout et qu'il est toujours pertinent de rencontrer et d'écouter des gens qui sont dans d'autres milieux, qui ont d'autres points de vue. Mais c'est un vrai choix aussi, ça prend du temps. C'est une démarche. »

Les réseaux déjà constitués et en permanente revivification ou reconfiguration, les rencontres informelles, l'affect et la recommandation par les pairs constitueraient donc les modes d'organisation et d'action principaux pour ces acteurs, sans attache territoriale marquée. Pour autant, et même si cela relève de tactiques plutôt que de réelles stratégies, par le fait même de leur adhésion à un cluster, les entrepreneurs observés situent leur activité sur un territoire local. Et sur ce territoire sont en œuvre une diversité de dynamiques sociales, culturelles, économiques, politiques qui constituent un cadre pour leur action économique. Le cluster culturel n'apporterait ainsi pas une réponse à un besoin fort de territorialité de ces entrepreneurs mais constituerait une territorialité « par nature ». Comment se manifeste, concrètement, cette territorialité des entrepreneurs musicaux et de leurs activités ?

Si les rapports de chaque cluster à ses territoires s'avèrent singuliers, et plus ou moins centraux dans leur histoire, les entrepreneurs sont toujours confrontés à l'espace de leur action économique. Les adhérents stéphanois de Culture et Coopération ont construit leur projet fédératif autour d'une culture commune qui mêle économie et territoire, dans un équilibre variable entre marché et développement local, sans que le principe d'un ancrage territorial collectif ne se soit imposé – ils définissent leur réseau comme cluster sans que celui-ci soit spatialement situé en un lieu défini. « Au moins, ça nous oblige tous à nous déplacer et à aller voir ce que font les autres », estime l'un de ces adhérents. A Dijon, la Coursive Boutaric et ses quinze entreprises adhérentes ont développé des relations partenariales autour d'un projet localisé. Ce n'est qu'au fil du temps et lorsque l'opportunité s'est présentée que s'est imposé le principe d'une implantation collective dans un immeuble d'un quartier sur lequel ils ont trouvé un terrain opportun à l'exercice de leurs activités. Le projet initial de ParisMix de professionnalisation d'entreprises informelles des Musiques du Monde s'est même construit sur la base des spécificités d'un territoire ciblé, le quartier parisien de La Goutte d'Or.

Que cela soit recherché de manière volontariste ou que cela relève de non-choix ou de choix par défaut, le développement du cluster constitue en lui-même une localisation des activités de ces entrepreneurs. Ressources ou freins à leur développement, les opportunités et singularités de ces territoires s'avèrent actives sur le projet et l'activité économique des adhérents des clusters. A Nantes, Trempolino a ainsi dû redéfinir son projet du fait de son implantation sur l'Île de la Création, pourtant distante de quelques centaines de mètres de son site initial. La territorialisation induite par l'inscription dans une dynamique localisée de cluster - ainsi que la forme architecturale et l'infrastructure que constitue ce cluster - a dans ce cas bouleversé le

projet, les métiers, les modalités d'action et les modes d'organisation de la structure. De manière réflexive, et c'est là l'un des arguments des modèles de territoires créatifs, l'activité des entrepreneurs et du cluster contribuerait à l'évolution du territoire local, dans une concordance matérielle et symbolique toujours singulière mais dont nous tenterons ici de dégager les ressorts communs.

Nous caractérisons donc dans ce chapitre cette tension entre des tendances à l'a-territorialité, voire une dé-territorialisation, des activités et modes d'organisation des entrepreneurs musicaux fédérés au sein d'un cluster, et des phénomènes ou processus locaux qui les impliqueraient de fait ou les inciteraient à une territorialisation, totale ou partielle. Nous avons vu que le cluster culturel ne peut être considéré que comme un dispositif exclusivement économique, notamment sur des territoires en construction identitaire. Forme contemporaine de pôle de compétitivité, souvent initiée ou soutenue par les institutions et collectivités locales, le cluster est impliqué dans une diversité de dynamiques territoriales, qui en partie le justifient. De manière singulière selon les histoires locales, celles-ci concernent l'emploi et l'insertion, le développement et l'animation culturelle, l'urbanisme et la requalification urbaine, ou encore des stratégies identitaires de rayonnement et d'attractivité du territoire. Nantes, bien entendu, mais aussi Saint-Etienne, Clermont-Ferrand ou Paris ont sur ce point déployé un ensemble d'actions de type communicationnel qui s'appuient sur leurs clusters culturels. En quoi cela influe sur les modalités d'action des entrepreneurs ?

Afin de caractériser les degrés et formes de territorialité des clusters musicaux, nous proposons de nous appuyer sur les dynamiques économiques qui ont mené à leur création et à leur développement. Précisément, nous retracerons des parcours d'entrepreneurs musicaux, y compris à travers les modalités de professionnalisation d'acteurs culturels devenus entrepreneurs, afin de relever d'éventuelles formes de territorialisation de leurs modes d'organisation ou de leurs activités, avant ou après leur inscription dans un dispositif fédératif localisé de type grappe ou cluster. Nous identifierons notamment les principaux ressorts des relations qui, dans ce contexte, peuvent se tisser entre ces entrepreneurs et le territoire de leur activité. Nous verrons que, même au coeur d'un processus institutionnel de construction d'un territoire créatif, l'évolution des stratégies territoriales et de territorialisation de ces entrepreneurs reste complexe, parfois marginale, voire consistent même en des résistances à ce processus. Nous observerons si, y compris pour leurs activités de diffusion, les implications de ces entrepreneurs vis à vis de leur territoire local relèvent majoritairement de stratégies ou d'opportunités, de tactiques et expérimentations plus ou moins subies. Nous chercherons à identifier si, au moins autant que des critères strictement économiques de gestion et de gouvernance, n'entrent pas également en jeu dans ces rapports au territoire les parcours de vie, les

attaches personnelles, le confort de l'entre-soi et d'accès facilités au foncier et à des ressources qui simplifient l'activité professionnelle quotidienne.

### **2.1. Du créateur entrepreneur à l'entrepreneur créatif : l'enjeu de transformation de l'oeuvre en produit**

Le cluster constitue un dispositif économique de fédération, en un lieu ou sur un espace défini, d'entrepreneurs relevant d'un même secteur d'activité, que leurs métiers soient identiques ou complémentaires. Le cluster musical s'adresse ainsi à des entreprises de l'économie ou de l'industrie musicale ; il est attendu que leur dirigeant soit un entrepreneur, c'est à dire qu'il se positionne au sein de marchés - publics ou privés - et qu'il mobilise des compétences et outils de gestion de son organisation. Son modèle économique s'appuie sur la vente de prestations ou services, éventuellement complétée de financements publics, et sur un ensemble de dépenses liées à l'exercice de son activité, dont l'emploi de salariés. Le secteur de l'industrie de production de musique enregistrée présente, sinon la spécificité, du moins la particularité de constituer un espace de transformation d'une oeuvre, d'une création artistique, en un produit, destiné notamment à des marchés.

Nous commencerons par caractériser les modalités de mise en concordance, par ces acteurs économiques, des spécificités de l'activité de création artistique et de celles de l'économie marchande. ? Au Mila parisien, plusieurs directeurs de labels et maisons de production ont été ou sont encore musiciens ; leur projet économique est né et s'articule autour de la création musicale. Sans nier la dimension économique qui peut animer ces créateurs, elle ne constitue pas, *a priori*, leur motivation première ; autrement-dit, en quoi les compétences et modes d'action des musiciens en acte de création se distinguent de ceux des entrepreneurs chargés de valoriser cette création sur des marchés ? Si cela est le cas, comment s'opère et se manifeste, notamment au sein du cluster, cette mise en concordance d'un projet de création artistique et d'un projet d'action économique ?

Dès les années 2000, la sociologie de l'art posait l'artiste, en tant qu'individu ayant une activité de création, en archétype du travailleur de nos sociétés contemporaines [Menger, 2002]. Quelques années plus tard, dans un contexte international de promotion d'une économie créative, l'artiste et les acteurs culturels deviennent les figures d'un processus général et profond de modification des relations de l'individu au travail. « Nombre d'auteurs insistent sur la montée de la précarité liée aux formes de travail free lance promues par les perspectives en termes d'industries et d'économie créatives. Mark Banks et David Hesmondhalgh [2009, p.418] notent que ce faisant, à la fois la dimension collective du travail est niée, tandis qu'une dimension méritocratique est introduite. Dans le même temps, des logiques de



rémunérations individualisées, proportionnées au talent de chacun et aussi à la prestation, se développent. Il s'agit là d'une alternative au modèle du salariat [Bouquillion & LeCorf, 2010, p. 25]. Concrètement, de quelles manières et sous quelles formes un individu, dont les pratiques relèvent de l'acte de création, parvient-il à adopter des modes de faire, des modes d'organisation, des rapports de l'oeuvre au produit marchand [Huet & al., 1978], susceptibles de lui conférer une identité d'entrepreneur, de chef d'entreprise, de manager ? Et, surtout, les clusters culturels constituent-ils un lieu de ce processus et d'une promotion généralisée de ces rapports précarisés et dé-solidarisés au travail ?

En février 2015 se sont déroulées les premières Rencontres nationales du réseau de l'accompagnement à l'entrepreneuriat culturel, à Clermont-Ferrand. Elles ont donné lieu à la création d'un réseau professionnel national baptisé « Entreprendre dans la culture »<sup>37</sup> auquel ont adhéré quelque 140 organisations. *Le Transfo* et le *collectif Merci*<sup>38</sup> ont co-organisé cet événement dans un agenda opportun à cette dynamique fédérative qui vise à souligner et affirmer les spécificités de l'entrepreneuriat dans les secteurs des industries culturelles. Dès 2013 et 2014, des groupes de travail et conférences avaient permis échanges et réflexions sur ces spécificités, notamment dans le cadre du développement de clusters culturels dont l'une des fonctions affichées réside dans la professionnalisation. En mai 2014 a été rendu public un rapport commandé par le ministère de la Culture et réalisé par Steven Hearn<sup>39</sup> qui souligne l'importance d'un support institutionnel et public à ces entrepreneurs, tant en terme de qualification que via le développement d'outils financiers adaptés à ces secteurs économiques. Ces rencontres nationales précédaient de quelques semaines l'organisation par la DGMIC<sup>40</sup> d'un premier Forum de l'entrepreneuriat culturel. Tant de l'initiative des professionnels que via le soutien institutionnel, des questionnements de fond sont ainsi soulevés depuis les années 2000 sur l'évolution de la figure et du « métier » d'artiste ou de créateur : dans quelle mesure un professionnel de la création est-il un entrepreneur comme les autres ou un individu confronté à des problématiques spécifiques ?

Deux questions centrales ont été débattues et travaillées durant ces premières

---

37 Chiffres au 1<sup>er</sup> juillet 2016. Source : <http://www.entreprendre-culture.fr/>

38 Le Collectif MERCI, pour Mission Entreprendre dans les Réseaux de la Culture et de l'Innovation, s'est initialement développé en Ile de France et a modifié ses statuts suite à la constitution du réseau national afin d'en assurer l'animation, en lien avec la DGMIC du ministère de la Culture.

39 Steven Hearn a créé en 2000 l'agence d'ingénierie culturelle *Le troisième pôle*. De 2008 à 2015, il a assuré la Direction de la Société de gestion de la *Gaîté Lyrique*, à Paris sous délégation de service public. En 2008, il a créé *Scintillo*, une holding rassemblant la diversité de ses participations dans des entreprises culturelles, et l'incubateur culturel *Créatis*.

40 Au sein du ministère de la Culture et de la Communication, la Direction Générale des Médias et des Industries Culturelles « définit, coordonne et évalue la politique de l'État en faveur du développement du pluralisme des médias, de l'industrie publicitaire, de l'ensemble des services de communication au public par voie électronique, de l'industrie phonographique, du livre et de la lecture et de l'économie culturelle. » Source [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr)



rencontres nationales des structures d'accompagnement. La première résidait dans cette dualité entre d'une part des réalités et imaginaires du travail de création, dont les « bricolages » et le rejet du marché constitueraient des valeurs partagées, et d'autre part les exigences de rationalité et de stratégie liées à la gestion d'une entreprise, relève-t-elle du secteur des industries culturelles. C'est au fond la question de l'industrialisation de la culture qui, à travers les individus qui la vivent, est ainsi posée, concrètement : à quelles conditions l'acte créatif et les métiers qui lui sont associés sont susceptibles d'être organisés en tâches, en réseaux de compétences, en plans de financement, en stratégies visant une rentabilité économique et financière ? Quelles compétences, quelles modalités d'organisation, quels outils, et surtout quels « états d'esprit » ou cadres de référence sont en jeu dans ce processus d'industrialisation des métiers de la création ?

La seconde interrogation concernait, sous diverses formes, l'enracinement dans des pratiques nouvelles et des réseaux locaux des entrepreneurs accompagnés par ces structures, financées pour une bonne part des collectivités locales, notamment au titre de la formation professionnelle : au-delà d'opportunités de qualification permises par des dispositifs de formation, comment accompagner les entrepreneurs dans une posture réellement nouvelle pour beaucoup de fédération avec d'autres acteurs, qu'ils relèvent du même secteur d'activité ou plus largement des industries des biens symboliques et de l'action locale. Deux volets guident donc ces modalités de professionnalisation : d'une part l'acquisition de compétences liées à la gestion d'entreprise - dont la capacité à mobiliser des investissements et partenaires financiers pour les projets - et d'autre part le développement d'une culture du réseau, de la collaboration pour la recherche et le développement, en lien avec les spécificités du territoire et dans des relations fortes avec les institutions - à tel point que le rapport de Steven Hearn commandé par le ministère de la Culture a constitué une base générale de travail et que ce dernier, via sa délégation aux industries culturelles, a organisé quelques mois plus tard son Forum de l'entrepreneuriat culturel. Concentrées dans les agglomérations, ces structures d'accompagnement incitent à la concentration des acteurs culturels, et les clusters, friches et hôtels d'entreprises culturelles et autres pépinières ont été posés comme des espaces opportuns face à ces deux objectifs. En évoquant la période de préfiguration de l'un des clusters musicaux, l'un de ses porteurs résume :

« La grappe peut permettre de créer des postes, des partenariats, des collaborations qu'on n'arrive pas à créer chacun, des outils mutualisés et nouveaux. Et les réunions qui sont nées de ces choses là ont aussi été l'occasion d'une intelligence collective, de mieux comprendre ce que les autres ont dans la tête. »

S'affirmer en entrepreneur culturel passerait ainsi par l'acquisition de compétences - rendue nécessaire par la diversification et la spécialisation des tâches -, mais aussi

par l'implication dans des espaces de collaboration, dont certains sont portés par les territoires locaux. Se dégage ici une première fonction mutualiste des clusters musicaux face aux modalités d'action des entrepreneurs culturels. Celle-ci pourrait cependant s'appliquer à tout autre secteur d'activité. Peut-on en dégager des spécificités liées à l'économie et à l'industrie de la musique ?

### **2.1.1. La production de biens culturels musicaux : l'exclusivité des entrepreneurs ?**

L'économie de la musique repose sur l'articulation d'une grande diversité d'acteurs. Tous ne se retrouvent pas au sein des clusters musicaux observés. Ainsi, nous situons ces clusters dans un contexte local où ils ne constituent qu'une forme, parmi d'autres, de fédérations d'acteurs culturels. Nous les posons notamment aux côtés d'une part d'un ensemble, assez vaste et en croissance, d'amateurs et d'acteurs isolés ou fédérés sous des formes peu institutionnalisées, et d'autre part d'acteurs et dispositifs institutionnels qui oeuvrent dans les secteurs de la formation, de l'accompagnement ou de la diffusion.

#### **2.1.1.1. Des réseaux locaux d'acteurs en marge des institutions**

La démocratisation de l'accès aux outils de production musicale et aux plateformes de diffusion ont notamment permis l'émergence, ou du moins le renforcement, d'une population qui dispose de capacités techniques de création, de production et de diffusion comparables aux ressources exploitées par les professionnels. Amateurs, ils accèdent également à des cursus de formation et qualifient leurs pratiques, notamment dans les musiques actuelles et la musique électronique, pour atteindre des niveaux de compétences potentiellement suffisants pour une mise sur le marché de leurs productions.

Même si leurs réseaux de coopérations s'avèrent moins fournis et localisés, même si leur projet, serait-il animé par des objectifs économiques, se définit autour de la valorisation de leur propre expression artistique, et même si les effets de promotion et de valorisation via les plateformes et réseaux collaboratifs restent limités, ces acteurs participent néanmoins aux processus contemporains de recomposition du secteur de la production musicale et de l'économie de la musique. D'une part, leur activité de production et de sa valorisation, même au sein d'une économie de la culture, ne repose pas sur des processus majoritairement industriels. Qu'ils soient qualifiés d'amateurs, d'artisans ou de semi-professionnels, ces acteurs se retrouvent peu dans une démarche fédérative de cluster. Ils sont davantage présents dans des friches culturelles, squats d'artistes et autres formes peu institutionnalisées. Leur

activité se développe fortement au sein de réseaux locaux. Elle ne s'insère qu'à la marge, bien que nécessairement, dans un ensemble relationnel d'acteurs économiques régi par des rapports de force et des enjeux capitalistiques. Un adhérent d'un cluster souligne les nécessaires relations d'interdépendance entre toute forme d'artiste musicien et le marché :

« Avec l'internet, il y a un mythe du clic qui fait signer dans une grosse maison. Mais il y a toujours besoin de quelqu'un pour conseiller, en promo, sur le clip, sur le choix des morceaux de l'album, etc, pour attirer l'attention sur l'artiste. Nous, sans leur talent et leur créativité, on n'existe pas. Mais eux, sans nous pour communiquer avec le public, les professionnels et les médias, ils n'existent pas non plus. Et pour faire ça, c'est important de créer une relation de confiance. Je fonctionne avec mon coeur et ma tête. Il faut les bons éléments, mais aussi que je sente que je peux apporter quelque chose. »

D'autre part, les dynamiques territoriales, notamment d'origine institutionnelle, influent peu sur les pratiques de ces acteurs, sur leurs modes de faire et modalités d'organisation. Ceux-ci sont d'ailleurs parfois développés dans le souci prioritaire de se dégager de ces dynamiques locales, voire de s'y poser en résistance, comme si « la charge critique des innovations musicales et organisationnelles était explicitement liée au maintien de l'artiste dans la marge de la société, dans une distance aux lieux trop exposés à la domination des logiques officielles et marchandes » [Jouvenet, 2006, p. 226]. Certes, le modèle des villes créatives sollicite cette population, jusqu'alors isolée ou active au sein de friches culturelles et tiers-lieux et autres initiatives citoyennes d'expression des pratiques culturelles, qui sont tolérées ou rejetées par les institutions et collectivités locales. Le développement des scènes locales, y compris avec l'appui de SMAC et autres lieux de diffusion alternatifs ou privés - les cafés-concerts, espaces associatifs et autres clubs participent encore sur les territoires de l'expression d'une économie locale de la musique - constitue par exemple un contexte propice à ces pratiques. Ces acteurs constituent donc une ressource pour le territoire tout autant qu'ils en saisissent les opportunités pour leur démarche de création, de production et de diffusion. D'ailleurs, les collectivités locales développent des politiques visant à « Rapprocher le monde culturel de l'économie »<sup>41</sup>, sur la base d'un postulat que « les acteurs ou associations du monde culturel apparaissent souvent loin des réalités économiques, ce qui est du reste compréhensible de la part d'artistes. »

Cependant, nous avons construit notre objet d'étude autour de l'articulation de dynamiques territoriales locales avec des processus spécifiques de fédération spatiale d'acteurs économiques de la musique : les grappes et clusters. Nous nous limiterons à l'étude de ces dispositifs, sans nier leurs interactions avec d'autres formes de spatialisation de l'économie musicale.

---

41 Source : Rapport du Conseil de développement Economique Durable de Paris - CODEV -, Mairie de Paris, 2006.

### **2.1.1.2. Les lieux de diffusion et les réseaux institutionnels, partenaires des clusters musicaux**

Les structures de diffusion musicale, ou plus largement de diffusion culturelle, constituent un second type d'acteurs économiques qui, de manière évidente, ancrent leur activité sur un territoire local. Leur activité s'avère fortement liée aux politiques publiques nationales et locales de soutien et de développement de la diffusion culturelle. Ces structures, que ce soit à l'échelle urbaine ou nationalement et internationalement, s'inscrivent toujours dans des réseaux de structures partenaires, tant pour la définition de leur programmation et la gestion de leurs publics que pour des échanges professionnels et la structuration ou la reconnaissance de leurs métiers. ParisMix et le Mila ont entretenu des relations avec de tels lieux de diffusion de proximité, dont le Centre municipal Barbara sur la Goutte d'Or. Pour autant, ces scènes, locales ou nationales, associatives, de statut public, ou entreprises marchandes, ne sont majoritairement pas spatialement associées à d'autres structures économiques du secteur de la production musicale. Dans leur rapport au territoire, elles constituent un lieu de rencontre entre des artistes et des publics et participent d'une valorisation, voire d'un « dispositif de visibilité » déployé par l'activité située [Voirol, 2005] et auquel les institutions sont attentives. D'ailleurs, depuis les années 1980, les politiques publiques nationales et locales concernent prioritairement le soutien aux structures de diffusion artistique et culturelle, dont la mission relève autant de l'animation territoriale que du développement économique. Les enjeux et problématiques des entreprises vouées à la diffusion culturelle leur sont spécifiques et nous les excluons de notre champ d'observation.

En revanche, sans pour autant caractériser leur activité, nous relevons la présence – ou l'association - de lieux de diffusion au sein des clusters musicaux que nous observons. En effet, au-delà de leur activité propre, ces cas de scènes impliquées dans un processus fédératif et mutualiste révèlent des intentions, stratégies, dynamiques singulières ; au regard de notre objet d'étude, ces lieux de diffusion prennent un sens particulier lorsqu'ils s'avèrent localement interdépendants d'activités de production, d'édition, voire de recherche et développement au sein des industries culturelles et des industries créatives.

Enfin, l'économie locale de la musique est également constituée de nombreux acteurs institutionnels. Etablissements d'enseignement et de formation musicale, agences nationales et régionales de soutien et de promotion, mais aussi festivaliers et grandes entreprises associées aux *majors*, constituent ainsi un contexte qu'il est nécessaire de prendre en compte pour caractériser l'émergence et le développement d'un cluster musical. Selon les cas, ces acteurs sont des partenaires directs du cluster ou de ses adhérents, ou contribuent à définir un cadre d'action pour la dynamique de fédération et de mutualisation. Sans caractériser spécifiquement l'activité de ces

acteurs institutionnels, nous soulignerons leur éventuelle implication dans le processus de clusterisation, tant via les rapports de force auxquels ils participent que via le cadre symbolique qu'ils contribuent à forger sur le territoire.

Nous précisons donc ici le fait que l'économie locale de la musique ne relève pas exclusivement de l'activité de clusters musicaux, en fussent-ils des acteurs essentiels. Une grande variété d'acteurs contribue à cette économie, dans une dynamique extra-locale, et constitue un cadre d'action pour chaque cluster observé dans ses rapports aux dynamiques territoriales. Notre objet d'étude se limite donc aux processus locaux de fédération spatiale d'entreprises du secteur de la musique. Sans être exclus de nos analyses, les réseaux professionnels, les acteurs institutionnels, les lieux de diffusion et une diversité de formes de participation à l'économie de la musique constituent un environnement, matériel et symbolique, qui nous permettra de caractériser les singularités de chaque cas observé.

### **2.1.2. Des parcours d'entrepreneurs et des rapports au marché hétérogènes**

Comment s'opère le déploiement de projets, parfois fortement subjectifs, vers des logiques économiques marchandes ? Et sous quelles formes le cluster constitue-t-il une ressource pertinente face à cet enjeu ? Peut-on dégager des profils-types de ces rapports subjectifs au marché ?

La trentaine d'entreprises adhérentes du Mila est majoritairement constituée de labels - une trentaine, pour environ 300 répertoriés sur le territoire parisien -, éditeurs et producteurs indépendants, en lien fort et souvent intime avec les artistes musiciens. Les adhérents de ParisMix oeuvraient, initialement, dans le secteur des Musiques du Monde. Dans les deux cas, le cadre symbolique de l'activité est commun et permet une cohabitation et une collaboration sur la base de tactiques qui permettent à chacun, sans modifier profondément ses modes de faire, d'optimiser son activité selon les besoins de chaque projet. Si les liens affectifs au territoire sont souvent présents, les principales motivations des entrepreneurs adhérents concernent l'accès à un espace de travail dédié, à des conditions financières inférieures à celles du marché, et dans la visibilité qu'apporterait la fédération spatiale. Cependant, les métiers, les formes d'entreprises et les parcours de ces entrepreneurs divergent autant que la place qu'occupe le territoire dans leurs activités. Notre étude de préfiguration auprès des adhérents de ParisMix et du Mila, appuyée par les entretiens menés dans les autres clusters, nous permet de dissocier, de manière forcément caricaturale, trois grands types de profils d'entrepreneurs musicaux et de parcours menant à l'adhésion aux clusters et qui entretiennent des rapports distincts tant au marché qu'à la territorialité de leurs activités.

### **2.1.2.1. L'entreprise comme nécessité : la création et le sensible priment sur la stratégie économique**

Certains sont devenus chefs d'entreprise dans la continuité d'une activité de création et face à la nécessité de disposer d'une structure juridique et administrative. « Pour moi, le label s'est fait pour que certains projets voient le jour. Je l'ai monté comme une boîte de production. Je bossais beaucoup en Angleterre, j'avais besoin d'une boîte pour facturer », explique un musicien producteur.

« Moi, ça me paraissait dingue d'avoir une boîte. Mais c'était une coquille vide. Après, quand j'ai monté le label, j'ai monté une société en France, mais j'ai commencé d'abord à produire. Je ne pensais pas que je devrais monter un vrai label, que ce serait juste une société de production. Je n'ai même pas fait gaffe au nom, je pensais qu'il n'apparaîtrait pas. Et au fur et à mesure, parce que les projets ne se montaient pas autrement, je suis devenu un vrai label. Au début j'étais en licence, finalement je me suis mis en distribution, et aujourd'hui je suis même mon propre distributeur. Mais ça n'a jamais été un choix. Je ne sais toujours pas lire un bilan. »

Y compris lorsqu'il s'agit de produire et promouvoir un nouveau groupe de musiques actuelles, ce sont prioritairement sur la base de ressorts esthétiques, humains, que ce premier type d'entrepreneurs développe les relations professionnelles, avec des accords tacites et implicites préférés aux contrats, aux stratégies planifiées et aux techniques de gestion.

« Je sais que je ne suis pas bon pour commercialiser les choses. Les artistes qui font des labels ont souvent tendance à signer des gens qui vont dans la même direction qu'eux, or c'est très dangereux. Moi, tout ce qui fait référence à un truc qu'on a déjà sorti, même si c'est mieux, ça ne m'intéresse plus. Mais, le fait d'être artiste et de faire un label, j'ai l'impression d'avoir une perception de la musique plus instinctive et plus affective. Mais un bon patron de label, il vaut mieux que ce ne soit pas un artiste. Je préfère dans les grosses maisons de disques, un bon gestionnaire, avec une bonne vision, qui n'est pas musicien, mais qui aura une froideur, un truc d'auditeur. Il y a des gens qui aiment la musique, qui l'écoutent, et des gens qui en font. Mais c'est deux trucs différents. »

Le rapport intime qu'entretiennent ces entrepreneurs avec la création et les créateurs configure les modalités de leur activité, dont leurs modes d'organisation. Les opportunités de collaboration qu'offre le cluster par la proximité sont assez peu exploitées. Il apparaît ici que « la contiguïté ou proximité géographique n'induit pas mécaniquement des coopérations [Carré, 2008, p. 44]. Ainsi, et bien que conscientisée comme nécessaire à la mise sur le marché, la posture entrepreneuriale reste secondaire au regard du projet artistique. L'action économique de ces entrepreneurs se déploie sans rationalité affirmée et est menée au coup par coup, via des tactiques et phénomènes d'adaptation permanente.



« Ça manque un peu de capital pour le moment. Mais je n'ai pas le temps, et ça ne me manque pas tant que ça. Si j'ai très envie, je fais en sorte, mais sinon... ».

Les projets économiques sont intimes, liés à l'individu créateur-entrepreneur. S'associer ou faire rentrer quelqu'un au capital de l'entreprise s'avère ici incohérent tant le projet est personnifié : « Je crois qu'il ne peut pas y avoir d'autres actionnaires de moi. », confie une dirigeante manager et conseil. Un producteur complète la description de ce profil-type :

« Ce milieu n'a cessé de se structurer et beaucoup savent très bien avoir un discours assumé culturel, qui pose aussi les limites marchandes, et passer à un discours d'entreprise et d'entrepreneur. Ils sont de plus en plus nombreux et intelligents et organisés par rapport à ça. Néanmoins, une autre moitié à mon avis, ne savent pas faire cet aller-retour. Tout dépend des approches. Il y en a qui sont heureux comme ça et qui revendiquent « pour vivre heureux vivons caché », qui se débrouillent, ça fonctionne, pas besoin de plus, que ce soit des labels ou des lieux de diffusion, qui restent indépendants. Ça reste encore très fort dans les musiques actuelles ou secteurs connexes. C'est quasi culturel. Mais ce sont aussi des gens avec des contradictions, du genre « J'ai besoin d'aide, aidez-moi, mais foutez-moi la paix. »

Si certains se proclament « artisans » afin d'affirmer leur rejet de toute forme de rationalité industrielle, parfois dans une posture artistique relativement ambiguë face au marché, d'autres intègrent en revanche la dimension capitaliste de leur activité. « Le but, c'est quand même de vendre les albums et de permettre à chacun, aux auteurs, aux musiciens, aux techniciens, au producteur, de s'en sortir. Et on rencontre encore souvent une certaine hypocrisie. Derrière des discours sur l'indépendance et la liberté de l'artiste, il y en a pas mal qui rêvent de signer avec une major... ». Malgré leur diversité et leur rapport au marché, ces entrepreneurs développent peu de partenariats et privilégient la diversification de leurs tâches - le fameux phénomène « 360 », qui recouvre cette multiplication des tâches apparue à la fin des années 1990, est fréquemment mobilisé dans les discours - à la constitution et l'entretien d'un réseau de partenaires.

« Je n'ai jamais sous traité quoi que ce soit. Quand je fais une musique de film, j'écris tout. Ça me semblerait malhonnête de faire des mélodies et de sous-traiter à un orchestrateur. Je n'ai pas d'assistant, je fais tout moi-même. Et ça évite cette espèce d'isolement de l'artiste, son infantilisation, à laquelle participe l'industrie du disque. Même dans les petits labels, on considère l'artiste comme un rêveur, en dehors du monde. Ça les rend très égoïstes. Ils ont des belles positions sur la société mais dans la pratique ils ne pensent qu'à leur gueule. Donc, ce côté artisan à chercher de l'argent, c'est très frustrant parce que tout ce temps je ne le passe pas à faire de la musique, mais quand je fais de la musique, je suis heureux. En revanche, la contrepartie de ça, je prends l'esprit capitaliste au pied de la lettre, et qui dit capitalisme dit prise de risque. Je considère que je suis capitaine du navire ; je dois être le dernier sur le bateau



et que je dois payer tout le monde avant de me payer moi. »

Par ailleurs, leurs modes de faire et leurs rapports au territoire s'avèrent fortement marqués d'usages et d'habitudes, organisés autour d'équipes projets et animés par l'affect et les opportunités de rencontres.

On marche au feeling, c'est artisanal, on marche comme ça. On améliore, on a réussi à resserrer un peu la rigueur en terme de gestion et de vision globale. Mais je crois que jamais on n'aura recours à des business plans...

L'adhésion au cluster - et de fait leur ancrage à un territoire singulier - relève pour eux d'une démarche affective et pratique : un lieu de travail bon marché, et une proximité avec une vie personnelle attachée au Nord-Est de Paris. « Je vis dans le 18<sup>e</sup>, et aller au bureau à pied est très important pour moi. C'est un luxe. J'aime le 18<sup>e</sup> et j'y ai toujours vécu », témoigne l'une de ces entrepreneurs. Il n'est pas rare qu'une partie de l'activité reste informelle, privilégiant les échanges aux contrats, la création à la gestion. Davantage que des réunions ou temps collectifs, la cafétéria, la cigarette sur le trottoir, la rencontre dans un café proche ou lors d'un concert constituent des moments privilégiés pour faire connaissance et tisser des relations de confiance qui, un jour peut-être, donneront lieu à une collaboration professionnelle. « J'y trouve des échanges riches, mais économiquement, pour moi ça ne change pas grand-chose. Je cherchais surtout un environnement de gens de la musique plutôt que des partenaires ». Les effectifs des structures de ces entrepreneurs, majoritairement associatives, s'avèrent plutôt réduits à moins de trois salariés. L'organisation de l'activité s'appuie sur des réseaux de collaborateurs, notamment sous statut d'auto-entrepreneurs ou intermittents du spectacle, mobilisés ponctuellement selon les besoins.

« 80 % des expériences que j'ai eues avec des employés se sont mal passées. Ils ont des relations de dépendance avec le patron comme père ou mère. Donc, je préfère prendre un *free lance*, payé sur facture. Ce n'est pas capitaliste, mais j'ai besoin de gens autonomes, enthousiastes, qui ont du plaisir dans leur travail et, souvent, c'est le cas avec les auto entrepreneurs, même à petit niveau ».

Sous diverses formes, les modalités d'organisation de ces entrepreneurs apparaissent peu centrés sur l'entreprise, mais davantage sur une dualité : d'un côté la nécessité de disposer d'un cadre juridique tout en minimisant les charges de fonctionnement de cette organisation - le statut associatif reste très courant -, de l'autre la structuration permanente d'un réseau de partenaires économiques potentiels - les free-lance et auto-entrepreneurs constituent des ressources à la fois souples et expertes -, sur la base de recommandations, de rencontres davantage qu'en mobilisant des stratégies réfléchies et durables.

### **2.1.2.2. L'entreprise comme projet économique : les communautés de pratiques orientent les collaborations**

Un second type d'entrepreneurs, bien que proches de la création musicale, sont des individus porteurs d'un projet économique réfléchi et stratégique, qui a pris le pas sur l'activité strictement créative. Ils cherchent, plus ou moins activement, à collaborer avec d'autres membres du cluster, qui déploie ainsi son effet fédératif. Le territoire est ici un entre-soi et un espace de projets, souvent conduits dans la conscience des dynamiques institutionnelles, sans pour autant s'y impliquer directement, y compris dans la proximité de la « Rue de la musique », baptisée ainsi du fait de la présence de quelque quinze rez-de-chaussée d'immeubles transformés en bureaux pour les membres du Mila.

« Les apéros, c'est bien, ça permet de parler un peu plus. Mais moi, je ne connais pas grand monde, je ne me repère pas du tout, je ne vois pas l'activité concrète de ceux qui sont autour de nous. Et XXX a un tel réseau personnel, il fait que ça depuis 25 ans, qu'on oublie totalement qu'il y aurait peut être un réseau local. Il connaît la terre entière, et il marche par bouche à oreilles. On marche au feeling, c'est artisanal, on marche comme ça. Notre échelle, c'est une échelle tellement pas locale. On fait des disques, et nos réseaux de distribution digitale ou physique, ce sont des gros distributeurs internationaux. On n'est pas trop concerné par ça sur le territoire de Paris ».

Ces entrepreneurs mesurent clairement les enjeux industriels et les rapports de forces économiques internationaux qui structurent le secteur. Leur activité économique s'inscrit dans l'industrie musicale. « On est trois et on fonctionne au feeling, mais ça ne nous empêche pas d'avoir des licences avec Universal ou des grosses boîtes dans certains pays. » Certains revendiquent même leur différenciation nette d'avec les « cultureux ». Ils développent soit une activité de niche - autour d'esthétiques, de produits -, soit des métiers de cette industrie diversifiés mais organisés autour de choix personnels, personnifiés. L'expérience et les réseaux personnels, totalement affranchis de critères territoriaux, constituent les principaux éléments moteurs de leur activité économique. Les parcours individuels restent donc ici prioritaires et influent sur les modalités de gestion des entreprises et le rapport de ces entrepreneurs à l'économie de marché :

« Il y a plein de paramètres structurels qui rentrent en compte, un truc qui s'est passé à un moment, l'opportunité d'avoir bénéficié de charges faibles, etc. qui vont laisser cette liberté salutaire qui rendent le business plan relativement inutile. C'est pas mal de dire « Vous m'emmerdez avec vos business plans. On n'a jamais bâti un projet sur un business plan ». Pas faux. En tout cas, pas uniquement avec un business plan calé, pour être présenté à un investisseur.

Ce monde ne marche pas comme ça, les investisseurs n'investissent pas dans ce

domaine, à petite échelle. Cependant, il y a toujours besoin d'accompagnement pour clarifier le projet, pour faire des trucs à sa place si ça l'insupporte de réfléchir à ça, de réfléchir pour lui à ses fonds propres, etc, soit pour l'aider à calibrer son projet pour qu'il se préserve une liberté qui fait qu'une fois le découvert autorisé ou le prêt acquis, ça roule tout seul.

Ce sont des fonctions externalisées, cet accompagnement, mais on peut aussi, et c'est même l'idéal, se les trouver en interne, avec un binôme, s'il existe... C'est un peu une tendance actuelle dans notre réseau professionnel, de s'associer à deux ou trois, avec chacun sa spécialité. Et c'est souvent assez porteur. Des jeunes entrepreneurs ou des passionnés. Quand ils sont seuls, on voit qu'ils sont très à l'affût de trouver cet associé là. C'est très fort et très visible, ça. Mais ce n'est pas évident de s'entendre sur un projet, et même d'énoncer clairement son projet... je crois que c'est plus dur dans notre domaine que dans la pub... »

En le regrettant pour certains, et tout en restant convaincus de la nécessité d'une exception culturelle économique qui justifierait des politiques publiques interventionnistes, ils tentent d'accepter pragmatiquement le cadre contemporain d'exercice de leur métier, un cadre qui mêle de manière pratiquement indissociée le marché privé, et l'intervention publique. Leur économie s'appuie et tient son équilibre de ces deux types de ressources.

« Ici, on est très dynamiques. Mais bon, plus on travaille, plus on est acteur social. Et si ces aides existent, on n'a pas trop de scrupules. Et du coup, on fait travailler toute l'année des musiciens, des gens qui font de la promo, web, presse, ici ou à l'étranger. C'est bien, ces aides, ça alimente l'économie. »

Les aides publiques, qui passent également pour certains par l'usage parfois abusif du statut d'intermittent du spectacle plutôt que de celui de salarié, constituent donc des ressources qui permettent de nourrir une économie marchande. Mais le pragmatisme l'emporte et,

« Comme c'est une industrie quand même en crise, on est obligé de se tourner vers des financements publics et des aides. Je n'y suis pas du tout opposé, mais je trouverais bien, comme dans les pays du Nord, d'aller vers des aides qui s'adressent à tous, avec les mêmes critères. Mais le danger avec la crise du disque, c'est qu'on va vers des aides *institu personae*, et en France, c'est des industries très fortes pour dévoyer les bonnes intentions des pouvoirs publics. Il est important que les choses soient les plus transparentes possibles et, pour avoir siégé dans plusieurs commissions, ce n'est pas la culture par défaut, y compris de la part des institutions publiques ».

Les fédérations professionnelles, locales ou nationales, constituent pour ce second type d'entrepreneurs un axe fort d'affirmation de leurs pratiques et de visibilité, tant auprès des acteurs publics que d'acteurs industriels. De manière individuelle ou via leurs réseaux - le cluster, mais aussi le réseau des Musiques Actuelles à Paris, le

MAP -, ils s'impliquent également dans des instances locales institutionnelles, dont le Conseil Parisien de la Musique<sup>42</sup>.

### **2.1.2.3. L'entreprise culturelle spécialisée : un atout pour une économie de la convergence**

Enfin, le Cluster fédère un troisième type d'entrepreneurs qui, même s'ils sont par ailleurs sensibles à la création musicale, voire ciblent les acteurs de l'industrie musicale, relèvent des industries créatives, notamment de la communication numérique, du conseil de la formation, etc. Pour eux, la production musicale ne constitue pas un enjeu de premier plan, mais leurs parcours de professionnels de l'accompagnement culturel les conduit ici, dans ce réseau de proximité qui constitue un potentiel vivier de clientèle mais dont ils peuvent se passer - parfois à regret -, ne l'intégrant pas fondamentalement dans leur modèle de développement. L'un d'eux fournit conseil et accompagnement à des artistes et entrepreneurs culturels ; malgré une importante clientèle en Ile de France, aucune n'est adhérente du cluster :

« On pourrait faire des choses avec nos voisins, mais non. Même si je conçois que ça peut être difficile pour eux qu'on les accompagne sur des aspects financiers ou stratégiques de leur activité et qu'on se croise après sur le trottoir... Finalement, la proximité crée une distance... c'est une proximité trop proche...

La proximité spatiale, posée par les théories des clusters sinon en condition du moins en catalyseur de la coopération, et dont le caractère insuffisant a déjà été souligné [Carré, 2008, p. 44], est donc ici considérée, au contraire, comme un frein à ce processus. Les enjeux de concurrence pourraient expliquer cela, mais également l'intimité et la subjectivité des modes d'action économique d'une partie de ces acteurs qui, conscients de leurs manques ou faiblesses, développeraient une forme de crainte de l'Autre, d'évitement d'une introspection publicisée que susciterait cette proximité spatiale et quotidienne. Dans un contexte différent, un autre entrepreneur évoque lui aussi cette fréquente difficulté, notamment dans la posture du chef d'entreprise, à identifier, anticiper et admettre les faiblesses d'un modèle économique ou d'un projet et à réagir afin de les corriger :

« C'est un peu idiot parfois sur comment on fonctionne, on ne va pas oser dire qu'on est en difficulté, ou alors en passant tout de suite à l'extrême en mode militant, « Je

---

42. Le Conseil Parisien de la Musique a été inauguré en novembre 2014, sous l'égide la Maire de Paris, Anne Hidalgo, dans le but, de manière consultative, « d'associer l'ensemble des acteurs de la filière musicale parisienne à la politique menée par la Ville ». Y sont conviés les fédérations et opérateurs représentatifs -ves des producteurs, des salles, des labels, des éditeurs et des disquaires parisiens, mais aussi les syndicats, les sociétés civiles, les associations musicales parisiennes, les conservatoires municipaux, ainsi que la Région Ile-de-France et l'Etat. Quatre axes ont été définis : L'économie du spectacle vivant musical à Paris ; Le parcours de l'artiste : de la formation à l'emploi ; La visibilité et la valorisation de la filière musicale parisienne ; Conseil parisien de la musique et Conseil parisien de la nuit : les enjeux communs.

souffre, on ne m'aide pas, je fais un travail formidable, mais on ne m'aide pas », en mobilisant tout le monde sur Facebook, en faisant un courrier à la mairie. Ou alors « Mon activité ne tient pas la route, je dépense 100 et j'encaisse 80, donc il y a un problème structurel ». Et pourtant, tu peux aussi voir que c'est génial, tu encaisses déjà 80, il ne manque que 20. Mais ça, quand tu vis comme ça depuis 5 ans, c'est difficile, ça provoque des difficultés. Et ça, je l'ai moi même vécu, on a intérêt à poser ça sur la table, à dire que c'est très difficile, avec honnêteté, il faut trouver des solutions face à ça. Alors ok, c'est pas forcément le banquier qui va m'aider surtout si je suis en pertes. C'est pas un investisseur, qui soutient des start-up. Le champ se réduit, mais quel échange je peux avoir avec la collectivité, quels fonds je peux aller chercher chez certains subventionneurs ? Ou réduire la voilure, quand on a plusieurs établissements ou activités, un peu à contre-cœur parce qu'on aimerait que ce soit viable. Mais il y a un entre-deux qui permet de mutualiser un certain nombre de postes sans trop alourdir les charges voire en prenant quelqu'un à temps plein avec un salaire correct. »

Parmi ce troisième type d'entrepreneurs, certains trouvent dans le cluster et parmi ses membres un potentiel important de développement de leur activité. Deux jeunes entrepreneurs spécialisés dans la production de vinyls en petite série ont ainsi connu un développement exponentiel – de chiffre d'affaires et d'effectif - grâce à la clientèle de proximité constituée par le cluster et à la visibilité qu'il offre. Mondomix, dont le gérant a été à l'origine de ParisMix, a fondé ce cluster sur un réseau de partenaires - qu'il a lui-même constitué - pour la diversité de ses activités de production, d'édition et de communication numérique. D'autres en revanche s'estiment en décalage culturel avec leurs voisins de cluster, et expriment avec regret le manque d'esprit entrepreneurial de certains dirigeants :

« Il n'y a pas la culture *BtoB*, en fait, je crois. Même avec des labels, quand tu sors une facture, ils ne comprennent pas, comme s'ils sortaient les sous de leur propre poche. Ce petit truc là, cette culture là, elle n'a pas été intégrée par certains. C'est dommage. Parce qu'il y a tous les traits des entrepreneurs, bien plus dans la musique qu'ailleurs, mais il n'y a pas la technique qui va avec, j'ai l'impression. Les gens se font un monde de monter et de gérer une société, alors que au quotidien, ils sont bien plus couillus que n'importe quel entrepreneur. Ils sont capables de gérer la précarité, de gérer la multi-activité, ils ont un rapport au temps très relatif et élastique, ils ont souvent un entourage personnel et familial extrêmement compréhensif... il y a plein d'atouts, bien plus qu'un mec qui a été cadre sup pendant dix ans et qui n'est pas prêt à revenir en arrière sur ses conditions de vie ».

Pour eux, le statut associatif – adopté par le tiers des structures adhérentes - n'est pas adapté à l'activité économique dans l'industrie musicale. Ils estiment que, si cette dernière présente bien des singularités, les entrepreneurs musicaux ont tout intérêt à sinon appliquer mais du moins s'inspirer des outils de gestion, de management, de définition stratégique. Mais,

« il n'y a pas cette culture là. Les gens restent bloqués sur l'outil. Et c'est aussi symptomatique de la confusion entre projet artistique et projet économique. Et il y a peu de gens qui parlent de ça. Il y a un problème avec l'argent, et avec le fait d'être indépendant et de gagner de l'argent. C'est un peu le syndrome syndicaliste, des luttes collectives où on s'affiche comme les autres, comme on veut bien s'afficher, même si la réalité est tout autre derrière. Quand tu parles de chiffres d'affaires avec une compagnie de théâtre qui est associative, on te regarde avec de grands yeux. Avec les labels, il y a déjà un peu plus une culture d'industrie, mais dans la gestion interne, avec des relations de pouvoir pyramidales, d'un ancien temps, dans le rapport à l'argent, aux concurrents ou à la gestion des partenaires, il y a encore du boulot. »

Le même type de discours, bien que davantage compréhensif, est exprimé par un autre dirigeant, après un parcours qui l'a progressivement sensibilisé aux outils de gestion les plus classiques :

« Ce qui est utile, c'est un responsable administratif et financier, avec des compétences de contrôle de gestion, et ça dans le milieu culturel, on le voit comme un contrôleur des impôts, qui va me dire tout ce que je sais déjà et que je ne fais pas. Je l'ai vécu moi-même et j'ai été très agréablement surpris, j'ai évolué dans ma considération de ça, avec quelqu'un de très compétence qui m'apportait des angles de vue et de réflexion que je n'avais pas vu tout seul, persuadé que j'avais déjà tout vu, des repères, des ratios, des méthodes, et on sort en se disant que c'est utile. Et c'est pas un contrôle c'est un partenaire, je reste maître de mon activité, et libre de choisir ou pas de faire comme on me le conseille. Et ça en effet, c'est pas facile à faire, à accepter. »

A La Coursive Boutaric ou au sein de Culture et Coopération, peut-être du fait d'une histoire forte de coopérations économiques préalables à la constitution des clusters, ce phénomène de « fracture culturelle » ne s'observe pas, ou du moins semble moins prégnant. Les associations et entreprises collaborent, notamment dans le cadre de projets collectifs et de réponses collectives à des appels d'offres, et semblent être parvenues à concilier la singularité de leurs activités et modes d'action respectifs avec l'inscription de leurs métiers et activités dans un cadre économique de marché. Le noyau initial d'une quinzaine d'entreprises a progressivement développé des tactiques, des modes de collaboration mis en œuvre au fil des besoins : un unique comptable partagé via le groupement d'employeurs, des prêts mutuels contre des difficultés de trésorerie, des prises de participations croisées, parfois même, afin de relancer l'activité de l'une des structures. Cependant, de vives tensions se sont réactivées en 2015 au sein de l'association, à l'occasion de la recomposition du Comité de Direction : deux groupes distincts se sont en effet démarqués. L'un défend un projet de cluster basé sur le développement économique de l'activité des entreprises membres. L'autre privilégie l'expression d'un projet territorial, ouvert à toutes activités culturelles et créatives et à d'autres types d'acteurs sociaux et économiques.

Les territoires d'action de ces entrepreneurs dépassent celui du cluster : la ville, le



pays, voire l'international pour beaucoup d'entre-eux. Le *Bureau Export*, adhérent institutionnel du Mila spécialisé dans l'aide au développement international, constitue un exemple de ces entreprises pour qui le cluster est une ressource parmi d'autres, tant du point de vue fonctionnel - accès aux services, dont le Groupement d'employeurs et ses cinq salariés - que commercial - une partie des labels, tourneurs ou managers adhérents du cluster est susceptible de solliciter ses services.

#### **2.1.2.4. Face à une diversité de parcours des entrepreneurs, les clusters sont polysémiques et suscitent des attentes hétérogènes**

Idéaux-typiques, ces trois profils d'entrepreneurs se caractérisent donc par des relations complexes à la fois à la culture entrepreneuriale, du moins telle que promue par les théories des clusters, et au territoire, plus ou moins intégré au projet et à l'activité économique. Les adhérents des autres clusters musicaux observés peuvent également être perçus sous ce prisme idéal-typique. Cependant, cette caractérisation statique des entrepreneurs ne nous permet pas de caractériser les conditions d'émergence des clusters musicaux, notamment lorsqu'ils relèvent principalement d'une initiative entrepreneuriale. Nous devons pour cela observer les parcours de ces « acteurs culturels » ou « entrepreneurs culturels », notamment sous le prisme d'une tension entre des forces centripètes et centrifuges. Au cœur de cette tension sont la ville et la métropole, leur concentration d'acteurs, de services et d'infrastructures, leurs réseaux et leurs flux, mais également les dynamiques d'entrepreneurs et d'acteurs institutionnels.

Les positionnements initiaux des deux associations en charge de la gestion des clusters parisiens ont constitué un cadre de référence globalement partagé par leurs membres. Cette cohérence culturelle et une certaine communauté de pratiques ont pu permettre le développement d'actions et de services lisibles [Emin & Sagot-Duvaurox, 2012], tant vis à vis des entrepreneurs mobilisés que des partenaires locaux, institutionnels comme acteurs culturels. En diluant ces spécificités, au fil du temps et sous l'influence de phénomènes internes et externes au cluster, les évolutions de ces dispositifs ont multiplié les ruptures communicationnelles, rendant complexe la mise en concordance des univers socio-économiques des entrepreneurs adhérents. Un entrepreneur du Mila exprime cette discordance entre l'identité de son activité et celle qu'il perçoit du cluster :

« A part le fait qu'on soit rassemblés, plus visibles et que c'est pratique pour les colis, je n'ai jamais vraiment compris ce que je pouvais en tirer ».

Si 62% des adhérents des deux clusters parisiens déclarent en 2015 avoir trouvé via ce dispositif une réponse à leur isolement, 46% d'entre-eux n'ont pas du tout exploité les outils et ressources mis à leur disposition, et seuls 14% se sont saisis du dispositif



pour développer de nouveaux partenariats locaux<sup>43</sup>.

Les entrepreneurs adhérents des clusters musicaux observés se caractérisent donc par une hétérogénéité des parcours, personnels et professionnels, mais aussi de rapports au marché et à l'entrepreneuriat. Les clusters semblent parvenir difficilement à faire concorder ces hétérogénéités. Certains des entrepreneurs agissent selon des modalités fortement ancrées dans les pratiques de création, souvent sur la base d'une personnification accrue des relations mobilisées ponctuellement au fil des projets artistiques. D'autres concilient les projets de création et une part des exigences de l'industrie musicale, en s'appuyant notamment sur des réseaux de sous-traitants et *free lance*. D'autres encore, notamment dans une convergence avec des métiers périphériques à l'industrie de production musicale - conseil, formation, accompagnement, communication, etc. -, cherchent à définir des modèles économiques adaptés à leur développement dans le cadre de cette industrie. Dans tous les cas, l'activité de ces deux clusters parisiens ne semble pas induire de manière significative de changement profond des pratiques des entrepreneurs, que ce soit via des actions de formation et de qualification ou des temps d'échanges collectifs sur ces pratiques. En revanche, les clusters révèlent ces discordances.

Matériellement et symboliquement, cohabitent ainsi, dans la proximité spatiale, des entrepreneurs éloignés tant dans leurs projets et modes de faire que dans leurs rapports respectifs à l'industrie musicale. Cette proximité induit pour certains, notamment du fait de phénomènes de concurrence entre mêmes métiers, un effet de distanciation. Dans d'autres cas français, notamment lorsque la dynamique de clusterisation relève majoritairement d'une initiative professionnelle et non pas institutionnelle, ce phénomène semble moins sensible.

Par ailleurs, sous diverses formes, les modèles économiques de ces différents types d'entrepreneurs, même lorsqu'ils ne sont pas formalisés ou conscientisés, s'appuient sur un équilibre de recettes émanant d'activités marchandes, d'ordre privé ou dans le cadre de marchés publics, et de financements publics directs ou indirects. L'accès, via le cluster, à un local professionnel dont est propriétaire la Ville de Paris, dans des conditions financières avantageuses relève de cet équilibre. Ce modèle, parfois à la limite de constituer une économie informelle, s'appuie également sur un ensemble d'aides publiques via un recours important à des contrats aidés - « L'avantage de l'asso par rapport à une société, clairement, c'est le recours aux emplois aidés » -, à l'intermittence et à l'auto-entrepreneuriat plutôt qu'à l'engagement de contrats de travail.

« Un salarié, ça coûte au moins 20 % plus cher qu'un auto-entrepreneur, et l'activité n'étant pas en flux tendue, ça offre de la souplesse ».

---

43 Enquête réalisée de novembre à décembre 2014. 21 représentants des structures adhérentes y ont répondu.

Selon les activités menées, des aides de l'Adami, de la Sacem et autres organismes de soutien à la création, à la diffusion ou à l'édition peuvent en outre compléter ces montages financiers.

Enfin, le rapport à la territorialité s'avère lui aussi hétérogène. Ce sont prioritairement des liens affectifs, ou du moins subjectifs, qui guident les entrepreneurs. L'opportunité des services offerts par le cluster - foncier, mutualisation de moyens - constitue également une motivation, tout comme le sentiment d'un « entre soi » qui, s'il se manifeste parfois par des collaborations favorisées par la proximité spatiale, revêt une importance symbolique pour des individus souvent isolés.

Afin d'identifier plus précisément sous quelles formes les territoires et un dispositif localisé tel un cluster musical sont susceptibles de répondre aux enjeux contemporains qui se posent aux entrepreneurs de la musique, nous caractérisons ces principaux besoins induits par les mutations récentes de l'industrie musicale. En veillant à dégager les éventuelles formes de territorialité liées à ces nouvelles modalités d'action économique, nous poserons le cluster musical, ainsi que son inscription dans des politiques de territoire créatif, comme ressource potentielle pour les entrepreneurs musicaux. Notamment, nous interrogerons les cas dans lesquels il semble avoir permis ou favorisé la qualification de ces entrepreneurs et leur développement économique par le renforcement de réseaux et partenariats locaux.

### **2.1.3. Spécialisation, financement, diversification : les principaux enjeux des PME de l'industrie musicale**

Nous avons vu que les innovations technologiques ont toujours rythmé l'évolution des modes de faire et d'organisation, tant pour la création et la production musicales que pour la diffusion de ces productions. Cependant, depuis la fin du 20ème siècle, une conjonction d'évolutions technologiques majeures et de dispositions institutionnelles et politiques ont profondément bouleversé l'organisation de la production dans ce secteur tout comme la répartition de la valeur créée, notamment du fait de nouveaux rapports de force entre les acteurs.

Trois de ces processus de mutation liés à l'industrialisation de la culture nous semblent fondamentaux face à notre questionnement : la gestion des droits, qui induit une restructuration des métiers de la production musicale, le financement des projets, et les politiques publiques de soutien au secteur, qui promeuvent la formation et la structuration des réseaux.

### **2.1.3.1. L'édition à moyen terme, le *Live* à court terme : des secteurs porteurs basés sur la gestion des droits d'auteur et des droits voisins**

Le premier concerne la diversification et la spécialisation des tâches associées à la production musicale. S'appuyant sur des technologies, des compétences, des réseaux spécifiques, les tâches qui permettent la diffusion d'une production musicale depuis sa création ou son interprétation en studio sont nombreuses. Parallèlement, « il est aujourd'hui indispensable pour tout label ou producteur d'assurer la communication internet sur ses productions et ses artistes, y compris le *community management* », confie l'un d'eux. La domination financière de quelques majors (Universal, Sony, Warner) et industriels (dont Google, Apple, Facebook, Amazon et leurs plateformes) leur permet également d'imposer leurs modes d'organisation et leurs conditions d'exploitation des créations. « Il est très difficile, voire impossible du fait de manque de données sur les ventes et écoutes, de négocier avec ces géants, par ailleurs incontournables », explique un directeur de label indépendant. Cependant, la démocratisation de l'accès aux technologies, de moins en moins coûteuses, de plus en plus performantes et polyvalentes, incite depuis les années 2000 les producteurs à proposer aux artistes musiciens une large palette de services. Pour ces professionnels, de nouvelles compétences doivent être acquises, de nouveaux réseaux de partenaires doivent être investis. « Certains labels ou producteurs, notamment parce qu'ils ne s'en sortaient plus en n'assurant qu'un maillon de la chaîne, sont passés au « 360 » : ils assurent tous les services jusqu'à l'édition, la gestion des droits dérivés, et parfois même les tournées », confie l'un d'eux. Si l'unicité de l'interlocuteur peut s'avérer pratique pour les artistes en développement, cela pose en retour des risques liés à des métiers non-maîtrisés et, notamment pour des labels de taille moyenne ou liés aux majors, à une emprise extrême du contrat.

Cette concentration des « pouvoirs » est susceptible d'offrir aux artistes une écoute, une cohérence, voire une intelligence de la gestion de carrière - merchandising, édition, tour, etc. Elle consiste également en une concentration des sources de revenus – droits d'auteurs, droits voisins - sans que cela soit systématiquement justifié par des prises de risques et investissements ; la diversification des sources de revenus, notamment ceux liés à l'édition et aux tournées, permet de compenser la baisse des recettes issues de la production. Ce phénomène s'observe également auprès de grandes entreprises qui, par opérations de rachats et d'intégration, diversifient leur offre de service et leur emprise sur un marché toujours plus concentré. Sans révolutionner le secteur, cette dérégulation des relations d'interdépendance entre des entreprises jadis spécialisées confronte les professionnels, et notamment les petites structures, à plusieurs enjeux.

D'abord, la formation constitue « souvent un déclencheur pour rapprocher entrepreneurs et le cluster ». Les usages de l'internet et du numérique ont d'ailleurs

constitué l'essence du projet de ParisMix à la faveur d'entrepreneurs des Musiques du Monde. Ceci s'est notamment traduit par un partenariat avec l'Irma autour d'un programme « Musique et Internet », qui a concerné durant cinq années un public large – les adhérents du cluster ont été minoritaires. Au-delà de qualifications pratiques, les besoins portaient sur les dimensions juridiques de la propriété intellectuelle et la gestion des droits d'auteurs et droits voisins.

Parallèlement, la diversification des tâches semble avoir induit une croissance des effectifs et une complexification des tâches administratives. Les compétences du chef d'entreprise sont progressivement devenues nécessaires aux entrepreneurs, qui pourtant s'y forment peu. Le projet initial de *ParisMix* reposait sur la qualification des entrepreneurs des Musiques du Monde face aux enjeux posés par le développement des technologies, formats et usages numériques. A la fois source de réorganisation de l'industrie musicale et ressource potentielle pour les esthétiques musicales émergentes ou minoritaires et leurs acteurs, la mutation des métiers, compétences et modes de faire induits par les TIC devait se traduire ici d'une part par des formations et qualifications, d'autre part par des projets de plateformes dédiées aux Musiques du Monde. De fait, un programme de formation « Musique et numérique » a été développé en partenariat avec l'*IRMA*, acteur ressource reconnu dans le secteur des musiques actuelles. Durant plusieurs années, les sessions de formation se sont déroulées dans les locaux de *ParisMix*, mais elles n'ont été suivies qu'à la marge par des entreprises adhérentes du SPL.

« Oui, être propriétaire de son outil de travail, être le seul directeur artistique et directeur de projets, j'y crois, c'est un moteur. Mais alors il faut se former. Je n'ai pas fait d'école de commerce, je n'ai jamais entendu parler de management avant de mettre des mots dessus, mais c'est juste que quand la boîte est là, ça vaut peut-être le coup de lever le nez du guidon une journée par mois pour se dire : dans quel sens je vais ? Tu tapes sur une pierre toute la journée, et tu ne sais pas à quoi ça sert. Si on donne du sens à son métier et ses pratiques, c'est plus facile de se lever le matin. Et il faut être cohérent, aussi, parce que entre les discours affichés par certains professionnels et la réalité des politiques salariales, des troubles psycho-sociaux, c'est insupportable... à un moment il faut être cohérent. »

Pour compenser ces manques de qualifications, les entrepreneurs soit s'appuient sur des réseaux de partenaires spécialisés, soit les recherchent auprès d'intervenants temporaires. La moitié des structures observées comptent moins de deux salariés, mais doublent cet effectif par des stagiaires ou bénévoles. Notons cependant que ce phénomène n'est pas propre au secteur musical et s'est notamment observé dix ans plus tôt dans le secteur des TIC. Nombre d'entreprises ont par ailleurs développé des tactiques ou « arrangements » en intégrant, au sein de leurs équipes et sur le lieu de travail, des auto-entrepreneurs, intermittents ou bénéficiaires d'aides diverses.

Quatre des clusters observés ont développé un Groupement d'Employeurs<sup>44</sup> - dont un concerne ParisMix et le Mila, *ParisMix Group'Emploi* -, qui offre notamment l'opportunité de combiner la mise à disposition de compétences selon un volume adapté aux besoins réels et l'absence de gestion administrative – la mise à disposition du salarié est facturée à l'entreprise par le Groupement.

### **2.1.3.2. Le financement de l'activité : entre besoin stratégique et cadre qui détermine les projets**

Deuxièmement, l'évolution récente du secteur, avec notamment un glissement important de la répartition de valeur aux dépens des professionnels de l'industrie musicale, influe sur la capitalisation de l'entreprise et le financement des activités et services fournis aux musiciens. La diversification des tâches et leur concentration au sein d'une même entreprise induit une augmentation de la prise de risques liée à un artiste ou une production. Les investissements, « en temps, mais aussi financiers, notamment pour la promo et l'édition et encore plus quand on travaille pour le secteur public qui paye rarement à moins de soixante jours », impliquent de disposer d'une trésorerie importante, susceptible de couvrir plusieurs mois d'activité, ou de pouvoir négocier avec des établissements bancaires. Selon l'ampleur des projets et les histoires des entreprises, certaines activités sont ainsi abandonnées ou minimisées, tandis que d'autres sont privilégiées pour leur capacité à générer de la trésorerie.

« Grâce à certaines activités comme le management, on est assez à l'aise en trésorerie, donc on peut investir 30 ou 40 000 euros sur un artiste s'il faut le faire. Et comme on est assez à l'aise avec notre banque, on peut lever des fonds assez rapidement ou demander des fonds au CNV. On a grossi : on était trois en 2000, et notre CA c'est aujourd'hui 2 millions d'euros, pas les 200 000 euros du début. euros. On a la chance d'avoir de la trésorerie depuis quelques années. Et on est très proches des sociétés civiles de type CNV ou Adami et autres, donc son sait les solliciter à temps si nécessaire. Mais c'est compliqué pour pas mal de gens. Même les fournisseurs galèrent tous, les relations sont plus tendues qu'avant, faut payer tout de suite... »

Ainsi, derrière cet enjeu du capital et de la trésorerie face aux besoins d'investissement pour les projets, c'est de nouveau la question du modèle économique des entreprises qui se pose et celle du risque, inhérente à l'industrie musicale comme à d'autres industries culturelles [Djian, 2005, p. 138].

Plusieurs entrepreneurs ou coordinateurs de cluster considèrent que chaque projet, même s'il s'appuie sur des tâches récurrentes, est assimilable « à une activité de recherche-développement où l'enjeu est de définir une stratégie de valorisation

---

<sup>44</sup> Les Groupements d'Employeurs ont été légiférés en 1985 mais ne se développent dans le secteur culturel que depuis le début des années 2000. Une cinquantaine de GE Culture ont été créés en France, dont six en Ile de France.

adaptée ». C'est d'ailleurs dans cet esprit que, conformément aux recommandations du rapport de Steven Hearn et à l'initiative des ministères de la Culture et de l'Economie, un partenariat a été signé en 2015 entre l'Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles - l'IFCIC<sup>45</sup> - et BPI France<sup>46</sup> afin d'offrir des apports en fonds propres des financements aux entreprises culturelles et créatives. Lors d'un « Club Mila », un cycle de séminaires organisé par la coordinatrice du cluster, un représentant de BPI a notamment présenté ces services. Il arguait du fait qu'un dossier travaillé avec la BPI faciliterait le soutien par des organismes financiers de droit commun. Pour autant, des entrepreneurs choisissent de ne pas faire évoluer leurs modèles économiques et d'agir à la mesure de leurs moyens du moment, en cherchant des partenaires, voire, si nécessaire, « en investissant personnellement quand je crois au projet ». Davantage qu'une stratégie économique, ce sont ici des tactiques qui sont en permanence recherchées afin d'équilibrer les budgets. Notamment lorsque ces entrepreneurs sont eux-mêmes issus de la création musicale, il est d'ailleurs fréquent de trouver un studio d'enregistrement et les outils de mixage et de *mastering* au sein même des locaux des labels et producteurs. Dans l'agglomération stéphanoise, les membres de Culture et Coopération ont quant à eux développé des pratiques et une culture coopérative qui s'appuie sur des apports au capital ou aides en trésorerie de la part du réseau à une entreprise en difficulté temporaire. Aucun des clusters observés ne propose d'outil propre de financement de l'amorçage - hormis en support de pépinières, à Saint-Etienne et Nantes - ou de l'investissement.

Troisièmement, les catalogues s'étoffent et les canaux de diffusion se diversifient, notamment via des plateformes indépendantes<sup>47</sup> et le développement de l'édition. Là encore, les tactiques côtoient les stratégies. Un producteur et manager a progressivement valorisé des tâches qui, jusqu'alors souvent réalisées de manière informelles, relevaient de l'édition. Cette évolution ne repose pas sur une stratégie de fond mais sur une nécessaire adaptation des activités de son entreprise aux

---

45 L'Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles a été créé en 1983. Sur la base de fonds publics, il assure une garantie auprès des établissements bancaires afin de faciliter l'accès au crédit des entreprises culturelles. En 2011, sur un budget global de 20 millions d'euros, 10 millions ont été dotés pour le soutien au développement de l'offre légale de musique en ligne. En 2015, 1 million d'euros supplémentaires ont été dotés pour le soutien au spectacle vivant musical. En 2015, 18 demandes ont été examinées dont 17 favorablement, représentant un total de 6 millions d'euros de prêts accordés en faveur de 16 entreprises (contre 2,2 millions en 2014 pour 13 entreprises), en appui de plus de 10 millions d'euros d'investissements (+40%). Source : IFCIC 2016.

46 Créée en 2012, BPI France est une Banque Publique d'Investissement destinée à soutenir les petites et moyennes entreprises innovantes. Son capital, d'origine majoritairement privée, est détenu par la Caisse des Dépôts et Consignations et l'Etat. Voir <http://www.bpifrance.fr/Bpifrance/Nos-metiers/Innovation/Bpifrance-et-la-musique>

47 La plateforme <http://www.cd1d.com/> a été créée en 2011 à l'initiative d'une fédération de sept labels indépendants et revendique un fonctionnement inspiré de l'économie sociale et solidaire. 85 % des revenus issus des ventes sont reversés aux artistes et labels (contre 20 à 30 % sur des modèles classiques de distribution). 2 131 artistes issus de 280 labels – chiffres au 1<sup>er</sup> juillet 2016 - sont diffusés sur la plateforme, pour un volume de 28 259 titres en téléchargement.



évolutions du marché :

« Nous, on lutte en se diversifiant au maximum, sur les métiers. Au départ, il y a 90 % du CA qui se faisait avec la tournée. Maintenant, on est plus à 65 % de tournée, 10 % d'albums, 10 % d'édition, 10 % de management. On fait de l'édition, on produit des albums, du coup on a accès au crédit d'impôts, qu'on bascule aussi en partie sur la tournée des artistes quand on a les deux. On fait beaucoup de management, dont certains gros artistes qui font tourner la boîte. Donc on est obligés de se diversifier, parce que la tournée, c'est quand même des métiers un peu hard. »

Un autre souligne la réduction importante des cycles de vie des productions, du fait d'une saturation du marché de la distribution. Sa réaction face à ce contexte a moins consisté en une diversification de ses métiers et tâches qu'en une qualification de son métier fondamental, via le renforcement de liens de confiance avec ses partenaires et une réduction du nombre de ses clients :

« Un artiste ne se rend pas compte que le jour où son album sort, il y en a cent autres qui sortent, et sans trop savoir pourquoi lequel marche. La distribution, c'est devenu saturé et la visibilité, la présence même d'un album dans les bacs, c'est de plus en plus un enjeu fondamental. La Fnac, par exemple, sur une nouveauté, ils prenaient trois mois de stock. Maintenant, c'est trois semaines. C'est la fuite en avant. Donc les distributeurs sortent de plus en plus de produits, qui ont de moins en moins de chance de survivre, de moins en moins de temps, de moins en moins de place. Moi, un peu à contre-courant, j'ai choisi de travailler avec quelques labels et artistes, que je choisis, et je les soutiens et les développe vraiment. Et c'est une formule qui fonctionne. »

D'autres encore tentent de développer de nouveaux concepts et produits :

« Moi, en plus du suivi de production, je me suis spécialisé dans la vente d'artistes pour des soirées privées. C'est un truc qu'on avait pas imaginé, et avec certains de nos artistes on a eu accès à ça, et c'est devenu une part du chiffre d'affaires pas du tout négligeable. On cherche des solutions. On est aussi en train de monter des *deals* avec des chaînes d'hôtels en France, qui veulent revaloriser leurs hôtels, on leur propose une quarantaine de spectacles à l'année, dans 3/4 hôtels différents où tous les samedis les clients pourraient aller voir un truc... on cherche toujours plein d'idées. Et puis il y a le crédit d'impôts. »

Concomitamment à ces entreprises musicales, des activités relevant des industries créatives se développent. La musique est ici une composante d'une expression « multimedia ». Parmi elles, quelques unes développent des concepts originaux – gravage de disques vinyles en séries limitées, merchandising, édition - qui trouvent dans le cluster un vivier de clients. D'autres, majoritaires, relèvent des métiers du numérique et de l'informatique : développement de sites web et d'applications, voire de plateformes de diffusion ciblées sur une esthétique ou réservées aux labels indépendants. Dans ces espaces économiques encore peu investis par les acteurs



internationaux dominants, ces entrepreneurs se développent sur un modèle économique de start-up, avec l'espoir de levées de fonds qui permettront la valorisation de leur entreprise, puis sa vente ou l'ouverture de son capital.

« Il ne s'agit pas de faire concurrence aux grandes plateformes qui brassent des milliers de titres. Nous, notre objectif, c'est à la fois de permettre aux amateurs d'un style particulier de musique d'accéder facilement aux productions de labels indépendants et peu visibles, et de tenter de mieux rémunérer les artistes et producteurs ».

Cependant, si les ventes de musique numérique - streaming ou téléchargement - explosent en volume, elles génèrent encore des revenus peu conséquents pour les artistes et producteurs, notamment face à l'édition ou aux concerts et festivals :

« Le revenu digital, au début c'était iTunes, Amazon et la Fnac, et puis après, il y a eu des accords avec Spotify, Youtube et d'autres, pour nous c'est 3000 lignes, un énorme listing, pour 150 euros de revenus. Pour l'instant, c'est encore assez minime. »

Les activités et métiers liés à la production de musique enregistrée évoluent donc sous l'influence de phénomènes et dynamiques internationales, qui contraignent les entrepreneurs à adapter leurs pratiques, et à développer de nouveaux modes de collaboration. Si elle reste nécessaire et fondamentale au secteur, la production constitue désormais moins une fin en soi qu'une première étape dans un processus de valorisation des produits au sein de marchés diversifiés. L'édition, les festivals et le Live, constituent des activités de plus en plus centrales dans la création de valeur. La gestion des droits d'auteur et droits voisins, et les contractualisations qui la garantissent, est ainsi devenue primordiale pour ces PME de la production musicale.

### **2.1.3.3. Les politiques publiques soutiennent la formation des artistes et la diffusion des productions**

La seconde caractéristique des évolutions récentes de l'industrie musicale concerne les politiques publiques en faveur de la création musicale et de sa valorisation, notamment marchande. Nous avons souligné plus haut l'émergence d'une politique volontariste dans ce domaine dans les années 1980. Décentralisation, valorisation des pratiques amateur et émergentes, création et animation de lieux de diffusion publics et privés dédiés aux musiques actuelles, soutiens financiers divers ont permis durant une vingtaine d'années le développement d'une offre diversifiée et d'un marché relativement structuré et en expansion régulière, tant nationalement qu'internationalement. Des aides à l'export, ainsi que des organisations telles Le Bureau Export, conseillent et accompagnent les artistes français dans leur diffusion internationale, notamment pour la promotion et la diffusion, mais surtout pour l'organisation de tournées ou la participation à des festivals internationaux, toujours plus nombreux.

Parallèlement, le régime de l'intermittence a contribué à compenser la précarité des activités de création. La Sacem a permis une affirmation et une gestion harmonisée des droits d'auteur, droits dérivés et droits de la propriété intellectuelle. L'industrie elle-même, organisée en associations professionnelles puissantes et syndicats, s'est développée sur l'ensemble du territoire national, avec l'appui d'aides à la production ou à la diffusion. En 1993, douze ministres européens de la Culture s'accordent sur le principe d'une exception culturelle. Pourtant, « la mondialisation des biens culturels marchands est déjà en marche » [Djian, 2005, p. 135] et l'Organisation Mondiale du Commerce contribue à affirmer cette banalisation commerciale des biens symboliques. Sous couvert d'une ambition de préservation des cultures minoritaires se déploie alors, en contrepoint à cette exception, le principe d'une « diversité culturelle ». Ambigüe, notamment du fait du retour des Etats-Unis au sein de l'ONU en 2003, une convention sur la promotion de la diversité des expressions culturelles<sup>48</sup> est signée en 2005. Si son objectif officiel réside dans la normative pour défense de « la créativité humaine » et qu'elle a « permis à la France de sortir de son isolement », cette convention pose en effet le principe fondamental d'une universalité marchande des produits culturels. Celle-ci vaut tant pour les « cultures du monde » - c'est d'ailleurs à cette époque que le projet de ParisMix émerge - que pour les productions industrielles des pays dominants. A l'aube des années 2010, un double phénomène a bouleversé cette dynamique d'équilibre fragile entre des orientations internationales libérales et des politiques nationales protectrices - la France applique notamment un taux de TVA spécifique aux produits culturels.

D'une part, les évolutions technologiques et une révolution de « convergence » des usages, dans un contexte idéologique néo-libéral, ont rapidement rompu les frontières entre création et créativité. « Le numérique bouleverse l'économie des secteurs culturels, il en transforme les modes de consommation et de recommandation ; il affecte le travail créateur » [Benhamou, 2015, p. 41]. La création et la production musicales constituent désormais moins un secteur spécifique qu'un ensemble de métiers impliqués dans une grande diversité d'activités de production industrialisées. Le développement des revenus de l'édition, notamment via la synchronisation qui consiste en l'exploitation des œuvres pour le cinéma, l'audio-visuel, le multimédia, la publicité, etc – illustre ce processus. En 2015, 379 éditeurs de musiques actuelles sont répertoriés en France et 16 % des 6 142 artistes de ce secteur proposent de l'illustration sonore<sup>49</sup>. Pour autant, « l'éditeur est, de moins en moins, seul à détenir et gérer 100 % des droits d'une oeuvre. Il les partage désormais de plus en plus avec d'autres partenaires : producteurs phonographiques, managers, autres éditeurs, artistes auteurs-compositeurs... Alors que le chiffre d'affaires de l'édition

---

48 La «Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles» a été adoptée le 20 octobre 2005. Source : <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text/>. Consulté le 20 07 2016.

49 Source : Base de données Irma 2015. Cahier spécial, 2016.

musicale reste stable, le nombre de nouveaux contrats éditoriaux traités augmente très fortement ces dernières années, notamment les contrats de co-édition générale et de gestion/administration : +401% pour les premiers, et +300% pour les seconds »<sup>50</sup>. Cette multiplication massive des contrats rompt le traditionnel « pacte de préférence » qui liait jusqu'alors un auteur-compositeur à son éditeur et a induit l'apparition de nouveaux métiers spécialisés dans la gestion éditoriale. Cette évolution est concomitante d'avec la diversification des formats et supports de valorisation des biens musicaux et les enjeux de répartition de la valeur entre les ayants-droit :

« Le CD physique est encore fort présent, mais un artiste ne peut pas gagner de l'argent avec un album. Ils gagnent par le live et l'édition, des droits à chaque fois que ça passe en radio ou que c'est repris en concert ou à la télé, en exécution publique. Pour la pub ou un générique télé, ça peut être vraiment important. 50 % va à l'auteur-compositeur et 50 % au producteur. En live, c'est plutôt 2/3 pour l'auteur et 1/3 pour le producteur. Donc le disque seul n'est plus rentable, sauf au-dessus de 40 ou 50 000 exemplaires vendus. C'est le live et l'édition qui rémunèrent.

En 2014, le chiffre d'affaires de l'édition - 322 M€ - représente en France les deux-tiers de celui du disque - 570 M€<sup>51</sup>. Les phénomènes de concentration financière ont progressivement permis l'hégémonie de quelques acteurs industriels internationaux pour qui les produits de la création musicale constituent davantage des opportunités de valorisation technologique que des œuvres culturelles. Dans ce contexte, l'industrie musicale a perdu de son « aura » pour devenir elle-même intégrée dans des process industriels relevant des industries créatives et numériques. L'exception culturelle a progressivement perdu de son potentiel signifiant, et les politiques publiques la délaissent au profit d'une promotion de « diversités » et d'« innovations » polymorphes. Les réformes de l'assurance chômage envisagées en 2016 remettent notamment en cause la légitimité et les spécificités du régime de l'intermittence. Aux côtés d'événements et de stratégies de valorisation des territoires, les clusters et dispositifs de soutien général à la créativité concentrent désormais les moyens financiers. Dans la plupart des cas observés, les interlocuteurs et élus des collectivités locales en charge du suivi des clusters musicaux relèvent davantage de l'action économique que de la culture ; les indicateurs et critères d'évaluation s'avèrent ainsi incohérents avec les dimensions symboliques et esthétiques de l'activité des entrepreneurs de l'industrie musicale.

D'autre part, la réduction généralisée des financements publics depuis la crise financière de 2009 et le processus de décentralisation ont particulièrement modifié les conditions de mise en œuvre des politiques culturelles. De manière paradoxale, alors que la création et la créativité occupent une place toujours croissante dans

---

50 Source : « Baromètre de l'édition musicale 2010-2014 », Irma Editions, mars 2016.

<http://www.irma.asso.fr/BAROMETRE-DE-L-EDITION-MUSICALE>. Consulté le 07 07 2016.

51 Source : Rapport annuel du Syndicat National de l'Édition Phonographique, 2015.

l'ensemble des processus de production, contribuant à la valorisation symbolique et à la distinction d'un nombre croissant de produits sur les marchés, le soutien aux pratiques musicales et à leur diffusion sur les marchés comme sur les territoires locaux s'étiolent, se dilue : « A Paris comme partout en France, les lieux de création musicale sont en nombre insuffisant par rapport aux besoins, aux potentiels », estime le Directeur d'un label de musiques actuelles :

« A Paris, et surtout vis à vis d'acteurs indépendants porteurs de projets, il y a moins d'argent pour la musique et la culture qu'à Lons-le-Saunier ou Palavas les Flots. Il n'y a pas cette idée de dire, ok, non va signer un partenariat et on va vraiment vous soutenir. Paris est sous-équipée sur les esthétiques des musiques du monde. D'ailleurs, quand on est un producteur et qu'on a un artiste en développement, Paris, sur le registre Musiques actuelles, c'est un territoire un peu incontournable, mais on va payer pour jouer, financer un plateau, financer la salle, la promo, c'est toujours un investissement à perte. Mais pour un artiste qui a une certaine notoriété, ou en jazz aussi, le truc c'est d'éviter Paris. On va faire Bordeaux, Lille, Massy, des scènes nationales, mais Paris aucun intérêt. Il y a une rupture, étrange, entre la grosse diffusion artistique et le territoire de Paris intra-muros sur les esthétiques Musiques actuelles. Dès qu'on est en Musiques du monde, jazz, ou classique avec le Philharmonique, c'est un peu différent.

Il y a une sorte de mythe qui s'est développé qui voudrait qu'un musicien, parce qu'il a désormais accès aux technologies, y compris pour diffuser ses œuvres sur les plateformes web, peut tout faire lui-même, n'a plus besoin ni de professionnels ni de soutien public. »

Dans le secteur de la formation, en complément d'écoles ou conservatoires et en concomitance avec une plus grande accessibilité des technologies de production et une vulgarisation des pratiques, une offre destinée aux particuliers comme aux professionnels s'est fortement développée afin de permettre à chacun l'omnipotence et l'autonomie. Dans le secteur des Musiques actuelles, l'Irma, association nationale, propose un catalogue de formations extrêmement diversifié, qui couvre l'ensemble des activités de l'économie des musiques actuelles, et notamment un cursus « Musique et internet » monté en partenariat avec le cluster ParisMix. Les stagiaires, de tout profil, affluent de toute la France. Le même constat concerne des formations davantage ciblées sur la musique électronique : le catalogue de Technopol<sup>52</sup>, adhérent du Mila, porte autant sur les aspects réglementaires liés à l'organisation de soirées qu'au *Vjing* et à la MAO.

L'affirmation de la figure de l'artiste entrepreneur marque le glissement d'une préoccupation publique du soutien à la production musicale vers une régulation par le marché, vivifié par un ensemble de politiques publiques en faveur de la formation des artistes, de la valorisation des pratiques, de la diffusion et de la distribution

---

52 Créée en 1996 à Lyon et implantée à Paris depuis 1997, Technopol a organisé la première TechnoParade en 1998, dans l'objectif de promotion des musiques électroniques.

internationales. Les montages financiers mixtes public/privé sont encouragés, ce qui induit un positionnement quasi-exclusif de la création dans sa dimension marchande. Ainsi, en juin 2015, le Syndeac<sup>53</sup> interpellait les pouvoirs publics sur l'importance d'un soutien à la création qui sache également s'extraire de la logique de marché :

« La création musicale est un moment de prise de risque favorisant l'émancipation et le développement de l'imagination, de l'investissement intellectuel. En effet, sa rentabilité n'est pas uniquement marchande. Son activité d'innovation et de création nécessite le soutien public pour lui garantir liberté de recherche, élément indispensable à la sauvegarde d'une réelle diversité artistique et culturelle. »

Dans ce même communiqué, le syndicat affirme « la culture comme partie intégrante du projet d'aménagement du territoire », et invite par ce biais à une territorialisation de la création musicale par l'intervention volontariste des collectivités locales. Plus précisément, ce serait donc aux politiques publiques locales d'assumer ce risque. Ce schéma présente de fortes similitudes avec les politiques de développement des TIC dans les années 1990 et le financement important, en complément d'infrastructures d'État, assuré par les Régions pour le déploiement d'un réseau de cyber-centres et autres dispositifs d'accompagnement.

La valorisation des territoires semble s'opérer ici dans un paradigme de l'« entrepreneurialisme », qui « s'articule principalement autour de l'idée d'un «partenariat public-privé» dans lequel la promotion locale traditionnelle est associée à la mobilisation des pouvoirs publics locaux pour essayer d'attirer des sources de financement externes, de nouveaux investissements directs, ou de nouvelles sources d'emploi <sup>54</sup>» [Harvey, 2001, p. 352].

Localement, dans un contexte global de baisse des budgets départementaux et municipaux alloués à la culture, les Régions concentrent en effet les attentions. Depuis 2004 et la loi de décentralisation, tandis que le budget national baisse d'environ 1 % par an, les budgets régionaux alloués à la culture augmentent pour atteindre 1 milliard d'euros en 2015. Cependant, outre de fortes disparités selon les territoires, les modalités de financement et de soutien s'orientent globalement toutes vers un décloisonnement sectoriel au profit de thématiques transversales, conformément à la nouvelle loi de décentralisation de 2015<sup>55</sup>. Idéologiquement,

53 Le Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles a été créé en 1971 et regroupe quelque 350 institutions dont la majorité des lieux de diffusion et de création artistiques. Communiqué « Le secteur de la création musicale : pour une politique publique audacieuse », disponible en ligne : <http://www.syndeac.org/action-syndicale/groupes-de-travail-et-commissions/le-secteur-de-la-creation-musicale-pour-une-politique-publique-audacieuse/>

54 Traduit par nos soins : « First, the new entrepreneurialism has, as its centerpiece, the notion of a « public-private partnership » in which a traditional local boosterism is integrated with the use of local governmental powers to try and attract external sources of funding, new direct investments, or new employment sources »

55 La loi portant sur la Nouvelle Organisation Territoriale de la République (NOTRe) a été promulguée le 7 août 2015. Elle « confie de nouvelles compétences aux régions et redéfinit clairement les compétences attribuées à chaque collectivité territoriale. Il s'agit du troisième volet de la réforme des territoires, voulue par le président de la République, après la loi de modernisation de l'action publique territoriale et

symboliquement, l'exception culturelle et la reconnaissance de spécificités à l'économie de la création s'estompent pour se distiller autour de la « diversité » et de thématiques qui promettent coopérations et innovations : numérique, éducation, développement local, attractivité du territoire, etc. Sur ce point, la stratégie nantaise d'aménagement de l'Ile de la Création et son animation depuis 2011 par le Cluster de la Création sont exemplaires : sous l'égide de la *Samoa*<sup>56</sup>, un « Pôle d'excellence des Industries culturelles et créatives de 15 ha » sur la partie occidentale de l'Ile de Nantes s'est développé. Adhérentes du cluster, Trempolino et Stereolux, les deux seules structures musicales, y côtoient le site touristique et de production *Les Machines de l'Ile* mais aussi acteurs des industries graphiques et numériques, architectes, médias, avocats, banques et experts-comptables...

Au sein de cette recomposition du secteur de l'industrie musicale, et qui concerne autant le marché que l'action publique, le territoire devient un espace de cette redéfinition des rapports de force, des modalités d'action et des modes d'organisation des entreprises de la musique.

En aval, à l'échelle internationale, nous avons vu que quelques méga-entreprises dominent les marchés : trois *majors*, les quatre *GAF*A<sup>57</sup>, mais aussi des acteurs tels *Live Nation Entertainment* et la billetterie *TicketMaster*, ou *Vivendi* et *Digitick* pour le marché de l'organisation de festivals. Ces multinationales ou consortiums développent des stratégies de diversification de leurs activités qui, outre la promotion de productions internationales, tendent à dé-territorialiser les secteurs qui l'étaient en partie, dont le spectacle vivant. En 2015, 1615 festivals de musiques actuelles ont été organisés en France<sup>58</sup>. Parmi eux, seuls 8 % ont un rayonnement local. 50 % sont d'envergure régionale, et les autres, soit quasiment la moitié de ces festivals, sont d'envergure nationale ou internationale - respectivement 24 % et 18 %. Ils sont concentrés dans les grandes métropoles françaises. Plus globalement, si 58 376 représentations musicales se sont déroulées en 2013, nombre en augmentation permanente d'un peu moins de 10 % par an, les cinquante plus gros spectacles - environ 7 % du nombre total de représentations - concentrent 48 % des ventes de billetterie et 30 % du public<sup>59</sup>. De 2005 à 2013, les entrées pour le spectacle vivant sont progressées de 74%. Conjugué au développement des recettes issues du merchandising sur les lieux de diffusion, cette progression attire des investisseurs internationaux.

Ces entreprises, dont le coeur de métier est pour la plupart extérieur aux industries

---

d'affirmation des métropoles et la loi relative à la délimitation des régions. » Cette loi a notamment réduit le nombre des régions de 22 à 13. Source : <http://www.gouvernement.fr/action/la-reforme-territoriale>

56 SAMOA : Société d'Aménagement de la Métropole Ouest-Atlantique, est une société publique locale qui regroupe une dizaine d'institutions et collectivités dont Nantes Métropole, majoritaire avec 58 % des parts.

57 GAF A : acronyme des quatre acteurs majeurs du web : Google, Apple, Facebook, Amazon.

58 Source : Base de données de l'Irma, Cahier Spécial Infographies, Paris, 2015.

59 Source : rapport du Centre national de la variété et du jazz, CNV 2013.



culturelles - finance, communication, médias -, concentrent dans leurs portefeuilles les solutions et services de billetterie, les salles et lieux de diffusion aux-mêmes, et la production des spectacles, notamment à forte jauge. A titre d'exemple, la financière *Fimalac*, dont la holding est dirigée par un milliardaire, investit dans les services financiers, l'hôtellerie, les casinos, les loisirs, le digital. Le groupe explique avoir « fait le choix en 2010 d'une diversification dans le secteur de l'*Entertainment* »<sup>60</sup>. Après plusieurs rachats de leaders, notamment français, de la production de spectacles et de l'exploitation de salles dont des *Zéniths*, le groupe affiche en 2015 un chiffre d'affaires sur ce secteur de 243 M€.

Dans un processus comparable à l'industrie de la musique enregistrée, des PME tentent de développer des réseaux, d'ambition nationale voire internationale, de billetterie spécifiquement ciblées sur les salles et lieux de diffusion à petite jauge (moins de 200 personnes). Le Mila, associé au réseau parisien des Musiques actuelles - MAP -, envisage de proposer un « *Paris Pass Concert* » qui, sur le principe d'abonnements et de tarifs privilégiés, vise d'une part à diversifier les fréquentations du public et d'autre part à consolider les fréquentations de ces petites salles. Artishoc, dans le 19<sup>e</sup> arrondissement de Paris, est une plateforme collaborative destinée au développement et à la mutualisation de solutions numériques, dont un logiciel de billetterie qui, après treize années de développement, assure la vente de vingt millions de billets chaque année<sup>61</sup>. *MyOpenTickets*, hébergé par l'incubateur parisien *Créatis*, s'affiche quant à lui comme un « cluster dédié à la filière billetterie ». Le marché de la billetterie en ligne affiche actuellement une croissance annuelle moyenne de 20 %<sup>62</sup>. Environ 205 millions de billets sont émis chaque année - davantage que de billets de cinéma -, au sein d'un marché qui se concentre fortement depuis la fin des années 2000 autour de Fimalac, Vivendi et Live nation, mais aussi Lagardère, Le Figaro, Vente-privée... « Leur objectif est de maîtriser l'ensemble de la chaîne pour avoir un positionnement stratégique et une puissance de frappe conséquente. Dans les deux ans à venir, la compétition va être féroce. », estime le dirigeant de *MyOpenTickets*. Des solutions techniques offrent la possibilité aux lieux de diffusion d'assurer eux-mêmes la vente de leur billetterie. Ainsi, en 2015, Stereolux, à Nantes, a assuré de manière autonome 68 % de ses ventes de billets (13 % via *Digitick*, 11 % *Fnac*, 8 % *Ticketnet*), grâce à une application liée à son logiciel de gestion de clientèle. Ces projets s'activent au sein de réseaux nationaux – ici les *Transmusicales* et la *Fedelima*<sup>63</sup> -, sans lien direct avec les réseaux développés sur les territoires locaux ou au sein des clusters.

En amont, une multitude de petites et moyennes entreprises s'organisent autour

---

60 Source : <http://www.fimalac.com> 2016. Consulté le 02 09 2016.

61 Source : <http://artishoc.fr> 2016. Consulté le 04 09 2016.

62 Source : Irma, 12 mai 2015, <http://www.irma.asso.fr/La-billetterie-un-secteur-en>. Consulté le 04 09 2016.

63 La Fedelima, Fédération des lieux de musiques actuelles regroupe depuis 2013 145 lieux de diffusion en France.



d'esthétiques, parfois en réseaux de connivence liés à des sensibilités, à des parcours, à des relations inter-individuelles. Même en ce qui concerne la diffusion et l'organisation de spectacles, l'intérêt de l'ancrage territorial est faible dans cette économie. Cependant, les enjeux soulevés ci-dessus – diversification et spécialisation des tâches, dont un élargissement aux industries créatives d'une part, décentralisation et transversalité sectorielle des politiques publiques – constituent un contexte qui, dès les années 2000, incite ces entreprises à se structurer localement. Le cluster constitue l'une de ces opportunités et, s'il peut par ailleurs répondre à des besoins de ces PME, il pose de fait le territoire comme un nouvel espace d'action.

Ces rapports de force, au sein d'un secteur qui s'est toujours appuyé sur une intervention publique, constituent ainsi un prisme d'observation des relations entre ces entrepreneurs de la musique adhérents d'un cluster et le territoire et ses acteurs. Dans certains cas, les opportunités de financement, de soutien indirect via le foncier, de mise en visibilité et d'implication dans une stratégie de valorisation du territoire – Nantes illustre parfaitement cette dynamique – s'avèrent ainsi les conditions d'une territorialisation des activités de ces entreprises. Au-delà de ces effets d'aubaine, certains entrepreneurs se sont peu saisis des ressources proposées par le cluster pour modifier leurs pratiques :

« Concrètement, cela n'a pas changé ma manière de travailler. Et avec le quartier, il y a très peu d'échanges, c'est un peu comme deux mondes qui se côtoient sans se connaître. »

« Moi, je travaille toujours par affinités, humaines et esthétiques. Mon réseau, il évolue tout le temps, selon les projets et avec des rencontres sur des salons, des concerts, ou par recommandations que me font des gens de confiance, peu importe où ils se situent. »

Dans d'autres cas, qui peuvent être caractérisés par une moindre « industrialité » – la Coursive Boutaric ou Culture et Coopération -, les entrepreneurs ont défini leur activité de production de biens symboliques à partir du territoire et de ses habitants. Que les objectifs relèvent de dynamiques institutionnelles d'aménagement – le quartier des Grésilles de Dijon, objet d'un programme de réhabilitation – ou d'un projet artistique qui inclut les acteurs locaux – les acteurs originels du PRMA en Poitou-Charentes, ou de MASphère à Toulouse -, le territoire est ici central. Cependant, ce territoire est moins un espace administratif ou institutionnel que le lieu de dynamiques sociales et culturelles qui alimentent les projets de création artistique. Lorsqu'il est mobilisé, le territoire constitue donc davantage un ensemble hétérogène d'opportunités susceptibles d'alimenter un projet artistique ou de faciliter sa mise en œuvre qu'une ressource intégrée à un projet économique ou à un modèle de développement.

Au fond, pour ces entrepreneurs de la musique, l'enjeu territorial se situe dans la tension entre des processus globaux associés à l'hégémonie de l'idéologie capitaliste – vécue sous la forme d'une économie de marché libérale – et des opportunités, tactiques, niches susceptibles de constituer des espaces de liberté et d'affirmation d'autres cadres symboliques pour leur action économique.

Entre des marchés et des politiques publiques tous deux en profonde restructuration, le cluster musical incarne, de manière plus ou moins explicite selon les cas, cet espace en perpétuelle recomposition de mise en concordance de ces cadres d'action hétérogènes. Les modèles économiques des entrepreneurs adhérents des clusters observés oscillent souvent entre d'une part un ensemble de pratiques ancrées depuis les années 1980 dans des modes de fonctionnement par projets, au gré d'opportunités et parfois du hasard des rencontres au sein de microcosmes liés aux esthétiques musicales, et d'autre part des stratégies qui tentent davantage d'intégrer, via la structuration de réseaux d'interdépendance, de nouveaux types d'acteurs issues des industries créatives et des TIC. Ces derniers s'impliquent ainsi, à la mesure de leurs capacités humaines et financières, dans des projets de plateformes « indépendantes » de diffusion et de recommandation, dans le développement d'applications pour la téléphonie mobile, dans une diversité de formes d'édition musicale et de collaborations pour la création et la production de performances ou spectacles. Le territoire local est ici peu prégnant et, même si dans quelques cas il est associé à la promotion d'un artiste et de ses productions, c'est souvent sous forme d'un label, d'un signe distinctif sur un marché concurrentiel – La « *French Touch* » parisienne. Le territoire est alors mobilisé pour son potentiel signifiant symbolique, telle une image de marque qui contribue à conférer une aura distinctive à l'artiste ou ses œuvres. Enfin, le territoire constitue parfois le sujet même de l'action économique des entrepreneurs culturels, que ce soit via des projets socio-culturels ou d'insertion professionnelle, de l'ingénierie culturelle ou encore des services de conseil et de formation. Il constitue alors un ancrage à l'action économique ou à l'action commerciale et constitue un vivier de clients, de financeurs ou de ressources intégrées aux projets.

Le dispositif de cluster semble n'avoir qu'un effet limité sur un attendu processus de territorialisation des activités des entrepreneurs de la musique. Certes, il peut constituer un atout distinctif ou de mise en visibilité de l'entreprise, tant sur un marché mondialisé que vis à vis d'acteurs locaux. Mais sur le fond, les pratiques des entrepreneurs comme de leurs partenaires locaux – parmi les clusters musicaux observés, nous n'avons notamment pas rencontré de cas de clauses dans les marchés publics qui privilégieraient les entrepreneurs implantés localement – s'avèrent peu remises en cause ou adaptées du fait de l'émergence et de l'activité d'un cluster. Soulignons d'ailleurs que plusieurs cas de clusters – PRMA, Culture et Coopération,

voire MASphère - ne se matérialisent pas par une présence physique sur le territoire. Autrement analysée, notre observation tend à montrer que les processus de structuration d'un réseau d'entrepreneurs et de fédération économique, ponctuelle à l'occasion d'un projet ou durable pour une complémentarité des compétences, s'enclenchent et s'animent de manière autonome vis à vis du cluster-lieu habité sur un territoire local. Dans certains cas, ils en constituent un préalable – La Coursive Boutaric, Culture et Coopération, Trempolino -. Dans d'autres cas, en revanche, notamment sur territoires sans grande métropole concentrationnaire, ils s'appuient parfois sur l'affirmation d'une non-localisation – le PRMA. Dans d'autres enfin, ces processus peinent à s'enclencher et guident peu l'action économique des entrepreneurs de la musique ; la dynamique de développement d'un cluster, notamment d'initiative majoritairement institutionnelle, ne parvient que faiblement à les renforcer et à inciter à la constitution de nouveaux modèles économiques – ParisMix, Mila, Le Damier.

#### **2.1.4. Culture et création : des industries du symbolique matériellement interdépendantes**

Nous l'avons évoqué en préalable à l'analyse de nos observations, les frontières sont mouvantes et perméables entre les activités économiques qui relèvent des industries culturelles, dans lesquelles s'inscrit a priori la production musicale, et celles relevant des industries créatives. Sans que l'une inclut complètement l'autre, nous observons au sein des clusters musicaux français une hétérogénéité importante des sectorisations, juxtapositions, complémentarités et interdépendances entre des métiers relevant de la production artistique ou culturelle et ceux qui, de manière plus large, incluent dans leur processus une phase de création plus ou moins signifiante.

Que produisent les entreprises adhérentes de ces clusters ? Nous rappelons que le point de départ de constitution de notre population d'étude résidait dans l'identification, sous quelque forme que ce soit, d'un processus de fédération localisée d'acteurs économiques de statuts divers dont l'activité principale participe à la production d'une œuvre musicale, enregistrée, à sa diffusion, à sa promotion. Ce processus nous renvoie à des temporalités, des stratégies, des modes d'organisation et des manières de faire et de mobiliser des compétences souvent spécialisées. Ces différentes dimensions de processus, a priori semblables car constitutives d'un secteur industriel particulier, s'articulent de manière singulière à chaque parcours, selon les rythmes, les spécialisations de métiers, les spectres économiques couverts, les parcours individuels et les réseaux d'interdépendance constitués et mobilisés. Sur ces bases, et au-delà de caractéristiques symboliques communes, nous pouvons distinguer quatre types de productions rencontrées dans ces clusters.

#### **2.1.4.1. Des métiers de la production pour le marché aux tâches variées et spécialisées**

Les premières concernent la fabrication et la mise au format, analogique ou numérique, de supports des œuvres musicales enregistrées. S'appuyant sur des techniques et technologies, ces métiers de production mobilisent un savoir-faire à haute valeur marchande dans l'objectif de fabriquer des supports physiques – vinyles, Cds - et numériques – fichiers dans différents formats. L'enjeu réside ici dans la transformation d'une œuvre créée, interprétée et enregistrée en un produit qui pourra être rendu disponible sur les marchés. En tant que marque pour ces sociétés de production, les labels observés, majoritairement des structures indépendantes, reposent sur des individus pour qui l'enjeu commercial réside dans la réputation au sein de réseaux d'esthétiques plus ou moins établis et étendus. L'activité des labels et sociétés de production relève des industries culturelles : elle a pour objectif d'insérer les productions d'une activité de création artistique dans le marché, elle fait de l'œuvre un produit auquel est associée une valeur esthétique et marchande. Cette activité de production inclut par ailleurs un ensemble – croissant – de tâches de gestion, notamment financière et administratives liées aux contrats et droits d'auteur et dérivés, au suivi des ventes ou écoutes.

De plus en plus fréquemment, et notamment pour des labels à catalogue réduit, l'entreprise de production assure par ailleurs la promotion de l'artiste et de ses œuvres. La diversité des tâches croît ici de manière fulgurante depuis les années 2000, ce qui nécessite pour ces entrepreneurs l'acquisition ou la délégation de nombreuses compétences : mise à disposition sur les plateformes de streaming et téléchargement, gestion et l'animation du site web, de la page *Facebook* ou *Spotify*, référencement, promotion auprès de la presse, suivi des recommandations et des *users-contents*, produits par le public sous une grande diversité de formats et de plateformes, etc. Chronophages, ces tâches nécessitent également un ensemble de procédures, de réflexes, liés tant au ciblage des outils et services web selon le positionnement commercial du label qu'à un suivi des usages des clients potentiels. Le recours à des prestataires spécialisés, qui n'oeuvrent d'ailleurs pas forcément au sein des industries culturelles, est souvent nécessaire. Mais, dans l'un des clusters observés et constitué majoritairement de labels et producteurs, 20 à 50 % des effectifs des entreprises de production sont constitués de stagiaires ou bénévoles à qui incombent prioritairement ces tâches. L'effectif salarié moyen s'élève à 12 personnes (10 équivalents temps-plein) et s'y ajoutent en moyenne 2 stagiaires et 9 bénévoles en temps partiel<sup>64</sup>.

---

64 Enquête réalisée en 2015 auprès de 29 entreprises adhérentes de ParisMix et du Mila.

#### **2.1.4.2. Les métiers de l'édition : une exploitation croissante des droits**

Un second type d'entreprises identifié assure l'exploitation des formats d'œuvres définis ci-dessus pour d'autres productions symboliques : cinéma et audiovisuel, clips, publicité, livres-audio, etc. Qualifiés d'éditeurs, ils assurent la diversification des sources de revenus en commercialisant la production de musique auprès d'autres secteurs d'activité qui en ont besoin. Au cœur de phénomènes sociaux de convergence des usages et des supports d'accès aux œuvres, les éditeurs coopèrent au moins autant avec l'auteur et le compositeur que l'interprète, notamment pour la gestion du respect de la propriété intellectuelle liée à toute exploitation d'une œuvre créée. Ils se rémunèrent via des contrats de cession. Leur métier consiste également en un délicat équilibre entre la gestion de liens de confiance avec les artistes – la fidélité lui assurera une meilleure rentabilité de ses efforts - et une connaissance fine des usages et acteurs sur une grande diversité de marchés. L'édition musicale a notamment pour fonction de solliciter et rassembler la grande diversité des flux financiers associés aux différentes formes d'exploitation d'une œuvre.

Si le concert, la vente de supports physiques ou la cession de droits constituent historiquement le cœur de cette activité, celle-ci a été bouleversée dans les années 2000-2010 par le développement des usages numériques et notamment par l'hégémonie de quelques grandes plateformes gérées par des mastodontes industriels situés hors du champ des industries culturelles. « Notre problème de fond réside dans l'accès aux données relatives aux trafics et consommations sur ces plateformes par ailleurs incontournables », explique l'un d'eux. « Nous sommes là, avec l'appui nécessaire des pouvoirs publics, dans un combat juridique et dans des rapports de force pour que nous puissions disposer de ces données de manière opérationnelle. » Deux obstacles majeurs se posent à cela : d'une part la quasi-invisibilité des petits éditeurs ou labels dans ces statistiques mondialisées, et d'autre part l'absence de standard lié au format de ces données, ce qui implique, même en cas de disponibilité, de les retraiter informatiquement, voire manuellement.

Si ce second type d'acteurs des clusters musicaux observés relève bien des industries culturelles, son activité s'avère en forte dépendance d'autres acteurs économiques qui, eux, relèvent pour certains des industries de la culture et de la création mais aussi de l'informatique ou de l'électronique. L'hétérogénéité des cadres d'action économique et symboliques de ces acteurs mis en situation d'interdépendance induit une prégnance des rapports de force, voire une absence de négociations, pour l'établissement de modèles économiques équilibrés. Le transfert de valeur financière s'opère donc en faveur des grands industriels, et les éditeurs sont contraints de diversifier leurs sources de recettes. Dans ce contexte, ces petites et moyennes entreprises se fédèrent, notamment pour tenter de développer des outils de

commercialisation de leurs produits sur lesquels ils gardent un pouvoir majoritaire, notamment pour la redistribution des recettes. La plateforme de téléchargement cd1d.com illustre par exemple cette dynamique. A Paris, le groupement d'employeurs créé par ParisMix met un vendeur à disposition des disquaires indépendants, ce qui permet à ces derniers d'être disponibles pour se déplacer sur des salons professionnels ou simplement de disposer de congés.

#### **2.1.4.3. Les métiers de la promotion : les industries créatives en partenaires**

Un troisième type d'entreprises assure des métiers de promotion, valorisation et diffusion des formats produits -l'oeuvre elle-même ou toute autre production incluant cette oeuvre -, via des lieux de distribution physiques - disquaires, hypermarchés, production de live ou tour - ou immatériels - radio et télévision, sites web de vente en ligne, plateformes de recommandation, de téléchargement, de streaming. Ces entreprises assurent également la conception, le suivi de production et la distribution du merchandising, notamment sur les lieux de concerts. « Le Live se développe très fortement depuis une dizaine d'années », explique l'un de ces entrepreneurs. « Cela génère des recettes parfois considérables pour un groupe, qui étend ainsi sa renommée, et les disques, les T-shirts, affiches diversifient aussi les recettes. » Ces métiers ne relèvent qu'en partie des industries culturelles – c'est le cas de l'organisation de concerts et tournées -, et comportent une part relativement faible de création dans leurs processus. Dans chaque cluster observé, au moins une entreprise assure des relations publiques, relations média et actions de communication. « La diffusion radio et la présence dans les médias spécialisés sont fondamentales pour qu'un groupe ou qu'un album décolle. On a nos réseaux de contacts, on est souvent spécialisés sur certaines esthétiques, mais il faut toujours mettre en valeur des arguments qui inciteront les journalistes et les programmeurs à écouter le CD qu'on leur envoie. Pour ça, le CD reste important, même si il génère de moins en moins de recettes directes. » Ces entreprises de communication ne sont qu'en partie spécialisées dans le secteur musical ; leurs modes de faire, leurs modes d'organisation relèvent des industries de la communication.

#### **2.1.4.4. Les métiers qualifiants : les industries des biens immatériels et de la connaissance**

Le quatrième type d'entreprises assure des métiers non spécifiques à l'industrie musicale, mais qui s'en nourrissent comme d'autres productions, symboliques ou non. Les entreprises informatiques et web, développeurs d'applications, organismes de formation ou d'ingénierie culturelle constituent un ensemble d'activités éclectique



et qui lie la production musicale aux industries créatives. Les prestations fournies relèvent d'une activité intellectuelle mais les temporalités et modes de faire se distinguent des processus de production et d'édition des œuvres musicales. Ces entreprises s'avèrent davantage capitalisées que les labels, producteurs ou éditeurs. L'industrie musicale s'appuie sur ces métiers selon deux dynamiques complémentaires. Les prestations de formation ou de montage de projets culturels constituent en effet des ressources qui permettent une qualification de l'activité économique des entrepreneurs musicaux. Leviers potentiels d'une meilleure compétitivité, voire d'une reconnaissance par des partenaires privés ou publics, ces ressources impliquent cependant de la part des entrepreneurs musicaux qu'ils acceptent d'adapter, de négocier, de modifier leurs pratiques. A de nombreuses reprises, des dirigeants de labels, managers d'artistes ou éditeurs ont soulevé leur difficulté à dégager du temps pour de se former ou former leurs équipes, mais également une réticence à intégrer de nouveaux modes de faire inspirés d'autres métiers que ceux de la production musicale. L'exemple des entrepreneurs « informels » de la Goutte d'Or illustre ce phénomène : ils ont rejeté le projet de clusterisation afin de préserver leurs pratiques. Plus tard, après la mise en place d'un programme de formation avec l'Irma autour des enjeux posés par le numérique, et sur la base de besoins ressentis par les entrepreneurs, une faible part d'adhérents de ParisMix et du Mila ont effectivement suivi ces formations. 50 % d'entre-eux déclarent préférer assurer eux-mêmes leur qualification, par l'expérience et la recherche de réponses ponctuelles à des besoins rencontrés. Ce constat se pose également pour les activités de veille, notamment numérique, qui relèvent davantage de tactiques individuelles que de réelles stratégies de recherche et développement. Nous retrouvons ici des caractéristiques des travailleurs des industries culturelles qui déploient un rapport « prototypal » [Djian, 2005, p. 139] à leur activité : aux modèles économiques et stratégies, notamment en terme de formation et qualification, sont préférés des pratiques de l'expérience, de tensions permanentes et sans cesse réactivées « entre salariat et free lance, professionnels et amateurs, travail à but lucratif/travail à but non lucratif » [Bouquillion & Le Corf, 2010]. Dans plusieurs cas observés, le recrutement de jeunes voire l'accueil de stagiaires davantage concernés par les usages et pratiques de la communication numérique constituent un axe essentiel de l'acquisition de nouvelles compétences au sein de l'entreprise. Le *community management*, l'animation d'espaces numériques de promotion, voire le développement d'applications constituent d'ailleurs l'essentiel des missions de stagiaires rencontrés.

Les quatre types d'entreprises définis ci-dessus soulignent l'hétérogénéité des objectifs, pratiques, modes de faire et d'organisation qui cohabitent ou coopèrent au sein des clusters musicaux. Les entretiens menés et échanges informels montrent que les clusters ne constituent pas un ensemble homogène de relations



interprofessionnelles mais semblent fonctionner en cercles ou strates, selon une distance à l'acte créatif initial de l'oeuvre musicale. « Nos métiers changent énormément depuis quelques années, et on est tiraillés entre notre relation à l'artiste et à sa musique et un nombre croissant d'activités qui n'ont presque plus rien à voir avec la musique », résume la responsable de plusieurs labels. « Certains essaient, plus ou moins volontairement, de suivre en interne, d'autres préfèrent confier ça à des spécialistes. Mais ils ne sont pas toujours réceptifs à nos particularités. »

Un enjeu économique fort se dégage donc ici pour le cluster qui, même lorsqu'il est spécialisé dans l'industrie musicale, s'avère le lieu de rencontres de pratiques économiques très diverses mais pour autant interdépendantes. Le cluster est donc à la fois le lieu d'un entre-soi, qui fédère des entreprises et entrepreneurs aux pratiques et modes de faire relativement cohérents, et l'espace de dynamiques qui, bien qu'essentielles à l'économie de la musique et constitutives des industries culturelles, créatives et de la communication, constituent des ruptures, des confrontations avec d'autres cadres d'action relevant d'une diversité de métiers et secteurs économiques. Il s'agit donc pour le cluster musical d'un enjeu interne – nous verrons que ce même enjeu se pose vis à vis de partenaires extérieurs au cluster - de mise en concordance de cette hétérogénéité de cadres matériels et symboliques d'action.

Face à cet enjeu, et même si des modèles génériques proposent une palette d'outils, les services, actions et modes d'organisation de chaque cluster apparaissent nécessairement singuliers. Les cadres d'action des entreprises qui composent chaque cluster s'avèrent ainsi déterminants. Les entrepreneurs désormais fédérés via La Coursive Boutaric ou via MASphère configurent en partie le processus de développement de leur cluster dans la mesure où ils ont développé leur propre projet économique dans des cadres concordants et qui intègrent d'autres acteurs – et leurs modes faire, leurs modes d'organisation – que ceux relevant exclusivement de l'industrie musicale – action culturelle et développement local pour La Coursive, industries créatives et développement local pour MASphère. Dans d'autres cas, dont Le Mila qui a durant ses premières années choisi de n'accueillir que des labels et producteurs indépendants, la coopération avec d'autres types d'acteurs nécessite de la part du cluster d'autres moyens d'action.

### **2.1.5. PME et indépendants en quête de nouveaux modèles économiques ou en état d'adaptation ?**

Les PME fédérées au sein des clusters sont confrontées à des enjeux économiques liés à l'évolution, via des rapports de force en faveur de quelques dominants, de l'organisation, des métiers et des modes de faire de l'industrie musicale. Ces enjeux concernent tant leurs modèles économiques – comment parvenir à assurer un

équilibre des ressources qui leur permette de se développer ? - que les compétences nouvelles à maîtriser, les organisations et partenariats à remodeler, ou encore les types de coopérations à établir avec des acteurs locaux et des acteurs publics. Pour autant, nous avons pu observer deux grands types de comportements des entrepreneurs de l'industrie musicale dans ce contexte. Si certains, notamment avec l'appui du cluster, cherchent de manière volontaire à expérimenter de nouvelles modalités d'action économique, d'autres, de manière plus ou moins assumée, tentent au contraire de contenir ces dynamiques de changement, parfois même en affirmant de manière radicale leur attachement à des pratiques établies dans ce secteur. Le cluster MASphère, à Toulouse, est issu d'une dynamique enclenchée dès les années 1990 au sein d'un réseau régional d'acteurs des Musiques actuelles, le réseau Avant Mardi. Plus récemment, notamment depuis 2012 lorsque s'est formellement créé un cluster autour d'une opportunité d'accès à un bâtiment dédié, de nouveaux entrepreneurs ont rejoint cette dynamique, majoritairement des individus plus jeunes et aux modes de faire distincts des fondateurs historiques. Une responsable du cluster estime que se situe dans cette rencontre un enjeu fort pour l'évolution des pratiques :

« En fait on est sur un cluster dont les adhérents sont les fondateurs qui se sont majoritairement regroupés pour occuper un lieu. Et au bout d'un moment, ça s'essouffle, il y a besoin d'impulser de nouvelles dynamiques pour qu'ils changent de vision sur ce que peut leur apporter le cluster, et éventuellement, ce qu'ils peuvent y apporter.

Et les nouveaux adhérents, sont beaucoup plus dans cette dynamique. Ils ont plus de besoins, ils ne sont pas originaires d'Avant Mardi. Et c'est pour ça qu'un des enjeux du cluster c'est qu'il grossisse. Pour avoir plus de poids face à la collectivité, mais aussi pour se pérenniser, tout simplement. Ces deux types d'adhérents, ils ne coopèrent pas, ils mutualisent un peu, mais pas de nouvelles manières de faire. En tout cas, on commence à travailler ça, et ça prend bien, malgré tout. »

Le cluster, initialement simple objet mutualiste, semble donc constituer ici un espace matériel et symbolique au sein duquel seraient susceptibles d'émerger de nouveaux modes de faire et de nouvelles modalités organisationnelles entre entrepreneurs comme avec les partenaires locaux et institutionnels. Au coeur de cette tension, considérée de type « générationnelle » par l'équipe de MASphère, se situe le rapport à la création, ou le sens donné aux métiers qui entourent les artistes musiciens. Au Mila parisien, cette tension s'observe également. « Moi, avant de me poser la question de la rentabilité d'un projet, je fonctionne au feeling, à la rencontre humaine, et au projet artistique », confie un directeur de label. « Je raisonne au projet et ce qui compte avant tout c'est de parvenir à réunir les moyens qui permettent à un artiste ou un groupe de s'exprimer, de créer la musique qu'ils ont envie de créer. » Un autre déclare en revanche « privilégier la cohérence de mon catalogue », afin que son label

dispose d'une identité forte, cohérente, lisible sur le marché, et quitte à développer plusieurs labels esthétiquement complémentaires. « C'est cette cohérence aussi que cherchent mes partenaires, même les banquiers et financeurs ». Cette tension pourrait ainsi se comprendre en une double polarité : celle de l'artiste musicien créateur et celle du marché et des opportunités économiques qu'il offre.

### **2.1.5.1. L'action publique induit un décloisonnement : l'industrie musicale dans le cadre de stratégies d'aménagement du territoire**

Dans ce cadre d'analyse, un troisième type d'acteur de l'économie de la musique se pose auprès des entrepreneurs et du marché de l'industrie musicale : celui de l'action publique, de la politique publique de soutien à la production musicale. Nous avons souligné que les évolutions successives – notamment autour des années 1980, 2000, 2015 – des politiques culturelles incitent les entrepreneurs de la musique à remodeler leurs modèles économiques. Sous forme de financements directs, de participation à la construction d'équipements et infrastructures, de directives générales traduites en appels à projets et politiques locales, ces politiques culturelles posent des cadres institutionnels à travers lesquels s'opère et se lit l'activité économique des entrepreneurs de la musique. L'activité du cluster, notamment lorsqu'il est d'origine institutionnelle, se situe elle aussi par rapport à ces cadres.

Dès lors, un second type de tension se pose au cluster et à ses entreprises adhérentes. Concomitamment aux enjeux économiques se posent à eux des enjeux territoriaux, qui peuvent concerner l'urbanisme et l'aménagement du territoire, le développement local et l'animation sociale et culturelle. Par le fait de leur adhésion au cluster, les entrepreneurs sont donc confrontés à des problématiques susceptibles de s'avérer concordantes avec leur propre activité, ou discordantes. Nous avons vu que certaines dynamiques de clusterisation, notamment lorsqu'elles relèvent d'une initiative des entrepreneurs qui ont eux-mêmes intégré le territoire à leur projet économique, trouvent dans ces préoccupations publiques un appui, une ressource renforcée.

A l'inverse, pour d'autres cas, notamment lorsqu'ils relèvent d'une initiative majoritairement institutionnelle, la concordance entre les enjeux économiques et les enjeux de politique publique s'avère plus complexe. La territorialisation de l'activité économique des entrepreneurs de la musique, induite par l'intervention d'acteurs publics locaux, s'avère parfois peu opportune, voire perturbatrice des modes de faire et d'organisation des entrepreneurs. « Au départ, on était là pour soutenir des producteurs et labels, et là on nous demande de faire de l'animation du quartier ou du développement local. Ce n'est pas notre métier, on n'est pas des animateurs sociaux... et c'est un peu facile de la part de la Ville », estime un coordinateur au sein de l'un des clusters.

### **2.1.5.2. Quand le cluster prend ses quartiers : l'espace et le lieu communs pour des activités singulières**

La concentration d'entrepreneurs de la musique, aux métiers et modes d'action économique hétérogènes, induit l'inclusion d'un lieu et/ou d'un territoire local dans leur environnement professionnel et social. Cet espace local peut s'avérer concordant avec leurs modalités d'action et les cadres matériels et symboliques de cette action – c'est le cas pour *La Coursive Boutaric* dont le processus de fédération est motivé par une action localisée autour d'un immeuble et préalable à l'implantation physique du cluster dans l'un des appartements -, mais il peut également constituer l'argument d'une rupture communicationnelle qui rend discordantes les actions économiques et territoriales de ces entrepreneurs. L'enjeu essentiel du cluster réside alors moins dans l'appui à la performance économique des entrepreneurs du secteur de la musique, via des stratégies et recherches de démarches innovantes face à un contexte industriel nouveau, que dans une lutte matérielle et symbolique contre cette rupture communicationnelle. Il s'agit alors de produire un nouveau sens à l'action économique de ces entrepreneurs, au regard de cadres d'action et de lecture imposés de manière plus ou moins affirmée par les institutions territoriales. Sans modifier en profondeur leurs pratiques et modes d'organisation, les entrepreneurs comme l'équipe d'animation du cluster développent des tactiques dont l'objet réside dans la préservation d'usages et modes de faire dans un nouveau contexte matériel et symbolique, constitué à la fois par les rapports de force au sein des industries culturelles et les jeux de pouvoir entre acteurs locaux et les dynamiques portées par les institutions locales.

### **2.1.6. Des entrepreneurs qui évoluent entre stratégies industrielles et tactiques économiques**

Concrètement, que peut-on observer de ces processus d'inclusion du territoire dans les modalités d'action économique des entrepreneurs ? Relèvent-ils de stratégies et tentatives de rationalisation des modes d'organisation et des pratiques des métiers ou consistent-ils en des tactiques, des recombinaisons spontanées et faiblement rationalisées, enclenchées au fil des projets, des contraintes ou des opportunités ? Outre le projet singulier de chaque entreprise, évoqué ci-dessus, c'est ici la fonction et le mode d'action du cluster ainsi que les espaces de coordination qu'il propose qui sont interrogés. Car, même lorsque l'action économique d'une entreprise s'appuie sur des acteurs locaux et des problématiques locales – *La Coursive Boutaric*, *Culture et Coopération*, *MASphère* -, son adhésion à un dispositif fédératif et collectif de cluster l'associe de fait à un partenaire, imposé et qui dispose de pouvoirs sur ce cluster, et aux dynamiques qu'il porte sur ce territoire. Institutions – bailleur social, propriétaire foncier, aménageur – ou collectivités locales – Ville, Métropole,

Région –, ces partenaires imposent, de manière plus ou moins explicite et volontariste, leurs propres cadres matériels – infrastructures, instances, temporalités, finances – et symboliques – projet politique, sens de l'économie culturelle, identité et attractivité du territoire, équilibres entre performance économique, développement social et culturel.

### **2.1.6.1. Les entrepreneurs en cluster : un moyen d'intégrer les politiques publiques dans l'action économique**

Les parcours des clusters ParisMix, le Mila, Le Damier, voire MASphère s'avèrent marqués par une difficulté à articuler ces cadres d'action, à permettre la mise en concordance de leurs hétérogénéités. Les caractéristiques de ces tensions sont singulières ; aussi, sans chercher à les détailler ici, nous nous attacherons à préciser les temporalités, actions et modes d'organisation, de gouvernance du projet de cluster, qui ont pu être observées. Plus précisément, il nous importe de préciser dans quelle mesure ces tensions et discordances ont été anticipées et ont motivé des modalités de conduite du projet de cluster adaptées à cette exigence de mise en concordance.

ParisMix est né de la rencontre des ambitions de deux individus qui disposaient d'une légitimité reconnue d'une part dans le secteur économique des Musiques du Monde et d'autre part dans la mise en œuvre, à l'échelle municipale, de politiques publiques de développement économique. Un dirigeant d'entreprise et un élu ont trouvé dans ce projet les moyens de proposer de nouvelles modalités d'action économique à leurs partenaires respectifs. Pour l'un, le cluster devait permettre l'émergence de nouvelles pratiques de la part d'entrepreneurs – initialement relevant d'une économie informelle souterraine – qui intégreraient les enjeux posés par le développement des outils et usages numériques.

Pour l'autre, le cluster – entrepris à l'époque comme un Système Productif Local – constituait une expérimentation de polarisation territoriale d'activités économiques à haute valeur ajoutée pour une politique de développement économique et d'attractivité du territoire. Le fondateur de ParisMix, chef d'entreprise, résume son projet de territorialisation de son activité économique :

« Fin 2008, les travaux démarrent, avec le premier étage. J'y installe les bureaux de Mondomix. A l'époque, j'étais euphorique, car j'avais accepté des investisseurs franco-américains, j'avais levé 1,6 millions d'euros pour en faire une sorte de *Deezer* des Musiques du Monde. J'étais ravi d'avoir mené en 10 ans mon projet capitaliste. Et par ailleurs, avec ParisMix j'arrivais à développer un projet de vivre ensemble, un projet territorial. Tout ça me paraissait cohérent... mais je n'avais compté avec la crise de 2008 et le retrait des investisseurs. »

Dans ce montage quasi-symbiotique du projet, deux acteurs fondamentaux semblent avoir été, sinon négligés, du moins peu impliqués dans sa définition. Nous l'avons

précisé plus haut, les entrepreneurs musicaux de la Goutte d'Or – aux activités de production, édition et diffusion de Musiques du Monde – ont rejeté le projet de cluster par crainte d'une institutionnalisation et d'une mise en visibilité de pratiques [Voirol, 2005, p.15] qu'ils ne souhaitent pas remettre en cause. « J'étais un peu naïf, car je me suis vite rendu compte que ce village fonctionnait dans un cadre économique illégal et qu'ils n'avaient aucun intérêt à légaliser leur activité », confie le porteur du projet. « Illégale parce qu'ils ne payaient pas les droits d'auteur de ce qu'ils récupéraient du village, et en même temps tout ce qui venait du pouvoir public était suspicieux car en terme déclaratif c'était nul. Et finalement, le fait que leur boutique disparaisse à terme n'était pas un souci parce qu'ils vendaient de la musique aujourd'hui mais pourraient vendre des sacs de farine demain ». L'implantation effective du cluster dans un bâtiment « par défaut, car la RIVP ne savait qu'en faire », rappelle un élu, et sur un quartier socio-économiquement profondément discordant avec le projet initial ont rendu inopérante la stratégie initiale. Parallèlement, le temps de l'élu et l'organisation sectorielle, « en silos » [Benhamou, 2015, p. 45], des services municipaux ont également constitué des obstacles à la mise en œuvre durable de la stratégie associée à ce cluster.

Au fil du temps, la fonction de *gatekeeper*, assurée initialement par cet élu puis par d'autres sous d'autres formes, s'est progressivement estompée, ce qui a induit une distanciation progressive entre le développement interne du cluster et sa fonction au regard de la mise en œuvre des politiques municipales. D'ailleurs, en une dizaine d'années, les interlocuteurs techniques municipaux – à la fois financeurs, partenaires et évaluateurs – ont évolué : Action économique, Développement local et Politique de la Ville, Innovation, Industries culturelles et créatives. La stratégie initiale s'est ainsi progressivement muée en une succession de tactiques, de redéfinitions du projet et d'adaptations aux attentes liées à ces différents services municipaux. Ce phénomène, associé à des aléas économiques rencontrés par l'entreprise d'édition musicale au cœur du projet, a rendu complexe, voire impossible, la mission de mise en concordance par le cluster des enjeux économiques, des enjeux fonciers et des enjeux institutionnels. Pour l'ensemble des partenaires, et malgré des tactiques communicationnelles de production régulière de sens, le projet est progressivement devenu illisible, au point que sa disparition s'impose une dizaine d'années après sa création.

#### **2.1.6.2. Les entrepreneurs en cluster : un moyen d'intégrer l'économie culturelle dans les politiques publiques**

Quasiment sur ce même territoire nord-est parisien, le Mila s'est créé et développé selon un processus qui, s'il mobilise également deux partenaires économiques et institutionnels, fut animé par des rapports de force autrement équilibrés. D'une part,



un troisième partenaire a été clairement identifié et impliqué dès la genèse du projet : le bailleur social Paris Habitat. La stratégie établie, et globalement poursuivie avec succès durant une dizaine d'années, consistait à répondre aux besoins de producteurs et labels d'accéder à des espaces de travail et ressources à moindre coût, tout en revitalisant l'activité économique et l'occupation de rez-de-chaussée commerciaux sur un territoire de quelques rues. Politique publique de développement local et d'aménagement du territoire, stratégie institutionnelle de valorisation foncière et conditions matérielles d'action économique d'entrepreneurs aux métiers similaires ont ainsi constitué le fil rouge du projet de cluster. Des modes d'organisation et instances de négociation ont ensuite émergé, notamment afin d'assurer la permanence de l'équilibre entre performance économique, développement foncier du projet et valorisation du territoire. Après une dizaine d'années d'activité, à la fois face à l'augmentation du nombre d'entreprises musicales impliquées dans le cluster et au regard d'attentes institutionnelles nouvelles – une saturation de l'offre foncière et des politiques de territoires culturels et créatifs -, cette stratégie fondamentalement foncière a cependant été partiellement remise en cause au profit d'actions relevant de l'animation, à la fois du collectif de quelque vingt entreprises musicales implantées sur le quartier et d'un tissu local d'acteurs associatifs et d'habitants. Là encore, des résistances se sont exprimées, tant de la part d'acteurs locaux, dont certains ont exprimé leur sentiment d'avoir été dépossédés de leur quartier, que des entrepreneurs qui ne souhaitaient pas s'impliquer dans des démarches collaboratives ou collectives. La Mairie de quartier a par ailleurs perturbé l'équilibre des rapports de force, avec une incidence sur des choix d'actions de la part du cluster qui relèvent de l'animation locale. Pour autant, les quelques tentatives – festivals, Fête de la Musique ou Disquaire Days – ont été marquées par une faible implication de ces acteurs locaux. Des événements liés à une partie de la population locale – un règlement de comptes qui a provoqué le décès d'un jeune du quartier - ont même contraint le cluster et ses adhérents mobilisés à annuler un festival. Au fil du temps s'est imposé un projet de fusion entre ParisMix et le Mila ; la perte progressive de lisibilité des deux dynamiques – notamment face à des contraintes de financement public - et le délitement progressif de leur stratégie respective peuvent en partie expliquer l'émergence d'un tel projet de fusion et la réflexion qu'il a induite au sein des deux conseils d'administration pour la définition d'un nouveau projet commun.

### **2.1.6.3. Le cluster en tension entre structuration du territoire et centralisation sur des quartiers créatifs**

A Nantes, le cluster s'insère dans un projet institutionnel de territoire créatif réfléchi de manière globale à l'échelle métropolitaine. Un complexe dispositif de concertation, piloté par Nantes Métropole puis la SAMOA, a permis dès les années 1990 et



jusqu'aux années 2000 la confrontation et la mise en concordance des cadres d'action des divers acteurs concernés. Parmi d'autres entreprises des industries culturelles et créatives, Trempolino et Stereolux ont pu trouver dans cette dynamique le temps et les arguments d'une adaptation de leur propre stratégie économique dans ce projet territorial. Le Cluster du quartier de la création poursuit cette dynamique, notamment via une équipe pluridisciplinaire qui dispose de la légitimité et des capacités – notamment financières – à assurer la concordance des hétérogénéités locales. La stratégie initiale, qui reposait essentiellement sur une valorisation du territoire, a été maintenue ; elle a impliqué pour les entrepreneurs de la musique, d'intégrer dans leur activité et leur stratégie la collaboration avec un large spectre d'acteurs industriels, relevant en partie des industries culturelles et créatives. Un cadre de référence préalable opportun au projet, le temps et des modalités de gouvernance assumées par un pilote institutionnel semblent avoir permis aux entrepreneurs de redéfinir leur propre stratégie dans ce contexte de construction du territoire.

Le PRMA et son réseau d'entrepreneurs culturels semblent se heurter à, ou du moins ressentent, une absence d'affirmation du pouvoir institutionnel et de ses stratégies économiques et d'aménagement du territoire. La poursuite d'une dynamique de réseau par la création d'un cluster constitue l'une des attentes de ces entrepreneurs des musiques actuelles depuis 2009. Durant deux années, le PRMA a animé des réunions de concertation avec neuf partenaires publics potentiels, de l'échelle municipale à l'échelle régionale, afin de définir un objectif commun, un objet frontière. L'enjeu réside dans la concordance de politiques culturelles de soutien aux musiques actuelles et l'attractivité et le développement du territoire régional. En 2014, la labellisation PTCE de projet de coordination des politiques publiques de développement local et de soutien aux musiques actuelles a constitué une formalisation de cette dynamique de concertation. Pour autant, aucun projet d'implantation physique du cluster n'a émergé depuis. La fusion en cours des régions en une grande région Aquitaine-Limousin-Poitou-Charentes - remet en cause cette dynamique du fait du nouveau rapport de forces qu'il induit. Institutionnellement comme économiquement, la réorganisation administrative et politique du territoire constitue ici un obstacle, voire un coup d'arrêt, au processus de concertation soutenu par l'ancienne Région : « Apparemment, Bordeaux impose sa politique culturelle qui n'a rien à voir avec ce que nous avons mené ici », confie l'un des porteurs du projet. « Si cela se confirme, nous oublierons l'idée de cluster et continuerons avec notre réseau professionnel, même s'il doit devenir informel ».

#### **2.1.6.4. Le cluster, une interface professionnalisante avec le marché**

Enfin, le caractère institutionnel du cluster semble parfois inciter les entrepreneurs musicaux à clarifier leurs rapports au marché, notamment dans l'objectif de pérenniser leurs activités. Au sein de MASphère, à Toulouse, une agence de relations presse parvient à développer significativement son activité, mais dans les faits et au fil d'arrangements progressifs, leur modèle économique repose sur le statut d'intermittents du spectacle des deux collaborateurs. Concrètement, sous ce statut, ils sont ponctuellement mais régulièrement embauchés par une tierce structure qui facture. Selon un animateur du cluster, celui-ci et la présence de ressources internes pour l'accompagnement constituent un déclencheur vers une redéfinition du modèle économique et du rapport au marché :

« Ils ne sont donc pas autonomes et ils sont très fragiles, car dépendants de cette structure sur laquelle ils n'ont aucune prise en terme d'encaissement, de trésorerie, etc. Donc, ils veulent absolument sortir de cette logique pour se projeter à moyen ou long terme, ce qui n'est pas courant dans le secteur. »

Ces quelques exemples de parcours illustrent d'une part la diversité des contextes d'émergence des clusters et d'autre part les équilibres fragiles qui délimitent de complexes conduites de stratégies concertées et des fonctionnements majoritairement tactiques, guidés par les contraintes et opportunités. Les réseaux d'entrepreneurs comme les institutions et collectivités semblent confrontés au risque permanent de ne pas parvenir à enclencher ou maintenir une dynamique de définition d'objets frontières [Star & Greisemer, 1989]. Ce processus implique en effet d'une part que chacun des partenaires soit en mesure de définir et exprimer ses propres objectifs et stratégies, eux-mêmes exposés en permanence à un risque de discordance, et d'autre part que l'ensemble de ces partenaires identifiés – ils varient parfois au cours du temps - parvienne via le projet de cluster à instaurer et maintenir un cadre de référence commun. Si les parcours des entrepreneurs et les positionnements institutionnels constituent un socle préalable plus ou moins opportun, les temporalités et modalités de gouvernance du projet de cluster s'avèrent cruciales pour permettre cette conduite stratégique de manière durable. Les évolutions constantes de l'industrie musicale, des cadres politiques et administratifs et des enjeux institutionnels – notamment des gestionnaires du foncier – constituent des risques qui, spontanément, induisent l'usage de tactiques de la part des partenaires, des tentatives non concertées et non partagées de réagir ponctuellement à ces évolutions.

### **2.1.7. Le cluster musical, espace économique ou économie de l'espace ?**

Nous avons mis en évidence une dualité propre au cluster : il constitue à la fois un outil de développement économique, sectorisé, et un outil de développement territorial, localisé. Par sa fonction fédérative et mutualiste, par un phénomène de concentration d'acteurs économiques, il est attendu du cluster qu'il favorise leur compétitivité et qu'il catalyse des dynamiques de coopération avec l'ensemble du territoire local comme avec le reste du monde. Nos observations tendent à montrer que les lieux des clusters musicaux constituent en effet des opportunités pour les entrepreneurs économiques : accès à du foncier à des conditions avantageuses et à des espaces de travail, à des ressources techniques et humaines, mutualisation de coûts. Lorsque l'environnement local apparaît mobilisé dans et pour l'action économique, il apparaît que cela relève davantage de pratiques déjà intégrées par les entrepreneurs. Les coopérations effectives semblent elles aussi peu catalysées par ce dispositif, hormis dans des contextes institutionnels qui ont impliqué les entrepreneurs de manière volontariste dans la conception d'un projet destiné aux décloisonnements sectoriels et aux collaborations. Dans une approche des clusters définie par Porter, le cluster consiste alors en une concentration des facteurs de production : Paris est la capitale et plus grande ville de France. Le Nord-Est de cet espace fortement urbanisé offre un foncier bas. La conjugaison de ces deux critères peut constituer l'argument de l'implantation et de la concentration d'entrepreneurs musicaux.

Enfin, par la mise en visibilité qu'il est susceptible d'offrir aux PME qu'il fédère, le cluster contribue parfois – Mila, Culture et Coopération, MASphère - à leur reconnaissance accrue au sein de leurs réseaux professionnels comme vis à vis des acteurs institutionnels locaux. L'ancrage territorial se manifeste ainsi par le renforcement d'un réseau d'acteurs. Un entrepreneur musical parisien exprime la contradiction de cette ville, à la fois incontournable par sa notoriété et économiquement peu valorisante :

« En 2010, Paris était sous-équipé sur les esthétiques des musiques du monde, à part le théâtre de la Ville, il n'y avait pas de lieu, moins que dans d'autres villes. D'ailleurs, quand on est un producteur et qu'on a un artiste en développement, Paris, sur le registre Musiques actuelles, c'est un territoire un peu incontournable, mais on va payer pour jouer, financer un plateau, financer la salle, la promo, c'est toujours un investissement à perte.

Mais pour un artiste qui a une certaine notoriété, ou en jazz aussi, le truc c'est d'éviter Paris. On va faire bordeaux, Lille, Massy, des scènes nationales, mais Paris aucun intérêt sauf Jazz à la Villette le veut. Il y a une rupture, étrange, entre la grosse diffusion artistique et le territoire de Paris intra-muros sur les esthétiques Musiques actuelles. Dès qu'on est en Musiques du monde, jazz, ou classique avec le Philharmonique, c'est un peu différent. »

Selon les parcours des entrepreneurs, les types d'entreprises et de métiers, et les

modes de faire et d'organisation qui régissent leurs activités, le cluster constitue un outil polyvalent susceptible d'accompagner le développement économique de ses membres. La territorialisation via l'implantation du cluster consiste en l'émergence ou le renforcement d'un espace économique, qui se définit tant par un espace géographique d'action que par un ensemble de modalités relationnelles plus ou moins développées et partagées par des acteurs économiques, culturels et sociaux incités à collaborer. Le fondateur de ParisMix a défini son projet autour de cette rencontre entre une économie et un territoire :

« Je voulais montrer comment, de manière concrète, les questions des Musiques et monde et du vivre ensemble pouvait s'effectuer sur un territoire. En 2006, une élue m'a invité à présenter la richesse des Musiques du Monde à la Goutte d'Or. J'étais ravi d'être, pour une fois, en prise avec les territoires. J'expliquai que Paris était depuis une quarantaine d'années au coeur d'un processus de production de la musique étrangère. »

Par ailleurs, notamment lorsqu'il relève d'un secteur des industries culturelles, par la nature symbolique des produits culturels qui y sont travaillés par ses adhérents, le cluster constitue un potentiel signifiant pour le territoire et ses acteurs. Cette dimension symbolique de l'économie ici en jeu « culturise » le territoire et les dynamiques qui le constituent. Elle est susceptible de conférer une « aura » à des espaces – une friche, un site patrimonial, un quartier, une ville, etc. - qui soit en sont dépourvus soit cherchent les voies de sa consolidation et de son renforcement.

Ce processus constitue une dimension symbolique essentielle des projets de villes créatives. Le principe de la labellisation – Grappe, Cluster, Ville créative, *French Tech*, etc. - formalise cette quête de reconnaissance symbolique. Le cluster développe donc son identité sur le territoire tant par sa matérialité – parfois faible comme dans le cas du *PRMA* – que par la symbolique qu'il porte et le potentiel signifiant qu'il constitue pour le territoire. Cela passe pour certains par une prise de conscience d'un nécessaire rayonnement extra-territorial, voire international. De la même manière que Nantes Métropole pour l'Ile de la Création, mais à une moindre échelle et avec beaucoup moins de moyens, le cluster toulousain Culture et Coopération développe une stratégie extra-territoriale [Barabel & al., 2009], qui se traduit pas des actions, afin de développer et assoir sa reconnaissance locale :

« Se valoriser à l'international, c'est pour se rendre visible localement. On a une légitimité à prouver. Notre modèle de cluster culturel est original, mais à Toulouse on peut passer 20 ans à côté de toi sans te voir. Il y a un déficit de visibilité du Metronum. Du coup, les acteurs institutionnels qui ne nous soutiennent pas encore, il faut qu'on leur montre qu'on est là et qu'on fait des choses. Les acteurs du numérique, il faut qu'on leur montre qu'on est là et qu'on peut être des partenaires, et il y a des velléités de création d'autres clusters culturels, notamment sur l'audiovisuel, et nous on nous prend un peu pour des acteurs socio-culturels. Donc il faut qu'on leur prouve qu'on est là en tant que cluster, avec une vraie dimension économique et industrielle. La logique c'est

de s'imposer ici et de devenir inévitables. Après, pourquoi ne pas monter des projets internationaux transfrontaliers avec les adhérents, mais c'est autre chose. »

Cette stratégie de fond d'existence externe pour une reconnaissance interne consiste donc en une économie de l'espace, un travail pensé, rationalisé, des identités sur différents niveaux de territoires inter-dépendants. Sous une autre forme, cette économie repose également sur des stratégies et actions qui ont pour objectif de conférer au cluster une polarité, une fonction nodale dans des réseaux territoriaux. Localement, sur le quartier ou la métropole – *ParisMix* et *Mila, Coursive Boutaric, MASphère* – le cluster constitue un pôle, un point d'ancrage et de référence, autour duquel est redéfini l'espace, par lequel se reconfigurent les flux et relations vis à vis d'autres quartiers ou d'autres villes. Régionalement et nationalement, cette polarisation s'insère dans une gestion de l'espace et de ses représentations [Godelier, 1984 (2010)] autour de nœuds, matériels et symboliques, qui contribuent à la distinction du territoire local et à sa valorisation. En ce sens, le cluster participe d'une économie de l'espace, à différentes échelles. Par la nature des activités économiques organisées en pôles – les industries culturelles et créatives disposent notamment d'une haute valeur symbolique, c'est également le cas des industries de hautes technologies, de la santé, du numérique – comme par la polarisation matérielle et symbolique du territoire qu'il contribue à construire, le cluster musical assure cette double fonction d'outil d'aménagement du territoire. Le vaste et complexe projet urbain centré sur l'Ile de Nantes, ainsi que les modalités de sa gouvernance, illustrent cette fonction de gestion de l'espace conférée au cluster par les institutions et collectivités locales.

Ainsi, le cluster musical apparaît en tension entre sa vocation économique et sa contribution à la re-symbolisation du territoire au profit de sa valorisation interne et externe. Génériquement, il rassemble d'ailleurs des entrepreneurs, qui sont ses adhérents-bénéficiaires et, notamment dans ses instances stratégiques, des représentants des institutions et aménageurs locaux.

## **Conclusion**

Nous avons ici tenté de souligner la complexité et les hétérogénéités, des enjeux économiques cristallisés au sein des clusters musicaux observés. L'entrepreneuriat culturel s'incarne dans des projets individuels d'artistes ou de créateurs d'entreprises qui, selon leurs parcours personnels, leurs sensibilités, leurs métiers, leurs objectifs, développent des modes de faire et d'organisation singuliers. Face à des enjeux globaux d'évolution des rapports de force au sein des industries culturelles susceptibles d'inciter ces entrepreneurs de PME à faire évoluer leurs pratiques et modes d'organisation, la démarche de clusterisation s'opère par essence sur ces bases

hétérogènes. Le rapport au marché et à la symbolique de la performance économique, le cloisonnement des pratiques et l'intimité du lien que les entrepreneurs entretiennent avec la création musicale constituent notamment des singularités susceptibles de favoriser ou contraindre une adaptation des modèles économiques et modes d'organisation cohérente avec un projet de cluster. Nous observons que les dynamiques de clusterisation les plus actives reposent sur des entrepreneurs culturels et créatifs qui, dès la création de leur activité entrepreneuriale, ou au fil de collaborations en réseau, ont développé une culture d'entreprise – des modes de faire et d'organisation, ainsi qu'un rapport au marché et aux acteurs locaux – concordante avec les règles du jeu induites par le dispositif de cluster. *ParisMix* a essentiellement constitué en la formalisation, autour de l'entrepreneur porteur du projet, d'un réseau économique de partenaires, sans possibilité ou besoin de liens avec les acteurs territoriaux locaux. Par la contrainte d'une reconnaissance de légitimité par les acteurs publics, ce cluster a développé des tactiques qui ont consisté à la fois en des discours cohérents avec les politiques publiques – labellisations SPL, grappe, cluster, promotion de la diversité, etc. - et en des mises en œuvre de projets qui, bien que peu cohérents avec le projet économique des entrepreneurs, ont permis une implication minimale des acteurs locaux – chantiers d'insertion, scène locale, mise à disposition de locaux pour des sessions de formation, etc. S'y développe ainsi une économie de l'espace, un ensemble rationalisé d'actions qui ont pour objectif commun de conférer au cluster une position nodale dont la légitimité est soumise à la validation par les partenaires institutionnels et économiques du territoire. Nous verrons plus bas que l'une des formes de cette économie de l'espace est en jeu également vis à vis d'autres acteurs locaux. Une « lutte des places » [Lussault, 2009] se développe ainsi entre le cluster et son environnement socio-économique proche, qui s'exprime parfois de manière violente - pour le Mila ou pour ParisMix notamment - lors de moments ressentis comme concurrentiels ou même agressifs. Au Mila, les tentatives de développement d'activités et services qui favorisent l'activité économique collaborative, la qualification collective ou même l'ouverture du spectre économique aux industries créatives n'ont pas mobilisé les entrepreneurs, majoritairement établis dans des pratiques et modes d'organisation basés sur la subjectivité, les affinités humaines et les rencontres au sein de réseaux proches de la création musicale. La plupart de ces entrepreneurs ont considéré le cluster comme un outil leur permettant de maintenir des pratiques existantes et non comme un dispositif d'aide à la recherche de démarches économiques innovantes, qu'ils ne souhaitaient pas réellement enclencher.

Les clusters observés qui, d'un point de vue économique, accompagnent les entrepreneurs dans leurs recherches de nouveaux modes d'organisation et de montage de projets – La Coursive, le PRMA, Culture et coopération, MASphère – s'appuient dans les faits sur une dynamique de coopération et de



recherche/développement qui est préalable à la formalisation en un dispositif institutionnel [Grésillon, 2014, p. 122]. Que cela relève de choix stratégiques de la part des entrepreneurs culturels et créatifs ou que cela soit porté par une « culture économique » du territoire – plusieurs entretiennent des liens forts avec les réseaux locaux de l'Economie sociale et solidaire -, l'association ou la fédération de ces acteurs économiques à l'échelle d'une métropole ou d'une région se dispensent du dispositif de cluster et de son portage institutionnel. D'ailleurs, plusieurs de ces réseaux économiques, au sein desquels ont émergé des pratiques nouvelles, en lien avec de nombreux types d'acteurs culturels, créatifs ou de la communication, ne se sont pas formalisés en un cluster, un pôle physique et situé.

Le territoire constitue bien un enjeu central pour le développement des clusters musicaux observés. Sous des formes singulières, il pose à chaque fois l'enjeu de la situation de l'activité économique de chaque entreprise et des réseaux de coopération économique constitués. Cette situation de l'activité s'entend géographiquement – les clusters, même d'ambition régionale, se développent au cœur des métropoles -, institutionnellement – quelle que soit la forme d'implication des collectivités locales, elles sont partenaires de tous les projets de cluster musical observés – et politiquement – le territoire est en construction permanente, avec des dynamiques de renouvellement urbain et d'aménagement du territoire ciblées.

Les clusters musicaux observés constituent donc, dans la diversité de leurs formes, modes d'organisation, temporalités, autant de phénomènes de mise en concordance de pratiques économiques qui, bien que relevant d'une même industrie culturelle, présentent de fortes hétérogénéités et des dynamiques territoriales qui, bien que situées dans une idéologie commune, se déploient dans des temporalités singulières, selon des modes de gouvernance plus ou moins explicites et volontaristes, et dans le cadre d'une culture, d'un rapport symbolique au développement économique, qui relèvent d'histoires, de relations interpersonnelles et de projets politiques essentiellement locaux. Ce sont ainsi des rapports de force, entre individus, organisations et processus relevant d'univers sociaux hétérogènes, qui déterminent les conditions d'émergence et de développement de ces clusters culturels. Ici, la vitalité de réseaux de coopération économique confère aux entrepreneurs une légitimité, plus ou moins reconnue par les institutions, à imposer les modalités de leur territorialisation. C'est le cas du PRMA en Poitou-Charentes, de MASphère à Toulouse. Ailleurs, les institutions – collectivités locales et gestionnaires fonciers - pilotent, de manière plus ou moins explicite et partagée, l'émergence de pôles économiques territorialisés. C'est le cas de Nantes, du Damier en Auvergne ou de Paris. Ailleurs encore, un équilibre des rapports de force a permis l'instauration d'espaces de concertation afin de définir des objectifs communs, ou du moins de permettre des moments de mise en concordance des intérêts et pratiques de chacun



des partenaires. Nous observons, pour le cas de Culture et coopération par exemple, que ces équilibres sont instables : si la légitimité des réseaux d'entrepreneurs culturels de l'agglomération stéphanoise a été reconnue par les institutions, notamment via la délégation de service public pour la gestion des équipements, leurs attentes et besoins n'ont pour autant pas été totalement satisfaits. Ce réseau ne dispose pas à ce jour de lieu physique de fédération, et la spécificité des besoins des entrepreneurs culturels semble négligée avec un projet institutionnel de cluster essentiellement axé sur les métiers du numérique auquel ils seraient contraints de s'associer.

Si le cluster musical peut être caractérisé par cette tension entre sa finalité économique localisée et sa fonction d'outil de gestion d'un territoire, nous proposons maintenant de souligner le(s) sens que prend le territoire pour les entrepreneurs rencontrés au sein des clusters observés. Concrètement, tant du point de vue de l'action économique que des rapports sociaux qui lui sont associés, sous quelles formes le territoire local est-il inclus, assumé, travaillé par ces entrepreneurs ?

## **2.2. Le territoire et l'entrepreneur musical : des histoires d'affects et d'opportunités**

Les théories des clusters posent trois grands enjeux de cette rencontre entre le cluster et le territoire, qui s'observent sous différents équilibres. Le premier d'ordre socio-culturel, réside dans la cohérence entre la culture locale et les activités industrielles. A Paris, les deux clusters se situent dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, au Nord de la ville intra-muros : la relative centralité et l'accessibilité de ce territoire constituent un atout, fortement renforcé par la présence de salles de concert de musiques actuelles qui ont été intégrées à l'histoire culturelle de la capitale. Un adhérent du Mila explique :

« Le quartier, j'y suis surtout attaché par mon histoire personnelle, parce que j'y habite. Moi, c'est parfait parce que j'habite pas loin, les salles de concert genre Cigale, elysée Montmartre sont juste à côté. Moi, il y a des semaines où je ne sors pas du 18<sup>e</sup>. Les autres de l'équipe, c'est plus compliqué, il y en a qui viennent du sud de Paris, mais le quartier est plutôt agréable, abordable pour déjeuner le midi ou boire un coup ».

ParisMix, ou MASphère à Toulouse, sont en revanche implantés dans des quartiers peu marqués par des pratiques culturelles proches des musiques actuelles.

Un second type de rapports entre le cluster et son territoire se définit par le modèle des technopôles, des ensembles concentrés d'entreprises, organismes de formation, laboratoires de recherche qui, dans des secteurs technologiques, allient leurs métiers, savoir-faire et projets afin de constituer un pôle d'excellence. Le cluster de la Création nantais peut être observé sous ce prisme. Trempolino et Stereolux, les deux seules

structures du secteur musical, elles-mêmes assimilables à des clusters, ne constituent ici qu'un composante minoritaire des activités menées sur l'Ile de la création et ses 337 hectares, parmi lieux d'enseignement supérieur, activités industrielles à haute valeur ajoutée, professions intellectuelles, espaces commerciaux et autres parcs de logements. Géographiquement centrale, objet principal de la dynamique municipale de rénovation urbaine et socialement vivifiante, l'Ile devient au fil du temps le coeur de l'agglomération nantaise. 22 000 emplois y seraient situés<sup>65</sup>, parmi lesquels une centaine seulement au sein d'entreprises musicales. « On est invisibles, ici. C'est bien pour l'espace et les moyens, mais c'est tout », résume un entrepreneur.

La troisième acception du cluster le pose en nœud, central ou non, au sein de réseaux ancrés sur une diversité de territoires mais surtout dans des pratiques, des communautés, elles-mêmes peu territorialisées. Le PRMA en Poitou-Charentes, Le Damier, Culture et Coopération en partie, se sont développés majoritairement selon ce modèle, autour de coopérations tissées au fil du temps à l'échelle d'une région.

Quels que soient les apports du territoire, ceux-ci participent donc de la constitution du cluster et de l'orientation des types de relations qu'entretiennent les entrepreneurs avec leur environnement spatial. En tant que dispositif, le cluster ne constitue que rarement une condition suffisante à l'inclusion du territoire et de ses acteurs dans le projet économique des entrepreneurs de la musique. Même lorsqu'une scène, incorporée au dispositif de cluster, assure le lien évident avec un public et des prestations techniques localisées, les pratiques et modes d'organisation des entrepreneurs se développent en concomitance mais sans profonde intégration de ces acteurs dans un modèle économique ou des démarches nouvelles. Le complexe aménagement de l'Ile de Nantes constitue le seul cas étudié qui semble avoir induit, ou soutenu, un tel processus de territorialisation économique des activités de Trempolino, notamment via une diversification de ses activités en coopération avec des acteurs des industries créatives. Après plusieurs années de concertations, c'est une sorte de contrat entre cette entreprise et l'aménageur qui a permis, contre des moyens et ressources accrus, une évolution du projet économique de Trempolino à la fois relativement cohérente avec son histoire et pertinente vis à vis de sa légitimité aux côtés de Stereolux et au sein du cluster du Quartier de la création.

Dans la plupart des autres cas observés, les liens que tissent les entrepreneurs musicaux avec le territoire local de leur activité économique relèvent davantage de l'affect et de parcours personnels que confortent des opportunités offertes par le cluster comme par la dynamique institutionnelle qui le porte. Au-delà d'une préoccupation strictement économique, la territorialisation des activités des PME adhérentes aux clusters s'appuie sur un faisceau de relations personnelles, symboliques, matérielles, pratiques, inter-individuelles qui contribuent à un

---

65 Chiffres annoncés par la Samoa, 2016 – voir <http://www.samoa-nantes.fr>

processus identitaire des entrepreneurs tout autant que de leurs organisations. Nous avons souligné que les activités économiques liées à la production et à l'édition musicales s'avéraient peu territorialisées, voire a-territorialisées. Seuls 20 % des entrepreneurs de *ParisMix* et du *Mila* déclarent rechercher leurs partenaires localement, contre 75 % à l'échelle nationale ou via des partenaires déjà acquis, des rencontres ou prises de contact directes. Les espaces d'interactions se constituent davantage autour des esthétiques musicales travaillées, de relations interpersonnelles et de projets artistiques. Pourtant, quelles que soient les caractéristiques du processus de clusterisation, le territoire s'affirme dans le cadre d'action des entrepreneurs du fait même de leur adhésion à ce processus. Au sein de chaque cluster observé, certains entrepreneurs – *Cursive Boutaric, Culture et coopération* - se saisissent de ce nouveau cadre d'action, pour développer une clientèle, diversifier les sources de chiffre d'affaires, structurer des partenariats, se rendre davantage visibles, ou juste tirer profit d'une cohérence pratique entre l'espace de leur vie privée et ce territoire de leur activité économique. D'autres au contraire se déclarent indifférents à ce territoire imposé : ils prennent du cluster ce qui leur permet un meilleur confort dans leurs pratiques établies et ignorent ce qui serait susceptible de les modifier. Ainsi, principalement motivés par un accès à un espace de travail, 58 % des adhérents de *ParisMix* et du *Mila* déclarent ne pas du tout connaître les chantiers-école animés par ces structures, 95 % d'entre-elles déclarent ne jamais avoir suivi les formations proposées. Enfin, d'autres encore estiment que la territorialisation via le développement d'un cluster constitue un frein, une contrainte au développement de leur activité. Répartis sur des territoires métropolitains ou régionaux – région Poitou-Charentes ou région Auvergne, agglomération de Saint-Etienne, différents quartiers toulousains, etc. - ces entrepreneurs voient leur propre territoire d'implantation, leur propre espace socio-économique, concurrencé ou supplanté par un espace localisé sur lequel ils sont supposés se concentrer avec d'autres. L'implantation du cluster, son incarnation en un site souvent central dans la métropole, imposent un territoire à des entrepreneurs qui, pour certains, ne le connaissent pas voire luttent contre son hégémonie.

Les entretiens menés mettent en évidence la complexité des rapports de l'entrepreneur à son territoire d'activité. Si cette tension n'est pas propre aux dispositifs de polarisations des activités, les clusters, notamment culturels, la cristallisent, la posent en enjeu central pour les entrepreneurs et pour l'équipe en charge de son animation. Nous tentons ici de préciser nos observations des principales dimensions de cet enjeu telles qu'elles sont vécues par les entrepreneurs musicaux. Si la territorialisation est susceptible d'influer sur le projet économique et l'organisation, les modes de faire des entreprises, nous verrons qu'elle participe également d'un processus identitaire en tension entre un entre-soi, un Ici, et un devenir avec d'autres, un Ailleurs. Si ce processus concerne les individus en situation

d'entrepreneurs, il est souvent appréhendé pour sa cohérence avec des aspirations personnelles, intimes, familiales, de ces mêmes individus. Nous insisterons dans un second temps sur le rôle essentiel de l'équipe d'animation du cluster dans les relations qui se tissent, ou pas, entre ces entrepreneurs et leur environnement local. Car la territorialisation des activités de production ou d'édition musicales implique la présence et la mobilisation de passeurs, de *gatekeepers*, susceptibles de permettre une concordance entre des cadres symboliques distincts voire a priori incohérents. Ces passeurs disposent de « la capacité à tenir, au niveau formel, un double langage. Ils ont par ailleurs la capacité d'appréhender les organisations sociales propres à ces milieux, savent identifier les rôles, les statuts, les hiérarchies de leurs représentants » [Raffin, 2007, p. 130]. Le cluster sera donc ici observé en prise à une autre tension, entre la construction de son identité territoriale propre et le développement de son existence au-delà du territoire local.

### **2.2.1. Le territoire, ressource, client ou opportunité ?**

Depuis les années 2000 et le développement des formats et plateformes numériques, la valorisation marchande des productions musicales, voire la production elle-même, se détachent toujours davantage du territoire local. Les studios d'enregistrement, les lieux physiques de distribution constituent de moins en moins des nœuds, matériellement localisés, autour desquels se développe l'économie de l'industrie musicale. Les baisses de ressources et financements publics directs alloués à la création et à la production musicale – malgré l'effort de certaines régions, et au profit de la promotion, de la diffusion et de l'export – contribuent elles aussi à ce détachement du territoire. Parfois précaires, majoritairement sous statut d'indépendant ou d'entreprise uni-personnelle, les entrepreneurs eux-mêmes développent des projets de vie caractérisés par une forte mobilité géographique. Enfin, même avec le foisonnement, depuis les années 2010, des activités de production de spectacles, festivals et autres événements publics qui donnent naissance à des manifestations locales - 1 615 festivals recensés en France en 2014, dont 50 % ont moins de dix ans<sup>66</sup> -, ce marché tend lui aussi à se concentrer autour de quelques grands acteurs internationaux.

Parallèlement à ce processus capitaliste qui allie concentration des acteurs et mondialisation des productions et échanges de produits musicaux, un second processus de concentration territoriale des activités industrielles, et notamment culturelles et créatives, tend à l'inverse à stimuler le développement d'économies locales. Nous avons vu ci-dessus que les entrepreneurs de PME de l'industrie

---

66 Source : Irma, 2015, *Baromètre des festivals 2014* - [http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/festivals\\_cnv\\_irma\\_sacem\\_avril2015.pdf](http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/festivals_cnv_irma_sacem_avril2015.pdf) Consulté le 05 août 2016 et données Sacem 2014.

musicale, même lorsqu'ils sont impliqués dans un dispositif de cluster, modifient peu leurs modèles économiques du fait de leur concentration et de la territorialisation de leur activité. En revanche, un cluster musical, par sa territorialité et le partenariat qu'il implique avec des collectivités et institutions locales, constitue pour certains une ressource susceptible de consolider leur activité et de catalyser leur développement.

Ainsi, les entrepreneurs de La Coursive Boutaric, qui collaboraient en amont d'un partenariat avec un bailleur social, ont progressivement consolidé leurs activités, dans la continuité de projets entrepreneuriaux, et ils ont gardé la maîtrise, grâce à la dynamique engendrée par leur action sur un immeuble et un quartier. Le sens de leurs projets économiques s'est ainsi trouvé conforté par une dynamique institutionnelle de renouvellement urbain qui a consisté pour eux en un terrain, un espace économique opportun. Progressivement, les modes d'organisation et d'action développés par ces entrepreneurs des industries culturelles et créatives leur ont permis de développer une activité non-territorialisée, ou du moins hors de ce territoire local. Via le montage et la mise en œuvre de projets culturels avec les habitants, ces PME ont développé un savoir-faire collectif qui a ensuite été mobilisé, avec l'appui du cluster, pour répondre notamment à des appels d'offres de marchés publics et privés. Le cluster et ses deux permanents, implantés dans un appartement de l'un des immeubles du quartier, ont ainsi constitué un appui commercial et administratif pour la veille, la recherche et la constitution de réponses à des marchés ou appels d'offres auxquels chaque entreprise n'aurait pu répondre seule. Cette dynamique permet donc d'articuler les dimensions économiques et territoriales de l'activité de ces entrepreneurs, dans une relation quasi-symbiotique et de stimulation respective. L'activité territorialisée, socio-culturelle et en lien avec les institutions locales, a pu se développer et se maintenir dans le temps grâce à un équilibre avec une activité marchande, détachée du territoire. Selon un animateur du cluster, cette dynamique a par ailleurs permis le développement d'une « relation de confiance » [Loillier, 2010] entre les entrepreneurs et les institutions. Cette reconnaissance de la part des élus et techniciens de collectivités s'appuie sur la réussite des actions menées localement dans le cadre de projets de réhabilitation urbaine, mais également sur la capacité des entrepreneurs culturels à fournir des prestations de service – ingénierie culturelle, communication, etc. - dans une relation marchande.

Un processus similaire, bien que davantage précaire, semble s'être déroulé autour du cluster stéphanois *Culture et coopération* ou de *MASphère*, à Toulouse. Pour ces réseaux d'entreprises respectifs, la dynamique fédérative de cluster constitue un stimulant pour des démarches de coopération économique, dont le principe était déjà intégré dans les modèles économiques des PME. Pour autant, dans les deux cas, le cluster n'est pas – encore – physiquement situé sur le territoire local. Le principe même de l'implantation sur un même site ne convainc pas l'ensemble des

entrepreneurs, répartis géographiquement sur un vaste territoire métropolitain.

Parallèlement, et pour des raisons diverses que nous traiterons plus bas, les institutions peinent à définir l'emplacement de ce cluster au regard de leurs projets d'aménagement et de développement territorial. La matérialisation du cluster en tant que pôle spécialisé qui concentre des acteurs économiques implique en effet, pour les entrepreneurs, deux enjeux fondamentaux. Le premier consiste en la concordance des cadres symboliques et matériels de l'activité économique de chaque entreprise. Pour *Culture et coopération*, si les membres fondateurs du *Fil* s'accordent sur les dimensions sociales et de développement local de leurs activités respectives, l'ouverture du réseau à d'autres acteurs, notamment des jeunes entrepreneurs des industries créatives, génère une tension au sein des instances d'administration de la structure. « Il y a une scission assez forte entre deux groupes », confie l'un des administrateurs. « Les uns sont attachés au territoire, à la dimension socio-culturelle de leurs métiers, les autres attendent avant tout du cluster et de l'association qu'ils les aident à renforcer leur développement économique et leur compétitivité, leur accès à des marchés. Et on butte vraiment là-dessus, alors que cette question nous semblait réglée. » Le second enjeu lié au cluster réside dans la concurrence pour l'espace qu'il est susceptible de générer. Sur des territoires tels la région Auvergne, la région Poitou-Charentes, mais également à l'échelle métropolitaine – cet enjeu se pose également sur les agglomérations toulousaine et stéphanoise, sur le 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris –, déplacer sinon le siège du moins les équipes qui constituent les entreprises implique des choix humains mais également stratégiques. En interne, certains salariés, bénévoles ou même dirigeants ne souhaitent pas, tant pour des raisons personnelles que professionnelles, remettre en cause l'implantation territoriale de leur activité pour se concentrer en un cluster, sur un territoire inconnu, voire perçu comme moins favorable à leur épanouissement. Plus globalement, le principe de concentration engendre une « lutte des places » au profit des zones urbaines, centrales ou périphériques, et au dépens de communes moins attractives. La dynamique de cluster repose ainsi sur une politique d'aménagement du territoire qui renforce le pouvoir d'attractivité des grands centres urbains au dépens du reste du territoire – l'Ile de la Création nantaise illustre parfaitement ce phénomène concentrationnaire. Parce qu'il concerne des activités relevant des industries culturelles, ce phénomène s'avère donc susceptible d'induire une paupérisation socio-culturelle du territoire extra-métropolitain.

Si l'implication territoriale des activités économiques est susceptible de constituer une ressource économique, elle implique cependant une prise de risques de la part des entrepreneurs culturels. Outre les enjeux liés aux nouveaux rapports de force au sein de l'industrie de la musique, ces entrepreneurs engagés dans une démarche de territorialisation de leurs activités se trouvent également confrontés à deux types



d'enjeux. Le premier concerne les nécessaires compromis économiques liés à la présence de nouveaux types de partenaires, mêmes indirects, que sont les acteurs locaux, institutionnels et politiques. Nous l'avons précisé plus haut, selon les rapports de force qui guident le développement du cluster, son pilotage induit parfois de nouvelles contraintes, plus ou moins explicites. Les entreprises de production, d'édition et de communication numérique fédérées au sein de *ParisMix* cherchaient initialement via le cluster des partenaires économiques locaux, en l'occurrence situés sur le quartier de la Goutte d'Or. Le rejet du projet de la part de ces acteurs locaux, cumulé à une stratégie de gestion du foncier par la RIVP, a induit une localisation du cluster sur un territoire inopportun, voire incohérent avec le projet économique de ces entrepreneurs. Plutôt qu'un repli sur soi, mutualiste, l'équipe du cluster a tenté de développer son ancrage local, en conformité avec les attentes institutionnelles et municipales. Les projets économiques de ces entreprises se sont ainsi avérés discordants avec les activités et sollicitations du cluster. Le second enjeu de la localisation induite par le cluster réside dans la temporalité et l'instabilité des institutions et collectivités locales. Les rythmes des élus, l'évolution des compétences des services, les variations des orientations prioritaires, la fragilité des organisations inter-services, constituent autant de facteurs de rupture ou de déstabilisation d'équilibres négociés entre les partenaires du cluster. Le *PRMA* a par exemple conduit une longue démarche de concertation avec les services régionaux, sur la base de modes de faire et d'organisation relevant de l'économie sociale et solidaire. Le secteur des musiques actuelles apparaît en effet pour plusieurs dirigeants de clusters « dans l'entrecroisement de logiques commerciales, associatives et institutionnelles » [Henry, 2014]. Les rapports de force institutionnels en jeu dans le cadre de la fusion des régions s'annoncent, du moins pour ce qui concerne les politiques culturelles et de pôles de compétitivité, en défaveur de la région Poitou-Charentes. « De ce que l'on voit de la conduite des politiques et de la gouvernance en Aquitaine », confie un représentant de l'association, « on est à l'opposé de tout ce que l'on a construit autour du pôle régional, notamment dans la gouvernance et les rapports entre partenaires. Administrativement, notre région va être englobée. » Il s'agit bien ici d'un phénomène de concurrence entre les territoires administratifs et politiques et entre les instances régionales de promotion des musiques actuelles, dans le cadre duquel les jeux de pouvoir peuvent induire une rupture violente des dynamiques territoriales enclenchées.

Enfin, que ce soit dans le cadre d'un aménagement urbain – le Mila, MASphère - ou d'une patrimonialisation de site – *Les Fabriques* de Nantes ou de Saint-Etienne – le processus de clusterisation et le pouvoir d'attraction qu'il exerce se heurte à ses propres limites spatiales. Autour du Mila, les rez-de-chaussée d'immeubles inoccupés ont, en une dizaine d'années, permis de fournir des bureaux et espaces de travail à une quinzaine d'entreprises adhérentes. Au fil du temps, et sous la conjonction de



diverses dynamiques auxquelles participe en partie le Mila, la revitalisation économique et sociale du quartier est effective. Aujourd'hui, « le problème est qu'on sature », confie un membre de l'équipe. « On a trop de demandes de bureaux de la part des entreprises accueillies au Mila ou extérieures, par rapport aux espaces disponibles. Et maintenant que ça a pris, Paris Habitat aimerait bien revoir les conditions de baux et de loyers à la hausse... » Victime de son succès, du moins du point de vue foncier, le Mila fédère donc un réseau local de quelque trente entreprises – des sous-locations ou mises à disposition se sont développées directement entre entrepreneurs – qui est parvenu à être identifié dans le milieu parisien de la musique comme « Rue de la musique », mais se voit dessaisie de son rôle de développeur territorial du fait d'un changement de stratégie de la part des institutions. L'essence même du projet du cluster est ainsi fragilisée, et de manière quasi-spontanée, dans une quête de nouveau sens au projet, l'équipe stratégique et opérationnelle du cluster a tenté de définir un nouveau modèle, un nouveau rôle territorial à la structure. C'est dans ce contexte que se sont notamment développés – de surcroît dans un contexte de fusion avec ParisMix - des projets non-strictement économiques, relevant de l'animation locale – festivals, manifestations – ou du lien social – offre de services de billetterie, espace public d'information et vente, etc. Progressivement, le *Mila* se détache désormais de son ancrage local au bénéfice, notamment en lien avec des lieux de diffusion parisiens et le Réseau des musiques actuelles à Paris, de services économiques aux entreprises. A Toulouse, MASphère se heurte également à des contraintes spatiales : le Metronum est constitué d'une scène, de bureaux à fonction de pépinière d'entreprises et d'hébergement du Groupement d'employeurs, mais ne dispose pas de l'espace suffisant à l'accueil des seize entreprises fondatrices du réseau. A Saint-Etienne, La Fabrique est confrontée à cette même contrainte spatiale, alors que la friche, progressivement réaménagée, s'organise autour d'autres acteurs culturels et créatifs locaux, dont des établissements d'enseignement supérieur. Pour la Métropole, il s'avère désormais probable que cet accueil ne puisse être spatialement envisagé que dans un autre lieu en gestation, sur un autre quartier de la ville, majoritairement voué aux entreprises de l'économie numérique. Les processus de stimulation réciproque entre entreprises culturelles, jeunes entrepreneurs et organismes de recherche, pourtant au coeur des modèles des pôles de compétitivité, semblent ici se heurter à la dispersion spatiale.

La diversité des cas et parcours observés illustre la complexité des enjeux économiques de la territorialisation d'activités via l'implantation d'un cluster et le choix d'un site pour cela. Les équilibres des rapports de force entre entrepreneurs – notamment s'ils sont déjà fédérés en amont – et acteurs institutionnels et politiques – bailleurs sociaux, aménageurs, collectivités locales et EPCI - constituent un préalable favorable à cette localisation des activités. Cependant, les temporalités discordantes des partenaires, les rencontres avec d'autres dynamiques territoriales,

mais aussi les parcours individuels des entrepreneurs constituent un faisceau de variables qui menacent en permanence ce fragile équilibre.

Nous caractérisons maintenant les conditions dans lesquelles ces territorialisations économiques ont été gérées, organisées, pilotées. L'instauration et l'animation d'instances d'échange et de concertation entre ces partenaires semblent en effet susceptibles de garantir au cluster la permanence de son projet de mise en concordance d'enjeux économiques et d'enjeux territoriaux. Tentons de préciser les modes d'organisation, temporalités et types d'acteurs impliqués dans les démarches territoriales observées.

### **2.2.2. Formes de gouvernance de la territorialisation d'activités a-territorialisées**

Nous avons caractérisé les enjeux économiques susceptibles de se poser aux entrepreneurs culturels impliqués ou en voie d'implication dans un processus de cluster, dont l'une des caractéristiques réside dans sa localisation, sur un territoire, sur un site, dans un contexte socio-économique et culturel spécifiques. Si nous l'avons partiellement abordé jusqu'alors, tentons ici d'analyser, sous le prisme d'idéaux-types, les conditions communicationnelles selon lesquelles se sont effectivement développées ces tentatives de mises en concordance de cadres d'action hétérogènes. Ce questionnement nous renvoie autant aux rapports de force qui déterminent les équilibres entre acteurs qu'aux dispositifs, instances, moments qui ont été instaurés, de manière formelle ou non, entre les partenaires.

Nous proposons pour cela de distinguer les cas de clusters dont l'initiative relève majoritairement d'une décision institutionnelle de ceux qui se situent davantage dans la continuité d'un processus de fédération et de coopération entre entrepreneurs de l'industrie musicale ou des industries culturelles. Parmi les clusters observés, cinq relèvent majoritairement d'une volonté institutionnelle : ParisMix et le Mila, à l'initiative de la Ville de Paris, Le Damier, initié par Le Transfo, Agence culturelle de la Région Auvergne, Culture et Coopération, sous l'impulsion de la Ville de Saint-Etienne, le Cluster de la Création, outil au service d'une politique volontariste de la part de Nantes Métropole et de son aménageur la SAMOA. Au-delà des singularités propres à chacun de ces clusters, nous pouvons observer qu'ils se sont développés selon un processus général qui prend ses sources au sein d'une collectivité locale, Ville, Métropole ou Région. Ces clusters constituent donc en premier lieu un outil, une réponse à un projet politique institutionnel, qui relève principalement de l'aménagement du territoire, même si les dimensions du développement économique ou social, voire les politiques culturelles participent de cette émergence. Au sein des institutions, le projet de cluster relève soit d'une stratégie plus globale et affirmée de

développement de pôles de compétitivité – c'est le cas de Nantes et du Damier, créé par Le Transfo dans le cadre du programme des grappes d'entreprises de la DATAR -, soit du portage par un élu en mesure de convaincre son institution de la pertinence d'une telle expérimentation – c'est le cas de ParisMix et du Mila, via un élu au Développement économique et une élue à la Culture, de l'équipement voué aux Musiques actuelles, le Mixeur, porté par un élu de la Ville de Saint-Etienne. Ce portage personnifié, bien que plus fragile au sein de l'institution, s'opère toujours en lien avec des acteurs économiques du territoire. Même si la maîtrise d'oeuvre reste formellement interne à l'institution, elle se nourrit très en amont d'échanges, souvent informels, sur la base de relations de confiance [Landry, 2011] développées dans d'autres contextes. Une élue rencontrée assurait notamment, hors de son mandat municipal, une activité professionnelle qui relève de l'industrie musicale. Un autre était musicien. Un autre encore avait collaboré à plusieurs reprises avec des entreprises culturelles dans le cadre de projets associatifs.

Une seconde étape de ce processus consiste en la définition du périmètre d'action du futur cluster et, de fait, de la mobilisation explicite des acteurs économiques concernés. Là encore, nous pouvons distinguer deux dynamiques : l'une repose sur une procédure officielle, de type appel à candidatures ou appel d'offres, dans le cadre d'une délégation de service public [McGuigan, 2005]. La relation partenariale est ici celle d'un commanditaire avec un prestataire. C'est le cas pour Nantes, où la SAMOA assure la gestion technique et stratégique du cluster. C'est également le cas de Culture et Coopération, créée pour un projet de cluster dans le prolongement de la délégation de service public attribuée à La Limace pour la gestion du Fil. L'autre, moins formelle, consiste en un conventionnement avec une organisation ou des groupes d'acteurs économiques, souvent associatifs. C'est le cas du Damier qui, piloté par l'agence régionale Le Transfo, a lancé un appel aux entrepreneurs culturels de la région.

Trois autres dynamiques de clusters observées s'appuient sur des réseaux économiques pré-existants et en capacité de négocier avec des institutions : le PRMA en Poitou-Charentes, MASphère et ses divers réseaux professionnels toulousains, et La Coursive Boutaric sur l'agglomération dijonnaise. Nous observons ici des phénomènes de conjonction d'intérêts entre ces réseaux d'entreprises culturelles et des projets ou politiques institutionnelles. L'émergence du cluster, ou du moins du projet de cluster, repose sur une opportunité d'association de complémentarités. L'institution y apporte un territoire d'action et des ressources, notamment foncières et financières, tandis que les réseaux professionnels apportent leurs compétences et expériences en ingénierie culturelle et mise en œuvre opérationnelle de projets culturels. Dans ce second idéal-type, les métiers majoritaires au sein des réseaux d'entreprises incluent déjà le territoire, les habitants et acteurs locaux. Davantage que

des producteurs, labels, éditeurs ou managers d'artistes, l'on trouve ici des compagnies, des producteurs de spectacles, des savoir-faire liés au montage et à l'animation de projets culturels, qui s'appuient sur la production musicale mais pas exclusivement. Pour ces trois clusters, la collaboration avec les institutions et collectivités ne s'est pas construite brusquement, sur appel d'offres ou montage d'un dossier, mais s'est appuyée sur un long processus d'échanges et de concertation, ponctué d'actions – c'est le cas pour la Cursive Boutaric – ou de diagnostics et études – c'est le cas du réseau Avant Mardi de musiques actuelles en Midi-Pyrénées pour MASphère et du PRMA.

En lien avec ces différentes formes de montage des projets de cluster musical, des instances de concertation, d'échanges, de prise de décision ont été établies et animées. Les projets qui s'appuient sur des relations inter-personnelles – notamment ParisMix et le Mila, La Cursive Boutaric et dans une moindre mesure Culture et coopération – se développent sur un temps court, adapté au temps de l'élus, de l'entrepreneur et du gestionnaire foncier. Pour les deux structures parisiennes, l'intérêt de la RIVP et de Paris Habitat réside dans une occupation quelconque mais rapide des locaux vacants. Les acteurs locaux n'ont pas été mobilisés sur ces deux projets parisiens et ne le seront pas par la suite. Pour La Cursive Boutaric, le Directeur de l'OPAC de Dijon a sollicité le Directeur d'une entreprise de production qui avait réalisé une première intervention auprès des habitants de l'immeuble concerné par le programme de réhabilitation. Dans le cas de Culture et Coopération, la délégation de service public vaut pour contrat de missions ; celles-ci ont fait l'objet de négociations en préalable et ont été formalisées dans la réponse de La Limace à l'appel à candidatures : l'association y acceptait les conditions liées à la gestion du Fil, lieu de diffusion, en considérant que la gestion de cette scène, par ailleurs nécessaire à la valorisation des musiques actuelles, constituait une première étape vers une fédération davantage formalisée – un cluster – des entrepreneurs de musiques actuelles de l'agglomération stéphanoise. Stratégiquement, Le Fil a dans les faits constitué un compromis nécessaire avec les institutions afin d'enclencher un processus plus large de soutien aux acteurs économiques des musiques actuelles. Pour autant, ce cluster est encore en cours de négociation car un autre acteur institutionnel, Saint-Etienne Métropole, dans le cadre d'une politique de valorisation d'un patrimoine industriel et d'aménagement du territoire, a parallèlement développé un pôle créatif sur le site de La Manufacture. Malgré leurs sollicitations auprès des architectes, les membres du réseau à l'initiative de Culture et Coopération ne disposent pas d'espaces de travail au sein du Mixeur, que l'institution a voué de manière large à « l'activation d'idées open-source sous licence globale territoriale ». Durant trois années, le lieu a été géré par deux instances : le conseil d'administration de Culture et coopération et le Comité de Pilotage du Mixeur. Les objets des deux structures divergeant, leurs orientations respectives induisaient une complexité de

conduite du projet. En 2014, les deux instances ont fusionné en un unique Comité de Direction, où persistent ces dissonances, notamment sur la vocation du dispositif, qui oscille entre un outil de développement territorial par l'action culturelle et un outil de développement économique pour les industries culturelles et créatives.

En Poitou-Charentes, le PRMA, par sa vocation première de valorisation et d'appui aux acteurs des musiques actuelles régionaux, a quant à lui enclenché en 2009 une longue démarche de concertation avec neuf acteurs institutionnels et publics, dont les Villes, le Département et la Région, mais aussi la DRAC. Treize réunions publiques ont permis la confrontation des enjeux et projets propres à chaque acteur, parmi lesquels les entrepreneurs musicaux qui ont développé des collaborations depuis les années 1990, avant de se constituer en PRMA en 2006. Ces travaux ont permis de poser les bases d'un projet institutionnel de soutien aux musiques actuelles non exclusivement centré sur la diffusion, mais qui combinait des réponses aux enjeux de l'économie de la musique, de l'attractivité du territoire et du lien social. Des laboratoires de recherche ont par ailleurs été sollicités afin de disposer de cartographies des entrepreneurs et usagers des musiques actuelles à l'échelle régionale, ainsi que d'outils « d'évaluation des impacts socio-économiques » du développement, dès 2014, d'un Pôle Territorial de Coopération Economique autour des musiques actuelles. Si le cluster n'est à ce jour matériellement pas formalisé, une longue démarche de construction collective a été menée entre les entrepreneurs de la musique et les institutions et collectivités et se poursuit aujourd'hui via un comité de suivi composé de 31 entrepreneurs, de représentants de réseaux culturels et de l'Economie sociale et solidaire et de représentants des collectivités locales.

A Nantes, le cluster de la Création constitue l'aboutissement d'un long processus de concertation, piloté par la Métropole puis par le syndicat mixte aménageur. Ici, par son ampleur, le projet est prioritairement urbanistique et économique. Si les industries culturelles, créatives et numériques constituent le cœur d'une stratégie de valorisation du territoire, les entrepreneurs de l'industrie musicale ont ici été contraints de forger la cohérence de leurs propres projets de développement au sein d'un dispositif sur lequel ils avaient peu de prise. Depuis les années 1990, deux acteurs locaux majeurs représentaient le secteur des musiques actuelles sur la métropole nantaise. Ce sont ces deux réseaux professionnels que l'on retrouve sur le quartier de la Manufacture, au sein de l'Ile de la Création. Si les projets des deux structures ont été globalement préservés, elles disposent désormais au sein de ce dispositif de ressources matérielles, symboliques et financières qui les engagent vis à vis des institutions. Parallèlement à la gestion des équipements qui leur ont été confiés et à la mise en œuvre d'actions sur le territoire, Trempolino et Stereolux sont adhérentes du Cluster de la Création, aux côtés de nombreux acteurs confrontés à d'autres problématiques économiques. En 2013 et 2014, Trempolino a conduit, en

interne, des ateliers et réunions de cadrage du projet tri-annuel pour la période 2014-2017. Ces temps de réflexions et d'échanges ont conforté la structure dans sa fonction d'animation et de qualification d'un réseau métropolitain d'acteurs des musiques actuelles, tant via information et veille que formation et accompagnement des jeunes entrepreneurs, y compris sur le plan financier. Le positionnement de Trempolino au regard du territoire et d'acteurs institutionnels, sa lisibilité pour les entrepreneurs, et l'affirmation conjointe de « sa singularité » tout en identifiant ses « complémentarités avec le Quartier de la Création » ont constitué les principaux enjeux liés à l'implantation de la structure sur le site de La Fabrique. Le besoin a également été exprimé de mieux comprendre les objectifs et caractéristiques de certaines politiques publiques. La construction du sens de Trempolino dans son nouveau cadre d'action économique s'est majoritairement déroulée en interne à la structure, même si elle a ultérieurement fait l'objet d'une négociation avec les financeurs. Les partenaires, notamment via le cluster, ont ainsi, de manière implicite, conduit la structure à redéfinir sa stratégie autour de deux axes : la recherche et l'expérimentation d'une part, la fourniture de ressources et services d'autre part. Sémantiquement, dans ce projet de construction d'un nouveau sens à son activité, Trempolino mobilise des termes nouveaux, qui réfèrent directement à l'idéologie des villes créatives : diversité, responsabilité sociale et environnementale, aménagement du territoire... le nouveau projet est présenté comme ayant pour objectif de « faire converger nos objectifs avec ceux du territoire, de créer de nouveaux équilibres en installant plus encore le projet dans l'intérêt général, comme un bien commun porté collectivement. » Ici, les acteurs économiques eux-mêmes ont adapté leur projet fédératif au nouveau cadre de leur action qui, parce que située sur le Quartier de la Création et impliquée dans un projet institutionnel d'aménagement et de valorisation du territoire, prend désormais son sens dans une économie territoriale, et non plus sectorielle. Le document officiel de présentation du projet 2014-2017 de Trempolino souligne les risques que ces évolutions représentent pour la lisibilité et la cohérence de la structure, notamment celui de « rentrer dans un cadre normalisé et réducteur et dépassé face aux enjeux contemporains ».

Nous observons donc une singularité des modalités de gouvernance des projets de réseaux économiques de la musique face aux dynamiques territoriales induites par leur adhésion à un projet de cluster culturel localisé. Ces singularités s'appuient sur un faisceau de préalables, de cadres d'action et de rapports de force entre les partenaires. Un enjeu fondamental réside dans la capacité des entrepreneurs de la musique, toujours fédérés en préalable au projet de cluster, à affirmer leur légitimité à accompagner des projets de territoire. De manière plus ou moins explicite, les institutions et collectivités, par ailleurs financeurs des structures, les incitent à adapter ou modifier leur projet et leur stratégie. Il s'agit pour elles de renforcer la professionnalisation, la valorisation et le développement économique des entreprises



musicales et culturelles, mais également de contribuer à la construction de sens pour un territoire, souvent nouveau, et à sa valorisation au regard de critères, d'indicateurs parfois peu formalisés et souvent changeants, qui ne concernent plus les industries culturelles mais l'économie territoriale. C'est ainsi que le « développement durable », la « recherche et l'innovation », les pratiques « transversales », la « diversité », le tourisme et le rayonnement international deviennent les nouveaux arguments de leur légitimité au regard des politiques institutionnelles. Sans être en capacité de mesurer les effets de telles dynamiques pour les territoires, ni même pour la compétitivité des entreprises concernées, nous pouvons observer que, quels que soient les modes de gouvernance adoptés, elles induisent de nouveaux risques au sein des fédérations d'entrepreneurs musicaux et pour les entrepreneurs. La territorialité induite par l'inscription dans un projet de cluster n'est pas qu'une dimension spatiale, elle constitue également un cadre d'action, symbolique – valeurs, modalités relationnelles, critères d'évaluation - et matériel – ressources, infrastructures, financements, partenaires.

### **2.2.3. Les conditions de la spatialisation des activités économiques ou la construction du Ici**

Qu'elle se traduise ou pas par une implantation physique sur un site dédié et localisé, l'inscription d'entrepreneurs de la musique dans un projet de cluster pose donc l'enjeu de leur attachement au territoire, de leur territorialité. Nous avons souligné que cela implique, même si de nombreux entrepreneurs le refusent ou peinent à le faire, une révision du projet économique et de la stratégie de l'entreprise. Cet enjeu de l'attachement au territoire interroge donc directement l'identité de ces organisations et fédérations. Cette identité, pour les entrepreneurs comme pour leurs fédérations, ne se construit plus uniquement dans le cadre de l'industrie de la musique – nous avons vu que les activités de production, d'édition, de promotion voire de diffusion sont faiblement territorialisées - mais également dans le cadre de l'économie du territoire. Qu'il soit à l'échelle d'un quartier ou d'une région, ce territoire incite l'entrepreneur à situer spatialement son activité, à se situer. L'enjeu réside donc dans la construction d'un Ici et d'un Ailleurs, d'un espace d'action tout autant géographique et administratif que culturel et social. Dans certains des cas observés, cette spatialisation de l'activité s'avère évidente car intégrée au projet entrepreneurial avant l'adhésion au projet de cluster : Zutique Productions, à l'origine de ce qui deviendra ensuite La Coursive Boutaric, a développé son projet économique dans « la proximité avec les habitants, créatrice de mixité sociale, porteuse de dynamisme pour le quartier et qui nourrit la dimension créative et artistique des opérateurs culturels ». Dans ce contexte socio-culturel et institutionnel affirmé – le bailleur a mis des appartements à disposition des entrepreneurs -, trois autres



entreprises culturelles rejoindront Zutique Productions en 2010, puis quatorze autres jusque 2014. C'est donc la situation même de l'activité culturelle qui a ici justifié, au fil du temps, l'émergence d'un projet de cluster, porté par la définition d'un Pôle Territorial de Coopération Economique. La Coursive Boutaric constitue le seul cas observé d'émergence d'un projet de cluster sur la base d'activités économiques culturelles localisées. Le Ici de ces entrepreneurs s'est construit à partir de leur activité économique, et notamment du cadre socio-culturel de cette activité qui inclut les habitants de cet immeuble singulier, objet d'un projet de démolition.

Tous les autres clusters observés ont imposé leur espace aux acteurs économiques adhérents, selon des dynamiques dominées par les institutions ou collectivités locales. Les sites des clusters ParisMix et Mila, de La Fabrique nantaise, de MASphère ou de Culture et Coopération, ont été imposés par des gestionnaires fonciers, en lien avec les collectivités locales et aménageurs. Dans tous ces cas, sous des formes singulières, les entrepreneurs ont été confrontés à cet enjeu de définition – ou de redéfinition – de l'espace de leur activité. Celui-ci s'avère parfois géographiquement incohérent avec le site d'implantation du cluster : les adhérents de Culture et Coopération sont destinés à un site distant de la salle du Mixeur, de son incubateur et d'autres acteurs des industries culturelles et créatives. Le même type de problématique se pose pour MASphère et le Metronum, situés de manière isolée sur un quartier périphérique de la ville. Au bout de la rue des Poissonniers, en bordure des grands boulevards et des voies de chemin de fer, ParisMix fut implanté sur un site qui ne présentait aucune adhérence avec les projets économiques de ses adhérents. Ces clusters et leurs membres ne sont parvenus à développer aucun lien avec les habitants du quartier et très rarement avec des acteurs locaux, qu'ils relèvent de la sphère culturelle ou non. « C'est comme deux mondes qui se côtoient et s'ignorent » témoigne un entrepreneur parisien. Davantage que de l'ignorance, ce sont parfois des relations conflictuelles qui se développent ; une quinzaine de dégradations et cambriolages ont par exemple ponctué les dernières années d'existence de ParisMix sur ce site. Les entrepreneurs eux-mêmes s'impliquent peu dans ce nouvel espace qu'ils ont pourtant choisi d'intégrer via leur adhésion au cluster.

Le Mila est structuré de manière éclatée puisque, autour du cluster et à l'échelle de trois rues, une quinzaine de « boutiques » - dans les faits, des bureaux fermés au public et aux vitrines pour la plupart opaques - constitue un réseau de proximité au sein duquel circulent les entrepreneurs. Pourtant, peu de « hubs », lieux de respiration et de construction d'un sentiment d'appartenance au quartier, sont identifiés ; quelques cafés et restaurants ont vu leur clientèle évoluer en une dizaine d'années et leur activité se développer. Sans que les adhérents du cluster soient particulièrement identifiés, la gérante de l'un d'eux note un processus de gentrification du quartier, du fait du flux de davantage de professionnels et

d'habitants aux pratiques sociales et pouvoirs d'achat favorables à son commerce. Si 72 % des entrepreneurs interrogés se déclarent attachés au quartier, 28 % estiment qu'il n'a aucune importance pour eux. Leurs attachements relèvent des opportunités qu'il offre – notamment l'accès à des bureaux en centre-ville pour 44 % d'entre-eux - mais également de leurs parcours personnels pour 39 % d'entre-eux. Entrent ici en jeu dans la construction d'une identité territorialisée l'histoire familiale, le conjoint, les amis, mais également une imagerie associée au 18<sup>e</sup> arrondissement et au Nord-Est parisien qui mêleraient diversité et vivacité culturelle, habitat populaire et « bourgeois-bohèmes ». La dynamique institutionnelle de développement d'un territoire créatif dans le prolongement extra-muros de ce quartier apparaît relativement peu connue et n'est jamais mobilisée par les entrepreneurs dans les entretiens pour qualifier ce territoire du cluster. Davantage que par la pertinence du cluster dans cet environnement urbain en évolution sociale et économique, cet espace d'action des entrepreneurs se définit par des liens affectifs, subjectifs et intimes. Evoquant le Mila, le représentant d'un réseau national d'accompagnement d'entrepreneurs musicaux souligne la dimension déterminante des cultures et modes de faire locaux des acteurs culturels pour les formes de leur fédération :

« Le fait que ce soit sur Paris, le volume d'activité est plus important, donc la capacité à s'insérer dans le tissu économique est plus importante que sur un territoire loin d'une métropole et où il peut éventuellement y avoir un projet, mais pas deux. Il chope tout le marché, quoi.

L'exemple des Bretons, ou Le Damier en Auvergne, c'est un cluster assez volontariste. La nouvelle coordinatrice était avant en Bretagne sur un projet très ancré localement, et du coup, il ne peut y avoir qu'un projet de ce type là. Les Bordelais, il y a beaucoup de labels, et leur réaction était de dire : « On voit pas pourquoi, on n'a pas besoin d'être dans un quartier, on se connaît déjà, on travaille déjà ensemble. A la limite, on prend un immeuble ensemble, pour mutualiser, mais pas sur un raisonnement d'implantation de quartier. »

Le projet d'implantation d'un cluster apparaît ainsi en tension entre « aménagement et ménagement » [Larrue, 2008, p. 14], dans une posture paradoxale qui chercherait à concilier « le volontarisme du zonage », considéré comme un espace de prescription et d'action, et le « libéralisme du projet », en tant que promesse de ressources accrues et originales pour les entrepreneurs. Parce qu'il est, du fait de rapports de force, majoritairement défini par les aménageurs selon des critères fonciers et de développement local, l'espace socio-économique constitué par la localisation des clusters observés s'avère dans la majorité des cas symboliquement discordant avec les besoins et attentes des entrepreneurs musicaux. Si les clusters sont susceptibles d'offrir un espace matériel opportun face à ces besoins – accès au foncier, ressources humaines et techniques, services mutualisés, etc. - cette offre s'avère insuffisante à la constitution d'une identité entrepreneuriale localisée lorsqu'elle ne relève pas d'une

initiative des entrepreneurs eux-mêmes. La tension qui se pose dans la plupart des cas observé réside dans la construction d'un sens du territoire du cluster de la part des entrepreneurs en activité économique. La définition de ce sens s'avère déterminante pour que puisse se développer chez l'entrepreneur un sentiment d'appartenance à ce nouvel espace social et culturel, et donc une intégration de ses singularités dans son projet économique. C'est à cette condition que peuvent s'établir des relations partenariales localisées, notamment avec d'autres types d'acteurs que ceux liés à son activité au sein de l'industrie de la musique. C'est le principe de ce processus symbolique et relationnel que les discours relatifs aux territoires créatifs et aux pôles de compétitivité qualifient d'« écosystème » local. Si elle permet de poser la centralité de cet enjeu relationnel territorialisé, cette notion, aussi abstraite que consensuelle, masque cependant un ensemble complexe de résistances, de rapports de force entre les acteurs, et d'hétérogénéités observées chez les entrepreneurs comme chez leurs partenaires associés au cluster. Nous observons en effet, dans la plupart des cas, un ensemble diffus, peu structuré, de dynamiques individuelles qui se saisissent de manière singulière de cette « opportunité contrainte » de construire un Ici, un nouvel espace d'action économique marqué par le sentiment d'appartenance à un espace localisé par le cluster.

#### **2.2.4. L'entreprise musicale territorialisée : une initiative économique**

L'adhésion à un projet de cluster inscrit l'activité économique des entreprises musicales dans un espace, localisé et objet de dynamiques volontaristes de la part d'acteurs territoriaux, dont les collectivités et aménageurs. Notamment lorsque ce sont ces acteurs institutionnels qui ont initié et porté le développement du cluster culturel, celui-ci constitue l'espace de rencontres entre les projets économiques des entrepreneurs musicaux, individuels et collectifs, et les projets d'aménagement et de développement du territoire. Une mission de mise en concordance de ces deux types de projets, *a priori* hétérogènes, incombe de fait au cluster et à l'équipe qui l'anime. Selon les rapports de force entre acteurs, ce processus de mise en concordance est susceptible de porter soit davantage sur les entrepreneurs, incités à intégrer ces problématiques territoriales, soit davantage aux acteurs territoriaux, incités à adapter leur projet d'aménagement aux spécificités économiques des entrepreneurs culturels.

Nous l'avons déjà souligné, un seul cas observé<sup>67</sup> – La Coursive Boutaric, sur le quartier dijonnais des Grésilles – peut être caractérisé par un équilibre des rapports de

---

67 La dynamique enclenchée et animée en Poitou-Charentes par le PRMA avec les institutions locales semble également se caractériser par un tel équilibre, notamment grâce à la conduite d'un diagnostic partagé. Cependant, son état d'avancement ne nous a pas permis d'observer de processus affirmé de concordance opérationnelle entre les modèles économiques des adhérents et les projets institutionnels pour le territoire.

force via lequel les adhérents du cluster ont développé une économie qui intègre le territoire local et les aménageurs - l'OPAC et la Ville de Dijon - ont intégré dans leur projet urbain l'accueil et l'appui à ces entrepreneurs. Dans une conjonction de temporalités d'action et grâce à l'animation d'une recherche d'objets frontières, ces trois types de partenaires – les habitants et associations du quartier ont également participé de ce processus – sont ici parvenus à ajuster, conjointement, leurs modes d'organisation et d'action respectifs. La condition institutionnelle résidait dans la conduite « sereine » d'un programme de réhabilitation qui incluait notamment des démolitions d'immeubles, habités. L'aménageur et la collectivité ne disposaient ni de la légitimité ni de l'expérience – au contraire, une précédente intervention en 1999 sur l'immeuble des Lochères avait généré une forte contestation – permettant d'assurer le bon déroulement de l'opération. Parallèlement, un entrepreneur culturel était intervenu sur ce quartier, notamment du fait des incidents de 1999, dans le cadre de sa propre activité d'acteur culturel. Il a ainsi développé une intimité, une relation de confiance, avec un réseau local d'habitants et d'associations qui lui ont conféré une légitimité face aux enjeux des aménageurs. Cette territorialisation de l'activité de cet entrepreneur ne consiste pas en une tactique, ni même d'une réelle stratégie économique d'ailleurs, mais relève bien d'un choix personnel, puis d'entreprise, de travailler cette matière locale dans le cadre de son activité économique.

La concordance des deux processus n'a pas nécessité de cluster ni de tout autre dispositif tiers. Ce n'est qu'au fil du temps, au rythme des évolutions des formes de cette concordance reconnue, légitimée, par les trois types de partenaires, que se sont agrégés d'autres entreprises culturelles dont les activités s'avéraient elles aussi en concordance avec une configuration de cet espace local. Aujourd'hui encore, la gouvernance du cluster est organisée en collèges qui incluent, outre les entrepreneurs, des représentants des institutions, des habitants et responsables associatifs locaux, ainsi que des « personnes qualifiées » relevant tant des organisations publiques que du monde universitaire, de réseaux de l'ESS, de l'urbanisme ou de l'architecture. Outre l'apparent succès de cette expérience locale, et sans doute grâce à elle, la vingtaine d'entreprises aujourd'hui adhérentes du cluster, dont une partie occupe des appartements d'un immeuble du quartier, ne concentre pas pour autant ses activités économiques sur ce territoire local. La problématique territoriale a ici permis le développement de modes de faire et modes d'organisation, d'expériences et savoir-faire, qui nourrissent par ailleurs une activité économique intégrée aux industries culturelles et, notamment, dé-territorialisée.

Les autres clusters observés se caractérisent par une difficulté pour les entrepreneurs musicaux d'intégrer le territoire local, vécu comme une contrainte, imposé – même si cela fait l'objet d'une négociation comme à Nantes - par la domination des

institutions sur le projet de cluster. ParisMix a tenté de développer des activités qui concernent ou impliquent le territoire local. Pourtant ces entrepreneurs, initialement isolés et disséminés sur un espace métropolitain ou régional, peuvent envisager la clusterisation de leurs activités, au sens d'une concentration spatiale et d'une proximité spatiale d'action, comme une voie salutaire pour leurs économies. Un producteur toulousain, qui a vécu l'émergence du projet de cluster entre une douzaine d'entreprises partenaires bien que disséminées, estime que la formalisation, notamment via un cluster musical, de leurs coopérations et de leurs capacités d'action constitue une ressource qui permet le développement économique des entrepreneurs musicaux par l'affirmation d'un ancrage territorial fort :

« Typiquement, un exemple : un groupe, désormais très connu, a commencé sur Toulouse. Ils sont originaires de Toulouse, ils ont été managés sur Toulouse et signés sur un label de Toulouse. Mais la boîte toulousaine n'avait pas les capacités financières pour investir et ils sont partis voir ailleurs. Alors que si on avait eu cette dynamique de cluster de travail ensemble, d'aller voir la BPI, ça aurait pu rester ici. C'est sur ce genre de choses qu'on peut agir si on a une dynamique qui va vers de l'investissement. Nous on ne demande pas aux collectivités des subventions de fonctionnement, mais des aides sur le bâti à loyer modéré sur une courte période, des prêts d'amorçage, des prêts à taux zéro, comme pour des start-up, en fait. En musique, on est aussi sur des temps beaucoup plus longs, plutôt cinq ou six ans plutôt que trois ans. On ne représente pas du tout de manière exhaustive les acteurs du territoire, mais je crois qu'il y a globalement une culture sur le territoire toulousain que si on ne va pas vers là, on est mort. J'ai l'impression que tout le monde en a pris conscience. »

L'accès à des outils, notamment financiers, aujourd'hui majoritairement destinés aux industries créatives pourrait ainsi constituer un axe fort de développement de l'industrie musicale locale, et le cluster musical constituerait un levier pour mobiliser ces ressources. L'obstacle majeur réside dans les garanties que sont en mesure d'offrir ces entrepreneurs : face à l'incertitude de la valorisation des projets culturels, mais aussi de leur forte dépendance à l'intervention publique, ces entreprises sont-elles en mesure de satisfaire aux conditions des business angels et autres investisseurs ? Peut-être pas. Cependant, nous pouvons également nous interroger sur les risques inhérents aux start-up des industries créatives, pourtant tout aussi peu rationnels.

D'autres formes d'action économique par le territoire peuvent être observées. Le secteur de l'insertion et de l'accompagnement au retour à l'emploi constitue un marché où dominent organismes de formation et structures locales spécialisées. A Paris, un chantier école et d'insertion, baptisé *Génération Mix*, a notamment permis à une dizaine de particuliers – par ailleurs pas tous résidents du quartier – de se sensibiliser à des métiers de l'audiovisuel et du numérique via des formations et immersions au sein de quelques entreprises du cluster. La réussite de ce projet a été saluée par l'ensemble des partenaires, notamment institutionnels et financeurs. Trois

points nous semblent cruciaux dans cette expérience. D'une part, la décision prise par les administrateurs du cluster de mener un tel projet semble relever d'une tactique vis à vis des partenaires institutionnels et financeurs – à cette époque, la Région dans le cadre de son Plan de Développement Economique Local Ciblé, et la Politique de la Ville - davantage que d'une réelle stratégie de recherche de nouvelles modalités d'action économique pour les entreprises culturelles adhérentes. Ces adhérents déclarent d'ailleurs majoritairement (58%) ne pas du tout connaître ce projet. Il a pu permettre, outre une diversification des financements et le renforcement d'une trésorerie fragile, la légitimation du cluster dans sa fonction d'acteur du développement local. D'autre part, plus de deux années, de 2011 à 2013, ont été nécessaires à l'équipe du cluster et à son partenaire, une structure d'insertion pourtant reconnue, pour monter cette activité, tant pour des raisons administratives liées au portage de chantiers école et d'insertion, qui ont nécessité de confier le pilotage à une structure d'insertion locale, que face à la difficulté de mobiliser, dans la durée, des entreprises volontaires pour s'impliquer dans un projet qui leur apparaissait incohérent, voire perturbant car chronophage, avec leur activité économique. Une représentante de collectivité locale souligne les complexités associées à un tel projet, qui relèvent tant de sa conception et de ses ambitions que de sa crédibilité auprès de financeurs dont les cadres de référence peuvent s'avérer discordants tant avec les réalités économiques qu'avec les pratiques sociales les plus évidentes :

ParisMix, leur chantier d'insertion, il était très intéressant, sur une thématique à la fois dans l'air du temps et pertinente. Ils ont eu des bons résultats, des sorties positives des personnes. Mais ils ont mis trois ans à avoir les financements, notamment parce que leurs critères d'entrée étaient trop élevés. Par exemple, ils voulaient des gens qui parlaient Anglais. Du coup, leur dossier a été retoqué plein de fois. Et pendant longtemps je me suis dit que ce n'était pas leur boulot, qu'ils ne sauraient pas faire. Mais ils ont bien fait, ils ont su monter leur partenariat avec R2K et s'occuper de gens dans des situations vraiment très difficiles, qui ont pu apprendre, développer un réseau et trouver un emploi pour plusieurs d'entre-eux. La Préfecture, comme tout le monde, était ravie.

Le reproche qu'on leur a fait, c'est que ce n'était pas du recrutement local, car beaucoup des participants habitaient le 19<sup>e</sup> arrondissement... Ça aussi c'est des constructions qui sont à nous. Pourquoi il faudrait que ce soit exclusivement destiné aux jeunes du quartier ? Parce que note administration est organisée comme ça ? Mais pour plein de raisons, en fait. Par exemple, peut être que quand on se lance dans un chantier d'insertion, on préfère que ce soit de l'autre côté plutôt que dans son propre quartier... Tout simplement. Tout territorialiser, c'est complètement absurde. Mais bon, non a nos chiffres à tenir... »



Enfin, ce projet, comme d'autres tentatives d'organisation d'événements, a renforcé le manque de lisibilité du cluster vis à vis des habitants et acteurs locaux. « Clairement, on a tout de suite été vus comme des concurrents par des associations du quartier », confie un membre de l'équipe. « En plus, les gens ne comprenaient pas si on était du privé ou du public, vu qu'on héberge des entreprises qui ont leur propre activité, et qu'on reçoit des financements publics. » Un technicien estime que le rôle d'une collectivité qui implante un tel projet économique mais hybride, complexe à appréhender, dans un quartier marqué de tensions et de difficultés - ce quartier est classé « prioritaire » dans le cadre de la Politique de la ville -, consiste aussi à accompagner l'articulation de ces deux logiques, ces « deux mondes » destinés à désormais cohabiter, voire incités à collaborer :

« Les assos de quartiers en Politique de la Ville, notamment les assos d'emploi ou de jeunesse, sont un peu en concurrence avec les autres assos. Et ça, la Ville ferme beaucoup les yeux là-dessus. Beaucoup de concurrence, et surtout une peur de voir d'autres acteurs arriver et de perdre des financements, etc. En plus, ont joué le caractère un peu OVNI de ParisMix qui débarque, et une incompréhension des autres acteurs. Pas sûr qu'on les ait bien accompagnés pour présenter les uns et les autres, expliquer pourquoi ils s'implantaient ici, et même préciser si on a conditionné l'implantation de ParisMix à des objets de développement local pur. Je ne crois pas que ça ait été fait... »

Dans d'autres cas, dont MASphère, le Mila, ou Culture et coopération, le rapport des forces entre les partenaires joue en faveur des collectivités locales et institutions. Celles-ci affirment la priorité de leur projet d'aménagement du territoire au regard de l'accompagnement de processus économiques de localisation des activités. Cet aménagement et ce développement du territoire s'appuient ici majoritairement sur une gestion de la valorisation foncière – le Mila, MASphère - et d'un patrimoine industriel – Culture et coopération. Certains entrepreneurs adhérents des réseaux professionnels impliqués dans ces projets de clusters – le réseau Avant Mardi pour MASphère, la Limace pour Culture et coopération – développent une activité économique qui implique des territoires et leurs habitants. Pour autant, ces caractéristiques ne relèvent pas d'une dynamique enclenchée ou renforcée par l'implantation d'un cluster musical, dont le principe semble par ailleurs dans les deux cas questionné voire remis en cause par les institutions. Un membre de l'un de ces deux clusters résume ainsi l'enjeu :

« Parmi nos membres, il y a deux types de rapports au cluster. Il y en a qui sont surtout intéressés par le bâtiment et les outils qu'il offre. Et il y a des structures qui voient vraiment un intérêt économique. Mais ce qui est décisif, c'est d'être clairs sur ce qu'on veut faire avec le territoire et avec les collectivités, qui par ailleurs nous financent ou ont toujours une influence sur nos activités. »



A Nantes ou à Saint-Etienne, dans des contextes singuliers, la domination des rapports de force par les institutions et aménageurs a pu contraindre les réseaux professionnels et entreprises à redéfinir leurs stratégies et reconstruire le sens de leur activité, mais cela a engendré des tensions au sein de ces organisations :

« A l'occasion de la recomposition du Comité de Direction, deux groupes distincts se sont démarqués. Pour les uns, le cluster doit se baser sur le développement économique de l'activité des entreprises. Les autres privilégient l'ancrage territorial, le cluster pouvant permettre de le renforcer, et veulent s'ouvrir à toutes les activités culturelles et créatives ou à d'autres types d'acteurs sociaux et économiques. En parallèle à ça, la Ville, et notamment le service Culture, s'est progressivement sentie dépossédée du projet, vu que la Métropole s'y impliquait fortement par le volet économique. Tout ça a créé pas mal de tensions, encore là aujourd'hui d'ailleurs. »

Dans d'autres cas, ce nouveau contexte spatial et institutionnel semble constituer un vivier, ou un cadre vivifiant, qui permet de diversifier ou qualifier les projets. L'environnement créatif nantais, sur un territoire créatif en totale construction, offre cette promesse. Cependant, la concentration d'acteurs culturels et créatifs est ici pilotée par un aménageur, et les enjeux d'une politique culturelle semblent avoir peu guidé la construction de ce territoire. Notamment parce que les acteurs culturels les moins institutionnels ont été écartés de ce processus, l'activité de Trempolino avec ce types de partenaires est profondément remise en cause, voire menacée, au point que des implantations alternatives puissent être envisagées pour le maintien de ce lien fort.

En revanche, dans d'autres cas, des pratiques ancrées dans des usages, modes d'organisation et de faire propres au secteur de l'industrie musicale restent peu remises en cause et actualisées par une implication des acteurs locaux et problématiques territoriales de développement socio-culturel. Cette difficulté semble même encore plus prégnante pour les métiers relevant des industries créatives, dont les entrepreneurs envisagent leur développement davantage sur les marchés que dans le cadre d'une économie territoriale.

Ces différents cas observés tendent à identifier une limite aux théories des clusters, notamment lorsqu'ils sont développés dans le cadre de programmes de réhabilitation urbaine. La création et l'implantation d'un cluster culturel ne permet pas la territorialisation de l'activité économique, vue comme incorporation d'un espace local défini au sein d'un modèle, d'une stratégie et de modes de faire économiques des entrepreneurs musicaux. Ces caractéristiques des activités économiques culturelles ne s'observent que dans des situations où les entrepreneurs eux-mêmes ont, en préalable à leur sollicitation par les institutions, les ont considérées opportunes dans le cadre de leur activité au sein des industries culturelles. La concentration et la fixation sur un territoire local d'entrepreneurs de la musique n'induit pas de fait la

territorialisation, même partielle, de leur activité. Même lorsque des emplois sont créés, les recrutements s'opèrent majoritairement hors du territoire local, notamment du fait de la spécialisation des compétences attendues et de modes d'organisation qui privilégient la recommandation et la cooptation au sein des réseaux professionnels à la proximité spatiale. Quand ils ne sont pas totalement exclus des modèles économiques des entreprises, le développement de modes de financements publics selon une logique de projets induit par ailleurs le développement de tactiques, de démarches opportunistes qui, si elles diversifient les sources et volumes de financement, ont tendance à brouiller la lisibilité des stratégies.

### **2.2.5. Le territoire entreprise : une initiative institutionnelle**

Nous avons posé des limites observées de l'intégration du territoire local et de ses acteurs dans les projets économiques des entrepreneurs musicaux impliqués dans une démarche de cluster, directement ou via un réseau professionnel préalable. Parallèlement, que peut-on observer d'un processus, lui aussi promis par les théories des clusters et les modèles de territoires créatifs, qui contribuerait à « économiser » le territoire, à lui conférer des capacités à encourager l'entrepreneuriat voire à gérer sa construction de manière rationnelle ? Par ailleurs, dans quelle mesure les collectivités et institutions en charge de l'aménagement de ce territoire sont-ils ou se mettent-ils en capacité de gouverner ce processus ? Pour tenter de caractériser ces dynamiques, nous ne nous attacherons pas à une quelconque mesure, dont l'attribution de causalité serait peu concevable, d'effets économiques qui seraient induits par le développement d'un cluster ou la mise en œuvre d'une politique de territoire créatif. Nous nous appuierons sur les discours de représentants institutionnels, d'entrepreneurs et sur les documents de présentation de ces politiques et les arguments de leur justification.

A Paris, l'enjeu du développement de ParisMix et du Mila résidait, pour les collectivités, dans le développement économique du territoire : les entrepreneurs musicaux ont constitué les outils, les moyens, d'un projet qui dépasse les industries culturelles et vise le développement d'une « culture » de l'entrepreneuriat sur le territoire qu'il s'agissait de revaloriser. Le processus est ici celui d'une gentrification qui serait organisée, programmée. En effet, contrairement aux dynamiques de friches culturelles berlinoises, les artistes et entrepreneurs culturels ne mènent pas ici une appropriation « sauvage » [Gresillon, 2002, p. 220] d'espaces. Ils y sont convoqués, voire sont contraints de les occuper sous la sollicitation des institutions publiques qui posent cette concentration en modalité d'action pour leurs politiques culturelle et économique. Les locaux de ParisMix et du Mila ont été « choisis » par les institutions,

pour le premier par défaut - « on ne savait qu'en faire » confie un représentant municipal -, pour le second par stratégie de revitalisation urbaine. En Auvergne, également, l'Agence régionale Le Transfo a développé un projet de cluster puis a sollicité les entrepreneurs culturels pour qu'ils se saisissent de cet outil. MASphère et le Metronum, Culture et coopération et Le Fil, Trempolino et Stereolux sur le site de La Manufacture de Nantes illustrent également cette autorité du lieu. Trois autres étapes sont supposées se succéder dans ce processus : la valorisation de ce territoire, sa gentrification puis sa stérilisation, lorsque « les fonctions commerciales ont pris le pas sur le secteur créatif » [op. Cit.]. Selon les modèles de villes créatives, la valorisation puis la gentrification du territoire reposeraient sur les « classes créatives », composées d'entrepreneurs, travailleurs indépendants, salariés, mais aussi habitants, dotés d'une capacité à expérimenter et innover, à stimuler, grâce à leur ouverture d'esprit et leur tolérance, l'expression de toute forme de créativité. Les processus sont similaires et tendent d'ailleurs à se confondre dans les politiques publiques qui conduisent au développement des clusters culturels et créatifs. Nantes se caractérise bien entendu par cette stratégie de construction d'un territoire, vaste mais circonscrit car il s'agit d'une île au cœur de la ville, par la concentration d'activités relevant de secteurs très variés mais considérés comme mobilisant toutes la « créativité », la capacité des individus et organisations à produire de l'inédit. Trempolino et Stereolux ont ici contribué, par leur activité économique et le repositionnement de leur projet économique respectif dans ce nouveau contexte territorial, à un processus de construction du territoire nantais, lui conférant à la fois une matérialité et un ensemble de signifiants considérés comme valorisants. Ces structures culturelles et le cluster créatif se sont ainsi insérées, mises en intrigue, dans une histoire du territoire : elles participent à un processus de transition sémiotique qui vise à constituer une nouvelle identité au territoire, tant pour ses acteurs que vis à vis de partenaires et observateurs extra-territoriaux. Ainsi, cette mise en intrigue du territoire via l'action économique dans des secteurs à haute valeur ajoutée symbolique a induit une attractivité nouvelle, tant vis à vis d'autres acteurs économiques que d'habitants ou touristes.

A Saint-Etienne, à une moindre échelle, un processus similaire a été enclenché sur le site de La Manufacture d'armes. Le Mixeur et les activités économiques de Culture et coopération s'insèrent dans un ensemble architectural industriel, patrimonialisé, progressivement investi de diverses activités économiques culturelles et créatives, mais également de quelque 300 logements. La Cité du design et son école, des centres de recherche et d'enseignement dans le secteur de l'optique, diverses entreprises du secteur des médias et associations culturelles composent un nouveau pôle d'activités économiques au cœur de la ville. Sans que de tangibles interactions semblent s'être développées entre ces différentes organisations, cette concentration structurée par un patrimoine architectural constitue un cadre d'action nouveau pour chacune d'elles.

Culture et coopération a par exemple développé diverses actions culturelles sur le site, en mobilisant certains de ses voisins : des animations publiques au printemps, une guinguette, ou encore trois mois de FablaBouffe dans le bâtiment des Forces motrices – notons que les appellations des anciennes attributions des bâtiments ont ici été préservées et re-signifiées. L'activité économique de Culture et coopération contribue ainsi au développement et à l'expression d'un « esprit » collaboratif et créatif sur ce site industriel, à la fois espace de production et quartier de vie. Là encore, un travail symbolique confère une identité nouvelle à une nouvelle matérialité du territoire. « La Manufacture royale », « ManuFrance », constituent des repères forts de l'histoire du territoire stéphanois ; sur la base d'activités économiques culturelles et créatives symboliquement valorisantes, l'identité du territoire et son image sont renforcées et revivifiées. La ville assure par ce biais la continuité de sa contemporanéité avec les grandes périodes capitalistes marquées par une succession de révolutions industrielles. Les effets d'attractivité de ce nouveau territoire semblent ici encore peu développés ; la proximité de Saint-Etienne avec Lyon est susceptible de constituer un frein à ce rayonnement extra-territorial.

Les deux clusters parisiens apparaissent dans un rapport plus ambigu à la construction de leur territoire. Paris est une capitale. Son territoire spatial, qualifié d'« intra-muros », est saturé, hormis quelques poches ou quartiers anciennement industriels susceptibles de constituer des espaces de développement par un processus de gentrification. Le Nord-Est parisien, entre voies de chemins de fer et boulevards périphériques, est l'un de ces quartiers. Depuis la fin des années 2000, le projet d'un Grand Paris offre de nouvelles opportunités de configuration des territoires intra et extra-muros, qui incluent 130 communes réparties sur plusieurs départements. Ce projet d'aménagement de grande ampleur s'appuie essentiellement sur un réseau de transports et une gestion des flux de circulation. Les aménagements et projets, qui se déploient via de nouveaux territoires administratifs et politiques dont La Plaine Commune au Nord, s'articulent autour de ce réseau. Un « territoire de la culture et de la création » y est en cours de développement, avec l'objectif original de « valoriser les habitants de l'une des banlieues les plus pauvres de la capitale en les présentant comme des créatifs à part entière » [Lebeau, 2014]. L'enjeu réside donc ici moins dans une construction symbolique d'un territoire pour son rayonnement extra-territorial que dans une valorisation, notamment économique, de pratiques urbaines émergentes, de savoir-faire originaux et diversifiés développés par la population locale. L'objectif relève à la fois de la pédagogie [Pailliant, 1993] et du marketing territorial. De nombreuses infrastructures destinées à l'accueil d'activités culturelles et créatives sont ainsi développées sur ce territoire, notamment dans le secteur du multimedia et de l'audiovisuel. La Société du Grand Paris, en charge de cet aménagement, a par ailleurs constitué un « Groupe créatif » dont la mission consiste à monter des projets artistiques et culturels avec la population locale. La contribution

des activités de ParisMix et du Mila dans ce processus de construction du territoire doit être lue dans ce contexte. Par leur situation géographique intra-muros bien qu'en bordure périphérique, l'histoire des deux clusters musicaux semble initialement déconnectée du Grand Paris. Pourtant deux points nous semblent constituer des clés de lecture de leur activité territoriale. Le premier repose sur le caractère expérimental qu'ils ont pu constituer pour les aménageurs et collectivités locales. La Ville de Paris a développé sept pôles de compétitivité depuis les années 2000, notamment Cap digital qui regroupe quelque 600 entreprises du secteur du numérique, ainsi que des incubateurs dont le PRINE<sup>68</sup>, situé à forte proximité de ParisMix, dans des locaux gérés également par la RIVP. Dans le secteur des industries culturelles, hormis un projet privé de cluster dans le secteur de l'édition, les deux clusters musicaux ont constitué des projets innovants dans le sens où ils impliquaient de la part des financeurs et institutions de nouvelles modalités de conduite des projets de développement économique et des politiques de soutien à la culture. Plusieurs élus et techniciens soulignent l'ambiguïté du projet et la complexité induite par la transversalité qu'il exigeait. « A l'époque, les services Culture ne voulaient pas entendre parler d'économie et inversement », confie l'un d'eux. Au-delà de cette recherche de nouvelles pratiques de gouvernance et de mise en œuvre de politiques publiques, leur dimension expérimentale les a confinés dans un certain isolement stratégique et financier. A l'inverse, le « territoire de la création » relève d'une stratégie globale de développement d'un territoire, face à laquelle les deux clusters apparaissent relativement déconnectés – exclusivement parisiens - et trop sectorisés. Dans cette stratégie, il est attendu de l'industrie musicale qu'elle nourrisse d'autres secteurs créatifs ; les Musiques du Monde et le projet localisé de ParisMix s'avèrent peu concordants avec ces attentes. Le second point concerne précisément les formes musicales travaillées par les acteurs économiques. Ni ParisMix ni le Mila n'ont exploré ce qui constitue le cœur du projet culturel et créatif de Plaine Commune, à savoir les formes émergentes, les pratiques alternatives, les économies informelles ou locales et les esthétiques associées aux « musiques urbaines » de la « banlieue créative ». De fait, les deux clusters ont peiné à développer une identité symboliquement valorisante pour le territoire et les institutions en charge de son développement. Pas d'emplois locaux créés, peu de mobilisations d'acteurs locaux, peu d'événements collectifs initiés, un développement au cœur d'un réseau parisien déjà établi et structuré autour des musiques actuelles : l'action économique des adhérents de ces deux clusters semble avoir peu contribué à la gentrification du territoire et s'est symboliquement et matériellement trouvée concurrencée par une dynamique économique et culturelle de grande ampleur.

Les cas analysés ci-dessus illustrent la diversité des concordances entre l'activité

---

68 Le PRINE : Pôle Régional Innovation Nord Express propose une quarantaine de bureaux sur 2 700 m<sup>2</sup>, tous pourvus en deux années.

économique d'entreprises musicales fédérées en cluster et des processus de construction d'un territoire. Les modèles des villes créatives tendent à poser en levier de développement du territoire des acteurs économiques culturels et créatifs et leurs pratiques. De tels processus de gentrification par la créativité ne s'observent que lorsque les modes de faire et d'organisation des entrepreneurs culturels relèvent d'une économie territoriale, incluent dans leur action économique des acteurs locaux. Cela s'observe à Saint-Etienne ou dans le quartier dijonnais. Ailleurs, c'est la force symbolique de ces activités économiques qui est à l'oeuvre, en renforçant une mise en intrigue du territoire qui fait concorder histoire et patrimoine avec un ensemble de valeurs et de signes distinctifs porteurs de modernité et d'attractivité. La gestion du territoire créatif par les institutions et collectivités se traduit donc par des processus rationalisés – la gentrification reposerait sur un ensemble d'aménagements urbains, d'infrastructures et de dispositifs objets de politiques publiques -, mis en œuvre de manière plus ou moins volontaire et coordonnée, au sein desquels sont impliqués les entrepreneurs culturels.

Dans le secteur musical, seule une partie d'entre eux développent des modes d'organisation – notamment en projets impliquant des acteurs locaux - et de faire - notamment le travail de singularités locales - cohérents avec leur fonction attendue dans ce processus. Matériellement, l'activité de ces entrepreneurs peut participer à une valorisation foncière – ParisMix, le Mila, Le Metronum - ou patrimoniale – Le Mixeur, Trempolino. Cette activité est également susceptible de constituer un potentiel symbolique [Grefte, 2002] qui, lorsqu'il s'avère signifiant au regard des discours des institutions, confère ou conforte une « aura » à ces projets de construction territoriale – le Mixeur et Trempolino sur leurs Fabriques respectives, dans une moindre mesure, à l'échelle de quelques rues, le Mila, impliqué dans une stratégie de gentrification mais pas de territoire créatif. Conjointement, par leurs modes de faire respectifs, les clusters et les collectivités peuvent déployer des discours concordants qui contribuent à la constitution d'une identité du territoire lisible et reconnue face à des enjeux de distinction et d'attractivité. Dans ce cas, les clusters culturels acquièrent un statut de marque [Backlund & Sandberg, 2002], dont la fonction relève de la « révélation » du territoire, de sa mise en lisibilité socio-culturelle et de son inscription dans l'histoire de la collectivité [François *et al.*, 2006, p. 695].

### **2.2.6. Quand le territoire résiste**

Majoritairement, les clusters observés s'appuient sur une dynamique d'entrepreneurs qui, selon des parcours et des motivations singulières, cherchent à structurer leurs activités économiques sur un territoire, un espace d'action délimité. Pour d'autres,



cette territorialité est motivée par une volonté institutionnelle ; c'est le cas notamment du Mila ou du Damier.

Mais dans tous les cas, le territoire lui-même devient un élément nécessaire à la structuration de cette démarche et au développement de relations entre les acteurs. Sous ses différentes formes - administratives, politiques, économiques, sociales ou culturelles -, il est susceptible d'influer sur les modalités de développement de ces clusters. A Nantes, le territoire de l'Ile de la Création constitue à la fois un ensemble de ressources nouvelles pour Trempolino - une infrastructure, des moyens financiers, un environnement de partenaires potentiels, une atmosphère « créative », une visibilité - et un ensemble de contraintes - absence des partenaires « alternatifs » et d'espaces de pratiques culturelles, faible convivialité du bâtiment, isolement du chaos urbain - qui rendent nécessaires la re-définition du projet fédératif et de structuration d'acteurs sur le territoire. Ce nouveau territoire, en grande partie imposé et géré par les institutions, diffère fondamentalement du territoire régional avec lequel s'est développée la structure et s'est tissé son réseau d'acteurs culturels.

ParisMix s'est confronté à des territoires qui ont réagi au projet de cluster. Ils l'ont rejeté. Le dirigeant de Mondomix, en association avec un élu municipal, a fondé son projet de cluster des musiques du monde sur un territoire singulier : la Goutte d'Or, au Nord-Est parisien. En 2005, ce territoire se caractérisait par une importante activité économique dans ce secteur musical. Le projet de cluster visait la qualification de ces acteurs économiques locaux, notamment en leur permettant de valoriser leurs activités grâce aux outils numériques et services web. Or, ces acteurs locaux avaient développé et structuré autour de réseaux relationnels forts une économie informelle, à la fois familiale et souterraine. La production et la diffusion d'oeuvres musicales s'y opérait notamment hors des cadres législatifs et du respect du droit d'auteur. Le porteur du projet précise ce phénomène de rejet de la part de ces acteurs :

« L'idée était de valoriser le contenu des boutiques de la rue DeaudoVILLE et de la Goutte d'Or sur une plateforme web. Donc, de transférer l'activité économique physique, qui allait de toute façon être détruite par la mort du CD, d'autant que les immigrés sont souvent à l'avant garde, pour plein de raisons. Je me suis dit ces boutiques vont disparaître. Il y aurait peut-être intérêt à les mettre en ligne et à créer une dynamique de mise en lien de ce village parisien avec l'Afrique sub-Saharienne et l'Afrique du Nord.

J'étais un peu naïf, car je me suis vite rendu compte que ce village fonctionnait dans un cadre économique illégal et qu'ils n'avaient aucun intérêt à légaliser leur activité. Illégale parce qu'ils ne payaient pas les droits d'auteur de ce qu'ils récupéraient du village, et en même temps tout ce qui venait du pouvoir public était suspicieux car en terme déclaratif, c'était nul. Et finalement, le fait que leur boutique disparaisse à terme



n'était pas un souci parce qu'ils vendaient de la musique aujourd'hui mais pourraient vendre des sacs de farine demain. »

Deux phénomènes territoriaux sont en jeu ici. Le premier est économique : le projet de ParisMix s'est avéré porteur d'un modèle économique discordant avec celui, basé sur la marginalité, de ces acteurs locaux, qui l'ont jugé inacceptable.

« En plus, tout ça, c'était très théorique, et au fond très éloigné de la réalité. Le projet de plateforme, par exemple, n'avait pas de sens, parce que tous ces magasins distributeurs n'avaient justement pas les droits qui leur auraient permis de mettre en ligne ces musiques. »

Le second est social : l'activité économique de ce territoire était régie par des pratiques et des modes d'organisation qui ne se justifiaient que par un rapport opportuniste à l'économie musicale. Dans les faits, ParisMix et ses entrepreneurs ont été contraints de trouver un autre territoire d'activité. Et ce rejet, que la Ville elle-même n'a pas eu le pouvoir de modifier, a impliqué une remise en cause profonde du projet. Ce cluster se justifiait par ce territoire et ses acteurs. Dès lors que ces derniers l'ont rejeté, fallait-il poursuivre ou refondre totalement le projet de cluster musical ? Ce n'a pas été le cas, du moins a-t-il été remanié autour de l'une des composantes du projet initial : la production audiovisuelle d'émissions relatives aux Musiques du Monde et basées sur la Goutte d'Or :

« Il y avait toujours le projet de webtv Mondomix, qui devait se faire à la Goutte d'Or. Christian Sauter m'a proposé de monter ça avec une télé locale, qui s'appelait LéonTV, de la rue Léon, où il y avait des carnivals africains et des festivals, et d'autres acteurs de la goutte d'Or. Mais il n'y avait pas de foncier de 500 m<sup>2</sup> disponible sur la Goutte d'Or. »

Le foncier constitue ici un second motif de rejet du territoire. Notons cependant qu'un autre entrepreneur a, depuis, trouvé un immeuble sur ce quartier, et qu'il vouera à un cluster des musiques du monde, le Studio 360. Mais ParisMix est à cette époque toujours en quête de son territoire. L'élue municipale propose alors un bâtiment, nouvellement construit, rue des Poissonniers – qui deviendra finalement le territoire où s'est implanté ParisMix :

« Rue des Poissonniers, la Ville avait prévu de faire des commerces et ils n'arrivaient pas à louer. J'ai visité une première fois et je n'étais vraiment pas été emballé. Donc, j'ai continué à chercher. »

A cette époque, la Ville lançait Le 104, un lieu de diffusion et d'incubation dédié à l'art contemporain situé à la frontière du 18<sup>e</sup> et du 19<sup>e</sup> arrondissement. Mais là encore, et malgré des luttes internes en Mairie entre l'Adjoint à la Culture et l'élue à l'Economie, le cluster est rejeté :

« Là, j'ai eu droit à des discours méprisants de la part de gens du théâtre. Ça a été tout

de suite assez conflictuel. Ils ne voulaient pas thématiser le 104 Musiques du Monde, pour eux c'était le théâtre et l'art contemporain. Pour eux, les Musiques du Monde, c'était ethnique, folklorique, l'image d'un art mineur. Ils avaient pour idée de faire du 104 un lieu de la création contemporaine. »

Sur ce territoire de la culture, les musiques du monde sont donc apparues comme discordantes, ou symboliquement dévalorisantes au regard d'un projet culturel porté par d'autres entrepreneurs. Finalement, au bout de deux années de quête d'un territoire, le dirigeant de Mondomix et ses entreprises partenaires se sont repliés, par défaut, sur ce bâtiment de la Rue des Poissonniers. Résidentiel, sans activités musicales distinctives, ce quartier ne présentait aucune concordance avec le projet de cluster initial. Malgré l'ouverture de ParisMix sur ce site et quelques années de développement des activités, ce territoire s'est tout de même manifesté : une vingtaine de cambriolages et effractions ont eu raison de ce cluster, jugé incohérent, inacceptable, par une partie de la population locale. Nous retraçons, de manière visuelle, ce parcours de ParisMix dans sa quête d'un territoire d'implantation.

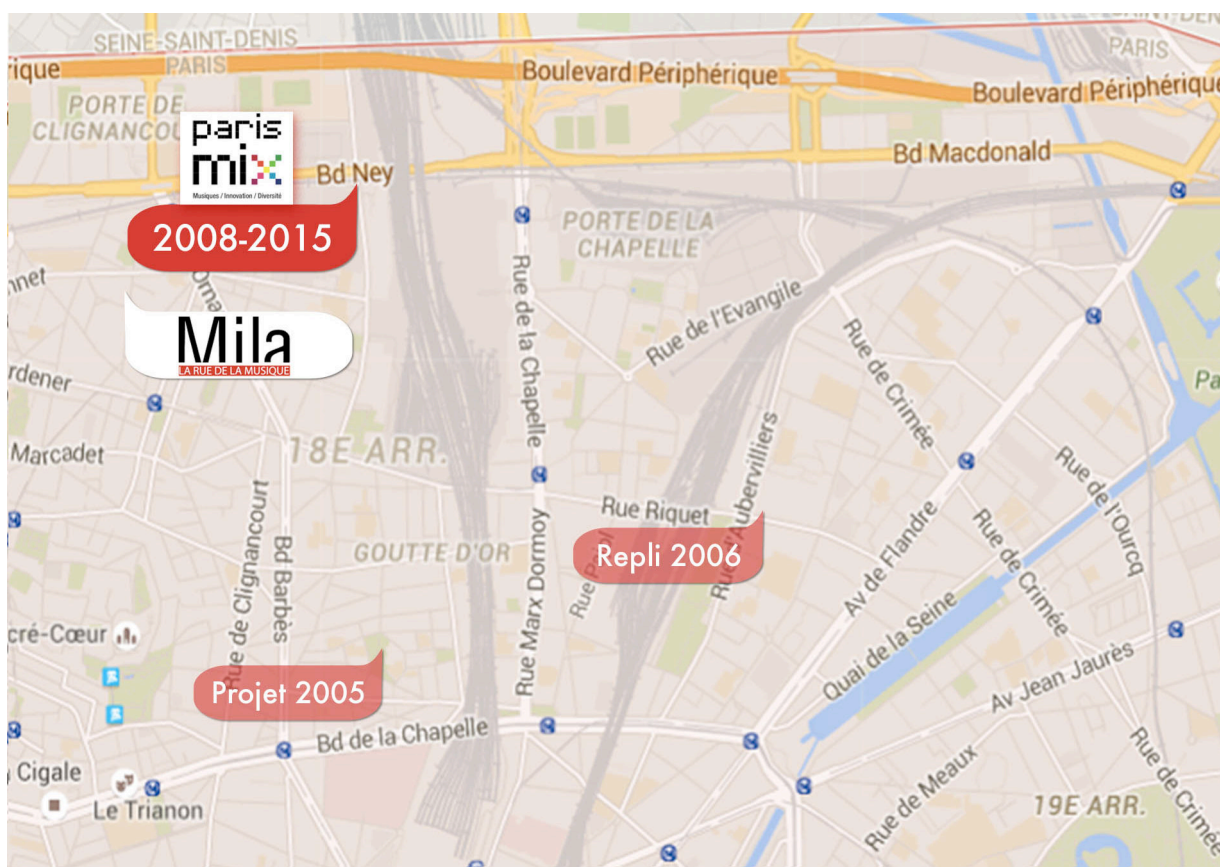


Figure 16 : ParisMix et sa quête d'un territoire d'implantation. En 2005, rejet de la part des entrepreneurs musicaux de la Goutte d'Or, puis absence de locaux disponibles sur le quartier. Repli en 2006 sur le 104, aux positionnements culturels discordants avec le projet du cluster. ParisMx s'installe rue des Poissonniers en 2008.

Sous d'autres formes, le Mila a également rencontré une résistance du territoire. Si relativement peu d'actes violents ou d'agressions ont marqué le Mila depuis son

implantation dans ce quartier en 2005, des jeunes adultes du quartier ont cependant exprimé à la coordinatrice leur sentiment de dépossession de leur territoire :

« Les mecs du quartier, qui sont ceux qu'on voit le plus, là c'est plus compliqué. Et un jour, ils m'ont dit : « Vous nous avez pris notre quartier ». Il y a des éducateurs de rue ici. La Mairie aurait dû me les présenter, organiser des moments de rencontre. Et on s'est rencontrés au bout de deux ans, on se croisait tous les jours, on ne savait pas qui on était. Et même lui, l'éducateur, il m'a dit : « Mais à chaque fois qu'il y a un truc ici, c'est toujours un mec qui fait de la musique le prend. Moi les jeunes ici ils ne peuvent rien faire. »

Depuis 2005, le Mila est rarement parvenu à organiser des événements publics sur ce territoire. Au-delà des anecdotes, ces réactions des habitants ou acteurs locaux face à l'implantation d'entrepreneurs musicaux soulève la question de leur territorialité sociale, et non pas exclusivement économique. Sous d'autres formes, MASphère s'avère lui aussi discordant avec l'environnement social et culturel de son territoire d'implantation, un quartier périphérique de Toulouse en pleine requalification. Les clusters, notamment lorsqu'ils sont implantés dans de tels territoires et situés dans des bâtiments dont les architectures renforcent la visibilité ou l'affirmation de leur présence, cristallisent donc un ensemble complexes de dynamiques sociales, culturelles et économiques.

### **2.2.7. Le cluster culturel, boucle locale et nœud supra-local**

La multiversalité du cluster culturel, comprise comme sa capacité à constituer un espace de concordances entre des univers sociaux singuliers – nous retrouvons ici l'analogie avec une « économie monde » [Braudel, 1985] -, lui confère une double fonction au regard des territoires. L'une lui est interne, et repose sur sa fonction d'animation du développement économique collectif des entreprises adhérentes. L'autre concerne le rayonnement du cluster, en tant que dispositif local, de ses activités, envers le territoire comme envers un secteur professionnel singulier, et de ses adhérents, vus dans l'individualité et la spécialité de leurs métiers. Ces deux fonctions sont interdépendantes. Cependant, elles renvoient à des modalités relationnelles entre les entrepreneurs, le cluster et le territoire radicalement distinctes, voire antagonistes. Comment s'articule cette tension au sein des clusters et, notamment, en quoi est-elle susceptible d'influer sur les modalités d'action et les modes d'organisation des entrepreneurs culturels ?

### 2.2.7.1. Construire la proximité du territoire avec les entrepreneurs

La première de ces fonctions consiste à assurer, ou contribuer à assurer, une cohérence matérielle et une concordance symbolique entre les actions et services qu'il anime et un environnement de proximité. Elle a pour objectif de construire une identité du territoire, en élaborant et exprimant un ensemble de caractéristiques et de signes liés à son activité. Les industries culturelles et créatives, la production musicale, les modes d'organisation fédératifs et mutualistes, l'excellence économique partagée avec des acteurs locaux, la vitalité culturelle, notamment lors d'événements festifs et participatifs, constituent des signifiants qui, au-delà de leur matérialité, contribuent à donner ou renforcer une image positive du territoire à ses propres acteurs. Les discours des collectivités et souvent des clusters eux-mêmes<sup>69</sup> mobilisent la notion d'« écosystème » pour exprimer cette prétention à constituer un ensemble relationnel structurellement stable et dynamiquement équilibré. Cette notion présente l'avantage, par sa référence biologique au fonctionnement, complexe mais stable, d'un organisme, de fournir une représentation simple et consensuelle du territoire. Cependant, l'analyse des différents discours et documents montre une forte diversité des usages et des cadres de mobilisation de cette notion. En cohérence avec un discours exprimé dans une étude de préfiguration du cluster, l'équipe de ParisMix se situe par exemple dans un « écosystème musical », composé dans les faits d'acteurs des musiques actuelles et musiques du monde à Paris. A Toulouse, ce sont « seize acteurs créatifs et culturels (qui) s'unissent et coopèrent au sein de l'écosystème MASphère ». Parallèlement, une étude d'opportunité pour l'obtention du label « French Tech » use de ce terme tant pour qualifier chacun des réseaux d'entreprises, l'ensemble de ces acteurs économiques ou encore le territoire de la Communauté urbaine. L'enjeu de la mobilisation de cette notion semble toujours résider dans l'affirmation d'une cohérence d'un ensemble d'acteurs sociaux, qu'il se définisse autour d'une activité économique ou de leur simple appartenance à un territoire, et sans que soient précisées les caractéristiques et modalités des relations constitutives de cet ensemble.

En revanche, sur l'agglomération nantaise, des années 1990 à 2000, Trempolino et les collectivités locales semblent être parvenues, de manière pragmatique et sans que cela se réfère à de quelconques modèles de développement, à construire une économie locale de la production de musique enregistrée. Tout en s'inscrivant totalement dans un contexte industriel globalisé, encore naissant à cette époque, Trempolino a progressivement « structuré la filière disques » en ce qui s'apparente à un district industriel musical, en articulant localement des réponses aux besoins des musiciens et entrepreneurs de ce secteur :

---

69 Voir les rapports d'activité 2012 et 2013 de *ParisMix*, Rapport d'activité 2012 et Projet 2016 du *Mila*, Dossier de présentation *MASphère* 2015, Projet d'activités 2014-2017 de *Trempolino*, Document « 12 propositions pour l'entrepreneuriat culturel » 2015 par *La Courseive Boutaric*, etc.

'Tu as besoin de financer. Ok. Tu as besoin de fabriquer ? Un tel m'a pris tant du disque. Comment ? C'est pas normal. Donc on a créé une coopérative d'achat en quelque sorte, on a négocié les tarifs, on a instruit les dossiers, surtout pour accompagner aussi sur les projets artistiques, les formats, la distribution, etc. Donc ça s'est aussi orienté vers une approche pédagogique. Après chacun reste libre d'utiliser ce qu'il veut comme outils.

Et puis on a mis en place un réseau de distribution avec les disquaires. On était la bonne interface entre les disquaires et les labels, à l'échelle de l'agglomération puis de la région. Donc, comme ça, on a créé la chaîne économique du disque. J'emprunte de l'argent, j'ai des économies d'échelle pour la fabrication, et puis j'ai un réseau de distribution. Après, on participe à la promo, on avait bien sûr joué la carte information, avec un magazine, des paroles de professionnels, etc. Là encore, pédagogie, compréhension, structuration, qui s'appuyait sur les acteurs professionnels et institutionnels.

A un moment, on a identifié qu'il y avait un besoin de formation des directeurs de projets, parce que les Musiques actuelles, fin des années 90, rentrent dans les politiques publiques. Donc, un besoin de capitaliser les savoir-faire et pratiques et les nouveaux porteurs de projets, notamment territoriaux. On a monté un DESS avec l'université d'Angers. Du coup, c'est devenu un projet de dimension nationale, et en partenariat avec la Fedurock. Trempolino est devenu l'outil de coordination et de développement de cette formation. »

Le cluster est ici en phase de construction, non pas en référence aux théories et modèles, mais sur la base d'une mise en concordance pragmatique, par l'action opérationnelle, de besoins spécifiques à l'industrie musicale, ou du moins à ses acteurs locaux, et de réponses mises en œuvre par Trempolino en s'appuyant à la fois sur un ensemble de ressources territoriales et sur une bienveillance, voire une légitimité, des élus et acteurs politiques. Notons que cette économie, démarche innovante dans le sens où elle constitue un espace de jonction entre des acteurs locaux et une industrie mondialisée, s'est construite avec la volonté d'exclure les problématiques de diffusion de la musique, donc la question des lieux. En partie, le territoire métropolitain nantais s'est donc construit sur cette dynamique d'« éducation populaire » autour de l'action et de l'économie culturelle. Progressivement, l'identité de territoire culturel s'est construite, jusqu'à devenir l'atout essentiel de Nantes. Ultérieurement, le cluster s'est développé sur cette base, une méthode de développement territorial originale qui s'est, en partie et avec de fortes limites atteintes dans les années 2010, étendue à l'ensemble des politiques culturelles du territoire.

A l'exception de Nantes et d'une période avant que Trempolino ne s'investisse dans La Fabrique, nous constatons davantage une juxtaposition sur le territoire de communautés de pratiques qui, de manière opportuniste, tentent de s'accorder mutuellement et ponctuellement, au gré de rapports de force en évolution



permanente. De manière performative, ce qui est signifié ici relève d'une représentation organique du territoire, caractérisée par l'harmonie et un état « optimal » et stable des relations entre acteurs. Enoncer le territoire et l'économie culturelle dans un ensemble de relations harmonieuses et bénéfiques à tous - entrepreneurs, institutions et collectivités, acteurs locaux - constituerait ainsi un acte politique supposé guider le développement du territoire. Les « filières » constituent « l'ADN du territoire », et « c'est au niveau des écosystèmes métropolitains que vous devez structurer votre écosystème de l'innovation », explique une représentante de collectivité locale. Nous sommes bien ici en présence d'une réalité idéale, susceptible de constituer une vision partagée des conditions de mobilisation et d'interpénétration de matérialités relevant de divers univers sociaux. Trempolino et Stereolux sont désormais impliquées dans un tel processus local ; leur « performance » territoriale se mesure notamment par leur capacité à participer avec d'autres dispositifs ou dynamiques, de manière cohérente et plutôt active, à l'affirmation de nouvelles formes et d'une identité renouvelée du territoire de l'Île de la Création. La structuration d'une économie culturelle locale ne constitue plus le projet politique. La performance économique et l'aura conférées au territoire par des activités relevant des industries culturelles et créatives constituent en revanche des plus-values précieuses pour les collectivités locales en charge de l'aménagement et du développement local.

#### **2.2.7.2. Les entrepreneurs comme arguments d'un rayonnement extra-territorial**

La seconde de ces fonctions territoriales du cluster, dont il est attendu qu'elle s'articule avec la première, consiste à assurer, relationnellement et symboliquement, son rayonnement hors du territoire local. Il ne s'agit plus ici de faire partie d'un tout, d'un ensemble lisible sur un territoire local, mais de constituer un point d'articulation entre tout ou partie de cet ensemble localisé et une diversité d'acteurs ou groupes d'acteurs situés hors du territoire géographique. L'enjeu réside ici dans l'existence et la reconnaissance du territoire local hors de sa propre territorialité et via des relations entre l'un de ses acteurs et d'autres extra-territoriaux. D'une part, ce phénomène permettrait d'éviter des effets de *lock-in* et d'incapacité à la résilience, qui tendraient à faire du cluster le lieu d'un enfermement sur soi, imperméable aux évolutions sociales, économiques et culturelles. Le *Cluster de la Création* nantais assure cette fonction à plusieurs titres, et Trempolino « monte des formations pour des gens qui viennent de toute la France et envoie des gens dans le monde entier. Trempolino est connue dans le milieu des musiques actuelles, dans toute la France. D'une part il contribue par sa propre existence matérielle à une mise en visibilité et une distinction du territoire de l'agglomération vis à vis d'autres métropoles françaises et



internationales. L'un des membres de l'équipe est en charge du développement international et valorise lors de déplacements le projet global d'aménagement de l'Ile de Nantes. D'autre part, ce cluster contribue à la valorisation économique, sur le marché, des activités et productions de ses membres, dont Trempolino et Stereolux et leurs partenaires. Ainsi, Stereolux souligne le développement de « collaborations internationales et de partenariats suivis avec des structures étrangères » du Canada, du Japon ou de la Corée ainsi que l'attribution d'appels d'offres internationaux – dont un marché d'organisation d'ateliers de création pour 300 adolescents de Séoul – grâce « aux relations et à la notoriété de la programmation générées par *Scopitone* »<sup>70</sup>. Enfin, la composition diversifiée de l'équipe de ce cluster et son mode d'organisation autour de projets assure en permanence un croisement de pratiques et modes de faire relevant d'acteurs sociaux, économiques, politiques et culturels oeuvrant hors du territoire local. Si elle est parfois exprimée et mise en œuvre – notamment économiquement chez MASphère, Culture et Coopération ou le PRMA pour l'accès à des marchés nationaux et internationaux -, cette fonction de rayonnement extra-territorial semble souvent assurée de manière moins volontariste par les autres clusters observés. Notons cependant que ce mode de développement économique est majoritairement adopté par les entrepreneurs de l'industrie musicale – 94,5 % des adhérents de ParisMix déclarent que leurs partenaires se situent hors du 18<sup>e</sup> arrondissement. L'adhésion à un cluster ne semble pas constituer une condition à ce mode de développement ; les dynamiques fédératives à l'initiative des entrepreneurs permettent notamment ce déploiement extra-territorial qui offre une diversification des marchés et des sources de revenus. Nous observons en revanche que ce rayonnement économique des entreprises qui deviennent adhérentes d'un cluster est susceptible de constituer une plus-value pour les aménageurs et collectivités en charge du développement territorial. Indirectement, via l'instauration d'un processus de clusterisation, ceux-ci qualifient le rayonnement du territoire et son identité internationale. L'obtention du label « French Tech » par les villes de Toulouse et Saint-Etienne illustrent ce processus. Cette dernière, par ailleurs labellisée « Ville Créative Unesco Design », souligne développer avec l'*Institut Français* « des dispositifs spécifiques d'aide à la diffusion et au rayonnement hors région, voire à l'international » et valoriser les clusters culturels et créatifs développés sur son territoire, qui « est indéniablement un territoire de création ! »<sup>71</sup>. Matériellement par l'activité des entrepreneurs comme symboliquement par la fourniture de signifiants valorisants, les clusters musicaux constituent des points d'ancrage pour le déploiement de stratégies institutionnelles et de politiques de valorisation du

---

70 Source : Rapport d'activités 2015 de *Stereolux*. *Scopitone* est un festival international dédié aux cultures électroniques et aux arts numériques ; la 16<sup>e</sup> édition s'est déroulée en 2016.

71 Source : <http://www.saint-etienne.fr/culture/>

territoire ; parmi d'autres, ils assurent une fonction nodale, localisée, au sein de réseaux extra-territoriaux. Par ce processus, ils contribuent à conférer ou conforter au territoire local une identité positive et à permettre sa reconnaissance et sa distinction auprès d'autres territoires ou organisations internationales.

Les clusters musicaux observés présentent de fortes disparités face aux deux fonctions identitaires du territoire caractérisées ici. Le cluster participe à un processus de construction du territoire local par sa concordance et sa complémentarité avec un faisceau d'éléments matériels et symboliques. Ce processus s'observe dans la plupart des cas observés, notamment - mais pas exclusivement - lorsque le cluster est physiquement localisé sur un site et en un lieu. Le cluster participe également à une construction identitaire extra-territoriale au sein d'une grande diversité de réseaux relationnels. Ce processus s'observe plus rarement, bien que des actions communicationnelles – supports de communication, labellisations par des institutions nationales ou internationales, inscription dans des réseaux de villes créatives - s'appuient sur un ensemble de signifiants distinctifs et valorisants face à des objectifs d'attractivité [Chiapello, 1998]. L'activité économique des entrepreneurs adhérents, dont nous avons souligné le caractère a-territorial, constitue donc à la fois le sujet et l'objet des politiques de développement de clusters culturels. Si les clusters peuvent permettre de renforcer la présence économique des entrepreneurs de l'industrie musicale hors du territoire local – par des offres marchandes mutualisées et la coopération, par leur potentiel d'attractivité -, l'activité économique qu'ils représentent ou rendent visible sur le territoire constitue en retour un argument de valorisation du territoire.

Nous avons caractérisé la complexité des liens relationnels susceptibles d'être observés entre des entrepreneurs de l'industrie musicale, adhérents d'un cluster culturel, et différentes dimensions du territoire, local ou extra-local. Nous avons identifié, notamment via des entretiens et une enquête menée auprès des adhérents de ParisMix et du Mila, que ces liens ne se forment pas spécifiquement dans l'action économique mais dans des parcours de vie, des aspirations et des motivations affectives et sensibles singulières et subjectives. Les entrepreneurs déclarent majoritairement que la proximité géographique intervient peu dans le développement de leurs réseaux de partenaires. En revanche, et notamment lorsqu'il est physiquement instauré en un lieu, le cluster constitue un pôle d'attraction pour les entreprises, qui y cherchent massivement des effets de mutualisation de moyens et ressources – le développement de plusieurs Groupements d'employeurs atteste de ce besoin - et de réduction des coûts - l'accès à un espace de travail dédié et à des services mutualisés constitue la première motivation. Les dynamiques de partenariats, de coopération, de montage de projets collectifs, y compris dans le domaine de la recherche et du développement, peinent dans la plupart des cas à se

développer dans la durée. Les clusters observés - hormis la cluster nantais - ne semblent pas déclencher de modes d'organisation et de faire réellement nouveaux. Les coopérations entre entrepreneurs pour des réponses à des appels d'offre s'observent dans leurs propres réseaux professionnels, sans que les clusters jouent un rôle marqué de catalyseur, hormis que son potentiel d'attraction amène de jeunes entrepreneurs, moins marqués par des pratiques ancrées depuis les années 1990, qui revivifient les modalités d'action économique et le rapport au marché et aux partenaires institutionnels.

## **Conclusion**

Les clusters musicaux observés fédèrent une grande diversité d'entrepreneurs. Leurs parcours personnels, leurs objectifs économiques, leur rapport à l'industrie musicale et à la création, les statuts de leurs organisations constituent autant de singularités. Le statut associatif - à but non lucratif - reste courant pour ces organisations, dans des proportions variables selon les clusters concernés et, notamment leur proximité avec l'action culturelle ou l'industrie. Trois grands types d'entrepreneurs peuvent cependant être définis, notamment sur la base de leurs rapports au marché et au territoire. Ces trois profils-types, plus ou moins ouverts à d'autres secteurs, y compris qui relèvent des industries créatives, apparaissent peu enclins à modifier leurs pratiques et modes d'organisation du fait de leur inscription dans un dispositif de cluster.

Ces pratiques s'articulent au sein de réseaux affinitaires et de communautés, souvent liées aux esthétiques musicales et aux métiers. L'ancrage territorial de ces activités est faible. Le cluster constitue pour eux d'abord une opportunité, envisagée de manière pratique, de réduction de charges et de mutualisation de ressources. Le cluster, même lorsqu'il ne se matérialise pas en une infrastructure où se concentrent les entreprises, constitue l'espace d'un entre-soi. Il permet de rompre un sentiment d'isolement et, parfois, de conforter des pratiques par des échanges informels.

Pour certains d'entre-eux, le territoire constitue un matériau ou un espace pour leur activité économique. La démarche de cluster, outre la structuration territoriale qu'elle permet, renforce ce rapport au territoire et à ses acteurs, mais ne constitue pas, en soi, un vecteur de changement des modes d'organisation.

Au sein d'une industrie en mutation, ou en recomposition, l'activité économique de ces entrepreneurs est confrontée à trois enjeux principaux : le développement d'activités liées à la gestion des droits de la propriété intellectuelle, dont l'édition, l'accès à des financements tant pour leur trésorerie que pour permettre des investissements à moyen terme, et enfin la concordance de leurs modes de faire avec des politiques publiques localement peu adaptées à la spécificité de leurs filières. S'ils

expriment ressentir des besoins de formation et qualification, ils s'impliquent peu dans de telles démarches, tant par manque de temps que par manque d'intérêt. Ils vont chercher ces compétences - administration et gestion, communication numérique - ailleurs, soit via des prestataires de proximité, soit via des groupements d'employeurs, souvent mis en place par les clusters.

De fait, la notion de cluster prend des significations fort variables d'une dynamique à une autre, parfois même au sein du même cluster. Les histoires de ces entrepreneurs, préalables au projet de cluster, s'avèrent ainsi fondamentales pour caractériser les enjeux qu'ils y placent. Certains réseaux d'entrepreneurs culturels, fortement structurés et ayant développé des modes de coopération intégrés dans leurs pratiques, ne ressentent pas le besoin de se concentrer spatialement. Au contraire, ils trouvent dans leur répartition sur le territoire les conditions de leurs activités respectives et complémentaires. D'autres en revanche, plutôt situés dans des agglomérations urbaines, ont cet objectif de concentration, notamment afin d'accroître leur visibilité. Pour d'autres encore, le cluster implanté dans un bâtiment partagé constitue une étape supplémentaire de leurs processus fédératifs et mutualistes, car il permet l'investissement dans des ressources partagées nouvelles.

Leur adhésion à un dispositif ou une dynamique de cluster les pose, de manière volontaire ou implicite, en acteurs territoriaux. De fait, notamment sous l'impulsion de politiques publiques, leurs activités sont appelées à se diversifier au profit de différentes dynamiques territoriales. Les externalités des clusters deviennent des enjeux forts pour le territoire, et les entrepreneurs sont souvent incités par les équipes des clusters, sous diverses formes, à investir ce territoire local. L'animation culturelle, des activités sociale et projets d'insertion par l'économie, des partenariats avec des acteurs locaux sont ainsi encouragés. Les capacités des réseaux de ces entrepreneurs à peser dans les rapports de force avec les institutions et acteurs locaux s'avèrent ici fondamentaux. De ce pouvoir dépend la capacité du collectif à définir la posture du cluster au regard d'une part des intérêts singuliers de ces entrepreneurs, et d'autre part des stratégies ou actions des organisations publiques locales. De ce point de vue, le cluster constitue un espace de mise en concordance entre des acteurs de l'économie culturelle et des politiques publiques. Cet enjeu apparaît d'autant plus fondamental lorsque le cluster se développe concomitamment à la mise en œuvre par les institutions de stratégies de territoires créatifs. Dans ce cadre, celles-ci visent prioritairement des externalités du cluster - visibilité, attractivité, capital symbolique -, au dépens de fonctionnements internes en faveur des entrepreneurs culturels.

Ainsi, les clusters musicaux observés s'avèrent susceptibles de renforcer des pratiques et modes d'organisation entre les entrepreneurs culturels qui lui pré-existaient. La territorialisation des activités de ces entrepreneurs s'avère faible ; du moins semble-t-

elle peu en leur faveur car davantage source de dispersion des activités que de leur renforcement. En revanche, par effets de concentration et de mutualisation, les clusters constituent des opportunités fortes d'accès à des ressources logistiques, matérielles et humaines. Plusieurs clusters ont d'ailleurs développé des services de mutualisation de réponses aux appels d'offres, voire pour certains des pratiques d'apports temporaires en trésorerie ou en capital.

### **3. L'ACTION PUBLIQUE CONFRONTÉE AUX HÉTÉROGÉNÉITÉS DE SES PRATIQUES ET DE SES POLITIQUES**

Soucieux d'observer les clusters musicaux comme moments et espaces de rencontre de différentes dynamiques professionnelles et institutionnelles, nous proposons ici de caractériser les contextes politiques dans lesquels ils se sont déployés en France depuis les années 2000. Pour cela, nous nous appuyerons sur trois types d'enjeux qui, bien qu'ils relèvent de politiques et d'organisations administratives distinctes, se rencontrent dans les projets et dynamiques de création et de développement des clusters musicaux. De cette rencontre est supposée émerger une certaine concordance, afin de constituer un espace matériel et symbolique susceptible de porter et signifier un projet territorial partagé et acceptable par tous. Ces trois enjeux sont ceux du développement économique, qui s'appuie notamment sur une économie de la culture et de la création, du développement social et culturel, qui vise un vivre-ensemble harmonieux, et de l'aménagement du territoire, pour une construction des territoires qui les rende accueillants et attractifs.

Ici encore, nous situerons ces trois enjeux des politiques publiques dans un cadre idéologique plus large, dominant dans nos sociétés, et au sein de dynamiques à l'oeuvre à l'échelle internationale, dont un phénomène de compétition entre les territoires. Le développement de territoires créatifs constitue également un prisme sous lequel nous tenterons de caractériser les rencontres entre ces enjeux de politiques locales et les enjeux économiques propres aux industries culturelles et aux industries créatives.

Nous cherchons ainsi à identifier les formes qu'ont pu prendre des processus, aux temporalités variables, d'intégration de l'économie et de l'industrie culturelles dans des politiques publiques, notamment à l'échelle métropolitaine et régionale. L'une de nos questions centrales réside dans un apparent paradoxe entre une reconnaissance institutionnelle des potentialités économiques et urbanistiques des activités relevant des industries culturelles et les tensions profondes que cette reconnaissance induit au sein même des réseaux locaux d'acteurs de ces industries. Alors même que les territoires se construisent, par leur énonciation institutionnelle locale et supra-locale, sur la base d'arguments culturels et de signes distinctifs produits par ces industries culturelles et créatives [Vivant, 2009, p. 11], les acteurs économiques de la culture et de la création verraient se réduire leurs capacités de production et leur autorité sur les modalités de leur propre organisation ou de leurs modes de faire.



### **3.1. Le développement économique local par la culture : vertus cachées ou concordance libérale ?**

Le rapport des collectivités locales et de leurs diverses politiques à la culture se construit, de manière dynamique, à la conjonction de nombreux processus et phénomènes, qui ne relèvent pas exclusivement de décisions locales.

D'une part, ces politiques s'inscrivent dans une histoire post-industrielle qui rend nécessaire l'identification sur les territoires de nouveaux leviers de développement et leur publicisation au sein et hors de ces territoires. Dans un processus comparable au développement des politiques régionales et locales liées au TIC, la culture et la création apparaissent comme des opportunités qui combinent des dimensions économiques, relativement singulières, et des productions, matériellement visibles et symboliquement distinctives. Au sein des collectivités locales, les frontières entre Culture et Economie sont vouées à s'estomper ; comment s'est opéré ce changement mutuel de paradigme ?

D'autre part, la réduction de leurs capacités de financement orientent les élus et services des collectivités locales vers des politiques de structuration de réseaux et de délégation de certaines compétences à des organisations d'acteurs. C'est dans ce contexte que se sont développées des dynamiques de clusters dont Trempolino ou Culture et Coopération, par exemple, mais aussi les Pôles Régionaux des Musiques Actuelles. Comment se manifeste sur les territoires cette absence, ou faiblesse, d'un cadre politique et institutionnel clairement posé ?

Dans un paradigme qui pose désormais de manière centrale aux politiques des notions à la fois implicites et consensuelles d'innovation, de créativité et d'écosystèmes, quelle place occupent les industries culturelles, et la figure de l'artiste autonome et responsable, parmi un ensemble d'industries des biens symboliques et au sein des discours proposés pour politiques économiques ?

#### **3.1.1. L'esprit économique de la ville contemporaine**

Depuis les années 2000, les métropoles françaises s'affirment, à la fois en tant qu'échelle de territoires économiques et qu'espace politique « intégré », organisé pour permettre une proximité entre une conjonction d'intérêts privés et un intérêt public. Un enjeu identitaire fort guide les politiques locales, tant vis à vis des acteurs du territoire que vis à vis d'autres territoires, régionaux, nationaux ou internationaux. Les besoins d'attractivité, notamment pour les anciennes métropoles industrielles, ont induit une concurrence entre les territoires, et leur distinction économique devient essentielle. La nature symbolique des productions des acteurs culturels, mais aussi leurs modes de faire et d'organisation, les pose alors dans une posture inédite :

ils sont susceptibles d'être reconnus comme des acteurs économiques. Dans les collectivités et les institutions, comment se traduit cet enjeu et ce nouveau rapport aux entrepreneurs culturels ? Tant dans les relations entre les élus et les services que dans les relations avec les acteurs culturels du territoire, que peut-on observer des modalités de conception et de mise en œuvre des politiques culturelles et économiques ? Assiste-t-on à une reconnaissance de potentialités économiques jusque-là cachées ? Ou à une diffusion à l'ensemble des politiques économiques des spécificités des modalités de l'action économique des entrepreneurs culturels ? Ou alors encore à une construction de discours qui re-signifient ces modalités d'action singulières pour les inclure dans un ensemble de référents et cadres symboliques qui relèvent d'une économie marchande mondialisée et hégémonique [Garnham, 2005, p. 21] ?

Nous caractérisons donc ici, sur les territoires locaux, les articulations entre des politiques économiques locales, des acteurs locaux de l'industrie de la musique enregistrée, en l'occurrence engagés dans des dynamiques de cluster, et une prégnance croissante des valeurs de l'économie marchande dans la sphère publique.

### **3.1.1.1. Un contexte postindustriel dans lequel les territoires construisent de nouvelles identités en s'appuyant sur la créativité**

Les modèles des villes créatives s'appuient sur la nécessité, pour des territoires qui se sont développés et organisés par l'industrie, de se rendre de nouveau performants dans un contexte mondial concurrentiel, et de s'appuyer pour cela sur un capital intellectuel, non-délocalisable et distinctif, incarné notamment dans les activités de création. La production locale de valeur, gérée par des politiques économiques, reposerait donc, sous ce prisme, sur la capacité du territoire à attirer, garder et valoriser les activités et modes de faire d'individus et groupes créatifs. L'identité du territoire, vue comme un processus communicationnel de « mise en intrigue » de signifiants, serait ainsi d'autant plus marquée et distinctive que sont disponibles, sur ce territoire, des signes à fort pouvoir symbolique. Saint-Etienne, Nantes, Clermont-Ferrand constituent des exemples de ces territoires en construction. Leurs clusters musicaux peuvent être vus sous ce prisme.

Par exemple, « Trempolino est née en 1990, dans un contexte particulier d'arrivée de Jean-Marc Ayrault à Nantes, après que le maire précédent – surnommé « Le sécateur-maire » pour avoir supprimé des subventions et fermé des lieux - avait mobilisé contre lui les acteurs culturels », explique son fondateur. « C'est donc dans un contexte de reconquête de la culture et de création d'une nouvelle identité pour la ville » qu'est né le cluster. Plus globalement, jusqu'à la fin des années 1990,

« les musiques actuelles étaient persona non grata, complètement absentes de la

politique culturelle. Ce n'est que dans les années 1980 à 1990, selon les régions, qu'on a commencé à travailler avec les collectivités et les élus, essentiellement sur la diffusion et notamment sur des festivals. »

Parallèlement, les politiques de décentralisation ont transféré aux départements, puis aux régions et aux intercommunalités, des compétences jusqu'alors assumées par l'Etat. En regard de capacités nouvelles pour leurs politiques, notamment économiques, les territoires locaux ont désormais en charge de les financer eux-mêmes. Les politiques culturelles locales se caractérisent ainsi en une recherche d'équilibre dans la structuration du financement de la culture. Pour autant, l'État n'est pas absent et continue d'impulser voire imposer des orientations et actions que les collectivités locales sont chargés de mettre en œuvre sur les territoires.

Dans le secteur des musiques actuelles, se combinent ainsi, à différents échelons du territoire, des politiques locales d'accompagnement et de soutien aux acteurs - dans les services mais aussi via des Pôles régionaux des musiques actuelles -, et des réseaux nationaux – Irma, Centres infos Rock, Printemps de Bourges, etc. - ancrés régionalement pour l'accompagnement à l'émergence et à la diffusion.

Enfin, dans les années 2000, après des politiques volontaristes de développement d'infrastructures et de dispositifs d'accompagnement dans le domaine de l'informatique et des TIC, la culture devient un enjeu central, à plusieurs titres. D'une part, son lien avec les technologies dont l'informatique et les supports numériques place la production culturelle dans une certaine continuité des politiques économiques locales. D'autre part, l'émergence économique et industrielle de territoires de la connaissance, dont l'iconique *Silicon Valley* californienne, incarnés en France par les technopôles, nourrit une réflexion, ou peut-être un imaginaire, qui confère à l'information, aux connaissances, aux biens symboliques, un nouveau potentiel de création de richesses. Le territoire local - jusqu'alors jugé incohérent avec l'a-territorialité du numérique et l'économie-monde de l'internet - trouve ici les arguments de sa pertinence. Le phénomène s'inverse et la territorialité, notamment la territorialité des projets, s'impose comme un axe majeur de définition des politiques publiques.

Culture et territoire acquièrent ainsi à cette époque un nouveau statut : ils deviennent des ingrédients essentiels à la construction identitaire des territoires [Benhamou, 2015, p. 13]. La Politique de la ville va participer de cette action territoriale, en définissant des « quartiers prioritaires » sur lesquels sont menées des politiques spécifiques, proches et en lien avec les acteurs locaux. Parallèlement, dans le sillage de déclarations internationales et programmes européens, la « diversité » et la « culture » deviennent pour les élus des leviers d'action tant pour la cohésion sociale et le désenclavement que pour le développement économique et l'attractivité du territoire. Avec l'aide de l'Union européenne et des Régions, les « Capitales

*européennes de la culture* » investissent dans des infrastructures et des événements qui génèrent des retombées directes et indirectes importantes. Singularités distinctives du territoire, l'expression et la visibilité des productions culturelles constituent ainsi des argument d'attractivité économique. La production culturelle n'est plus l'affaire exclusive d'artistes à qui les pouvoirs publics permettaient de survivre ; les productions culturelles ont leur place sur les marchés, relèvent d'une économie diversifiée et spécialisée, à haute valeur ajoutée, et enfin constituent des éléments distinctifs pour les territoires par leurs dimensions créative et d' « innovation ».

Ce cadre général, dans lequel s'inscrit notamment l'émergence des clusters culturels, pose donc au centre des politiques culturelles les enjeux du développement économique des territoires et de leur distinction identitaire. Ce nouveau rapport des institutions et collectivités locales à la culture, qui acquiert une dimension économique, et aux acteurs culturels, qui deviennent des acteurs économiques, induit nécessairement une reconfiguration des politiques publiques culturelles et des attentes des collectivités envers les entrepreneurs culturels.

Dans quels contextes institutionnels locaux ont émergé les clusters musicaux français ? A Paris, Le Mila a été créé en 2002. Le projet initial consistait en la conjonction de deux phénomènes. Le premier résidait dans la vacance et la dégradation progressive de rez-de-chaussée d'immeubles dans le quartier. Le second concernait directement les entrepreneurs de l'industrie musicale qui peinaient à accéder à des locaux professionnels sur Paris. La Ville et le bailleur social Paris Habitat ont ainsi développé une offre d'hébergement d'entreprises de la musique à loyers modérés.

« Quand j'ai visité ce quartier en déshérence, et que j'ai vu tous ces rez de chaussée à l'abandon, je me suis dit que ce serait complémentaire de fédérer ici des labels indépendants, à côté d'une major comme Warner qui venait de s'installer toute proche. », explique une élue municipale.

Le projet est foncier, donc. En 2005, ParisMix a été conçu, lui, sur la base d'une préoccupation économique et territoriale d'un entrepreneur, reconnu dans le secteur des musiques actuelles : comment concilier les spécificités d'un quartier parisien fortement marqué par les Musiques du Monde - la Goutte d'Or se caractérise par une économie, majoritairement informelle, de production et de distribution de musiques africaines - et les enjeux et opportunités liés au développement des formats, outils et usages numériques ? Hybride, ce projet de cluster territorialisé participait d'une structuration locale d'acteurs de l'industrie musicale et d'une valorisation de ce territoire via des démarches innovantes. En Mairie, à l'époque, le service Culture se serait montré indifférent au projet :

« Il y a une vacherie au départ de ParisMix », confie un entrepreneur, « c'est que Marc a tenté la Culture, mais il s'est dit, c'est bon, on n'y arrivera jamais. C'était bien entendu son premier axe, mais après avoir travaillé avec eux, il a constaté que les gens ne comprenaient rien à son projet. Il s'est rabattu sur ce qu'il a pu trouver. A Paris, il n'y a aucune politique culturelle. Ça va peut-être évoluer, mais à l'époque, il a fallu assumer nous-mêmes et marteler qu'on est aussi des entrepreneurs et des créateurs d'emploi, qu'on a un rayonnement international et qu'on sait parler d'innovation. »

Les interlocuteurs de l'action économique se sont quant à eux montrés davantage réceptifs au projet, qui n'a cependant pas été présenté comme un projet culturel, fusse-t-il économique, mais comme un projet « innovant » parce qu'il mêlait TIC, économie numérique et musique.

« C'était avant l'iPhone, on passait d'une économie de la culture à une économie de l'attention. Le mot « innovation » ouvrait désormais toutes les portes. Les politiques veulent être la nouvelle Californie, c'est leur obsession à tous ».

Le projet est ici perçu comme économique, mais non pas pour sa capacité à participer à la structuration d'une filière de l'industrie musicale, pour sa capacité à être mobilisé dans une valorisation des politiques territoriales et du territoire qui s'appuierait sur sa capacité à accueillir et soutenir des projets « innovants ».

A Saint-Etienne, notamment sur la base d'un élu particulièrement sensible aux musiques actuelles, répond en 2004 à une revendication ancienne des acteurs de ce secteur et décidant la création d'un lieu de diffusion dédié aux musiques actuelles. Sur la base d'une dynamique de mutualisation entamée dès les années 90, les entrepreneurs musicaux trouvent ici l'entrée de collaborations futures avec les collectivités, qui mèneront à la création du Mixeur en 2011. Le cluster MASphère, à Toulouse, est quant à lui né de la conjonction de deux phénomènes locaux :

« Le déclencheur de ce mouvement, c'est un gros événement en 2006 ou 2008 : l'explosion de l'usine chimique AZF a fait exploser le Bikini, la SMAC de Toulouse, qui était en face. C'était la seule salle dédiée aux musiques actuelles sur Toulouse, et ça a été un gros choc, une grosse pénurie de salle à Toulouse. Et donc nos premières discussions avec la ville viennent de ces deux phénomènes : une grosse volonté des acteurs de se rassembler, d'avoir des bureaux en commun, plutôt de type pépinière et un manque urgent d'une salle. »

Le cluster Trempolino, à Nantes, puise quant à lui ses origines institutionnelles dans un contexte, puis un événement politiques :

« D'une part, dans les années 1980, face au rejet de la municipalité de tout ce qui pouvait toucher aux musiques actuelles, dont la Maison de la Culture de Nantes, les villes de gauche s'étaient mobilisées pour créer un syndicat intercommunal soutenant ce projet là. Donc, Jean Blaise avait développé une structure intercommunale pour maintenir, de 1984 à 1989, un projet culturel croisé sur le territoire. Mais au final, ça a

permis aussi à la Maison de la Culture de Nantes d'être un projet sans lieu, et donc de s'intéresser au territoire. Et ce projet a naturellement rejoint Nantes quand la gauche est arrivée. Parce que les communes voisines ne pouvaient financièrement pas tout soutenir.

Parallèlement, quand Jean-Marc Ayrault est élu Maire de Nantes, il fait l'analyse que sur ce champ là, il ne fallait pas arriver en disant « Je m'occupe de tout », mais engager une construction commune, organiser un espace de rencontre, de compréhension. Trois raisons à cela : les élus ne savaient pas comment prendre ça, historiquement, les acteurs souhaitaient rester indépendants, autonomes et on avait les communes périphériques qui avaient repris ou soutenu ces structures, avec un Nantes assez sinistré, sans aucune intervention publique. »

Les projets institutionnels de construction des territoires par de nouvelles formes de développement économique s'insèrent donc dans un cadre général de structuration nationale des politiques publiques et de prise en compte progressive des dimensions économiques liées aux industries culturelles. Hormis pour les activités de diffusion, les musiques actuelles constituent un secteur d'activité qui n'a été pris en compte que récemment par les collectivités, au début des années 2000. Mais, au-delà de ce cadre général, les dynamiques locales de clusters d'entrepreneurs des musiques actuelles, pour certaines enclenchées par les entrepreneurs dès les années 1990, rencontrent les élus et collectivités locales dans des contextes politiques, économiques, historiques, urbanistiques toujours singuliers. Des événements déclencheurs – un changement de municipalité, un drame qui entraîne la disparition d'un unique lieu de diffusion, mais aussi des rencontres inter-individuelles - constituent parfois une opportunité d'amorçage de l'intervention publique pour l'appui à la structuration de ces entrepreneurs. Pour autant, les interlocuteurs publics et l'organisation des services semble rendre complexe la compréhension, l'évaluation et l'appropriation des projets fédératifs des entrepreneurs musicaux : ces dynamiques relèvent-elles d'une politique culturelle ? D'une politique économique ? Se joue-t-elle à l'échelle d'une ville, d'une métropole ou d'une région ? Pointe déjà ici l'hétérogénéité des enjeux liés au développement des clusters culturels. Nous verrons plus bas que dans la plupart des cas observés, ce sont des relations inter-individuelles, entre un porteur de projet économique et un élu ou technicien de collectivité ou représentant d'institution, qui permettent, au moins pour un temps, de situer le projet de cluster dans un cadre administratif rigide et sectorisé. Mais, au-delà de cette difficulté institutionnelle, les clusters musicaux ou culturels posent aussi aux acteurs locaux un enjeu culturel de transversalité, qui marquera de manière très forte le développement de l'ensemble des clusters que nous avons observés, dont les référents institutionnels évoluent fortement au fil du temps, remettant en cause régulièrement la légitimité des démarches concertées. Nous proposons de poursuivre cette évolution des cadres institutionnels de perception des entrepreneurs musicaux et de leurs projets, en



soulignant notamment comment, dans certaines collectivités locales, ont émergé à partir des années 2010 des élus et des services ou directions spécifiquement dédiés aux industries culturelles et aux industries créatives.

### **3.1.1.2. Les services municipaux, entre culture et économie : naissance institutionnelle des industries culturelles et créatives**

Nous venons de voir que, historiquement, les services des collectivités locales ont progressivement appris à appréhender la culture et ses acteurs comme un secteur économique, pour certains un ensemble de filières, et ses entrepreneurs. Ceux-ci ont, bien avant les collectivités locales, dès les années 1990, entrepris des démarches de collaboration et de fédération, à la fois dans l'objectif de mutualiser des moyens, ressources ou compétences, mais aussi de structurer des réseaux territoriaux, à l'échelle métropolitaine comme à l'échelle régionale. Des réseaux nationaux, notamment le labels indépendants et lieux de diffusion ont par ailleurs complété cette structuration.

Entre 2000 et 2010 se développe donc au sein des collectivités locales une prise de conscience d'une diversité d'enjeux, voire d'opportunités de développement, liés à la valorisation des industries culturelles et créatives sur leur territoire. Au-delà des contextes locaux évoqués ci-dessus, ce phénomène s'opère sous l'influence d'un double mouvement : la structuration et des actions de *lobbying* de la part des entrepreneurs des industries culturelles et une incitation, politique, juridique et financière, de la part de l'État et d'institutions supra-nationales, dont l'Unesco/Cnuccd et l'Union européenne - depuis le traité de Maastricht de 1992, la culture constitue l'un de ses domaines de compétence. Nombre de travaux académiques et de consultants qui interviennent dans le cadre de projets territoriaux soulignent dans de nombreux rapports prospectifs et études le « fort potentiel de croissance » et le volume important de créations d'emploi potentielles d'une économie de l'immatériel. La musique enregistrée ne représente cependant, en France en 2011, que 2 % de la valeur ajoutée de l'ensemble des industries culturelles<sup>72</sup>.

Mais concrètement, comment s'est opérée au sein des collectivités locales cette prise de conscience d'un nouveau paradigme du développement territorial ? En effet, bien que la culture soit par certains décideurs envisagée comme un levier pour la sortie de crise, « l'économie créative apparaît souvent aux collectivités locales comme une solution à des difficultés propres à l'histoire des territoires, qui appelle des politiques globales, et les « clusters de la création » peinent à engendrer des revenus durables »

<sup>72</sup> Source : Eurostat - DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014

[Benhamou, 2015, p. 27]. Et surtout, comment les élus, techniciens et services administratifs ont modifié leurs modes d'organisation et leurs pratiques et défini les modalités de suivi et d'évaluation de leurs politiques liées aux industries culturelles et aux industries créatives ?

Une première observation, liée aux clusters musicaux parisiens, illustre un faible intérêt des services Culture pour ces nouveaux projets d'acteurs qui positionnent leurs activités dans l'économie de marché. Parallèlement, si les services Economie sentent l'intérêt potentiel de telles initiatives pour le développement économique du territoire, les élus comme les techniciens sont peu familiers des spécificités de l'économie de la culture et des industries culturelles. Le fondateur de ParisMix précise ce contexte des années 2005-2010 :

« Nous, on avait un projet musical. Mais on n'était pas du tout en lien avec la Direction des projets culturels. C'était la première anomalie. Nous c'était la Politique de la Ville et la Direction des Affaires économiques. C'était intéressant, parce qu'on était dans une approche économique de la culture, une approche de cluster. Mais au fond, à la Direction économique on nous voyait comme des saltimbanques et la Culture nous disait mais c'est quoi ce projet économique ? Nous on n'y comprend rien à l'économique.

Il n'y avait pas à cette époque assez de porosité entre culture et économie. C'était l'émergence du passage de l'économie de la culture à l'économie de la création. »

Progressivement se développe ainsi dans les municipalités une culture transversale, à laquelle peu de services sont habitués, hormis peut-être dans le cadre de la Politique de la ville et du développement local. Ce sont d'ailleurs à ces services ou équipes que sont souvent confiés les projets de clusters culturels. Un représentant d'un réseau d'accompagnement des musiques actuelles estime qu'à cette époque, le pragmatisme aurait pu inciter les élus et les services à davantage collaborer, y compris dans le souci d'économies budgétaires et d'optimisation de leurs politiques respectives :

« C'est pas au service Culture de financer la culture. En tout cas, ils ne le font pas, ou de moins en moins. C'est l'action économique, la Culture. Mais c'est aussi d'autres choses. La politique régionale, par exemple, finance ou soutient d'un côté des scènes, des libraires, des disquaires, des labels qui font exister des groupes. Ce serait normal que les scènes qu'on finance programment les groupes en question, que les disquaires les diffusent, etc. Ça ne coûte rien, mais ça crée des synergies sur un territoire. Mais ça, ça repose souvent sur une personnification, sur un élu. S'il n'est pas là, ça ne se passe pas. »

Spontanément, la transversalité et le croisement des politiques semblent complexes à mettre en œuvre, face à une forte rigidité des organisations des services, mais aussi face à des enjeux de pouvoir et de « territoire » entre élus. Nous reviendrons par ailleurs plus bas sur les enjeux de la personnification des relations entre acteurs du

territoire. A Toulouse, dans un contexte politique et institutionnel différent, les mêmes phénomènes de « compétition » inter-services s'observent. Ici, MASphère était dans un premier temps suivie par la ville. Une réorganisation administrative du territoire a transféré certaines compétences sur Toulouse Métropole ; les interlocuteurs ont de fait changé :

« Le passage de la Ville à la Métropole, c'est encore une fois une question d'élections. Sous la gauche, nos interlocuteurs c'était la Culture, parce qu'on les croisait en permanence. On a essayé de voir le Développement économique, mais la Culture a toujours bloqué, à la ville comme à la Métropole, parce qu'ils voulaient garder le projet.

Et maintenant, pour un travail de préfiguration sur un nouveau lieu, on a déposé un dossier directement au Développement économique, à la cellule Innovation. Mais... ils sont surtout en lien avec l'aérospatiale ; on ne parle pas des mêmes innovations... et des mêmes enjeux. »

A Toulouse comme à Paris et dans la plupart des métropoles françaises, de nouvelles Directions ou Cellules ont en effet émergé à partir des années 2010. Certaines, comme à Paris, sont dédiées aux industries culturelles - pas créatives, rattachées au premier adjoint au Maire. Elue par ailleurs à la Culture, la Conseillère déléguée a été sensibilisée aux problématiques des professionnels de la musique puisqu'elle exerce par ailleurs la profession d'avocate spécialiste du Droit d'auteur. Elle a, en 2008, fortement porté le projet du Mila :

« A l'époque, la Culture n'avait pas de sensibilité économique. Il a fallu que j'aille à l'économie pour monter ce projet. Et maintenant, il y a une référente sur les industries et le commerce culturel. Mais en même temps, à l'époque, la musique n'est jamais venue chercher la Ville de Paris. En six ans d'élue à la Culture, je n'ai jamais vu un label dans mon bureau.

A l'époque, le problème se posait surtout en terme de diversité culturelle de l'offre, des indépendants vis à vis des gros majors. Maintenant, le soutien aux producteurs indépendants est unanimement reconnu au sein de la Ville, et si l'objectif de soutenir les indépendants et la diversité reste le même, on a créé un pont entre le secteur économique et le secteur culturel. L'entrepreneuriat culturel est maintenant reconnu et soutenu par une réelle politique, avec un chef d'orchestre et une ligne budgétaire. La spécificité de cette économie a été reconnue, y compris sa dimension de diversité culturelle. Et ce qui est intéressant, c'est que je suis élue aux entreprises culturelles, et maintenant rattachée à la Culture. »

Cela s'avère en effet une spécificité, car dans la plupart des territoires observés, les industries culturelles et créatives d'une part ne sont pas dissociées, et d'autre part relèvent de la compétence économique. Peut-être le premier point explique-t-il le second, mais les spécificités des industries culturelles semblent pouvoir ici disposer

d'un espace institutionnel. A Toulouse, engagée dans un projet distinctif de *Smart City*<sup>73</sup> depuis janvier 2015, c'est une Direction Recherche Innovation Filières qui a été créée en 2012. Toulouse a développé six pôles de compétitivité, notamment autour de l'aéronautique et du spatial, de l'agroalimentaire... les industries créatives auront peut-être bientôt leur cluster. Les entrepreneurs musicaux - avec une pépinière, des studios de répétition et une salle de concert, le cluster MASphère n'a dans les faits pas la capacité d'héberger les adhérents du réseau à l'origine de cette démarche - peinent à faire entendre les spécificités de leur industrie :

« Il peut y avoir une autre approche, qu'on entame, une démarche naissante d'organisation collective et a fortiori, ce que nos élus plaident, c'est qu'il n'y a sûrement pas les forces et les acteurs en présence pour se permettre une approche fragmentée. Industries créatives et culturelles, il y a sûrement matière à faire de la clusterisation. Mais ne fragmentons pas le culturel d'un côté et le créatif de l'autre. »

Pointe ici une évolution récente des collectivités locales qui, à l'échelle des métropoles et agglomérations axent leur développement économique et leur rayonnement international sur l'affirmation de « politiques d'innovation », marquées par le soutien à des pôles de coopération industriels. Il est ainsi envisagé que les entrepreneurs musicaux de MASphère rejoignent des entreprises des industries créatives au sein d'un cluster fortement marqué par les métiers du numérique et situé dans un autre quartier que l'actuel bâtiment où sont hébergées la pépinière d'entreprises et des ressources de production et d'information sur les musiques actuelles.

D'autres clusters - le PRMA en Poitou Charente, Culture et Coopération à Saint-Etienne et Le Damier en Auvergne - se sont quant à eux saisis d'un dispositif national, les Pôles Territoriaux de Coopération Economique - PTCE - pour développer leurs projets locaux dans le cadre d'un suivi régional et d'un réseau national. En axant leur projet sur une structuration coopérative des acteurs locaux, ils positionnent le territoire au coeur de leurs activités.

Au-delà du fonctionnement et de l'organisation des services des collectivités, qui tendent vers davantage de transversalité et une prise en compte des dimensions économiques des activités des entrepreneurs culturels sur leur territoire, le développement des clusters culturels semble marqué par une spécialisation des espaces territoriaux locaux. L'aménagement des villes reposerait ainsi, en partie sur la cohabitation d'espaces économiques spécialisés, des districts industriels, coordonnés par la collectivité locale ou un aménageur dédié à cette mission. Autrement observée, cette fragmentation de l'espace public, dans le cadre de politiques économiques ou d'innovation, pose la question de l'action économique publique et de sa délégation à des acteurs privés en charge du développement de

<sup>73</sup> Le concept de *Smart City* revendique « un mode innovant d'accompagnement des projets urbains et du développement territorial », notamment par l'optimisation des ressources et l'amélioration du cadre de vie, dont le développement d'installations et projets artistiques et créatifs. Source : <http://www.smartcity.fr>

filières ou de pôles d'excellence.

### **3.1.1.3. L'espace fragmenté en pôles économiques spécialisés**

L'espace politique et administratif local est organisé, hiérarchisé, de quartiers et arrondissements à des régions. Si la gestion de chacune de ces échelles territoriales relève de la compétence d'organisations publiques spécifiques - la Mairie de quartier ou d'arrondissement, la Ville, la Métropole ou l'Agglo, le Département, la Région -, des chevauchements s'observent du fait de compétences partagées - l'emploi, la culture, l'aménagement, la formation, etc. - et de projets qui concernent plusieurs de ces échelles territoriales. Les clusters constituent l'un de ces objets à la fois pluri-thématiques et qui concernent plusieurs échelles de territoires.

Nous avons souligné ci-dessus la complexité de préhension pour les collectivités et leurs élus de ces objets hybrides, d'une part du fait de leur nature qui mêle économie et industries culturelles, production culturelle et actions territoriales, d'autre part du fait de l'enjeu qu'ils représentent en terme de développement des territoires.

« Toulouse Métropole n'a pas de compétence d'aide directe aux entreprises, mais via ses compétences d'aménagement, de mobilité, de transports, permet à des acteurs de la recherche et à des entreprises à participer à des projets collaboratifs, en se présentant comme un territoire d'expérimentation. Il y en a trente ou quarante par an, qui donnent lieu soit à des programmes d'investissement soit à des démonstrateurs, toutes filières, c'est la démarche *SmartCity*. On arrive à embarquer des acteurs de l'automobile, du spatial, du numérique, de l'agro alimentaire... Sur les industries créatives, on n'a pas encore eu l'occasion. »

Des spécificités locales complètent de maillage spatial et institutionnel. Notamment, les grandes villes et métropoles aménagent leurs territoires dans une logique de pôles thématiques. Ainsi, Paris, capitale, réaménage les modalités de transport et les flux sur son propre territoire et les communes environnantes via un Grand Paris et, notamment, un ensemble de sept pôles de compétitivité sectorisés à l'extérieur de ses frontières administratives originelles, qualifiées d'« intra-muros ». L'un de ces pôles, le « Territoire de la Création » se développe dans le Nord-Est parisien, dans une très grande proximité des deux clusters musicaux que nous observons. A Nantes, un Plan guide s'élabore depuis la fin des années 1990 sous la direction d'un architecte-urbaniste et la SAMOA<sup>74</sup> dans l'objectif d'aménager l'Ile, située au coeur de la ville, et de l'intégrer dans cet espace urbain, via infrastructures et voies de circulation. L'Ile de la Création, où sont implantées Trempolino et Stereolux, est dédiée à la valorisation du patrimoine de la ville et à la réactivation d'une identité locale. Sur 337 hectares se

<sup>74</sup> SAMOA : Société d'Aménagement de la Métropole Ouest-Atlantique, est une société publique locale qui regroupe une dizaine d'institutions et collectivités dont Nantes Métropole, majoritaire avec 58 % des parts.



concentrent des lieux d'enseignement supérieur, activités industrielles à haute valeur ajoutée, professions intellectuelles, espaces commerciaux et logements.

## Métamorphose d'une île

Enseignement supérieur & formation / Activités culturelles / Activités économiques



Figure 17 : Maquette des pôles Economie, Culture/loisirs et Enseignement/formation sur l'île de la Création de Nantes. Source : Document support du Conseil de développement, Cluster du Quartier de la Création, novembre 2012.

Notons que le cluster de la Création distingue ces pôles en trois catégories, dont l'une est qualifiée « Economie ». Cela sous-entend que les deux autres, dont Culture/loisirs, ne relèveraient pas prioritairement d'enjeux économiques. La Fabrique et le cluster Trempolino sont bien entendu classés en Culture/loisirs.

A Toulouse, sont également concentrées de manière sectorielle, selon un découpage plus ou moins explicite, des entreprises dont il est attendu qu'elles collaborent, innovent et participent au développement du territoire. Un district créatif est ainsi programmé, à proximité de la gare TGV et du centre-ville, dans un quartier jusqu'alors peu marqué par les industries créatives :

« Cette réflexion sur les industries créatives et culturelles, elle est incarnée par un projet de Creative district, un projet de visibilité, un district créatif, dans une dynamique naturelle, sur un quartier Gabriel Peri où il se passe des choses, plutôt créatives, plutôt design, plutôt culturelles. Les élus ont bien entendu ça et en plus il y a



un projet d'aménagement urbain, et il peut être intéressant de cultiver cette coloration là pour vraiment donner à ce quartier, en terme d'aménagement une coloration vraiment particulière, à la Berlinoise ou autrement, en tout cas un quartier où il se passe quelque chose de différent, de plus spontané, plus créatif. Les élus sont à intégrer cette réflexion là dans un projet d'aménagement et d'aménagement urbain, et ça peut trouver du sens une démarche assez collective autour de ce quartier là. »

Les clusters musicaux et leurs entrepreneurs sont ainsi, de fait, impliqués dans cette polarisation territoriale. Ici, la référence à Berlin, icône des capitales européennes culturelles, illustre une représentation politique des espaces locaux à la fois fantasmée - en quoi Toulouse et Berlin constituent des métropoles comparables ? - et construite, structurellement, autour de pôles fonctionnels.

Nous y reviendrons plus précisément, mais le choix des bâtiments destinés à ces clusters relève d'ailleurs davantage de stratégies - ou opportunités - d'aménagement du territoire selon ces principes que de préoccupations de concordance économique ou culturelle avec les territoires locaux sur lesquels ils s'implantent. Le Mila, ParisMix, MASphère, voire Trempolino sont implantés dans des bâtiments imposés par les collectivités locales, sur des critères fonciers et patrimoniaux. Le premier objectif institutionnel réside donc ici dans la revitalisation d'espaces urbains, et cette polarisation pose d'ailleurs ses limites, notamment en terme de capacités d'accueil des entrepreneurs. L'un d'eux estime que cette revitalisation urbaine constituerait un préalable à la mise en œuvre au sein du cluster d'actions réellement ciblées sur le développement économique des adhérents :

« L'objectif de revitalisation du quartier a été atteint. Maintenant, revenons sur le projet de soutien à la filière, sur lequel on a une économie d'échelles qui permet de faire exister ces projets, et revenons y compris aux autres gens qui ne peuvent pas profiter de l'offre immobilière. »

Si ces choix imposés par les institutions sont susceptibles de générer localement une « atmosphère industrielle » [Marshall, 1890] ou une « proximité cognitive » [Knoben & Oerlemans, 2006], cette concentration d'acteurs et leur polarisation spatiale ont également pour conséquence induite un appauvrissement relatif des autres territoires ou espaces du territoire. Les entreprises musicales fédérées spatialement via le cluster ne sont pas de nouvelles entreprises en création ; elles ont développé leurs activités sur d'autres territoires, parfois depuis de longues années - l'âge moyen des entreprises adhérentes de ParisMix et du Mila est de neuf ans, soit bien avant la création de ces dispositifs et les porteurs des projets de cluster ont majoritairement créé leur entreprise dans les années 1990. A Nantes, Trempolino s'est développée pendant une vingtaine d'années dans une ancienne école, en centre-ville, ainsi qu'autour de nombreux sites urbains - plusieurs pépinières ont été ouvertes au gré des opportunités - et dans des communes avoisinantes de Nantes. Concomitamment

à l'implantation de Trempolino sur l'*Ile de la Création* en 2012, et alors que l'association visait un autre site industriel portuaire, ce maillage territorial s'est délité. Symboliquement, d'ailleurs, le bus itinérant MAO des années 2000, qui sillonnait les communes alentour, est désormais encastré dans le béton de La Fabrique...

Trois points se dégagent donc ici de ces phénomènes de polarisation spatiale. D'une part, les entrepreneurs musicaux, dont à la fois le poids économique et les effectifs - au mieux une grosse centaine de personnes dans les clusters observés - n'atteignent pas une masse critique qui en fasse une population en tant que telle, sont associés à d'autres types d'acteurs, notamment au sein d'un grand ensemble des industries de l'immatériel, convoqué sous le terme d'industries créatives. Les singularités de l'industrie musicale sont donc ici diluées voire niées. Bien que ces industries fonctionnent selon des modes faire, d'organisation et moyens de production fondamentalement différents, une élue justifie leur rapprochement par le caractère convergent des productions auxquelles elles contribuent :

« On ne peut plus dissocier son et image. Il faut penser en production de contenus, pas en format. Aujourd'hui, je ne referais pas quelque chose de spécifiquement dédié à un secteur, mais quelque chose de dédié aux contenus culturels. »

D'autre part, les sites d'implantation des clusters ne relèvent pas de choix économiques ou sociologiques mais de programmes urbains institutionnels, voire administratifs, d'aménagement du territoire. Enfin, cette structuration des territoires en pôles renforce le pouvoir des grandes villes – dont les élus dirigent souvent les instances communautaires et pour des raisons structurelles de flux - au détriment du reste du territoire local.

#### **3.1.1.4. Une difficile coordination des services et des politiques, peu stables dans le temps**

Outre la discordance relevée ci-dessus entre des politiques publiques d'aménagement du territoire et des projets industriels singuliers de fédération spatiale, parfois-même soutenus par les élus à la Culture ou à l'Economie au sein des mêmes institutions, un autre phénomène caractérise l'action des collectivités locales. En effet, au-delà de services administratifs et d'équipes de techniciens relativement stables, les collectivités locales constituent des espaces politiques, régis par des légitimités à la représentativité, et donc soumis aux temporalités des mandats électifs. Deux conséquences de cette caractéristique nous semblent concerner les clusters et entrepreneurs musicaux. D'une part, au-delà d'une difficulté structurelle des services et élus à collaborer, à définir des objets frontières [Star & Griesemer, 1989] et à adopter des procédures d'instruction, de suivi et d'évaluation cohérentes, ceux-ci sont

confrontés à un rythme régulier aux évolutions des orientations prioritaires de leurs élus. D'autre part, la temporalité de l'action publique, pour ces deux raisons évoquées, impose aux projets des entrepreneurs ses rythmes et les articulations de ses périodes. De fait, comment les projets de clusters, tous soutenus, sinon portés, par des collectivités locales parviennent à maintenir leur permanence dans le temps ? Ces dynamiques sont longues de créer les conditions dans lesquelles des entrepreneurs vont apprendre à cohabiter, à collaborer, à s'organiser collectivement. De plus, cela n'induit-il pas pour les équipes en charge de la gestion et de l'animation des clusters musicaux un ré-équilibre, un réajustement permanent de leurs actions et discours face à leurs interlocuteurs publics, partenaires et financeurs ?

Nous l'avons souligné plus haut, le caractère hybride des clusters musicaux induit une complexité d'instruction et de suivi par les services des collectivités locales. Y sont fédérés des entrepreneurs, mais dont l'activité réside dans la production de biens symboliques, d'objets culturels, qui pour certains participent de la construction identitaire du territoire et de sa valorisation. Par ailleurs, ces démarches, du moins dans les années 2010, étaient relativement nouvelles. Ou plutôt le fait que des acteurs publics s'en saisissent, voire les initient, était relativement nouveau. Un directeur de cluster souligne ces difficultés, qui ont marqué l'histoire du cluster mais qui lui semblent encore réactivées dans un contexte de développement d'un quartier créatif sur le territoire métropolitain :

« Tout l'enjeu, c'est donc la question de raccrocher des politiques publiques aux spécificités d'une filière, à ce qui fait son identité. Et c'est un débat encore très présent, d'autant plus même. Le Quartier de la Création, on est dedans, on est dehors... On y contribue, notamment parce qu'on est là, mais on ne voit pas bien où ça peut mener. C'est des aménageurs, avec une approche de l'économie... qui ne connaissent pas la culture. Donc on est aujourd'hui dans des approches radicalement différentes. »

Du point de vue des collectivités et de leurs élus, ces démarches, qui notamment valorisaient le potentiel économique d'activités de création artistiques et culturelles, relevaient d'expérimentations. Dans ces collectivités, un secteur s'est développé dans les années 1990 sur le principe d'expérimentations, celui du développement local, et notamment dans le cadre de la Politique de la Ville. L'approche transversale - économie, action culturelle, lien social, urbanisme, etc. - de ces services et leur capacité à soutenir des initiatives de terrain ont constitué des arguments qui ont mené les projets de clusters musicaux sur ce champ de l'action publique. Notons que les projets de clusters dans d'autres secteurs économiques, y compris des industries créatives, n'ont pas été concernés par ce phénomène.

Le Mila et ParisMix, notamment, sont implantés sur des quartiers inscrits comme « prioritaires » dans le cadre de la Politique de la Ville. L'intérêt premier résidait donc dans la capacité que se donnaient les institutions à expérimenter, à laisser voir.

Cependant, cela pose les questions de la temporalité de cette phase d'expérimentation et de la poursuite de leur soutien dans le cadre des politiques de droit commun. Une chargée de développement local souligne cette difficulté :

« On sait aussi que sur ce type de projets, la recherche de modèle économique prend plus de trois ans. Et en plus, au bout de trois ans d'aide publique, il n'y a pas de continuité des financements en droit commun. Personne n'est en capacité de l'assumer. »

Le contrat de ville se négocie à peu près tous les cinq ans entre les services de l'État et les collectivités locales. Il fixe notamment les investissements et participations des différentes institutions dans le financement d'actions de terrain, parmi lesquelles figurent des clusters musicaux et leurs partenaires locaux. Un représentant de collectivité témoigne des contraintes imposées par ce type de fonctionnement institutionnel, mais aussi des difficultés des représentants de ces institutions à poser clairement aux acteurs de terrain les conditions de leur coopération :

« Pour les assos, sur le terrain, c'est l'enfer. Personne n'est en capacité de leur donner une info claire. Et en plus il y a un gros jeu autour de la communication, parce que personne ne veut se mouiller ou envoyer de mauvais signal... je trouve ça très inquiétant ».

Le temps des institutions s'avère donc ici en décalage avec celui des dynamiques de cluster. Par ailleurs, le temps des entrepreneurs et du marché, la temporalité des institutions et projets politiques et institutionnels, le rythme de la construction du territoire s'articulent ici pour constituer un cadre mouvant de contraintes et opportunités. Rappelons-le, à Nantes comme à Saint-Etienne, ce sont des ruptures soit électorales - une nouvelle équipe municipale - soit administratives - le renforcement des compétences métropolitaines au regard de la ville - qui ont rythmé les projets des entrepreneurs musicaux locaux de se fédérer en un cluster. A Nantes, après une phase de confiance réciproque [Loillier, 2010] et de grande latitude donnée à la structure par la municipalité, l'évolution des compétences et des équilibres entre et au sein des collectivités locales – Ville et Métropole - semble avoir brouillé les attentes de ces institutions et de leurs élus vis à vis de Trempolino, au point de générer, en interne au cluster, un « conflit social ». Un administrateur du cluster évoque cette crise qui, depuis deux ans, oppose toujours davantage le directeur, par ailleurs fondateur de Trempolino, et ses équipes :

« De manière structurelle, Trempolino tentait d'allier son action avec les politiques du territoire, mais c'était très périlleux. Il (*Le Directeur*) était très soucieux du regard des institutions, notamment parce que ce genre de structures est très fragile. Ça ne veut pas dire qu'ils dictaient notre conduite, mais que quand on proposait quelque chose, on était soucieux de vérifier que ça allait dans le sens des politiques publiques avec lesquelles on était dans un rapport de délégation. Malheureusement, les réponses de

ces politiques sont de moins en moins claires. Ils se désengagent.

Il y a des fois des situations ubuesques. Je me souviens d'une réunion où un élu à la Culture nous annonçait la coupure d'une subvention, pour des actions avec les lycées et les collèges. Et après, on rencontre les musiciens et techniciens de la commune en question qui nous disent qu'on continue. En fait, ils arrêtaient de financer mais voulaient que ça continue. Ce genre de situations pas très claires créent une instabilité forte. »

Ce conflit social n'a pas eu d'autre issue que le licenciement du Directeur, sans que pour autant soit clarifié ce rapport du cluster et de ses activités aux institutions locales et à leurs contingences.

L'organisation et les modalités de déploiement des politiques des collectivités locales, par leurs temporalités courtes et par leur discontinuité induisent donc deux problématiques tant pour les équipes en charge du cluster que pour les entrepreneurs adhérents. La première réside dans l'imposition par les collectivités, notamment parce qu'elles financent les projets, de leurs rythmes de prises de décision et de gestion des projets – les financements européens, non évoqués ici, induisent quant à eux des contraintes de trésorerie importantes, susceptibles de mettre en péril les structures porteuses des clusters. La seconde réside dans les ruptures que la recherche d'adaptation à ces rythmes et fonctionnements institutionnels peut provoquer au sein des équipes des clusters. Des crises internes de gouvernance, des difficultés voire incapacités à fixer des repères et objectifs stables d'une part mobilisent une part importante du temps de travail des équipes, et d'autre part sont susceptibles de provoquer des réorganisations de ces équipes ou des équilibres de pouvoir.

### **3.1.1.5. L'industrie et l'institution en partenaires : quelles places pour les pratiques émergentes ?**

Les politiques publiques culturelles - et économique de la culture - ont-elles vocation à compenser des défaillances du marché [Van der Ploeg, 2006] - ici du marché de la musique enregistrée - ou des contraintes fortes qu'il exerce sur ses acteurs culturels ? Ou ces politiques culturelles auraient-elles pour objet la valorisation des externalités de l'économie de la musique qui, outre son marché propre, constitue une ressource pour les territoires, tant via la consolidation de leurs identités et leur rayonnement que via le tourisme et des économies indirectes ? Et dans cette dualité, quelle place occupent les clusters musicaux et leurs entrepreneurs ? Autrement posée, cette question est celle des attendus du cluster musical par les collectivités locales : se mesurent-ils en termes de ressources rendues disponibles aux entrepreneurs pour les aider à se développer sur les marchés des biens symboliques ou s'évaluent-ils par les

externalités générées par les clusters eux-mêmes, en tant que dispositif, et par les activités de leurs adhérents ?

La seconde option pose l'intervention publique en potentiel décalage avec le marché. Ainsi, des formes – esthétiques, économiques, socio-économiques - émergentes, alternatives, marginales de production de musique peuvent s'avérer porteuses d'externalités pour le territoire et peu valorisées sur le marché. Or, le secteur de la musique se caractérise, entre autres, par une économie informelle importante, qui touche l'ensemble de ses métiers et marchés. Le piratage et le téléchargement illégal constituent des formes de cette économie contre lesquelles l'industrie musicale - principalement les majors et grands groupes industriels de la production et de la distribution, via les technologies de DRM - et les Etats - en France, deux lois Hadopi ont été votées en 2009 sur la protection de la création et le respect de la propriété - se sont mobilisés dans les années 2010. Les effets et le succès de ces démarches ne seront pas discutés ici. Mais parallèlement à ces problématiques liées en majeure partie à la numérisation des données et à l'extension des usages numériques, persistent d'autres formes, plus anciennes, d'économies de marchés qui s'extraient ou s'opposent aux réglementations. Certaines relèvent de pratiques individuelles, au sein d'économies « familiales » ou de réseaux de proximité : captation sonore ou audiovisuelle de spectacles, reproductions et téléchargements sans acquittement des droits d'auteur et droits voisins, etc. D'autres formes de ces économies sont en revanche davantage organisées, à l'échelle internationale, au point de constituer des systèmes économiques modélisés et faisant l'objet d'investissements.

A Paris, par exemple, comme dans de nombreuses autres métropoles marquées par des phénomènes migratoires importants, les quartiers de La Goutte d'Or, Barbès ou Belleville constituent des espaces d'expression de ces économies informelles et souterraines, même si la plupart s'effectuent au nez de tous. Le projet initial de ParisMix résidait dans la volonté de « qualifier » ces agents économiques, ces entrepreneurs, de la Goutte d'Or, afin de leur permettre, notamment, d'affirmer et étendre leur activité par un usage adapté des nouvelles technologies et de l'Internet. L'entrepreneur, Directeur d'un label et d'éditions de Musiques du Monde, a réalisé a posteriori que son projet s'avérait fondamentalement contradictoire avec les modèles économiques de ces entrepreneurs informels :

« Paris était, depuis une quarantaine d'années, au coeur d'un processus de production de la musique étrangère. Pour découvrir la musique turque, j'allais dans le petit magasin dans le quartier, et là il y avait tout, à la fois la musique et les instruments. Avant l'Internet, c'était le seul endroit à Paris où on pouvait découvrir les artistes traditionnels turcs et les nouveautés. Idem pour la musique algérienne, marocaine, malienne, etc.

L'idée était de valoriser le contenu des boutiques de la rue DeaudoVILLE et de la Goutte



d'Or sur une plateforme web. Donc, de transférer l'activité économique physique, qui allait de toute façon être détruite par la mort du CD. Je me suis dit, ces boutiques vont disparaître. Il y aurait peut-être intérêt à les mettre en ligne et à créer une dynamique de mise en lien de ce village parisien avec l'Afrique sub-Saharienne et l'Afrique du Nord.

J'étais un peu naïf, car je me suis vite rendu compte que ce village fonctionnait dans un cadre économique illégal et qu'ils n'avaient aucun intérêt à légaliser leur activité. Illégale parce qu'ils ne payaient pas les droits d'auteur de ce qu'ils récupéraient du village, et en même temps tout ce qui venait du pouvoir public était suspicieux car en terme déclaratif, c'était nul. Et finalement, le fait que leur boutique disparaisse à terme n'était pas un souci parce qu'ils vendaient de la musique aujourd'hui mais pourraient vendre des sacs de farine demain. Et cette activité parisienne dans ces petits quartiers a très vite été remplacée par des producteurs locaux, qui rayonnent via l'Internet, et on a eu accès à ces musiques sans avoir à passer par la petite boutique. »

Cette industrie, qui s'appuie sur des stratégies et des outils rationalisés - moyens de production, boutiques et vendeurs, plateformes de diffusion, concerts, etc. -, ne peut, par définition, intégrer des démarches de cluster, qui relèvent à la fois d'autres formes de marchés de la production musicale et de co-constructions avec les institutions. Ces acteurs d'une économie informelle locale de la musique ont ainsi rejeté le projet de cluster, parvenant même à provoquer sa délocalisation sur un autre quartier de la ville. Finalement implanté en bordure du boulevard périphérique, à quelques centaines de mètres de territoires urbains marqués eux aussi par des pratiques culturelles et des esthétiques de marge, le cluster a très peu développé de coopérations avec ces acteurs impliqués dans d'autres économies de la musique, bien qu'elles n'en soient pas moins industrialisées. Les clusters musicaux doivent ainsi également être perçus comme des espaces, des dispositifs, construits pour et par les industriels de la musique et les acteurs publics. En ce sens, ils se différencient fortement d'autres formes de spatialisation et de mutualisation que sont les friches culturelle, squats et autres tiers-lieux, davantage construits autour de pratiques culturelles et économiques émergentes. Ce point ancre les clusters musicaux dans une perspective historique de déploiement croissant de l'économie de marché dans le cadre du capitalisme. Les externalités positives pour le territoire sont ici faibles : les Musiques du Monde attirent peu de touristes, ont un faible pouvoir symbolique pour la valorisation du territoire parisien - notamment au regard de formes qui apparaissent davantage « technologiques » et avant-gardistes. Les éventuelles retombées financières liées à l'institutionnalisation de ces pratiques informelles impactent peu les recettes publiques locales. En revanche, le projet initial de ParisMix aurait eu comme effet majeur le respect des droits de la propriété intellectuelle, à la faveur des industriels qui en sont possesseurs.

A Nantes, un autre phénomène a été observé, : Trempolino est un cluster axé sur les musiques actuelles et vingt-cinq années d'actions locales précèdent son implantation sur l'Ile de la Création. Les membres de la structure s'estiment ainsi légitimes à affirmer une position dominante au sein de l'économie locale des musiques actuelles, et notamment de l'accompagnement des artistes et structures qui valorisent leurs créations. Cependant, d'autres acteurs de la musique, notamment des jeunes générations, semblent évoluer dans des réseaux et des rapports aux institutions et au territoire dans lesquels un acteur historique comme Trempolino, qui a fortement contribué à la valorisation du territoire nantais, voire à la construction de son identité autour de la culture, n'a que peu de place :

« On a eu la surprise de voir ouvrir à 200m d'ici un truc pour les pratiques artistiques des ados. Un centre d'infos, de ressources, de valorisation, notamment sur les pratiques musicales et urbaines. Ils ne sont jamais venus nous voir... Et pourquoi on ne se parle pas sur un même territoire, alors qu'on a pignon sur rue depuis assez longtemps pour qu'on puisse tenir compte de nous ? »

Malgré une institutionnalisation forte et un soutien public, le cluster musical et ses adhérents ne parviennent pas à déceler et valoriser, pour le territoire, des pratiques musicales nouvelles qui, si elles ne constituent pas une marge, constituent pourtant un vivier pour le marché et l'industrie musicale [Roueff, 2006, p. 192]. Et à l'inverse, ces acteurs de marges n'identifient pas, ou peut-être souhaitent s'en démarquer, le cluster et ses ressources.

A travers ces deux exemples, nous identifions donc un paradoxe : alors que les clusters culturels, qui rassemblent des entrepreneurs acteurs d'une industrie musicale, sont soutenus par des politiques publiques locales, ils ne constituent que partiellement pour les acteurs locaux des espaces de ressources, des *hubs*, ouverts aux individus « alternatifs » et aux singularités de leurs pratiques, qui leur permettraient d'accéder au marché de l'industrie musicale.

Sur d'autres territoires, les politiques publiques de soutien à la filière musicale s'appuient moins sur le développement de clusters que sur des stratégies de stimulation et de promotion de la production locale. Un producteur parisien adhérent de l'un des deux clusters musicaux, souligne la faiblesse de l'implication publique dans le soutien aux entrepreneurs :

« Nous, on bosse beaucoup plus avec la région Rhône Alpes. Ils nous aident sur des albums, sur des tournées, ils nous consultent sur des trucs. C'est la 2e région au niveau potentiel d'investissement. En Ile de France, non, il n'y a pas de soutien direct par le marché. »

Sur certains territoires, notamment ceux qui semblent privilégier les externalités induites aux soutiens économiques directs des entrepreneurs, les politiques publiques

locales se consacrent ainsi davantage aux événements, aux infrastructures et grands équipements. Ces choix, tout en étant recevables, ne constituent un soutien que pour une partie des acteurs, déjà sur le marché, et ne doivent cependant pas masquer la faible valorisation de pratiques alternatives ou d'économies marginales et informelles de la musique. Autrement dit, les politiques de clusters constituent davantage des politiques économiques que des politiques culturelles.

Ainsi, alors que la ville de Toulouse annonce publiquement que le budget qu'elle consacre à la culture - 150 millions d'euros, « 170 millions en comptant les investissements » - est le plus important de tous après l'éducation<sup>75</sup>, des acteurs culturels soulignent que une bonne part de ces budgets ne sont plus destinés au soutien de petites initiatives mais qu'ils sont réaffectés vers de grosses infrastructures et des événements : plusieurs manifestations urbaines auraient été annulées faute de soutien municipal et plusieurs Cafés-concerts auraient subi une fermeture administrative, accentuant la difficulté pour les artistes musiciens comme pour le public de se rencontrer.

Nous avons identifié plus haut une difficulté pour les collectivités locales de se positionner vis à vis d'objets tels les clusters culturels, au point que les services Culture et Economie se sont souvent renvoyés l'un à l'autre la responsabilité de décisions relatives à leur soutien. A la fois espaces de production locale de culture et espaces économiques ouverts sur le marché des biens symboliques, les clusters constituent tant un ensemble de potentielles ressources locales pour la valorisation du territoire - par ses externalités - qu'un ensemble de potentielles ressources pour la valorisation des productions des entrepreneurs sur les marchés, a-territorialisés. A la différence d'autres secteurs industriels qui ont eux aussi recours aux clusters, notamment qui ne relèvent pas de l'économie de l'immatériel - l'aéronautique, la santé, l'agro-alimentaire, etc. -, les clusters musicaux offrent relativement peu de perspectives directes pour le développement économique du territoire - créations d'emplois, taxes et impôts sur les bénéfices, etc. L'attraction d'un vivier, de pratiques émergentes, alternatives, constitutives de marges, ne constitue finalement pas un enjeu fort d'innovation pour une meilleure compétitivité sur les marchés. Leur potentiel économique relève en revanche de fortes externalités qui, indirectement, permettent aux territoires de se rendre et de s'énoncer comme plus attractifs et dynamiques. C'est ainsi que, au sein de services économiques locaux désormais dédiés à l'« innovation » ou aux industries créatives, l'industrie musicale n'est pas considérée via ses singularités économiques, aux retombées locales directes jugées faibles, mais pour ses potentialités externes à donner corps à des territoires « créatifs » et « innovants ». Par manque d'une « masse critique », ceci justifierait, au regard des politiques publiques, l'insertion des clusters musicaux dans un ensemble plus vaste

---

75 Source : La Dépêche, 19 mai 2016. Consulté le 03 06 2016.

d'économies de l'immatériel, dominé par les industries du numérique et de l'informatique - les exemples parisiens, toulousains mais aussi stéphanois illustrent ce phénomène. Ces dernières présentent en effet l'avantage de combiner performance économique - ces secteurs sont créateurs d'emplois - et performance territoriale - ces secteurs ont un pouvoir d'attraction fort.

Poursuivons notre analyse des relations entre les acteurs institutionnels locaux et les clusters et leurs adhérents en nous interrogeant sur les glissements, de pratiques mais aussi idéels, qui ont permis de reconfigurer ces relations au cours des dix dernières années. En effet, la diminution générale des finances publiques et des capacités financières des collectivités locales à soutenir les initiatives culturelles nous semble avoir pu trouver, dans les modèles de territoires créatifs, voire dans les modèles économiques des clusters, les moyens d'une re-signification de l'action publique. Dans quelle mesure les clusters, notamment sur des territoires créatifs, ne seraient-ils pas constitutifs d'une « économie de l'économie », d'une gestion de la rareté des capacités de gestion des institutions publiques locales ?

### **3.1.2. De l'économie de la culture à la culture de l'économie**

De 2011 à 2014, et malgré des charges croissantes pour les collectivités locales - environ 3 % par an -, l'Etat a gelé ses dotations globales à leur destination - 100 milliards d'euros en 2016, dont 13,2 % aux Régions, 29,1 % aux Départements et 57,7 % aux communes et groupements de communes<sup>76</sup>. Celles-ci diminueront de 11 milliards d'euros entre 2014 et 2017. Les élus locaux, après les avoir freinés ces dernières années, prévoient un « repli massif de l'investissement », qui sera surtout sensible dans les grandes villes. L'heure est plus que jamais à la mutualisation des services publics », déclarait en 2014 la ministre de la décentralisation et de la fonction publique. Dans les faits, chaque année, les collectivités locales s'endettent : au 31 décembre 2014, leur dette globale et cumulée s'élevait à 141,5 milliards d'euros.

Dans ce contexte, les dépenses de fonctionnement et d'investissement des collectivités locales sont stabilisées - respectivement 18 et 11 milliards d'euros pour les Régions en 2015<sup>-77</sup>, voire freinées.

Plus spécifiquement, le budget du ministère de la Culture a diminué en 2013 et 2014 respectivement de 4 % et 2 %. En 2016, une augmentation de 2,7 % a été annoncée par la Ministre, soit une augmentation de 190 millions d'euros pour un budget total

---

76 Source : *Les chiffres-clés des collectivités locales 2016*, Direction Générale des Collectivités Locales – ministère de l'Aménagement du territoire, de la ruralité et des collectivités territoriales, ministère de l'Intérieur. <http://www.collectivites-locales.gouv.fr>

77 Source : *Les budgets primitifs des régions, collection statistiques et finances locales*, Direction générale des Collectivités Locales – ministère de l'Intérieur, ministère de la Décentralisation et de la Fonction publique, octobre 2015.

consacré par l'État à la culture de 7,3 milliards d'euros<sup>78</sup>. Sur ce budget, 530 millions sont destinés à la presse, à la diversité radiophonique, au livre et aux industries culturelles, contre 714 millions d'euros en 2015<sup>79</sup>. Auparavant attachée à l'économie numérique, la ministre a même souligné dans son projet 2016 la nécessité de « *l'accompagnement des petits labels de musique dans l'adaptation de leur modèle au numérique, en pérennisant le fonds de soutien à l'innovation* ». Non isolés dans les statistiques, les budgets publics nationaux consacrés à l'industrie musicale apparaissent ainsi relativement faibles, même si le dynamisme de cette industrie française sur les marchés est reconnu par les institutions. Selon certains acteurs de l'économie des musiques actuelles, les actions des représentants de l'État pour articuler nationalement les politiques des territoires locaux dans ce secteur seraient inexistantes, celui-ci s'étant contenté de s'appuyer sur des acteurs privés, dont des réseaux associatifs professionnels. L'un d'eux évoque un discours qu'il aurait tenu envers un représentant du ministère de la Culture alors que celui-ci, pour des raisons financières, arrêta son soutien à un réseau associatif de centres d'information régionaux :

« Suite à la disparition de nos référents régionaux, le ministère s'est déclaré perplexe sur ses politiques par rapport aux territoires. Je leur dis qu'ils n'ont jamais eu de politiques territoriales. Vous avez utilisé le fait qu'une asso privée ait des besoins privés, en l'occurrence d'entretenir un fichier régional, en rémunérant des pigistes en région, pour dire que ça c'est votre politique régionale. Vous avez profité de ce truc là pour dire que c'est votre politique en la matière. Maintenant vous l'arrêtez, C'est une espèce de faux-nez qui disparaît, mais vous n'avez jamais rien fait à ce niveau là. »

Sous ce prisme, même si cela consiste en une action, soutenir une structure de droit privé qui entreprend elle-même d'organiser un réseau de correspondants et d'acteurs en régions, ne constitue pas en effet une politique nationale.

En 2010, les collectivités territoriales ont quant à elles consacré 7,6 milliards d'euros à la culture, dont près des trois quarts dans les communes et groupements de communes

---

78 Sur ces 7,3 milliards d'euros, 3,4 milliards constituent le budget effectif du ministère de la culture et de la communication. 4 autres milliards d'euros concernent les actions culturelles menées par les autres ministères.

79 Source : Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2016, DEPS - ministère de la Culture et de la Communication, p. 81-104.

	<b>Montant des dépenses culturelles</b> <i>(millions d'euros*)</i>	<b>Part dans les dépenses culturelles des collectivités territoriales</b> <i>(%)</i>
Régions	691,2	9,0
Départements	1 413,3	18,5
Communes**	4 550,9	59,6
Intercommunalités***	988,6	12,9
<b>Total</b>	<b>7 644,0</b>	<b>100,0</b>

Figure 18 : Dépenses culturelles des collectivités locales françaises en 2010. Source : DEPS, 2016.

Dans ce contexte global de restrictions budgétaires et de dépenses de fonctionnement difficilement compressibles, les politiques publiques voient donc leurs capacités d'investissements réduites. Progressivement, elles diversifient et optimisent la gestion de leurs recettes, dont une part croissante est fiscale ou issue d'opportunités extra-nationales, notamment les programmes européens.

Les clusters constituent un atout : à la fois ils concentrent sur un territoire local des acteurs économiques auparavant disséminés et ils constituent des projets qui relèvent de l'aménagement du territoire et de l'accroissement de leur compétitivité, deux axes susceptibles d'ouvrir sur des financements européens<sup>80</sup>. « Innovation » et « territoires » deviennent les axes centraux d'un développement de nos sociétés ; la connaissance devient la matière première d'une stratégie économique destinée à concurrencer les pays qui ont attiré la majorité de la main d'oeuvre et des outils de production industrielle depuis la fin du vingtième siècle.

L'émergence des clusters musicaux français doit être observée sous ce prisme. La gestion administrative et financière des collectivités locales impose aux élus et services d'adopter une culture de type entrepreneurial, voire industriel, où le secteur privé et les modes de faire du secteur marchand deviennent des ressorts pour un équilibre des politiques publiques. Parallèlement, la compétition inter-territoriale, à l'échelle internationale, concerne désormais les régions et les métropoles ; une culture de la compétitivité des territoires guide les politiques locales. Enfin, dans ce contexte matériel et idéal, dans une sémantique qui promeut la « créativité », l'« innovation », la « recherche », les collaborations et actions « croisées », la figure

80 Parmi les fonds européens structurels et d'investissement, le Fonds européen de développement régional (FEDER-15,5 milliards d'euros pour la France sur la période 2014-2020) vise à corriger les déséquilibres économiques entre les régions. Parmi les principaux programmes européens de soutien à la recherche et l'innovation : Horizon 2020, Regions of knowledge, le programme COSME pour la compétitivité des entreprises a pour objectifs d'améliorer l'accès des entreprises aux financements, afin d'améliorer leur accès aux marchés et leur compétitivité, ainsi que de promouvoir l'entrepreneuriat et la culture entrepreneuriale. Le Fonds Social Européen vise quant à lui les mesures en faveur de l'emploi et du retour à l'emploi. Liste non exhaustive.



de l'artiste acquiert un statut nouveau, incarnant à merveille les valeurs de l'auto-entrepreneuriat, où les risques, la précarité et l'absence de solidarité collective deviennent des attributs des individus. L'artiste en av

Nous proposons donc ici de tenter de caractériser les relations entre les dynamiques territoriales enclenchées ou soutenues par les collectivités locales et les phénomènes économiques qui mènent des entrepreneurs de l'industrie musicale à se fédérer spatialement au sein d'un cluster sous ce prisme à la fois macro-économique et singulièrement vécu localement.

### **3.1.2.1. Une baisse des capacités de financements publics et la délégation de compétences aux agences et structures intermédiaires**

Nous avons posé ci-dessus les grands traits d'un cadre global d'action financière et administrative des collectivités locales. Une culture de l'économie gagne les élus et les services qui, progressivement, et notamment dans leurs politiques culturelles, vont chercher à optimiser leurs dépenses, qu'elles relèvent d'investissements ou de soutiens au fonctionnement. Cela induit un paradigme des politiques culturelles, économiques, sociales ou d'aménagement qui tend à privilégier la plus-value potentielle sur un marché concurrentiel des territoires, parfois au dépens d'une recherche effective de réponses aux besoins des citoyens. Une représentante de collectivité exprime les tensions provoquées sur le terrain par ce contexte de restrictions budgétaires :

« Sur les actions culturelles, c'est catastrophique les baisses de financement. On maintient le minimum, mais on ne peut plus rêver, on ne peut plus développer. On maintient, on essaie de consolider. On en est là. Et il n'y a pas forcément de discours très franc. On alerte les services et les élus, mais dans la hiérarchie, nous, on est tout en bas. Les structures se retrouvent en porte-à-faux, sans savoir quelle carte jouer. »

Par ailleurs, ce phénomène s'apparente à une marchandisation de l'action publique, ou du moins induit l'adoption, au sein des collectivités locales, de modalités de gestion, d'action et d'organisation inspirées du monde marchand et de l'entrepreneuriat. D'ailleurs, les Partenariats Public-Privé - les PPP sont promus dès les années 1990 par la Banque Mondiale, puis en 1999 par le *Global Pact* de l'ONU - permettent fréquemment de déléguer une partie des responsabilités des acteurs publics à des « opérateurs » privés. Une représentante de métropole estime notamment que ces partenariats seraient adaptés au développement de dispositifs tels les clusters, et qu'ils peuvent permettre à chaque partie de tirer profit de ces nouveaux modèles, « co-construits » de l'action institutionnelle locale :

« Il y a des tendances qui émergent, pas nécessairement d'une impulsion publique. On

a vu naître ces dernières années des logiques privées d'accompagnement de ces logiques créatives par des accélérateurs. Et la Métropole a eu une volonté très ouverte d'encourager ces logiques là, pour plein des raisons. Rien de mieux que des start-upers ou des entreprises pour accompagner ou pour transmettre eux-mêmes le relais de la création à des chefs d'entreprise. C'est notre compétence ; les métropoles et les intercommunalités ont dans leurs compétences initiales d'accueillir en pépinière des entreprises en création et de les accompagner en création. »

Les politiques publiques d'accompagnement et de développement des entreprises seraient donc ici mieux gérées par les entreprises elles-mêmes que par dans le cadre d'orientations générales décidées par les élus pour le développement du territoire.

Sans chercher ici à analyser les éventuels impacts de ce type de collaborations sur les finances publiques, ni même sur le sens de l'action politique, nous souhaitons en revanche souligner les nouveaux équilibres des rapports de force qu'il induit, ou est susceptible d'induire, sur les territoires, entre les partenaires impliqués dans les projets de développement de clusters musicaux.

Rappelons-le, ces modes de collaborations entre acteurs publics et privés s'instaurent, autour de projets locaux, dans un contexte de réduction des financements publics, de mutations fortes du secteur de l'industrie musicale, et de compétitions entre les territoires. Un élu résume :

« Il y a moins d'argent, c'est compliqué. Et c'est la dictature du projet. C'est difficile pour les responsables des structures de se conformer à tout un tas exigences, parfois contradictoires... »

De ce contexte, plusieurs valeurs, ou référents symboliques, émergent et guident les conduites des projets. La mutualisation des ressources rendues disponibles aux entrepreneurs constituerait en effet un axe de réduction potentielle des dépenses publiques ; les réseaux d'acteurs économiques sont de fait des interlocuteurs préférés aux entités dispersées ou peu mutualisées. Par ailleurs, les entrepreneurs de la musique cherchent eux aussi à mutualiser leurs outils, ressources techniques et humaines, afin de minimiser leurs dépenses et dégager des recettes sur des marchés fortement morcelés. Enfin, la valorisation du foncier et la construction de territoires « créatifs », habités par des individus « cultivés », formés et entreprenants constituent des axes de valorisation des espaces locaux, concordants avec des programmes de financement de dynamiques d'aménagement du territoire, notamment lorsque ceux-ci souffrent de taux d'emploi faibles et d'un manque d'infrastructures de services. Une Directrice de service d'une collectivité pose cette conjonction d'intérêts comme justification de ces phénomènes de délégation de compétences :

« La position de nos élus, c'est que, premièrement, on n'est pas dans une période où on va pouvoir démultiplier nos actions et nos financements, parce que je ne vous cache pas

qu'on est de toute façon dans une logique de baisse des dépenses de fonctionnement et donc de subventions aux structures, clusters ou pas. Deuxièmement, cette réflexion sur les industries créatives et culturelles, elle est incarnée par un projet de *Creative District*, un projet de visibilité, un district créatif, dans une dynamique naturelle, sur un quartier où il se passe des choses, plutôt créatives, plutôt design, plutôt culturelles. Les élus ont bien entendu ça. Et en plus, il y a un projet d'aménagement urbain, et il peut être intéressant de cultiver cette coloration là. »

Les clusters créatifs et culturels constituent donc ici un axe de réduction des dépenses et de coloration d'un quartier, afin de le rendre davantage visible et attrayant. Le tout constituerait un projet politique de territoire et la conjonction d'intérêts, présentée ici comme une évidence, relève dans les faits de constructions, impulsées notamment par des orientations et discours d'institutions et cabinets de conseil.

Les opportunités de financements nationaux, européens et liés aux contractualisations entre l'État, les régions et les collectivités locales<sup>81</sup> induisent un processus de complexification des projets, notamment dans l'objectif qu'ils rentrent dans les cadres définis par ces divers programmes ou dispositifs de soutien. Il est notamment attendu que la performance économique et l'innovation s'articulent avec l'aménagement et la promotion des territoires, avec le développement local. Le Grand Paris et ses sept pôles de compétitivité, dont un territoire créatif, constitue un ambitieux projet de redéfinition de l'organisation du territoire de l'Ile de France, supposé lui aussi s'appuyer sur des initiatives locales et dynamiques économiques émanant des territoires :

« Même sur le Grand Paris, il n'y a finalement pas pléthore de projets économiques identifiés des quartiers. Pour le coup, ParisMix ou le Quartier de la Mode le sont. Avant, c'était un peu une tare. Mais aujourd'hui, comme tout le monde cherche à faire son marché pour remplir la case pilier développement économique du Contrat de Ville et de toutes ces politiques, du coup, on s'intéresse un peu plus au local et à l'ancrage sur le territoire... il y a quelque chose qui bouge ».

Le territoire et l'ancrage local des activités économiques - des arguments des théories des clusters -deviendraient donc l'objet de préoccupations nouvelles de la part des institutions, mais davantage pour leur capacité à faciliter l'accès à de nouvelles ressources, notamment financières, que pour leur propre développement.

Dans les faits, ces partenariats reviennent à déléguer à des acteurs privés la gestion, et parfois même la définition, de politiques publiques complexes, qui mêlent développement économique, structuration d'acteurs culturels et construction du territoire. Même si ce cas est singulier, le dirigeant d'un cluster musical l'exprime

---

81 Les Contrats de ville sont pluriannuels ; ils ont été substitués par les Contrats urbains de cohésion sociale de 2007 à 2013. Ils s'appuient sur la définition, par la Préfecture de région, de « quartiers prioritaires », « quartiers en veille » et « quartiers vécus ». Les Grands Projets de Ville et les Opérations de Renouvellement Urbain y sont négociés et intégrés.

clairement :

« Finalement, on nous a confié les clés pour faire et développer une politique publique de Musiques Actuelles. »

Certes, comme l'évoque plus haut une représentante de métropole, les acteurs des Musiques actuelles connaissent mieux que quiconque leurs besoins et sont les mieux placés pour s'organiser en conséquence. A propos d'un autre cluster, un administrateur se souvient de l'élue en charge du développement économique :

« A la dernière réunion, elle nous a demandé « Dites nous ce qu'il faut faire »... Même si, en même temps, elle avait peu de marge financière... »

Cependant, cela ne peut constituer une politique publique. Une politique culturelle impliquerait de confronter ces propositions d'acteurs à d'autres problématiques qui ne relèvent pas de leurs compétences. Si l'on admet que les clusters relèvent également de politiques économiques et de l'aménagement du territoire, la délégation de telles compétences à des entrepreneurs musicaux ou autres acteurs culturels apparaît clairement comme un renoncement à la recherche du bien public. Un coordinateur de réseau d'acteurs des musiques actuelles souligne que le principe de subventionnement de projets, qu'ils consistent en un cluster musical ou en toute autre initiative d'acteurs privés, ne peut à lui seul constituer une politique publique :

« L'attitude qui consiste à dire « Montez vos projets et venez demander des subventions », il n'y a rien de pire en terme de désengagement public : rien n'est de ma responsabilité, je suis juste un truc qui peut verser des sous contre le fait de mettre mon logo. Non, il faut un projet discuté validé ou pas, c'est beaucoup plus sain. »

Par ailleurs, cette charge confiée ou déléguée relève-t-elle vraiment d'une opportunité forte de développement et d'une marge de manœuvre accrue pour le cluster et ses adhérents ? Même avec une équipe qualitativement et quantitativement adaptée à ces enjeux, au lieu de constituer une ressource, ce mode de collaboration induit une complexité nouvelle dans les collectifs d'entrepreneurs. Le Conseil d'administration de Trempolino est majoritairement composé de représentants institutionnels. Les musiciens ou entrepreneurs qui ont souhaité s'impliquer dans cette instance « se retrouvaient autour de la table avec des élus et des institutionnels, et ils ne restaient pas plus qu'un an, parce qu'ils avaient assez peu d'espace de parole. » Relevant à la fois du droit privé et fédérant des acteurs privés, et espace de construction d'une action publique, le cluster a mené une double vie. La direction et les administrateurs s'en sont saisi pour penser et mettre en œuvre une politique publique des musiques actuelles, tandis que les salariés et les entrepreneurs adhérents l'ont utilisé comme un outil de mutualisation et un espace pour leur collaboration et de qualification. L'un des administrateurs a vécu cette tension, qui a abouti à un conflit social de 2014 à 2016 :

« Trempolino était très institutionnelle, elle a été créée avec les collectivités locales. Ça coûtait pas cher et ça permettait aux pouvoirs publics de déléguer leur politique Musiques actuelles et de garder l'oeil dessus. C'était un peu le problème de Trempolino. D'autant que les enjeux ont changé et que ce soutien s'amointrit au fil du temps. »

Enfin, la réduction des capacités de financement des collectivités locales a également pour effet de produire certains clusters réduits à leur fonction de mise en visibilité du territoire. Les efforts se concentrent sur des infrastructures, aux architectures souvent audacieuses, sur de la logistique, et sur des espaces économiquement valorisables. Ainsi, Culture et Coopération, Trempolino, MASphère, et dans une moindre mesure ParisMix sont des clusters sans entreprises. Au sein de chacun de ces réseaux, des entrepreneurs ont, au fil d'une longue histoire économique et territoriale, développé un projet de cluster. Malgré la singularité des contextes et des modalités relationnelles de coopération avec les collectivités locales, toutes ces dynamiques ont débouché sur des clusters qui ne permettent pas, matériellement, l'hébergement de ces entreprises. A Toulouse, le cluster MASphère, initié par douze entreprises, cohabite avec le Metronum, la salle de musiques actuelles. Le bâtiment, inauguré en 2012, a été conçu et financé par les collectivités locales.

« L'idée, c'était d'avoir les studios de répétition, les bureaux du cluster, et au rez de chaussé, la salle de répétition et la salle de concert. ça faisait un truc assez cohérent. La salle a ouvert. Nous, on était environ soixante salariés, et l'objectif c'était de grossir. Or, sur les plans fournis, il y a avait huit bureaux. Du coup, il a été prévu qu'un autre bâtiment nous serait mis à disposition, à côté du Metronum et entièrement aménagé pour le cluster. Sauf qu'on s'est aperçu que c'était un privé, qu'on allait nous livrer un plateau nu, sans aucun financement, et nous, on n'avait pas du tout les ressources pour faire ça. »

A Nantes, de longues réflexions entre acteurs et avec les collectivités ont débouché sur un cluster musical qui reposait sur trois pôles, matérialisés en trois bâtiments voisins. Le premier, géré par Trempolino, avait une fonction d'information, de centre de ressources et de structuration du réseau. Le second, géré par Sterolux, assurait les activités de diffusion. Un troisième n'a jamais vu le jour :

« Ce troisième bâtiment, qui n'est pas sorti pour des raisons de restrictions budgétaires, alors que pour nous c'était très cohérent, c'étaient des lieux de création, pour les acteurs non institutionnels, les associations, les pratiques amateurs, les pépinières, qui trouvaient un espace sur cette aire géographique. Et le fait que ça n'ait pas existé, ça a porté un coup. Globalement, quand j'allais voir les gens, j'entendais « On est devenu un guichet, un endroit où chacun vient chercher ce dont il a besoin ». Ça ne ressemble pas au projet initial. »

A Saint-Etienne, Culture et Coopération a vécu une situation similaire. Le cluster abrite divers services et ressources, dont une pépinière d'entreprises, mais n'a pas les

capacités d'accueil pour l'ensemble des entreprises du réseau. Celles-ci occupent toujours leurs locaux respectifs.

La conjonction de plusieurs phénomènes - restrictions budgétaires, besoins de mutualisation, projets d'aménagements urbains, culture de l'entrepreneuriat - s'est donc traduite dans plusieurs des cas observés par une dilution du pouvoir politique et institutionnel. Les rôles d'organisation et de planification des projets de clusters, ainsi que les négociations entre les intérêts qui les animent, ont été délégués soit à des structures privées externes, soit aux acteurs musicaux et équipes des clusters.

Dans d'autres cas, si les pouvoirs de décision sont restés du ressort des collectivités, la pluralité des enjeux liés aux clusters musicaux ne s'est pas accompagnée d'une coordination interne forte des élus et des services.

Dans les deux cas, et de manière plus ou moins explicite, les équipes des clusters ont supporté ces fonctions politiques. Cela a induit d'une part un brouillage de la « commande » ou des attentes des institutions vis à vis de ces dispositifs locaux, et d'autre part des tensions au sein des équipes. Selon les cas, au-delà d'une complexité de gestion, une part importante de l'activité stratégique et opérationnelle a été consacrée à ces tâches, et des conflits sociaux ont éclaté. Les attentes et projets des entrepreneurs adhérents et des salariés, y compris le fait d'être spatialement réunis, se sont ainsi trouvés freinés ou empêchés par ces contextes.

### **3.1.2.2. Culture, création, créativité, innovation, collaboration, vivre-ensemble : de glissements sémantiques à symboliques en action pour une transition libérale**

Ces modes d'organisation avec les collectivités locales ne semblent pas spécifiques aux projets de clusters musicaux. Nous l'avons illustré avec les propos de responsables de collectivités, ils relèvent de discours et de représentations de l'action publique fortement empreints de valeurs qui relèvent de la culture entrepreneuriale. En revanche, la spécificité des clusters musicaux réside dans le fait que cette adhérence symbolique est renforcée par les référents des modèles de territoires créatifs.

Le succès auprès des acteurs publics des propositions de Richard Florida sur les classes créatives, institutionnalisées par l'Unesco en 2004 par la création d'un réseau mondial des villes créatives<sup>82</sup>, renforce, ou permet de justifier, ce phénomène observé.

Les territoires sont ainsi représentés, et organisés, autour de projets partenariaux.

---

82 116 villes de 54 pays composent ce réseau en septembre 2016. La musique figure parmi les « sept domaines créatifs ». Aucune des trois villes françaises membres du réseau (Enghien-les-Bains, Lyon et Saint-Etienne) n'est identifiée dans ce domaine. Parmi les clusters observés, seule Saint-Etienne est « ville créative », identifiée sur le thème du design. La désignation par l'Unesco s'effectue sur la base d'un appel à candidatures permanent. Source : <http://fr.unesco.org/creative-cities>, consulté le 17 septembre 2016.



Sur ces territoires, les clusters musicaux se situent au coeur de différents enjeux - culturels, économiques, urbanistiques, sociaux -, supposés négociés entre les acteurs. Nous avons vu que, matériellement et pour diverses raisons, ces négociations supposées fonder la décision et l'action publique sont souvent partielles, parfois même inexistantes. Cependant, un relatif consensus semble s'opérer et rendre acceptable, voire pertinent, ces modalités relationnelles de gestion des projets de clusters. Les valeurs, notamment sociales et économiques, portées par les concepts de territoires créatifs nous semblent constituer les ingrédients de ce consensus. Voyons ici de quelles manières les différents types d'acteurs les mobilisent dans leurs discours et dans quelle mesure ils constituent pour ces partenaires un moyen de lutter contre des ruptures communicationnelles entre leurs cadres d'action respectifs.

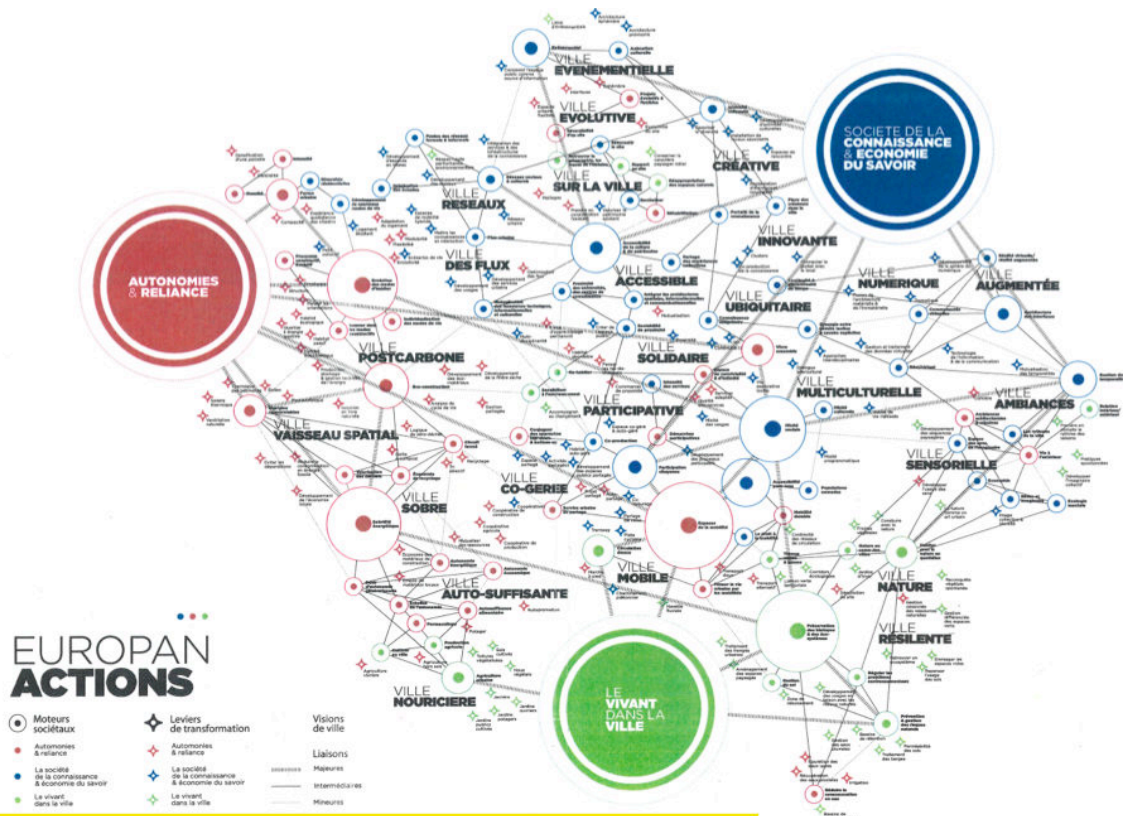
Le concept d'« écosystème » est fréquemment mobilisé dans les discours, tant par les élus et techniciens que par les entrepreneurs et gestionnaires des clusters. Présentant une vision structurée, apaisée et souple des territoires, les « écosystèmes » constitueraient des espaces, juxtaposés ou articulés entre-eux, qui permettraient de combiner des spécificités au sein d'un tout. Le territoire local tirerait ainsi sa performance de sa capacité à organiser les espaces en écosystèmes, économiques et privés, et à les articuler, en espace social pour le bien public. Dans les discours des élus et techniciens, notamment au sein des services en charge de ces Partenariats Public-Privé et de l'innovation, les clusters musicaux sont situés à la fois au coeur d'un écosystème - celui de l'économie de la musique - et au sein d'écosystèmes où il s'avère parfois marginal - un quartier de la culture et la création. Une représentante de la Ville de Paris considère par exemple que la Goutte d'Or, quartier initialement prévu pour le projet du cluster ParisMix, constituait un « petit écosystème local dans lequel il aurait pu trouver ses marques ». Un espace urbain, plus ou moins délimité, constituerait ici un ensemble culturel et socio-économique suffisamment cohérent et stable pour être distingué d'autres espaces. Sur l'agglomération nantaise, la SAMOA, aménageur en charge de la gestion et de l'animation du quartier de la création, pose les bases de sa stratégie<sup>83</sup> :

« Pour favoriser le développement d'un écosystème d'ambition régionale et européenne fonctionnant en réseaux, dédié aux arts, aux industries créatives et culturelles »

Afin d'illustrer cette ambition, cet aménageur fournit une représentation du territoire<sup>84</sup> qu'il contribue à construire non pas en terme de spatialité, mais selon une carte relationnelle. Bien que peu lisible, cette représentation visuelle donne corps à son projet et, de manière performative, pose la grande diversité des enjeux qui seraient articulés par son action d'aménageur. L'analogie avec la complexité structurelle et relationnelle des organismes vivants est ici posée en évidence.

83 « Cluster du Quartier de la Création », document de Présentation au Conseil de Développement de Nantes Métropole, novembre 2012.

84 Page 9 de ce même document.



## Un écosystème urbain en mutation

### Une représentation graphique

Figure 19 : Représentation graphique du projet d'écosystème nantais. Source : Nantes Métropole, 2013.

Enfin, les institutions internationales et nationales mobilisent la notion d'écosystème dans de nombreux documents. Ces publications et représentations ont constitué un cadre partagé à tous les niveaux territoriaux de l'action publique. L'État présentait ainsi sa politique de développement des pôles de compétitivité de 2004 à 2008<sup>85</sup> en les présentant comme « nécessaires à l'essor d'écosystèmes dynamiques et créateurs de richesse ». Là encore, une représentation graphique permettait d'en mesurer la complexité ; le cluster est « naturalisé », son « écosystème » étant présenté comme un organisme vivant :

85 Source : La politique des pôles depuis 2005, <http://competitivite.gouv.fr/politique-des-poles/>. Dernière mise à jour le 30 décembre 2015. Consulté le 20 juin 2016.

## Écosystème des pôles de compétitivité 2.0

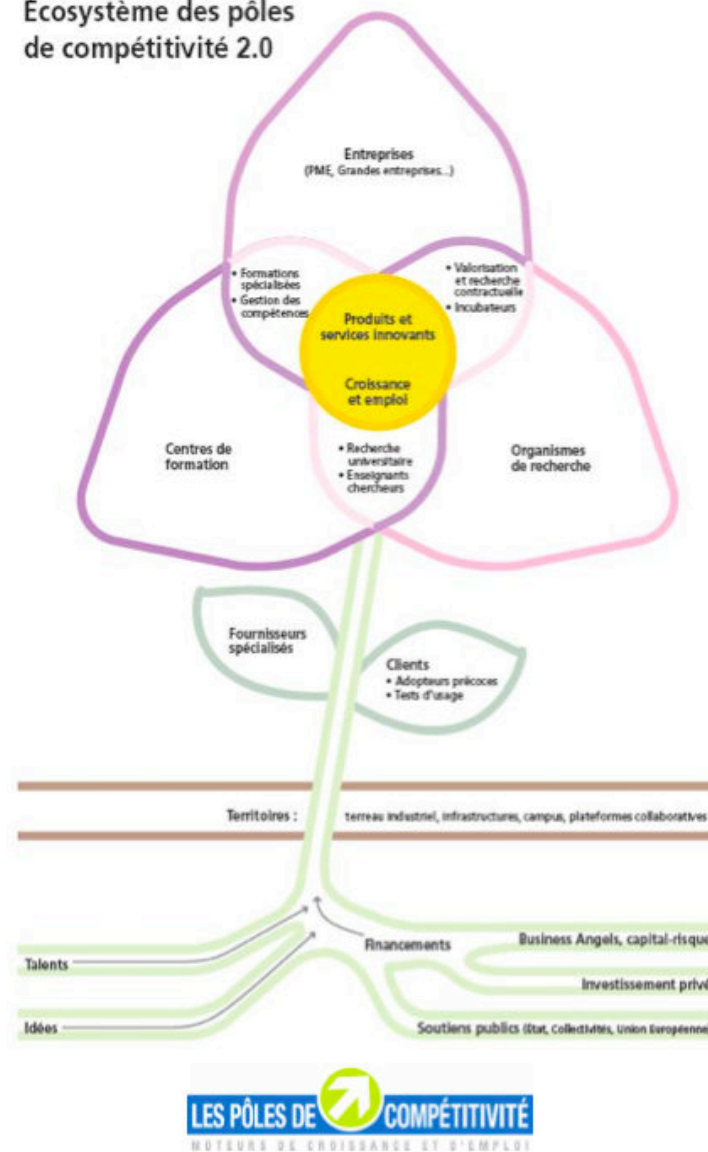


Figure 20 : Représentation graphique des « Forces en présence au sein des pôles de compétitivité.

Source : Source : <http://competitivite.gouv.fr/politique-des-poles/>. Consulté le 20 juin 2016.

Les équipes des clusters musicaux mobilisent également fréquemment cette notion, notamment dans leurs échanges administratifs avec les collectivités et financeurs. Ainsi, en 2013, dans un dossier de demande de subvention régionale, ParisMix se définit comme « une grappe représentative de l'écosystème musical et de ses économies » et pose le contexte territorial de son projet :

« Face à la mutation profonde de la filière musicale et l'émergence de l'écosystème « créatif » (croisement des acteurs des filières musique, cinéma, audiovisuel, spectacle vivant, design, innovation, mode, architecture, gastronomie...) »

Sans référence à la spatialité, l'écosystème est ici mobilisé pour décrire un ensemble de relations économiques entre des acteurs destinés, par la nature « créative » de leurs activités, à collaborer. Un représentant d'un réseau national des acteurs des musiques actuelles justifie quant à lui l'usage de cette notion pour souligner l'importance des liens qui s'établissent entre les entrepreneurs musicaux, posés comme membres d'un « milieu », d'un ordre, sur la base de normes et de codes partagés :

« Dans ces petits milieux professionnels, il y a le même fonctionnement que pour les toubibs. Il n'y a pas de mise en concurrence, c'est par le bouche à oreilles. Le réseautage, y compris pour le recrutement, il est par capillarité. Et s'il y a une spécificité française, elle est liée à la loi de 1985 qui nous a fait avoir de l'avance dans le domaine musical par le soutien financier à l'aide à la structuration, mais qui a sanctuarisé le fait que la filière, c'est les auteurs, les artistes et les producteurs, les ayant-droit en fait. En réalité, on ne devrait plus parler de filière mais d'écosystème. La focalisation sur ces figures emblématiques, qui en plus sont les plus en difficulté, masque que la réalité du terrain et du travail, c'est les prestataires. C'est eux le liant. »

La notion d'écosystème dé-polarise ici le « milieu » de la musique. En minimisant la centralité, ou la nodalité, de quelques figures iconiques au sein d'un réseau d'acteurs économiques, l'écosystème valorise les acteurs intermédiaires et leurs fonction de « liants ».

Par l'usage de cette notion, par ailleurs équivoque, le cluster est donc vu comme un ensemble relationnel, où se déploient à la fois une proximité spatiale et une proximité détachée de l'espace, construite par des affinités cognitives, sociales, organisationnelles ou institutionnelles. Une chargée de mission du Développement économique affirme l'articulation de ces deux formes de proximité, spatiale et relationnelle, ainsi que la continuité qu'ils permettent avec des dynamiques extra-locales :

« C'est un échelon territorial où on doit être un intégrateur de toutes les logiques qui se jouent. Soit des logiques locales-locales, soit des logiques nationales qui se déclinent au niveau local, soit des fois des logiques nationales dont on est appelé à être nous même des animateurs, comme la French Tech, puisque c'est le niveau national qui a dit : C'est au niveau des écosystèmes métropolitains que vous devez structurer votre écosystème de l'innovation. »

Telle que mobilisée ici, la notion d'écosystème renvoie dans les faits à l'organisation iconique, voire fantasmée, de la Silicon Valley. Énoncées par les discours, ces différentes formes de proximités constitueraient les conditions de succès de dynamiques productrices d'« innovations » et de performance pour les territoires et le marché.

Une autre notion est fréquemment mobilisée par les acteurs : l'« innovation ». A partir des années 1990<sup>86</sup>, et dans la continuité de travaux menés sur les Systèmes productifs locaux - SPL -, une littérature académique se développe autour de ce concept. Les dynamiques territoriales économiques et sociales sont observées sous l'angle des relations entre innovation et territoire. Les clusters se situent dans cette tradition.

Les clusters eux-mêmes s'affirment comme des espaces et réseaux destinés à faciliter les démarches innovantes. Ainsi, ParisMix, après s'être défini comme une grappe d'entreprises du secteur des Musiques du Monde, délaisse cette identité en 2010 au profit d'un axe « Innovation/Diversité », et présente le cluster comme un « laboratoire ». Ce glissement inaugure d'ailleurs une période de difficile lisibilité du dispositif, tant en interne et auprès des adhérents, que vis à vis des institutions et partenaires locaux. Une coordinatrice souligne cette tension :

« Ce qui est un petit peu délicat, c'est que à la fois toute l'activité de Paris Mix est étendue à la baseline « Musique, Innovation, Diversité », et à la fois, notamment du fait de la proximité avec Mondomix, on est encore tout à fait lié à une programmation Musiques du Monde ».

Une discordance apparaît donc ici entre la matérialité du cluster et les référents symboliques à travers lesquels il donne à lire son activité. Le Président du cluster explique ce choix par une stratégie destinée à rendre davantage visible et reconnu le cluster. Alors que les Musiques du Monde lui ont semblé constituer un positionnement peu valorisant,, « surtout après le 11 septembre 2001 » :

« Le mot « innovation » ouvrait désormais toutes les portes. Je retrouvais les musiques du Monde à travers le mot Diversité. Et j'ouvrais tous les sésames avec Musique et Innovation ».

La stratégie communicationnelle a donc ici à la fois brouillé la lisibilité des actions du cluster et de ses adhérents et facilité sa reconnaissance, notamment par les institutions et les financeurs. Rappelons qu'à cette époque, ParisMix est soutenu par le service du Développement économique de la Ville. Pour les entrepreneurs adhérents, « L'innovation... non, ça ne me parle pas. Nos projets, ça reste de la musique. »

Ce phénomène s'observe dans d'autres histoires de clusters musicaux. A Toulouse, un dirigeant du cluster estime que cette sémantique constitue un langage qui permet au cluster de communiquer plus efficacement avec ses partenaires, notamment institutionnels. Cela aurait été une étape nécessaire lorsque les interlocuteurs publics du cluster n'ont plus relevé des politiques culturelles mais de l'action économique :

---

86 En 1984 est notamment créé le Groupe de recherche européen sur les milieux innovateurs - GREMI -, afin de souligner le rôle de l'environnement et des milieux dans les processus d'innovation économique et industrielle.

« On a vraiment senti la différence, dans ce cap à passer avec la Direction économique. On était plus crédibles, notre projet était plus mûr, on maîtrisait mieux les choses, et surtout on a directement pris des éléments de langage avec la nouvelle équipe qui nous ont permis d'y aller plus franco. Ça on l'a fait en ayant vu nos camarades qui ont d'autres clusters. »

Une rupture idéale et communicationnelle empêcherait donc, a priori, que les entrepreneurs musicaux et les équipes de clusters - toujours, à part à Nantes, issus du milieu culturel - parviennent à construire un projet public-privé avec les représentants des collectivités locales. L'usage d'une sémantique développée par les théories des clusters et autres districts industriels et que l'on retrouve dans les modèles de pôles de compétitivité et de territoires créatifs, permettrait ainsi, par les discours, d'assurer une cohérence communicationnelle. Un dirigeant de cluster semble en avoir fait l'expérience :

« Les techniciens nous disent « Oui mais ça ne génère pas d'économie ». Non, mais ce n'est pas le modèle, en fait... Et il faut appuyer avec des chiffres, montrer que les entreprises durent plus longtemps, activer d'autres leviers du développement, avec d'autres clés de lecture, etc. J'ai l'impression qu'il fallait juste qu'on adopte leur langage de l'institutionnel et qu'on leur dise qu'on fait ce qu'ils croient qu'on ne fait pas. En fait, ils croient qu'on n'a pas compris. »

Les projets économiques des entrepreneurs et leurs dynamiques de clusterisation sont confrontés à la nécessité d'être visibles, lisibles et reconnus par les représentants des collectivités locales. Que la matérialité de ces projets soit affectée ou non, des discours s'avèrent ainsi nécessaires pour permettre à ces acteurs en situation d'interdépendance de collaborer. Ces discours s'articulent notamment, de manière d'ailleurs variable au fil du temps, dans un registre sémantique développé par des travaux académiques et des publications institutionnelles et devenu dominant parmi les modèles de développement territorial. Nous verrons plus bas que les acteurs locaux - habitants, associations locales, acteurs économiques peu industrialisés - mobilisent quant à eux d'autres registres sémantiques. En Auvergne, Le Damier a été créé à l'initiative de la Région. L'un de ses animateurs témoigne de ce décalage entre les préoccupations des entrepreneurs adhérents et les attentes des institutions :

« A la création du Damier, il n'y avait pas tellement de modèles sur lesquels s'appuyer. Et sur les projets collaboratifs, on s'est calqué sur les modèles des clusters d'excellence en Auvergne, qui ne sont subventionnés que pour de l'innovation, du dépôt de brevets. Sauf que nous, on n'a aucun projet collaboratif qui a abouti, encore moins des projets innovants, parce que nos adhérents essaient d'abord de faire vivre leur boîte. Ils ne sont pas dans l'innovation technique ou technologique et le dépôt de brevets. »



Ce phénomène induit donc, sinon un « dévoiement » discursif, du moins une reconfiguration des projets des clusters. Les référents symboliques et les objectifs liés à l'activité des entrepreneurs musicaux relèvent d'une vie matérielle et d'une économie de marché, en l'occurrence le marché de la musique enregistrée. L'implication de ces entrepreneurs dans des dispositifs tels les clusters induit un changement, ou une superpositions, de ces référents. L'exigence de reconnaissance par les institutions nécessite la mobilisation de notions, par ailleurs consensuelles et mal définies, qui relèvent d'un autre niveau économique, celui du capitalisme. A ce niveau s'est en effet développée depuis les années 1990 une imagerie, iconique, du développement économique : la Silicon Valley, les écosystèmes organiques, mais aussi l'innovation ou la diversité, ont forgé un système de croyances devenu dominant.

L'émergence des territoires créatifs et des clusters s'apparente ainsi à une re-signification – l'hégémonie de la pensée néo-libérale induit la mobilisation généralisée par les acteurs publics d'une réalité idéale - d'une réalité matérielle finalement inchangée ou, si elle a changé, moins glorieuse qu'il n'y paraît. Au-delà d'une complexité accrue des conditions et des cadres symboliques d'exercice de leur activité, les entrepreneurs musicaux semblent avoir peu trouvé dans les clusters des ressources qui constitueraient des réponses à leurs besoins matériels. Hormis bien entendu une mutualisation de moyens et des opportunités foncières et logistiques.

### **3.1.2.3. La culture dans un nouveau paradigme urbain : l'artiste en figure du travailleur par projets et symbolique de la création**

Nous avons identifié ci-dessus un phénomène de glissement d'un ensemble de référents symboliques qui relèvent d'économies de marchés vers d'autres qui relèvent du capitalisme. Nous posons que ce phénomène ne relève pas uniquement du discours, de l'énonciation, voire d'une technique de communication entre partenaires de cultures distinctes. Au-delà d'un champ sémantique par lequel se construisent les stratégies de territoires créatifs, c'est le rapport au travail et à la solidarité entre individus et sociétés qui nous semble ainsi remis en questions.

Plus précisément, valoriser la créativité induit une valorisation du créateur. Les clusters culturels constituent l'une des formes de cette valorisation, matérielle et symbolique. Mais implicitement, lorsque la figure du créateur est ainsi érigée en modèle ou en figure de proue de nouvelles modalités de construction des territoires, ce sont également ses pratiques et ses conditions d'existence qui sont proposées en normes pour l'ensemble des individus. Les « classes créatives » pourraient ainsi se définir également par leur acceptation, ou leur capacité à accepter, des conditions d'existence propres aux créateurs. Cette proposition nous semble par ailleurs cohérente avec la concomitance d'une pluralité de dynamiques sociétales : un taux de

chômage croissant, des réformes du rapport au travail et à la solidarité nationale - réforme du statut des intermittents et des régimes d'indemnisation, loi sur le travail -, des licenciements massifs lors de restructurations d'entreprises qui dégagent des bénéficiaires, et des politiques nationales qui incitent, depuis les années 2000, à l'auto-entrepreneuriat ou à la création d'entreprises individuelles et TPE.

Nous avons déjà évoqué le rejet par les acteurs locaux de la Goutte d'Or du projet de cluster ParisMix, pourtant conçu sur la base de l'économie - informelle - propre à ces acteurs. Pourtant, dix ans plus tard, sans que ce contexte ait fondamentalement changé, un autre cluster Musiques du Monde est sur le point de se déployer sur ce même territoire. Le porteur de ce projet était l'un des premiers membres fondateurs de ParisMix. Par ailleurs, il préside une association de musiques du monde et organise un festival annuel. Le déploiement de ce cluster s'appuie sur des financements publics, mais repose aussi sur un projet immobilier, géré entre acteurs privés. S'affirmant en PTCE des Musiques du Monde, ce dispositif présente de très fortes similitudes avec le projet de ParisMix écrit dès 2005. Alors que les équipes de ParisMix - liquidée fin 2015 - estiment avoir souffert d'une faible motivation de la municipalité à les soutenir, la Ville semble ici motivée par ce nouveau cluster. Un technicien qui suit le projet souligne l'importance cruciale du personnage d'autodidacte dans ce soutien :

« Pour l'instant, il n'y a pas de structure, ce n'est qu'une SCI. Mais il a eu un accueil très soutenant, favorable, à la Mairie centrale. Et à la Mairie du XVIIIe, c'est le projet du siècle, il a l'unanimité. C'est quelqu'un qui réussit à tisser sa toile en étant très critique sur les amateurs, les acteurs locaux, etc. Il est très habile, tout en étant très méprisant vis à vis des gens qui vivent de subventions. Il se dit entrepreneur, il a un marché, et est en capacité de présenter un autre modèle, pérenne. C'est le discours qu'il tient et qui séduit, notamment les jeunes décideurs qui gobent ça. A la goutte d'Or, ils veulent peut être en finir avec certains acteurs, et lui met en avant des équipes très jeunes. Il se présente comme le gourou des Musiques du Monde, et à la Mairie de Paris, on aime beaucoup son personnage issu de la diversité, qui incarne la succes story, autodidacte, qui a réussi à monter sa boîte, son festival... »

La figure de l'artiste entrepreneur - de surcroît « issu de la diversité » -, dont le modèle économique se démarquerait fortement de toute dépendance à des financements publics - y compris sur la dimension foncière du projet -, semble donc ici constituer un argument décisif à la reconnaissance du projet par les institutions. Au-delà de ce cas spécifique, un autre entrepreneur exprime cette dualité de la figure de l'entrepreneur culturel :

« Au quotidien, ils sont bien plus couillus que n'importe quel entrepreneur. Ils sont capables de gérer la précarité, de gérer la multi-activité, ils ont un rapport au temps très relatif et élastique, ils ont souvent un entourage personnel et familial extrêmement compréhensif... il y a plein d'atouts. Bien plus qu'un mec qui a été cadre sup pendant

dix ans et qui n'est pas prêt à revenir en arrière ».

Un autre souligne que les TPE et PME de l'industrie musicale se caractérisent par un investissement fortement personnalisé de la part du créateur d'entreprise. Financièrement, notamment face à la difficulté à lever des fonds publics ou privés sur des projets toujours risqués, ces entrepreneurs ont développé une culture de la « débrouille », qu'il s'agit d'impliquer leur vie personnelle et familiale :

« Parmi les plus importantes entreprises du Mila, tu as Tricatel, par exemple. Non seulement c'est un artiste, mais c'est aussi quelqu'un qui a mis de sa poche pour sauver sa boîte. Il se paye à peine et met tout sur ses projets. »

Celui-ci précise par ailleurs :

« Je survis. Je gagne ma vie bon an mal an avec la Sacem. Tout ce que je fais, je le mets dans le label. Ça me permet de payer les salariés du label et les projets du label. »

Sans que cela s'avère forcément contradictoire avec leurs manières de faire, plusieurs adhérents ou animateurs des clusters musicaux observés expriment le sentiment de participer à un projet qui, via la valorisation du territoire, induirait un nouveau rapport des individus à la ville. Un directeur de label, sur un territoire créatif, exprime cet enjeu qui, sans être contractualisé formellement, consisterait en une contrepartie à l'accès aux services du cluster :

« Ici, ce n'est plus le politique qui gouverne, qui définit les principes d'un vivre-ensemble, mais les initiatives des entrepreneurs, eux-mêmes poussés à fond pour animer l'espace, pour rendre visible leur travail. Alors que nous, ce qu'on produit, ce n'est pas destiné à être visible. Mais c'est un peu le sentiment que, en bénéficiant du bâtiment, des services, on attend de nous qu'on s'implique dans la vie du quartier. Mais même si on le voulait, on n'est pas là pour ça. »

Sans que cela soit explicite, l'artiste-entrepreneur est donc encouragé à diversifier ses compétences et ses activités, non seulement au sein de son économie de marché - le fameux « 360 » - mais aussi sur son territoire d'activité, dans l'espace-écosystème dans lequel il s'inscrit en adhérant au cluster. La capacité d'adaptation et les rapports entre vie privée et vie professionnelle des entrepreneurs culturels constitueraient à la fois un mode d'organisation lié à l'économie de leur secteur d'activité, et un modèle de l'entrepreneuriat qui s'avère concordant avec un ensemble de valeurs promues dans nos sociétés libérales.

### **3.1.3. L'hétérogénéité matérielle et symbolique des enjeux économiques induit une gestion opportuniste et chaotique des clusters musicaux**

Les clusters musicaux constituent des dispositifs économiques : ils permettent aux entrepreneurs, notamment dirigeants de TPE et PME, d'accéder à un ensemble de services mutualisés. Parallèlement, ils consistent également en des ressources, matérielles et symboliques, mobilisées dans une diversité de stratégies de construction, de développement, d'aménagement et de valorisation du territoire, plus ou moins pilotées par les acteurs publics.

La mise en valeur du territoire se matérialise par une mobilisation des clusters musicaux et culturels dans des projets, actions et dynamiques locales qui les dépassent, sur lesquels ils ont peu de prise. Sous diverses formes et face à divers objectifs, ces clusters participent à la construction d'images et de discours des territoires. Ceux-ci s'énoncent, en partie, via les clusters culturels : leur simple existence, leurs membres, leurs activités deviennent des signifiants mobilisés par les institutions et les aménageurs.

Impliqués, et justifiés par des projets de villes ou quartiers créatifs, les clusters musicaux constituent donc des arguments pour l'attraction de nouvelles populations sur les territoires. En cela réside l'une de leurs « externalités positives ». La encore, la spécificité culturelle des productions de ces entrepreneurs s'avère essentielle et précieuse : d'une part ces productions alimentent matériellement le territoire en événements, d'autre par elles constituent des atouts symboliques qui contribuent à l'aura du territoire et à sa distinction. Les clusters culturels sont structurés par les territoires et les structurent.

Par ailleurs, les projets de clusters trouvent souvent leurs origines dans des conjonctions de parcours individuels. Souvent de manière opportune, personnages politiques ou culturels, créateurs ou gestionnaires, construisent les projets de clusters en les situant en dénominateur commun à leurs intérêts respectifs. Le cluster constitue alors un objet frontière, négocié à un moment précis par plusieurs individus. Si cela permet la conception d'un projet partagé autour du cluster culturel, cela induit également des risques et complexités à moyen et long terme. Lorsque ces individus charnière, ces *gatekeepers*, quittent leur fonction respective, la concordance des intérêts risque d'être perdue, ou du moins fragilisée. Nos observations montrent que, lorsque ces moments de rupture surviennent, et face à la difficulté de poursuivre un processus de négociation d'un objet frontière, des ruptures se produisent également dans les discours des partenaires. A la manière d'une contre-poids, ces discours et images de soi semblent chercher à compenser les discordances du projet. Bien qu'ils puissent s'avérer salvateurs pour les relations entre les partenaires du cluster, ces phénomènes induisent un brouillage progressif de la

lisibilité du cluster. Au-delà des discours, le cluster diversifie ses actions, afin de s'inscrire en cohérence avec les nouvelles attentes de ses partenaires.

Nous posons donc ici le cluster en objet communicationnel. Ses origines se situent dans une concordance des cadres symboliques des futurs partenaires : des besoins d'entrepreneurs rencontrent des besoins d'acteurs publics ou privés, et le cluster naît de leur mise en concordance. Son fonctionnement et son développement s'opèrent également dans une tension entre des représentations - de la culture, de l'économie, du territoire, etc. - qui peuvent s'avérer divergentes entre les partenaires. L'activité des équipes stratégiques et opérationnelles peut ainsi, en partie, être vue comme un ensemble d'actions communicationnelles destinées à maintenir cette concordance. Enfin, les externalités des clusters musicaux concernent tant le développement local que la gentrification et l'attractivité du territoire. La transformation du cadre de vie, les implantations d'activités économiques, le développement du tourisme [McGuigan, 2005] constituent ainsi pour ces clusters des enjeux, indirects mais néanmoins pris en compte pour son évaluation par les aménageurs.

### **3.1.3.1. Entre modèles et relations inter-individuelles : la recherche-action instituée en politique**

Les politiques publiques locales s'insèrent dans des dynamiques qui les dépassent mais qui constituent, de manière plus ou moins consciente et affirmée, des paradigmes qui guident les représentations du territoire, de ses acteurs et des enjeux qui s'y incarnent. Dans un processus général et mondialisé d'affirmation de l'hégémonie d'une économie capitaliste, des modèles ou cadres de référence [Landry, 2011] constituent ainsi des trames générales au sein desquelles les acteurs publics conçoivent et mettent en œuvre leur action locale. Nous avons souligné - partie 1 - deux types principaux de représentations du territoire et de son développement qui nous concernent. D'une part, le territoire est structuré autour de pôles, à la fois de spécialisations économiques, d'excellence, et de distinction. Le développement des clusters culturels s'inscrit dans cette structuration des territoires locaux, à la faveur des centres urbains. D'autre part, le développement économique du territoire serait lié à sa capacité à se distinguer d'autres territoires, sur un marché international concurrentiel. Et l'un des principaux leviers de distinction consisterait en sa « créativité », l'affirmation de sa capacité à générer et intégrer des formes originales d'action et de coopération entre acteurs.

Ces modèles de représentations constituent des trames, supposées reproductibles. Or, la singularité de chaque territoire et de ses acteurs implique des écarts par rapport à ces modèles. Les acteurs publics sont-ils en mesure d'assurer cette déclinaison ? Celle-ci implique en effet une connaissance, et la volonté de prendre en

compte, des spécificités des acteurs culturels et entrepreneurs musicaux. Elle implique aussi une capacité des élus et de leurs services, dans différentes institutions dont les compétences s'interpénètrent, à poser ces projets de manière transversale et à les mettre en œuvre de manière concordante. Ces deux dynamiques sont-elles observées localement ?

Les deux clusters musicaux parisiens relèvent d'une initiative majoritairement institutionnelle, même si ParisMix s'appuie également sur les besoins d'un entrepreneur culturel et créatif. Dans les deux cas, comme le rappelle un entrepreneur adhérent d'un cluster, « tout ça, c'est avant tout des histoires de personnes ». Même lorsqu'elles s'appuient sur des dynamiques pré-existantes, ce sont en effet des rencontres inter-individuelles qui constituent des opportunités de création des clusters, qui déclenchent un processus local et singulier de coopérations inter-individuelles. Le fondateur de ParisMix rappelle que c'est suite à sa participation à une conférence organisée par la Ville que s'est enclenché le projet :

« Lors de cette conférence, j'avais aussi clairement demandé à Brigitte s'il y avait la possibilité d'avoir des locaux pour Mondomix qui s'agrandissait. Christian Sautter réagit très positivement et me propose de créer ensemble un SPL de la diversité musicale à Paris. C'est comme ça que s'est élaboré le projet. Donc moi, les Musiques du Monde et la possibilité d'avoir des bureaux à un loyer pas trop cher, ça me convenait. »

L'usage des prénoms souligne la proximité de ces individus qui, parce qu'ils sont à ce moment précis légitimes pour engager leurs organisations respectives, parviennent à définir un objet frontière. Le cluster naît donc d'une mise en concordance, par des individus, d'un ensemble de pré-supposés et de besoins respectifs. Le Mila s'est lui aussi défini selon ce processus ; un adhérent de ce cluster précise le phénomène, incarné par des individus en ce moment précis, de mise en perspective d'expériences ou modèles extra-territoriaux avec des représentations partagées du territoire local :

« Le Mila est un projet hyper-personnalisé, oui. Pour ParisMix, pareil. Sur les clusters, les canadiens ont beaucoup bossé sur les trois niveaux, trois strates : deux entreprises leader à Montreal, Le Cirque du soleil et Ubisoft, qui font qu'il y a une économie. On a un terreau de créatifs comme partout. Mais tout ça va fonctionner s'il y a un peu de volontarisme pour organiser l'entre-deux, pour que le vivier ne prenne pas tous les risques. Et je pense qu'à un moment donné, dans les clusters, la présence d'une entreprise leader est essentielle. S'il n'y a pas dedans ou autour, ça reste juste volontariste.

ParisMix, c'était porté par un chef d'entreprise, Mondomix. Il s'y retrouvait certainement avec son réseau de prestataires. Grosso modo, je pense qu'il n'y gagnait pas. Mais c'est parce que Marc avait la volonté de créer cette dynamique que ça s'est fait. Alors, oui, il est à la fois leader et animateur, pas idéal, mais c'est la seule réponse qui était là, ça n'aurait pas existé autrement. Mais de fait, c'est justement ça qui l'a rendu possible, même si le montage n'est pas idéal. Après, est-ce que c'est viable ? Je ne



sais pas. »

Les relations inter-individuelles posent donc les interlocuteurs en leaders. Mais cette posture implique que ces individus, nécessaires à l'émergence du projet, assurent également un rôle de relais au sein de leurs propres organisations. Un second niveau d'implication des partenaires s'ouvre ici, et implique une nouvelle mise en concordance. La conviction de l'élu ou du représentant de la collectivité doit ici représenter le projet afin qu'il concorde avec un ensemble de représentations et d'orientations posées comme constitutives de l'action publique du moment. Cette étape s'avère souvent délicate, notamment du fait d'une relative absence de consensus sur ces priorités et représentations au sein de la collectivité locale. Hybrides, les clusters culturels constituent des objets peu consensuels entre les services. Ils posent de fait la question de la mise en cohérence de politiques culturelles, économiques, sociales, d'aménagement, dont le pilotage est généralement segmenté, voire contradictoire. Un administrateur de ParisMix souligne les liens entre le projet de cluster et la non-concordance des politiques des services au sein de la collectivité :

« Sur ParisMix, il y a une vacherie au départ de ParisMix, c'est que Marc a tenté la Culture, mais il s'est dit, c'est bon, on n'y arrivera jamais. C'était bien entendu son premier axe, mais après avoir travaillé avec eux, il a constaté que les gens ne comprenaient rien à son projet. Et il s'est rabattu sur ce qu'il a pu trouver. Encore une fois, à Paris, il n'y a aucune politique culturelle. Ça va peut-être évoluer, mais à l'époque, il a fallu assumer qu'on est aussi des entrepreneurs et des créateurs d'emploi, qu'on a un rayonnement international et parler d'innovation. C'est tout le temps la course pour exister, pour boucler les fins de moins et le travail de fond, on n'arrive jamais à le faire. Et à l'opposé, on a des grosses structures, des institutions, avec leur intérêt aussi, et qui sont à outrance dans la conceptualisation des choses. Et il y a un fossé entre les deux univers.

Un représentant de la Ville pose un constat similaire. Les accords inter-individuels sur le projet de cluster - ici ParisMix, mais le constat a été fait pour d'autres clusters observés - cachent d'autres ambitions qui le dépassent et entrent alors en jeu un faisceau complexe de jeux de concurrences entre services et de représentations de l'action publique :

« Dans le défi lancé par Sautter, il y avait aussi la volonté d'embarquer Christian Girard, de la Culture. C'était la première fois qu'il y avait un projet transversal économie-insertion-culture. C'était OK du côté du Cabinet du Maire, mais du côté de l'administration ils n'en avaient rien à faire. On a vite vu qu'on n'avait pas beaucoup de soutien côté Culture, côté Intégration idem.

Ce sont aussi les financeurs qui orientent les projets. Et comme il n'a pas été soutenu par la Culture et marginalement par la Politique de la ville, du coup le caractère plus transversal, l'ancrage, doublé d'un problème de localisation... Mais les seuls financeurs

qui ont répondu étaient dans le registre économique. Du coup, ça a été compliqué de tenir un peu les deux bouts. C'est devenu un objet difficilement appropriable, lisible. Et à la Ville, personne ne s'occupait de ParisMix. Même la Direction Éco leur mettait le couteau sous la gorge. Ils ont tout fait pour planter le projet. Ils n'y croyaient pas tout. Un ensemble de raisons. Depuis, les personnes ont changé. »

Au-delà d'un consensus inter-individuel, le cluster se heurte donc à un faisceau de tensions internes à la collectivité et, plus largement, aux institutions locales. Non seulement ces tensions et incohérences, voire contradictions, freinent la mise en œuvre du projet, mais en plus, elles orientent son contenu. L'action publique consiste ici en un ensemble de rapports de force et de tactiques, globalement peu cohérentes mais que les modalités d'organisation interne rendent inévitables. Ces phénomènes ont été renforcés par le caractère hybride du projet de cluster musical et son originalité. Sans que cela soit exclusif aux clusters musicaux, l'action publique a ainsi, selon un entrepreneur, pris la forme d'une expérimentation, à la fois du dispositif de cluster mais aussi de modalités de collaborations entre services et élus de la collectivité :

« Ça a peut être aussi servi de brouillon, oui... des plâtres essayés par un dispositif comme ça. Il y a eu un théâtre en bois comme ça, une sorte de *Magic Mirror*, assez étonnant, avec une histoire, posé là avec une activité associative et syndicale, puis culturelle. Il commençait à s'y passer des choses, un lieu hybride, et ces lieux-là ont bien du mal à perdurer sur le territoire, parce que personne ne les aide. On considère que c'est à part, que ça doit se débrouiller tout seul. Mais mécaniquement ça ne marche pas. »

Le représentant d'une collectivité locale complète en soulignant l'évolution interne qui a, depuis, permis la construction d'autres représentations de tels dispositifs culturels, avec une meilleure perception de la transversalité des enjeux :

« A l'époque, certains n'ont même pas ouvert le dossier. Ils m'ont dit que ça ne les intéressait pas. Mais maintenant, il y a une ouverture de la culture vers moins de strass et de paillettes, et plus vers une autre réalité. La question du Grand Paris, des questions sociales... une étape semble un peu franchie, malheureusement à la faveur d'une crise. »

Sous d'autres formes, la complexité du transfert d'un projet inter-individuel à un projet partagé d'acteur public se pose pour la plupart des clusters observés. Peu coordonnée au sein et entre les collectivités, EPCI et institutions, l'action publique se manifeste davantage sous formes de tactiques que de stratégies affirmées. Ces tactiques reposent sur des individus, élus, techniciens, et sur des services ou organisations porteurs de représentations discordantes entre elles. Elles sont également situées dans le temps, car ces représentations évoluent. Même si ces phénomènes de discordance persistent, une « culture » de l'action publique

d'avantage transversale s'est développée depuis les années 2010. Jusqu'à cette époque, et sans disposer d'une forte légitimité, seuls les services de la Politique de la Ville posaient cette transversalité en principe d'action. C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'ont émergé depuis les années 2010 des Services ou Directions moins thématiques, notamment dédiées aux « Industries culturelles et créatives » ou à l'« Innovation ».

Les acteurs publics apparaissent ainsi éprouver des difficultés à décliner localement, et de manière durable, les modèles généraux liés aux clusters, pôles de compétitivité ou territoires créatifs, notamment lorsque sont en jeu des activités relevant des industries culturelles. Un paradigme nouveau semble émerger, péniblement, qui reconnaît, sans trop pouvoir les évaluer, les dimensions économiques, sociales ou de valorisation du territoire de l'activité des entrepreneurs culturels, notamment fédérés en clusters. Un producteur parisien estime cependant qu'un écart important sépare ces projets entrepreneuriaux de grands projets institutionnels :

« Il y a une ambiguïté, intéressante à tester, sur le partenariat public/privé. La collectivité ne va pas assez loin. Et d'ailleurs, c'est un peu l'objet du Conseil Parisien de la Musique : plutôt que d'hésiter à soutenir, entre la subvention de saupoudrage ponctuel sur un projet, voire parfois très grosses sur un one shot, et des subventions de fonctionnement qui n'aident pas vraiment, c'est d'aller vers des conventions de trois ou cinq ans éventuellement renouvelables. Avec un vrai soutien et un vrai partenariat où la collectivité, qui dit on s'en mêle pas mais qui en fait s'en mêle tout le temps, dit « Je m'en mêle, je pose la question de l'ouverture du quartier, on a des exigences en face de ça, mais on a un vrai soutien consécutif », et on ne se réunit pas dix-huit fois à quatorze élus et douze cabinets pour sortir 12 000 euros. »

A Nantes, en arrivant à la tête de la Ville en 1990, le nouveau maire serait parvenu à entraîner l'ensemble de ses services vers un axe fort et transversal : le développement de la ville s'appuiera sur une stratégie culturelle, dont les externalités seront susceptibles de répondre tant aux enjeux économiques et sociaux qu'au développement de l'attractivité du territoire. Le dirigeant de Trempolino précise que ce positionnement politique et institutionnel a impliqué un appui de la collectivité sur l'expertise et la légitimité de réseaux d'acteurs professionnels soucieux du développement territorial :

« Ayrault a tout de suite compris que la reconquête de la ville et un projet sur la ville passait par des actions rayonnantes et par un travail de proximité. Avec l'enjeu pour une nouvelle équipe de donner des signes nouveaux aux acteurs culturels. Nantes s'est prise au jeu du succès des Allumées, qui a été un facteur de réappropriation de la ville. « Qu'est-ce qui se passe, c'est une ville qui bouge alors qu'on pensait c'était une ville endormie ? » A un moment, la Ville de Nantes a fait une communication « Côte Ouest, ça bouge à l'Ouest », et ils ont arrêté. La Ville a, à un moment, compris que ce réveil culturel amenait de la communication et que cette communication faisait la notoriété

de la ville. Et finalement, cette communication classique que peut faire une ville en disant « Venez à Nantes, on est les meilleurs », ils ont arrêté de la faire parce que cette communication, ils l'avaient directement en investissant sur les projets, sans investir sur du vent. »

A Toulouse ou Saint-Etienne, ce relatif tâtonnement de la part des collectivités, ou du moins leur difficulté à poser de manière lisible, consensuelle et durable les projets de clusters dans une stratégie locale, s'est traduit par des « semi-clusters ». Dans ces deux cas - c'est aussi le cas à Nantes, d'ailleurs -, les entreprises culturelles à l'origine de la dynamique de fédération spatiale ne disposent pas de locaux, d'espace de travail, dans les bâtiments construits pour ces clusters. Des ruptures politiques et révisions budgétaires expliquent en partie ces phénomènes, mais tout se passe comme si les acteurs publics envisageaient prioritairement - ou exclusivement - le cluster musical ou culturel comme un objet communicationnel. Les dimensions économiques, les externalités sociales et culturelles, notamment en terme de structuration sur le territoire, semblent considérées de manière marginale au regard de ces externalités communicationnelles et de leur valeur dans le cadre de stratégies de distinction et d'attractivité. Souvent ré-interprétés dans de nouveaux projets d'aménagement du territoire - Grand Paris, territoires créatifs à Nantes, Toulouse ou Saint-Etienne -, ces clusters constituent des expérimentations, relativement peu investies autrement que par des infrastructures remarquables.

### **3.1.3.2. L'attractivité : une externalité positive décisive dans les rapports de force entre les partenaires du cluster**

Parmi les externalités produites par les clusters culturels, le renforcement de l'attractivité du territoire local apparaît décisive pour les institutions et collectivités. Peut-être peut-on voir dans ce phénomène une tactique habile de contournement qui dispenserait les élus et services de coordonner leurs actions. Peut-être cet enjeu d'attractivité devient-il essentiel et central dans les modalités de l'action publique. Les deux hypothèses ne confortent pas la reconnaissance des spécificités des clusters culturels. Elles posent en tout cas un cadre dominant de représentation de ces dispositifs au sein des collectivités. Sous quelles formes les acteurs publics se saisissent du pouvoir attractif des clusters culturels ?

L'attractivité du territoire vise trois types d'acteurs : des résidents, des acteurs économiques, et des touristes ou « clientèle de passage ». Dans les trois cas, l'enjeu pour les acteurs publics réside dans l'augmentation de ses recettes fiscales. L'attractivité du territoire peut ainsi être considérée comme centrale dans le modèle économique des territoires. Cette définition situe donc les clusters culturels parmi un ensemble, hybride voire chaotique, de dispositifs locaux susceptibles de générer des recettes nouvelles et croissantes. L'aménagement de l'Ile de Nantes est exemplaire

sur ce point. En une vingtaine d'années, la ville s'est construite une image de territoire culturel, créatif et dynamique et co-construit avec les acteurs locaux. Cette construction identitaire, symbolique, s'appuie notamment sur des actions matérielles, dont l'aménagement de l'Ile de la Création, géré par la SAMOA, une Société d'Economie Mixte d'aménageurs. Si le cluster musical La Fabrique ne constitue bien évidemment pas le seul moteur de ce phénomène, il est intégré - et peut-être doit son émergence - à une stratégie globale de valorisation du territoire, notamment pour le développement du tourisme culturel.

Nantes Tourisme, agence de promotion de la métropole, définit ainsi la ville :

« Depuis plus de 20 ans, la Ville de Nantes investit dans de grands équipements et une politique culturelle audacieuse. En 2011, comme une conséquence logique, Jean-Marc Ayrault, alors Maire de Nantes, fait le choix d'une fusion entre tourisme et culture. Il confie cette stratégie de développement à Jean Blaise, à la tête d'une initiative unique en France : la société publique locale *Le Voyage à Nantes*. Nantes, c'est ainsi un « faire ensemble » qui n'existe sans doute nulle part ailleurs : avec *Le Voyage à Nantes*, l'habitude est prise de faire appel aux artistes, architectes, designers pour accompagner tout nouveau projet d'aménagement du territoire, espaces verts, initiatives d'entreprises privées, etc. »<sup>87</sup>

La « fusion entre tourisme et culture » est explicite et posée comme naturelle car incarnée par deux personnages essentiels au paysage local : le Maire et l'Artiste. Et les résultats de cette heureuse fusion semblent dépasser les espérances :

« Alors que le tourisme, au niveau national, constitue le 1er secteur économique - en terme d'excédent de la balance des paiements (+ 10,4 milliards d'euros) et avec 7,4% du PIB - Nantes, qui a fait le choix politique du tourisme culturel comme levier économique, se place depuis 5 ans comme la ville française qui affiche le meilleur taux de croissance touristique. »

Nantes est la ville française dont l'attractivité a donc le plus progressé lors des dernières années. Le tableau ci-dessous pose la ville en comparaison d'autres métropoles françaises.

variation 2015/2010	
Nantes	37%
Lyon	34%
Bordeaux	31%
Lille	25%
Marseille	21%
Toulouse	18%
Montpellier	0%

Figure 21 : Variations du nombre des nuitées hôtelières (mois de juillet et août) de 2010 à 2015 pour les principales villes françaises. Source Insee 2016.

87 Source : Nantes Tourisme 2016. <http://nantes-tourisme.fr>. Consulté le 06 septembre 2016.

Concrètement, les touristes viennent à Nantes pour deux grands types de « produits » culturels : Le Voyage à Nantes - un ensemble de parcours urbains pré-définis autour de sites culturels et patrimoniaux - et Les Machines de l'Ile – une infrastructure atelier/exposition voisine de La Fabrique musicale. Les rapports d'activités de Nantes Tourisme sont éloquentes – les chiffres semblent encore renforcés depuis :

« Les sites d'accueil de Nantes Tourisme ont accueilli 318 228 personnes sur l'année 2014, un record. L'année restera marquée par une hausse constante de la fréquentation mensuelle pour atteindre, au cumul, une progression de +25.6%, soit 55 057 visiteurs supplémentaires. Désormais, d'avril à octobre, les touristes répondent présents à chaque période de vacances scolaires, ponts, week-ends prolongés et grands rendez-vous événementiels. Le taux de croissance des nuitées sur la période 2010 - 2015 (+37%) est également le plus important des villes françaises. »<sup>88</sup>

Le « record » réside ici autant dans la forte augmentation quantitative des visiteurs que dans leur répartition sur toutes les périodes de l'année, à la faveur d'événements culturels, désormais reconnus internationalement, et qui stimulent cette attractivité. Au-delà du prestige et de la distinction de la ville désormais parmi les premières destinations européennes, les retombées financières estimées semblent justifier ce positionnement stratégique :

« Sur cette période estivale 2015, les retombées économiques directes pour le territoire sont estimées à 48,8 millions d'Euros (43 millions d'Euros en 2014). Quatrième *European Best Destination 2016* (290 000 votants via les Offices de tourisme), première de France et à côté des destinations européennes les plus renommées. »<sup>89</sup>

Enfin, cette attractivité se traduit également par un accroissement du rayonnement international de la ville. Le Voyage à Nantes a notamment accueilli en 2015 des délégations et/ou exporté son savoir-faire au national et à l'international - Suisse, Birmanie Grande Bretagne, Maroc, etc.

Dans ce cadre stratégique institutionnel, *La Fabrique* et la singularité des activités de Trempolino apparaissent peu attractives en elles-mêmes. Elles contribuent cependant à un ensemble de « faire-valoir », matérialisés notamment par des architectures originales, concentrées sur l'Ile de la Création. Sans que cela relève d'une volonté affirmée de la part des institutions, la structuration territoriale d'acteurs culturels, leur qualification et leur accompagnement, construite pendant près de vingt ans autour d'un tryptique Expérimentation/Accompagnement/Diffusion, devient secondaire face à de telles dynamiques territoriales. Le Directeur de Trempolino souligne cette nouvelle discordance entre l'activité du cluster et les attentes des acteurs publics, désormais représentés sur l'Ile de la Création par un unique interlocuteur, le Cluster de la Création. Quel est le statut politique de ce dispositif et

88 Source : Rapports d'activités annuels Nantes Tourisme - SPL Le Voyage à Nantes – Synthèse du rapport annuel DSP Tourisme. Editions 2013, 2014 et 2015.

89 Source : Veille Info Tourisme - Fréquentation régionale, Hôtellerie. Été 2015. Publié le 16 novembre 2015.



quelle place peut-il accorder aux modes de faire et d'organisation développés jusqu'alors par les acteurs des musiques actuelles ?

« Est-ce que c'est un cluster de clusters ou un opérateur ? Si c'est un opérateur, dans la mesure où ça devient un enjeu de métropole, de dimension économique, de rayonnement, d'attractivité, ça complique les choses avec les acteurs. Donc, notre expérience musiques actuelles, elle était très sympathique et singulière quand elle restait dans notre tribu des musiques actuelles. Mais elle devient plus gênante et quand elle devient un élément structurant d'identité et de développement du territoire, on dit que les musiques actuelles c'est quand même des rigolos. »

La centralité des enjeux d'attractivité dans les politiques publiques a donc ici profondément et brusquement redéfini les rapports entre les institutions et les entrepreneurs culturels. Cela a notamment induit une crise interne forte chez Trempolino, qui s'est traduite par un conflit social et la nécessité de ré-écrire totalement le projet de la structure, notamment au regard du volet « expérimental » de son action, le grand oublié de ces dynamiques d'aménagement. Le cluster envisage même de poursuivre ces activités hors du site de La Fabrique, notamment en lien avec un réseau de petites pépinières culturelles qu'elle a créées et qui sont réparties sur le territoire métropolitain.

## **Conclusion**

Les enjeux économiques publics liés au développement et à l'animation de clusters musicaux apparaissent donc dans un ensemble de tensions, dont trois types se dégagent.

La première de ces tensions, historique, est liée aux caractéristiques hybrides des clusters culturels qui ont révélé au sein des collectivités locales des ruptures ou discordances entre les services et délégations des élus. Parce que dispositifs économiques, ces clusters n'ont plus constitué des objets culturels. Mais leur spécificité culturelle, à laquelle s'ajoute la perception de faibles potentialités d'emplois créés, de volumes financiers relativement faibles et d'un rôle mineur sur les marchés, a difficilement convaincu les services de développement économique. C'est ainsi que, lorsque l'opportunité s'est présentée, plusieurs projets de clusters ont été instruits et pilotés dans le cadre de la Politique de la Ville et de dynamiques de développement local. Ceci les a positionnés en dispositifs expérimentaux, avec de fait de faibles engagements des acteurs publics sur leur durabilité et sur des financements pluri-annuels. Après les années 2010, et notamment à la faveur d'une culture commune institutionnelle centrée sur les territoires créatifs, ces clusters culturels apparaissent davantage lisibles au sein des collectivités. Cependant, cette lisibilité acquise se définit sous un prisme qui remet fondamentalement en cause les activités

de ces clusters musicaux ; ils ne sont plus perçus comme des objets ni du développement culturel ni du développement économique, mais des objets du développement territorial.

Un second type de tensions réside dans les modalités relationnelles des partenaires qui conduisent à l'émergence des clusters musicaux observés. Majoritairement, ce sont des relations inter-individuelles qui, par opportunité, permettent la définition d'un objet frontière autour des projets de clusters culturels. Si ce portage subjectivé apparaît essentiel à cette émergence, il induit des modalités de conduite des projets potentiellement risquées. D'une part le territoire et les acteurs locaux sont susceptibles de réagir ou rejeter ce projet. D'autre part, les institutions que représentent chacun de ces partenaires peuvent s'avérer discordantes avec l'objet frontière défini. La perte de l'un de ces *leaders* et passeurs [Raffin, 2007, p. 130], notamment lorsqu'il s'agit d'un représentant institutionnel qui disposait d'une forte légitimité au sein de son organisation, peut induire une remise en cause profonde des projets.

Un troisième type de tension se pose au sein des réseaux d'acteurs musicaux ou culturels du territoire. L'émergence d'un cluster, notamment lorsqu'il est matérialisé en un bâtiment du fait de l'importance de sa visibilité dans le cadre de stratégies de territoires créatifs, induit dans presque tous les cas une rupture des réseaux territoriaux d'acteurs culturels. Notamment, ce sont les acteurs « alternatifs », « underground », constitutifs de marges ou aux pratiques émergentes et expérimentales, qui sont exclus de ces projets. La reconnaissance des acteurs culturels par les institutions que peut incarner le soutien à un tel dispositif semble donc avoir son revers : l'institutionnalisation de l'économie de la création l'appauvrit ou la détache d'une capacité à l'expérimentation esthétique et à la recherche de nouvelles modalités d'action culturelle [Gresillon, 2002]. Les activités les plus situées sur les marchés semblent être privilégiées, tant par leur capacité à une certaine autonomie que par la nature événementielle de leurs productions et la plus-value symbolique qu'elles confèrent au territoire. Celle-ci s'incarne dans une valorisation patrimoniale, mais aussi dans des événements et des processus identitaires du territoire. Nous retrouvons ici des éléments d'attractivité valorisés par des rapports internationaux : « sont attirés, grâce aux industries créatives, tant les hommes d'affaires que les voyageurs en quête de loisirs. Il faut pour ce faire dépasser le seul patrimoine pour aller vers des logiques de *city* ou de *region branding* et l'organisation d'évènements<sup>90</sup> » [Bouquillion & Le Corf, 2010].

Dans un contexte général de diminution des capacités financières des acteurs publics, les investissements liés au développement des clusters culturels apparaissent

---

90 Source : « Créativité et tourisme », Creative economy green paper for the Nordic region, Nordic Innovation Centre, 2007, p.38.

répondre davantage à des stratégies de gentrification [Harvey, 2001], d'attractivité économique et de rayonnement international qu'à des politiques publiques de soutien à l'entrepreneuriat culturel ou à la structuration des acteurs culturels locaux. Centrales dans les modèles économiques contemporains des collectivités locales, les recettes induites par la valorisation d'externalités des clusters - une plus-value matérielle et symbolique distinctive - semblent primer sur les politiques culturelles, sociales ou qui intègrent les singularités de l'économie de la culture. Ces externalités constituent des signifiants, fortement mobilisés dans des discours, dans des processus identitaires de construction des territoires locaux par leur mise en intrigue. Notamment lorsqu'ils sont développés sur des sites patrimoniaux, les clusters culturels s'avèrent ainsi moins des outils du développement économique d'entrepreneurs culturels que des marqueurs mobilisés dans des processus d'écriture d'une histoire contemporaine des territoires locaux. Les financements et soutiens publics, avec leurs contreparties attendues, induisent un glissement des modalités d'action économique des entrepreneurs culturels qui passent d'un cadre d'action défini par le marché à un cadre défini par les institutions [Roueff, 2006, p. 200].

## **3.2. Le cluster pour le renforcement du lien social et la mise en œuvre d'actions socio-culturelles**

### **3.2.1. Les clusters impliqués dans la construction sociale du territoire**

Tous les clusters musicaux observés, ou du moins ceux qui s'implantent physiquement sur un espace délimité, sont situés sur des territoires qui font l'objet de politiques sociales marquées. Certains de ces territoires sont notamment classés « prioritaires » dans le cadre de la Politique de la ville. Des objectifs spécifiques qui relèvent de l'action sociale sont donc posés et négociés par les collectivités locales, à travers notamment les Contrats de ville.

Les clusters culturels, au-delà d'objets économiques, doivent donc également être considérés dans ce contexte : leur site d'implantation ne relève pas du hasard mais est déterminé par ces politiques sociales volontaristes sur le territoire. Nous avons souligné plus haut que sont associées tant aux clusters et pôles de compétitivité qu'aux activités culturelles un ensemble de valeurs qui contribuent à forger des représentations des territoires. L'harmonie positive portée et promue par les modèles des clusters, valorisée par la dimension culturelle et symbolique de l'activité, semble concordante avec des dynamiques d'action sociale qui visent à réduire les inégalités territoriales.

Les entrepreneurs culturels et les clusters qu'ils font vivre sur les territoires constituent ainsi, de manière plus ou moins explicite, des outils nouveaux pour l'ensemble de l'action sociale et socio-culturelle. La qualification des acteurs pour leur insertion professionnelle, la valorisation des savoir-faire ou encore la diffusion d'un esprit entrepreneurial constituent notamment des activités qui, si elles sont périphériques à celles des entrepreneurs de la musique, sont susceptibles de constituer des liants entre cet espace économique singulier et des habitants et acteurs locaux. Nous verrons que, dans les faits, plusieurs clusters musicaux ont mené des actions de ce type, de leur propre initiative ou sur incitation forte des collectivités locales.

Cette dimension de l'activité des clusters ouvre sur deux enjeux. Le premier concerne la diversification des activités du cluster et ses impacts sur les équipes comme sur les entrepreneurs adhérents. Le second enjeu concerne les acteurs du territoire, envers qui l'action sociale vise moins leur bien-être des habitants, ni même la paix sociale et le cadre de vie des quartiers, que la capacité à rendre économique un « bassin de vie », en somme à lui conférer une valeur dans le cadre de l'économie capitaliste.

### **3.2.1.1. Les clusters musicaux, outils d'action sociale dans le cadre de la Politique de la Ville**

Les clusters musicaux nous semblent, parmi d'autres dispositifs, constituer des outils que mobilisent les collectivités locales pour accompagner et soutenir le développement de quartiers ou territoires en « requalification ». Outre des phénomènes de coopérations économiques qui seraient permis en partie par leur proximité spatiale [Carré, 2008, p. 44], leur ancrage local les implique, de fait, dans un tissu social, un environnement culturel avec lesquels ils entrent en prise.

Certains entrepreneurs musicaux ont développé des projets économiques en lien direct avec les territoires sur lesquels ils sont implantés. Bien que ces entrepreneurs aient mené ce type d'activités avant leur fédération en cluster, La Coursive Boutaric, à Dijon, s'est développée sur la base d'une action socio-culturelle associée explicitement à un projet de requalification urbaine.

A Paris, les clusters ParisMix et le Mila sont tous deux situés dans des quartiers « prioritaires » - c'est de nouveau le cas pour le Mila depuis 2015, sinon considérés comme « sensibles ». A priori, de tels contextes ne semblent pas les plus pertinents pour permettre à des entrepreneurs de développer un tissu local de partenaires industriels, de recherche, institutionnels, etc. Le choix du site d'implantation du Mila a été déterminé par sa fonction attendue, du moins du point de vue de la Mairie de Paris. L'élue qui a porté ce projet en 2005 précise ce contexte :

« J'étais adjointe à la Culture, puis à l'Economie. Quand j'ai visité ce quartier en déshérence, et que j'ai vu tous ces rez-de-chaussée à l'abandon, je me suis dit que ce serait complémentaire de fédérer ici des labels indépendants, à côté d'une major comme Warner qui venait de s'installer toute proche. »

D'initiative institutionnelle, le cluster musical est donc issu d'un projet de revitalisation d'un quartier « en déshérence ». De manière opportune, ce sont des entrepreneurs musicaux - en l'occurrence des labels - qui ont été sollicités pour cela.

L'histoire de ParisMix diffère quelque peu : son implantation était initialement prévue sur le quartier de la Goutte d'Or, qui se caractérisait notamment par une économie reconnue, mais néanmoins informelle voire souterraine, de la production et de la diffusion de musiques en lien étroit avec des communautés africaines. Cependant, dans les faits, le projet a été rejeté par ces acteurs économiques de la Goutte d'Or, qui ne souhaitent ni modifier leurs modes de faire ni une quelconque institutionnalisation de leurs pratiques. Dans une seconde tentative de s'intégrer à un projet de friche dédiée aux arts contemporains dans le 19<sup>e</sup> arrondissement, le projet de soutien aux acteurs des Musiques du Monde a été jugé trop peu valorisant. Finalement, ParisMix s'est développé dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, en bordure de Paris intra-muros, dans un contexte socio-économique sans cohérence avec le projet

initial. La Ville « disposait d'un bâtiment dont elle ne savait que faire », résume un représentant de la Mairie de l'époque. Situé dans une enclave résidentielle, entre les voies de chemin de fer et le boulevard périphérique, le cluster s'est donc finalement implanté sur un territoire totalement incohérent avec son projet. Cependant, ce territoire est « prioritaire », ce qui, selon ce représentant municipal, a déterminé la conduite du projet par les collectivités :

« On était en quartier Politique de la ville. Du coup, la Caisse des dépôts finançait, la Datar, la Région sur l'aspect économique, la Ville sur l'économique... du coup, dans la feuille de route de ParisMix, il n'y avait plus du tout les mêmes aspects. Ça aurait pu être compensé par les équipes de la Politique de la ville, mais là bas, elles ne les ont pas trop aidés à atterrir. C'était compliqué. Un bâtiment neuf, un peu en terre de mission... »

Cette implantation a donc constitué pour la Ville une opportunité de soutenir ce dispositif hybride en mobilisant des crédits affectés à la Politique de la Ville, et non pas à la Culture ou au Développement économique. Cela a eu deux conséquences majeures pour le cluster. D'une part, ces financements sont destinés au soutien d'expérimentations et prévus pour une durée de trois ans. Au-delà, ce sont des financements de droit commun qui ont été mobilisés. Cependant, cette période s'est avérée trop courte pour que le cluster développe un modèle économique viable. D'autre part, ces financements ont induit des critères d'évaluation du cluster incohérents avec son projet initial. Les administrateurs et l'équipe se sont donc vus contraints de développer des activités relevant de l'action sociale. Ainsi, des chantiers d'insertion et chantiers école ont été menés, avec difficulté malgré des résultats jugés très satisfaisants par les financeurs.

Plus globalement, il était attendu du Mila comme de ParisMix qu'ils mènent des actions de terrain, avec la population et les acteurs locaux, selon des modes de faire hérités de la Politique de la Ville. D'une part ces acteurs locaux se sont montrés peu réceptifs : ils comprenaient mal le projet, ils les jugeaient concurrentiels des leurs. Une technicienne de la Ville souligne les spécificités de l'environnement social et culturel de ParisMix :

« Les acteurs locaux, les assos socio-culturelles ont leur réseau. Elles ont leur importance dans le quartier et sont aussi dans des luttes de territoire. L'équipe qui arrive dans le coin, c'est un peu les bobos qui font leurs actions mais qui ne répondent pas aux besoins du quartier. Ils ont des super locaux sous perfusion par la Ville alors que eux ont des 40m<sup>2</sup> qu'ils n'arrivent même pas à payer.

Et puis l'autre truc, c'est que les assos de quartier en Politique de la Ville sont un peu en concurrence avec les autres assos. Et ça, la Ville ferme beaucoup les yeux là-dessus. Ils ont peur de voir d'autres acteurs arriver et de perdre des financements.

Et puis il y a le caractère un peu OVNI de ParisMix qui débarque. Pourquoi ils



s'implantent ici ? Est-ce qu'on a conditionné leur implantation à des objets de développement local pur ? Je ne crois pas que ça ait été fait... »

Au Mila, bien que le quartier n'ait pas été classé en Politique de la Ville jusqu'en 2015, un membre de l'équipe souligne l'ambiguïté des demandes institutionnelles, liées aux projets de requalification du quartier :

« On nous a demandé de faire des projets de territoire. Et en même temps, on n'était pas du tout soutenus pour ça. Mon ressenti, c'est que je pense que la Mairie a mis le Mila ici en se disant « On va remettre de la vie dans le quartier, c'est trop bien, ça va changer, il n'y aura plus de soucis »... Et je trouve ça un peu facile de leur part. Parce que moi, je ne suis pas médiateur social, mes prédécesseurs non plus. »

Explicitement ou non, à l'initiative de la Ville, ces deux clusters ont été implantés sur des territoires qui font par ailleurs l'objet de politiques publiques de requalification. Cela a induit pour les équipes et les entrepreneurs des difficultés d'insertion sur ce territoire, qui se sont traduites par des phénomènes de rejet violents et récurrents. Ce contexte ne s'est pas avéré favorable au développement des entreprises via leur emprise sur le territoire local. Par ailleurs, cela a induit de fortes tensions au sein des équipes et avec les entrepreneurs adhérents qui, pour la plupart, menaient des activités sans lien avec les acteurs du territoire.

Plus largement, la spécificité culturelle de ces fédérations d'entrepreneurs semble constituer un atout pour les institutions en charge de la Politique de la Ville. En 2015, dans le cadre du Contrat de Ville, la Ville de Toulouse a notamment lancé un appel à projets "Expérimentation culturelle" pour initier des projets culturels de territoires dans les quartiers prioritaires, « pour inscrire la Culture au cœur du développement urbain durable, en initiant des projets culturels de territoires<sup>91</sup>. » Cet appel à projets est présenté comme

« un levier d'action permettant de satisfaire aux enjeux de la cohésion sociale par une expérimentation innovante des quartiers prioritaires. Les territoires concernés sont ceux du périmètre de la nouvelle géographie prioritaire. Une attention particulière sera portée aux projets déployés sur le Grand Mirail. »

Les clusters musicaux et les productions des entrepreneurs musicaux s'avèrent ainsi intégrés à des stratégies, ou du moins des discours, de développement local. Le caractère expérimental de ces actions y est souligné, fragilisant encore davantage un secteur économique qui peine à trouver des modèles de stabilité. Enfin, soulignons que transparait à travers ces expériences parisiennes et cet appel à projets toulousain une attente forte des collectivités locales en terme de « cohésion sociale ». A Dijon, La Course Boutaric est née de la rencontre entre des entrepreneurs musicaux et un bailleur social, dans un contexte de démolition d'une tour d'habitations dans un

---

91 Source : Ville de Toulouse, 2015. <http://www.cultures.toulouse.fr>, consulté le 04 septembre 2016.

quartier sensible ; la « commande » passée aux acteurs culturels reposait sur l'évitement de phénomènes violents de contestation de la part de la population locale, comme cela avait été le cas lors de la précédente opération de ce type.

### **3.2.1.2. Les frontières administratives et institutionnelles fragmentent le territoire, en rupture avec les pratiques sociales**

Les territoires d'action des clusters sont organisés administrativement et politiquement. Cette organisation est hiérarchique mais également imbriquée. Du quartier à la région, des frontières sont posées par les institutions et les politiques territoriales. A Paris, le Mila se situe ainsi dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, administré par une Mairie de quartier, qui lui-même est une composante de la ville, administrée par une Mairie centrale. Le Grand Paris, lui aussi structuré administrativement, constitue un échelon supérieur qui inclut la ville de Paris. Chacune de ces échelles est régie selon des compétences, réparties entre les institutions mais parfois redondantes, et des outils ou dispositifs au service de politiques singulières, pas toujours coordonnées.

Cette structuration des territoires influe sur les définitions stratégiques du cluster et les actions qu'il mène. Le Mila a été créé en 2002 à l'initiative d'une élue de la Mairie du 18<sup>e</sup> arrondissement. Sa vocation était la valorisation foncière d'un quartier. Paris Habitat, qui assure la gestion de la plupart des immeubles du quartier, est devenu partenaire du projet. La Mairie centrale assurait le financement d'un poste de coordinateur.

Ceci a constitué le cœur de l'activité du Mila, et l'existence juridique du cluster a été motivée par l'exigence d'une sélection des entreprises candidates à l'accès à ses services qui soit dégagée des contingences municipales. Ultérieurement, alors qu'un nombre conséquent d'entreprises s'étaient installées dans ce quartier, la Mairie du 18<sup>e</sup> arrondissement a sollicité le Mila, notamment pour des actions qui relèvent de l'animation culturelle et du développement social. La coordinatrice souligne la difficulté de devoir ménager cet acteur public de proximité, même s'il n'est pas son financeur :

« Je trouve que la Mairie du 18<sup>e</sup> nous en demande beaucoup, et ce n'est pas eux qui nous financent, c'est la Mairie centrale. Mais quand on va les voir pour dire qu'il y a un vrai souci, ils ne nous aident pas. Par exemple, quand il y a eu la fusillade, ils n'ont pas compris qu'on ait annulé l'événement. « Mais Aude, il faut continuer ! ». « Oui, mais il y a quelqu'un qui est mort ». « Oui, mais c'est pas un gars du quartier »... Ouaaahhh ! D'abord, si, et puis quand bien même ! Et le jour où nous on devait faire notre fête qu'on a annulée, ils ont fait un recueillement religieux ; on n'allait pas faire une teuf !

A la mairie de quartier, ils n'ont pas compris qu'on annulait. Et après, ils voulaient qu'on

le refasse. Mais nous, on avait engagé des frais, j'avais payé une chargée de prod, payé des locations en avance, etc. et en fait, ils ne nous ont pas aidés. Faites-le, faites des trucs, mais on n'a pas un centime pour vous.

Un phénomène d'appropriation semble s'être opéré au sein de l'institution : financé par la Ville et implanté dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, le Mila pourrait de fait être sollicité par la Mairie de quartier. Parallèlement, un climat d'indifférence, et parfois de tensions, s'est instauré entre les entreprises du cluster et les habitants du quartier. Ceux-ci, notamment des jeunes, semblent avoir exprimé via les structures sociales et la Mairie de quartier à la fois des intentions de bénéficier des mêmes avantages pour installer leurs propres activités commerciales et des attentes en terme d'animation musicale ou d'organisation d'événements.

Enfin, le développement du grand Paris a situé de fait le Mila dans un territoire plus large, sur lequel se sont développés des enjeux liés aux industries créatives. L'implantation de *Warner France* à proximité a renforcé cette dynamique d'émergence d'un pôle local liés à la musique - sous une forme de district musical [Brandellero & Calenge, 2008, p.5] - et a assuré un lien avec les projets d'aménagement en œuvre de l'autre côté du boulevard périphérique.

Ces différents enjeux, gérés par des collectivités et institutions distinctes, avec des objectifs différents et parfois contradictoires, ont progressivement complexifié la capacité du Mila à se situer au regard de ces territoires institutionnels. Un contexte de baisse des financements de ces collectivités a incité le Mila à collaborer - un projet de fusion a été posé - avec ParisMix. L'une de ces coopérations a, par exemple, consisté en l'organisation d'un événement dans le cadre du Disquaire Day, une opération nationale de valorisation de la distribution locale de musique enregistrée. En complément d'un contexte social tendu sur le quartier, les labels adhérents du Mila disposaient de trop peu d'espace pour un tel événement dans les locaux du Mila. « J'ai donc proposé de le faire chez ParisMix », explique une coordinatrice. « Ils ont un plateau, de vraies bonnes conditions. Et en fait, j'ai appris que la Mairie n'était pas contente qu'on ne le fasse pas dans le quartier. » Les deux clusters, tous deux situés dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, sont distants de quelques centaines de mètres, mais les enjeux publics semblent distincts, voire en concurrence.

En 2016, la Préfecture a redéfini sa carte des quartiers prioritaires. Le Mila est désormais sur l'un d'eux. Malgré de nouvelles opportunités de financement, le cluster est impliqué dans de nouveaux rapports aux territoires. Un agent de développement local souligne les complexité induites par ces découpages administratifs et politiques :

« Ce redécoupage, ça isole certains territoires qui étaient auparavant soudés. Et tout s'arrête au périph. Oui, et ça n'évoluera pas avec le Grand Paris. Alors qu'on est à trois minutes, la vie s'arrête au périph. Mais les gens eux, ils traversent.

Quand on travaillait avec le réaménagement de la Porte de Clignancourt on avait envie d'aller travailler avec nos voisins de Saint-Ouen mais non, pas possible. Je crois que c'est une question de manque de courage. On nous dit que la Mairie du 18e doit régler ses comptes avec la Mairie de Saint-Ouen. La Mairie de Paris affiche telle position... du coup au niveau local, on ne met rien en place. »

Le cluster se trouve ainsi en tension entre son projet de revitalisation urbaine et de développement économique et des ruptures territoriales, des frontières administratives, qui le circonscrivent sur un périmètre de quelques rues.

ParisMix a quant à lui été créé en 2005 avec l'appui de la Mairie centrale, est s'est implanté dans un quartier « prioritaire », qualifié par la Mairie elle-même comme « en déshérence ». La Régie Immobilière de la Ville de Paris - RIVP - est propriétaire du bâtiment. En 2013, face à des attentes des financeurs d'implication du cluster dans le développement local, ParisMix et plusieurs de ses adhérents lancent un chantier école, dont la réussite a été soulignée. Cependant, les frontières institutionnelles ont ici encore posé leurs limites : une bonne part des personnes qui ont suivi ce chantier ne résidaient pas dans le 18e arrondissement :

« On nous a reproché que ce n'était pas du recrutement local, beaucoup venaient du 19e... Mais bon, ça aussi c'est des constructions qui sont à nous. Pourquoi il faudrait que ce soit exclusivement destiné aux jeunes du quartier ? Pour plein de raisons, peut être que quand on se lance dans un chantier d'insertion, on préfère que ce soit de l'autre côté plutôt que dans son propre quartier. Mais ça on n'en tient pas compte. Tout territorialiser, c'est complètement absurde. »

Malgré une action jugée exemplaire et qui, de surcroît, ne relève pas de ses objectifs initiaux, cette initiative de ParisMix et de plusieurs de ses adhérents s'est heurtée au décalage entre des pratiques sociales et des structurations administratives du territoire.

En Poitou-Charentes, la dizaine d'acteurs culturels adhérents du Pôle régional des Musiques Actuelles - PRMA - a mis en œuvre des actions de concertation avec les institutions locales. Une construction collective s'est opérée au fil de longues années afin d'aboutir à une vision commune des opportunités de structuration de la filière des musiques actuelles sur le territoire régional. La Loi de 2015 fixe que cette région fusionne avec l'Aquitaine, ce qui semble signer l'abandon complet de cette démarche de fond entreprise en région. La Directrice du cluster s'oppose à la fusion du PRMA au sein d'une structure qui serait pilotée par Bordeaux de l'Aquitaine, sans considération avec le travail effectué :

« Avec la fusion des régions, on a beau être représentants de la société civile, on nous demande de nous mettre en ordre de marche. D'ici six mois, le PRMA n'existera plus, et on fusionnera avec d'autres structures. Sur le principe, je n'avais pas d'a priori négatifs, si ça avait été construit logiquement, de manière concertée, avec des étapes de travail

pour parler des valeurs, etc, ok. Mais la fusion, elle a été posée il y a un an et demi. C'est une décision politique. Et, même si les administrateurs du cluster, eux, préfèrent chercher un compromis, personnellement, en tant que Directrice, je suis hostile à cette fusion. La Région a financé une mission qui a pour objectif de cautionner sa décision. Ils maintiendront sûrement des équipes territoriales, mais avec une seule structure, qui sera une asso, un peu pilotée par la Région... »

La réorganisation administrative et politique des territoires induit ici une remise en cause totale d'une dynamique locale concertée. A Toulouse, les adhérents du cluster MASphère pourraient disposer de locaux sur un quartier distinct de celui où s'est implanté une partie du projet - la pépinière, le centre de ressources, les studios, la salle de concerts, etc. En quelques années, les projets des institutions ont évolué et se concentrent désormais sur d'autres territoires à aménager ou revivifier, induisant une rupture forte de la cohérence des projets de clusters. A Saint-Etienne, culture et coopération se heurte à une situation similaire.

Ces quelques exemples illustrent l'implication des structurations territoriales administratives et politiques sur les projets et actions des clusters et de leurs adhérents. Ces territoires où se déploient les activités des clusters sont imbriqués les uns aux autres, régis par des stratégies distinctes et parfois discordantes, redéfinis au fil du temps ou constituent les objets d'une attention prioritaire selon les temporalités politiques et institutionnelles. Les pratiques des habitants et acteurs locaux s'avèrent, au quotidien, assez peu conditionnées par ces frontières et strates territoriales. Cependant, les politiques de soutien et de développement de ces acteurs, parmi lesquels les clusters musicaux que nous avons observés, s'avèrent ciblées et localisées. Cette rupture entre des pratiques et attentes locales et des cadres institutionnels rigides complexifie les modalités d'action des clusters, difficilement établies de manière durable, voire annihile le principe même des projets. Elle induit également des tensions au sein des clusters et avec les acteurs du territoire.

### **3.2.1.3. Des clusters au coeur d'une lutte des places**

« Vous nous avez pris notre quartier ». Des jeunes ont ainsi exprimé à une coordinatrice Mila un sentiment de dépossession, face à l'installation de labels et autres entrepreneurs musicaux dans des « boutiques », des rez-de-chaussée d'immeubles.

Six des huit clusters musicaux observés sont implantés, du moins en partie, dans des infrastructures, des bâtiments. Cela situe de fait l'activité quotidienne et les projets sur des territoires locaux. Or, sur ces territoires agissent d'autres acteurs, tant dans les domaines de la culture et du socio-culturel que dans le champ économique, de la formation, de l'insertion, etc. Les habitants eux-mêmes sont parfois porteurs de

projets économiques, notamment d'activités commerciales de proximité ou de services.

Nous l'avons souligné, ces clusters sont implantés sur des quartiers marqués par des difficultés socio-économiques et participent de processus de reconstruction de ces territoires. Destiné à être « revitalisé », l'environnement proche est, au moment de l'implantation du cluster, globalement dégradé, avec peu de services publics accessibles et d'activités commerciales. Progressivement, par des effets de gentrification et de valorisation foncière, l'espace devient un enjeu de tensions entre le cluster et ses adhérents et le tissu local.

Le Mila a été créé pour que des entreprises des musiques actuelles installent leurs bureaux et espaces de travail dans ces quelques rues, sous la Mairie du 18<sup>e</sup> arrondissement. En ce début des années 2000, les rez-de-chaussée commerciaux de la plupart des immeubles étaient vacants, abandonnés dans un environnement urbain dense mais marqué par des phénomènes de violence et de trafic de drogue. Quelques années plus tard, un entrepreneur adhérent estime que « les gens du quartier ont compris qu'il y avait plus de vie, moins de gens qui fumaient du crack et que les commerces et les restaurants du quartier s'en portaient mieux... tout le monde est content quoi. » Pour autant, les locaux du Mila et les boutiques sont fermés à clés ou par digicode. Devant, des groupes tiennent les trottoirs, toute la journée ; masculins, la trentaine, ils discutent et observent les allées et venues. « C'est deux mondes qui se côtoient », résume une adhérente. C'est l'un de ces jeunes habitants des immeubles qui a interpellé la coordinatrice, qui dit avoir tenté à plusieurs reprises d'établir « le contact » :

« Il y a des éducateurs de rue ici. Pour moi, la Mairie aurait dû me les présenter, organiser des moments de rencontre. Et on s'est rencontrés au bout de deux ans. On se croisait tous les jours, on ne savait pas qui on était. Et cet éducateur, il m'a dit « Mais à chaque fois qu'il y a un truc ici, c'est toujours un mec qui fait de la musique le prend. Moi les jeunes ici ils ne peuvent rien faire. » Il y a un adhérent qui m'a dit que, quand il a eu une boutique par le Mila, les mecs sont venus le voir : « Ouais nous on voulait ouvrir un Kebab, on peut vraiment rien faire dans le quartier. » Alors il a répondu : « Mais la boutique, ça fait dix ans qu'elle est libre, pourquoi tu ne l'as pas ouvert ton Kebab? » Dans tous les cas, il ne l'aurait pas fait, mais, j'ai entendu ça quand même : « Vous nous avez pris notre quartier ».

Un adhérent estime que « peut-être, l'erreur stratégique, c'est que c'est pas les pieds d'immeubles qu'il fallait viser. C'est les immeubles en entier, pas juste des boutiques. » Ces « boutiques » semblent en effet avoir renforcé une distance, une coupure, entre ces entrepreneurs de la musique et les habitants.

« Ce qui lui a fait dire qu'on avait volé leur quartier, c'est le fait que ce soit des bureaux fermés, et non pas des boutiques ouvertes. Et c'est le fait que ce soit des gens de la



musique. Vous les boîtes de prod, vous êtes venues là, mais vous n'en avez rien à foutre du quartier.

Un jour, il y a un journaliste des Inrocks qui était venu (le Mila fait bander les journalistes, c'est dingue. Il y a toujours des reportages). Le journaliste, je lui ai fait rencontrer l'éducateur de rue, parce qu'il voulait parler à des gens du quartier. Il fait « Ah oui, je connais bien le quartier, j'habite rue Hermel ». L'éducateur fait : « C'est pas le quartier, tu connais pas le quartier ». C'est à 50m d'ici... Donc, pour eux, on a pris le quartier, parce que c'est pas chez nous, c'est chez eux. D'après eux, c'est chez eux. Mais ça peut être chez tout le monde, merde ! »

ParisMix, construit sur un autre modèle, occupait un immeuble flambant neuf, au bout de la rue des Poissonniers. Le quartier est lui aussi résidentiel, moins dense qu'au Mila, notamment du fait de la proximité de la voie ferrée et du boulevard des Maréchaux. Une employée de la Ville résume le contexte :

« C'était une cité dortoir, qui a complètement muté, grosse gentrification dans le quartier depuis 2010. C'étaient des vrais coupe-gorge, beaucoup de trafic, on ne trainait pas. Et là, avec des ateliers d'artistes, et une population un peu bobo qui s'est installée, ça va mieux sur toute une partie de la rue. Mais sur la fin de la rue des Poissonniers, où est ParisMix, il n'y a rien. »

De 2008 à 2015, aucun contact n'a pu s'établir entre les adhérents et l'équipe du cluster et les habitants et acteurs locaux. Ou du moins, si contact il y eu, ils étaient indirects : en trois années, de 2011 à 2014, dix-neuf cambriolages et/ou effractions ont visé les locaux de ParisMix. Un techniciens municipal analyse ces faits :

« Il y a un peu une lutte... les cambriolages, c'est je crois un groupe de personnes qui a clairement identifié que c'était le seul local dans le quartier où on pouvait trouver des ordinateurs ou autres choses. Au bout de dix ou vingt cambriolages, on peut se dire que c'est ciblé. Et, il n'y a pas eu ça au Prine<sup>92</sup> ou à Léo Lagrange, juste à côté... je crois vraiment qu'ils ont été perçus comme des OVNI. Le bâtiment est plutôt luxe pour le quartier. Et l'objet ParisMix est complexe. Pendant deux ans, j'ai rencontré des gens, des assos, et même des institutionnels qui me demandaient : « C'est quoi, qu'est-ce qu'ils font ? »

Pour des motifs singuliers, qui tiennent autant à leur environnement social et économique qu'aux projets et aux équipes, les deux clusters parisiens ont donc été impliqués dans des tensions sociales avec les acteurs locaux. L'absence de relais institutionnel, tout comme celle d'espaces ou moments de rencontre entre « ces deux mondes », ont généré des phénomènes d'incompréhension et de rivalité qui se sont exprimés de manière violente. En contribuant à remodeler l'espace local et à

92 Le Prine, pour Paris Région Innovation Nord-Express, est un incubateur et hôtel d'entreprises de 2 700m<sup>2</sup> géré par Paris Région dans des locaux de la RIVP, à 100m des locaux de ParisMix. Une d'une quarantaine de bureaux sont destinés aux entreprises « de l'innovation, des technologies de l'information et de la communication et du numérique ». Source : <http://incubateurs.parisandco.com>, 2015. Consulté le 06 mai 2016.

renforcer des processus de gentrification, les clusters ont symbolisé une forme d'« intrusion » sur des territoires qui étaient habités, vécus et organisés. « La dimension culturelle est fondamentale dans tout processus de gentrification comme facteur de valorisation et de légitimation » [Pincon-Charlot, 2004, p. 75]." Les architectures de leurs bâtiments, l'absence de hubs où sont susceptibles de se rencontrer entrepreneurs et habitants, le peu d'événements visibles, le statut hybride public-privé, constituent notamment des caractéristiques de ces clusters qui ont contribué à son rejet par une partie de la population. Cette « lutte des places » a induit un rapport de défiance entre ces dispositifs et leur environnement social. Elle a également généré de fortes tensions au sein des équipes des clusters et perturbé l'activité des entreprises adhérentes. Celles-ci, en renforçant systèmes de sécurité et méfiances, ont à leur tour nourri ce climat conflictuel avec la population locale et les acteurs locaux.

Ces phénomènes n'ont pas été observés auprès des autres clusters. Cependant, sur la métropole nantaise, la concentration des activités de Trempolino sur le site de La Fabrique de l'Ile de la Création, au coeur de la ville, s'est accompagnée de tensions institutionnelles, notamment entre Nantes et certaines communes voisines. Trempolino y menait des activités désormais stoppées. Par ailleurs, l'institutionnalisation de Trempolino, par son inscription de fait dans ce gigantesque projet d'aménagement urbain, a exclu un ensemble d'acteurs culturels de son réseau de partenaires [Jouvenet, 2006, p. 247]. Associatifs ou non organisés, aux pratiques « alternatives » ou « underground », dans des logiques de recherche-action hybride plutôt que de productions planifiées, ces acteurs ont perdu l'accès à des sites - les anciennes friches de l'Ile et du port - désormais réhabilités et assignés à des acteurs officiels.

### **3.2.2. Les clusters culturels au carrefour d'une hétérogénéité d'enjeux extra-territoriaux**

Parallèlement à des dynamiques locales, impulsées par les collectivités ou des acteurs privés ou émanant du territoire et de ses acteurs, d'autres phénomènes se cristallisent au sein des clusters musicaux observés et via leurs activités. Nous posons ici ces dispositifs comme des relais, des vecteurs d'un ensemble de dynamiques sociales extra-territoriales. Notamment, et surtout lorsque leur déploiement s'insère dans des stratégies de territoires créatifs, ils contribuent à conforter un ensemble de valeurs dominantes liées aux rapports sociaux inter-individuels, à la place du travail ou encore à un enrichissement croissant de centres urbains marqués par le loisir et l'événement.

Ces clusters sont promus par des institutions et collectivités elles-mêmes soumises à

l'influence de dynamiqués globales, portées et relayées par d'autres institutions - l'État, l'union européenne, l'ONU, l'OMC, etc. - et des acteurs privés - lobbies industriels et politiques, acteurs majeurs des ICC, aménageurs, etc. [Djian, 2005, p. 137]. L'existence même des clusters, ainsi que leurs modes d'organisation et d'action, participent, souvent de manière implicite, d'un ensemble de valeurs et croyances liées à l'organisation de nos sociétés. Nous en identifions deux types principaux, susceptibles d'ailleurs de s'avérer discordants avec les projets des entrepreneurs adhérents. D'une part, ces clusters musicaux constituent des ressources pour la mise en événement de la ville et du territoire. D'autre part, ils renforcent des dynamiques de gentrification en œuvre sur les territoires urbains et contribuent à la vulgarisation et à la normalisation d'un certain rapport des individus au travail promu par le capitalisme.

### **3.2.2.1. Les clusters musicaux comme acteurs de l'animation culturelle locale**

Les clusters observés rassemblent des entrepreneurs spécialisés dans la production de musique. Ils sont implantés sur un territoire local, et ils sont pour la plupart créés et financés par les pouvoirs publics. Concomitamment, ces mêmes décideurs publics développent sur ces mêmes territoires des politiques de valorisation de la créativité et de la création. Afin de rendre visibles et sensibles ces politiques, notamment dans un objectif d'attractivité, des événements et manifestations sont organisés ou soutenus sur le territoire.

L'image actuelle de la ville de Nantes s'est construite dans les années 1990. Deux axes ont guidé cette construction : la mise en visibilité d'une vivacité culturelle et le territoire de l'Ile de Nantes, un espace à aménager situé au centre de la ville. Le Directeur de Trempolino pose ainsi l'action culturelle et la structuration des acteurs culturels comme enjeux fondamentaux qui ont, entre-autres, fait émerger La Fabrique et le Cluster de la Création :

« Ayrault a tout de suite compris que la reconquête de la ville et un projet sur la ville passaient par des actions rayonnantes et par un travail de proximité. Avec l'enjeu pour une nouvelle équipe de donner des signes nouveaux aux acteurs culturels.

Un enjeu de territoire important, autour de l'Ile de Nantes, qui avait une force évidente. C'était une friche en plein centre ville, une capacité à re-dynamiser la ville très fortement. Nantes s'est prise au jeu du succès des Allumées, qui a été un facteur de ré-appropriation de la ville. Qu'est-ce qui se passe ? C'est une ville qui bouge alors qu'on pensait c'était une ville endormie. A un moment, la Ville a fait une communication genre Côte Ouest, ça bouge à l'Ouest. Et ils ont arrêté. La ville a, à un moment, compris que ce réveil culturel amenait de la communication et que cette communication faisait la notoriété de la ville. Et finalement cette communication classique que peut faire une

ville en disant venez à Nantes on est les meilleurs, ils ont arrêté de la faire parce que cette communication, ils l'avaient directement en investissant sur les projets culturels, sans investir sur du vent. »

Le développement culturel a donc ici permis à la fois aux Nantais de se ré-approprier leur ville, et à la fois à la Ville d'améliorer sa notoriété et son rayonnement international. Progressivement, mais selon cette stratégie, l'Ile de la Création et sa concentration d'acteurs culturels et créatifs au coeur de la ville deviennent les ingrédients stratégiques de politiques publiques de valorisation du territoire et de stratégies de communication.

« Une des réflexions autour du cluster, c'est venu sur la nécessité de se positionner sur l'échiquier européen. Et une réflexion sur le fait que la culture devenait un élément de distinction pour Nantes et à partir de là, c'était quoi les nouvelles étapes ? Ça faisait sens dans cette échelle européenne. »

Le cluster Trempolino et La fabrique ne constitueraient donc pas prioritairement des réponses à des besoins d'acteurs culturels - même si ces réponses peuvent par ailleurs être partiellement apportées - mais des outils de valorisation et de distinction du territoire à l'échelle internationale. Sur l'Ile de Nantes, à proximité du site de La Fabrique qui regroupe Trempolino, Stereolux et quelques acteurs associatifs, Les Machines de l'Ile constituent à la fois un pôle d'attraction touristique fort et un objet de communication institutionnelle déployé à l'échelle internationale. Dans l'héritage des Allumées, du Lieu unique, des productions de Royal de Luxe, la communication culturelle nantaise s'est développée sur une imagerie de la créativité par la rencontre de la poésie et de la technique. Le Voyage à Nantes<sup>93</sup> et Les Machines de l'Ile revivifient et confortent cette image, désormais fortement ancrée à l'échelle internationale.

A Paris, ParisMix a défini son projet de système Productif Local - SPL - en posant « Paris, capitale des musiques du monde ». Le Mila constitue lui aussi un outil de distinction du territoire par l'action culturelle. La Ville est internationalement reconnue pour son patrimoine et sa diversité culturels :

« Avec ses 400 spectacles quotidiens (hors cinéma), Paris figure parmi les meilleures scènes du monde, et c'est là un atout d'importance pour attirer les cadres des entreprises internationales dans leurs choix d'implantation. »<sup>94</sup>

Dans le secteur de la musique, Paris incarne la « French Touch », une spécificité esthétique française dans le domaine des musiques électroniques. Elle dispose de

---

93 Le Voyage à Nantes est une Société Publique Locale de Nantes Métropole, agence de promotion touristique. Depuis 2012, elle propose un ensemble de parcours de découverte de la ville autour d'oeuvres et événements culturels et créatifs. La structure est dirigée par Jean Blaise, Directeur artistique à l'origine des principaux événements nantais et acteur majeur pour le développement culturel local.

94 Source : Rapport du Conseil de développement Economique Durable de Paris - CODEV -, Mairie de Paris, 2006.

lieux de diffusion reconnus dans l'histoire des musiques actuelles. En revanche, la Ville se distingue assez peu par des événements dans ce secteur. Afin de valoriser les labels adhérents du Mila et d'affirmer une identité Musiques actuelles de la capitale, un festival a été organisé à la demande la Mairie. Quatre éditions ont eu lieu. L'une des entreprises adhérentes du cluster avait en charge la production de ces événements :

« Comme il y avait une grosse volonté politique de la Mairie de justifier cette mise à disposition des bureaux par rapport aux riverains et aux loueurs d'apparts, ils incitaient à créer des événements, dont un festival destiné à présenter les artistes du quartier.

Il y a eu deux étapes. D'abord IndéTendances, qui regroupait des artistes de labels indépendants, avec des dates dans des grandes salles : Cigales, Elysée Montmartre... On a failli faire une date payante avec 10 000 personnes. Il y avait une forte volonté et beaucoup d'aides de la Mairie, 40 000 euros. J'étais chargé de la programmation et de la production, avec la responsable Mila.

Au bout de deux ans, on a arrêté ce festival, qui était un gouffre. Ils ont transformé ça en « 18 en Scène », un peu la même chose mais dans des lieux plus petits. »

La mise en visibilité des musiques actuelles sur le territoire s'est donc ici conjuguée avec la nécessité de valoriser le cluster et de justifier son existence et ses soutiens publics [Djian, 2005, p. 146]. Ces festivals ont permis à cet entrepreneur producteur de conforter son activité : « Pour la structure, c'est bien, parce que tu deviens programmateur d'un festival, tu prends un peu de poids ». Les retombées pour le cluster et les labels dont les artistes ont été programmés semblent en revanche faibles. Un adhérent exprime le décalage entre l'activité des entreprises et les attentes des acteurs publics :

« Ici, l'activité dominante, c'est le label, la maison de disque, ce qui n'est pas le plus visuel et le plus visible. Sinon, on met une estrade sur le rond point et on fait un concert à la fête de la musique, mais pour les labels ça n'a pas d'intérêt, et je ne suis pas certain que c'est comme ça qu'on aménage le territoire. »

L'organisation de ces festivals s'est avérée très chronophage pour la coordinatrice. D'autres sollicitations, plus ponctuelles, ont marqué les activités du Mila. Cependant, les relations tendues avec les acteurs locaux et habitants ont constitué des obstacles majeurs. Deux éditions du Disquaire Day se sont déroulées dans les locaux du Mila. Là encore, la configuration du bâtiment a empêché le contact :

« Un disquaire, c'est un lieu ouvert, donc ils peuvent venir. Des bureaux, c'est pas un lieu ouvert. Je ne peux pas leur dire « Passez Passez quand vous voulez ». Et ça, je pense que ça joue. »

Si ce n'est pas au sein des locaux du Mila, la rue et l'espace public peuvent-ils constituer des espaces de mise en visibilité [Voirol, 2005] ? Sans la collaboration des

structures sociales du quartier, l'organisation d'événements extérieurs semble elle aussi complexe :

« Ceux qui organisent le disquaire Day, ils nous ont demandé, ici, qu'on fasse ça mieux, avec des concerts dans la rue. Moi, j'ai refusé. Hors de question qu'on fasse des concerts ici dans la rue, parce qu'on l'a déjà fait et ça s'est mal passé avec les mecs du coin. »

Face à des demandes plus ou moins explicites de la part des financeurs et des partenaires, les clusters musicaux tentent de développer localement diverses formes d'action culturelle. Leur objectif réside dans l'articulation d'une valorisation de leurs adhérents et activités avec des temps et espaces de mise en visibilité, de publicisation de ces activités.

Outre les événements musicaux, et parfois sans lien direct avec les activités de leurs adhérents, les clusters tentent de mener des actions culturelles à destination des acteurs locaux et habitants : chantiers d'insertion - ParisMix -, des sessions de découverte de studios d'enregistrement et des ateliers de MAO - Trempolino -, l'accès à des centres de ressources - MASphère, Trempolino. A Dijon, La Coursive Boutaric a en revanche bâti son projet de cluster sur la fédération d'acteurs culturels qui cherchent à combiner action culturelle locale et activité économique sur les marchés. Le cluster se positionne ici, dans un contexte de réhabilitation urbaine, comme un promoteur local de l'action culturelle, et ses financements et soutiens publics portent sur cette mission.

### **3.2.2.2. L'action sociale des clusters : pour le lien social et la paix, mais aussi pour la gentrification et la mise au travail**

Lorsqu'ils se situent sur des « quartiers prioritaires » ou « zones urbaines sensibles », les clusters culturels - ParisMix, La Coursive Boutaric - sont impliqués, activement ou non, dans des politiques d'action sociale. Se superposant à des politiques culturelles ou économiques dont il sont également l'objet, ces actions publiques ont pour objectif de garantir une paix sociale en contribuant à renforcer des liens entre les acteurs locaux et avec les institutions. Nous venons d'évoquer le cas de la Coursive Boutaric ; ce contexte déclencheur d'une dynamique de cluster est encore énoncé, plus de sept ans après, pour situer l'action de la vingtaine d'entreprises qui le composent. Les documents de communication, les dossiers de demandes de financement et autres rapports ou études insistent sur le genèse de cette dynamique, dont de nombreux acteurs culturels soulignent la pertinence. Le site web du cluster<sup>95</sup> retrace ainsi l'historique d'une rencontre entre « un opérateur culturel et un bailleur social » :

« Plus ancien grand ensemble de l'agglomération dijonnaise, le quartier des Grésilles est classé ZUS (zone urbaine sensible) et compte plus de 4 000 logements sociaux. En

---

95 Source : <http://www.la-coursive.fr>, 2016. Consulté le 7 mars 2016.



1999, la démolition de l'immeuble des Lochères fait le constat d'un échec social douloureux (association contestataire, pétitions, acte criminel).

Soucieux de ne pas reproduire les mêmes erreurs, la Ville de Dijon et l'OPAC de Dijon (ex-Dijon Habitat) décident alors de mettre au cœur de leurs préoccupations les habitants de l'immeuble Billardon, second bâtiment voué à la démolition en 2003. »

Zutique Productions, l'« opérateur culturel », progressivement rejoint par d'autres associations et entreprises culturelles, a construit, sur cette commande et ce contexte social, un projet local basé sur l'expression des habitants. La démarche est relativement courante dans le cadre de la Politique de la ville, mais sa singularité tient au fait que ces acteurs culturels ont instauré et animé une dynamique de fond dans ce quartier, au point d'y installer en 2007 leurs bureaux. Si elles mènent parallèlement des activités destinées au marché, ces entreprises ont investi ce territoire sur la base d'une « idée innovante : la proximité avec les habitants, créatrice de mixité sociale, est porteuse de dynamisme pour le quartier et nourrit la dimension créative et artistique des opérateurs culturels. »

Le lien social se trouve donc ici renforcé, tout comme le projet artistique et économique des entrepreneurs culturels. Parmi les clusters observés, La Coursive Boutaric est le seul qui s'est construit et se maintient dans un relatif équilibre entre les partenaires – acteurs culturels, bailleur social, Ville et habitants et acteurs locaux. Et il est le seul où nous pouvons observer que le cluster, en tant que dynamique localisée de fédération, a attiré de nouveaux entrepreneurs qui venaient y chercher cet échange mutuel avec les acteurs du territoire.

A Toulouse, le cluster et le quartier Borderouge, sur lequel il est implanté, semblent en partie marqués par un profond traumatisme social et politique, dont les origines remontent à plus de quarante ans. Le quartier du Mirail, tel un insoluble point noir du développement harmonieux du territoire, a d'ailleurs re-surgi en 2014 comme objet de discorde entre candidats lors des élections municipales. Selon un coordinateur du cluster MASphère, le choix du site d'implantation a également relevé d'une volonté politique d'oublier ce traumatisme, ou du moins de veiller à qu'il ne se reproduise pas ailleurs :

« Le choix du site, c'est lié à l'espace disponible, mais aussi par ce que c'est sur un quartier en totale reconversion par la ville, un peu le quartier témoin, le poumon vert, de l'équipe Cohen, le maire de l'époque. Il devait aussi y avoir la Maison de l'Image, dédiée au cinéma, qui ne s'est pas faite parce que les travaux ont pris beaucoup de retard et que les élections ont eu lieu. Classique... En gros à Toulouse, on a eu un problème avec les quartiers périphériques. On n'est pas la seule ville, mais il y a un quartier, le Mirail, en banlieue, qui à l'époque a été le poumon vert de Toulouse, avec plein d'équipements. C'est devenu une banlieue désastreuse. Et l'équipe Cohen ne voulait surtout pas refaire la même chose avec Borderouge. »

L'aménagement du quartier du Mirail - « miroir » en occitan - des années 1960 à 1970, marque donc encore en 2010 les acteurs publics. Au-delà des stratégies et actions menées, le territoire ne se laisse donc pas ménager. Sur Borderouge, comme ailleurs, un cluster culturel serait-il aussi envisagé comme un élément structurant du territoire, qui l'empêcherait de déborder, qui participerait, en partie, à la paix sociale ?

Dans les autres cas que la Cursive Boutaric, les entrepreneurs ont peu intégré leur environnement social et culturel local dans leurs pratiques. En revanche, les clusters et leurs entrepreneurs culturels sont constitué des ressources pour le territoire, notamment lorsque celui-ci est marqué par une forte distance des habitants de leur employabilité sur le marché du travail. Pour Paris Mix, cela a notamment pris la forme de chantiers d'insertion et chantiers-école. Un coordinateur municipal local situe ce cluster comme une expérimentation institutionnelle d'un modèle de normalisation de ces territoires et de leurs populations :

« Je crois que, pour la Politique de la Ville, ParisMix était un enjeu de recherche d'un modèle économique. Un modèle qui permettrait du développement dans des quartiers défavorisés, de créer de l'insertion et de l'emploi. »

De fait, les chantiers d'insertion ont affiché un taux de réussite - accès à un emploi de droit commun ou sous contrat aidé - de 80 % des stagiaires. Au-delà de ces formes d'activités d'insertion, les équipes de développement local, qui mettent en œuvre le contrat de Ville dans les quartiers prioritaires, cherchent à nouer des partenariats avec les structures locales, dont les clusters. Sensibilisation, stages, formations ciblées : l'accompagnement des personnes en difficulté, qui s'appuie parfois sur les compétences et expertises des clusters culturels, a ici pour objet leur capacité à intégrer le monde du travail. Une intervenante précise :

« Ici, on est un quartier d'accueil, donc beaucoup de migrants. Avec les exigences du retour à l'emploi, c'est un frein à l'emploi s'ils ne parlent pas la langue. »

Ces politiques de développement local visent ainsi le retour à l'emploi de populations qui en sont éloignées. Un représentant de la Ville de Paris justifie même le développement de clusters culturels face à cet objectif. Outre les deux clusters musicaux, la municipalité a en effet initié ou soutenu d'autres dynamiques de clusterisation d'acteurs culturels, notamment dans le secteur du livre et de l'édition. Ce processus de polarisation d'activités culturelles et créatives concerne par ailleurs les secteurs de la mode - le Quartier de la Mode -, du numérique et de l'audio-visuel - le cluster 93 sur le Grand Paris, l'incubateur MacDonald voué aux métiers du numérique, etc.

« Il y avait un gros enjeu pour la Ville : sur 60 000 allocataires du RMI à Paris, 15000 relevaient de pratiques artistiques et culturelles. »

Ce représentant municipal évoque ici le cas précis de La Fontaine aux Livres, cluster du secteur de l'édition :

« A l'époque, il y avait une forte proportion de personnes au RMI qui se réclamaient dessinateurs, auteurs, etc, du coup, comme la Ville organisait sa politique d'insertion, Fontaine aux Livres a perçu une aide au titre du programme départemental d'insertion pour le soutien à ces allocataires du RMI. C'est parti comme ça et ça a rencontré la volonté d'un entrepreneur, petit mécène, qui mettait à disposition des locaux et créait une asso pour soutenir la filière du livre, etc. »

Le transfert des indemnités des RMistes du Département vers les employeurs constituerait ainsi un levier du développement local, via le retour à l'emploi de citoyens vivant de minima sociaux. D'ailleurs, le Conseil de Développement Economique de la Ville de Paris proposait en 2006 « d'avoir recours à ces RMistes pour animer la culture sociale » :

« Ils deviendraient eux aussi des médiateurs pour diffuser la culture à Paris. La Ville de Paris devrait redéfinir ces programmes avec les commissions d'insertion du RMI. Des interventions artistiques en hôpital, en prison, etc. sont des éléments clefs de l'insertion et la ville de Paris pourrait participer aux différentes initiatives ministérielles prises sur ces sujets. Plus généralement, nous pensons que la Ville de Paris doit analyser de manière spécifique le problème des 10 000 RMistes culturels de Paris (20 % des RMistes), et notamment de leur insertion. »

Dans les faits, les membres des équipes en charge de l'animation des clusters musicaux observés, tout comme de nombreux salariés des entreprises adhérentes relèvent souvent de ces minima sociaux ou de contrats aidés, de type Contrats d'Avenir, Contrats d'Accompagnement dans l'Emploi, ou Contrats Tremplin, qui leur sont associés. En complément de ces contrats aidés, nous avons vu plus haut - partie 2 - que des entreprises adhérentes de ces clusters recourent, plutôt qu'à des contrats pérennes, à diverses tactiques qui s'appuient sur un statut d'indépendant des personnes qui participent à la vie de l'entreprise. Ces « collaborateurs » allient ainsi statut d'intermittent du spectacle, bénéficiaire du RMI, statut d'auto-entrepreneur, etc. Au-delà d'une précarité des emplois, qui mobilisent souvent les individus sur des temps partiels, ces « montages » permettent un allègement des charges patronales pour l'entreprise. Notons cependant que ces relations professionnelles semblent contenter ou du moins convenir à chacun des parties.

Une étude de l'Insee de 2015<sup>96</sup> permet de caractériser les niveaux de revenus moyens constatés en France pour des personnes sous statut d'auto-entrepreneur :

« Un auto-entrepreneur perçoit en moyenne 430 euros de revenu par mois. Parmi les indépendants « classiques », les femmes perçoivent des revenus inférieurs de 40 % en moyenne à ceux de leurs homologues masculins. Les non-salariés des secteurs

---

96 Source : Les non-salariés dans les activités culturelles, Insee, 2015.

culturels, notamment les auto-entrepreneurs, cumulent fréquemment indépendance et activité salariée ; ils exercent alors un emploi salarié le plus souvent étranger au monde de la culture, et la majeure partie de leur revenu d'activité global provient de leur activité salariée. »

Enfin, ParisMix, comme MASphère, Culture et Coopération, ou Le Damier, ont également développé des Groupements d'Employeurs<sup>97</sup> - GE - pour leurs adhérents. Leur principe réside dans la mutualisation de postes de travail entre plusieurs employeurs. Les métiers concernés relèvent des « fonctions support » : saisie comptable, communication web et web-promotion, développement et mise à jours des outils de communication, etc.

L'employé est salarié, pour une fonction, par le groupement. Son temps de travail est réparti entre différents employeurs, à qui le GE facture au pro rata du temps utilisé. Rappelons que les GE ont été créés pour la gestion d'emplois saisonniers, initialement dans le secteur agricole. Les entreprises qui ont recours aux GE se délaissent d'une gestion administrative lourde ou de contrats ponctuels avec des coûts de facturation un peu plus élevés que via ce dispositif.

Cependant, cette forme de contrat de travail reste précaire : la rémunération effective reste conditionnée aux besoins des entrepreneurs, même si ceux-ci sont souvent contraints de s'engager sur une durée de plusieurs mois. Par ailleurs, les conditions de travail du salarié s'avèrent complexes. Elle perpétuent, finalement, une double précarité : celle du travailleur saisonnier et celle du travailleur indépendant qui partage son temps entre plusieurs clients aux modes de fonctionnement distincts. La directrice de l'un des GE précise les formes de cette précarité :

« On est sur du risque humain. Il faut savoir faire des paliers d'au moins six mois pour voir ce que ça donne par rapport aux besoins des entrepreneurs, aux compétences des salariés, évaluer si cela est suffisant ou pas, si l'employé s'adapte aux différentes façons de travailler de ses différents employeurs, etc. Cela pose de gros enjeux de volume et de répartition du temps de chaque salarié entre ses différents employeurs. L'anticipation des besoins et du temps est donc nécessaire pour s'organiser efficacement pour tous ; or certains employeurs ne prennent pas le temps de cette anticipation. »

Par ailleurs, les contextes de travail s'avèrent fortement discordants d'une entreprise à l'autre. Le salarié est ainsi contraint à s'adapter aux personnalités des dirigeants ou supérieurs hiérarchiques, à leurs demandes et aux modes de fonctionnement humains et organisationnels :

---

97 Les groupements d'employeurs existent depuis les années 1990 dans le secteur culturel. Les premiers groupements d'employeurs ont été créés en 1985 dans le secteur agricole, suite à une loi promulguée cette même année, afin de gérer le caractère saisonnier des emplois. La forme juridique des GE, statut nécessaire à la mutualisation d'emplois, est exclusive à la France. Il existe cependant un Centre européen de Ressources pour les GE – CERGE, avec quelques expériences dans d'autres pays. Environ cinquante GE Culture sont identifiés en 2015, dont 30 réellement actifs. Source : <http://federonslesgeculture.com/>, 2014. Consulté le 27 novembre 2015.

« Des structures culturelles adhérentes veulent parfois tout en ne payant pas grand chose : entre saisie comptable, gestion des contrats, édition des bulletins de paye, une grande diversité de tâches différentes sont demandées, ce qui entraîne des coûts, du temps de travail, mais aussi un assez haut niveau d'expertise du salarié que les entrepreneurs ne sont pas tous prêts à assumer. »

Polyvalent, adaptable, expert, souple dans ses horaires et disponibilités... les emplois créés s'avèrent donc potentiellement précaires et exigeants. Plusieurs GE tentent ainsi de minimiser ces risques. L'une des orientations réside dans le principe qu'une partie du temps de travail rémunéré du salarié soit consacrée à la qualification du personnel en interne. L'objectif réside ici dans une gestion interne des tâches à moyen terme, ce qui offre aux entrepreneurs une meilleure autonomie de gestion. En revanche, à long terme, si un volume suffisant d'adhérents ne permet pas de compenser le temps de travail ainsi perdu, le salarié reste dans une situation de précarité d'emploi.

Les clusters observés apportent de manière indéniable des services et ressources aux entrepreneurs. Ils permettent également de renforcer, parmi d'autres dynamiques, les liens sociaux dans des quartiers ou sur des territoires qualifiés par les institutions de « sensibles » ou « en difficultés ». Néanmoins, le développement et l'activité des clusters et de leurs membres participent également, et par le biais de leur action socio-culturelle, à des dynamiques plus globales de renouvellement des populations de ces territoires et de leur remise au travail. La gentrification s'observe dans la plupart des quartiers concernés ; elle est d'ailleurs souvent explicitement affirmée en objectif par les collectivités locales et aménageurs. Enfin, si des emplois sont créés directement et indirectement du fait de l'activité des clusters, deux remarques limitent la plus-value qualifiante de ces dispositifs. D'une part, notamment au sein des entreprises adhérentes, il semble que ce soient moins les effets coopératifs des clusters qui permettent ces créations d'emplois qu'un ensemble de ressources mutualisées, d'avantages liés au foncier et de tactiques opportunistes d'appui sur des dispositifs publics d'aide au retour à l'emploi. D'autre part, les emplois créés ne constituent que de manière marginale des réponses à la précarité des emplois du secteur de la culture. Temps de travail partiels ou partagés, contrats aidés et à durée limitée, mobilité et souplesse des horaires maintiennent les travailleurs dans une situation complexe pour l'équilibre de leurs vies personnelles.

Ces phénomènes peuvent être référés au paradigme de la création, selon lequel les modes d'organisation - notamment socio-professionnels - des entrepreneurs des industries culturelles ont tendance à se normaliser et à concerner d'autres secteurs économiques que la culture. [Bouquillion, Miège & Moeglin, 2013, p. 67].

### **3.3. Le cluster, catalyseur du développement urbanistique et immobilier et de l'aménagement du territoire**

Au delà d'enjeux économique et sociaux, le développement de clusters culturels doit également être considéré comme outil ou ressource dans le cadre de politiques d'aménagement du territoire. Au sein de vastes territoires peu denses – le PRMA en Poitou-Charentes, le Damier en Auvergne - ou de métropoles urbaines, la dynamique de fédération spatiale d'entrepreneurs culturels se traduit tant par la construction de représentations du territoire que par l'émergence d'infrastructures dédiées et situées.

Les clusters constituent donc des objets de mise en concordance d'acteurs économiques fédérés avec des territoires qui, même s'ils sont définis de manière administrative dans une relative stabilité, sont des espaces en construction permanente. Sous ce prisme, les dynamiques de création, de développement et d'animation des clusters participent de dynamiques de réorganisation des territoires locaux, tant en leur sein que vis à vis d'autres territoires.

Plus précisément, les clusters musicaux se développent toujours sur des territoires marqué par un important enjeu de construction, régi notamment des stratégies et politiques de rénovation urbaine. Lieux de vie, de production, d'emploi, aux externalités nombreuses, les clusters qualifient les espaces locaux, et participent de la transformation de leur inclusion dans un ensemble urbain. Par ailleurs, ils peuvent également constituer une plus-value symbolique pour des « non-lieux », ces espaces urbains strictement fonctionnels à qui ils sont susceptibles de conférer un capital symbolique nouveau.

Ces processus de rénovation urbaine reposent sur la recherche d'une valorisation foncière du territoire local et sur sa gentrification. L'augmentation de la valeur locative et du foncier constitue un levier d'attractivité pour des classes socio-professionnelles dont les modes de vie et activités sont supposés renforcer la diversité et la qualité des services et activités privées disponibles sur le territoire. Par la nature économique de ses activités, mais aussi par sa dimension culturelle et créative, le cluster musical peut être considéré comme un dispositif qui contribue à de telles dynamiques d'aménagement urbain. Nous considérons également que la matérialité de ces clusters, souvent sous la forme d'architectures originales, distinctives, et sur des sites patrimoniaux, participe d'une revalorisation symbolique de territoires locaux, essentiellement en zone urbaine.



### **3.3.1. La réorganisation des territoires locaux par les clusters culturels**

Trois des clusters observés consistent principalement en des dynamiques de structuration d'acteurs sur un territoire, sans qu'un site précis de concentration soit explicitement défini, ni même recherché par ces acteurs. Les cinq autres se matérialisent en des lieux, aux configurations et fonctions singulières. Mais toutes ces dynamiques, qu'elles relèvent principalement de l'initiative d'entrepreneurs et acteurs culturels ou de stratégies institutionnelles, se justifient par la recherche d'une organisation sur et par le territoire. Comment ces acteurs économiques et institutionnels appréhendent cette dimension des clusters musicaux ? L'observation des rapports de force entre ces partenaires nous semblent fondamentaux pour distinguer la place qu'occupe cet enjeu dans la constitution des clusters ainsi que les formes par lesquelles ils participent à ces dynamiques de réorganisation territoriale.

Nous avons souligné les hiérarchies et chevauchements politiques et administratifs qui contribuent à structurer les territoires. Pour ce qui nous concerne ici, des luttes pour de nouveaux équilibres sont en jeu depuis le quartier jusqu'aux régions. Le contexte contemporain de fusion des Régions, processus opérationnel entamé en 2015, se caractérise notamment par des luttes de pouvoirs, tant entre les institutions qu'entre des espaces urbains qui voient leur aire de domination bousculée et redessinée. Sans en être les acteurs, les clusters musicaux sont impliqués dans ces tensions et redéfinitions des équilibres locaux. Le PRMA avait construit, par la concertation avec les institutions, à la fois un diagnostic, un projet et une méthodologie qui permettait d'articuler des spécificités socio-économiques sectorielles, réfléchies et portées par des acteurs culturels, et des compétences et objectifs institutionnels, portés par des villes et la Région Poitou-Charentes. Au-delà du secteur de la musique, la démarche professionnelle de fédération d'acteurs culturels sur le territoire régional a permis d'identifier, de valoriser et de structurer un ensemble de ressources sur la base desquelles pouvaient se construire des politiques territoriales. La directrice du Pôle précise cette démarche :

« Dès 2012, on a identifié les réseaux relais en Poitou-Charentes, dans l'image, le numérique, les arts de la rue, pour voir si on n'avait pas des manières de faire à partager. On avait produit une cartographie de la densité des liens entre les acteurs culturels de la région. Et on s'est aperçu que cette densité est beaucoup plus forte entre les acteurs des Deux Sèvres qu'ailleurs sur le territoire. Toute notre histoire est sur du micro, de la dentelle, des liens qu'on tisse en permanence, et ça prend beaucoup de temps. Le but, c'est identifier la valeur ajoutée qu'on peut apporter au territoire ou aux acteurs du territoire ».

La démarche de ce cluster et les modalités de sa constitution relèvent de décisions des acteurs. Cependant, ceux-ci cherchent à situer leur action dans un espace, physique,

mais aussi de projets, de compétences, de complémentarités. Le PRMA est ainsi depuis 2014 labellisé PTCE, sur un projet intitulé « Structurer la coopération entre les entreprises économiques des musiques actuelles et leur environnement avec les outils de l'intelligence économique ».

« C'est un peu un discours de la méthode, mais on essaie de décloisonner, de comprendre nos territoires et tous leurs acteurs pour, à partir de nos besoins de structuration et de pérennisation des activités et des emplois, imaginer avec d'autres de nouvelles formes de coopérations et d'échanges sur le territoire. Mais même si on touche de l'argent public, on ne roule pas pour la Région. »

La fusion avec l'Aquitaine redéfinit fondamentalement cette démarche, au point de remettre en cause sa méthode, et de fait la raison d'être du cluster et du PTCE qu'il porte.

A Toulouse, le TGV Atlantique est attendu en 2017. Chambres consulaires, aménageurs et collectivités locales se préparent de longue date à une plus grande proximité des grandes villes du pays et saisissent l'opportunité de pouvoir attirer sur la métropole davantage d'acteurs économiques. La « seconde tranche » du cluster musical MASphère, infrastructure destinée à l'hébergement de ses adhérents, ne se fera pas à Borderouge, à proximité du Metronum, des studios et des ressources sur les musiques actuelles produites par ce réseau, mais sur le quartier Gabriel Peri, situé entre les axes ferroviaires et le centre-ville. L'enjeu territorial semble désormais se situer ailleurs, plus près des flux et auprès d'autres acteurs économiques, notamment des entreprises créatives. Le Directeur souligne la place de ces jeux de structuration du territoire métropolitain au regard de l'activité du cluster :

« On s'est dit qu'on avait de la chance de travailler sur ce quartier là, où il y a quand même un gros terreau culturel, même si c'est plus en lien avec les arts plastiques. Et on sent des synergies importantes, et on parle déjà à Toulouse d'un grand quartier créatif qui serait le Nord de Toulouse et le quartier de la gare. Parce qu'est arrivé aussi le projet de TGV, et l'idée est que ça desserve aussi ces quartiers créatifs, avec Borderouge plutôt culturel, le quartier de la gare plutôt quartier d'affaires. Et le quartier Gabriel Peri plus industries créatives avec incubation de start-ups, etc. »

Une représentante de la Ville souligne cet enjeu d'articulation du cluster avec des projets institutionnels de réorganisation du territoire :

« Ce n'est pas nécessairement un lieu, c'est un périmètre de quartier, avec une dynamique que l'on cherche à conforter. »

Le territoire urbain se réorganise, donc, du fait de sa nouvelle accessibilité, autour de pôles économiques dédiés. Dans le cadre de son Schéma de Développement Economique<sup>98</sup>, Toulouse Métropole a défini un « schéma d'organisation des

98 Source : Schéma de développement économique, d'innovation et de rayonnement métropolitain, Toulouse Métropole, décembre 2015. Disponible à l'adresse : <http://www.toulouse-metropole.fr/projets/schema-de->

territoires de l'économie », destiné à « structurer et classifier l'offre à destination des entreprises pour une répartition optimisée des activités, un positionnement clarifié et un meilleur équilibre territorial ». Face à une dispersion, estimée peu lisible, des quelque 119 zones d'activités identifiées sur le territoire métropolitain, les objectifs de cette stratégie consistent à « Donner des identités aux espaces économiques, réguler la programmation économique dans les projets urbains, et répondre favorablement aux demandes d'implantation et de développement de tous types d'entreprises ». Le cluster constitue, parmi d'autres, une ressource mobilisée par les collectivités locales pour la réorganisation du territoire. Dans ce processus, la dimension économique des entrepreneurs culturels semble s'effacer à la faveur d'une catégorisation, que le cluster est justement supposé faire évoluer :

« Ce qu'on attend de nous, c'est la revitalisation du quartier. Il y a le quartier gare à revitaliser et ils s'appuient sur le cluster comme moteur de ça. Nous, ça répond à notre besoin de lieu, mais effectivement, en même temps, ça nous cantonne en cultureux, squatteurs, graffiteurs... j'ai du mal à m'en satisfaire de cette vision.

Le cluster, ça aurait été mieux en ville... Ici, c'est pas de la revitalisation, c'est participer de la construction d'un territoire, mais qui est uniquement résidentiel. »

A Nantes, nous avons déjà évoqué un contexte politique municipal qui, lorsqu'il était peu favorable à la structuration des acteurs culturels, a eu pour incidence d'impliquer une diversité de communes environnantes, sans qu'un pôle urbain central ne soit défini. Le Directeur du cluster Trempolino précise ce phénomène :

« Des lieux se sont donc développés sur les communes périphériques. Un réseau de lieux vraiment important et conséquent sur les communes, autour des salles de 400 à 800 places de qualité, des lieux culturels qui accueillent des manifestations. Le travail intercommunal de Jean Blaise a contribué à ça, et le renouveau culturel de Nantes a fait que chacun a conforté son activité. Et finalement, ce contexte a aussi permis d'avoir une réflexion globale : le fait d'avoir un projet qui soit intercommunal amène la question du territoire. Comment l'intervention sur chaque territoire doit être la même ? Faut-il intervenir ou renforcer ? Est-ce qu'il faut une structure ressource qui soutient les acteurs dans leur organisation et leur structuration, ou est-ce que c'est Tremplino qui s'occupe de tout ? Exemple : le bus, créé en 2000, qui allait dans les écoles de musique, les centres socio-culturels, collèges et lycées : la question s'est posée de savoir si c'est à Trempolino de le gérer ou si c'est de la responsabilité des communes, ce qui en ferait un outil intercommunal partagé. Bon, l'élu de l'époque a tranché en disant que c'était plus simple que ce soit Trempolino. »

Pour des raisons politiques, les jeux de pouvoir et rapports de force entre les communes de la métropole nantaise ont donc orienté les modalités de structuration des acteurs culturels et, notamment, ont constitué un cadre pour l'organisation et l'action du cluster musical. En retour, ces positionnements territoriaux du cluster ont

[developpement-economique](#). Consulté le 12 août 2016.

participé à une organisation des territoires de la métropole. Les enjeux politiques et institutionnels liés aux équilibres entre les territoires locaux, avec la question centrale du pouvoir de Nantes vis à vis des communes avoisinantes, sont ainsi liés aux enjeux de structuration spatiale des acteurs culturels. Le fait que La Fabrique soit finalement implantée sur l'Ile de la Création relève en partie de ces stratégies d'organisation du territoire et des rapports de force qui contribuent à les définir.

Sous des formes et selon des processus singuliers, les projets de clusters musicaux participent de dynamiques de réorganisation des territoires locaux. Les équilibres de pouvoir entre les entrepreneurs musicaux et les collectivités locales permettent d'articuler des logiques économiques de structuration d'un réseau d'acteurs avec des stratégies ou tactiques institutionnelles, plus ou moins explicites et stables dans le temps, de distinction de certains espaces locaux. Si ces phénomènes relèvent de stratégies économiques et politiques, ils reposent également sur des stratégies urbanistiques de rénovation urbaine et d'aménagement des espaces urbains.

### **3.3.2. Rénovation urbaine et non lieux, des facteurs déclencheurs pour l'implantation des clusters**

Les processus de rénovation urbaine sont pilotés par les collectivités locales. Ils ont pour objectifs généraux « d'améliorer le cadre et les conditions de vie dans onze quartiers prioritaires »<sup>99</sup>. Ces stratégies s'articulent particulièrement autour de sites - onze sites prioritaires sont ainsi définis dans le cadre du GPRU parisien depuis 2002 jusqu'à un horizon 2020 - sur lesquels acteurs publics et privés sont sollicités pour « améliorer le cadre de vie », par des infrastructures, services et actions de proximité, mais aussi pour « développer une attractivité économique » par l'implantation d'activités et par des actions d'insertion et de retour à l'emploi.

Les clusters musicaux observés sont tous impliqués, sous différentes formes, dans ces processus de rénovation urbaine. Cela implique que, outre les objectifs économiques propres à la structuration d'acteurs de l'industrie musicale, ces clusters sont envisagés par les collectivités, et parfois par les entrepreneurs eux-mêmes, comme des outils ou ressources participant à ces processus. Là encore, ce sont des rapports de force et modalités de négociation avec les collectivités locales et institutions qui orientent les activités des clusters. Le risque réside dans la définition, concertée et admise par tous ces partenaires, d'un équilibre entre la vocation économique sectorielle des clusters et leur implication dans des actions menées dans un objectif de rénovation urbaine. La dépendance aux financements publics et les modalités de gestion des clusters constituent ainsi des enjeux décisifs sur ce point.

---

99 Source : Grand Projet de Renouvellement Urbain - GPRU -, Ville de Paris, 2016. <http://www.paris.fr>, consulté le 02 septembre 2016.

L'une des caractéristiques des deux clusters musicaux parisiens observés réside dans leur site d'implantation. Ces deux clusters relèvent d'une rencontre entre un porteur de projet économique de l'industrie musicale et d'un représentant de la municipalité. Cependant, et notamment sous l'influence d'un troisième partenaire qu'est le bailleur social ou le gestionnaire foncier, le pilotage de ces deux clusters s'est avéré dominé par les institutions. Leur site d'implantation a été défini davantage au regard de stratégies institutionnelles de rénovation urbaine que selon des critères économiques d'une filière singulière.

Pour autant, cette ambition institutionnelle relève de l'implicite ; elle ne constitue pas les termes d'un accord formel, négocié ni avec les équipes des clusters, ni avec les entrepreneurs adhérents. En évoquant ParisMix, un représentant municipal pose que si cet enjeu semble central pour l'institution, il est tacite ou du moins brouillé par une hétérogénéité d'objectifs et positions des services :

« Nous on revendique que le quartier n'est pas dangereux. Mais en même temps, oui, le seul endroit où on a pu ressentir du danger, c'est vraiment là-bas, oui. Avec des voitures qui s'arrêtent, c'est vraiment palpable. Et le fait qu'une structure comme ParisMix s'installe dans le quartier, c'était quand même pour nous, sur leur capacité à animer le quartier, une chose importante.

Mais en même temps, on n'est pas du tout au clair avec la Mairie centrale sur un projet comme ça. Et je crois même qu'aujourd'hui encore la Mairie en interne, la Direction des affaires culturelles, la DDEES, la Politique de la Ville n'est pas claire du tout. Je ne crois pas qu'ils aient une vision partagée entre les trois directions. »

La coordinatrice de l'un des clusters souligne à la fois la conscience de l'équipe de cet enjeu et le rôle joué, de fait, par le dispositif et ses adhérents dans la revitalisation du quartier :

« L'objectif de la Mairie, c'est de qualifier le quartier. On a beau être à 100m de Jules Joffrin, ça reste une cité, ici. Le Mila, ça ramène de l'activité dans le quartier, ça c'est clair. Il y a le petit restau, là, elle me dit que depuis qu'il y a le Mila, il y a vachement de monde. En 2009, pour la plaquette, j'avais estimé que plus de cent personnes venaient dans le quartier chaque jour. Sur trente structures, à raison de deux personnes par structure en moyenne, et un rendez-vous par jour, ça fait au moins cent personnes par jour, et ça fait même quinze-mille repas pris dans le quartier par an. Et ça, quand on l'a dit la Mairie, ils ont fait « Ah ouais, quand même ». Entre ceux qui font leurs petites courses dans le quartier... il y a même un bar là-bas, qui s'appelle « le Point Bar », il nous a dit que ça lui avait vraiment apporté un nouveau trafic, des nouveaux gens... Ils ont même tourné des sessions vidéo dans son bar, pour des artistes. Les petites mamies du quartier, des fois, elles viennent, elles font « Ah ben ça c'est super, ça fait du bien de voir ça ».

La gérante d'un café-restaurant situé à proximité confirme que le quartier a évolué :

« Depuis 2007, quand on a ouvert, il y a une grosse évolution de la clientèle. Avant, il y avait beaucoup de dealers, de gens qui passaient leurs journées à boire. Maintenant, l'essentiel de notre clientèle, c'est des gens de bureaux, des gens qui travaillent dans le quartier. Et pour nous, c'est un volume plus important. On était trois, maintenant on est cinq salariés. »

Un autre café situé à proximité est quant à lui devenu un lieu où se rencontrent fréquemment des entrepreneurs ou salariés des adhérents du Mila. Le restaurant portugais du coin de la rue affiche complet tous les midis. Les signes sont tangibles, donc, d'une certaine revitalisation de certains commerces. Le Mila n'est bien entendu pas le seul pôle économique concerné, mais il a, de fait, participé à cette évolution. Pour autant, au-delà de ces quelques lieux, à la fois hubs où l'on travaille de manière informelle et prestataires de services, le cluster est confronté à un environnement social non seulement « violent » mais aussi source de perturbations de l'activité des entreprises. Et, aux dires de l'un des entrepreneurs, la règle générale constatée est « Pour vivre heureux, vivons cachés ». Un entrepreneur souligne l'absence d'une action institutionnelle volontariste pour améliorer durablement le quartier. L'implantation d'un cluster et de ses entreprises ne suffit pas ; le manque flagrant de coordination entre le cluster, la Ville et le bailleur social gestionnaire des bâtiments freinerait fortement la rénovation du cadre de vie :

« Pour moi, c'est pas en mettant des bureaux qu'on revitalise un quartier. Là, il n'y a que des portes fermées. Les locaux des entreprises ne sont pas entretenus parce qu'elles n'ont pas d'argent. Mais personne ne nous demande rien. Les façades, c'est le propriétaire, Paris Habitat. Et même si on nous oblige à avoir une espèce d'unité, c'est naze, c'est moche. Mais le truc, c'est aussi que si on veut mettre une enseigne, par exemple, il faut demander l'autorisation à la Mairie. »

Réparties sur quatre rues, la quinzaine de « boutiques » des entreprises adhérentes du Mila sont majoritairement peu visibles. Hormis deux ou trois situées sur une portion avec quelques rares commerces, absence de vitrine, stores métalliques ou panneaux de bois et autres bricolages de fortune caractérisent leurs façades. Une commission qui réunit la Ville, via l'urbanisme et l'équipe de Développement, et le bailleur social est supposée se réunir régulièrement afin d'assurer un suivi des aménagements sur les quartiers. Un technicien souligne que le manque d'intérêt des parties et la complexité techniques et administratives de tels projets découragent les participants :

« Pour le Mila, de ce que je sais, la commission ne s'est pas réunie depuis plus d'un an... à cause de la Mairie qui bloque, de ce qu'on m'a dit. »

Le sentiment d'insécurité – plusieurs vols, intrusions ou cambriolages se sont déroulés - se combine à un fort attachement aux ressources présentes dans ces



boutiques - des studios d'enregistrement et de répétition, avec des instruments de musique et outils techniques ont été installés dans de nombreux sous-sols. L'absence de visibilité depuis l'extérieur et les protections contre les effractions dominent ce paysage.



Figure 22 : L'entrée du Mila, depuis la rue Messenger. Source : B. Lefèvre - 2014.



Figure 23 : L'une des rares « boutiques » dont la façade fait l'objet d'attentions esthétiques.  
Source : B. Lefèvre - 2015.



Figure 24 : La plupart des boutiques, en rez-de-chaussé d'immeubles dégradés, privilégient le fonctionnel à l'amélioration esthétique des façades. Source : B. Lefèvre - 2015

Ce constat est encore plus fort pour ParisMix. Dans cette portion ultime de la rue des Poissonniers, les commerces de bouche, cafés et restaurants sont absents. Peu d'activités économiques s'implantent et sont visibles. En 2007, lors d'une première visite du bâtiment, le dirigeant du cluster avait ressenti des doutes sur la pertinence de ce site :

« Rue des Poissonniers, la Ville avait prévu de faire des commerces et ils n'arrivaient pas à louer. J'ai visité une première fois et je n'avais vraiment pas été emballé ».

L'environnement est composé d'immeubles résidentiels, d'une école primaire, d'un parc récemment aménagé et des voies de chemin de fer.





Figure 25 : L'entrée de ParisMix, au 146 de la rue des Poissonniers. Source : ParisMix - 2014

Pourtant, quelques centaines de mètres plus bas dans la rue, l'environnement est tout autre. Notamment, parmi quelques commerces, l'architecture de verre et végétalisée de l'incubateur-hôtel d'entreprises Prine, ouvert depuis 2012 surprend.



Figure 26 : L'entrée de l'incubateur de l'innovation, le Prine, au 110 de la rue des Poissonniers. Source : ParisMix - 2014

L'immeuble du Prine est régi par la RIVP, tout comme celui de ParisMix. Pourtant, et même si quelques années séparent les deux projets, les enjeux institutionnels et financiers que représentent chacune de ces infrastructures semblent avoir induit des

attentions radicalement différentes, tant de la part de ce bailleur social que de la Ville. ParisMix a subi une vingtaine d'effractions, cambriolages ou actes de vandalisme en trois ans. « Non seulement on nous prend du matériel, des ordis, mais surtout, c'est la galère de tout nettoyer, de déposer plainte, de prévenir les assurances, etc. », explique un membre du cluster. « Et en plus, c'est un cercle vicieux, parce que la RIVP n'intervient pas rapidement pour les réparations. On a donc des portes et des accès qu'on condamne comme on peut... » Un engrenage qui fait dire certains que les locaux de ParisMix, « isolés et pas surveillés, c'est devenu un camp d'entraînement pour apprentis cambrioleurs ».

Les locaux du Prine n'ont jamais fait l'objet d'effractions similaires. Une technicienne de la Politique de la Ville souligne la complexité à assurer des actions coordonnées sur un territoire régi par des projets et des acteurs différents, voire engagés eux-mêmes dans des luttes de pouvoirs ou d'intérêts :

« Avec la superposition des dispositifs et des instances de décision, il y a des structures comme ça qui sont parachutées. Par exemple, la DDEES a lancé le PRINE, sans rien demander à personne. Et nous, qui intervenons sur le terrain, on n'a aucune légitimité à aller les voir pour leur demander de faire des choses dans le quartier puisqu'on n'a pas été impliqués dans ces projets... »

Le Prine et les entrepreneurs qu'il héberge et incube ont rapidement fait remonter quelques doléances à la Mairie, qui semblent avoir été suivies d'effets :

« Les gens du Prine râlaient qu'ils ne pouvaient pas manger dans le quartier. On a recensé soixante restaurants dans le quartier... mais certes beaucoup avec des cultures entières, serbes, ou africains, etc. c'est les cultures du quartier, quoi. Mais bon, *a priori*, ça ne correspondait apparemment pas aux salariés du Prine. Ils attendaient une offre un peu plus classique... ça a été leur première revendication. Il y a même eu une tolérance de la mairie d'installer un *food truck* juste devant le Prine, alors que c'est totalement interdit, pour qu'ils puissent être nourris. Il y a même eu à l'intérieur l'installation d'une restauration où tous les jours il y avait des sandwiches, des salades. »

L'adéquation entre les besoins de ces entrepreneurs et l'offre locale du territoire semble avoir été complexe, au point que la solution trouvée soit interne à cet incubateur. Directement ou indirectement, un tel dispositif contribue ainsi activement à l'aménagement du territoire. Il semble que la nature et l'ampleur du cluster ParisMix - une trentaine de personnes dans le secteur des musiques du monde - ait constitué un enjeu faible dans ces stratégies de rénovation urbaine. Les incubateurs des secteurs du numérique et des industries créatives semblent en revanche incarner des enjeux forts. Une quarantaine d'incubateurs et quelques 3 000 start-up de l'innovation sont annoncés par la Ville de Paris sur son territoire<sup>100</sup>. Ces

---

100 Source : My Start up in Paris, Ville de Paris, 2016. <http://mystartup.paris.fr/>, consulté le 04 septembre 2016.



espaces et dispositifs, remplis parfois même avant leur ouverture effective, répondent à un besoin important de locaux professionnels, notamment pour des auto-entrepreneurs en nombre croissant. Mais l'enjeu des institutions est ailleurs. En mars 2016 est inauguré *Le Cargo*, « l'un des plus grands incubateurs de l'innovation d'Europe », porté par Xavier Niel. A cette occasion, la ministre Valérie Pécresse, Présidente de Région, s'est réjouie de ce type de projets : « Nous avons une dynamique de start-up semblable à la *Silicon Valley*. Nous sommes devant Londres! »<sup>101</sup>. La compétition entre territoires et l'attractivité se joue aussi dans les projets de requalification urbaine, notamment sur des « non-lieux », constitués autour des grands axes de circulation et d'anciens sites industriels. Le cluster ParisMix se situait sur l'un de ces non-lieux, une « cité-dortoir » au bord des voies ferrées et à la frontière de Paris. A ce titre, ParisMix a pu constituer pour la Ville et son gestionnaire foncier une expérimentation, voire un amorçage d'un projet plus vaste de requalification du quartier.

MASphère, à Toulouse, s'est lui aussi implanté, sur décision des collectivités et sans concertation avec les entrepreneurs, sur un territoire que nous qualifions de « non-lieu » [Augé, 1992]. En périphérie de la ville, la dernière station de métro de la ligne B dessert Borderouge. Peu de commerces et infrastructures sont visibles. Entre la bouche de métro et des axes routiers, un parking ouvre sur le Metronum.



Figure 27 : L'entrée principale du Metronum. A gauche, l'entrée du clusterMASphère.

Source : B. Lefèvre - 2016

101 Source : <http://challenges.fr>, le 10 août 2016. Consulté le 21 septembre 2016.

Dans ce bâtiment neuf, inauguré début 2014, une partie du projet de cluster cohabite avec la salle de concerts. Un membre de l'équipe définit l'environnement du cluster comme un espace sans réelle identité et en complète construction :

« Ce quartier, il est nouveau, il est au bout de la ville. Avant c'était des maraîchages ici. C'est un quartier nouveau, qui est coincé, enfin à proximité des Izards, à 500m, notoirement connu comme étant une zone de non droit. Personne n'y va, personne n'y touche. Donc un quartier comme ça au bout de la ville, ça n'a pas d'existence. Ça n'a pas d'existence. Il n'y a même pas de supermarché, pas de Poste. Il vient juste d'y avoir un guichet bancaire... Ici, c'est un quartier où vont habiter des gens qui ont acheté sur plans un grand appart pour y mettre eux et leurs deux gosses. Les gens qui viennent ici c'est pour des questions immobilières : Borderouge c'est bien, c'est pas cher et il y a le métro. C'est tout. »



Figure 28 : Vue depuis le Metronum. Le Carré de la Maourine et la bouche de métro se situent face à nous. Source : B. Lefèvre - 2016

L'enjeu de la politique de rénovation, qui implique ici le cluster, serait principalement immobilier, donc. La Ville le confirme dans ses supports de communication : avant d'être un espace de ressources pour les Musiques actuelles, le Metronum est présenté d'abord comme un outil pour la rénovation du quartier, comme d'autres activités de



revivification commerciale :

« Le quartier Borderouge fait l'objet d'une rénovation urbaine. L'installation d'équipements comme le Metronum, au même titre que la présence de commerces, d'un marché, d'une mairie annexe, participent à la mutation du carré de la Maourine.<sup>102</sup>»

Les clusters culturels constituent des objets pour les stratégies de rénovation urbaine. Certains d'entre-eux sont même implantés dans des non-lieux. Un triple objectif semble visé par les institutions et gestionnaires fonciers. Le premier réside dans l'activité économique des entrepreneurs et des équipes, et dans ses externalités, dont la vivification commerciale alentour. Le second tient à la valeur matérielle - des concerts et activités de loisirs, des flux de personnes - et à la plus-value symbolique des activités des clusters musicaux. Outre la dynamisation effective des flux et la participation à un effet d'attraction du territoire, ces clusters contribuent à une construction identitaire du territoire local. Le troisième objectif réside dans l'architecture de ces clusters, qui s'intègre dans un projet urbanistique plus vaste, mais qui constitue un signal, un « choc » visuel et symbolique d'un processus de rénovation en cours.

Les rapports de force entre entrepreneurs et institutions s'avèrent décisifs sur ces choix d'implantation. Fédérées et structurées en préalable à cette phase d'enracinement sur un territoire, les entreprises disposent d'un certain pouvoir de négociation. Cependant, si des négociations permettent des ajustements à la marge, l'exigence de conjonction des intérêts avec les financeurs de ces clusters impliquent souvent un non-choix de la part des entrepreneurs sur ce site d'implantation.

Enfin, les clusters parisiens illustrent la complexité et la précarité des relations avec les institutions et gestionnaires fonciers. Avec le temps et au gré des priorités institutionnelles, la continuité des logiques de réhabilitation urbaine n'est pas toujours assurée. Ceci place les clusters dans une situation de précarité, tant en interne et vis à vis de l'environnement de proximité que vis à vis de la reconnaissance de leur légitimité sur ces territoires par les institutions.

### **3.3.3. Des catalyseurs de la valorisation foncière et de la gentrification**

Nous avons évoqué ci-dessus deux enjeux fondamentaux, et interdépendants, des politiques de réorganisation des territoires et de réhabilitation. La valorisation du foncier et de la valeur locative s'observent en effet sur ces territoires. Des situations d'exclusion urbaine, sociale et économique, liées aux histoires et à l'organisation antérieure de l'espace urbain, constituent des potentialités de croissance que les

<sup>102</sup> Source : Gwenaëlle Philip, chargée du secteur Nord à la direction de la Démocratie locale, Document de présentation du Metronum, Ville de Toulouse, octobre 2013.

stratégies d'urbanisme tentent de stimuler. Pour plusieurs raisons, les clusters situés sur ces territoires participent de ce processus de valorisation foncière. Potentiellement, ils peuvent également en être des victimes.

Le cluster ParisMix s'est développé au sein d'un bâtiment, fraîchement rénové, géré par la Régie Immobilière de la Ville de Paris - RIVP<sup>103</sup>. En 2005, ParisMix a ainsi pris occupation d'un plateau nu, sans équipements nécessaires à son fonctionnement. Un dirigeant du cluster souligne les contraintes financières et administratives engendrées par ce choix d'implantation par la Ville et une gestion opérationnelle du bâtiment par la RIVP :

« La RIVP refusait de faire les travaux car pour eux, dans leur planification, ce devait être des commerces bruts, sans électricité, sans chauffage, rien. Et re-belotte, on est reparti pour un an de négociations entre la Ville et la RIVP pour savoir qui prendrait en charge les travaux. Un architecte a été nommé. L'idée était d'avoir une boîte disponible pour être équipée en lumière et en son. La RIVP trouve ça intéressant et devise les travaux à 240 000 euros. »

Les deux-tiers de ce budget ont été financés par la Direction économique de la Ville et le troisième tiers par la direction à la Politique de la Ville. Durant toute l'activité de ParisMix, de 2008 à 2015, un contentieux plus ou moins explicite relatif à ces investissements municipaux a lié les trois partenaires Ville, RIVP et ParisMix. En 2015, ParisMix quitte ces locaux suite à la liquidation de l'association. La RIVP, qui a entre-temps ouvert l'incubateur Prine à proximité et a développé plusieurs projets sur le quartier, récupère ce bâtiment et ses équipements financés par la Ville. La valeur locative négociée en 2008 pour ParisMix était de 100 euros HT par m<sup>2</sup> et par an ; celle du Prine voisin, même si un ensemble de services logistiques sont inclus dans ce tarif, atteint 250 euros HT par m<sup>2</sup> et par an en 2014. Sans en être l'unique catalyseur, le cluster a participé d'une dynamique de valorisation du foncier sur ce quartier. Ceci correspond d'ailleurs à la mission de la RIVP :

« Après le logement social, la deuxième mission confiée à la RIVP par la Ville de Paris est de dynamiser le tissu économique local, en favorisant le développement d'activités commerciales et l'installation d'entreprises innovantes à fort potentiel. Nous contribuons fortement au dynamisme et à l'attractivité des quartiers.<sup>104</sup> »

Au-delà de la gestion d'un parc locatif et immobilier, la régie immobilière est donc pleinement impliquée dans les stratégies de rénovation urbaine. Ce phénomène s'observe également autour du Mila - le bailleur social est ici Paris Habitat - où les stratégies de rénovation urbaine, même si elles peinent parfois à s'articuler entre acteurs, ont stimulé un ensemble d'améliorations de l'habitat et de développement

---

103 La RIVP est une société d'économie mixte. La RIVP a réalisé en 2015 un chiffre d'affaires de près de 600 millions d'euros, pour un résultat net d'environ 50 millions d'euros. Depuis 2007, la ville de Paris détient 79 % du capital, le reste étant détenu par des banques privées - BNP Paribas et groupe Caisse d'Épargne.

104 Source : RIVP 2016. <http://www.rivp.fr/rivp/nos-missions>. Consulté le 02 septembre 2016.

d'une offre immobilière professionnelle. Les deux clusters se situaient sur des quartiers, et il en reste assez peu à Paris, à la fois intra-muros et aux loyers moyens très bas. Ceux-ci ont connu une augmentation estimée à 8,2 % en cinq ans, contre une moyenne parisienne en baisse de 0,4 %<sup>105</sup>.

A Toulouse, MASphère a été confrontée elle aussi à une coordination, ou une recherche de consensus, insuffisante entre les aménageurs, les collectivités et les entrepreneurs du cluster. La construction d'une salle consacrée aux musiques actuelles a constitué un déclencheur, consensuel entre la ville et les entrepreneurs musicaux. Après concertation, le site du Metronum est décidé. A la demande de la douzaine de structures à l'origine du projet de cluster, il semble acté par les collectivités que celui-ci a logiquement sa place au côté du Metronum. Cependant, une contrainte administrative provoque une mobilisation nouvelle des entrepreneurs. Le coordinateur de MASphère précise :

« Le problème, c'est qu'entre le lancement du projet et la fin du chantier, de notre initiative mais aussi parce qu'on sentait bien que la Ville avait besoin d'une structure juridique, le cluster s'est structuré en association. On était douze au départ, et très rapidement on a dit : Voilà, être hébergé au Metronum, c'est bien, mais on a aussi besoin de grossir, de ne pas rester à douze, et nos besoins grossissent aussi. »

Pourtant, lors de la présentation du projet par l'architecte missionné par la Ville, les espaces ne permettent pas d'accueillir ces douze entreprises, et encore moins de futures associées. Une option de location d'un bâtiment voisin est proposée par la Ville ; mais les conditions du marché privé rendent le projet impossible.

« Or, sur les plans fournis, il y a avait huit bureaux, et on était environ 60 salariés. Du coup, il a été prévu qu'à côté du Metronum, un autre bâtiment nous serait mis à disposition et entièrement aménagé pour le cluster. Sauf qu'on s'est aperçu que c'était un privé, qu'on allait nous livrer un plateau nu, sans aucun financement. Et nous, on n'avait pas du tout les ressources pour faire ça. On a donc décidé avec la Ville qu'on ne mettrait au Metronum que les jeunes structures et celles qui apportent un service direct aux artistes. »

Dans ce contexte, le projet de fédération spatiale des entreprises musicales a été, dans les faits, relégué derrière d'autres priorités. Le « cluster » actuel semble donc constitué de tous les éléments qui permettaient à ce projet de le qualifier sauf son cœur, à savoir le regroupement en un espace dédié de ces quelque soixante entrepreneurs. Des contraintes foncières, à ce jour sans solution, sont donc à l'origine de ce paradoxe. Du point de vue des aménageurs, finalement, peut-être que pour la valorisation d'un territoire en construction, le contenu importe peu au regard d'une

---

105 Données au 2<sup>e</sup> trimestre 2016. Les prix au m<sup>2</sup> sont estimés en 2015 à moins de 7 000 euros sur le secteur où est implanté le Mila, contre plus de 10 000 euros 200m plus haut sur le secteur de la Mairie du 18<sup>e</sup> puis vers le SacréCoeur. Les mêmes types d'écart peuvent être observés sur le secteur de ParisMix. Source : Chambre des Notaires de Paris, 2016. <http://www.paris.notaires.fr>. Consulté le 07 septembre 2016.

infrastructure qui articule architecture remarquable et lieu de diffusion attractif.

Un second enjeu de ces politiques réside dans l'attraction sur ces territoires de nouvelles populations. Destinées à y travailler, à y habiter, à y investir, à consommer des services publics et privés, les populations visées prioritairement sont celles qui disposent, ou peuvent disposer à moyen terme, de capitaux financiers, culturels, sociaux. Ces phénomènes de gentrification de quartiers populaires ou de non-lieux, situés sur des espaces jusqu'alors peu investis, s'observent dans toutes les grandes villes [Harvey, 2001]. Ou du moins, les institutions locales tentent d'enclencher ou stimuler ce processus, qui se heurte parfois à des résistances. Une configuration spatiale inadaptée, des communautés ou groupes sociaux fortement ancrés, des discordances entre l'offre, voire l'image du territoire et les attentes de ces nouvelles populations, peuvent constituer des freins et obstacles à la gentrification des espaces urbains.

A Paris, la « Rue de la Musique », autour du Mila, dispose d'atouts pour attirer ces populations. Accessible et située juste sous la Mairie du 18<sup>e</sup> arrondissement, le quartier borde Montmartre. Depuis les années 2000, la population de ce territoire évolue ; jeunes couples et familles, travailleurs logeant à proximité et touristes côtoient désormais les bandes de jeunes aux pieds des immeubles. Le commerce de stupéfiants persiste mais se fait plus discret, bien que des incidents éclatent parfois encore entre bandes rivales.

Un événement tragique se produit notamment en 2012, alors que le Mila et ses adhérents avaient prévu d'organiser des concerts dans la rue, une fusillade devant le café voisin cause le décès d'un jeune. La coordinatrice explique que ce type de situations a fortement marqué les tentatives d'ancrage du Mila sur le quartier :

« A priori, c'est vraiment une histoire de règlement de comptes, de vexation... une histoire à la con de bagarre qui a pris une ampleur pas possible. Les mecs, ils sont arrivés avec des kalachs... il y a toujours des impacts de balle sur la façade. Le mec qui est mort, Abdulai, il fêtait son anniversaire. C'était le 21 juin. Ils étaient là en train de picoler. Nous, on avait mis des affiches partout, parce que la fête qu'on avait prévue, c'était le dimanche d'après. J'avais rencontré Abdulai pour lui dire « On t'embauche ». Et ils fêtaient son anniversaire là, en face. Et une voiture est arrivée, là. Les mecs sont sortis, armes d'épaule et armes de poing. »

Dans ce contexte, l'événement musical est annulé. La Mairie de quartier semble avoir incité le Mila à le maintenir, ce que la coordinatrice a refusé :

« Le jour où nous on devait faire notre fête qu'on a annulée, ils ont fait un recueillement religieux. On n'allait pas faire une teuf. Et la mairie de quartier, ils n'ont pas compris qu'on annulait. »

Au-delà de ces incidents, qui trahissent la persistance de tensions, et d'une relative

indifférence entre les habitants et les entrepreneurs, des contacts et preuves d'intérêts mutuels se produisent parfois :

« Il y a régulièrement des gens qui sonnent et qui disent « Je passe souvent, je me demande ce que vous faites. » Ça me surprend toujours, je trouve ça vraiment bien. Je ne suis pas toujours hyper sympa parce que ça me gonfle un peu, mais bon, je trouve ça drôle. »

Avec l'évolution progressive de la population locale, certains commerces connaissent un regain d'activité, notamment dans la restauration. De nouvelles boutiques apparaissent, proposant jeux et habits pour enfants, salons de thé et autres services destinés à une clientèle ciblée. Des ateliers de graphisme, agences de communication et autres activités de création s'implantent ici, où les loyers restent moins élevés qu'au-dessus de la Mairie du 18<sup>e</sup> et de la rue Ordener. Un administrateur du Mila rappelle que la gentrification constituait l'objectif premier du développement de ce cluster musical, ce qui interroge désormais sur la fonction de ce dispositif dans ce quartier :

« Du coup, on se dit que le boulot est fait. Le quartier va mieux. Les commerçants disent que c'était mieux avant, les loyers étaient moins chers, ça se gentrifie, bon c'est un peu exagéré. Les boîtes sont installées, certes, mais il y a encore des marges de progrès...

La question ne s'est pas posée sur le fait d'encourager la monoculture. Dans d'autres expériences de la Politique de la ville, la mono activité ne s'avère pas très saine pour le quartier. Cette question ne s'est pas posée pour le Mila.

Dans l'urgence, on s'est dit que les gens de la culture sont ouverts, et que ça pourrait prendre sur le quartier, plus que si c'étaient des banques. Il y a avec ces activités une capacité à faire rentrer les gens curieux pour visiter. »

Le Mila, notamment par la nature culturelle de ses activités - qui pourtant ne s'adressent pas au public -, aurait donc facilité ce phénomène de gentrification. En contrepartie, les entrepreneurs ont accepté une certaine prise de risque liée à un environnement social parfois discordant avec leurs activités - au-delà d'une ambiance générale plutôt tendue, plusieurs vols et agressions ont été évoqués.

Bien que ce phénomène soit moins sensible aux alentours de ParisMix, notamment dans cette portion extrême de la rue des Poissonniers, la gentrification a également touché ce territoire. Ici aussi, le foncier, initialement bas, a été revalorisé et de nouveaux types de résidents ou professionnels s'y sont ancrés :

« Amiraux Simplon, où était ParisMix, c'était une cité dortoir. Depuis 2010, le quartier a complètement muté, avec une grosse gentrification, avec des ateliers d'artistes, et une population un peu bobo qui s'est installée ».

Sur Amiraux-Simplon, la population a augmenté de 5,9 %, entre 1999 et 2008 – 4 % pour la moyenne parisienne<sup>106</sup>. Alors que la part des moins de 25 ans n'a pas évolué cette période, le nombre de personnes de plus de 65 ans a diminué de 0,7 %. Entre 2008 et 2010, le nombre de demandeurs d'emploi a augmenté de 13,1 %, contre 20,9 % pour l'ensemble de la ville de Paris. Entre 2001 et 2008, le revenu annuel moyen par unité de consommation a augmenté de 4 511 euros par année - 7 851 euros pour l'ensemble de Paris -, ce qui constitue l'une des progressions les plus fortes parmi les quartiers parisiens classés en Politique de la Ville.

A Toulouse, sur Borderouge, un phénomène similaire peut être observé autour du cluster MASphère et du Metronum. Un dirigeant du cluster rappelle l'objectif des institutions avec ce choix d'implantation :

« L'idée, c'était vraiment de créer des équipements sur le quartier. Toulouse est une ville assez champignon, avec un centre-ville assez petit. Du coup, les quartiers périphériques résidentiels sont vraiment très importants. Le but c'était de le faire vivre, de le gentrifier, et surtout que ça ne devienne pas comme Le Mirail, pas uniquement une banlieue résidentielle avec que des propriétaires qui mettraient en location. On était au coeur d'une politique de renouvellement urbain, de création urbaine. »

Le besoin d'espace pour les entrepreneurs et leurs activités et services, la recherche de visibilité des clusters par les collectivités locales et les projets de redynamisation des quartiers semblent donc guider les choix d'implantation des clusters musicaux, notamment lorsque ces projets immobiliers sont pilotés par les institutions – collectivités locales et bailleurs sociaux ou gestionnaires fonciers. Les clusters musicaux participent donc de stratégies de gentrification d'espaces urbains. Dans ces processus, les démarches artistiques, qui plus est si elles ont une dimension économique forte comme dans les projets de clusters, constituent un levier d'amorçage. Cependant, au-delà d'effets d'aubaine offerts aux entrepreneurs de la musique, qui trouvent ici des conditions financièrement avantageuses d'exercice de leurs métiers, ces dynamiques cantonnent ces entrepreneurs dans une certaine précarité matérielle et dans une fonction symbolique plus proche des squats d'artistes que des clusters ou hôtels d'entreprises développés dans d'autres secteurs d'activité. Les entrepreneurs de l'industrie musicale semblent ici mobilisés davantage pour leurs capacités à accepter des conditions précaires d'activité, liées notamment à leur environnement social et urbanistique, que pour leurs capacités à participer activement au développement économique local. Enfin, et cela se ressent actuellement au Mila, quelle place prend le cluster dans un quartier en cours de gentrification ? La valorisation foncière et l'attractivité du territoire modifient le statut du cluster et de ses adhérents : initialement déclencheur ou catalyseur du processus, il en devient progressivement un frein. L'espace occupé et les conditions

---

106 Source : Evolutions récentes dans les quartiers de la politique de la ville à Paris, Atelier parisien d'urbanisme - APUR -, mai 2013, 8p.



négociées de cette occupation sont susceptibles de se poser de manière concurrentielle aux processus de gentrification et de développement de l'activité immobilière.

### **3.3.4. Architectures remarquables et patrimonialisation : la plus-value identitaire des clusters musicaux**

Pour les collectivités locales et aménageurs, certains clusters musicaux constituent, enfin, une ressource importante pour la construction identitaire de territoires. A Nantes, Toulouse ou Saint-Etienne - ce n'est pas le cas pour les deux clusters parisiens, le soutien des collectivités locales aux projets de clusters des entrepreneurs musicaux s'est traduit par des projets immobiliers remarquables, sur des espaces urbains stratégiques pour l'identité de la Ville.

Les besoins d'espaces de travail mutualisés pour les entrepreneurs trouvent, au moins partiellement, une réponse de la part des collectivités locales sous la forme de constructions ou de réhabilitations d'infrastructure immobilières. Ces projets architecturaux prennent sens dans des dynamiques plus larges de requalification urbaine, notamment sous la forme de création de quartiers culturels et créatifs. Les enjeux de visibilité et d'attractivité de ces territoires créatifs induisent une exigence d'originalité et d'audace dans ces projets immobiliers. Ainsi, les clusters cités ci-dessus sont impliqués par les collectivités locales dans des chantiers architecturaux de grande ampleur.

Cela induit un temps long entre la décision et l'accessibilité effective des locaux. A Toulouse, pendant que le projet architectural prenait forme, les besoins des adhérents du cluster ont évolué : davantage motivés au regroupement spatial, le nombre et les effectifs des entreprises adhérentes ont augmenté. En quelques années, ces besoins sont ainsi devenus discordants d'avec les réponses effectivement apportées par les collectivités et leurs architectes. Les modes d'organisation des entrepreneurs face à leur projet de cluster, qui relèvent globalement d'une recherche-action, semblent donc peu compatibles avec la rigidité administrative des concours d'architecture et des mises en œuvre de chantiers. A Nantes, le Directeur de Trempolino exprime lui aussi cette tension entre liberté d'action et institutionnalisation :

« On est dans un « Je t'aime-moi non plus », entre une recherche de contre-culture, d'une culture d'opposition, qui revendique une légitimité pour sa reconnaissance et qui, à un moment, s'institutionnalise. C'est le schéma classique de la structuration et du développement de tout projet et de toute œuvre collective. Et on arrive donc à ce paradoxe que le collectif produit des enfermements et produit de la contre-culture. Alors, quand on était dans des locaux brinquebalants, ça passait. Là, dans des locaux

institutionnels, même si c'est un peu bunker, ça devient une problématique. »

Cela pose également les clusters et leurs adhérents dans une tension entre leurs besoins matériels et logistiques et les réponses qui y sont apportées via les projets architecturaux. A Toulouse, Nantes ou Saint-Etienne, les bâtiments conçus par les architectes et livrés ne permettent pas l'accueil de l'ensemble des entreprises du cluster. Deux raisons principales peuvent expliquer cette situation apparemment paradoxale. La première réside dans les contraintes budgétaires ou, plutôt, dans les équilibres budgétaires assurés par les collectivités. Les projets architecturaux semblent primer sur les fonctionnalités effectives des infrastructures livrées. Tout se passe comme si le contenant, l'esthétique et la configuration des bâtiments, primait sur le contenu, la concordance entre les caractéristiques des infrastructures et les besoins des entrepreneurs. A Nantes, le Directeur rappelle que trois bâtiments, aux fonctions complémentaires, constituaient le projet initial de cluster musical. Le troisième, dédié aux pratiques émergentes et amateurs, ne verra pas le jour, ce qui détruit de fait toute la cohérence du projet sur le site de La fabrique :

« Ce troisième bâtiment qui n'est pas sorti pour des raisons de restrictions budgétaires, alors que pour nous c'était très cohérent, c'étaient les associations, les pratiques amateur, les pépinières, qui trouvaient un espace sur cette aire géographique. Et le fait que ça n'ait pas existé, ça a porté un coup. »

La seconde raison pouvant expliquer le décalage entre les attentes des entrepreneurs et les infrastructures effectivement livrées réside dans les modalités de gestion de ces projets par les collectivités maîtres d'ouvrage. La concertation et la co-construction avec les entrepreneurs, futurs usagers, s'avère rare dans les pratiques des institutions. Un administrateur de Tremplino illustre ces incohérences fonctionnelles :

« Evidemment, du temps de la cour sous les arbres avec ces vieux bâtiments, il y avait un côté agréable avec un côté un peu roots qui permettait des rencontres, dans la cour, à la cafeteria qui était toujours ouverte. Ce qui n'est pas le cas aujourd'hui, parce qu'on n'a pas de cuisine ici. Le personnel, les musiciens et tous ceux qui travaillaient là s'y retrouvaient, et ça donnait lieu à beaucoup d'échange.

Ce bâtiment, ça faisait longtemps qu'on l'attendait. On devait aller à Beghin Say, il y a eu plusieurs projets, et on n'y croyait presque plus. Mais quand ça s'est concrétisé, quand on a pris possession de ce bâtiment, la première réaction c'est qu'on a senti que ce bâtiment est plus apte à accueillir une structure un peu officielle et un guichet que des choses plus informelles.

Ça, c'est dans la conception, je n'ai pas participé à l'élaboration du cahier des charges et l'architecte nous a imposé un certain nombre de choses. Il y a des moyens qui sont formidables, mais bon, il y a des badges électroniques partout. On n'accède pas à un tiers-lieu et à des usages comme ça... »

A travers ces exemples, dès qu'un enjeu architectural se pose, les porteurs du projet de cluster semblent être dépossédés de leur expertise. Peu ou pas impliqués dans la conception des espaces qui constitueront le cadre matériel de leurs activités, ils sont de fait contraints à s'adapter, à adapter en fonction de ce qui leur est livré leurs pratiques et leurs modes d'organisation, entre eux comme vis à vis des autres acteurs locaux. Tout se passe comme si la valeur esthétique et symbolique des architectures constituait l'enjeu principal de ces infrastructures vouées aux clusters.

Enfin, l'activité des clusters, combinée à ces architectures originales, deviennent des leviers, sur lesquels les collectivités investissent fortement, pour la distinction des territoires. Celle-ci s'appuie sur un ensemble de services locaux et d'aménagements matériels, mais aussi sur des processus communicationnels de construction ou d'affirmation d'une identité du territoire. Il s'agit ici de construire un sens au territoire, à la fois dans une exigence de continuité, de permanence, avec une histoire passée et dans une nécessaire revivification des signifiants mobilisés pour produire ce sens. Ainsi, parmi d'autres objets locaux signifiants, les clusters musicaux sont appelés à remplir cette fonction, dans le cadre d'un projet de mise en intrigue du territoire qui les dépasse. Cette intrigue est généralement celle d'un territoire fortement marqué par des activités industrielles, aujourd'hui révolues et délocalisées. C'est le cas de La Manufacture de Saint-Etienne et de l'Ile de Nantes. Vastes, en zone urbaine, peuplés de nombreuses infrastructures industrielles, ces territoires délaissés portent les stigmates d'un déclin industriel et d'une perte de prestige de la ville. Sur ces éléments historiques et identitaires forts, les quartiers créatifs constitueraient à la fois une continuité historique par l'excellence des activités qui s'y déroulent et une rupture avec un passé industriel douloureux. Symboliquement, les clusters culturels implantés sur ces territoires incarnent cette dualité : leur situation les incorpore dans l'histoire du territoire et leur activité positionne ce territoire dans une certaine modernité, dans une capacité à rayonner et à raviver les feux anciens.

Mais parallèlement au territoire et à sa construction identitaire, le cluster et ses entrepreneurs sont eux aussi impliqués dans un processus comparable, celui de leur propre identité de réseau économique localisé. Ces entreprises sont elles aussi marquées par une histoire, ou des histoires, singulières et collectives. Leur implantation dans un lieu commun et fédératif constitue également un enjeu fort au regard de la permanence de leurs identités et de la valorisation de leurs patrimoines.

Ce sont donc deux processus identitaires, a priori disjoints, qui se rencontrent ici. A Nantes, l'équipe de Trempolino était impliquée depuis plusieurs dizaines d'années dans la structuration du territoire et, à la recherche de locaux, convoitait l'un des sites de l'Ile de Nantes avant même qu'émerge formellement le projet institutionnel d'aménagement :

« La question, ça a été aussi de savoir comment on amène notre histoire dans ce lieu.

La Fabrique a été un des premiers outils de la structuration de l'Ile, finalement. C'est comme ça que le bus est arrivé là. C'est comment des générations ont à la fois la capacité de vivre leur expérience de structuration, tout en s'appuyant sur une histoire. »

Ce bus-studio de MAO est bien connu des Nantais, car il a sillonné les quartiers et communes limitrophes pendant plusieurs années afin de mettre à disposition des musiciens un ensemble d'outils, ressources et formations liés à la production musicale assistée par ordinateur. Symboliquement, avec l'emménagement de Trempolino et du cluster sur l'Ile de la Création, ce bus est désormais encastré dans le béton. Il constitue un objet patrimonial fort pour l'équipe.



Figure 29 : L'architecture du bâtiment de Trempolino, l'une des deux infrastructures constitutives de LA Fabrique, cluster musical sur l'Ile de la Création. Au premier niveau, qui borde la terrasse, le bus MAO qui, avant cette implantation, sillonnait les communes de la métropole. Source : B. Lefèvre – 2016.

A Saint-Etienne, ce processus de patrimonialisation s'opère différemment. Le cluster Culture et Coopération est - du moins en partie - implanté dans un bâtiment situé sur le site de La Manufacture. En centre-ville, cet espace industriel de douze hectares bâti dans les années 1870 était voué à la production d'armes. Cette tradition puise ses sources au Moyen-Âge avec le développement d'une tradition de coutellerie et se poursuit avec la manufacture royale sous Louis XV. Dès la fin du 18<sup>e</sup> siècle, Saint-



Etienne était surnommée « Armeville ». La Manufacture constitue donc un élément fondamental de l'histoire et de l'identité stéphanoises. En 2001, toute production y est cependant stoppée. Plusieurs projets d'aménagement se succèdent, mêlant logements, établissements d'enseignement supérieur et de formation. En 2009, la Cité du Design s'installe sur le site. Parallèlement, en 2010, Saint-Etienne est reconnue cité du Design par l'Unesco.

Les dynamiques de structuration des entrepreneurs de Culture et Coopération ont ici aussi rencontré les projets institutionnels d'aménagement de ce site. En 2011, le cluster musical de l'agglomération stéphanoise prend possession du Mixeur, l'un des bâtiments du site réaménagé pour l'occasion.



*Figure 30* : Le Mixeur, « tiers-lieu » créatif, sur le site de La Manufacture. Plusieurs rues et cours intérieures structurent le site et organisent les flux entre la dizaine d'activités présentes. La Cité du Design, voisine, est ici cachée sur la droite. Source : B. Lefèvre – 2016.

Ici encore, le cluster et ses activités sont incorporés dans une intrigue, dans une construction de sens pour un territoire patrimonial. Par sa situation et l'architecture de son bâtiment, le Mixeur incarne ainsi cette dynamique volontariste des

institutions d'écrire l'histoire de la ville par une rupture forte avec son passé industriel. Sans être niée, l'identité de fabrique d'armes qui a marqué la ville est ainsi détournée, re-signifiée, par la concentration en un pôle d'un ensemble d'activités hétérogènes mais qui reposent toutes sur la création et la connaissance. Rappelons que, comme à Nantes, le projet de cluster ne trouve dans ce lieu qu'une réponse partielle : le Mixeur n'a pas la capacité d'accueillir les entreprises du cluster.



## Conclusion

Les clusters musicaux observés constituent des objets mobilisés ou impliqués dans une grande diversité de dynamiques locales. Les collectivités et institutions, dont les gestionnaires fonciers et bailleurs sociaux, soutiennent et intègrent les dynamiques de fédération de ces entrepreneurs musicaux selon des modalités toujours singulières, mais régis par un ensemble de rapports de force que nous avons caractérisés. Se dégage ainsi de nos observations l'exigence de distinguer les dynamiques de clusters portées majoritairement par ces institutions de celles dont les entrepreneurs tentent de garder la maîtrise. Par une forte intervention, parfois volontariste, des acteurs publics, les clusters observés se posent ici de manière contrastive avec d'autres formes de spatialisation d'activités relevant de l'économie de la musique, dont les friches culturelles et autres tiers-lieux.

Trois grands types d'enjeux nous ont permis de préciser les interventions des collectivités locales et de leurs partenaires institutionnels au regard de ces projets de clusters.

Le premier de ces enjeux relève du développement économique et du soutien à la filière musicale. Deux éléments de contexte majeurs guident l'action des collectivités locales envers ces clusters. L'un réside dans une raréfaction de leurs capacités financières de soutien au fonctionnement ou à l'investissement. Les réseaux structurants pour les entrepreneurs musicaux subissent, parmi d'autres, cette « culture de l'économie ». L'autre réside dans la concomitance entre le développement de ces clusters et un changement profond des modes d'organisation des services municipaux et des élus. Face aux objets hybrides que constituent les clusters, la plupart des politiques jusque là sectorisées [Benhamou, 2015] sont amenées à se coordonner : culture, développement économique, formation, politiques sociales et d'aménagement, etc. Sous l'influence de dynamiques supra-locales, en œuvre aux échelles européennes et internationales, les stratégies publiques s'organisent progressivement, avec des difficultés, autour de projets conceptuels et consensuels. Les politiques de soutien à l'« innovation », de développement de territoires « créatifs », de structuration du territoire en « écosystèmes » ou pôles d'activités forgent progressivement des approches multi-sectorielles. Ces tendances induisent un paradigme nouveau - un paradigme de la création - sous lequel, parce qu'elles produisent du « nouveau », les activités culturelles constitueraient des ressources économiques, jusque-là sous-exploitées sur les territoires. Des services ou Directions dédiés à l'innovation ou aux industries culturelles et créatives voient ainsi le jour à partir de 2010. L'économie de la culture devient ici une ressource potentielle pour l'ensemble de l'économie locale et pour la valorisation du territoire, en interne comme à destination d'autres territoires.

Pour autant, la mise en concordance des différents objectifs institutionnels, de leurs critères d'évaluation et des modalités d'action des différents services s'avère complexe à mettre en œuvre. La personnification des relations permet, du moins pour une durée limitée, l'articulation de ces hétérogénéités de l'action publique avec les projets des entrepreneurs. Pour tous les clusters observés, des personnages-clés assurent une fonction de *gatekeeper*, qui apparaît essentielle à l'établissement de liens de confiance entre les partenaires et à la définition - toujours imparfaite - d'objets frontières.

Dans ce contexte, l'émergence des clusters musicaux relève ainsi d'expérimentations de mise en concordance d'intérêts et de pratiques fortement hétérogènes. Si des relations inter-individuelles permettent le déclenchement des projets de clusters [Landry, 2011], leur suivi reste l'affaire de services et d'élus qui, dans les Villes, Métropoles ou Régions, induisent selon leurs compétences et leurs sensibilités des modalités de gestion des clusters. Certains, suivis par les acteurs du développement économique, sont, par absence d'une masse critique, incorporés dans un ensemble plus vaste d'acteurs culturels et créatifs. Les singularités des besoins de ces entrepreneurs musicaux sont alors niées. D'autres, perçus comme relevant de politiques culturelles, sont majoritairement perçus comme des projets de structuration de réseaux d'acteurs sur le territoire. D'autres encore, financés dans le cadre de programmes transversaux liés à la Politique de la ville, voient ainsi leur projet détourné, ou agrémenté d'enjeux liés au développement local.

Les temporalités de la vie institutionnelle apparaissent peu concordantes avec celles des entrepreneurs musicaux. Les temps des élus, des programmes et dispositifs, sont courts. Renforcées par la personnification fréquente des relations, ces ruptures institutionnelles induisent une complexité de gestion des projets de clusters et parfois même des ruptures au sein des équipes et réseaux. Progressivement, la gestion chronophage des partenariats avec les institutions prend le pas sur les activités économiques sectorielles du cluster.

Un second enjeu réside dans l'incorporation des clusters dans des politiques socio-culturelles. Notamment lorsque les territoires concernés relèvent de la Politique de la Ville, les clusters musicaux sont appréhendés comme des outils privés au service de dynamiques publiques. Parce qu'ils concentrent et fédèrent spatialement des entrepreneurs et que la nature de leurs productions est symbolique, culturelle, ces clusters deviennent des objets de l'action publique pour le développement local. Selon les rapports de force et la place qu'occupe le territoire dans les activités des entrepreneurs musicaux, le projet de cluster peut s'en trouver renforcé, affirmé – c'est le cas pour la Coursive Boutaric -, ou au contraire affaibli, dévoyé - c'est le cas pour ParisMix et le Mila. Des dynamiques locales peuvent ainsi orienter le cluster vers des actions d'insertion, voire d'animation socio-culturelle. D'une part ces

modalités d'action peuvent ne pas relever des métiers des entrepreneurs, d'autre part elles peuvent contribuer à brouiller la lisibilité du cluster, voire sa reconnaissance par les acteurs locaux et les partenaires institutionnels. Nous avons relevé que ce type de relations entre les collectivités et les clusters et leurs adhérents étaient par ailleurs susceptibles de questionner les découpages administratifs et politiques des territoires. Localement, les clusters sont placés, ou perçus, dans une relation concurrentielle avec d'autres acteurs locaux des secteurs de l'insertion ou de l'action culturelle. De manière contradictoire, leur ancrage territorial s'en trouve de fait affaibli, et les relations de coopération avec les acteurs locaux s'avèrent souvent faibles ou inexistantes.

Socialement, l'activité des clusters semble ne pas produire de propositions de nouvelles modalités du rapport de l'individu au travail. A l'inverse, elle reproduit, et contribue à normaliser, un ensemble de valeurs, de modes de faire et d'organisation inspirés de la figure de l'artiste créateur ou des conditions professionnelles des acteurs culturels. Autour d'une implication par projets, la précarité, la flexibilité et l'autonomisation des individus au travail deviennent les conditions d'une plus grande capacité à « créer », ou proposer des choses nouvelles, dans l'exercice des métiers. Le « précarité » est ici posé en outil au service de la production de la ville [Vivant, 2001]. Portés par les acteurs publics et parfois par des organismes délégués de droit privé – bailleurs sociaux, sociétés d'aménagement, consultants -, les projets de cluster musical contribuent à conforter les valeurs et représentations des relations sociales promues par des acteurs dominants de l'économie capitaliste.

De même, les clusters culturels sont susceptibles de constituer des ressources pour l'amorçage ou le renforcement de dynamiques de gentrification des territoires. Concentrations d'acteurs économiques, ils participent en effet à une revitalisation de l'espace local, et génèrent des externalités susceptibles de dynamiser l'économie et la vie sociale locales. Matériellement et symboliquement, la nature culturelle de leurs activités est susceptible de répondre aux attentes des institutions en terme d'animation locale, mais aussi de valorisation du capital symbolique du territoire.

Le troisième enjeu concerne les stratégies et dynamiques de gestion des territoires. Les institutions sont également les lieux de jeux de pouvoir et rapports de force entre les territoires. Les clusters musicaux, notamment par leur pouvoir d'attraction et de concentration des acteurs économiques e la filière musicale, peuvent être impliqués dans ces rapports de force. Ainsi, à l'échelle d'une métropole, l'implantation d'un cluster dans la ville centrale peut renforcer sa place dominante, en concentrant sur son territoire des acteurs économiques jusque là disséminés. A l'inverse, le cluster culturel constitue une ressource stratégique pour les politiques de rénovation urbaine. Matériellement et symboliquement, ils permettent aux acteurs publics d'affirmer de manière volontaire leur intention de « qualifier » les territoires « en

déshérence », qu'ils consistent en des espaces socio-économiques peu valorisants, en des quartiers périphériques à la ville ou en des non-lieux, espaces fonctionnels dépourvus de capital symbolique.

Enfin, dans cette dynamique de requalification des territoires par les institutions, les clusters contribuent à leur valorisation foncière et à leur gentrification. Avec d'autres dispositifs, et sous l'impulsion de gestionnaires fonciers, ils renforcent des phénomènes de flux de résidents et d'implantation d'activités. Leur plus-value symbolique, liée à la forte dimension culturelle des productions des entrepreneurs, valorise le territoire et le rend davantage attractif vis à vis de populations nouvelles. Lorsque les enjeux de requalification des territoires le justifient, les collectivités locales s'appuient sur les projets de clusters pour investir dans des projets architecturaux et patrimoniaux de grande envergure. Avec l'appui de programmes nationaux ou européens, des infrastructures nouvelles, remarquables, contribuent à distinguer le territoire. Les zones urbaines ayant le plus souffert de phénomènes de désindustrialisation à la fin du vingtième siècle trouvent également dans les clusters culturels les arguments d'une nouvelle mise en intrigue de leurs territoires. L'insertion par les collectivités des projets de clusters dans des stratégies de réhabilitation des friches industrielles constitue une opportunité forte d'assurer une permanence - un « idem », qui se traduit notamment par la référence explicite à ce passé industriel - et une évolution identitaire - incarnée par un ensemble d'activités relevant des industries de l'immatériel.

L'intervention des acteurs publics dans les dynamiques de clusterisation d'entrepreneurs de la musique s'observe donc dans une dualité. D'une part, ils accordent à ces dynamiques une légitimité locale. D'autre part, ils fournissent un ensemble de ressources qui répondent, du moins en partie, aux besoins des entrepreneurs : infrastructures, logistique, accès au foncier, etc. Cependant, les spécificités de l'économie de la musique semblent peu prises en compte dans ces démarches publiques. Peut-être peut-on considérer que cela relève de la responsabilité des entrepreneurs culturels de défendre ces singularités, notamment via des rapports de force avec ces institutions. Cependant, l'hétérogénéité des enjeux publics susceptibles de s'incarner dans des projets de cluster musical, combinée à une certaine discordance et à une instabilité des stratégies de ces acteurs publics, induit une complexification de la conduite des clusters et brouille leur lisibilité interne et externe.

Enclenchés ou dominés par des acteurs publics, les projets d'infrastructures vouées aux clusters musicaux ont tendance à contraindre l'activité de ces clusters et de leurs entrepreneurs à des fonctions assez classique de mutualisation de moyens et ressources. C'est le cas des deux clusters parisiens, de Trempolino et de la Fabrique, de Culture et Coopération au sein du Mixeur, ou encore de MASphère. Tous

disposent de bâtiments et moyens logistiques issus d'actions publiques. Tous témoignent d'une difficulté forte à combiner, y compris en terme de méthodologie, la mise en œuvre de leur projet économique avec le suivi des attentes de ces acteurs publics, par ailleurs souvent implicites. La singularité du montage de la Coursive Boutaric, autour d'un objectif initial clair et partagé de renforcement du lien social par l'action culturelle, montre qu'une initiative fortement ancrée localement est susceptible de permettre à des entrepreneurs culturels de développer, parallèlement, une activité marchande. Le cluster peut ici être considéré comme l'espace d'une délégation de service public, d'ailleurs contractualisée, - en faveur du renforcement du lien social -, dont les ressources sont par ailleurs mobilisées par les entrepreneurs culturels pour des activités économiques peu territorialisées.

#### **4. LA RELATIVE FAIBLESSE DES CAPACITES D'ACTION DES ORGANISMES EN CHARGE DES CLUSTERS**

Nous avons caractérisé les besoins des entrepreneurs de l'industrie musicale, puis souligné la diversité des enjeux selon lesquels les acteurs publics se saisissent de ces clusters culturels. Afin de préciser comment sont vécues les rencontres entre ces deux types de dynamiques, toutes deux marquées par une forte hétérogénéité, nous nous attacherons aux conditions d'émergence, puis de conduite de ces projets de clusters. A chaque contexte singulier observé semble se rattacher une perception, une définition, du cluster singulière. Mais, au-delà des spécificités des parcours, pouvons-nous relever les dynamiques en jeu, au regard de l'économie de la musique comme face à des particularités locales ? Nous posons pour hypothèse que ces phénomènes relèvent à la fois de mouvements collectifs et de rencontres, parfois opportunistes, entre des individus dont la légitimité, dans leurs activités respectives, permet la formalisation, puis la mise en œuvre d'un projet.

Dans tous les cas observés, cette mise en œuvre s'avère complexe. Elle implique des rapports de force entre les différents types d'acteurs que nous avons caractérisés. Le cluster, du moins dans sa phase de projet, repose sur une suite de négociations, avec les entrepreneurs, dont les activités, modes de faire et représentations du territoire sont peu homogènes, avec les collectivités locales, dont le soutien et les financements s'avèrent toujours nécessaires, et avec les acteurs locaux, quelle que soit la forme prise par la territorialité du cluster. Dans quelle mesure les équipes de ces clusters disposent-ils de la capacité à gérer ces rapports de force et à proposer des concordances, même partielles et temporaires, entre ces hétérogénéités ?

Les effectifs des équipes varient fortement, de un salarié à vingt - une moyenne de 5 salariés ETP pour les huit clusters observés. De même, le nombre d'entreprises adhérentes - de quinze à quarante officiellement annoncées - et leurs effectifs, le type d'activités et de métiers constituent des singularités que ces équipes du cluster cherchent à intégrer pour proposer des services et modalités d'action cohérents avec ce réseau. Parallèlement, des partenariats locaux doivent être enclenchés, ou renforcés, avec une grande diversité d'acteurs, eux aussi aux modalités d'action singulières. Ces équipes évoluent toutes dans un cadre associatif. Au-delà d'une répartition formelle qui confierait aux administrateurs la responsabilité de la stratégie et aux salariés celle de leur mise en œuvre, les réalités montrent une perméabilité forte entre ces instances, ou du moins entre leurs actions effectives.

Au sein de ces clusters, des passeurs, ou *gatekeepers*, semblent nécessaires à ces mises en concordance, via la définition d'objets frontières entre les partenaires. Il est attendu que ces passeurs assurent l'instauration et la gestion des échanges avec ces partenaires, à la fois en préservant l'ensemble de l'équipe de ces négociations et en



permettant au cluster de s'insérer dans un environnement local. Qu'ils soient *leaders* ou non, ces passeurs s'avèrent essentiels à l'ancrage territorial du dispositif. Nous posons que leur disparition ou l'affaiblissement de leur capacité à assurer cette fonction présente un risque de rupture de ces relations partenariales et d'une illisibilité progressive de l'activité du cluster.

Ces équipes ont parfois en charge la gestion d'un bâtiment - c'est le cas pour cinq des clusters observés - , d'une infrastructure et d'un ensemble plus ou moins complexe de services et ressources. Là encore, nous verrons que la définition et la gestions des compétences des équipes face à ces tâches, qui se redéfinissent fréquemment, s'avère complexe. Des disjonctions apparaissent ainsi entre des besoins fonctionnels et des capacités des équipes à y répondre de manière efficace. La gestion d'un tel lieu, situé dans un environnement de proximité et mis à disposition par les institutions, nous semble constituer un facteur important de dilution du projet initial de cluster. Ces tâches mobilisent de l'énergie, du temps, des compétences, souvent au dépens d'actions et services à plus grande valeur ajoutée. De fait, notamment pour ceux dont les équipes sont réduites à moins de trois salariés, les clusters nous semblent dans l'incapacité matérielle d'insuffler des évolutions des modes de faire des entrepreneurs, ni même à les inciter à collaborer lorsque cela n'était pas déjà inscrit dans leurs modes d'organisation.

Cependant, ces clusters musicaux restent des dispositifs, ou des dynamiques, de structuration d'un ensemble d'acteurs qui relèvent du secteur de la production musicale. Cette structuration s'appuie sur la proximité spatiale [Carré, 2008], qui facilite les échanges, souvent de manière informelle. Elle s'appuie également sur une ouverture à d'autres métiers, d'autres modes de faire, bien que souvent circonscrits aux industries culturelles et créatives. Certains clusters tentent, en s'instituant Pôles Territoriaux de coopération Économique, de développer des pratiques nouvelles de coopération, notamment marchandes, entre leurs adhérents, entrepreneurs musicaux, et d'autres types d'acteurs du territoire. Ces voies, qui s'appuient sur un ensemble de valeurs et modes faire qui relèvent d'une économie sociale et solidaire [Henry, 2014], sont-elles susceptibles de constituer des démarches économiques originales ? Cette possibilité nous semble recevable, notamment parce qu'elle s'appuie sur des modes de gouvernance et de coopération avec les institutions et acteurs locaux susceptibles de contribuer à modifier le rapport de ces partenaires - privés comme institutionnels - aux entrepreneurs culturels. Nous vérifierons cependant, sur la base de telles expérimentations menées par trois clusters, si la complexité et la temporalité longue de ces processus de co-construction s'avère compatible avec les modes d'organisation et d'action de ces partenaires locaux.

Enfin, les clusters nous semblent confrontés en permanence à une difficulté d'adéquation entre des moyens, notamment financiers et humains, et des attentes des

adhérents et des partenaires. Selon un processus dominé par la pragmatique, qui peut d'ailleurs être constaté dans de nombreux autres secteurs d'activité, les activités des clusters tendraient, selon nous, à être dominées par les exigences de trésorerie et de recettes, au dépens d'actions ciblées et construites pour les entrepreneurs adhérents. Ainsi, les clusters musicaux ne permettraient que de manière marginale à leurs entreprises adhérentes d'expérimenter de nouvelles modalités d'action économique. Finalement, ces dispositifs économiques et territoriaux ne seraient-ils pas prioritairement en quête permanente d'une reconnaissance institutionnelle, rendue nécessaire à leur survie sous cette forme ?

#### **4.1. Les clusters déterminés par des rapports de force entre acteurs économiques, acteurs institutionnels et acteurs locaux**

Les clusters culturels observés prennent des formes singulières. Certains consistent en des réseaux territoriaux structurés, avec parfois des modes de coopération originaux, mais non-concentrés spatialement. D'autres se matérialisent par des infrastructures, localisées, qui offrent une grande diversité de services autour d'un ensemble d'entreprises qui mutualisent ressources et outils pour leur développement. Les conceptions de la notion de « cluster », même si elles renvoient à divers processus théorisés, s'avèrent elles aussi spécifiques à chaque dynamique rencontrée. Cependant, toutes ces expériences ont en commun qu'elles puisent leurs sources dans des dynamiques anciennes, au cours desquelles des entrepreneurs du secteur musical, pour diverses raisons et sous diverses formes, échangent, se structurent, développent des représentations et objectifs partagés. Lorsque ces réseaux économiques rencontrent d'autres dynamiques qui, elles, relèvent de stratégies et politiques publiques, naît l'opportunité de formaliser des pratiques et ambitions partagées – le PRMA, La Coursive Boutaric, Culture et Coopération, Tremolino sont dans ce cas, et parfois de conférer une existence physique à ces pratiques sur le territoire. Ces moments de rencontre sont régis par des rapports de force entre ces deux types d'acteurs – d'autres y sont parfois également impliqués -, qui s'avèrent déterminants pour poser, par la négociation ou le pouvoir, le cadre de référence dans lequel se développera ce cluster. Dans tous les cas observés, ce sont des relations inter-personnelles qui permettent de poser ce cadre, du moins pour un temps donné.

Dès lors, le cluster apparaît en permanence en tension, par ces jeux de pouvoir, entre sa vocation économique de filière et sa fonction dans le cadre de politiques publiques locales. Celles-ci peuvent concerner elles aussi certaines formes de développement économique, mais s'avèrent souvent diversifiées, plaçant le cluster au coeur de problématiques culturelles, sociales ou d'aménagement du territoire. Le développement volontariste de territoires créatifs renforce cette tension au sein et

autour du cluster musical, dont il est attendu par les collectivités qu'il participe au rayonnement et à l'attractivité du territoire. Ses « externalités positives » apparaissent aux institutions prioritaires sur sa plus-value interne. Ces deux tendances sont-elles compatibles ? Peu des clusters observés sont parvenus, par des rapports de force équilibrés entre les partenaires, à concilier l'apport de plus-values pour le développement économique des entrepreneurs musicaux et l'ancrage de pratiques de ces mêmes acteurs sur le territoire afin de contribuer à son développement et à son attractivité.

#### **4.1.1. La genèse du cluster**

Les conditions d'émergence des clusters, et notamment les forces en présence lors de leur conception, nous semblent fondamentales pour observer leur fonctionnement ultérieur, en interne comme avec leurs partenaires locaux et extra-locaux. Nous considérons ici que ces conditions s'avèrent déterminantes pour leur durabilité et pour leur capacité à répondre à la fois aux besoins spécifiques des entrepreneurs de la musique qui les constituent et aux attentes des acteurs publics qui les soutiennent, sous diverses formes.

D'avantage qu'on objet ou un dispositif clairement défini, le cluster apparaît comme une notion, parfois un label, associé à des phénomènes de rencontres entre des activités économiques de ces acteurs et un ou des territoires locaux. La mobilisation par ces acteurs de la notion de cluster recouvre donc dans les faits une diversité de situations et modalités d'action.

Nous distinguons trois scénarios des conditions d'émergence des clusters observés - voir tableau ci-dessous. Ils constituent un premier niveau d'abstraction des situations observées, que nous compléterons en conclusion de cette recherche. Tels que nous les définissons, notamment autour de différents équilibres des rapports de force entre les partenaires, ces scénarios nous semblent décisifs sur les futures activités des clusters et, surtout, sur leur capacité à constituer une plus-value, tant pour les entrepreneurs que pour les territoires.

Le premier scénario se caractérise par un équilibre des intérêts mutuels entre des acteurs économiques du secteur de la musique et des acteurs publics. Le cluster émerge d'une rencontre entre les histoires et dynamiques de ces deux types de partenaires, puis d'une recherche, plus ou moins efficiente, de compromis.

Le second repose sur l'activation de relations inter-personnelles. Ce ne sont plus ici des réseaux d'acteurs qui se confrontent ou agissent de concert, mais des opportunités issues de la rencontre entre des individus, porteurs de projets respectifs.

Le troisième scénario repose sur une initiative majoritairement institutionnelle, à laquelle sont enjoints de se raccrocher, dans des conditions souvent peu négociées, des entrepreneurs musicaux, préalablement organisés ou non.

<b>Scénario</b>	<b>Les entrepreneurs culturels</b>	<b>Les institutions</b>	<b>Le cluster</b>
<b>Equilibré</b>	Structurés, ayant parfois développé des modalités de coopération, ils constituent l'un des deux partenaires du projet de cluster et sont dans les rapports de force.	Avec des objectifs et des stratégies plus ou moins formalisés, elles animent une relation partenariale avec les entrepreneurs.	Un dispositif de soutien économique à une filière spécifique et de valorisation du territoire.
<b>Personnifié</b>	Représentés par un ou des leaders, dont ils reconnaissent la légitimité de négociation.	Représentées par un élu ou un personnage reconnu comme légitime, elles ont une fonction majoritairement technique.	Un projet personnalisé, confronté à l'enjeu du partage d'une culture commune.
<b>Institutionnel</b>	Structurés ou non, ils se voient contraints d'adhérer à l'action publique sans pouvoir de négociation affirmé.	L'action publique définit la stratégie et la fonction du cluster sans concertation avec les entrepreneurs.	Un outil de valorisation du territoire et de l'action publique.

Figure 32 : Tableau synthétique de présentation des trois scénarios observés d'émergence des clusters musicaux.

Nous considérons que ces trois scénarios d'émergence des clusters posent de manière essentielle les conditions d'action future de ces dispositifs. Plus précisément, et sans affirmer que cela constitue une condition suffisante, seul le premier de ces scénarios nous semble susceptible de générer des réelles plus-values pour les acteurs économiques comme pour le territoire. Nous poursuivons la caractérisation de ces processus en les complétant des modalités d'animation des clusters et des types de relations partenariales qui guident leur gestion.

#### **4.1.1.1. Autant de définitions du cluster qu'il y a de clusters**

Les théories des clusters proposent plusieurs formes de phénomènes de clusterisation. L'ancrage territorial des entreprises, le développement de modes de coopération singuliers, la concentration de moyens de productions et ressources, constituent notamment des caractéristiques qui permettent de les définir, avec des poids variables selon les histoires.

Les échanges avec les responsables des huit clusters musicaux étudiés et l'analyse de leurs fonctionnements et publications mettent en évidence un phénomène, plus ou moins pensé, d'appropriation de cette notion par les entrepreneurs locaux. Les modèles théoriques ne sont pas toujours connus de ces acteurs, et l'auto-qualification de ces dynamiques de « clusters » par leurs acteurs eux-mêmes oscille entre définition poussée d'un cadre d'action collectif et énonciation d'un label supposé, de

manière performative, favoriser la reconnaissance d'une démarche expérimentale.

Pour autant, au-delà des évidentes singularités, nous pouvons observer quatre formes idéal-typiques de clusters. La première, que nous posons dans la lignée des districts industriels définis par Alfred Marshall et appliqués à l'industrie musicale [Scott, 1999], repose sur la recherche de structuration de modalités de coopération, sur un territoire relativement défini. Le PRMA et Culture et Coopération apparaissent majoritairement sous ce prisme, avec un ancrage territorial fort de TPE et PME, permis grâce à des démarches longues et partagées avec les institutions de diagnostics, concertations et définition de plans d'action. Dans les deux cas, les entreprises à l'initiative de ces démarches ne sont pas regroupées en un lieu spatialement situé et restent disséminées sur le territoire - la région pour le PRMA, l'agglomération urbaine pour Culture et Coopération.

Une seconde forme observée se réfère davantage au cluster tel que défini par Mickaël Porter [Porter, 1998], à savoir une « concentration géographique d'entreprises interdépendantes », qui peuvent relever de secteurs autres que celui de la musique, mais qui assurent l'ensemble des tâches liées à la production et à la valorisation de la production. ParisMix, le Mila, MASphère se sont développés sur ce principe, avec souvent une ou plusieurs grandes entreprises qui, soit porte la dynamique soit constitue un pôle d'attractivité. Warner France et deux grands labels sont adhérents ou spatialement proches du Mila. Mondomix, label et éditeur des musiques du monde a porté ParisMix. MASphère s'est structuré autour d'une scène de musiques actuelles, le Metronum. Ces dynamiques fédératives consistent majoritairement en une concentration de moyens de production. Elles présentent un ancrage territorial relativement faible. Le cluster auvergnat Le Damier relève également de ce type de démarches, avec la singularité que, malgré un projet de « Rue Créative » à Clermont-Ferrand, le cluster relève quasi-exclusivement d'une initiative institutionnelle, sans dynamique préalable d'entrepreneurs culturels du territoire. Ces acteurs s'impliquent d'ailleurs relativement peu dans ce dispositif.

La Fabrique nantaise, cluster des musiques actuelles constitué autour de deux acteurs historiques, Trempolino et Stereolux, relève d'une troisième forme idéal-typique, comparable aux districts italiens décrits par Giacomo Becattini. Une longue histoire de structuration du réseau local d'acteurs de la musique précède l'émergence de ce type de cluster. Celui-ci s'est ainsi développé en forte cohérence avec une identité territoriale marquée et affirmée depuis la fin des années 1990 : l'action culturelle constitue un élément essentiel de l'identité de la métropole nantaise et de son rayonnement international.

Enfin, une quatrième forme de cluster, singulière elle aussi, se construit sur la base des spécificités sociales et culturelles du territoire local. Sur ce principe, La Coursive Boutaric s'est développée sur un quartier de l'agglomération dijonnaise du fait

d'opérations de rénovation urbaine enclenchées par les institutions. Le cluster puise ici ses sources dans la structuration de modalités d'action d'entrepreneurs culturels au regard de problématiques territoriales singulières.

Cette abstraction des huit dynamiques de clusters observés permet de souligner les grandes tendances qui caractérisent ces projets, mais ne constitue en aucun cas un gage de leur reproductibilité : les parcours des entrepreneurs, la singularité des contextes spatiaux - l'Auvergne et un quartier parisien posent bien entendu des enjeux différents -, politiques, sociaux, les opportunités et le hasard des rencontres constituent autant de spécificités locales qui rendent chaque cluster unique. Tout en soulignant ces spécificités, nous allons maintenant caractériser des étapes et moments-clés dans les histoires de ces clusters musicaux.

En effet, si des politiques locales, notamment liées au développement de « territoires créatifs », constituent souvent un déclencheur pour la mise en visibilité des clusters, ces moments s'appuient sur des dynamiques et processus plus anciens. Nous allons montrer que c'est une combinaison complexe de rapports de force, de rencontres inter-individuelles, d'opportunités financières ou immobilières qui permettent de comprendre à la fois les conditions d'émergence de ces clusters et les modalités de leur gestion interne et sur le territoire.

Nous soulignerons notamment les équilibres des rapports de force entre les entrepreneurs musicaux locaux et les acteurs publics et institutionnels, que nous posons comme centraux pour les capacités d'action de ces dispositifs économiques territoriaux. Ainsi, l'enjeu fondamental des clusters culturels réside selon nous dans l'instauration et l'animation de cet équilibre entre ces deux grands types d'acteurs. Si l'un des deux domine de manière hégémonique, le cluster n'est pas en mesure d'accomplir sa mission de mise en concordance d'intérêts économiques singuliers - liés au secteur de la musique comme à ses acteurs locaux - et de dynamiques territoriales sociales et institutionnelles.

#### **4.1.1.2. Le cluster, moment de rencontre entre une dynamique collective d'entrepreneurs et des projets d'acteurs publics**

La plupart des clusters musicaux observés ont émergé après les années 2000. Cependant, tous s'appuient sur des processus plus anciens, notamment liés à des politiques nationales de soutien à la structuration de réseaux professionnels dès la fin des années 1980. Les clusters doivent donc être situés dans une histoire, longue et qui les précède. Au-delà de réseaux locaux, l'émergence de ces clusters constitue une étape, contemporaine, de processus de fédération d'acteurs des musiques actuelles liés à la fois aux politiques nationales de décentralisation et de déconcentration, et à des initiatives professionnelles de filières.



Les MJC, Centres d'Action culturelle et autres scènes nationales de la seconde partie du 20<sup>e</sup> siècle ont constitué, conjointement à des mouvements de l'éducation populaire, le socle d'une culture de l'action publique en faveur des musiques actuelles. Une seconde période, à compter des années 1980, a quant à elle ancré dans l'économie française de la culture le principe d'une combinaison d'actions publiques nationales, de dispositifs locaux et de logiques privées, relevant du secteur marchand. Des dispositifs et outils de financement, même s'ils ne visaient pas initialement spécifiquement les musiques actuelles, sont progressivement devenus accessibles aux acteurs culturels, progressivement placés en « entrepreneurs ». Parallèlement à des programmes nationaux de labellisation – les Cafés Musique dans les années 1990, avec volonté d'investir des quartiers « en difficulté », puis les SMAC -, ces acteurs s'organisent en syndicats professionnels<sup>107</sup> et en réseaux. Le réseau de salles Fédurock, créé en 1994, et le label SMAC<sup>108</sup>, créé en 1998 par le ministère de la Culture, contribuent à forger un cadre d'action régi par des logiques privées, marchandes, mais structurées et en partie soutenues par des politiques publiques nationales et locales, dont certaines comme la Politique de la Ville et le Développement social des quartiers - DSQ - ne sont pas spécifiques au secteur culturel.

L'émergence du cluster MASphère en 2012 trouve par exemple ses origines dans la disparition de l'unique SMAC toulousaine, qui a réuni autour d'un intérêt commun les entrepreneurs musicaux et les collectivités :

« Le déclencheur de ce mouvement, ça a été un gros événement : en 2001, l'explosion de l'usine AZF, qui a fait exploser le Bikini, LA SMAC de Toulouse, qui était en face. Gros choc, et du coup une grosse pénurie de salle à Toulouse. »

Ici, c'est un événement, à l'origine totalement étranger au secteur culturel, qui a donc constitué le déclencheur d'une dynamique de concertation entre les acteurs culturels, mus par une « grosse volonté à la fois de se rassembler, d'avoir des bureaux en commun, plutôt de type pépinière et de disposer d'une salle » et les collectivités locales.

A Saint-Etienne, une dizaine de structures du secteur de la musique a développé depuis la fin des années 1990 des modes de coopération originaux. Une culture commune du décloisonnement et de l'ancrage des activités sur le territoire les a menées dans divers projets et structures, souvent proches des valeurs et statuts de l'économie sociale et solidaire. En 2003 est créée une Scop - Société coopérative de

---

107 Outre des syndicats liés aux festivals ou à des esthétiques musicales, citons notamment le SYNAPSS, Syndicat national des petites structures de spectacles, le SYNDEAC, Syndicat national des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles (1971), ou le PRODISS, Producteurs, diffuseurs de salles de spectacles (1988).

108 Le label SMAC de Salles de Musiques ACtuelles a pour objet la structuration des lieux de diffusion, selon un achier des charges strict qui mêle diffusion, soutien de pratiques amateurs et émergentes, et professionnalisation.

production, sur la base d'une SARL ou SA - de production musicale qui, en 2008, est devenue une Coopérative d'Activité et d'Emploi de la culture. La structure a cessé ses activités en 2010 faute d'avoir trouvé un modèle économique viable. Entre temps, en 2004, la Ville a lancé un appel à candidatures pour la gestion d'une SMAC, face à un manque crucial de lieu de diffusion sur le territoire. Le Directeur de Culture et Coopération situe à ce moment précis les prémisses du futur cluster :

« Quand la ville a décidé de créer une SMAC, on était trois quatre structures à déjà travailler ensemble. Nait donc cette idée de répondre collectivement à la DSP lancée par la Ville. Une asso, Limace<sup>109</sup>, a été créée en mai 2006 pour cela. Et très vite, on a développé une vraie complicité avec la métropole, et notamment l'un de ses représentants. Et nous, avec cet élu, contre la majorité, on a réussi à imposer que ce soit une DSP, et pas une régie classique. Il s'est emparé du sujet et s'est dit qu'il allait en faire son parcours d'élu. Et il a porté ça de manière très fine pendant tout son mandat. Parce qu'il lui a fallu un mandat complet, alors que le projet était chaud, vu qu'il n'y avait pas de salle musiques actuelles à Saint Etienne. Tout le monde l'attendait cette SMAC. Ça faisait 25 ans que les asso rock demandaient une salle. »

Le projet de cluster a ensuite germé, cette SMAC, par son label, constituant un cadre trop rigide pour les projets des entrepreneurs. Culture et Coopération trouve donc ses origines dans un contexte « chaud » de manque de lieu de diffusion, admis par tous, et une volonté institutionnelle, incarnée par un élu, de répondre à ce besoin local. Ce binôme est parvenu, notons-le, à imposer à l'institution son souhait de contractualiser via une Délégation de service public plutôt que par une simple mission de régie, qui induit une plus grande dépendance aux orientations de la collectivité.

En région Poitou-Charentes, le Pôle Régional des Musiques Actuelles présente une histoire comparable, mais régie par des relations plus distendues et plus complexes entre les partenaires. La Région et l'État ont d'abord confié à l'Agence Culturelle<sup>110</sup> la coordination et l'animation d'un groupe informel de structures incitées à proposer et monter des projets opérationnels d'accompagnement des musiciens, dont un centre de ressources. Progressivement, ce réseau d'acteurs se structure, développe des manières de faire et rapports au territoire communs. La Directrice du PRMA pose ainsi le cluster dans un processus, relativement lent, de maturation de ces acteurs, initialement relativement dépendants de l'Agence culturelle régionale :

« L'association PRMA a donc été créée en 2006, avec six ou sept membres, avec pour objet la reconnaissance des musiques actuelles. Progressivement, de manière empirique, l'idée d'un cluster a germé, pour la transversalité, des potentialités de développement, de partenariats, de projets qu'il fallait explorer. On était peut-être trop

---

109 Limace : Association ligérienne de musiques actuelles.

110 Créée en 1986, l'Agence culturelle du Poitou-Charentes est une association missionnée par le ministère de la Culture (Direction régionale des affaires culturelles) et la Région Poitou-Charentes. Son objectif est d'accompagner les artistes et acteurs culturels dans leur développement.

centrés sur les musiques actuelles. Il fallait décroisonner.

Dès 2012, je ne l'avais jamais fait, on a identifié les réseaux relais en Poitou Charentes, dans l'image, le numérique, les arts de la rue, pour voir si on n'avait pas des manières de faire à partager. Et je suis aussi allée vers la CRESS<sup>111</sup> et l'économie solidaire, et vers l'université, en sciences économiques, puis plus tard en intelligence économique. Toute notre histoire est sur du micro, de la dentelle, des liens qu'on tisse en permanence, et ça prend beaucoup de temps. On est un réseau régional, nos adhérents sont partout. »

Ici, une démarche concertée avec les institutions, incarnée dans un ensemble de réunions de concertation, d'études académiques et autres temps d'échange avec une grande diversité d'acteurs, a permis de construire les principes et une méthode de mise en concordance d'intérêts des entrepreneurs culturels avec les spécificités et ressources du territoire. Cette dynamique a progressivement ouvert sur le principe d'un cluster. De manière originale, celui-ci s'est constitué autour de la notion et d'outils relevant de l'intelligence économique, déclinée selon des méthodes qui relèvent de l'économie sociale et solidaire [Henry, 2014]. En 2013, un projet territorial est labellisé Pôle Territorial de Coopération Economique. Cette démarche vise notamment à permettre aux acteurs culturels de « se considérer comme un acteur du territoire, au même titre qu'une entreprise. Le but, c'est identifier la valeur ajoutée qu'on peut apporter au territoire ou aux acteurs du territoire. »

#### **4.1.1.3. Le cluster, une opportunité née de la conjonction d'intérêts inter-personnels**

Bien qu'il s'appuie également sur des réseaux et dynamiques entrepreneuriales, d'autres projets de clusters ont émergé de relations inter-individuelles. Sans que ces projets puissent être assimilés à des projets personnels, ils trouvent leurs origines dans un moment, une opportunité, saisie par des individus dont les légitimités respectives sont reconnues par l'autre. Le processus est ici communicationnel : un faisceau de dynamiques, plus ou moins explicites, se cristallisent lors d'une rencontre, d'un échange, pour constituer une intrigue, un ensemble de signifiants, lisibles. En ce moment précis, cette cohérence communicationnelle s'avère possible entre ces passeurs dans une situation de proximité temporaire [Rychen & Zimmermann, 2006]. Dans une position de légitimité vis à vis de leurs propres réseaux d'acteurs, ces individus parviennent alors à forger un projet de cluster, en définissant un cadre et des modalités d'action acceptables pour chacun d'eux et les organisations ou dynamiques qu'ils représentent.

Nous soulevons ici à la fois l'efficacité à court terme de ce processus et les risques qu'il présente à moyen et long terme pour le cluster, comme pour son équipe, ses

---

111 CRESS : Chambre Régionale de l'Economie Sociale et Solidaire

adhérents et ses partenaires. Lorsqu'ils disparaissent, représentent d'autres intérêts, ou que leur légitimité n'est plus reconnue, la continuité communicationnelle originelle est rompue, ou risque fortement de l'être si un relais n'a pas été assuré. Cette rupture nous semble générer inévitablement une discordance entre les partenaires mais également au sein de leurs organisations respectives.

Le projet de cluster ParisMix est né d'une telle rencontre. D'un côté, un dirigeant d'une entreprise de production, d'édition et de plateforme numérique spécialisée dans les musiques du monde, reconnue dans ce secteur économique et industriel, souhaite rassembler dans la proximité un ensemble de partenaires économiques avec lesquels il mène son activité. Créée en 1998, son entreprise avait été récompensée par l'Unesco en 1999 pour le « Meilleur site web culturel international ». De l'autre un élu de collectivité locale, adjoint au Développement économique et à l'Emploi, cherche à expérimenter de nouvelles formes du développement économique local. Ils se rencontrent à l'occasion d'une conférence consacrée à l'économie et à la Politique de la Ville. Le fondateur du cluster précise ce contexte :

« En 2006, lors de cette conférence où on m'avait demandé d'intervenir, j'avais clairement demandé à la Ville s'il y avait la possibilité d'avoir des locaux pour Mondomix qui s'agrandissait. Christian Sautter a réagi très positivement, et il m'a proposé de créer ensemble un SPL de la diversité musicale à Paris. C'est comme ça que s'est élaboré le projet. Donc moi, les Musiques du Monde et la possibilité d'avoir des bureaux à un loyer pas trop cher, ça me convenait. »

Une Chargée de mission à la Politique de la Ville complète la description de ce moment :

« Il s'est présenté comme jeune patron de Mondomix, comment il voyait les Musiques du Monde à la Goutte d'Or, comment cela pouvait constituer un embryon de projet. On a senti qu'il avait les capacités de dialoguer avec la Ville, de monter des partenariats avec des structures, etc. »

La Goutte d'Or, territoire considéré comme opportun à ce projet économique lié aux Musiques du Monde, a constitué un dénominateur commun à ces deux dynamiques. Pourtant, les acteurs du territoire, dont l'activité relève majoritairement de l'économie informelle, rejettent le principe du cluster. Le binôme rebondit sur une partie du projet, à savoir une activité de production audio-visuelle consacrée à ces musiques du monde :

« Mais il y avait toujours le projet de webtv Mondomix, qui devait se faire à la Goutte d'Or. Christian Sautter m'a proposé de monter ça collectivement, avec une télé locale de la rue Léon, où il y avait des carnivals africains et des festivals, et d'autres acteurs de la goutte d'Or. Mais il n'y avait pas de foncier de 500 m2 disponible sur la Goutte d'Or. »

Un autre coup d'essai les mène au 104, lieu municipal consacré à l'art contemporain et qui développait un incubateur culture. Le 104 était à l'époque en cours d'ouverture. Là encore, le binôme essuie un rejet :

« Eux c'était le théâtre et l'art contemporain. Pour eux, les Musiques du Monde, c'était ethnique, folklorique. Ils avaient pour idée de faire du 104 un lieu de la création contemporaine. Christian Sautter était fou de rage ; il a eu une confrontation avec l'adjoint à la culture, qui pilotait le projet. Pour Sautter, le projet du 104 était trop dispendieux. Y introduire ce SPL permettait d'associer des professionnels et de générer une économie dans cet incubateur culturel. Mais les dirigeants du 104 ne voulaient surtout pas de gens qu'ils n'avaient pas choisis à l'intérieur de leur espace. Au final, comme ils ont été forcés par le politique de nous accueillir, ils ont mis comme dernier recours de nous faire payer tous les aménagements, qui s'élevaient à 800 000 euros. »

Finalement, ParisMix occupera à compter de 2008 un bâtiment de la RIVP au bout de la rue des Poissonniers, un territoire incohérent avec le projet de musiques du monde. Nous verrons plus bas que ces événements n'ont cessé de provoquer des tensions et perturbations dans l'activité du cluster, au point que l'association porteuse a été liquidée fin 2014. La caractéristique inter-personnelle du contexte d'émergence du projet de cluster a permis de le formaliser. Cependant, du fait de la non-coopération d'autres acteurs nécessaires à la cohérence du projet et de son maintien malgré ce constat, celui-ci s'est avéré complexe à redéfinir, dans un environnement local incohérent avec le projet initial.

Sous des modalités différentes, La Coursive Boutaric a elle aussi émergé sur la base de relations inter-personnelles. D'une part, en 2003, le représentant d'un bailleur social - l'OPAC de Dijon - cherchait les moyens de mener une opération de réhabilitation sur le quartier des Grésilles, classé Zone Urbaine Sensible. En 1999, une première opération similaire de destruction d'immeuble avait été menée sur ce quartier. Elle avait soulevé protestations et mobilisations de la part des habitants, sous la forme de pétitions mais également d'actes violents. Afin de ne pas reproduire une telle situation, l'institution cherchait les moyens d'accompagner cette nouvelle opération d'aménagement afin qu'elle soit acceptée par les habitants, voire intégrée positivement dans leur histoire locale. D'autre part, le Directeur d'une association locale, créée en 1996 pour la promotion de la scène musicale locale, cherchait à ancrer ses projets de production musicale dans des problématiques sociales locales. La rencontre de ces deux personnages autour de cet enjeu d'accompagnement d'une action de réhabilitation urbaine constitue le déclencheur de ce qui deviendra un cluster, un Pôle de coopération culturelle, implanté dans l'un des immeubles de ce quartier.

Une première collaboration, conçue et mise en œuvre par ces deux individus, a donné lieu à l'ouverture d'une cellule de relogement où les habitants sont invités à

s'exprimer sur ces travaux. Les paroles de ces habitants ont fait d'objet d'ateliers de production culturelle ; un album, une publication, des spectacles et une exposition ont ainsi émergé de la démarche. Celle-ci s'est progressivement ancrée dans des pratiques culturelles locales, dont le pilotage et la coordination sont restés assumés par les deux fondateurs de cette initiative. Y compris dans leur communication publique, cette association culturelle comme le cluster insistent sur cette rencontre entre les deux acteurs locaux :

« De ce succès et de cette collaboration naît une complicité entre les deux directeurs qui se découvrent des valeurs communes. De leurs échanges professionnels sincères et engagés émerge une idée innovante : la proximité avec les habitants, créatrice de mixité sociale, est porteuse de dynamisme pour le quartier et nourrit la dimension créative et artistique des opérateurs culturels. L'implantation d'acteurs culturels au cœur du quartier des Grésilles, dans l'immeuble Boutaric, est actée<sup>112</sup>. »

Depuis 1999, L'OPAC a détruit sur ce quartier six immeubles, soit l'équivalent de près de 400 logements. 70 % d'entre-eux ont été reconstruits sur le quartier, les autres ont été répartis sur l'ensemble de l'agglomération. L'association culturelle Zutique Productions s'est installée dans l'un des immeubles du quartier en 2007. Outre l'enracinement de pratiques culturelles sur ce quartier - quelques événements culturels sont notamment devenus des rendez-vous annuels -, la structure a développé d'autres activités sans lien avec ce contexte précis et qui relèvent d'une économie de la culture moins territorialisée. En 2010, suite à une dernière démolition, l'association La Coursive Boutaric est créée. Dix-huit structures culturelles, en partie implantées sur ce quartier des Grésilles, composent depuis ce qui est devenu un cluster culturel d'envergure régionale. La complicité et les relations de confiance tissées entre les deux personnages initiaux [Loillier, 2010], ainsi que l'affirmation de leur légitimité auprès de leurs organisations respectives, se sont maintenues pendant cette dizaine d'années. Le départ récent de cet interlocuteur de l'Opac remet en cause des pratiques et représentations établies entre ces deux acteurs, mais La Coursive Boutaric semble avoir su poser des bases solides et explicites de ses modalités d'action. Le cluster, même s'il reste implanté sur ce quartier et y impulse de nouveaux projets de production culturelle, a parallèlement développé des modalités de coopération économique entre ses membres qui s'insèrent dans des marchés d'envergure nationale et internationale.

Ces deux expériences de clusters culturels émergent donc d'une opportunité de collaboration inter-dépendante entre deux individus qui dirigent ou représentent des organisations dont les besoins apparaissent, dans ce moment, complémentaires les uns des autres. Dans les deux cas, ces personnages sont parvenus à concevoir un projet commun, à enclencher un processus de définition d'objets frontières [Star &

---

112 Source : Présentation historique de La Coursive Boutaric, 2015. <http://www.la-coursive.fr/historique>. Consulté le 27 novembre 2015.



Griesemer, 1989]. Cependant, le territoire et ses acteurs, ainsi que des modalités de gestion de ces projets de clusters, constituent des différences notables entre ces deux expériences, qui se sont avérées décisives pour leur lisibilité et leur stabilité dans le temps. Nous soulignons notamment, sans en déduire quelque relation de causalité, que la constitution en cluster d'entreprises culturelles relève dans un cas - ParisMix - d'une décision *a priori* de la part des pilotes du projet, et dans l'autre - La coursive Boutaric - d'un processus qui s'est construit au fil du temps - sept années se sont écoulées entre la rencontre de ces personnages et la création du cluster - et des expériences menées. Cette distinction nous semble fondamentale pour analyser les bases sur lesquelles une hétérogénéité d'acteurs, aux pratiques, objectifs et modes d'organisation singuliers, parviennent ou non à maintenir dans le temps un processus de recherche d'objets frontières. Le principe même du cluster apparaît ici comme à la fois constitutif et constitué de cette démarche collective sur un territoire. La personnification des relations qui mènent à un projet de cluster apparaît à la fois comme facilitatrice de son enclenchement mais présentent le risque d'une rupture communicationnelle forte, soit du fait de la disparition de l'un des acteurs, soit du fait d'une délégation et d'une diffusion insuffisantes aux autres membres des organisations qu'ils représentent.

#### **4.1.1.4. Un projet de cluster dominé par les institutions impose le territoire aux entrepreneurs**

Nous identifions un troisième type de processus d'émergence des clusters musicaux. Ici, l'initiative repose majoritairement sur une initiative institutionnelle. Dans le cadre de politiques d'aménagement du territoire, de réhabilitation urbaine ou de développement culturel, un acteur public provoque un processus de fédération spatiale d'acteurs culturels. De leur côté, ces acteurs culturels sont par ailleurs plus ou moins engagés dans des dynamiques propres de fédération ou de structuration sur le territoire. Le cluster musical apparaît donc ici prioritairement - car il ne peut pas être que cela - comme un outil pour la mise en œuvre de politiques publiques. La capacité, et la volonté, de l'acteur public à accorder du pouvoir aux entrepreneurs culturels dans le cadre de ce projet de cluster constitue ici un enjeu central. De même, la capacité des entrepreneurs culturels, dans différentes postures vis à vis des institutions, à peser sur la définition de ce projet et sur les conditions de sa mise en œuvre relève de cet enjeu.

Le Damier nous semble explicite sur ce point. Ce cluster musical a été en 2011 à l'initiative du Transfo, l'Agence culturelle de la région Auvergne. Cet organisme, de statut associatif, est lié au Conseil régional via une convention d'objectifs tri-annuelle. Treize salariés sont voués à des secteurs spécifiques de la culture ou à des fonctions transversales. L'un d'eux est en charge des « Musiques actuelles et de

l'entrepreneuriat culturel », un autre des « Politiques territoriales et de l'entrepreneuriat culturel ». Soulignons ici la spécificité de cette triade, qui n'est pas reprise pour les autres secteurs des industries culturelles - livre, danse, spectacle vivant, et même le numérique. Pour cette agence, le territoire, l'entrepreneuriat culturel et les musiques actuelles semblent donc entretenir des liens étroits. En 2011, Le Transfo saisit l'opportunité de l'appel d'offres national de la DATAR pour la création de grappes d'entreprises. Elle présente un projet de cluster, en partie discuté avec des acteurs de l'audio-visuel, qui sera labellisé. Le cluster Le Damier est alors créé par Le Transfo. Une coordinatrice du cluster précise le processus alors enclenché par l'agence régionale :

« L'Agence a dit aux acteurs de terrain : « Voilà, on vous a créé un outil, on l'a organisé en sept collèges (musique enregistrée, spectacle vivant, etc.). A vous de vous en saisir pour les spécificités de vos filières. ». Le problème, c'est que dès le départ, il y a une ambiguïté : pour la Région, le Transfo c'est le terrain, mais pour le terrain, le Transfo, c'est la Région. Du coup, il y a eu, dans les faits, une adhésion massive des acteurs de terrain. Pas par intérêt direct pour le projet, mais pour des questions de concurrence. Si machin y est, il faut que j'y sois aussi, sinon il va me prendre des marchés et des financements. »

C'est donc par un effet d'entraînement que ce cluster prend corps. Jusque soixante structures y adhèrent. Elles sont quarante en 2014. Parallèlement à cette initiative institutionnelle, les acteurs culturels régionaux, notamment dans le secteur des musiques actuelles, ne sont pas impliqués dans des dynamiques fédératives ou même de structuration territoriale.

« Il n'y a pas eu la dimension « Chouette ! On a un outil collectif ». Parce les dynamiques collaboratives ne sont pas du tout ancrées dans les habitudes de travail. C'est culturel, je crois. Il y a beaucoup de méfiance chez les Auvergnats... Et, historiquement, ça ne s'est jamais produit.

Donc, il n'y a jamais eu de structuration de réseau en Auvergne. C'est d'ailleurs pour ça que l'Agence avait répondu à cette opportunité de la Datar. »

Nous nous trouvons donc ici face à une action volontariste de la part d'un acteur institutionnel pour enclencher un processus de structuration des acteurs culturels sur le territoire régional, alors que ceux-ci ne semblent pas être ni dans une telle démarche ni même dans des modes de faire et de collaboration qui pourraient la justifier. Il s'agit d'un coup de force, politique ou technique, destiné à provoquer une dynamique économique. Dans les faits, le cluster a une existence juridique, dispose d'une équipe de deux salariés, et rassemble une bonne part des entrepreneurs culturels de la région, dont onze relèvent du secteur des musiques actuelles. Cependant, nous verrons plus bas que ce contexte de création du cluster a par la suite induit une conduite institutionnelle du projet peu cohérente avec les spécificités des

besoins et modes de faire des entrepreneurs culturels.

A Paris, la création du Mila relève elle aussi d'une initiative institutionnelle. En 2002, une élue de la Ville, par ailleurs avocate spécialisée dans la propriété intellectuelle, envisage de combiner la réhabilitation d'un quartier du 18<sup>e</sup> arrondissement avec l'accueil d'entreprises du secteur de la production de musique enregistrée.

« J'étais adjointe à la Culture, puis à l'Économie. Quand j'ai visité ce quartier en déshérence, et que j'ai vu tous ces rez-de-chaussée à l'abandon, je me suis dit que ce serait complémentaire de fédérer ici des labels indépendants, à côté d'une major comme Warner qui venait de s'installer toute proche. »

Par son potentiel d'attractivité, Warner France - le groupe Warner est l'une des trois majors mondiales de ce secteur - a ainsi constitué l'argument d'une stratégie institutionnelle de concentration d'entreprises musicales pour la réhabilitation, ou la revivification, d'un quartier. Le projet aurait-il été différent dans le cas d'une grande industrie pharmaceutique ou de l'agro-alimentaire ?

Par l'intermédiaire de sa collectivité, cette élue mobilise Paris Habitat, le bailleur social en charge de la majorité des immeubles résidentiels du quartier. Ils définissent ensemble les termes généraux d'une stratégie d'offre foncière, à loyer avantageux au regard du marché, pour des labels des musiques actuelles. Le projet et son orientation exclusive sur ce type de métiers de la filière de la musique enregistrée ne relève pas de concertations menées avec les entrepreneurs culturels. C'est le réseau professionnel personnel de cette élue qui a été mobilisé. Les besoins de locaux pour ces entrepreneurs et le ciblage sur l'activité de labels relèvent de propositions émises principalement par deux de ces acteurs culturels, dont un représentant de l'Adami, sans légitimité affirmée de représentation de ce secteur économique. Le représentant d'un réseau parisien des musiques actuelles précise ce contexte :

« Les trois personnes en question sont du secteur musical. Et automatiquement, c'est ce public qui a été visé. Après, c'est une initiative du 18<sup>e</sup>. Donc par rapport à d'autres initiatives ailleurs, elles ont des raisonnements qui n'ont pas forcément bénéficié au Mila. Par exemple, la question ne s'est pas posée sur le fait d'encourager la monoculture. Dans d'autres expériences de la Politique de la ville, la mono activité ne s'avère pas très saine pour le quartier. Cette question ne s'est pas posée pour le Mila. »

Notons qu'à cette époque, le quartier n'est pas classé prioritaire dans le cadre de la Politique de la ville ; il l'est depuis 2015. Dans les faits, les candidats ont été nombreux, malgré le caractère peu attractif du quartier.

En 2005, une association est créée afin de dégager de la tutelle institutionnelle les procédures de choix, puis de gestion, des entreprises bénéficiaires de ce service. Ainsi est né le Mila, une grappe d'entreprises de la production musicale qui, en 2013,

prévoit son évolution en un cluster des musiques actuelles, notamment via sa fusion avec ParisMix.

« L'association a été créée pour y monter une commission chargée de choisir les structures bénéficiaires. Entre 2002 et 2005, c'était du bénévolat. La mairie avait ces locaux et a décidé, pour attribuer les boutiques, de créer une association afin d'établir une commission qui avait en charge de les structures. C'est pour ça que, encore aujourd'hui, ce n'est pas facile pour le CA de trouver sa place. Au départ, ils sont là pour choisir les entreprises parce que la Mairie ne pouvait pas le faire elle-même. »

Le Mila a, dans les faits, constitué une ressource précieuse pour une quarantaine d'entreprises du secteur des musiques actuelles. Pour ces TPE et PME, disposer d'un espace de travail dédié, dans Paris intra-muros et à des conditions financières avantageuses a constitué un atout indéniable et reconnu de tous. Cependant, cette concentration spatiale a progressivement induit de nouveaux besoins chez ces entrepreneurs, notamment de mutualisation de ressources. La collectivité elle-même a progressivement fait évoluer son projet via une attente de davantage de services structurants et qualifiants, voire parfois une implication dans le développement local.

Les conditions d'émergence de cette grappe, conjuguées à une faible mobilisation collective des entrepreneurs, nous semblent déterminantes pour observer les difficultés qu'ont ensuite rencontrés les administrateurs comme les équipes pour mobiliser les entrepreneurs dans des actions collectives ou des activités territorialisées.

Enfin, l'installation du cluster nantais Trempolino sur l'Ile de Nantes, en 2011, nous semble également relever, du moins sur cette période précise, d'un déséquilibre des rapports de force entre ces acteurs culturels et les institutions locales. Trempolino a été créé en 1990, en lien fort avec l'arrivée en Mairie d'une nouvelle équipe, dirigée par Jean-Marc Ayrault. Avant cette date, et depuis les années 1980, les acteurs locaux des musiques actuelles collaboraient et commençaient à se structurer autour de lieux de diffusion. Plusieurs se sont notamment associés pour transformer un ancien cinéma, devenu supermarché, en une salle de concert, Le Majestic, qui deviendra plus tard L'Olympic, salle fondamentale pour les musiques actuelles nantaises - cette salle était égrée par l'association Songo, désormais gestionnaire de Stereolux, lieu de diffusion sur La Fabrique de l'Ile de Nantes.

Parallèlement, ces acteurs collaboraient parfois avec les collectivités et les élus, essentiellement sur la diffusion et notamment dans le cadre de l'organisation de festivals. Globalement, bien que structurés sur un territoire métropolitain et notamment un réseau de petites communes, les entrepreneurs des musiques actuelles souhaitaient garder une relative indépendance des pouvoirs publics.

D'avantage sensible aux acteurs et politiques culturelles, la nouvelle équipe municipale des années 1990 confie à ces acteurs, de manière relativement explicite, la définition et la conduite de projets de structuration et de qualification du secteur des musiques actuelles. Durant cette période d'une dizaine d'années, « le politique a posé un cadre, co-construit avec certains professionnels et une personne-clé, un musicien et conseiller municipal en charge des pratiques émergentes », précise le dirigeant de Trempolino. Parallèlement se développe à la Mairie la conviction que l'avenir de Nantes se construirait via « l'articulation de politiques de proximité avec des actions rayonnantes ». Progressivement se forge ainsi la conjonction de deux dynamiques. L'une, issue de l'activité des acteurs de la musique, allie la structuration de filières avec l'organisation d'événements culturels qui deviennent des rendez-vous réguliers et des moments d'attraction pour la ville. Ces acteurs sont autant des entreprises culturelles que des structures associatives, « underground et plutôt militantes ». L'autre, pilotée par les collectivités locales, consiste en un soutien de principe aux initiatives de ces acteurs et en la valorisation de ces moments de mise en visibilité du territoire.

Durant cette période, Trempolino occupe une ancienne école, en centre-ville, et développe des mini-pépinières dans quelques endroits loués au privé. A la fin des années 1990, l'association cherche à disposer de locaux plus spacieux. Deux sites sont en vue : les entrepôts de l'usine Beghin Say, et des bâtiments situés sur l'Ile de Nantes. La première option s'avère sans issue. Mais à cette époque, Stereolux cherche également de nouveaux locaux, et la Ville décide de regrouper les acteurs des musiques actuelles sur l'Ile, objet d'un vaste programme de réhabilitation en quartier créatif. D'une organisation répartie sur le territoire métropolitain, ces acteurs y sont ici concentrés. Et dans ce processus fortement poussé par l'institution, les acteurs alternatifs n'ont pas leur place - ils l'ont eue sur le papier mais dans les faits, le bâtiment destiné à ces pratiques sur le site de La Fabrique n'a jamais vu le jour. Depuis, Trempolino constitue l'un des deux pôles de La Fabrique, consacrée aux musiques actuelles, elle même intégrée à un dispositif de coordination qui englobe tout ce territoire local, le « Cluster de la Création ». Celui-ci est gouverné et géré par la SAMOA<sup>113</sup>, un aménageur. Cette société d'économie mixte a été créée en 2003 pour assurer la maîtrise d'ouvrage de l'aménagement de l'Ile de Nantes.

Sans même évoquer le bâtiment imposé et qui s'avère peu concordant avec la vie de grappe, cet aménagement a profondément bouleversé l'activité de Trempolino, elle-même cluster et jusqu'alors pépinière d'entreprises, mais aussi l'ensemble de la filière des musiques actuelles et les modalités de sa structuration sur le territoire métropolitain. Le Directeur précise les enjeux induits par ce brusque changement du

---

113 SAMOA : Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique. Son capitale est de 1 million d'euros, détenu à 58 % par Nantes Métropole et 17 % par la Ville. En 2016, elle est présidée par la Maire de Nantes, également Présidente de Nantes Métropole.

rapport aux politiques publiques et aux représentants des institutions locales :

« Les politiques publiques sont elles l'animateur des co-constructions ? Ou ce sont des structures intermédiaires du type Cluster de la création ? Ça renvoie à une responsabilité des politiques publiques sur les missions qu'a ce Cluster de la Création avec les uns et les autres, quel cahier des charges et quelle complémentarité j'ai avec ça ? Et ça, c'est très compliqué. Parce quand ils créent dix postes pour ce cluster, il faut qu'ils soient opérationnels et visibles. Donc, ils créent des débats, des animations, etc, Et le politique s'en fout qu'il y ait Trempolino ou autre à côté de ça.

Donc, est-ce que c'est un cluster de cluster ou est-ce que c'est un opérateur ? Si c'est un opérateur, dans la mesure où ça devient un enjeu de métropole, de dimension économique, de rayonnement, d'attractivité, ça complique les choses avec les acteurs.

Donc, notre expérience musiques actuelles et de structuration sur le territoire, elle était très sympathique et singulière quand elle restait dans notre tribu des musiques actuelles. Elle devient plus gênante quand elle devient un élément structurant d'identité et de développement du territoire. Et là on dit que les musiques actuelles c'est quand même des rigolos. »

Ici, l'aménagement de l'Ile de la Création et le transfert de compétences de la Ville vers la Métropole ont bouleversé les conditions de coopération entre acteurs des musiques actuelles et acteurs publics. La priorité institutionnelle donnée au rayonnement et à l'attractivité via ce quartier créatif pose ainsi les démarches antérieures de structuration du territoire entreprises par les acteurs des musiques actuelles non seulement comme désormais incohérentes mais également contradictoires. Il ne s'agit plus de structurer un territoire en compensant les déséquilibres, mais de le rendre attractif en focalisant sur un territoire central. Le pouvoir de l'action publique a d'ailleurs ici été délégué à la SAMOA, un aménageur créé pour l'occasion. Non seulement cela diminue les capacités des acteurs de la musique à échanger avec les élus et représentants d'institutions, mais cela pose également de manière autoritaire la concentration des pouvoirs de décision et d'action dans cette structure. De manière assez rapide et brutale, les entrepreneurs culturels se sont donc ici retrouvés sans interlocuteurs publics, et donc dans l'incapacité de peser sur les réflexions et décisions. Ceci a notamment causé une importante crise interne au cluster Trempolino, de 2014 à 2016, mais également impliqué une redéfinition complète de ses modalités d'action. Ce travail s'est articulé autour de la production d'une charte éthique interne en 2009, « qui nous poserait dans le paysage, pour affirmer notre dimension ».

Ces différentes expériences de clusters musicaux relèvent tous majoritairement d'une initiative institutionnelle. Les capacités des entrepreneurs musicaux à co-construire ces projets avec les institutions s'avèrent déterminantes pour la définition du projet de ces futurs dispositifs, comme pour leur positionnement sur le territoire et parmi



les autres acteurs de ce territoire. Ces pouvoirs de négociation des acteurs culturels apparaissent liés à trois phénomènes. Le premier réside dans la volonté et la capacité des acteurs publics à permettre l'instauration de ces rapports de force. Le second réside dans la volonté et la capacité des acteurs culturels à participer à ce rapport de forces. Leur pouvoir est ici notamment lié à leurs expériences de structuration et de coopération. Le troisième phénomène réside dans les temporalités et les ruptures institutionnelles et politiques. Celles-ci constituent parfois des opportunités, parfois des obstacles, à l'enclenchement et au maintien de relations de co-opération.

## **Conclusion**

Selon les territoires, les histoires, les parcours d'individus et d'organisations, les projets de clusters recouvrent en fait une grande diversité d'enjeux, de représentations et de modes d'organisation entre les acteurs locaux. Mais, au-delà des singularités de chaque cas observé ici, trois scénarios de genèse des clusters peuvent être caractérisés - voir figure 32 -. Le premier repose sur la rencontre, parfois à la faveur d'un élément déclencheur, entre une dynamique d'acteurs culturels et une politique publique. Le PRMA, MASphère et sont issus d'un tel phénomène. Cependant, cette rencontre peut s'opérer dans des cadres plus ou moins rigides et sous des rapports de force plus ou moins équilibrés.

Le second scénario repose sur une prédominance de la personnification du projet de cluster. Il s'agit ici d'un projet commun, né de la rencontre de deux individus, plus ou moins reconnus comme légitimes par leurs réseaux ou organisations respectives. ParisMix et la Coursive Boutaric se sont développés sur ces bases. De cette rencontre s'énoncent des besoins et ressources respectifs qui peuvent permettre la définition d'un projet commun et partagé. Le cluster constitue ici un objet frontière, du moins le temps de sa genèse. Le risque de cette personnification réside en effet dans sa fragilité, sa précarité.

Le troisième scénario observé pose le cluster comme le résultat d'une domination des institutions. Ce dispositif et sa fonction territoriale - aménagement du territoire, attractivité, rayonnement, etc. - sont alors imposés aux entrepreneurs. C'est un tel processus qui a donné naissance, bien entendu sous des formes singulières, au Damier, au Mila et à Trempolino à partir du moment où il devient intégré à La Fabrique sur l'Ile de la Création nantaise. Là encore, les rapports de force, mais aussi la capacité des institutions à gouverner ces projets, se heurtent parfois à des événements, des chocs - électoraux, stratégiques, etc. -, susceptibles de perturber et de réorienter les projets.

Quelles que soient les modalités d'émergence de ces clusters, celles-ci s'avèrent déterminantes pour leur développement, sur le territoire, au sein de l'économie et de

l'industrie musicale, mais aussi pour la définition interne et externe des projets et partenariats. Nous allons caractériser maintenant différentes modalités de gestion des clusters, en les liant aux modalités de leur émergence que nous venons d'identifier de manière idéal-typique.

#### **4.1.2. La conduite du cluster**

Nous avons caractérisé la diversité des conceptions des clusters musicaux et de leurs conditions d'émergence. Une fois administrativement créés, ils deviennent des dispositifs qui occupent une place sur un - ou des - territoire- s -, parmi des dynamiques économiques d'acteurs culturels, et parmi un ensemble de politiques publiques. Cette « place » est parfois posée de manière ferme par le processus même de leur création. Le plus souvent, elle se construit. Elle est parfois subie.

Nous posons les modalités de conduite des projets de clusters musicaux en tension entre trois grandes tendances, qui rejoignent en partie les trois scénarios de leurs conditions d'émergence que nous avons définis plus haut.

La première pose le cluster en outil économique, en un ensemble de ressources, parfois de contraintes, dont se saisissent plus ou moins les entrepreneurs dans l'exercice de leur activité économique, qu'elle concerne le territoire ou plus largement les marchés.

La seconde tendance place le cluster comme outil au service de politiques publiques ou institutionnelles. Ses objectifs et modalités d'action résident ici dans un accompagnement d'initiatives et dynamiques institutionnelles. Celles-ci peuvent relever de l'action économique ou de politiques culturelles, mais aussi de l'action sociale ou socio-culturelle, de l'aménagement du territoire, des politiques d'innovation et d'attractivité, etc.

Enfin, la troisième tendance pose le cluster comme fortement ancré sur son territoire ; ses activités et sa gestion sont définies en fonction de situations, d'enjeux, de projets, de dynamiques en œuvre sur le territoire, qui là aussi peuvent relever de divers types de domaines.

Aucun des clusters ne nous semble relever exclusivement de l'une ou de l'autre de ces tendances, mais des dominantes peuvent être caractérisées, variables au fil du temps, à l'occasion d'événements, ou encore selon des moments de concordances plus ou moins fortes entre les intérêts respectifs des partenaires.

Nous posons en effet le cluster comme un dispositif partenarial autour des trois grands types d'acteurs que sont les entrepreneurs culturels, les acteurs publics et institutionnels et les acteurs locaux et habitants du territoire. Ce sont, ici encore, les

rapports de force entre ces acteurs et leurs capacités de co-construction et de coopération que nous observons. Nous veillerons notamment à confronter les situations de dépendance aux collectivités, notamment par leur financement, aux capacités des clusters à se détacher de leur emprise, et donc à mener des activités qui ne relèvent pas exclusivement de stratégies publiques et institutionnelles.

#### **4.1.2.1. Le cluster, outil économique pour des entrepreneurs fédérés**

La fonction essentielle du cluster, du moins tel qu'il est académiquement défini, réside dans les relations d'inter-dépendance entre les entreprises qui le composent. Cet espace relationnel se déploie sur un espace territorial d'envergure variable, mais défini. Le cluster apparaît ainsi comme un dispositif relationnel économique spatialisé.

Nous avons souligné - partie 2 - trois caractéristiques des entrepreneurs de la musique adhérents de ces clusters. La première réside dans leur hétérogénéité, tant en terme de projet entrepreneurial que de métiers, de compétences, de formation et de modes d'organisation. La seconde réside dans le faible ancrage territorial de leurs activités, majoritairement *BtoB* et organisées au sein de réseaux de connivence, d'esthétiques, a-territoriaux. La troisième caractéristique de ces entrepreneurs, et plus largement d'acteurs économiques du secteur de la culture, réside dans leur dépendance, plus ou moins forte et assumée, aux soutiens et financements publics.

Dans ce cadre socio-économique, en quoi, et à quelles conditions, un cluster musical ou culturel peut-il constituer une ressource pour ces acteurs économiques, pris dans leur individualité comme dans leurs dimensions collectives ? Au-delà d'effets d'aubaine, de mutualisations de ressources techniques et humaines, de structuration des réseaux facilitée par la proximité spatiale, nous posons que ces clusters ne sont que de manière marginale susceptibles d'insuffler de nouveaux modes de faire, de générer des pratiques collectives et démarches innovantes, ni même de constituer des outils inédits pour la consolidation des activités et des emplois dans ces entreprises.

Le projet initial de ParisMix reposait sur la qualification des entrepreneurs des Musiques du Monde face aux enjeux posés par le développement des technologies, formats et usages numériques. A la fois source de réorganisation de l'industrie musicale et ressource potentielle pour les esthétiques musicales émergentes ou minoritaires et leurs acteurs, la mutation des métiers, compétences et modes de faire induits par les TIC devait se traduire ici d'une part par des formations et qualifications, d'autre part par des projets de plateformes dédiées aux Musiques du Monde.

De fait, un programme de formation « Musique et numérique » a été développé en partenariat avec l'IRMA, acteur ressource reconnu dans le secteur des musiques actuelles. Durant plusieurs années, les sessions de formation se sont déroulées dans les locaux de *ParisMix*, mais elles n'ont été suivies qu'à la marge par des entreprises adhérentes du SPL. D'autres actions et services à destination des entrepreneurs ont été mis en oeuvre par l'équipe de trois personnes en charge de l'animation de *ParisMix* : conférences et séminaires, mais aussi des concerts et show-cases sur un plateau technique intégré au projet. Les acteurs culturels et habitants du quartier ont peu fréquenté le lieu ou participé aux événements qui s'y déroulaient. Les dimensions économiques de l'activité du cluster ont donc reposé sur une tentative d'adhérence avec le territoire et ses acteurs, notamment un ensemble diffus d'artistes et producteurs locaux. Le Président de *ParisMix* souligne, *a posteriori*, que ce positionnement économique a, de fait, induit une dépendance aux financements publics, sans pour autant parvenir à renforcer les entreprises du cluster ni à dynamiser une économie locale :

« *ParisMix*, c'est un projet de territoire, c'est un projet déficitaire. Les locaux, ça devait être le moteur économique du projet, pour ne pas être totalement dépendant de la subvention. L'idée, c'était d'avoir une petite salle de concert qui serait un lieu expérimental de préparation de concerts plus importants, ouverte aux membres de *Paris Mix*, avec retransmission sur internet en direct, ce qui allait générer de l'argent pour financer à 50 % les charges de *ParisMix*. C'était une scène qui ne devait surtout pas rentrer en concurrence avec les lieux ouverts au public, on n'allait pas leur faire de la concurrence avec des fonds publics. Mais tout le monde râlait de ne pas trouver à Paris un lieu pas cher pour montrer aux autres professionnels, pour faire des show-cases. A l'époque, les programmeurs commençaient à choisir sur Youtube. Or, s'il y avait sûrement un vivier d'artistes locaux, les producteurs membres de la grappe, eux, ce n'était pas du tout leur visée. Eux, ils visaient des artistes accomplis, hyper reconnus dans leur pays, des artistes phares. »

Le modèle économique comme le projet de fond de développer de nouvelles formes d'économie des musiques du monde par l'usage de formats et technologies numériques se sont donc ici avérés en décalage avec les modes de faire des adhérents.

L'objet du Mila réside, lui, explicitement dans la revitalisation foncière. De fait, les activités de la structure et de son poste de coordinatrice se sont avérées relativement cohérentes avec une stratégie municipale plus globale de requalification urbaine qui a également constitué une opportunité d'économies de fonctionnement aux structures adhérentes. Ce n'est que dans un second temps, à partir de 2011 et à travers la participation à l'organisation de festivals que les activités du Mila ont évolué vers l'animation du collectif d'entreprises ainsi réunies.

Cependant, l'absence de contrat moral ou formel sur les modalités de participation au cluster, et notamment sur l'implication dans des projets collectifs ou de recherche de

nouvelles pratiques, a rendu complexe cette tâche d'animation à l'unique salariée. Les entrepreneurs ont adhéré au Mila pour bénéficier d'un accès à des locaux professionnels à coûts négociés et inférieurs à ceux du marché. Ils y ont trouvé également l'opportunité de mutualiser des ressources logistiques, du photocopieur à la cafeteria en passant par le service courrier. Le Mila apparaît ici davantage comme un hôtel d'entreprises. En revanche, leur mobilisation pour la recherche de nouvelles pratiques ou le montage de projets collectifs n'a jamais constitué un critère de sélection ni même un axe affirmé de la fonction du cluster. De fait, de manière formelle du moins, le cluster n'a pas constitué une plus-value ou une ressource autrement que par une réduction des charges. La coordinatrice souligne cette difficulté rencontrée à mobiliser les adhérents :

« C'est vachement plus dans l'informel que des choses vraiment concrètes. Mais là par exemple, il y a deux labels qui sortent un album ensemble, ça ça arrive. Après un prestataire comme Wolfpack qui fait du pressage de CD et vinyles, le fait d'être là, ils ont eu plein de nouveaux clients d'un coup, parce que évidemment, le label qui est en face, il a juste à traverser la rue pour aller voir son fournisseur, c'est hyper pratique. Après, c'est beaucoup de rencontres et juste des échanges informels, le midi en mangeant, ou même des fois en se croisant dans la rue, « Ah, tu ne sais pas qui aurait un contact chez untel ? Ah ben attends je vais demander à machin ». Il y a vraiment beaucoup beaucoup d'informel.

Après, moi, j'avais essayé de créer des projets communs, mais en fait ça ne marche pas du tout. Quand c'est moi qui impose, c'est compliqué. »

Au-delà d'opportunités et de contacts facilités par la proximité spatiale, le changement des pratiques professionnelles par la participation à des projets collectifs ne constitue pas une motivation pour ces entrepreneurs. Un adhérent résume assez bien la situation :

« Les partenariats, c'est un peu par hasard. Là, d'ailleurs, je vais proposer à un voisin qu'on se voie. Je vais lui envoyer un mail pour qu'on cale une date... »

Le fait que la trentaine d'entreprises adhérentes soit majoritairement constituée de labels, éditeurs et producteurs indépendants, aux modes de fonctionnement assez proches, les a peu incitées à modifier leurs pratiques professionnelles et modes d'organisation. Ici, les entrepreneurs ont majoritairement et prioritairement saisi les opportunités de réduction de leurs coûts qu'a offert le dispositif.

Le projet de La Coursive Boutaric consiste à promouvoir l'art et la culture afin de « faire converger développement humain, social, territorial et économique ». Trois dimensions principales constituent la stratégie du Pôle : « accélérer le développement économique des entreprises » adhérentes, « structurer la filière culturelle et créative du territoire », et « contribuer à l'attractivité du quartier des Grésilles ». Nous avons souligné plus haut les modalités de sa création, issue de plusieurs années

d'interventions d'acteurs culturels sur le quartier. De 2003 à 2010 s'est ainsi progressivement forgé un ensemble de pratiques professionnelles, partagées entre plusieurs structures, qui combinent action territoriale, à vocation sociale, et action économique, à vocation marchande. En 2014, la labellisation du cluster en PTCE a constitué une affirmation de cette dualité des modes de faire. Les dix-huit entreprises adhérentes de l'association énonçaient par ce biais leur partage d'un modèle économique qui allie dimensions créatives, économiques et sociales.

Parallèlement à ses interventions sur le quartier, La Coursive a donc progressivement développé des services à destination de ses entreprises membres. Outre la mutualisation de moyens techniques et humains, l'équipe de trois salariés a assuré une fonction de veille économique. Celle-ci a notamment permis l'obtention collective de marchés relatifs tant à la production et l'édition audio-visuelles et numériques qu'à l'organisation d'événements artistiques et culturels sur d'autres territoires que le quartier. La complémentarité des compétences et savoir faire a ici constitué un terreau propice aux collaborations économiques.

En Auvergne, le poste de Direction du Damier, créé en 2012, est resté vacant pendant presque une année. Depuis fin 2014, l'équipe de deux salariés tente de mobiliser les adhérents du cluster, répartis sur le territoire régional, et de fait peu sollicités jusqu'alors. Des enquêtes - le taux de réponse est d'environ 40 % - ont permis d'identifier quatre axes de développement attendus : la formation, la visibilité via l'organisation d'événements, la représentation lors de salons professionnels, et l'attractivité commerciale sur des marchés locaux et nationaux. Pour autant, la mobilisation des adhérents semble difficile à pérenniser : peu disponibles, ils semblent peu conscients ou soucieux des enjeux opérationnels qui se posent à leur secteur d'activité. Par petits groupes d'adhérents, des ateliers produisent néanmoins de la veille et de l'information – sur les financements, l'export et l'international – et des supports de communication numériques et papier.

Même si elle semble encore timide, une dynamique de fédération et de mutualisation s'est enclenchée entre les adhérents pour le développement d'une « rue créative » à Clermont-Ferrand. Notons que ce projet est porté par un adhérent et non pas par le cluster lui-même.

« Ce projet de Rue créative, il apporte un volet incubation qui n'existe pas dans secteur culturel en Auvergne. Sont prévus un espace de coworking mais aussi des salles techniques de montage et de la formation. C'est une initiative expérimentale, qui mixe pour l'instant musique et image, mais peut être destinée à être ouverte à d'autres secteurs. Pas au spectacle vivant ou à l'action culturelle, c'est pas les mêmes métiers, ça n'a pas de sens. Mais peut-être à d'autres activités comme le livre... »

A Saint-Etienne, bien qu'une faible part d'entre-elles soient physiquement implantées sur le site du Mixeur, Culture et Coopération fédère actuellement une quarantaine



d'entreprises. Le chiffre d'affaires cumulé annuel des membres s'élevait en 2011 à 3 M€. 50 salariés et 250 intermittents sont concernés par les activités du cluster. Le noyau initial d'une quinzaine d'entreprises a progressivement développé des tactiques, des modes de collaboration mis en œuvre au fil des besoins, dont des prêts mutuels contre des difficultés de trésorerie et des prises de participations croisées afin de relancer l'activité de l'une des structures ou de faciliter son développement.

Le cluster a développé un incubateur et laboratoire de recherche, baptisé *Fuse*, afin de combiner art, science et design. Des actions ont été menées sur les thèmes « Handicap et musique » et « Egalité hommes-femmes ». Pour autant, les entreprises fondatrices ne s'impliquent pas dans ce type de projets transversaux, à l'inverse d'autres structures, plus jeunes, qui recherchent de nouvelles modalités d'action décloisonnées. Pour le Directeur du cluster, ces projets de recherche ont soulevé une problématique essentielle :

« Le Fuse, ça a aussi été un déclencheur de la crise. Quasiment aucune structure fondatrice de Culture et Coopération n'y a participé. Des acteurs culturels qui avaient envie d'aller vers de la transversalité, de se frotter à d'autres univers, ils venaient nous voir, parce qu'ils avaient compris ce qu'on faisait. Les membres historiques, eux, n'exprimaient pas de besoins de transversalité ou de recherche et développement. A cause de traditions, d'habitudes de faire.

Après, si tu les interrogues, ils diront Culture et Coopération c'est super, on a grandi, etc. Mais en fait, les acteurs les moins enclins à la transversalité, ce sont les acteurs des musiques actuelles, et parmi eux les plus grosses structures fondatrices de Culture et Coopération. »

La crise évoquée ici s'est déclenchée en 2014, à l'occasion de la fusion des bureaux de Culture et coopération et du groupement d'employeurs, pour former un unique Comité de Direction. De fait se sont retrouvées au sein d'une même instance de décisions deux types de visions de l'action du cluster :

« Aujourd'hui, on va vers un clash. Sain, débattu, argumenté, mais on fait le constat qu'il y a deux groupes distincts qui ont grandi dans Culture et Coopération. Un groupe qui voyait le cluster, outil de développement économique de leur activité. Et un groupe qui voyait l'outil d'expression de leur projet territorial, plus large, avec plein d'autres gens, qui ne les concernent pas forcément directement dans leur structure. »

Cette dualité nous semble essentielle pour caractériser les clusters culturels. Elle pose bien la complexité de définition d'une activité économique territorialisée :

« Par exemple, on essaie d'évaluer les impacts directs et indirects, y compris économiques, de nos activités. Il y a une part super compliquée, notamment sur les impacts indirects. Pendant cinq ans, on a souvent été intermédiaires pour donneurs d'ordres, dont les collectivités locales, par exemple. On faisait le relais tout le temps, donc en fait, on générait du chiffre d'affaires et de l'activité pour les structures. Ça, on a

essayé de le valoriser.

De l'avis de certains, on s'est trop laissé voguer sur des formes d'opportunités par rapport au territoire et notamment au quartier. L'arbitrage a été de dire non, Culture et Coopération n'est pas un opérateur culturel. »

Si, sur le fond, l'activité économique reste inchangée, affirmer que le cluster n'est pas un opérateur culturel implique ici qu'il est un outil de développement économique pour ses membres. Se pose en effet alors la mesure des impacts de l'activité territoriale, à la fois financée par des fonds publics via le cluster et génératrice d'externalités économiques, marchandes. La question posée est ici, et qui nous semble valoir pour tous les clusters culturels, est celle du modèle économique du cluster :

« Tout ce qu'on fait à Culture et Coopération, il n'y a pas de cahier des charges, pas de modèle, c'est pas évident, pour nous comme pour les équipes d'explicitier où on va, dans quel sens, etc. Bricoler, on sait faire, il n'y a pas de problème. Communiquer, on commence à faire des choses, on arrive à transcrire des choses. Par contre, on est hyper fragile économiquement. Donc, notre problème de modèle économique, c'est surtout la sortie du tuyau. Quand on monte des projets, le but, ce n'est pas de les intégrer dans Culture et Coopération après. Du coup, qu'est-ce qu'on fait alors ? On les franchise et on touche des royalties ? On revend notre savoir faire ? Ou on s'en fout, et le jour où on nous financera plus, on arrêtera ? »

Le cluster est ici lui-même un objet entrepreneurial, dont le modèle économique reste à définir mais qui vise, depuis sa création, à se détacher de la dépendance aux subventions publiques tout en assurant à ses membres des ressources financières régulières. L'innovation telle qu'envisagée ici concerne moins les modalités d'action et de production des biens symboliques, qu'ils soient musicaux ou transversaux, hybrides, que les conditions, ou les potentialités, de leur valorisation financière. La production de musique enregistrée repose sur la complémentarité entre des aides à la création et la valorisation sur les marchés. De manière analogique, l'enjeu du modèle économique de ce cluster multi-sectoriel se situe donc finalement dans l'articulation entre marchés publics et marchés privés. Tout en étant rémunérées, les expérimentations de productions culturelles permises par les uns constitueraient à la fois des actions territoriales et un investissement pour la recherche, pour le développement de nouveaux savoir-faire, et pour la valorisation sur les marchés d'un capital intellectuel susceptible d'ouvrir des droits sur sa protection. Afin de parvenir à pose un tel modèle, Culture et Coopération a créé en 2016 un poste de designer, chargé notamment d'identifier les besoins et modes de faire des adhérents, pour ensuite imaginer des formes d'intervention et de collaboration, entre acteurs, sur les marchés et avec le territoire.

La plus-value économique apportée par les clusters à leurs adhérents apparaît donc

consister majoritairement en des effets d'aubaine - locaux accessibles, services opérationnels et logistiques fournis - et de mutualisation de ressources - techniques, de veille, humaines via plusieurs groupements d'employeurs. Cela induit un plus grand confort d'exercice de l'activité et une diminution des charges de fonctionnement. Soulignons cependant que de telles dynamiques n'ont pas permis à ParisMix d'assumer les difficultés financières et économiques de son entreprise leader Mondomix, dont la liquidation économique a été suivie deux ans plus tard de celle du cluster.

Les collaborations inter-adhérents sont assez peu catalysées par les clusters, y compris lorsque les adhérents sont concentrés en un lieu ou un quartier. En tout cas, les moments et espaces formels initiés par les équipes en charge de l'animation des clusters observés mobilisent peu ; ce sont plutôt des rencontres informelles, parfois hors du cluster - le trottoir, les cafés et restaurants assurent une fonction de hub [Neff, 2005] - qui créent des opportunités de connaissance inter-mutuelle et d'éventuelle collaboration.

Les clusters ne parviennent que difficilement à mobiliser leurs adhérents sur les enjeux liés aux mutations du secteur de la musique enregistrée ou, plus largement, aux problématiques de l'économie de la culture. Lorsqu'elles existent, les initiatives des équipes pour faire émerger des besoins précis ou tenter d'y répondre - enquêtes, clubs ou ateliers de réflexion, conférences, etc. - sont peu suivies et peinent à être pérennisées. Comme nous l'avons souligné - partie 2 -, l'ancrage fort des pratiques de ces entrepreneurs, leurs modalités d'organisation en réseaux de proximité sociale, cognitive et institutionnelle [Boschma, 2005] et une certaine résignation à la tactique et à l'adaptation constituent des freins que les équipes des clusters ne parviennent pas à lever. La veille commerciale et concurrentielle, tout comme la coordination de réponses groupées à des appels d'offres marchés, constituent en revanche un service qu'assurent les équipes de la plupart des clusters et qui contribue au développement économique des entreprises adhérentes.

Le territoire, quant à lui, ou la territorialité induite par le cluster, ne constitue pas non plus un espace de développement économique nouveau. Certains acteurs ancrent fortement leurs pratiques ou leur économie dans des actions territorialisées ou financées par des acteurs du territoire, mais ces entreprises le faisaient déjà avant leur adhésion au cluster. Au mieux, celui-ci confère une meilleure visibilité aux entreprises auparavant isolées [Boyer, 2012].

Du point de vue de leur plus-value économique, les clusters culturels observés se distinguent finalement assez peu d'hôtels d'entreprises ou de pépinières. Cependant, certaines entreprises, parfois celles qui ont contribué à la création du cluster, développent des projets économiques et expérimentent des outils originaux, que le

cluster contribue à valoriser même si, là encore, les effets de dissémination restent limités. Des outils financiers – apports en trésorerie, prises de participation, fonds d'investissement ou de garantie - ont ainsi été développés par de petits groupes d'entrepreneurs. Certains leaders, dirigeants du cluster ou d'une entreprise fondatrice, parviennent par leur pouvoir et leur légitimité reconnue par les autres adhérents, à développer des activités et outils de recherche et développement, notamment en s'ouvrant à d'autres secteurs culturels ou créatifs.

Les clusters eux-mêmes apparaissent en tension entre des attentes, plus ou moins explicites de la part des entrepreneurs, et la recherche de leur propre modèle économique. Celui-ci s'appuierait sur un équilibre entre des prestations de services aux adhérents et à d'autres acteurs du territoire, des financements - publics et privés - sur la base de projets, et des financements publics de fonctionnement. Les PTCE et leurs financements - avec des effets boule de neige auprès des financeurs locaux - semblent avoir constitué pour plusieurs clusters un terrain propice à la fois à l'enclenchement de réflexions et actions collectives sur les rapports au territoire, et au financement, réparti entre le cluster et certains adhérents, de projets structurants et expérimentaux.

Parmi les clusters observés, trois ont constitué un réel apport de plus-value pour la stabilisation et le développement de l'activité économique de leurs membres. Ces trois clusters - Culture et Coopération, MASphère et la Coursive Boutaric - se sont développés, parfois par le biais de relations fortement personnifiées- La coursive Boutaric -, sur des bases relativement équilibrées et consensuelles entre les entreprises fondatrices, fortes d'une histoire commune, et les collectivités locales. Sans constituer un paramètre décisif, ces conditions d'émergence des clusters sur la base de rapports de force bilatéraux nous apparaissent comme une condition à la capacité du cluster d'exercer sa fonction d'appui au développement de ses membres.

#### **4.1.2.2. Le cluster, outil privé de gestion de politiques institutionnelles**

La territorialité du dispositif de cluster et sa dépendance à des politiques et financements publics le situe également dans une posture d'outil mobilisé en appui, voire en amorce, de politiques publiques et institutionnelles. Celles-ci relèvent, selon les contextes et les moments, d'enjeux économiques, culturels, sociaux, d'aménagement ou de rayonnement et d'attractivité. Nous avons souligné cette hétérogénéité des dynamiques publiques - partie 3 -, accentuée par des temporalités, des ruptures et parfois des discordances internes aux collectivités qui les impulsent et animent.

Sous ce prisme, comment se manifeste, au sein et par la médiation du cluster, ces

enjeux de politiques publiques et institutionnelles ? Outre les parcours et projets des entreprises adhérentes, qui pour certaines situent leur activité dans une complémentarité avec ces politiques publiques, le cluster et ses équipes d'animation agissent en tension permanente vis à vis d'elles. Non seulement il est attendu de ces équipes qu'elles soient en mesure de comprendre leurs enjeux, afin de s'y situer, mais encore elles sont contraintes à tenter d'assurer leur articulation et leur mise en concordance. Cet enjeu peut s'avérer décisif pour la reconnaissance du cluster par les différents acteurs institutionnels en charge de ces politiques. Il incombe donc au cluster, de manière souvent implicite, d'effectuer ce travail complexe de mise en intrigue, dans un processus permanent, de dynamiques et de représentations du développement territorial local.

Ici encore, nous confrontons ces capacités des clusters, observées sur le terrain, avec les conditions idéales-typiques de leur émergence. Les rapports de force qui ont régi le moment de genèse ou de conception des clusters musicaux nous semblent déterminants sur les capacités opérationnelles de leurs équipes et de leurs adhérents soit à se détacher de ces enjeux, soit à les assumer pleinement.

Le Mila parisien est parvenu, du moins pendant une période de 2002 à 2013, à jouer son rôle de dispositif d'attractivité d'entrepreneurs musicaux pour la redynamisation d'un quartier. C'est cet objectif qui a justifié sa création par la Ville et Paris Habitat. Les labels et producteurs ont assumé leur fonction de catalyseurs dans ce processus, car ils y trouvaient des conditions d'exercice de leurs activités facilitées. En revanche, lorsque, à partir des années 2010, la Ville, et plus précisément la Mairie de quartier puis les équipes de développement local, ont sollicité le Mila pour des activités qui relevaient de l'animation locale, voire de l'action sociale, la coordinatrice comme les adhérents ont refusé, ou n'avaient pas les capacités, de répondre à ce nouveau type d'enjeux. La coordinatrice illustre cette difficulté à rendre le cluster légitime vis à vis des acteurs locaux, alors que les acteurs publics poussent l'implication du dispositif au-delà de sa fonction première de revitalisation foncière, notamment vers l'organisation d'événements publics locaux :

« Quand je voulais organiser la fête dans la rue, j'avais vu avec l'éducateur de rue pour embaucher en chèques emplois-services des jeunes du quartier, pour qu'ils me donnent un coup de main. Je ne savais pas vraiment comment gérer ça mais bon... j'ai essayé. Le truc, c'est que c'est pas à moi de le faire, quoi... Je me suis retrouvée à faire des réunions avec des espèces de malfrats, enfin des mecs qui sont quand même un peu chelous... à dire « Bon, ben toi tu feras la sécurité »... Et en fait, j'en ai reçu un dans le bureau, et c'est celui qui est décédé quelques jours plus tard d'une fusillade. C'est pour ça que j'ai arrêté, c'est trop compliqué. »

Se conjuguent donc ici à la fois une certaine forme de détournement par les acteurs publics du contrat initial et une tentative de réponse de la coordinatrice du cluster à

ces nouvelles sollicitations du financeur. Or, d'une part cette coordinatrice déclare ne pas disposer des compétences et capacités à assurer cette fonction, et d'autre part les acteurs locaux, eux-mêmes en proie à des tensions sociales, ne reconnaissent pas au cluster la légitimité de ses initiatives. Rappelons que ces mêmes « mecs » ont exprimé à cette coordinatrice leur sentiment de dépossession de leur espace de vie : « Vous nous avez pris notre quartier ». Enfin, la collectivité locale elle-même semble en proie à des incohérences internes, renforcées par une certaine méconnaissance du secteur de la musique enregistrée :

« Ça c'est un peu bizarre aussi, ce n'est pas toujours clair, et c'est vraiment à côté de la plaque quand ils nous demandent des trucs. En 2011, le chargé de mission Culture à la Mairie du 18e m'a fait venir en me disant « J'ai appris que vous aviez des problèmes. Moi, j'ai la solution : Vous faites un concert gratuit en faisant venir Sébastien Tellier, que vous ne payez pas, et vous sauvez le Mila comme ça. » Et quand je lui ai dit non, ça ne marche pas comme ça, il ne comprend pas. C'est là où tu te dis qu'il y a vraiment un souci sur la commande passée. Ils ne comprennent pas ce qu'on fait... Et en plus, à côté de ça, à la Mairie, ça changeait toujours d'interlocuteur au service économique. »

ParisMix a été confronté de manière encore plus complexe et douloureuse à la diversité des attentes des acteurs publics. Ce cluster est situé dans un quartier prioritaire de la Politique de la Ville. Cela a, parmi d'autres raisons, orienté son financement et son soutien vers les services du développement local, et non pas de la Culture ou de l'Economie. De fait, tant via des processus d'évaluation de son activité que sous des formes implicites, voire auto-suggérées par l'équipe, le cluster s'est progressivement éloigné de sa vocation économique au profit de la recherche croissante d'une adhérence avec les enjeux de développement local. C'est ainsi qu'ont, par exemple, émergé des projets de chantiers d'insertion, des services de co-working. Ces projets semblent avoir été menés avec succès, mais leur incohérence avec la vocation économique initiale a à la fois détourné les équipes et administrateurs de leur stratégie et brouillé fortement la lisibilité du cluster dans son environnement local, voire auprès de ses financeurs :

« Ce qui est un peu délicat, c'est ce rapport privé/public. A la fois on est publics parce qu'on dépend des aides, à la fois on est privés parce qu'on mène notre petit bonhomme de chemin. Et de temps en temps, la Mairie l'oublie, et elle nous commande des choses. »

Là encore, collectivités, institutions et administrations constituent des interlocuteurs à la fois instables et parfois contradictoires. Le fondateur de ParisMix souligne la complexité du montage du chantier d'insertion, dont le projet a pourtant été lié au dynamiques local de développement local. Trois années ont été nécessaires pour l'enclencher. Pour des raisons administratives et de crédibilité de la structure au regard d'acteurs professionnels, le chantier d'insertion s'est notamment en partie



transformé en chantier-école, avec à chaque fois un ensemble de contraintes spécifiques :

« Le premier retour de la DIRECTE, ça a été : « Vous allez faire de la concurrence déloyale aux intermittents ». Au premier rendez-vous, elle m'a dit « Mais, l'économie du numérique, ça génère quoi ? C'est quoi ? » J'ai halluciné. La Une des Echos, à l'époque, c'était l'économie numérique, 1,8 points de PIB. Ce chantier école, ça a été l'enfer à monter, un enfer administratif. Mais une super réussite au final. »

Quelques entreprises adhérentes du cluster se sont impliquées dans ce projet, mais les expériences d'appui au développement local, trop chronophages et éloignées des compétences de l'équipe, n'ont pas été poussées plus loin. Si le territoire faisait partie du projet initial de ParisMix, c'est par sa dimension économique de la musique, et non par ce prisme du développement social.

Outre l'animation culturelle ou le développement local, l'emprise des politiques publiques locales sur le fonctionnement de ces clusters s'avère encore plus prégnante lorsqu'elles reposent sur des stratégies de développement de territoires créatifs. L'influence de celles-ci induit parfois même une remise en cause profonde de l'identité des clusters musicaux et de leurs adhérents. C'est notamment le cas à Nantes pour Trempolino ou à Saint-Etienne pour Culture et Coopération et, dans une moindre mesure à Toulouse pour MASphère. Dans de tels contextes, des stratégies publiques affirmées visent l'aménagement de territoires pour leur attractivité et par la valorisation d'activités, notamment économiques, qui représentent une forte plus-value au regard de ces objectifs. Les activités culturelles en font partie, à la fois par la mise en visibilité qu'offrent leurs productions et par la force symbolique des activités de création.

Au fil d'une histoire de plus de vingt-cinq ans, Trempolino et d'autres acteurs culturels, entreprises ou associations institutionnelles ou qui relèvent de marges, ont développé des modalités de coopération pour la structuration du territoire métropolitain. L'emménagement de Trempolino, dont le contexte relativement autoritaire de la part des acteurs publics a été caractérisé plus haut, a profondément remis en cause cette construction. Désormais intégrée à un projet d'aménagement global de l'Ile de la création, Trempolino est perçue comme un acteur économique parmi d'autres, qui relèvent des industries créatives et de loisirs et plus globalement d'une économie de la connaissance. Ce territoire en construction matérielle et symbolique est gouverné par le Cluster de la Création, dont l'équipe est constituée d'aménageurs, coordonnés par la SAMOA. Maître d'oeuvre des politiques publiques, ce cluster n'a pas pour objectif le soutien économique à des filières singulières, dont l'industrie musicale, fussent-elles territorialisées, mais la mise en valeur de l'Ile de la création à l'échelle locale, nationale et internationale. Deux observations nous semblent éloquentes sur ce point. La première est que Trempolino, Stereolux et un

réseau d'acteurs culturels plus informels constituaient l'assise tripolaire d'une structuration métropolitaine de la culture, avec des fonctions respectives de structuration et qualification, de diffusion et d'expérimentation. Ce troisième pôle n'a pas été intégré à La Fabrique, sur l'Île de la création, officiellement pour raisons budgétaires. Mais de fait, les acteurs culturels non-institutionnels, alternatifs et parfois contestataires, sont exclus de ce cluster culturel. La seconde observation réside dans l'institutionnalisation, matérielle et symbolique, de Trempolino, qui n'est plus, dans ce contexte, considérée, évaluée et reconnue comme un ensemble structuré et structurant d'acteurs culturels du territoire, mais comme un dispositif de valorisation du territoire nantais par la culture [Djian, 2005, p. 146]. Un ancien Président de Trempolino<sup>114</sup> posait en 2013 l'enjeu de cette évolution des politiques publiques, qui consiste selon lui en « un abandon de sens » de la politique culturelle municipale :

« Nantes a beaucoup investi dans cet espace de « L'île de Nantes » où se développe le « Quartier de la création », sous la forme d'un « cluster » consacré à l'économie créative. Une telle dynamique semble emporter tout sur son passage en particulier les associations - telles Trempolino - qui ont bénéficié de nouveaux locaux adaptés à leurs activités dans le même quartier. Si bien qu'au printemps 2013, l'interrogation est inévitable : faut-il que ces associations revoient leurs finalités et leurs pratiques artistiques et culturelles pour apporter leur contribution à l'économie créative du cluster nantais ? Ou faut-il demeurer à distance du projet « Quartiers(s) de la création » malgré la proximité géographique ? Pour quelles « bonnes raisons » ? Pour quelles valeurs ? »

Depuis ce texte, ces questionnements ont en effet mobilisé l'essentiel de l'énergie des administrateurs et de l'équipe de Trempolino. Les réponses à ces questions ont, sinon créé, mais du moins creusé un schisme qui sépare, tant stratégiquement que de manière opérationnelle, ceux qui cherchent à continuer de développer le cluster musical en cohérence avec les politiques publiques et ceux qui souhaitent s'en détacher au profit de la structuration et du soutien aux acteurs culturels. Au terme de deux années de conflit social, déclenché peu de temps après l'implantation sur La Fabrique, le Directeur et fondateur de Trempolino est prié de quitter ses fonctions en septembre 2016. Le Président actuel précise les circonstances de cette crise :

« Ce directeur a toujours été très soucieux de l'inscription territoriale de Trempolino, et donc des politiques publiques sur le territoire. Cela nous a souvent amenés à être en attente des partenaires publics sur le territoire. Et les salariés disaient « Mais qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce qu'on attend pour faire quelque chose de nous-mêmes ? Et

---

114 Source : *Le quartier nantais de la création : quelles valeurs culturelles ? Pour quel intérêt général ?*, Jean Michel Lucas, juin 2013.

Jean Michel Lucas, alias « Doc Kasimir Bisou », a été Président de Trempolino à la fin des années 2000. Universitaire, il a également occupé des fonctions de Directeur régional des Affaires culturelles et de conseiller du ministre de la Culture Jack Lang.

parallèlement, on n'arrivait plus à se mettre d'accord avec ces institutions. Car malheureusement, les réponses de ces politiques sont de moins en moins claires. Ils se désengagent. Il y a des fois des situations ubuesques. La disjonction entre les appétits de l'équipe, voire de la structure, et la vision territoriale élargie de son dirigeant fait que son projet, progressivement, est devenu inadéquate par rapport à l'équipe ».

La stratégie de développement de l'Ile de la Création semble donc avoir induit de nouvelles orientations politiques et de nouvelles modalités de coopération avec les acteurs locaux. Trempolino, pourtant forte d'une histoire longue de structuration des acteurs culturels et de coopérations fortes avec les acteurs publics, semble subir ces évolutions de manière violente, au point de remettre en question les fondements mêmes de son identité et de ses modalités d'action. Au passage, seules ont été valorisées dans ce projet d'aménagement les structures ou dynamiques susceptibles d'offrir une visibilité maximale, tant par les emplois et activités économiques marchandes qu'elles représentent, que par l'histoire et le patrimoine qu'elles incarnent. Les formes émergentes, alternatives de l'économie culturelle locale - y compris les « bricolages » et fonctionnements « *roots* » de Trempolino dans ses anciens locaux - ont été rendus invisibles.

A Saint-Etienne, un phénomène comparable peut être relevé. Le territoire créatif stéphanois s'incarne ici dans un ancien site industriel, La Manufacture, et ses architectures qui constituent un patrimoine essentiel dans l'histoire de la ville. Comme Trempolino, et bien que sous d'autres formes, Culture et Coopération a contribué durant de longues années au développement de modalités de coopération entre acteurs culturels à l'échelle de l'agglomération. Ces dynamiques structurantes ont été remise en cause par l'implantation de la structure dans l'un des bâtiments de La Fabrique. Implicitement, de métropolitain, le territoire d'influence de la structure est devenu plus local, et centré sur la ville. Là aussi n'ont pu être implantées sur ce site que les activités les plus visibles et valorisantes en regard du rayonnement de ce site créatif: une pépinière, un incubateur, un espace de conférences, et les équipes nécessaires au montage d'animations ou projets culturels sur ce site. Les entreprises fondatrices de Culture et Coopération n'ont pas leur place ici - un autre bâtiment, privé, a été envisagé mais s'est avéré inaccessible financièrement. De fait, ce réseau territorial d'acteurs culturels s'incarne désormais pour le territoire dans Le Mixeur, qui se présente comme « un tiers lieu arts - sciences – design - entreprises, incubateur de projets créatifs novateurs et espace de rencontres, d'échanges et d'émulation. » La spécificité musicale, fondatrice de la dynamique du cluster, est désormais invisible, au profit de positionnements à plus forte plus-value symbolique. Et là-aussi, une crise interne a éclaté. Le dirigeant du cluster précise la distance, posée désormais de manière identitaire et cruciale pour la structure, entre une vision économique du cluster, dans la quelle le territoire contribue au développement économique de ses adhérents, et une ambition d'action territoriale par l'action

culturelle :

« De l'avis de certains, on s'est trop laissé voguer sur des formes d'opportunités par rapport au territoire, et notamment au quartier. Tout ce qu'on fait à Culture et Coopération jusqu'alors, il n'y a pas de cahier des charges, pas de modèle Et ce n'est pas évident, pour nous comme pour les équipes, d'explicitier où on va, dans quel sens, etc. Donc, aujourd'hui, on vit un détachement du noyau historique, à travers un certain nombre de personnes, d'avec de nouveaux acteurs, par ailleurs pas assez nombreux à être intéressés par ces logiques transversales. »

Enfin, la Coursive Boutaric se caractérise, elle, par une capacité à maintenir cet équilibre précaire. L'origine du cluster réside dans ce qui s'apparenterait à une commande publique, de la part d'un bailleur social dans le cadre de politiques de réhabilitation urbaine. Mais le projet même de cluster culturel s'est forgé dans la durée, à partir de ce premier moment, et sur la base de pratiques et de dynamiques maîtrisées par les entrepreneurs culturels. Un relatif équilibre des rapports de force a ainsi permis à ces acteurs culturels, dans le cadre d'un projet territorial en partie piloté par des acteurs publics, de garder une capacité d'action et d'organisation relativement autonome. Ce processus, qui s'appuie autant sur le temps que sur des relations de confiance mutuelle, a ainsi défini le cadre d'action du cluster. Celui-ci s'articule, autour des mêmes entreprises et acteurs culturels, dans la réciprocité d'actions culturelles de territoire, dans ce quartier en construction urbanistique et sociale, et d'actions économiques de marché, sur la base de compétences, savoir-faire et modalités de coopération entre acteurs en partie développées par l'action territoriale.

Parce que, sous diverses formes, le cluster territorialise l'activité économique et qu'il est dépendant de financements publics, nous observons une difficulté générale à garantir ou préserver une relative autonomie de ce dispositif vis à vis des politiques et actions publiques. Quasiment tous les clusters musicaux expriment cette tension. Certaines équipes l'acceptent, au risque de modifier le projet de la structure et sa portée envers les entreprises adhérentes. D'autres s'avèrent dans l'incapacité de la contenir, notamment lorsqu'elle s'incarne dans des projets de territoires créatifs [Markusen, 2006]. La conduite de ces stratégies publiques d'aménagement et de valorisation du territoire est en effet concentrée en un service ou une agence externe - le Service Innovation toulousain, la SAMOA nantaise, la French Tech, le Design Tech stéphanois, etc. -, ce qui d'une part rend caduques les relations partenariales construites au fil du temps, et d'autre part dilue les spécificités des clusters musicaux dans un ensemble hétérogène d'activités économiques.

Ces phénomènes induisent toujours de fortes tensions identitaires parmi les entrepreneurs à l'origine de la dynamique de cluster. Ces tensions, autour d'une dualité économie/territoire, génèrent ou révèlent des crises internes profondes,

susceptibles de remettre en cause l'existence même du cluster et la légitimité de ses dirigeants fondateurs.

Dispositifs économiques territorialisés, les clusters musicaux s'avèrent donc majoritairement détournés de leurs fonctions économiques du secteur de la musique enregistrée au profit d'économies locales, définies et cadrées par les politiques publiques. Seule la Coursive Boutaric semble parvenir, jusqu'alors, à un équilibre entre ces deux pôles, tant par sa capacité à gérer son rapport de forces avec les institutions que par des conditions d'émergence du cluster dont la maîtrise est restée quasi-exclusivement du fait des entrepreneurs culturels. Une sorte de contrat s'est ainsi établi entre les acteurs publics et ces entrepreneurs : l'action culturelle locale est posée comme conditionnée à l'accès à des ressources locales qui permettent aux entreprises de développer leurs propres activités marchandes.

#### **4.1.2.3. Le cluster acteur de l'aménagement et du développement du territoire**

En tension entre sa vocation économique de filière et ses fonctions territoriales, sous l'influence forte de politiques publiques, les clusters musicaux deviennent des acteurs de leurs territoires. Les formes potentielles de cette action sont multiples. Parfois assumées par les équipes et les entrepreneurs, parfois même intégrées à leur action économique, ces contributions au développement des territoires peuvent également s'avérer discordantes, ou perturbantes. Le territoire et ses acteurs locaux constituent donc un troisième ensemble de forces avec lesquelles le cluster est en prise. Les enjeux résident ici moins dans des rapports de force ou jeux de pouvoirs que dans des capacités à faire concorder des représentations du monde, des cadres d'action et à faire partie du territoire, lui-même animé par des jeux d'acteurs, des dynamiques et des événements.

Le cluster, ses administrateurs, ses équipes opérationnelles et ses entrepreneurs adhérents sont confrontés à un faisceau d'enjeux complexes avec lesquels ils doivent composer, au quotidien comme dans la durée. Comment s'expriment ces phénomènes de proximité ? Comment les clusters s'en préservent ou s'en nourrissent ? Comment, également, les acteurs locaux s'approprient ou rejettent un dispositif souvent mis en visibilité et dont les ressorts sont souvent peu lisibles ? Les conditions de la genèse puis de la conduite de ces clusters nous semblent ici encore déterminantes, notamment lorsqu'ils se matérialisent dans des infrastructures immobilières. L'ambiguïté de leur statut de dispositif privé financé et piloté par l'action publique constitue notamment le pivot d'un ensemble de représentations et de pré-supposés qui déterminent leurs modalités relationnelles avec leur territoire. La question de fond abordée ici est, finalement, celle des externalités de l'économie

locale de la culture : dans quelle mesure les activités des clusters musicaux ne constituent pas une source de plus-values, au profit d'autres acteurs du territoire - dont les acteurs publics et institutions - sans que ces clusters et leurs adhérents bénéficient en retour d'une compensation financière ?

Commençons par considérer le cluster comme un réseau, structuré autour de relations, et plus ou moins concentré dans l'espace. Cet espace est, pour ce qui nous concerne ici, à la fois un territoire géographique et administratif - le quartier, la ville, la région - et une communauté d'acteurs culturels, répartis sur ce territoire. Certains des clusters observés consistent en des dynamiques de structuration d'acteurs culturels sur un territoire, généralement étendu. Le PRMA rassemble des acteurs des quatre départements de la région Poitou-Charentes. Son activité, menée en partie en concertation avec les collectivités et institutions, contribue à identifier des acteurs, mais aussi à caractériser la nature, la fréquence et la solidité de leurs liens. En analysant ces données à l'aide d'outils qui relèvent de l'intelligence économique, ils produisent des connaissances dont se nourrissent à la fois les institutions pour la définition de leurs politiques locales et les acteurs culturels pour leur implantation et leur développement sur le territoire. Le cluster assure ici une fonction de veille et de prospective économiques.

A l'inverse, la plupart des autres clusters musicaux observés peuvent être définis par leur pouvoir centripète : ils constituent des lieux ou territoires de concentrations d'entrepreneurs musicaux. Les clusters ne créent pas ou n'incubent pas de nouvelles entreprises. Ce qu'ils concentrent ici, ils le font disparaître ailleurs. Ainsi, La Fabrique de l'Ile de Nantes concentre - pas intégralement car les acteurs des marges n'y sont pas - des dizaines d'associations, TPE ou PME auparavant disséminées sur le territoire métropolitain, dans des pépinières ou dans leurs locaux propres situés dans les communes avoisinantes. Le Président du cluster estime centrale cette co-construction de l'aménagement du territoire avec les pouvoirs publics :

« Le plus difficile, c'est que ce tissu de communes avoisinantes, qui étaient au départ de la création de Trempolino, ont progressivement disparu des radars. Le Conseil Départemental a baissé ses subventions et ils financent un autre organisme, leur outil à eux et ils ont moins de raisons d'être avec nous. »

L'émergence du cluster a donc ici produit des effets opposés à une structuration territoriale et politique menée durant plus de vingt ans. Le Directeur, lui, observe à travers l'installation de La Fabrique, une rupture relationnelle entre Culture et Coopération et la Ville :

« La Fabrique est entrée dans une logique « Service de la ville » qui gère sa politique d'incendie culturel sur le territoire. En gérant directement La Fabrique, via la SAMOA, elle se repositionne en proximité avec les acteurs, mais sans aucune réflexion économique, de structuration professionnelle ou de dynamique collective. Et la



problématique de Nantes aujourd'hui, c'est un développement culturel très fort, presque trop fort, qui oblige à reconstruire une nouvelle politique culturelle. Et en terme de territoire, Nantes écrase de plus en plus les autres territoires et on le constate ailleurs d'ailleurs. »

L'intégration du cluster à l'Ile de la Création et à ses modalités de gestion a donc ici induit une rupture, voire un arrêt, d'une dynamique d'aménagement du territoire métropolitain qui a permis, au-delà des acteurs culturels, le développement de Nantes.

« Avec l'Ile de Nantes, l'idée est l'échange passe par la centralisation, et non plus par l'aménagement du territoire. Mais on était sur le territoire nantais, là, plus le territoire métropolitain ou régional. La force de Nantes, c'est qu'il y avait un réseau d'acteurs fort qui a permis de développer des choses qui ne se sont pas développées ailleurs. »

Ce réseau serait, de fait, en voie de démantèlement, ou du moins de restructuration profonde. Un phénomène similaire s'observe à Saint-Etienne sur le site de La Manufacture, où se concentrent depuis les années 2000 la plupart des pôles d'attractivité et leurs réseaux. Ces processus, s'ils peuvent s'avérer des catalyseurs puissants pour le quartier ou la ville, notamment du fait de leurs externalités dont la mise en visibilité accrue du territoire local, constituent en retour des dynamiques de paupérisation des quartiers et des communes périphériques. En Auvergne, en profitant de l'opportunité de fonds européens, le Transfo, Agence culturelle régionale, a d'ailleurs utilisé le cluster dans une stratégie d'aménagement du territoire.

Plus localement, et lorsqu'il est matériellement incarné dans un bâtiment ou un quartier, qu'est susceptible de provoquer l'émergence d'un cluster culturel ? Il nous semble constituer, de manière assez violent, un choc. Souvent posé de manière arbitraire dans un quartier avec des enjeux de réhabilitation, il contraste fortement avec son environnement de proximité.

Le bâtiment neuf et imposant de ParisMix, au bout de la rue des Poissonniers, zone résidentielle qui borde le périphérique, est décrit comme un « OVNI ». Les digicodes et l'absence d'informations accessibles renforcent cette étrangeté. De plus, aucune démarche d'accompagnement n'a été entreprise par la Ville ou tout autre acteur institutionnel pour présenter aux acteurs locaux ce qui, par ailleurs, est supposé déclencher un renouveau du territoire. Car le cluster annonce l'enclenchement d'un processus de gentrification. Il génère des peurs d'exclusion ou stigmatise. Ce choc urbain peut d'ailleurs en partie expliquer la vingtaine d'effractions et cambriolages dont a été victime le cluster [Vivant, 2014, p. 41].

Le Mila peut lui aussi apparaître comme une double provocation : non seulement ce cluster dont on dit pas grand-chose s'incarne dans un immeuble au coin d'une rue occupée par des jeunes du quartier. Mais en plus, il est le quartier général d'un

processus d'occupation progressive et programmée des rez-de-chaussée commerciaux. Outre l'annonce des intentions des aménageurs d'une gentrification en marche, un tel phénomène révèle également des problèmes latents sur ce territoire. Six années après son installation dans une boutique, une adhérente du Mila pose un regard mitigé sur l'évolution du quartier et sur les rapports qu'entretiennent « habitants des HLM » et « professionnels de la musique » :

« Je pense que le quartier s'est assaini. En principe, c'est ce qui se passe avec les locaux qui se réhabilitent. Et il y a une espèce de réhabilitation.

Par contre, en terme d'incidents, de délinquance, ça a l'air de ne pas aller mieux. C'est presque pire, on dirait. Là, au coin, c'est très inquiétant. Ils sont sur le trottoir constamment, à leur parler d'une manière assez... Le restaurant en face a des problèmes récurrents et assez violents. Il y a de plus en plus d'attroupements. Et ils nous traitent d'une drôle de manière, alors qu'on s'ignore proprement, normalement.

Il y a vraiment deux populations. La population de la musique, professionnelle, on va dire... et... on est en plein milieu des HLM. Les seuls contacts qu'on a, ils ne sont pas bons. L'autre soir, il y en a deux qui se battaient, avec des bouteilles en verre et qui criaient. Je suis sortie pour leur dire d'arrêter, que j'allais appeler les flics. Mais il y avait une telle violence ! Ils ont défoncé, ils ont donné des coups de poing dans le rideau. On peut avoir que ça, comme contact, quelque part. Ils crient, ils se disputent. Ou alors c'est les mamas, elles sont là, juste devant, ou qui passent avec les petits qui hurlent. Il y a une vraie défiance. On n'est pas de leur monde, j'ai envie de dire. On n'est pas du quartier, on n'est pas des résidents, on n'est pas des mêmes couches sociales... »

Quatorze années après le lancement de l'opération de réhabilitation sur ce quartier - le Mila ne dispose d'un bâtiment que depuis 2005 -, les « deux populations » qui se côtoient semblent peiner à tisser des liens constructifs et apaisés. Quels que soient les résultats effectifs de cette stratégie, le cluster est donc posé ici par les institutions en instrument de reconstruction d'un quartier. L'absence d'accompagnement auprès des acteurs locaux et la forte illisibilité des activités qui se déroulent dans ces lieux contribuent à alimenter ou renforcer des phénomènes de défiance, de résistance, de clivages socio-culturels [Grésillon, 2014, p. 126]. L'implantation soudaine d'un cluster, dans des quartiers fortement marqués et stigmatisés par des difficultés sociales et d'emploi, constitue un choc comparable à une démolition d'un immeuble résidentiel. C'est d'ailleurs la recherche d'évitement de telles situations qui a justifié l'intervention - sans idée de cluster à l'époque - de Zutique Productions sur le quartier dijonnais des Grésilles. Quatre années ont séparé la première intervention sur le quartier de l'implantation - dans l'un des appartements de l'immeuble - de Zutique sur le quartier.

Les clusters musicaux, parfois sous l'injonction des acteurs publics, marquent également leur présence sur les territoires en y menant ou en organisant des activités,

de manière plus ou moins concertée avec les acteurs locaux. Lorsque cela ne constitue pas déjà une modalité intrinsèque d'action des entreprises – MASphère, Culture et Coopération, La Coursive Boutaric -, nous avons souligné plus haut les difficultés pour les administrateurs et les équipes opérationnelles d'engager et gérer de telles démarches. Durant quatre années, à la demande et en coopération avec la Ville, un adhérent du Mila a assuré la production d'un festival de musiques, qui s'est cependant déroulé hors du quartier. Parallèlement, le Mila et quelques salariés de la vingtaine de labels et producteurs de la « Rue de la Musique » ont mené plusieurs tentatives, au quotidien ou de manière plus structurée dans le cadre d'événements nationaux dont la Fête de la Musique et le Disquaire Day.

D'une part, la défiance des habitants et des acteurs locaux, y compris des structures d'animation sociale, en lien avec la mairie de quartier, vis à vis du cluster et de ses boutiques se sont avérés des obstacles forts, notamment parce qu'ils se sont ancrés dans le temps et les habitudes de chacun. D'autre part, les pratiques des entrepreneurs adhérents, confortées par un sentiment de manque de temps, sont elles aussi ancrées dans des modes de fonctionnement où le quartier n'a que peu de place. Les quelques cafés alentour, où se mêlent en partie ces « deux mondes », ne suffisent pas à créer des relations interpersonnelles ou à envisager des collaborations. Enfin, des événements ponctuent la vie de ce quartier, dont certains sont violents et tragiques pour tous ; juste en face du Mila, une fusillade a notamment provoqué la mort de l'un des jeunes hommes du quartier, quelques jours avant l'organisation prévue d'un concert. Malgré un flux important de passage et une ambiance globalement détachée, un climat latent de vigilance, de qui-vive permanent, semble poser toute tentative d'échange en potentielle agression. Celles-ci se produisent parfois, comme dans de nombreux quartiers de la capitale. Quelques salariés des entreprises du Mila en ont été les victimes. Ceci constitue donc à la fois un environnement professionnel, mais également un terrain d'action que certains acteurs publics souhaiteraient voir investi par ces professionnels de la musique. L'unique coordinatrice du Mila, plusieurs fois sollicitée pour de telles actions, y voit une déviance d'un projet initial destiné à fournir des locaux professionnels :

« Mon ressenti c'est que je pense que la Mairie a mis le Mila ici en se disant « On va remettre de la vie dans le quartier, c'est trop bien, ça va changer, il n'y aura plus de soucis » ... et je trouve ça un peu facile de leur part. Parce que moi, je ne suis pas médiateur social, mes prédécesseurs non plus. Ça ramène de l'activité dans le quartier, ça c'est clair. Le reste... »

Afin de montrer à la collectivité des arguments de l'impact du cluster sur l'activité commerçante locale, cette coordinatrice a entrepris quelques rapides calculs :

« En 2009, pour la plaquette, j'avais estimé que plus de 100 personnes venaient dans le quartier chaque jour. Sur 30 structures, à raison de 2 personnes par structure en

moyenne, et un rendez-vous par jour, ça fait au moins 100 personnes par jour, et ça fait même 15 000 repas pris dans le quartier par an. Et ça, quand on l'a dit à la Mairie, ils ont fait « Ah ouais, quand même ».

Rappelons que le Prine, « incubateur de l'innovation » voisin de ParisMix, a eu pour première revendication de disposer d'un *Food-truck* puis d'un espace de restauration à l'intérieur-même des locaux, alors que quelque soixante restaurants avaient été identifiés sur le quartier.

L'équipe de deux personnes en charge de l'animation de ParisMix a également tenté, timidement, de coopérer avec des associations locales, notamment à l'occasion d'une fête annuelle sur le quartier.

« C'est compliqué, parce que, il y a deux ans, on s'est retrouvé le jour de la fête de quartier, prévue un mois avant. J'essaie de temporiser avec les structures, qui nous disent que l'équipe, ils arrivent dans le coin, c'est un peu les bobos qui font leurs actions mais qui ne répondent pas aux besoins du quartier, ils ont de super locaux sous perfusion par la ville, alors que eux ont des 40m<sup>2</sup> qu'ils n'arrivent même pas à payer, etc. Bref, ils n'ont pas prévenu ParisMix de cette fête, alors que ça se passe en bas de chez eux... Mais par ailleurs, ParisMix reçoit des artistes, et je ne suis pas convaincue qu'ils invitent les familles, les jeunes, etc. »

Quelques concerts et *show case* se sont en effet déroulés dans la Mixbox. La publicisation de ces soirées est volontairement faible, afin de ne pas constituer une concurrence déloyale aux autres lieux de diffusion privés. L'un de ces concerts semble cependant avoir constitué pour cette employée municipale un événement local :

« Rue des Poissonniers, plus on avance vers la porte, qui est assez sombre, plus c'est glauque, pas du tout animé en soirée, et avec un sentiment d'insécurité vécu assez fortement par les habitants. La première fois que je suis allée à un concert à ParisMix, de voir 150 personnes dehors à 23h sur le trottoir, c'était assez extraordinaire... même si ce n'étaient pas du tout des gens qui habitent le quartier ».

A Saint-Etienne, Culture et Coopération s'implique dans son rôle d'animation du quartier, qui constitue d'ailleurs, avec l'animation et la communication du Mixeur et la gestion de l'incubateur Fuse, l'une des trois clauses de son contrat avec son financeur Saint-Etienne Métropole. Ce quartier n'en est pas tout à fait un puisqu'il s'agit dans les faits du site de La Fabrique. Chaque année sont ainsi organisées, avec des associations locales et pour les habitants et touristes, *Les Guinguettes*, *Le Printemps des Forces Motrices*, et *le FabLabouffe*. Musique, spectacles et installations artistiques sont au programme, mais aussi des ateliers cuisine et des « expériences conviviales et ludiques, avec pour fil rouge « l'expérimentation collective et la co-production »<sup>115</sup>. Ces actions culturelles connaissent un succès grandissant et, outre les coopérations entre acteurs qu'elles génèrent, contribuent à

---

115 Pour plus d'informations sur ces événements, voir <http://www.culture-cooperation.org/nos-actions/>

valoriser le territoire.

Sur La Manufacture, seule la cité du Design organise elle aussi un événement, une biennale, à l'occasion de laquelle « elle envahit tout le site ». Même si ces actions relèvent d'une commande publique, le Directeur souligne cependant l'exigence de parvenir à dégager de ces modes de faire un modèle économique qui, au-delà des externalités générées au profit des autres acteurs et de la valorisation du territoire, conforteraient l'activité du cluster :

« Il y a une ambition et un plaisir dans ce qu'on fait aujourd'hui. Ça marche, cette histoire d'expérimentation. Mais si on arrivait, au moins partiellement, à l'auto-alimenter pour générer un flux, une circulation, on commencerait à être pas mal ».

Les actions d'animation locale pourraient donc ici constituer un ensemble d'expérimentations, tant dans les modalités de co-production que dans les produits culturels créés, qu'il conviendrait de valoriser par la suite dans le cadre d'une économie de la culture davantage tournée vers les marchés et basée notamment sur les droits de la propriété intellectuelle.

Enfin, l'impact de l'activité des clusters musicaux et culturels sur le développement local s'observe sous le prisme d'une plus grande attractivité du territoire. Que ce soit par la présence même du cluster et de ses adhérents, par la visibilité de leurs productions [Voirol, 2005] ou par l'alimentation d'une « atmosphère créative », ou entrepreneuriale, comment se manifeste cette plus value, matérielle et symbolique, générée par ces dispositifs ?

Culture et Coopération, dans un cadre de territoire à la fois patrimonial et créatif qui le dépasse, constitue un pôle d'attractivité. L'accès public à un centre de ressources sur les musiques actuelles - c'est également le cas de Trempolino et MASphère - renforce ce phénomène, notamment auprès de professionnels et amateurs du secteur des musiques actuelles. Ces trois clusters intègrent ou cohabitent avec un lieu de diffusion, parfois le seul du territoire local voué aux musiques actuelles. D'autres publics sont ici concernés, mais qui semblent peu susceptibles d'attaches avec le quartier.

Il y a un projet de cinéma, mais c'est une activité nocturne. En journée, il y a rien. Je ne crois qu'il n'y a même pas des gens qui travaillent ici chez eux, en libéral, etc. On fait venir des gens, mais personne du quartier qui passe. On a les réunions Smart qui drainent pas mal de monde, le centre de ressources handicap, plein de réunions, c'est sur on draine du monde, c'est nous qui créons le passage des professionnels, c'est sûr. Mais ils viennent pour nous, c'est pas eux qui vont s'installer ici.

L'attractivité du cluster touche donc ici un public qui, au-delà de la consommation du service, n'entretient aucune relation avec le quartier. Le public du cluster n'est donc pas constitué de professionnels ou individus susceptibles de s'ancrer sur ce territoire.

A Nantes, le site de La Fabrique est fréquenté par énormément de touristes, majoritairement attirés par les Machines de l'Île, toutes proches. L'impact de cette attractivité ne semble donc pas être direct. Nous devons donc distinguer deux types de clusters : ceux qui n'assurent pas de productions destinées au public ou d'actions de diffusion – ParisMix, le Mila, le PRMA, Le Damier - et ceux qui le font ou sont intégrés dans un lieu de diffusion – Culture et Coopération, Trempolino, MASphère, la Coursive Boutaric.

Les premiers, qui de plus ne sont pas valorisés par des architectures remarquables, ont un pouvoir symbolique faible. Ils sont peu visibles tout comme leurs actions. Hormis le fait de leur existence même, toutefois valorisée dans les supports de communication institutionnels, ils constituent ainsi un enjeu mineur auprès des acteurs publics chargés du développement de l'attractivité du territoire.

En revanche, les seconds, notamment les trois qui sont hébergés dans des bâtiments aux architectures originales -la Coursive est implantée dans un immeuble résidentiel -, constituent des opérateurs territoriaux [Landel & Pecqueur, 2011], des ressources précieuses face aux enjeux d'attractivité. L'investissement public dans leurs infrastructures se justifie d'ailleurs en partie par cette raison. Leurs activités de diffusion ou de production événementielle animent le territoire mais constituent également des signifiants à fort pouvoir symbolique dans le cadre de processus de construction d'une nouvelle identité au territoire. Leur plus-value symbolique est d'ailleurs, à Nantes ou Saint-Etienne, intégrée dans un ensemble plus vaste d'édifices, bâtiments patrimoniaux et autres architectures afin de constituer un pôle d'attraction puissant. Cette identité re-fondée ou en cours de construction, qui s'appuie sur des lieux, des architectures et des sites emblématiques – La Fabrique, La Manufacture -, est destinée à être énoncée majoritairement hors du territoire, à l'attention du reste du monde, plutôt qu'au territoire lui-même. Là encore, la Coursive Boutaric se distingue des autres clusters par sa capacité à mêler un processus interne de construction d'un nouveau territoire, pour et par les habitants et acteurs locaux, et le développement d'arguments pour une attractivité du quartier, destinée notamment à de futurs résidents.

## ***Conclusion***

Les conditions de création des clusters apparaissent déterminantes pour les modalités de leur gestion et leurs capacités à répondre à trois types d'objectifs : le développement économique des adhérents, l'appui à la mise en œuvre de politiques publiques, et la participation à diverses formes d'aménagement et de développement du territoire.

Les clusters issus d'un rapport de forces équilibré entre pouvoirs publics et



entrepreneurs musicaux, ou plus largement culturels - Culture et Coopération, MASphère et la Course Boutaric - parviennent à constituer une réelle plus-value pour ces entrepreneurs. Deux caractéristiques principales leur permettent d'atteindre cet objectif, parfois par le biais de personifications importantes des relations entre les partenaires. La première réside dans l'ancrage de pratiques de coopération qui se sont développées sur des temps relativement longs - dix à vingt-cinq années - et qui ont structuré fortement ces réseaux territoriaux d'acteurs. Ceci constitue une source de légitimité et un pouvoir de négociation avec les acteurs publics et institutionnels. La seconde caractéristique réside dans les capacités de ces acteurs à concevoir, articuler et mettre en œuvre des modèles économiques qui mêlent action locale et activité marchande. Ce sont ces mêmes acteurs qui, dans des relations formelles ou implicites avec les acteurs publics, sont en mesure de faire concorder leurs activités, et parfois leurs mode de faire, avec des politiques publiques liées au développement culturel, à l'économie ou au développement local. Nous retrouvons également ces clusters impliqués dans des réflexions et actions liées à l'aménagement local et, pour deux d'entre-eux dans des processus permanents de recherche-action qui lient actions culturelles et acteurs locaux. Cependant, le maintien de ces capacités se heurte à divers obstacles et provoque parfois des crises internes profondes – Trempolino et Culture et Coopération. Ces obstacles résident d'une part dans les modalités de fonctionnement et d'organisation des acteurs publics - faible concordance des politiques, parfois d'ailleurs peu clairement énoncées, temporalités courtes des élus et interlocuteurs, changements brutaux de stratégies et modes de coopération. D'autre part, des phénomènes d'épuisement des leaders peuvent surgir, qui se trouvent notamment confrontés à des jeunes générations moins soucieuses de s'ajuster aux stratégies publiques parfois complexes à appréhender, au profit d'un développement économique sur les marchés.

Un second type de clusters s'est développé sur la base d'initiatives majoritairement institutionnelles, qui n'ont rencontré que de faibles contre-pouvoirs. Ce dés-équilibre des rapports de force, sauf s'il est compensé de manière volontaire par un représentant institutionnel, induit une faible capacité du cluster, de ses administrateurs et de ses équipes, à gouverner l'activité et les projets menés. De fait, la plus value que génèrent ces clusters pour l'activité économique de leurs adhérents est faible. Lorsque des coopérations ou des projets collectifs voient le jour, c'est généralement sur la base de pratiques et modes d'organisation qui pré-existaient au cluster. Celui-ci consiste alors majoritairement en un dispositif de mutualisation qui joue de son effet de concentration. Stratégiquement, ces clusters peinent à définir et maintenir des orientations, que l'hétérogénéité et la variabilité des politiques publiques remettent en cause en permanence. La dépendance des clusters aux financements publics les contraint à tenter de ré-agir à une diversité d'attentes - qui émanent de cellules économiques, du développement local, de la culture, de

l'innovation, etc. -, là-encore parfois peu clairement énoncées par les institutions. Les modèles économiques de ces clusters sont fragiles, notamment lorsqu'ils sont situés dans des infrastructures qui génèrent des frais de fonctionnement importants. Leurs équipes, de faible effectif, peinent à mobiliser les adhérents, eux-mêmes ancrés dans des pratiques qu'ils ne souhaitent pas vraiment faire évoluer, qui expriment parfois leur difficulté à comprendre l'articulation entre leurs activités dans le secteur de l'économie musicale et des modalités d'action du cluster qui cherchent à concorder avec les politiques publiques. Leur implication dans des projets locaux de développement local ou d'animation culturelle est faible.

#### **4.2. Le cluster, outil économique de mise en concordance d'une multitude d'hétérogénéités**

Les clusters musicaux sont des associations ; deux instances régissent donc leurs décisions : un bureau et un conseil d'administration. Leurs équipes opérationnelles sont majoritairement d'un effectif inférieur à trois personnes. Nous avons souligné la grande diversité des enjeux qui se cristallisent dans ces organisations. Etre capable de mesurer ces enjeux, qui évoluent en permanence, et de concevoir et mettre en œuvre des réponses adaptées implique à la fois une grande diversité de compétences et une forte spécialisation. Nous retrouvons ici l'une des caractéristiques des évolutions des métiers de l'industries musicale et, plus largement des processus industrialisés de production.

La spécificité liée à la gestion de ces structures réside dans la nécessaire articulation entre un projet propre, sur la base, même minimale, d'une modélisation économique et d'une stratégie, et un faisceau de contraintes liées aux trois grands types d'acteurs dont elles sont supposées assurer la mise en concordance : des entrepreneurs musicaux ou culturels, des acteurs publics ou institutionnels et des territoires et leurs acteurs. L'établissement de contrats, moraux ou formels, avec ces partenaires constitue de fait une assise, un cadre d'action susceptible de faciliter cette mission.

La gestion du cluster nous semble ne pouvoir être assurée que si ces trois types d'acteurs agissent de manière relativement stable et que la légitimité du cluster et de ses équipes soit reconnue par chacun d'eux. Par ailleurs, la présence, de manière durable, d'individus qui jouent un rôle de passeur nous semble nécessaire pour que le cluster soit dans une situation d'échanges permanents et fluides avec ces partenaires. Au fond, le cluster apparaît comme un dispositif communicationnel. Sa fonction consiste à lutter, en permanence, contre des ruptures communicationnelles qui risqueraient de rompre la légitimité de ces prétentions à la reconnaissance.

Qu'observe-t-on de ces différentes instances et modalités relationnelles ? Ce formalisme et cette rigueur apparaissent-ils cohérents avec les modalités

d'organisation des entrepreneurs musicaux et des acteurs publics, dont nous avons souligné - parties 2 et 3 - l'hétérogénéité des modes de fonctionnement, l'ancrage des pratiques et les courtes temporalités de l'action publique ?

Par ailleurs, plusieurs de ces clusters musicaux occupent des locaux, des bâtiments, voués à la fois à l'hébergement des adhérents et à la mise en œuvre de services qu'ils initient ou portent. Ces infrastructures constituent-elles de réelles opportunités pour les équipes et l'accomplissement de leurs missions ou doivent-elles aussi être considérées comme des contraintes potentielles ? Notamment, n'engendrent-ils pas des besoins financiers supplémentaires, ou des dépendances à des investisseurs, dont les contraintes de gestion complexifient encore davantage les activités des équipes ?

Enfin, les théories récentes des clusters les définissent dans une posture d'animation d'interactions entre divers réseaux, individuels et collectifs, avec l'objectif de dégager des opportunités de nouvelles démarches de collaboration et d'action économique. Comment s'opère concrètement cette animation par les équipes ? Nous considérons que, notamment lorsque les acteurs publics dominent ces projets de clusters, les équipes fonctionnent moins selon des stratégies et organisations formelles qu'en développant un ensemble de tactiques qui, de manière permanente, tentent de concilier contraintes de gestion interne et partenariale et développement d'actions significatives et distinctives. Les groupements d'employeurs constituent l'une de ces démarches qui conjuguent réponses à des besoins en ressources humaines et forme originale de gestion des emplois. Pour autant, ce type de services constitue davantage un renforcement de l'ancrage de pratiques professionnelles précaires et libérales qu'une innovation sociale.

#### **4.2.1. La fonction de médiation des instances et acteurs du cluster**

Les associations qui ont en charge la gestion et l'animation des clusters s'articulent entre des instances stratégiques, décisionnaires, et des équipes opérationnelles. Les premières rassemblent des individus dont la légitimité au sein d'organisations et de réseaux partenariaux est reconnue ; ils assurent une fonction de médiation de passeurs [Raffin, 2007, p. 130] tout autant que de définition des orientations générales. Les secondes, d'effectifs souvent réduits, sont confrontées à une très forte diversité de tâches. Les profils et compétences de ces salariés, parfois sous contrats précaires, s'avèrent déterminants sur les modalités de mise en œuvre des orientations prises par les administrateurs. Ces équipes s'avèrent dans les faits en forte tension entre des injonctions ou orientations ambitieuses et une grande complexité de leur mise en œuvre. Ceci induit à la fois une implication forte de ces individus dans leur travail, et leur épuisement rapide, qui se traduit soit par une démotivation à l'expérimentation, soit par des ruptures et un *turn out* important.

#### **4.2.1.1. La gouvernance du cluster, entre groupement économique et acteur local du développement des territoires**

Tous les clusters musicaux observés sont de statut associatif. Ce sont donc des organisations de droit privé. Deux raisons principales permettent d'expliquer ce choix - ou non-choix. La première réside dans l'histoire du cluster. Lorsqu'il s'appuie sur une dynamique économique, portée par des acteurs et entrepreneurs culturels, le cluster s'insère dans une dynamique, parfois ancienne, de leur fédération et de leur structuration sur le territoire. Ces démarches antérieures au cluster se formalisent toujours par le choix du statut d'association à but non lucratif. Si ce statut peut sembler cohérent avec la dynamique fédérative de ces entrepreneurs, l'est-il toujours autant lorsque sa fonction réside dans la gestion d'un cluster ? La seconde, très souvent invoquée par les fondateurs des clusters, et partiellement inexacte puisque d'autres statuts permettent cela, réside dans la capacité de ce statut à cumuler aides sociales et activité et, surtout, à permettre l'octroi de subventions publiques. Le ministère de la Culture a identifié 93 dispositifs nationaux de soutien financier - subventions, prêts, fonds d'investissements, mesures fiscales, etc. - accessibles en 2013 aux entreprises des industries culturelles<sup>116</sup>. Des dispositifs locaux complètent cet arsenal. Par un effet culturel et de mimétisme, l'association constitue souvent un non-choix, une manière de donner une existence formelle au cluster - l'association du Mila a été créée précisément pour des raisons administratives -, sans pour autant affirmer sa vocation économique. Un accompagnateur de projets artistiques et d'activités culturelles souligne ce « mythe » de l'association à la fois souple, polyvalente et peu impliquante :

« Moi, je ne veux pas voir d'associations dans le secteur culturel. Ce n'est pas du tout adapté. Et depuis qu'on peut monter une boîte à un euro... Il y a une image de la SARL incompatible avec le RSI, mais avec la SAS, on fait sa boîte sur mesure. Mais il n'y a pas cette culture là. Les gens restent bloqués sur l'outil. Et c'est aussi symptomatique de la confusion entre projet artistique et projet économique.

Et il y a peu de gens qui parlent de ça. Il y a un problème avec l'argent, et avec le fait d'être indépendant et de gagner de l'argent. C'est un peu le syndrome syndicaliste, des luttes collectives où on s'affiche comme les autres, comme on veut bien s'afficher. »

Loin d'être anecdotique et de se limiter à une question juridique, le statut du cluster révèle son ambition et la manière dont ses membres envisagent ses modalités d'action. Le cluster, d'un côté, constituerait une forme parmi d'autres d'association, de fédération, d'acteurs qui mènent par ailleurs leurs propres activités, de manière

---

<sup>116</sup> Source : *Entreprendre dans les industries culturelles, Le Guide des dispositifs nationaux de soutien à la création et au développement des entreprises*, Direction générale des médias et des industries culturelles (DGMIC) du ministère de la Culture et de la Communication, 2014, 123 p.

relativement détachée. De l'autre, le cluster serait affirmé comme un outil économique, entrepris par un collectif d'acteurs, et dont la vocation réside dans sa capacité propre à développer de nouvelles formes d'action économique, inaccessibles aux adhérents isolés.

De fait, plusieurs clusters envisagent de passer à un statut coopératif, notamment celui de Scic<sup>117</sup>, afin d'impliquer les acteurs publics, globalement considérés comme distants et peu au fait des spécificités des enjeux au coeur des clusters musicaux. Ce statut coopératif constitue un positionnement intermédiaire : la vocation entrepreneuriale est assumée, mais affirmée par sa spécificité, au moins partielle, d'intérêt général, ou d'intérêt public. Ce positionnement, qui constitue par ailleurs un chantier permanent de réflexion dans les instances des clusters, induit donc le principe que le cluster constituerait un outil de développement de l'activité économique de ses adhérents, de statut privé, mais au bénéfice de l'action publique. Se retrouve dans cet enjeu statutaire une tension propre aux industries culturelles, situées à la fois sur des marchés concurrentiels et au sein d'une économie de la culture, qui relève d'un certain intérêt général piloté dans le cadre de politiques publiques.

De plusieurs témoignages ressort cette dualité, à la fois affirmation d'une exception économique culturelle mais aussi source potentielle de tensions. Une coordinatrice de l'un des clusters musicaux évoque un cas, parmi d'autres, de sollicitation par la collectivité locale pour l'organisation d'un événement public. La demande apparaît légitime à cette collectivité puisqu'elle finance en partie le cluster. En revanche, elle ne prévoit aucun financement spécifique pour compenser les dépenses liées à l'organisation de cet événement, considérant que cela relève de l'activité même du cluster et de ses adhérents :

« Cela soulève le statut de la structure, entre privée et acteur public... Oui, mais c'est un peu facile de nous demander de faire des choses. Parce qu'à l'inverse, quand on vient demander un truc, on nous dit « Oui, mais vous êtes une structure privée ». A la fois on est publics parce qu'on dépend des aides, et à la fois on est privés parce qu'on mène notre petit bonhomme de chemin. Et de temps en temps, la Mairie l'oublie, et elle nous commande des choses. Ça c'est un peu bizarre aussi, ce n'est pas toujours clair. Et en plus, c'est vraiment à côté de la plaque quand ils nous demandent des trucs... »

Cette ambiguïté liée au statut induit une ambiguïté des relations que le cluster entretient avec les collectivités locales, mais aussi de ses rapports au territoire et à ses acteurs. ParisMix est ainsi considéré par les associations locales, dans un rapport de

---

117 La Société Coopérative d'Intérêt Collectif - SCIC - est organisée en collèges. Ce statut a été conçu pour des activités d'intérêt général ou public et présente la particularité de permettre aux financeurs et collectivités de disposer d'un statut d'associés, aux cotés des salariés, des usagers et d'autres types de partenaires. Potentiellement, ce statut implique donc les acteurs publics dans les prises de décision, débats et responsabilités liées aux actions menées par la structure. Cette particularité constitue d'ailleurs un frein au développement des Scic en France.

défiance, comme injustement concurrentiel, avec ses « super locaux sous perfusion par la Ville ».

Mais ce statut associatif pose également des ambiguïtés administratives. En 2013, le Mila a fait l'objet d'un redressement fiscal de 20 000 euros - sur un budget annuel du cluster d'environ 80 000 euros -, pour rappel de TVA. La coordinatrice estime la structure confrontée ici à cette ambiguïté :

« On refacture les bureaux tous les mois (env. 300 euros par mois) et les services du style café et photocopies. Et l'administration fiscale a décidé de venir voir ce qui passait de notre côté. Je ne sais pas pourquoi, et on ne saura jamais si quelqu'un leur a donné l'idée ou si c'est tiré au sort... Et ils ont décidé que comme on rendait service aux entreprises et qu'elles en tiraient un bénéfice, on était aux yeux de la loi à but lucratif, même si on n'était pas concurrentiel et que notre conseil d'administration n'en tire pas de bénéfice financier. Il n'y a pas de profit, mais parce qu'on fournit un service aux entreprises, on doit être assujetti. Même les entreprises ici, elles ne sont pas toutes assujetties, il y en a qui sont auto-entrepreneurs, ils ne le sont pas, les assos elles ne le sont pas tout le temps. Du coup c'est un peu compliqué. Et on est allés voir la Mairie qui nous dit que c'est pas leur problème, c'est à nous de le savoir. Du coup, on ne peut pas boucler notre bilan comptable 2013, et du coup on ne peut pas faire notre demande de subvention habituelle... je suis un peu perdue dans tout ça. C'est un peu le coup bas... Et ça veut dire aussi qu'il faut qu'on revoie le prix des loyers, sachant que la TVA, on ne la récupère pas, vu qu'il n'y a que le loyer et mon salaire. »

Les clusters musicaux observés apparaissent donc, dans leur statut et les modalités de leur gestion, dans un entre-deux instable, entre une simple fédération d'acteurs sans buts lucratifs, et une entreprise de développement économique. La nature culturelle, ou symbolique, de l'activité affichée de ces clusters renforce cette ambiguïté, notamment lorsque, pour différentes raisons caractérisées plus haut, le cluster et ses adhérents produisent des biens publics pour le territoire et à la demande des collectivités locales.

Enfin, cette tension se manifeste également en interne. Le conflit social qui s'est étalé sur deux années au sein de Trempolino repose sur le partage par toute l'équipe d'une volonté de s'affirmer en acteur économique, en contradiction avec la position du Directeur qui a développé le cluster en lien étroit avec les politiques publiques menées sur le territoire. Le Président de ce cluster rappelle que, depuis la fin des années 2000, le Conseil d'administration était exclusivement composé d'élus de collectivités et de représentants d'institutions :

« Or, quand des musiciens ou des entrepreneurs entraient au CA, ils se retrouvaient autour de la table avec ces élus et des institutionnels, et ils ne restaient pas plus qu'un an, parce qu'ils avaient assez peu d'espace de parole. Trempolino était très institutionnelle. Elle a été créée avec les collectivités locales. Ça coûtait pas cher et ça permettait aux pouvoirs publics de déléguer leur politique Musiques actuelles et de



garder l'oeil dessus. »

Mais, notamment du fait d'une gouvernance désormais déléguée à la SAMOA et à d'autres interlocuteurs moins ouverts à la co-construction, cette perception institutionnelle du cluster est progressivement devenue contradictoire avec les attentes des entrepreneurs adhérents et des membres de l'équipe opérationnelle.

Ces phénomènes de tension, notamment via le statut, ont été observés dans d'autres clusters musicaux. Au-delà des singularités, un contexte général contemporain de désengagement des acteurs publics, volontaire ou qui se manifeste via une incapacité croissante à formuler des orientations explicites, pose de manière cruciale la nécessité pour les clusters d'affirmer leur posture. Cela passe notamment par leur statut juridique mais aussi par la clarification de leurs missions, tant vis à vis des entrepreneurs adhérents - peu de clusters contractualisent avec eux - que vis à vis des acteurs publics. Est ici posé un enjeu de l'articulation entre les compétences et pouvoirs des administrateurs et les cadres d'action des équipes opérationnelles. Les uns ont majoritairement pour interlocuteurs les financeurs et acteurs publics, en attente d'actions territoriales. Les autres côtoient quotidiennement les entrepreneurs, en attente d'un projet économique qualifiant.

#### **4.2.1.2. Les compétences et profils des équipes parfois discordants avec leurs missions**

Six des huit clusters musicaux observés, six ont un effectif opérationnel inférieur à trois Equivalents-temps plein. Les équipes des deux autres sont composées de huit et trente-et-un salariés - respectivement Culture et Coopération et Trempolino. Ces variations d'effectifs ne sont pas corrélées au nombre d'entreprises adhérentes ni à leurs effectifs globaux.

Selon les histoires de ces clusters, leurs membres, leurs projets, leurs modalités de financement, les fonctions attendues des équipes opérationnelles varient fortement d'un cas à l'autre. Les profils et compétences des salariés sont souvent liés à ces fonctions attendues, mais ce n'est pas toujours le cas.

Les missions et cadres de travail de ces équipes sont, du moins en théorie, fixés par les orientations des administrateurs des clusters. Or, nous avons souligné que ces instances sont en proie à de fortes tensions, selon des temporalités variables, notamment sous l'influence plus ou moins assumée des politiques publiques et des représentants des collectivités locales. De fait, il nous semble que ces équipes, dans leurs activités quotidiennes, développent des pratiques, mettent en œuvre des actions, dans une relative autonomie par rapport à ces instances stratégiques. Ces phénomènes peuvent, dans un équilibre fragile, constituer un contrepoids salutaire pour l'équilibre de la structure. Ils peuvent également générer des tensions internes,

qui ouvrent parfois sur des conflits sociaux ou professionnels, leurs compétences pouvant alors s'avérer discordantes avec les exigences de la réalité de l'exercice de leur métier.

ParisMix est né en 2008 après, nous l'avons souligné, près de trois années de définition d'un projet et de recherche d'un lieu. Jusque 2010, le temps des travaux d'aménagement du bâtiment - qui ont été sources de nombreuses tensions avec les collectivités et avec le gestionnaire foncier -, l'association a disposé d'un local sur un autre site. Une Directrice assurait le suivi des travaux et l'amorçage de l'implantation des adhérents. En 2009, les administrateurs voient dans l'appel à projets lancé par la Datar pour la constitution de grappes d'entreprises l'opportunité de financements et d'un positionnement institutionnel valorisant pour le futur cluster. Un temps conséquent est consacré à cet appel à projets, ce qui semble, selon un membre de l'équipe, avoir démotivé l'unique salariée :

« En 2010, on arrive dans les nouveaux locaux, en lien très fort avec la Mairie. La Directrice a quitté ses fonctions. Son poste n'a pas été renouvelé. Honnêtement, je pense que c'est pour une question budgétaire.

A partir du moment où on est arrivés dans les locaux, s'est posée la problématique de la gestion des locaux. Donc s'est imposée la création d'un poste de régisseur, notamment avec la création de la MixBox. Et donc, une partie du budget du poste de direction est passé dans ce poste de régisseur.

Et je pense que le CA a dû se dire qu'un poste de coordinateur, avec un peu un rôle de Direction, ferait très bien l'affaire. Donc à partir de 2010, l'équipe a fonctionné sur un poste de coordination et un poste de régisseur technique... et les bénévoles, le conseil d'administration. »

En deux années se construit donc, malgré un premier départ de l'unique salariée, une équipe opérationnelle autour de deux axes : la gestion du bâtiment et des outils techniques, et la coordination-direction du cluster. Les activités sont ainsi développées à la fois via la mise à disposition des adhérents des ressources techniques internes, et via un suivi administratif et de gestion de la grappe, l'animation du groupe d'adhérents et le développement d'actions de communication.

« En 2010, on a lancé l'action « Paris Capitale des Musiques du Monde », qui était une grosse campagne de visibilité, c'étaient 80 kakémonos géants sur les lampadaires de trois gros boulevards parisiens, avec des artistes, des figures Musiques du monde qui étaient dans les catalogues de nos adhérents. Un projet très intéressant pour les adhérents parce que ça mettait en avant leur activité. Pour les adhérents, c'est un peu l'action emblématique de Paris Mix. ça a été ultra-complicé et, en soi, je ne suis pas convaincue de la portée de ce projet, de cette campagne de pub.

Après cet acte fort, on a créé le label : on a labellisé des concerts des adhérents sous ce

label « ParisMix – Paris Capitale des musiques du monde ». Puis on a lancé les formations « Musique et internet » avec l'Irma. Donc, au tout début du projet, c'était mutualisation de moyens techniques et humains. Et tout le projet d'accompagnement s'est ensuite construit autour de ça. »

La coordinatrice a donc dû allier des compétences administratives et de gestion de l'association, des capacités à formaliser des partenariats et la mise en œuvre d'une stratégie de communication, sous la supervision de la Ville. Une personne a assuré ces fonctions de 2010 à 2011, puis a été déclarée en arrêt maladie pour une durée de huit mois.

« Du coup, le poste de coordinateur est resté vacant quasiment une année. Et donc, quand j'ai repris le poste en février 2012, c'était la cata... D'autant qu'entre temps, les administrateurs avaient décidé de changer l'axe « Musiques du monde » pour « Musique, Innovation Diversité ». Donc, quand je suis arrivée, on m'a clairement annoncé un problème de visibilité et de compréhension du projet. »

Cette coordinatrice a quitté ParisMix en 2014. Son poste a de nouveau été requalifié en poste de Direction. En 2015, la structure était liquidée.

Au Damier, un manque d'articulation entre le CA et l'équipe a induit une gestion chaotique de la structure. A son arrivée fin 2014, la nouvelle coordinatrice a dû consacrer une bonne partie de son temps à ces tâches, au dépens de l'accompagnement des adhérents :

« Ici, 2014 a été une année blanche, ou noire... la Directrice est partie, et pas de recrutement par le CA pendant des mois. Donc, c'est le chargé de mission, qui était stagiaire avant, qui a tout fait, en roue libre, sans gouvernance... Quand je suis arrivée, en novembre, je me suis rendue compte que toutes les conventions de financement s'arrêtaient fin décembre... aucun dossier de demandes pour 2015. Avec la Directrice d'avant, le CA avait pris l'habitude de ne pas trop suivre les affaires. Elle avait un fonctionnement pas très associatif, pas partagé, elle gardait beaucoup pour elle... Et quand je suis arrivée, en une semaine on a sorti plein de cadavres du placard. On s'est rendu compte que le mec qui travaillait là n'avait pas de contrat de travail, que des salaires n'avaient pas été payés, etc. Là, on doit faire un gros point financier et juridique sur toutes les obligations qu'on a vis à vis des conventions en cours etc.

Et après le PTCE, on va arrêter d'essayer de rentrer dans les cases, pour vraiment essayer de développer l'économie. Sinon, ce n'est pas pérenne. Ça ne sert à rien que je passe 30 % de mon temps de travail à voir comment je paie mon poste ou à chercher des financements qui ne retombent pas sur les adhérents. Ce n'est qu'un outil. »

Ce parcours chaotique, que l'on retrouve en partie dans d'autres histoires de clusters, soulève deux enjeux essentiels. Le premier réside dans la difficile concordance des temporalités des instances stratégiques et des équipes opérationnelles. Notamment lorsque la création du cluster réside dans une initiative majoritairement

institutionnelle, les décisions prises par le Conseil d'administration sont elles-mêmes liées aux temporalités de l'action publique – Datar, Ville, Unesco et sa convention de 2005, etc. -. Ce phénomène est rendu nécessaire à la fois par l'intervention marquée des institutions dans la gestion du cluster et par la recherche de reconnaissance de légitimité de la part de ces financeurs. Ceci induit des ré-orientations ou re-priorisations très fréquentes, au point de remettre ici en cause le positionnement du cluster, une dimension fondamentale du projet construite pendant cinq ans et à peine mise en oeuvre.

Les équipes, elles, par ailleurs en effectif limité, sont ainsi soumises à de fréquentes ruptures de leurs missions et même du cadre symbolique dans lequel elles doivent être mises en oeuvre. Par exemple, le positionnement « Musique, Innovation, Diversité » s'est traduit - ou a été induit - par un lien direct avec les services du développement local et le lancement d'un projet de chantier d'insertion. La structure comme l'équipe ne disposait pas des compétences nécessaires à la mise en oeuvre d'un tel projet local qui, même s'il a été finalement couronné de succès, a nécessité trois années de travail pour dix personnes concernées. Une coordinatrice souligne cette complexité, rendue selon elle nécessaire par l'obtention de financements :

« Après, ce qui est délicat, avec l'ensemble des collectivités, c'est qu'ils sont toujours à la recherche de nouveaux projets innovants. Et je t'avoue que si on avait pu éviter de faire rentrer ces deux projets dans le plan de financement, ça m'aurait bien arrangé. Typiquement, ces deux projets e-learning et MixBook, pour l'instant on ne les a pas encore lancés. J'ai un peu du mal à évaluer le rétro-planning pour rester dans le temps... alors qu'on est à mi-parcours. On ne touchera pas le financement si on n'a pas lancé les projets. C'est toujours ultra complexe. »

L'activité se complexifierait donc ici du fait de l'exigence de mobiliser des financements pour développer l'activité.

Le second enjeu concerne l'épuisement rapide de ces équipes opérationnelles. Outre le drame humain que ce phénomène peut générer, il fragilise le cluster, ou du moins ne permet la consolidation d'acquis par l'expérience et la proximité relationnelle inter-individuelle. Parvenir à suivre les évolutions stratégiques de la structure implique en effet à la fois une énergie importante consacrée à la « prise en main des dossiers » et une grande variété de compétences à disposer ou à développer. Le phénomène « 360 » qui décrit la diversification des tâches liées aux métiers de la musique survenue dans les années 2000 concernerait également les équipes de ces clusters. Enfin, notons que, loin de proposer de nouvelles modalités des rapports du travailleur à son emploi et à ses employeurs, le cluster perpétue et ancre un ensemble de pratiques professionnelles précarisantes et génératrices de stress. Même en terme de parité, notons que le poste de régisseur - supprimé en 2013 suite à l'arrêt des prestations techniques - a été occupé par un homme et que les postes de direction ou

de coordination ont été occupés par des femmes.

Au Mila, la situation apparaît un peu plus simple, même si les tensions relevées pour ParisMix s'expriment également. Depuis 2005, un poste de coordinatrice – sous statut d'Emploi Tremplin<sup>118</sup> jusque 2011 - assure la gestion du lieu et l'animation des relations entre et avec les adhérents. Quatre personnes différentes ont occupé ce poste de 2005 à 2016. L'une d'elles, salariée de 2008 à mi-2016, pose le cadre de son activité quotidienne :

« La mairie avait ces locaux, et a décidé, pour attribuer les boutiques, de créer une association afin d'établir une commission qui avait en charge de les structures. C'est pour ça que ce n'est pas facile pour le CA de trouver sa place, encore aujourd'hui, au-delà de choisir les entreprises parce que la Mairie ne pouvait pas le faire elle-même. Donc je fais la préparation et le suivi des dossiers des candidats. Après, moi, j'avais essayé de créer des projets communs, mais en fait ça ne marche pas du tout. Quand c'est moi qui impose, c'est compliqué. En fait, ça ne prend pas, parce qu'ils sont très différents, ils ne sont pas très dispos, ils sont tous à des stades de développement très différents, avec des esthétiques musicales très variées... Donc c'est très compliqué. Et puis tout le monde est un peu perso parce qu'ils sont tous la tête dans le guidon. »

Outre les dimensions logistiques et administratives, l'activité s'est progressivement diversifiée, là encore sous l'influence de dynamiques publiques locales, mais aussi du fait d'une saturation du parc foncier disponible pour de nouveaux entrepreneurs. Dès 2012, et notamment dans une perspective de fusion avec ParisMix, la coordinatrice a tenté de mettre en œuvre des projets collectifs, ou collaboratifs. Cela semble ne pas avoir correspondu à des attentes des entrepreneurs qui, rappelons-le, ont rejoint ce dispositif prioritairement par opportunité foncière. L'écart entre les demandes des administrateurs et les capacités réelles d'action de la coordinatrice, tant vis à vis des entrepreneurs que du quartier et des acteurs locaux, a progressivement généré un sentiment de fatalité qui, en partie, explique son départ en 2016. Le projet avorté de fusion avec ParisMix, initié en partie pour répondre à de nouvelles attentes institutionnelles, a constitué un moment difficile à vivre et a mis à jour un faisceau de limites aux capacités d'action de ces deux clusters.

Trempolino diffère des cas parisiens par une dynamique ancienne de structuration du réseau d'entreprises en lien avec les acteurs publics. Pour autant, la recherche de concordance avec les politiques publiques est prégnante encore aujourd'hui, au point d'avoir conduit le Directeur - fondateur de la structure - à structurer l'équipe d'une trentaine de salariés autour de ces enjeux publics locaux :

« Les dimensions de territoire, de structuration, de respect des indépendances, nous ont amené à une approche globale : c'est quoi le besoin ? Comment on y répond ? Une

---

118 Ces emplois bénéficient d'une aide financière de la Région de 15 000 euros par an durant six ans pour l'Ile de France. Ils sont accessibles aux associations, entreprises d'insertion et parfois aux Scop et Scic.

approche très pragmatique. Finalement, on a créé un poste par an. Et à partir des années 2000, on a organisé l'équipe par enjeux de politiques publiques. On a un pôle plutôt pratiques amateurs, un autre sur la structuration, info-ressources-conseil, un troisième sur la formation et l'insertion professionnelle, sur la politique de proximité, etc. Mon objectif, c'était aussi d'être en mesure d'interpeler ces services. Sauf que ça fonctionne pas comme ça. C'est pas les mêmes critères, les mêmes fonctionnements. »

Depuis 2011 et l'inclusion de Trempolino dans un « cluster de clusters », le Cluster de la Création qui coordonne l'aménagement de l'Ile de la Création nantaise, cette stratégie induit un certain immobilisme de la structure. Les acteurs publics se désengagent, ou s'engagent dans d'autres voies que celles qui ont structuré le cluster. Progressivement, les salariés se sont sentis en décalage à la fois avec les entrepreneurs et acteurs culturels locaux, et avec les acteurs publics. Le maintien de cette stratégie par le Directeur a induit un conflit social qui s'est achevé en septembre 2016 par son licenciement par le conseil d'administration.

Enfin, à Toulouse, l'équipe opérationnelle de MASphère est constituée d'une unique coordinatrice. Recrutée en mars 2016, celle-ci considère sa fonction autant stratégique qu'opérationnelle. Son parcours et ses compétences influent sur sa place au regard des administrateurs :

« Juste avant, j'étais consultante en ingénierie culturelle et en mécénat, depuis six ans. Avant ça, j'avais fait une formation d'administrateur culturel, puis un stage à Avant Mardi. A l'époque, ils voulaient déjà développer un cluster, mais surtout pour économiser les coûts par des économies d'échelles en étant dans un même lieu. J'étais assez peu au fait des politiques économiques, plus institutionnelle, j'ai fait Sciences Po et j'ai été longtemps fonctionnaire européenne. Ce que je trouvais intéressant c'était d'essayer d'attraper des codes ou des fonctionnements des secteurs industriels pour bidouiller quelque chose qui pouvait moderniser les relations qu'avaient les structures entre elles et avec les collectivités.

Aujourd'hui, moi, mon boulot, c'est de les accompagner et de les mettre en réseau avec toutes les structures d'accompagnement, qu'ils ne connaissent absolument pas. Et réfléchir à avoir des plus gros clients, des clients plus pérennes, etc. Etre ici les rend visibles, les met en réseau, leur apporte des affaires, mais ils sont débordés et ils savent qu'au bout du couloir il y a quelqu'un qui a des contacts. C'est mon profil, tout mon parcours d'accompagnement qui fait que je sais vers quoi les aiguiller. Donc, moi, mon boulot, c'est surtout de trouver un modèle pérenne pour le cluster.

Elle aussi vit le « 360 » : entre des tâches de gestion, de management, de communication, d'appui aux adhérents et entreprises en développement, une grande diversité de compétences sont nécessaires :

Après, un seul poste... je ne peux pas tout mener de front. Par exemple, il a fallu que je bosse sur un nouveau modèle économique, sur comment on peut se développer. Mais je gère aussi toutes les problématiques de trésorerie liées au projet européen. Il y a aussi



des périodes de tensions où je dois trouver des solutions... tout ça c'est chronophage. Mais quand je suis arrivée, il y avait une accumulations de circonstances... de merdes si tu veux. On a eu une aide du CNV. On a reçu la notification en janvier, et là, en mai, on n'a toujours pas reçu la dotation. Sur le projet européen, on a pris du retard... il y a des demandes de subventions qui n'avaient pas été faites, des créances pas suivies, etc, donc toute cette gestion, qui pour le coup n'est pas dans ma fiche de poste. Mais pour moi, il faut qu'on soit exemplaires. Il faut qu'on soit hyper carrés vis à vis des institutionnels comme des adhérents. »

Au-delà des singularités de ces structures, les équipes opérationnelles apparaissent donc confrontées à des enjeux de diversité des tâches - et donc des compétences nécessaires pour les accomplir, ce qui peut générer angoisses et stress - et à des ruptures, parfois brutales, dans les orientations stratégiques qui leur sont posées par les administrateurs.

Ces équipes, en effectif souvent réduit, parviennent peu à développer des services ou démarches originales et collectives à destination des entrepreneurs musicaux adhérents. Ceux-ci semblent d'ailleurs relativement peu en demandes, cherchant prioritairement des conditions facilitées d'exercice de leur activité, selon des modes de faire et d'organisation qu'ils ne souhaitent pas fondamentalement faire évoluer. Ces équipes opérationnelles assurent donc principalement l'animation de ressources mutualisées et la gestion de tâches administratives et de gestion.

Lorsque les moyens financiers le permettent, notamment via des engagements diversifiés avec les institutions et collectivités, d'autres modalités d'organisation des équipes sont mises en œuvre. Le Directeur de Trempolino a notamment, avec jusqu'alors la confiance de ses administrateurs, structuré les compétences de son équipe selon les axes stratégiques liées aux politiques publiques locales. Si cela a permis un développement certain de la structure durant une quinzaine d'années, l'évolution brusque des modalités de l'action publique, peu anticipée ou suivie par le cluster, a généré une crise interne, tranchée par les administrateurs en faveur de l'équipe opérationnelle.

Sous des formes singulières, la dépendance des clusters à l'action publique - politiques menées, financements accessibles, modalités d'action des collectivités - les place de manière continue dans une posture « réactive », au risque d'empêcher toute stratégie sur le long terme et tout modèle économique pérenne. Ces instabilités se répercutent sur les équipes opérationnelles, plus ou moins armées et volontaires pour les assumer.

Dans la plupart des cas observés, les administrateurs sont eux-mêmes confrontés à ces enjeux de temporalités et de variabilité des politiques publiques et des attentes des financeurs.

#### **4.2.1.3. Les *leaders* et les *gatekeepers*, entre stratégie personnalisée et management opérationnel**

Nous avons souligné le rôle central que jouent certains individus dans la genèse, puis la conduite des clusters musicaux observés. Que ces projets soient fortement personnalisés, notamment lorsqu'ils sont issus de rencontres inter-individuelles, ou pilotés de manière plus collégiale, ces leaders assurent un double rôle. D'une part ils assurent, dans une certaine continuité, la gestion des tâches nécessaires à la constitution du projet. D'autre part, ils jouent le rôle de passeurs, de *gatekeepers* [Rychen et Zimmermann, 2006], entre le réseau constitutif du cluster et une diversité d'univers sociaux constitutifs des organisations de ses partenaires. Si elle semble nécessaire, cette personnalisation des projets permet-elle la constitution de communautés de pratiques ? Même s'ils disposent d'une quelconque légitimité pour cela, l'incarnation du cluster en un ou plusieurs personnages charismatiques n'est-elle pas susceptible, selon un effet de *lock-in* par le filtrage des informations [Talbot, 2009, p.5], de limiter les capacités d'autres acteurs à se l'approprier et à s'y impliquer ? Les instances stratégiques, notamment le conseil d'administration, peuvent-elles constituer l'espace d'une collectivisation d'un projet individualisé ? L'un des principaux enjeux se situe, selon nous, dans la capacité de ces leaders et passeurs à organiser un partage des informations et à envisager leur propre perte de ces pouvoirs.

L'émergence d'un cluster culturel, puis son maintien dans le temps, repose sur la constitution d'une communauté de pratiques [Cohendet & al., 2010, p. 33] partagées par des entrepreneurs ou acteurs culturels. Nous avons vu que ce processus était susceptible de s'opérer de manière spontanée, dans la continuité de dynamiques de coopérations d'acteurs. La Coursive Boutaric relève d'un tel processus : un contexte et un cadre d'action, initialement vécus par un entrepreneur puis par son équipe, ont progressivement constitué un espace de fédération d'acteurs. Quelques années ont été nécessaires pour que cette communauté de pratiques se constitue et se stabilise au point de pouvoir être formalisée en un cluster culturel. Le PRMA, ainsi qu'une première période du développement de Culture et Coopération et de Trempolino sont également dans ce cas. Même s'ils se dégagent nécessairement du groupe, les individus leaders, qui assurent l'implication d'autres acteurs dans une démarche commune, ont essentiellement une fonction de maintien de la cohésion de la communauté.

Pour d'autres clusters, la constitution de cette communauté a été « pilotée ». Un individu, ou un groupe d'individus, assurent la définition d'un cadre d'action et tentent d'y associer d'autres individus ou groupes. Outre le maintien d'un cadre d'action et de pratiques partagées, ces individus remplissent une fonction d'attractivité.

Le projet de ParisMix est né de la rencontre entre un élu municipal et le dirigeant de Mondomix, à un moment où leurs besoins se sont avérés complémentaires. La mise en œuvre du projet de cluster a été quasi-exclusivement assurée par cet entrepreneur. Il souligne ses efforts pour constituer le plus rapidement une équipe opérationnelle et un ensemble de partenaires susceptibles de constituer une telle communauté de pratiques autour de son projet :

« Côté ParisMix, je voulais une équipe opérationnelle et autonome rapidement, pour me dégager du temps sur Mondomix. En même temps, je participais aux réunions de la Datar pour requalifier le projet, en tant que seul SPL culturel, en Grappe d'entreprises. Très vite, à la demande des collectivités et de la Ville de Paris, j'ai pris le parti de faire un projet collectif, via les Faubourgs numériques, et pas Mondomix, pour cloisonner les deux structures, même si j'ai mis à disposition une salariée et des locaux. J'ai mis un an et demi à rassembler 17 personnes pour le CA. Donc, un projet initié par la Ville, j'ai accepté de travailler bénévolement pour la Ville, pour faire émerger ce projet de vivre ensemble sur ce territoire. »

Ce *leader* a donc ici tenté de combiner la personnification forte du projet, nécessaire pour y impliquer d'autres acteurs stratégiques, et sa collectivisation, supposée garantir une distinction entre l'activité entrepreneuriale qu'il menait et le cluster qu'il tentait de développer sur un territoire local. Cependant, notamment pour des raisons administratives, ce cluster s'est formalisé en une association qu'il avait lui-même fondée quelques années plus tôt. Cette connivence, combinée à d'autres facteurs, n'a que partiellement permis à cette communauté d'acteurs réunis pour le CA de s'approprier le projet de cluster :

« Mais, pour tout le milieu des Musiques du Monde, c'était du Marc Benaïche, du Mondomix. Ma perception, c'est que dans la culture, comme les projets sont toujours associés aux personnes qui les développent, les projets sont vus comme égotiques, et pas collectifs. Beaucoup pensaient que j'étais omnipotent. Donc à la fois, ça a été un moteur et ça a été un frein, entre attraction et répulsion, entre fascination et rejet, jalousie. »

Alors qu'il est porteur d'un projet de cluster musical, sans objectif de production propre de contenus artistiques et par définition destiné à être collectivisé, cet entrepreneur ne semble donc pas être parvenu à dé-personnifier ParisMix auprès de communautés d'artistes et acteurs culturels. Dix années plus tard, l'une des coordinatrices du cluster analyse cette période de construction du cluster :

« Marc était le référent, le Président. Et dans toutes les définitions des clusters, il y a toujours un leader qui rapatrie un réseau pour pouvoir développer des projets de coopération dans la filière. C'est comme ça que le projet a émergé, très ancré Musiques du Monde, puisque les quinze fondateurs qui sont toujours au Conseil d'administration sont vraiment du secteur des Musiques du Monde, mais autour de la personnalité de Marc ».

Ce conseil d'administration comportait également des représentants d'organisations parisiennes et nationales du secteur des musiques actuelles, tant lieux de diffusion que réseaux de structuration, de formation ou d'accompagnement. Durant presque toute la durée d'activité du cluster – un nouveau Président a été désigné en 2015 -, ce leader a occupé le poste de Présidence de l'association. La personnification du cluster a persisté, malgré un rôle actif des administrateurs et du bureau dans les réflexions stratégiques. Un représentant d'une structure adhérente admet la complexité qu'a posée cette personnification mais souligne d'une part sa nécessité, d'autre part l'absence d'autres formes de montage envisageables à l'époque :

« Je pense qu'à un moment donné, dans les clusters, la présence d'une entreprise leader est essentielle. S'il n'y a pas ça, dedans ou autour, ça reste juste volontariste. ParisMix, c'était porté par un chef d'entreprise, Mondomix. Il s'y retrouvait certainement avec son réseau de prestataires... Grosso modo, je pense qu'il n'y gagnait pas. Mais c'est parce que ce chef d'entreprise a eu la volonté de créer cette dynamique que ça s'est fait.

Alors, oui, il est à la fois leader et animateur, ce n'est pas l'idéal. Mais c'est la seule réponse qui était là, ça n'aurait pas existé, autrement. De fait, c'est justement ça qui l'a rendu possible, même si le montage n'est pas idéal. Après, est-ce que c'est viable ? Je ne sais pas ».

Dans les faits, Mondomix ne parvient pas à lever des fonds nécessaires à son développement et est contrainte à la liquidation judiciaire en 2011. La disparition de cette entreprise, centrale et leader dans le projet de cluster, a induit l'exigence d'une refondation complète du projet et des activités. Malgré un nouveau Président et un nouveau Directeur désignés en 2014, ParisMix était à son tour liquidée fin 2015.

En 2002, le Mila s'est lui aussi créé grâce à la rencontre de trois acteurs locaux, dont une élue municipale. Sans qu'un processus de personnification ne se soit développé, le cluster reste une initiative qui a été fortement soutenue par cette élue. Son statut et sa capacité à intégrer le projet dans des politiques publiques ont permis au Mila de remplir sa mission institutionnelle. Cependant, et ce malgré la constitution d'une association en 2005 afin de marquer la relative autonomie du dispositif au regard de la Ville, aucune communauté de pratiques ne semble avoir pu émerger par la suite. Un ancien administrateur estime que les conditions de transmission entre le portage personnifié, puis une gestion par les services de la Ville, puis la responsabilisation d'un conseil d'administration privé n'ont pas permis aux équipes de s'approprier le cluster :

« C'est pas compliqué, entre le côté commerce et le côté Politique de la ville, c'est vraiment un problème de montage. C'est pour ça que pour la fusion, j'ai poussé l'idée de la SCIC, pour qu'il y ait un collège de représentants de la ville, de collectivités territoriales qui soient impliqués et responsables, que ce ne soit pas juste un truc monté

et démerdez vous avec ça. Moi, en tant qu'administrateur et Président, j'ai senti ça dès le départ. Mais la proximité personnelle de l'élue d'origine a masqué ce problème. Et à partir du moment où elle s'est désinvestie, tu as les interlocuteurs Ville qui te regardent comme toute association qui se serait auto-crée. Et j'ai dû gérer un CA où l'ensemble du CA a démissionné. J'étais solidaire et je suis allé voir la ville. C'est pour cette inertie qu'à un moment j'ai démissionné de la Présidence. Donc, le Mila est un projet hyper-personnalisé, oui. Pour ParisMix, pareil avec Marc. »

Ici encore, la « disparition » du leader - pour d'autres mandats -, qui avait également constitué un passeur crucial pour l'insertion du projet dans l'un des services de la Ville, semble avoir constitué un obstacle à la pérennisation du cluster, notamment à la stabilité de ses financements de la part d'une collectivité dont l'une de ses représentantes officielles en a porté la création.

Les autres clusters musicaux observés sont également marqués par de tels phénomènes. Nous avons déjà évoqué la place centrale occupée par le Directeur et fondateur de Trempolino qui, durant plus de vingt-cinq ans a assuré cette double fonction de leader et de passeur, tant vis à vis des collectivités locales que d'autres réseaux d'acteurs culturels régionaux. Ici, et sans que cela en constitue l'unique raison, une rupture brutale entre cet individu et le cluster s'est avérée nécessaire afin que le reste de l'équipe s'estime en capacité de s'approprier le projet. Un administrateur tempère cependant l'impact des relations inter-personnelles, par ailleurs très courantes, voire inévitables, au sein de réseaux économiques :

« Oui, il y a des enjeux de personnification des relations entre dirigeants de structures ou de réseaux, depuis longtemps. Et chacun poursuit son ambition. Mais si ces ambitions ne sont pas compatibles, ça influe sur les collaborations entre les structures. Cependant, cela n'empêche pas les équipes de collaborer sur des projets... »

Culture et Coopération repose lui aussi sur quelques personnages-clés, dont son dirigeant. Cependant, ce cluster s'est développé en s'appuyant sur un réseau structuré d'acteurs culturels sur l'agglomération stéphanoise. Une quinzaine d'entreprises ont progressivement constitué une communauté de pratiques sur la base de modalités de fonctionnement collaboratives. Parallèlement, un groupement d'employeurs a été développé en appui aux activités et projets de ces structures. Les instances de ces deux structures ont été fusionnées en 2014 en un unique Comité de Direction. Cet acte, motivé par la nécessité d'une meilleure articulation et d'une plus grande visibilité auprès des partenaires, notamment publics, a rompu cette communauté de pratiques et a révélé deux modes de représentation du cluster :

« On avait une gouvernance associative statutaire. On avait juste un bureau, et un comité de pilotage avec tous les adhérents. On était quinze. Donc, quand on se réunissait, on était une vingtaine pour se taper une journée de travail en faisant un point sur tous les projets évoquer la suite, les perspectives, etc. À un moment, il y a

vraiment eu une période où on s'est dit on va co-piloter ensemble un certain nombre de choses, on va se répartir les choses.

Mais aujourd'hui, avec la fusion, on est sorti de ça. Aujourd'hui, on va vers un clash. Sain, débattu, argumenté, mais on fait le constat qu'il y a deux groupes distincts qui ont grandi dans Culture et Coopération. »

Sans que cela conditionne nécessairement leur émergence, la plupart des clusters reposent sur un ensemble de relations inter-personnelles. Celles-ci permettent notamment le pilotage, plus ou moins efficace, de la constitution de communautés de pratiques autour de ces projets. Dans ces dynamiques, la personnification des projets autour de certains individus peut constituer un facteur d'attractivité ou de facilitation de la reconnaissance de légitimité du projet, tant au sein de réseaux économiques que parmi les acteurs publics. Cependant, cette personnification et la concentration de pouvoirs qui peut lui être associée présente des risques forts de rupture des projets. Lorsque, pour diverses raisons, ce *leader* ou ce passeur n'est plus en mesure d'assurer ces fonctions, l'équilibre et la reconnaissance du projet par les partenaires sont menacés. Un processus permanent de recherche et de maintien d'une culture commune du projet et d'une communauté de pratiques - ce qu'a expérimenté Culture et Coopération, notamment - semble permettre un développement équilibré du cluster et sa reconnaissance par l'ensemble de ses réseaux de partenaires.

#### **4.2.2. L'équipe du cluster, *gatekeeper* d'un multivers symbolique**

Les *leaders* et passeurs que nous avons caractérisés ci-dessus se retrouvent majoritairement dans les clusters à des postes stratégiques, au sein du Conseil d'administration ou à la Direction. Parallèlement, les équipes ont en charge de mettre en œuvre de manière opérationnelle un ensemble d'outils, de services, de dynamiques qui relèvent des stratégies ou d'orientations débattues et décidées par d'autres. Nous avons caractérisé plus haut la diversité de leurs activités et relevé que, dans la plupart des cas, ils disposaient d'une forte autonomie pour leur réalisation et leur propre organisation. Ces tâches les placent de fait en relation directe avec une grande diversité d'interlocuteurs : les entrepreneurs adhérents, des partenaires locaux du secteur de la culture mais pas exclusivement, des acteurs du territoire, des représentants des collectivités, etc.

Dans quelle mesure les équipes opérationnelles des clusters disposent, elles aussi, de capacités à assumer cette fonction de passeur envers cette multitude d'acteurs, qui relèvent d'univers sociaux distincts ?

Au-delà de compétences pratiques liées à ces tâches, parviennent-ils à développer des compétences, d'ordre communicationnel, qui permettent la constitution et le



maintien, au sein du cluster et notamment lorsqu'il est situé dans un lieu, d'une représentation partagée du sens de cette communauté constituée ? Nous posons ici le principe de nécessaires processus de mise en intrigue du cluster à l'attention de ces divers réseaux d'acteurs. L'une des fonctions des équipes, même si elles s'appuient sur des orientations, des discours produits par d'autres, consisterait ainsi à énoncer le cluster, à le publiciser par la production de différents récits. Pour des besoins opérationnels du quotidien, indirectement et sur la base de tactiques et d'improvisations, ces équipes contribueraient donc à construire, pour eux-mêmes comme pour les partenaires, le territoire du cluster.

#### **4.2.2.1. Le cluster comme animateur de la proximité pour la rencontre entre entrepreneurs**

La proximité spatiale suffit-elle à la proximité cognitive ? Assurément, non ; elle doit pour cela être accompagnée de politiques d'animation qui prennent notamment en compte un nécessaire « temps de l'apprentissage organisationnel » [Carré, 2008, p. 46]. Les entrepreneurs musicaux et culturels fédérés et concentrés en un lieu ou sur un espace délimité développent-ils spontanément des modalités d'action, des représentations suffisamment communes pour constituer une communauté de pratiques ? Car, lorsque le cluster vise le développement de moments collectifs, de projets collaboratifs, ou même des outils de mutualisation entre ses membres, se pose nécessairement la question d'une concordance minimale entre les pratiques de chacun.

Les clusters développés à partir de telles dynamiques - Culture et Coopération, MASphère - constituent des espaces d'action *a priori* relativement homogènes. Nous avons vu que le maintien de cette homogénéité doit cependant être maintenu face à divers types d'événements. Les clusters qui ont émergé par d'autres biais, notamment une initiative institutionnelle sans concertation, sont en revanche confrontés à la nécessité d'harmoniser les pratiques des entrepreneurs et salariés que nous avons caractérisés - partie 2 - par une forte hétérogénéité - de parcours, d'objectifs, de pratiques, de rapports au marché et au territoire, etc.

Plusieurs outils ou démarches sont entrepris par les équipes de clusters afin de tenter d'assurer cette concordance de principes et d'objectifs.

Trepolino a été confronté à une crise interne du fait d'une tension entre une vision strictement entrepreneuriale de la vocation du cluster et une approche centrée sur l'action territoriale. Durant dix-huit mois, des discussions dans le cadre d'espaces de concertation n'ont pas permis de dégager un objet frontière. Un chantier de rédaction d'une charte de principe et de fonctionnement a ainsi été ouvert. Le Directeur et le Président s'accordent sur l'importance fondamentale d'une telle démarche dans un

contexte de crise interne comme de délitement des relations avec les institutions :

« On s'est dit que ce qui nous sauverait, c'est d'avoir une charte éthique, des principes qui nous poseraient dans le paysage, pour affirmer notre dimension. Parce que beaucoup de gens trouvaient que la lecture de Trempolino n'était pas évidente. Et cette charte nous a causé beaucoup de travail, car elle définit la perspective éthique de Trempolino, en la posant dans la diversité, l'ESS. »

Se retrouve ici une tendance générale observée dans ces clusters d'attraction vers des modèles d'organisation et d'inter-action avec les partenaires inspirés de ceux promus par l'Economie sociale et solidaire. Cette attractivité apparaît finalement assez évidente si l'on considère que l'un des fondements de l'ESS réside dans la recherche d'un compromis entre trois piliers : la gouvernance de la structure, son action économique et son implication dans un environnement local. Mais plus précisément, la charte de Trempolino est vouée à avoir à la fois une valeur éthique et une valeur contractuelle avec les adhérents :

« Est-ce qu'on est là pour faire des stars ou pour de l'éducation populaire ? On a essayé de coucher ça en travaillant sur la charte éthique : comment chacun participe au projet, comment il redistribue au collectif ce que le collectif lui a en partie apporté. C'est un processus intéressant, de choisir les mots, de s'interroger.

Mais quelle est la valeur de la charte ? Tu veux tel service ? Il faut que tu signes la charte. Ok, je signe. Car, finalement, on avait créé un bel espace de prestations de services. Et la question, c'est comment je contribue en retour aux services, pour accompagner un jeune groupe, par exemple. Cette question du sens et de la valeur, elle est très compliquée à faire entendre aux politiques comme aux acteurs. Tout le monde veut bien être dans le collectif, si il est chef du collectif. »

Deux questions se posent donc ici au cluster : celle du vivre-ensemble sur le territoire et celle de la définition et de l'animation d'un projet collectif, qui permet qu'un ensemble hétérogène d'acteurs, notamment économiques mais pas seulement, parvienne à harmoniser un ensemble de représentations et de pratiques de l'action collective.

Le PRMA a entrepris une démarche comparable, en s'appuyant sur une dizaine de réunions de concertation entre acteurs économiques culturels et représentants d'institutions. La réponse à l'appel à candidatures du *Labo de l'ESS*<sup>119</sup> pour des projets de PTCE a constitué une opportunité pour la formalisation d'un projet économique de territoire.

« L'objectif du projet, c'est aussi de faire avancer les structures. C'est la représentation de l'acteur sur son territoire, de gommer un peu la frilosité à se considérer comme un

---

119 Le Labo de l'Economie Sociale et Solidaire est une association nationale loi 1901 créée en 2010 dans l'objectif de valoriser les initiatives citoyennes et de peser sur des modalités de l'action publique. Cette structure a piloté deux séries d'appels à projets de Pôles Territoriaux de Coopération Economique – PTCE, labellisés par l'État dans le cadre d'une loi sur l'ESS, votée le 31 juillet 2014.

acteur du territoire, au même titre qu'une entreprise. Par exemple, on a une asso, avec un permanent, une petite asso ; il y a deux semaines, ils ont invité le club d'entreprise d'à côté pour y tenir leur réunion, avec une présentation de cette structure. Alors qu'il y a un an, c'est une asso qui pensait culture et qui nous envoyait bouler quand on lui parlait d'intelligence économique, de territoire, etc.

On a engagé un DLA avec trois membres du PTCE sur un partenariat entreprises-assos, avec des PME locales, a priori. Pas du mécénat, mais le but est de s'interroger sur le partenariat, ce que je peux amener d'intéressant à l'autre, en réciprocité, et de ne pas voir l'entreprise que comme celle qui va faire un chèque. Le but, c'est identifier la valeur ajoutée qu'on peut apporter au territoire ou aux acteurs du territoire. »

Si des objectifs et une « manière de faire » ont pu être dégagés, la fusion des régions - le Poitou-Charentes est désormais associé à l'Aquitaine, institutionnellement et politiquement dominante - a remis profondément en cause la légitimité et la portée de cette démarche :

« Après, avec la fusion des régions, on a beau être représentants de la société civile, on nous demande de nous mettre en ordre de marche. D'ici six mois, le PRMA n'existera plus et on fusionnera avec d'autres structures. »

Le Mila parisien, lui, ne contractualise pas avec ses adhérents, au-delà d'un bail et d'engagements relevant des conditions des prestations de service offertes par le cluster :

« Depuis que je suis arrivée, quand on intègre un nouvel adhérent, on part sur l'idée qu'il puisse s'intégrer au minimum sur deux projets par an. Soit il utilise la MixBox, soit il s'empare du groupement d'Employeurs, soit il participe aux groupes de travail, soit il s'implique sur les formations, etc. Ce n'est pas formalisé, mais c'est dit, c'est clairement expliqué au moment de l'adhésion. Eux, ils signent un bulletin d'adhésion, mais dans lequel cette clause n'est pas formulée. »

De fait, cette absence de formalisation des engagements réciproques maintient les entrepreneurs musicaux adhérents dans une posture de consommateurs de services, payés en partie par leur cotisation annuelle - d'un montant symbolique de cent euros par an - et par l'achat de prestations. La posture initiale du cluster était liée à la mise à disposition de locaux professionnels. Des services mutualisés, logistiques, se sont assez naturellement développés. Mais les dimensions de réflexion et d'action collective, tant dans le cadre de l'action économique au sein du secteur de l'industrie musicale que vis à vis du territoire et des politiques publiques, ne font pas partie de ce contrat. Si quelques entrepreneurs se mobilisent ponctuellement, aucune démarche collective de fond n'a pu s'installer durablement dans les pratiques de ces adhérents. La coordinatrice le résume assez clairement :

« Ce que je dis parfois, c'est que je crois qu'il y a autant de manières de percevoir le Mila que d'entreprises qui y sont. Après, même si c'est toujours informel, je me rends

compte que les gens font des trucs. Par exemple, un entrepreneur qui n'est pas forcément souvent là, et avec qui j'ai déjeuné un jour, m'a dit « Ah, mais depuis qu'on est là, qu'est-ce qu'on est bien ! C'est quand même super ce vivier, j'ai pu rencontrer untel, etc. » Alors que moi, j'avais plutôt l'impression qu'il s'en foutait, qu'il venait pour un bureau et puis c'est tout. J'étais agréablement surprise. »

La proximité semble favoriser, de manière spontanée, les rencontres et échanges inter-individuels. En revanche, les projets collectifs, initiés par la coordinatrice ou même par quelques entrepreneurs, ne mobilisent presque personne. Un entrepreneur adhérent du Mila estime que l'absence de démarches collectives relève à la fois d'un défaut de communication entre adhérents, insuffisamment compensé par la coordinatrice ou les administrateurs, et de la diversité des rapports que chacun entretient avec le cluster :

« Quand on est arrivés ici, on aurait dû faire un mail pour se présenter. Mais ça demande un peu d'audace, tu ne sais pas vraiment où tu arrives, il y a peut-être des concurrents... Tu ne sais pas. Toi, tu vois juste des noms sur des portes. Mais il n'y a pas eu de mail de présentation de la part de la coordination, ou de moment un peu formel de présentation. A la cafétéria, il n'y a personne... »

L'autre problématique, plus difficile à gérer, c'est que le contrat n'a pas été clair. Les locations à loyer modéré, elles n'ont jamais eu de contrepartie. »

Alors que le parc locatif disponible s'avère désormais saturé, la coordinatrice souligne l'importance pour le dispositif d'être en capacité de proposer un nouveau projet collectif.

Ponctuellement, et du fait du montage du projet autour d'une entreprise centrale et de ses partenaires économiques, ParisMix est parvenu à mobiliser ses adhérents dans le cadre de projets liés au territoire. Ces projets ont consisté en des actions économiques, opérationnelles. Ils ont visé notamment à promouvoir les activités de ces entreprises sur le territoire et à assoir leur légitimité économique et culturelle auprès des financeurs :

« Typiquement, le « Paris Capitale des Musiques du Monde », ça a été monté collectivement, après une dizaine de groupes de travail. Il y a donc à la fois l'idée de pouvoir profiter de services et l'idée de s'engager sur une dynamique collective, centrée sur la filière et l'innovation. Mais pas du tout sur le territoire... c'est d'ailleurs là la difficulté. »

Le Damier a lui aussi tenté de mobiliser ses adhérents, à la fois sur la base de services qui incitent aux initiatives collectives et via des groupes de travail autour de problématiques exprimées par les entrepreneurs. La coordinatrice souligne que ces tactiques se heurtent cependant à des pratiques, des habitudes de travail fortement ancrées et qui évoluent difficilement :

« Pour moi, le Damier est là pour permettre des collaborations entre adhérents qui n'auraient pas été possibles sans le Damier. On a un guide de l'adhérent, avec une convention de partenariat et un suivi sur les appuis fournis par le Damier. On participe par exemple à hauteur de 50 % à des déplacements des entreprises à des salons, mais uniquement si plusieurs structures y vont. C'est comme ça qu'en se rencontrant, des choses émergent. Mais il n'y a pas d'obligations.

Quand je suis arrivée, il y avait un travail de re-mobilisation des adhérents, parce que sans direction au Damier depuis plusieurs mois, il y a eu beaucoup de mots, mais peu de choses de faites. Je suis allée voir les adhérents, avec une grille d'enquête. Il y a des services mis en place, mais ils ne sont pas utilisés. Pourquoi ? Ça ne correspond pas à leurs besoins ou il y a autre chose ? Des grandes thématiques sont sorties de ça, et on a créé des groupes de travail pour que les adhérents travaillent ensemble sur la mise en œuvre concrète. Mais ils n'ont pas le temps en fait. Et beaucoup sont souvent tous persuadés d'avoir les bonnes méthodes de travail et ne remettent rien en question. »

Même lorsqu'ils parviennent à formaliser ou exprimer des besoins, les entrepreneurs semblent donc peiner à modifier leurs habitudes de travail et modes d'organisation. Nous retrouvons ici des modes de faire des entrepreneurs culturels qui se caractérisent par un ancrage fort et relativement stabilisé de ces pratiques au sein de réseaux, de communautés de professionnels. Là encore, les équipes des clusters d'initiative institutionnelle semblent, sur ce point, confrontées à des freins plus lourds à lever que lorsque les clusters s'appuient sur des pratiques collaboratives déjà ancrées dans les usages et modes de faire des entrepreneurs.

Au-delà de l'enceinte du cluster ou au sein du quartier, des espaces d'échanges émergent parfois, de manière relativement spontanée. Un café, un lieu de diffusion, un espace de restauration, parfois même un bout de trottoir, constituent des hubs sociaux où, de manière informelle et par un équilibre entre habitudes et hasards, les entrepreneurs se rencontrent. On y apprend à se connaître, on y échange des généralités ou des conseils pointus, on y forge parfois des collaborations. Un entrepreneur considère que la concentration spatiale aurait ainsi pour premier effet de permettre, de rendre possibles, des rencontres autrement complexes à organiser, ou tout simplement préjugées non-pertinentes :

« Etre un bon manager, c'est maîtriser tout en laissant aussi une place au hasard, pour la rencontre, la coopération, l'apprentissage. Je ne suis pas juste émetteur, j'ai besoin d'une chose. Sur internet, le hasard n'a finalement pas beaucoup de place. On trouve ce qu'on va chercher. Mais dans la rencontre, on a plus d'inédit, de surprises, de solutions qui naissent. D'où l'importance de lieux où on peut se rencontrer. »

Ces lieux constituent des interfaces où s'interpénètrent, momentanément, postures économiques et enjeux territoriaux. S'y mêlent de manière informelle les entrepreneurs du cluster, des habitants et acteurs locaux, ainsi que des individus qui

proviennent de l'extérieur du territoire local. Notons que certains des clusters musicaux observés sont situés sur des quartiers en « requalification », qui offrent souvent peu de tels lieux de rencontre. En revanche, lorsqu'ils sont implantés sur des sites patrimoniaux - Nantes, Saint-Etienne -, un environnement de services et commerces destinés au tourisme participe de ces phénomènes de rencontre du cluster et de ses adhérents avec des acteurs locaux.

#### **4.2.2.2. Le cluster comme animateur de la rencontre avec le territoire**

Le territoire social du cluster est constitué par un faisceau de dynamiques relationnelles entre des acteurs locaux, habitants, commerçants, responsables associatifs, entrepreneurs d'autres secteurs économiques. L'hétérogénéité constitue ici encore une caractéristique de cet environnement quotidien. Quelle place les équipes des clusters et leurs adhérents occupent-ils, ou parviennent-ils à occuper, dans cet environnement ? Comment se manifestent leurs interactions et que produisent-elles ? Des entrepreneurs de plusieurs clusters ont exprimé leur sentiment que « deux mondes distincts » se côtoient dans cet environnement. Ceci marquerait l'absence d'une quelconque « atmosphère » culturelle, créatrice ou entrepreneuriale, d'une dynamique de contribution à la constitution d'un milieu créatif, induite par le cluster et ses activités liées à la création musicale [Florida & Stolarick, 2006, p. 1816]. Les équipes nous semblent peu en capacité de faire du cluster et de ses activités, dans cette proximité spatiale, des atouts pour le renforcement des liens sociaux.

Le Mila et ses boutiques sont qualifiés dans le milieu des musiques actuelles parisiennes « La Rue de la Musique ». Cette appellation induit une identification forte de ce territoire local sur la base des boutiques et de la trentaine d'entreprises présentes dans la proximité spatiale. En revanche, hors de ce milieu de la musique, cette identification paraît faible. L'élue municipale qui a porté ce projet de cluster estime elle-même cette appellation inappropriée :

« Les locaux ne sont pas accessibles au public. Donc, c'est donner une fausse idée d'appeler ça *La Rue de la Musique*. »

En effet, si elles sont fréquentées par des professionnels de ce secteur, ces boutiques de la musique, comme les locaux du Mila, sont des lieux privés, inaccessibles et même pour la plupart illisibles pour qui n'y est pas convié. Les entrepreneurs eux-mêmes se déclarent partagés entre leur besoin de sécurité dans ce quartier et une ambiance davantage conviviale, entre eux comme avec la population locale. Rapide florilège :

« Là, il n'y a que des portes fermées. »



« Pour vivre heureux, vivons cachés. »

« Ce ne sont pas des magasins, ce sont des bureaux. Des boutiques qui sont devenues des bureaux. Et je préfère ça. Sinon, tu as des gens qui viennent te donner leur disque quinze fois par jour et ça j'en ai assez. »

« Le quartier, ici... c'est un peu comme deux mondes qui se côtoient sans se parler. »

« Une anecdote : il y a deux ans, on fêtait l'anniversaire de XX, avec la fenêtre ouverte. Il y avait un Africain à la fenêtre qui trainait. Et en fait, le type, il avait juste entendu la musique depuis derrière, l'immeuble. Il y a des dizaines d'immeubles. Heureusement qu'il n'y a que lui qui a été attiré. Et il a fait le tour et il s'est incrusté là. Gentiment, incognito. C'était drôle. Alors oui, la musique. On a un studio en bas, la musique ou le studio, ça peut attirer... »

De fait, l'ambiance générale, ponctuée parfois d'agressions et drames violents entre bandes locales, contraste avec ces lieux baignés de musique, équipés en matériel de studio et où se croisent artistes, managers ou producteurs. Les bureaux de Warner France sont implantés à quelques centaines de mètres : « On se croise souvent au restaurant portugais », mais les collaborations ne semblent pas catalysées par la proximité spatiale. 300 mètres plus haut, la Mairie du 18<sup>e</sup> arrondissement ouvre sur Montmartre. La population et la vie commerciale changent radicalement. Le quartier du Mila s'apparente plutôt à un ensemble de quelques rues, qui ont en commun des immeubles résidentiels, et que bordent des artères de circulation. Il pourrait presque se définir par ce qui l'entoure et par ce qui le distingue des quartiers voisins. Un salarié d'entreprise donne son point de vue :

« Ici c'est un quartier populaire. En fait, c'est Paris intra-muros, mais pour les Parisiens, ici... c'est un peu une cité ici. »

Ce quartier est vivant. Les commerces rouvrent progressivement, on y circule, et on y croise plusieurs groupes de jeunes hommes, placés toujours au même endroit, qui discutent et observent. Le trottoir juste devant le bâtiment du Mila semble presque constituer une frontière, du moins en journée. La coordinatrice, tant au quotidien que dans le cadre de projets tentés dans l'espace public, a tenté de lier les « deux mondes », en l'occurrence les résidents du bâtiment du Mila et ces jeunes. Une adhérente estime qu'elle « est très bonne coordinatrice, car elle a un sens social ». Sensée assurer l'interface entre ces différents univers sociaux, celle-ci s'estime cependant seule et désarmée dans cet environnement :

« Une fois, ils m'ont, entre guillemets « menacée ». Je suis une fille, quand même pas les mêmes mœurs, je suis toute seule... Après, il y en a un une fois il m'a dit oui, justement, le fait que tu sois une fille, il y a plus de respect. T'aurais été un mec, ils t'auraient cassé la gueule direct... Génial ! Et puis moi, je n'ai pas les codes de la rue. Finalement, j'apprends un peu, mais bon, voilà... »

Au-delà du quotidien, cette coordinatrice s'estime confrontée à deux limites ou incohérences du projet dans ce cadre social. D'une part, l'occupation des rez-de-chaussée d'immeubles par les entreprises ne semble pas avoir induit une redynamisation commerciale flagrante. Au contraire, elle a fait naître chez une partie des habitants le sentiment que leur quartier leur a été « volé ». Ces implantations les empêcheraient d'ouvrir leurs propres activités.

« C'est vraiment l'impression que d'un seul coup, toutes les boutiques ont été prises, se sont fermées. Ils mettent des trucs sur les vitres. On ferme un peu le truc, mine de rien. Ça apporte du monde, mais ça ils ne le voient pas. Ils voient juste qu'à chaque fois qu'il y a un truc qui se libère, il y a un mec de la musique qui arrive. »

D'autre part, notamment en réponse à des demandes plus ou moins explicites de la Mairie de quartier, elle-même porte-parole d'associations locales, la coordinatrice a tenté de mobiliser des adhérents pour organiser des événements musicaux dans les rues voisines. Au-delà d'un comportement de défiance d'une partie des habitants, des événements violents et tragiques posent durant un temps, le temps d'un deuil, une chape de plomb qui rend in-envisageable toute expression publique :

« Les mecs du quartier, qui sont ceux qu'on voit le plus, là c'est plus compliqué. Avec les mecs des bandes qui traînent ici, ça se passe plutôt bien, tant que c'est chacun sur son pré carré. Mais sur le coup de la fête de la Musique, ils sont quand-même venus me dire « Mais vous n'avez pas intérêt à le faire. Ça va mal se passer, il y aura des représailles ».

Peu soutenue, tant par les administrateurs que par les partenaires publics, cette coordinatrice semble s'être résignée : « chacun sur son pré-carré »... Après quatre années, elle a quitté son poste en 2016.

Sous d'autres formes, ParisMix a également rencontré cette difficulté d'insertion ou de partage avec les acteurs locaux. Là aussi, des actes violents de ces résidents du territoire ont été commis, non pas sur des personnes mais envers le bâtiment du cluster, symbole de la discordance.

MASphère, qui jouxte pourtant la salle de concerts du Metronum, semble générer de l'indifférence de la part des acteurs locaux. La nouvelle coordinatrice y voit un axe de développement, même si elle estime que la population locale a peu à voir avec les activités du cluster :

« Le Mixeur, ils font plein de trucs gratuits ou pour les familles, ils diffusent dans les boîtes aux lettres, donc ils essaient de toucher des gens du quartier. Mais ça concerne peu MASphère. Donc c'est important qu'on se montre aussi.

« Ici, c'est un quartier nouveau, au bout de la ville. Un quartier comme ça, ça n'a pas d'existence. C'est pas de la revitalisation, c'est participer de la construction d'un territoire, mais qui est uniquement résidentiel. Il y a un projet de cinéma, mais c'est

une activité nocturne. En journée, il y a rien. Je ne crois qu'il n'y a même pas des gens qui travaillent ici chez eux, en libéral, etc. On fait venir des gens, on a les réunions *SmartCity* qui drainent pas mal de monde, le Centre de ressources Handicap, plein de réunions... c'est sûr, on draine du monde. C'est nous qui créons le passage des professionnels. Mais ils viennent pour nous, et il n'y a jamais personne du quartier qui passe. »

Peut-être le cluster amorce-t-il ici un processus de construction du territoire ; il apparaît en tout cas peu concordant avec l'atmosphère locale.

A Saint-Etienne, le Mixeur est quant à lui implanté au coeur d'un quartier en construction, mais par la re-valorisation d'un ancien site industriel, La Manufacture. Sur ce territoire culturel et créatif cohabitent des structures aux métiers variés mais qui relèvent globalement des industries de l'immatériel et de la connaissance. Peu de résidents ni même de commerces, donc, à proximité. En revanche, de cette proximité et de la rencontre des réseaux respectifs de ces structures semble se développer des espaces de projets, une sorte d'atmosphère locale propice au montage de projets culturels. Ceux-ci attirent un public nombreux, notamment lors d'événements devenus récurrents.

Le Directeur de Culture et Coopération rappelle que ce type d'activités relève du contrat de la structure avec son financeur, mais qu'elles permettent des expérimentations autrement impossibles :

« On a une convention avec Saint-Etienne Métropole pour l'animation du quartier créatif... le site de La Manufacture, quoi. En fait c'est aussi un prétexte pour leur permettre de nous laisser expérimenter des trucs. Ça permet de pré-financer des expériences. Et là où on sent que ça prend, c'est que, avec des montages pas toujours simples, chaque année on double notre financement avec l'Agglo. Parce qu'ils comprennent que si on fait un travail de fond, il faut aussi financer des phases de projet. »

Le territoire local s'apparente donc ici à un partenaire culturel, économique et financier. Le cluster, via sa mission d'animation de La Manufacture, parvient à développer des recettes financières qui le confortent dans sa capacité d'expérimentation. Ces projets sont en partie pilotés selon un processus de recherche et développement, baptisés Fuse, pour « Formes – Usages – Scénarios – Expérimentations ». L'un des principes fondamentaux réside dans la co-conception et la co-production des événements créés dans ce cadre. Une partie des organisations présentes sur le site de La Manufacture, mais également d'autres acteurs culturels du territoire, sont ainsi mobilisés pour intervenir sur ce quartier.

L'ancrage des pratiques collaboratives semble ici encore déterminant dans les modalités de rencontres entre le cluster et son environnement local. Celui-ci constitue d'ailleurs le fondement de projets dont La Coursive Boutaric ou Le Mixeur.

C'est par l'action localisée, qui induit donc une activité de production, de mise en visibilité de l'action économique, que ces clusters parviennent à la fois à constituer une ressource pour le territoire et à s'en nourrir, y compris sous forme de financements. Lorsque les clusters constituent des outils majoritairement au service de stratégies de re-qualification urbaine, deux obstacles semblent se poser aux équipes des clusters. D'une part la discordance des univers sociaux et représentations du quartier semble trop importante pour permettre l'émergence d'espaces de rencontre, de dialogue, ou de coopération. D'autre part, les projets des clusters sont alors fortement orientés sur leurs dimensions urbanistiques et architecturales. Leur organisation, leur financement et l'absence d'appui des acteurs publics ne permet pas à leurs équipes développer leur capacité à assurer cette jonction sociale et culturelle. Quand ils ne génèrent pas de l'indifférence, ces clusters musicaux, de manière contradictoire, stigmatisent les territoires locaux. Bien qu'ils y soient implantés, ils constituent pour la population locale un Ailleurs dans cet espace, et contribuent à le fragmenter.

#### **4.2.2.3. L'équipe, intermédiaire entre intérêts publics et intérêts privés**

Les clusters musicaux ont un positionnement hybride : de statut associatif de droit privé, avec un budget propre, ils sont partiellement, et souvent majoritairement, financés par divers fonds publics. Leur mission, elle-même, relève d'intérêts privés, ceux des entreprises adhérentes, et de stratégies et politiques publiques.

Sur le principe, ce positionnement peut se justifier par le fait que leur activité produit à la fois des externalités pour le territoire et des avantages directs à ses adhérents. Dans les faits, et outre ces deux types de partenaires, le cluster est souvent impliqué, de manière complexe, dans un ensemble de relations locales entre des acteurs privés et des acteurs publics. Nous considérons que le dispositif de cluster assure ainsi, de manière souvent ambiguë ou peu explicite, une fonction d'intermédiaire à qui est déléguée une partie de la gestion sur le territoire des relations entre collectivités locales et organismes privés.

Un premier questionnement réside dans l'ambiguïté de la posture des clusters observés. Ouvrent-ils pour l'intérêt général ou consistent-ils en une activité marchande ? Les modalités d'action économique des différents clusters observés et de leurs adhérents impliquent et concernent le territoire dans des proportions et sous des formes très variables. Cette hétérogénéité entre les clusters s'explique en partie par leurs histoires, leurs contextes socio-économiques et les dimensions de l'action publique auxquelles ils sont rattachés.

Le projet du Mila relève d'une stratégie publique de valorisation du foncier sur un

quartier dans l'objectif de sa revitalisation. Ce cluster est un outil, créé par la collectivité locale pour répondre à cet objectif. Pourtant, en 2005, c'est une association de droit privé qui a été créée, afin « d'établir une commission qui avait en charge de sélectionner les structures, de choisir les entreprises, parce que la Mairie ne pouvait pas le faire elle-même. »

Sans constituer explicitement une délégation de l'action publique, la mission donnée à l'association s'inscrit dans une filiation directe avec une initiative de la collectivité locale. Progressivement, et le nombre d'entreprises étant en croissance, le développement de ressources et services mutualisés a complété cette activité initiale. La gestion de la structure relevait désormais du domaine privé. En 2013, le Mila fait l'objet d'un contrôle fiscal qui soulève ce caractère privé et concurrentiel de l'activité. L'institution et l'administration se posent ici de manière contradictoire. La coordinatrice précise le motif du redressement fiscal imposé, dont le montant s'élève à l'équivalent d'un quart des recettes annuelles de la structures :

« On a eu un redressement de plus de 20 000 euros, pour non-assujettissement injustifié à la TVA. Le fisc considère que la mise à disposition de locaux relève de la prestation de service. <sup>120</sup> »

Le fondement-même du projet prévoyait l'octroi de boutiques par le bailleur Paris Habitat à des loyers modérés. La création de l'association puis son installation dans un bâtiment du même bailleur ont généré un nouveau service : la mise à disposition de bureaux au sein de ce bâtiment, pour une durée maximale de deux ans. Le coût réel du bureau pour l'association est re-facturé à l'entreprise. Le Mila joue ici un rôle d'incubateur ou d'hôtel d'entreprises. Après ce délai maximal de 2 ans, les entreprises peuvent solliciter l'octroi d'une boutique, dans les rues avoisinantes. La plupart des immeubles du quartier sont régis par ce même bailleur. La coordinatrice explique que les contraintes légales et administratives du moins telles qu'elles ont été négociées par la Ville ou imposées par le bailleur, constituent avec le temps une remise en cause du projet initial de revivification :

« Paris Habitat ne peut pas changer la loi pour le Mila, donc ils ont un bail dérogatoire de 23 mois. Donc, il se termine, cela passe automatiquement en bail commercial, en direct avec Paris Habitat. Il n'y a alors plus aucun lien formel entre la boîte et le Mila.

Nous, on a insisté que ça passe par nous, qu'on valide ce passage, mais c'était un peu se leurrer, parce que les locataires ont des droits, et on ne peut pas passer outre. Ils passent donc sur un bail de 9 ans et une augmentation de loyer de 20%.

---

120 Source : *Bulletin officiel des impôts*, Direction Générale des Impôts, 4 H-5-06 n° 208, du 18 décembre 2006. L'instruction du 18 décembre 2006, dite « instruction des 4P », pose que le service fiscal doit vérifier que l'activité de l'association est « désintéressée ». Cela est mesuré selon le contexte concurrentiel au niveau local en fonction du produit proposé, le public visé, les prix pratiqués et la publicité mise en œuvre. C'est donc la nature potentiellement concurrentielle sur le marché local de l'activité qui déclenche sa fiscalisation, et non la nature de cette activité ou le positionnement de l'association.

Mais cela fait que, avec un bail de neuf ans, ça ne tourne plus, on n'a plus de boutiques à proposer. C'est un vrai problème. Jusque 2010, Paris Habitat nous proposait régulièrement des boutiques, mais là, ça n'existe plus. Actuellement, il n'y a plus de boutiques disponibles, on a tout pris. Il reste quelques commerces de proximité, comme le salon de coiffure en face, mais bon, on ne peut pas les virer, quoi... En plus, quand il y a une boutique qui se libère, je pense qu'ils la proposent au marché privé d'abord. »

Nous voyons ici que, malgré un projet initial relativement simple, un ensemble de contraintes administratives et juridiques n'ont pu ou su être anticipées tant par la collectivité que par l'association. L'un des entrepreneurs, bénéficiaire de ce « service », s'étonne de cette situation :

« En fait, il faut qu'on se tienne à carreau deux ans. Et si tout va bien, le Mila donnera un avis positif, et on passera en bail commercial 3-6-9, et on devient invirables. Comment ça se fait qu'on n'ait pas pensé à ça avant ? Il y a plein de gens qui sont là et comment se fait-il que des bureaux à 300 euros par mois dans Paris intra-muros arrivent à ne pas être loués ? Et quand tout est complet, on ne répond même plus aux demandes, même pour dire qu'on les met sur une liste d'attente...

Il y a un décalage avec le Mila qui refuse de n'être vu que comme un loueur de bureaux et qui, en même temps, quand les bureaux ne sont pas complets aura forcément la main plus légère sur qui entre dans ses bureaux. C'est ambigu. Et en plus, les locations à loyer modéré, elles n'ont jamais eu de contrepartie. »

La nature foncière du projet, dont l'objectif a finalement été atteint, s'avère contradictoire avec le positionnement du Mila comme structure experte pour la sélection des entreprises qui bénéficieront de ce service. Un autre adhérent pose comme inévitable cette situation :

« Les baux commerciaux sont sensés être des baux précaires, donc c'est sensé tourner. La loi fixe à 23 mois maximum. Donc, à cette échéance, l'entreprise doit normalement partir. Si on avait joué ce jeu là, elles profitent de l'effet d'aubaine, elles n'investissent rien dans le quartier, se disent que « Au moins j'ai un loyer intéressant pendant 23 mois ». Si elles n'ont pas la perspective d'être encore là trois ans plus tard, elles ne repeignent pas, elles ne s'investissent pas dans des réhabilitations. Et là on avait une vraie contradiction entre les deux objectifs.

L'autre option, qu'on a choisie, c'est que si ça se passe bien, ça se prolonge par les baux commerciaux 3/6/9. Mais à partir de ce moment là, on les a perdues, plus rien ne les associe au Mila. Alors heureusement, les boîtes jouent le jeu, y compris quand il y a eu des difficultés au Mila pour le poste de coordinatrice. »

La réussite du projet de cluster repose finalement sur le fait que les entrepreneurs, qui au bout de deux ans n'ont plus aucune obligation envers le Mila, jouent le jeu et acceptent de s'impliquer dans le cluster. Notons que peu de travaux d'embellissement



extérieur des boutiques ont été réalisés par les entreprises. Elles les ont aménagées intérieurement, y compris en terme d'insonorisation pour leurs studios, mais les façades restent peu rénovées.

ParisMix s'est lui aussi heurté à des contradictions entre la municipalité qui a imposé le bâtiment dans lequel il s'est installé et le gestionnaire foncier de cet immeuble, la Régie immobilière de la Ville de Paris. Le premier finance la structure et des aménagements. Le second facture des loyers et récupère in fine un bâtiment aménagé. Un contentieux lourd s'est d'ailleurs déclaré entre ParisMix et la RIVP. Ce montage institutionnel a entraîné des transits par ParisMix de fonds publics de la Ville destinés à la RIVP, qui a réalisé une partie des travaux nécessaires. L'extrait du délibéré du TGI de Paris qui a prononcé la liquidation de la structure explique l'enchaînement de faits qui a suivi – dont une mauvaise gestion de la part de l'équipe du cluster :



Paris, le 25 novembre 2015

**Communiqué de fin d'activité**  
extrait du la note de synthèse du TGI de Paris

Paris Mix, origine des difficultés financières

Paris Mix s'est vu octroyer, avec le soutien de la Ville de Paris, des bureaux dans le 18<sup>e</sup> arrondissement en vertu d'un bail conclu avec la Régie Immobilière de la Ville de Paris en 2010.

Alors que la RIVP s'était vue allouer une subvention exceptionnelle de 240 000€ pour financer des travaux dans ces locaux, l'association Les Faubourgs Numériques en a perçu directement 160 000€.

Cette somme a été dépensée à d'autres fins par l'association Les Faubourgs Numériques et la RIVP lui en a demandé le remboursement. Une reconnaissance de dette a été signée en avril 2014 par l'ancien Président de l'association, mais celle-ci n'avait pas été validée par le Conseil d'Administration.

Dans ce contexte, les relations se sont tendues avec le bailleur, qui n'a donc pas entrepris les travaux de sécurisation des lieux. C'est ainsi que 19 cambriolages sont survenus dans les locaux en 4 ans, détruisant peu à peu l'outil de production.

En juillet 2014, le nouveau Président et le nouveau directeur ont constaté une situation financière dégradée et des légèretés dans la tenue de la comptabilité. L'association a alors alerté le Commissaire aux Comptes et ses partenaires de cette situation. La confiance de la Ville de Paris a été entamée de sorte que le niveau des subventions allouées a été réduit de moitié en 2015. Les locaux ont également dû être évacués fin avril 2015.

L'association Les Faubourgs Numériques ne détenant plus de fonds propres et les deux derniers bilans s'étant soldés par des pertes, le Tribunal de Grande Instance n'a eu d'autre choix que de prononcer la liquidation de celle-ci le 12 novembre 2015.

Pour l'association les Faubourgs Numériques

Emmanuel Saunier, Président  
Julien Philippe, Trésorier  
Jean-Marie Potier, Directeur

PARIS MIX // LES FAUBOURGS NUMERIQUES Association loi 1901  
Tel : 01 58 60 20 63 – Fax : 09 70 29 79 94  
Siège social : 2 rue André Messager 75018 Paris

*Figure 31 : Communiqué de fin d'activité signé du Président de ParisMix, le 25 novembre 2015.*

Source : ParisMix

L'ambiguïté de statut de ces deux clusters initiés par une collectivité locale a généré, dans les deux cas, d'importantes difficultés de gestion des structures pour leurs équipes.

Se pose donc ici un second questionnement : ces clusters sont-ils des outils d'une politique publique ou constituent-ils, en eux-mêmes une politique publique déléguée ?

Nous avons caractérisé les conditions de leur création puis de leur développement. De manière opérationnelle, comment évolue dans le temps ce lien fondateur ? Les élus et les techniciens interlocuteurs changent de délégation, les services se restructurent, les politiques et priorités de l'action publique évoluent. Dans ce contexte, comment est assurée la continuité de filiation ? Ou, si elle ne l'est pas, comment s'opère le détachement de ces associations de leur- s - collectivité- s - de tutelle ? Sauf via des rapports de force, ce suivi ne nous semble que rarement assuré. Cette absence ou inconstance de relais place les équipes de gestion de ces clusters dans une ambiguïté, parfois confortable pour les institutions.

Tous les clusters musicaux observés expriment, sous diverses formes, ce phénomène. Les modalités de l'action publique, rappelées ci-dessus - voir partie 3 - s'avèrent difficilement compatibles avec une continuité de leurs engagements, de leurs projets et des modalités de partenariat engagées et parfois négociées avec les dirigeants des clusters. Un technicien municipal qui intervient sur les quartiers résume ce phénomène, à la fois chronophage et source d'épuisement des acteurs locaux :

« ParisMix arrive à trouver des réponses à leurs besoins, dans les interlocuteurs de la ville et de la région. Mais personne qui peut leur répondre à tout. Donc ça leur prend énormément de temps de répéter les choses. Après, plus globalement, on voit ça ailleurs. Le monde associatif en général est dans une zone très fragile. Nous en développement local, ça nous inquiète parce qu'on sait que ce sont ces structures qui tiennent les quartiers. Et les pouvoirs publics ont énormément de mal à répondre à cette fragilité, avec des oeillères. On a alerté pendant un an et demi de la situation d'assos indispensables à la vie du quartier. La réponse qu'on m'a fait c'est de se préparer à accompagner la mort de l'association... »

Volontaires ou non, des désengagements des acteurs publics rythment la vie stratégique et opérationnelle des clusters, souvent aux dépens d'une évaluation des actions menées et financées en partie sur fonds publics. Un administrateur d'un cluster voit dans ces phénomènes les meilleurs arguments pour que les clusters soient développés sous des statuts qui impliquent ces collectivités :

« S'il y a bien un truc sur lequel se confronter, ce que les pouvoirs publics savent évaluer, c'est comment leur pognon est dépensé. Après savoir les effets induits, etc, ils sont incompétents, et en plus ils s'en foutent. Si l'enjeu, c'est juste de savoir combien on va leur demander l'année prochaine, ça ne sert à rien.

D'où l'idée de la Scic et d'un collège qui met les mains des collectivités dans le cambouis. Voilà ce que ça vous coûte, via la subvention, le bâtiment, mais aussi l'impact que le quartier, etc. Après, elles s'impliqueront ou pas, mais au moins, le problème est

posé.

L'attitude qui consiste à dire montez vos projets et venez demander des subventions, il n'y a rien de pire en terme de désengagement public : rien n'est de ma responsabilité, je suis juste un truc qui peut verser des sous contre le fait de mettre mon logo. Non, il faut un projet discuté validé ou pas, c'est beaucoup plus sain. »

Se pose ici la question, fondamentale pour ce type de dispositifs, du transfert financier de fonds publics vers des acteurs privés. Ceux-ci, dans notre cas, produisent à la fois des « biens publics », ou du moins des services pouvant relever du service public, mais aussi des biens privés, qui sont destinés à une économie marchande.

Près de 90 % du budget annuel de ParisMix provenait de financements publics. Ce taux est d'environ 70 % pour le Mila ou Trepolino - 60 % pour ce dernier avant qu'il emménage dans le bâtiment de l'Ile de la Création. Cet emménagement a d'ailleurs été l'occasion d'une redéfinition des équilibres entre acteurs de terrain et acteurs publics. La Fabrique est le cluster culturel de l'Ile de la Création. Il s'appuie sur deux structures historiques des musiques actuelles sur l'agglomération, qui ont, en lien direct avec les politiques publiques et leurs priorités, structuré et animé un réseau d'acteurs culturels locaux. L'émergence matérielle de ce cluster sur l'Ile a impliqué un choix pour sa gestion : devait-elle relever de ces acteurs historiques ou des institutions ? La seconde option a été choisie par la municipalité. L'un des dirigeants de Trepolino soulève les enjeux liés à ce choix :

« Avec cette décision, La Fabrique est donc rentrée dans une logique Service de la ville, qui gère sa politique d'incendie culturel sur le territoire. En gérant directement La Fabrique, la Ville se repositionne en proximité avec les acteurs. Mais le souci, c'est que derrière, il n'y a aucune réflexion économique, de structuration professionnelle ou de dynamique collective. »

La maîtrise de l'outil de valorisation du territoire et de la politique culturelle que constitue La Fabrique semble donc ici autant stratégique que prioritaire pour les acteurs publics locaux.

Notre troisième questionnement porte sur la cristallisation, dans le cluster et sa gestion, de rapports de force entre institutions et collectivités locales. Pour des raisons stratégiques, politiques, administratives, ces acteurs publics entretiennent eux aussi des rapports de force, qui s'expriment notamment à travers l'exercice de leurs compétences et leurs modalités d'action sur les territoires. Les clusters culturels, surtout quand ils s'insèrent dans des stratégies plus globales de ré-aménagements ou de valorisation de territoires locaux, constituent des objets soumis à ces rapports de force.

Le site patrimonial et créatif de La Manufacture, à Saint-Etienne, est un quartier. L'ensemble des infrastructures immobilière est de la propriété de l'EPA,

l'Etablissement Public d'Aménagement de la Ville. En revanche c'est une autre collectivité locale qui assure la valorisation du site. Un représentant du cluster Culture et Coopération précise les enjeux liés à ce projet d'aménagement de ce territoire en quartier créatif :

« Ici, la vision de l'aménageur, l'EPA, c'est « On fait de la Silicon Valley ». Sauf que la stratégie est pilotée par l'Agglo, et que la Ville de Saint Etienne voit ça d'un très mauvais œil. Donc, la Direction des Affaires culturelles de la Ville est en conflit avec l'Agglo. Ils rêvaient d'avoir ce quartier créatif !

Et puis il y a un quatrième acteur, qui est la Cité du Design. Et quand il y a la biennale, il squattent tout, ils disent « C'est chez nous, ici. Qu'est-ce que vous faites là ? »

Et en fait, nous, on y arrive parce qu'on est les plus agiles de tous. On est les plus petits, donc les plus agiles. On ne demande rien à personne, on fait. »

Face à ces enjeux de pouvoir et au coeur de ces rapports de force, le cluster parviendrait donc à garder une relative maîtrise de ses activités en adoptant une attitude décalée. Nous retrouvons peut-être ici des formes d'action, sinon alternatives, du moins qui relèvent davantage de tactiques que de tentatives de définir des stratégies complexes et indéfendables du fait du faible pouvoir du cluster dans ces rapports de force institutionnels.

Nous avons souligné plus haut le contexte nantais lié à l'implantation de La Fabrique. La création et la mise en visibilité de ce cluster musical et culturel a posé la question des modalités de sa gestion. Trois options se présentaient : un pilotage par les acteurs culturels, une autorité de la collectivité, ou une gestion partagée. A travers la réponse à cette question s'expriment les enjeux de pouvoirs entre les collectivités et les services de ces collectivités. Sous d'autres formes, cet enjeu s'est retrouvé posé avec d'autres clusters musicaux observés. Ce cluster culturel qu'est La Fabrique rassemble en un même lieu le réseau des musiques actuelles du territoire. Il est à la fois architecturalement remarquable et voisin des Machines de L'île, qui constituent un pôle d'attraction touristique phénoménal. La Fabrique est-elle un objet culturel ou un objet économique ? L'un des membres de l'équipe précise cet enjeu pour la collectivité :

« Il y a eu une tension, sur le pilotage de La Fabrique. On a choisi que ce soit piloté en commun, nous et la Ville. Il y a eu une guerre avec les services, et une analyse politique qui a fait que les services ont dit « ça va, on met assez d'argent. Et il y a aussi les acteurs indépendants. On fera en direct ». Et la ville a donc repris à son compte la coordination. Mais, via la SAMOA, ça a été confié à l'Économie et l'Aménagement, au dépens de la Culture, qui a eu du mal à s'imposer dans le projet.

La SAMOA a, à un moment, trouvé la culture comme levier. Mais c'est des aménageurs, de l'économie. Ils ne connaissent pas la culture. Donc, nous, on est aujourd'hui dans

des approches radicalement différentes. »

L'ampleur de l'enjeu économique et d'attractivité lié à l'aménagement de l'Ile de la Création semble donc ici avoir profondément bouleversé les équilibres entre collectivités - Ville et Métropole, voire la Région - et entre services et élus. Cette réorganisation des rapports de force induit un bouleversement tout aussi profond de l'identité du cluster et de Trempolino. Cette structure a mené ou accompagné durant plus de vingt ans des stratégies et actions de structuration et de qualification d'acteurs culturels, en lien fort avec les politiques culturelles. Brusquement, sa vocation en relève plus de cette compétence institutionnelle mais de l'aménagement du territoire et de l'économie. Ce cluster musical est devenu, institutionnellement, un outil - il n'a aucun poids au sein du Cluster de la Création, piloté et animé par la SAMOA - économique et d'aménagement.

Plus insidieusement, ou sans que cela relève de réelles stratégies, les rapports de force et les contradictions qu'ils sont susceptibles de générer se manifestent également au sein même des collectivités. A Paris, l'organisation municipale s'articule entre la Mairie centrale et des mairies d'arrondissement. Ces dernières disposent d'une relative autonomie sur certaines dimensions de l'action publique, même si une coordination générale est assurée à l'échelle de la ville. Le Mila dépend de l'une pour ses financements, dans le cadre du Développement local et du Développement économique, et de l'autre pour des dimensions plus opérationnelles et de proximité de son activité - animation locale, insertion. Les administrateurs de ce cluster et la coordinatrice ont des interlocuteurs distincts dans chacune de ces organisations et leurs services. Si de telles pratiques peuvent permettre l'articulation de problématiques complémentaires mais distinctes, elles sont également susceptibles de générer des tensions, des contraintes sur l'activité :

« Personnellement, je trouve que nos relations avec la Mairie du 18<sup>e</sup> se dégradent et que nos relations avec la Mairie centrale s'améliorent. Ce devrait être l'inverse, mais... Je trouve que la Mairie du 18<sup>e</sup> nous en demande beaucoup, et ce n'est pas eux qui nous financent, c'est la Mairie centrale. Mais quand on va les voir pour dire qu'il y a un vrai souci, ils ne nous aident pas.

Par exemple, quand il y a eu la fusillade, ils n'ont pas compris qu'on ait annulé l'événement. « Mais, il faut continuer ! ». « Oui, mais il y a quelqu'un qui est mort ». « Oui, mais c'est pas un gars du quartier... »

Les rapports que semblent ici, sur ce point précis, entretenir le cluster et la collectivité apparaissent davantage relever de la commande publique que du partenariat - rappelons cependant que ce dispositif est d'initiative municipale. Or, dans ce rapport de financeur à prestataire, ou commanditaire, les termes du contrat sont revus, ou complétés, interprétés, par la Mairie d'arrondissement. Un tel phénomène a pu être observé ailleurs entre une Métropole et une municipalité. Ceci



place de fait les clusters dans la situation délicate d'être sollicité par un représentant de la collectivité pour des modalités d'action distinctes de celles prévues par une autre instance, de surcroît financeuse, de cette même collectivité. Et de fait, les tentatives d'actions relevant de l'animation locale ou de l'insertion menées par la coordinatrice se sont soldées tant par des échecs que par des souffrances et situations de stress difficiles à gérer pour cette unique salariée.

#### **4.2.2.4. Le cluster musical et sa mission de mise en concordances symboliques : un multivers relationnel**

Dans cette tension entre stimulation de l'activité économique et inscription symbolique dans une identité territoriale, le cluster se charge - ou est chargé selon les conditions de son émergence - d'une mission de mise en concordance d'une multitude d'univers symboliques, de cadres d'action *a priori* discordants : ceux des élus, des techniciens de différents services de collectivités, ceux d'acteurs économiques relevant d'autres secteurs industrialisés ou non, ceux d'institutions et organisations foncières, économiques, sociales, culturels, ceux des habitants, ceux des médias, etc. A la fois autonome, organisé hiérarchiquement et régi par des modalités relationnelles et communicationnelles singulières, le cluster constitue une « économie monde » [Braudel, 1985] sur un territoire plus ou moins local.

Chacun des cadres d'action des acteurs évoqués ci-dessus, et mis en situation d'interdépendance, s'avère fortement ancré dans des représentations, des modes de faire, des objectifs et organisations. La nature, l'activité et les pouvoirs des acteurs qui initient le projet de cluster s'avèrent ici déterminants : soit le cluster parvient à faire évoluer ces cadres d'action pour qu'ils concordent, soit le cluster assure un rôle de « *gatekeeper* » [Rychen & Zimmermann, 2009], un rôle nodal de traduction de l'information. Nous avons observé les deux cas.

La démarche de concertation animée par le PRMA avec neuf acteurs institutionnels et en amont de la création du cluster a en effet permis la constitution d'une culture partagée, d'un cadre d'action commun qui parvienne à concilier les intérêts économiques des entrepreneurs de la musique, les objectifs d'attractivité du territoire et de renforcement du lien social. Le Pôle a ici joué un rôle d'animateur de cette mise en concordance des hétérogénéités. Sur l'agglomération stéphanoise, Culture et coopération, notamment grâce à des entrepreneurs qui intégraient dans leur activité économique une fonction d'acteur du développement local, s'avérait en relative concordance avec les cadres d'action des collectivités locales.

Le cadrage méthodologique de ce processus d'animation s'est par ailleurs appuyé sur le modèle des SPL – dont la faiblesse des effets positifs sur les entrepreneurs comme sur le territoire a cependant été caractérisée par de précédentes études [Duranton &

*al.*, 2008] - puis, selon un ensemble de valeurs et repères relevant de l'économie sociale et solidaire, sur le label PCTE porté par le Labo de l'ESS.

A Nantes, un processus piloté la Ville et la société d'aménagement de l'Ile de la Création a incité les structures culturelles, dont Trempolino et son réseau d'entrepreneurs de la musique, à faire évoluer leurs projets économiques afin qu'ils concordent avec le cadre d'action posé pour le développement de ce territoire créatif. L'équipe du Cluster de la Création prolonge cette dynamique ; le profil et les fonctions de ses membres apparaissent moins concordants avec les singularités de l'industrie musicale qu'avec les enjeux de développement d'une économie créative et numérique et d'attractivité du territoire. Dans le quartier des Grésilles, à Dijon, ce sont les concordances des deux porteurs de projet initiaux qui ont permis d'enclencher dans un cadre d'action commun une dynamique à laquelle se sont progressivement greffés d'autres entrepreneurs culturels et créatifs.

Par ailleurs, d'autres cas de clusters musicaux se caractérisent par leur action d'interprétation, de passeurs, entre des cadres d'action, matériels et symboliques, discordants. ParisMix et le Mila sont dans ce cas. Les porteurs de projets initiaux ont, pour la phase d'émergence des deux clusters, joué ce rôle de mise en concordance de leurs cadres symboliques de référence respectifs. Le projet de l'entrepreneur de services d'appui aux acteurs des musiques du monde était initialement concordant avec les objectifs de développement économique de l'élue ; le territoire de la Goutte d'Or, ciblé à l'origine, constituait le liant, l'ingrédient de cette mise en concordance. Pour le Mila, les besoins matériels et fonciers des entrepreneurs de la musique étaient parfaitement connus de l'adjointe municipale à la Culture, puis à l'Action économique, qui a porté le projet en collaboration avec le bailleur social local. Sensible aux enjeux liés à la propriété intellectuelle, son objectif initial résidait dans « la valorisation du métier de label indépendant ».

Progressivement, dans les deux cas et pour des raisons spécifiques liées aux aléas économiques et à la temporalité du mandat de l'élue, ces concordances de cadres d'action se sont estompées. Cette exigence a peu à peu incombé aux équipes opérationnelles, selon les orientations d'administrateurs relativement peu impliqués dans l'action. Les équipes de ces deux structures ont été majoritairement composées d'individus dont les compétences et expériences relevaient de l'industrie musicale ou de l'action culturelle.

De fait, leurs activités et discours se sont déployés principalement dans des cadres d'action propres à l'industrie musicale. Sans que ce positionnement ne s'avère suffisant pour mobiliser durablement les entrepreneurs adhérents dans des projets collectifs et démarches collaboratives, il a rendu complexe et fragile la lisibilité de ces clusters vis à vis des partenaires locaux. « En six ans d'élue à la Culture, je n'ai jamais vu un label dans mon bureau », souligne une élue municipale. Les cadres de référence

des habitants et acteurs associatifs comme ceux des représentants de collectivités et institutions – dont les réseaux parisiens et nationaux de pôles de compétitivité - se sont avérés discordants avec les actions menées, qui n'ont impliqué ces acteurs que de manière marginale.

Par ailleurs, alors que cette fonction d'interface entre industrie musicale et économie du territoire était attendue de ces deux structures, elles se sont appuyées pour cela sur d'autres acteurs, dont le réseau professionnel des Musiques Actuelles à Paris – MAP. Quelques tentatives de travail territorial, motivées notamment pour ParisMix par des opportunités de financement dans un contexte financier précaire, ont constitué un matériau minimal pour alimenter des discours recevables par ces partenaires locaux. Ces modalités d'action, notamment du fait des orientations des administrateurs et des compétences ou sensibilités des équipes opérationnelles, ont de fait été relayées par des tactiques communicationnelles dont l'enjeu a résidé dans une mise en intrigue des activités du cluster qui soit lisible et valorisable par ces partenaires. Ce travail sémiotique a en partie permis aux dispositifs de poursuivre leur activité - près de 90 % du budget de ParisMix relevait de financements publics -, mais également de contribuer au processus de construction et de valorisation du territoire local. Outre la matérialité de leur occupation réelle et active et de dynamiques mutualistes qu'il a engendré, le développement des boutiques d'entrepreneurs autour du Mila a bien permis la production d'une image de « Rue de la Musique » sur un territoire qui ne se distinguait pas par une quelconque activité culturelle ou créative.

Enfin, il nous semble important de mentionner ici le cluster des Musiques du Monde, le Studio 360, dont l'ouverture est prévue fin 2016 sur le quartier de la Goutte d'Or. Ce projet et ses ambitions s'avèrent extrêmement similaires à ceux portés par ParisMix huit ans plus tôt. Nous pointerons notamment deux caractéristiques qui nous semblent éclairantes sur les modalités d'exercice de la fonction de *gatekeeper*. La première concerne la capacité de cet entrepreneur - qui comptait par ailleurs parmi les premiers administrateurs de ParisMix - à avoir rendu son projet acceptable par les acteurs économiques de la Goutte d'Or, là où avaient échoué la Ville et l'entrepreneur de Musiques du Monde porteur de ParisMix. Sans chercher à établir de relation de causalité, dans un contexte socio-économique local qui a évolué fortement en huit ans, notons que ce Directeur d'association de promotion des cultures du Monde valorise lui-même son identité de « citoyen du monde » et sa culture indienne. Le porteur de ParisMix soulignait quant à lui l'ambiguïté du secteur économique des Musiques du Monde, majoritairement promu institutionnellement par des individus de culture européenne.

« La Mairie de Paris aime beaucoup son personnage issu de la diversité, qui incarne la *success story*, autodidacte, qui a réussi à monter sa boîte, son festival de l'Alhambra »,

confie un acteur local. « Il est très habile. Tout le monde est là à ses soirées. »

Cette proximité symbolique affirmée entre le parcours individuel et la culture de cet entrepreneur et les cadres d'action des créateurs et acteurs économiques des Musiques du Monde peut s'être avérée décisive pour la légitimation de son projet auprès de ces acteurs locaux.

La seconde caractéristique concerne l'objet de ses négociations avec les collectivités locales. Outre « une capacité de persuasion extraordinaire, notamment face à des responsables de l'action économique à qui il affirme rompre avec les pratiques amateurs et la culture subventionnée », cet entrepreneur musical ne sollicite pas de soutiens pour les dimensions culturelles et symboliques, relèveraient-elles de l'économie des Musiques du Monde, mais pour la valorisation foncière que son projet de vaste cluster – un bâtiment industriel privé - est susceptible de générer pour ce quartier. La Goutte d'Or constitue pour les aménageurs un espace en plein centre de Paris encore majoritairement populaire et le processus de gentrification peine à s'y enclencher. L'argument de sa sollicitation des pouvoirs publics s'avère donc fortement concordant avec leurs préoccupations et cadres d'action. Ces deux caractéristiques nous semblent illustrer l'importance, au regard des enjeux de mise en concordance d'univers sociaux hétérogènes, des capacités de mise en concordance portées par les entrepreneurs et animateurs du cluster pour la mobilisation de leurs partenaires.

L'un des enjeux du cluster musical consiste donc à assurer la concordance, même partielle, de cadres d'action hétérogènes, notamment entre divers types d'entrepreneurs de la musique, dont nous avons souligné la diversité des modes de faire, et divers acteurs publics et institutionnels qui participent au processus de construction du territoire local. Cet enjeu implique de la part des équipes stratégiques et opérationnelles des modes de faire et des « cultures » qui mettent en capacité le dispositif, ses membres et les actions qu'il produit d'être lisibles et reconnues par une grande diversité de partenaires, choisis ou imposés. Parce qu'il est localisé – en un lieu, sur un site, dans un espace urbain plus ou moins vaste et défini -, et parce qu'il répond toujours à des attentes institutionnelles ou de financeurs – contrairement aux squats artistiques ou friches culturelles - le cluster pose de fait cette exigence d'une intrigue qui, signifiante pour ces partenaires, permet son insertion dans une histoire locale, une construction identitaire, matérielle et symbolique, du territoire. Nous avons souligné ici deux principaux moments de cette capacité modale du cluster. La genèse du projet et les conditions de son portage, de sa validation partagée, constitue un moment-clé. Il s'appuie fréquemment sur des concordances, une définition d'objets frontières [Star & Greisemer, 1989, p. 393], inter-individuelles. Cette personnification des projets de cluster musical pose cependant des contraintes de temporalité – chaque passeur implique ensuite l'organisation à laquelle il est

rattaché - et de durabilité - les fonctions, aspirations, cadres d'action de chaque passeur évoluent fréquemment. Elle pose également l'enjeu de la transmission interne, aux équipes de gestion et d'animation du cluster, de cette capacité à rendre lisible ses activités et modes de faire. Il s'agit ici d'un processus qui, de manière permanente, constitue l'identité propre du cluster par sa lutte contre des ruptures communicationnelles entre des univers socio-professionnels dont les cadres de référence sont majoritairement discordants. En ce sens, nous pouvons observer un tel processus de « passage » dans quelques cas de clusters, et dans la plupart des entretiens, tant avec les entrepreneurs qu'avec les équipes et les représentants d'institutions, s'exprime l'importance fondamentale de ces individus dans la conduite des projets et face au temps.

Enfin, tout autant que la taille des effectifs - une seule coordinatrice au Mila ou au Damier, une douzaine au Cluster de la Création -, les configurations des équipes d'animation du cluster s'avèrent décisives. Même si cet enjeu de la capacité de représentation se pose également aux interlocuteurs des collectivités locales et financeurs, il est attendu des équipes stratégiques et opérationnelles des clusters qu'elles développent cette aptitude. Celle-ci s'exprime matériellement par les actions, services, organisations et médias proposés, et symboliquement, par la richesse signifiante des projets initiés comme par les signes mobilisés dans les discours et supports de communication. Sous ce prisme symbolique, le cluster musical ne relève pas de l'industrie musicale mais d'une industrie du territoire, au sein de laquelle il assure une fonction de concordance de processus hétérogènes, d'articulation de démarches et enjeux qui relèvent d'univers sociaux multiples. Le cluster musical ne relève pas plus de l'univers social des entrepreneurs musicaux que de celui des acteurs territoriaux ; il constitue un multivers relationnel, un ensemble singulier de concordances entre une multitude de modalités relationnelles singulières.

#### **4.2.3. Un cadre matériel d'action du cluster guidé par les politiques publiques**

L'action matérielle des clusters observés s'inscrit dans la triade économie de la musique, politiques publiques et action locale. Face à la diversité de ces enjeux, ou champs d'action, comment se caractérisent ces actions mises en oeuvre ? Celles des clusters d'origine institutionnelle diffèrent-elles fondamentalement de celles menées par des réseaux structurés d'acteurs culturels ? Davantage que les actions en elles-mêmes, nous vérifierons si ce ne sont pas les modalités de leur mise en oeuvre et leur cohérence au sein d'un projet, d'une stratégie, qui différencient ces clusters. La dépendance forte aux politiques et modalités de l'action publiques impliquerait en effet un délitement progressif d'une stratégie d'action - lorsqu'elle existe - au profit de

tactiques. Celles-ci seraient déployées en réaction à la variabilité de ces orientations institutionnelles et des interlocuteurs du cluster. Deux processus les guideraient : l'influence directe des acteurs publics sur ces orientations, et la quête permanente de reconnaissance de l'activité du cluster par les financeurs.

Des ressources et outils sont mobilisés et développés pour ces actions. Les infrastructures y jouent une fonction essentielle. Elles sont susceptibles d'offrir un accueil aux entrepreneurs ou porteurs de projets, des ressources techniques, des moyens humains et un ensemble variable de services à destination des acteurs locaux. Ces locaux professionnels et leurs aménagements renforcent l'influence des acteurs publics, qui en assurent le financement, au moins partiellement. Si ces infrastructures peuvent constituer des atouts pour la production de nouvelles formes d'actions et de services, nous posons le fait qu'elles induisent du même coup une complexification des tâches et un alourdissement des charges qui incombent aux équipes de gestion des clusters. Comment cela se manifeste-t-il dans le travail quotidien des équipes ou dans les modalités d'interaction entre les adhérents et usagers du cluster ?

Enfin, nous mettrons en regard les activités menées par les clusters, ou attendues, et les moyens humains, financiers, techniques, de leur mise en œuvre. Nous nous attarderons notamment sur les groupements d'employeurs. Ces outils de mutualisation de compétences via le recrutement partagé de salariés sont développés par plusieurs des clusters musicaux observés. Constituent-ils une forme originale de gestion des ressources humaines, tant du point de vue des services fournis aux entrepreneurs-employeurs que du point de vue des conditions de travail des salariés de ces groupements ? Nous verrons si, au contraire, ne sont pas confortés par de tels dispositifs des rapports individuels au travail qui s'appuient sur la flexibilité et la précarité du travailleur.

La question posée ici est celle de la capacité des clusters à proposer des outils qui font évoluer les pratiques sociales des secteurs de l'action culturelle en faveur de meilleures conditions de travail ou s'ils confortent et affirment, au contraire, des représentations libérales dont l'influence s'accroît dans tous les secteurs économiques de nos sociétés. Nous retrouvons ici la tension entre un modèle normatif d'une « intellectualité autonome » et un « système dominant », qui inclut le modèle marchand de classe créative, « le premier - celui de la liberté - ayant tendance à être supplanté par le second - celui de la nécessité - »<sup>121</sup> [Schlesinger, 2013, p. 34].

---

121 Traduit par nos soins : « Today, therefore, the normative model of autonomous intellectuality – the ideal of freedom of thought – is in increasing tension with the dominant system- and market- driven model of the knowledge class. The first model (that of freedom) is increasingly being displaced by the second (that of necessity). »



#### **4.2.3.1. Les services proposés et actions menées : entre stratégies et opportunités**

Trois grands types de services et actions sont relevés. Nous mettons ici en perspective ces trois types en regard des projets et stratégies des clusters musicaux observés. Nous cherchons ainsi à caractériser les éventuelles incohérences, ou discordances, entre les objectifs généraux et positionnements des clusters et leurs modalités d'action opérationnelle, tant envers les entrepreneurs et acteurs culturels qu'en lien avec les politiques publiques et des spécificités du territoire.

Le premier type de services et actions vise prioritairement les entrepreneurs musicaux, ou plus largement les acteurs culturels du territoire. Sous différentes formes, ces actions visent la structuration et la qualification de ces organisations et réseaux : formation, conseil aux entrepreneurs culturels et artistes, promotion et valorisation des métiers et productions, etc. Elles relèvent donc d'un appui au développement économique et de ressources pour les acteurs économiques culturels.

Le projet de ParisMix visait ainsi, par la proximité spatiale, le développement de moyens techniques et la constitution de partenariats, à faciliter et valoriser les productions locales dans le secteur des musiques du monde. La MixBox a ainsi été développée afin de répondre à un besoin exprimé par ces professionnels adhérents du cluster. Le fondateur et Président du cluster en pose le principe stratégique :

« L'idée, c'était d'avoir une petite salle de concert qui serait un lieu expérimental de préparation de concerts plus importants, ouverte aux membres de Paris Mix, avec retransmission sur internet en direct, ce qui allait générer de l'argent pour financer à 50 % les charges de ParisMix. Tout le monde rêvait de ne pas trouver à Paris un lieu pas cher pour montrer aux autres professionnels, pour faire des show-cases. »

Opérationnellement, mettre en œuvre ce service a impliqué des aménagements techniques. La Ville a été sollicitée et a financé à hauteur de 240 000 euros, répartis entre l'Action économique et la Politique de la Ville. La négociation, le traitement administratif et les travaux prennent deux années.

« On inaugure le lieu en juin 2010, et entre temps, j'ai suivi tout le chantier, chronophage, un truc de dingue. Et en même temps, au détriment de Mondomix. »

La mise en œuvre de ce service a donc d'une part mobilisé des fonds publics importants pour répondre à un besoin, certes local, à des acteurs culturels, et d'autre part induit un délaissement de la gestion de l'activité de Mondomix, l'entreprise leader du cluster dirigée par ce même fondateur. Concomitamment, des investisseurs potentiels se dégagent du projet de Mondomix, dont l'Urssaf prononcera la liquidation judiciaire un an plus tard. Enfin, le coût des aménagements techniques et les modalités de leur prise en charge ont constitué la source d'un contentieux avec le bailleur qui a participé de la liquidation de l'association porteuse du cluster en 2015. Ces travaux ont été en partie réalisés par la RIVP, gestionnaire du bâtiment, qui a

facturé en retour ParisMix, elle même financée par la Ville.

Le cluster a également mis en place, en partenariat avec l'Irma, l'un de ses adhérents et administrateurs, un cycle de formations « Musique et Internet ». Là encore, cela constituait l'une des bases stratégiques du projet, qui visait à qualifier les entrepreneurs des musiques du monde et à valoriser leurs productions par l'usage des TIC. ParisMix y trouvait une expertise de formation et l'Irma des espaces - elle en manquait - pour assurer son activité de formation. L'un de ses représentants précise :

« L'axe « Musique et Numérique », ça répond d'abord d'un effet d'opportunité. On a des formations sur des thématiques fortes, quatre zones d'implantation dans nos locaux et trois chez des partenaires. ParisMix était plus intéressé par l'aspect numérique. C'est ce qu'on a pu leur apporter. C'est pas nous qui avons fait une analyse et sommes allés les voir. C'est eux, et la personnalité de Marc a été importante sur ce point.

Mais le premier rapprochement avec ParisMix, c'est l'utilisation de la salle. C'est marrant, je n'avais pas pensé ça comme ça...

Et puis, assez vite, on a monté un truc du genre « Musique et Numérique sont dans un bateau ; penser l'après Hadopi ». On a capté la conférence, et on est partis sur un projet de conférences *livestreamées*, pour construire un fonds d'archives pour une émission de télé sur la prospective dans le domaine de la musique. Il y a eu un site dédié pour ça, *La musique demain*, avec quatre ou cinq conférences. »

La MixBox trouve donc ici un second usage, en partie opportuniste, bien que toujours destiné à la qualification des acteurs culturels. Pourtant, ces activités sont abandonnées en 2013, pour deux raisons. La première réside dans l'obsolescence des équipements techniques de la MixBox : « l'I-Phone et la capacité pour tout le monde de produire de la vidéo avec des outils grand public a tout bouleversé ». Le modèle économique de cet outil ne tient pas. La seconde raison concerne les difficultés récurrentes rencontrées par ce leader auprès des financeurs, notamment pour le fonctionnement du cluster et son équipe. Cela l'a poussé à réorienter son discours et sa stratégie auprès des institutions, au dépens de son positionnement initial sur les musiques du monde :

« J'en avais marre de me justifier en permanence sur les Musiques du Monde, pas très sexy. J'avais des retours des services économiques comme quoi les Musiques du Monde étaient une niche, un petit marché, etc. Du coup, on a switché vers Musique, Innovation et Diversité. Je retrouvais les musiques du Monde à travers le mot Diversité. Et j'ouvrais tous les sésames avec Musique et Innovation. »

Une énonciation identitaire nouvelle du cluster, donc, autour de valeurs ou référents davantage attendus et appréciés des collectivités locales, a été opérée. Un second type d'activités s'est alors développé, non plus l'attention des entrepreneurs musicaux ou culturels, mais à destination des acteurs du territoire.

Le Mila a, quant à lui, tenté de développer quelques services destinés à la qualification de ses adhérents, via des conférences, un « Club Mila », des offres de formation. Les succès ont été faibles, car ces services semblaient ne pas correspondre aux attentes ou motivations des entrepreneurs. Le Damier est également dans ce cas, d'une offre de services qui trouve peu d'accroches auprès de ses membres. Outre leur motivation, leur dispersion sur le territoire de l'Auvergne peut contribuer à expliquer ce fait. La majorité des offres de formation porte sur des qualifications pratiques. Certaines, comme l'a notamment fait Culture et Coopération, constituent cependant des ressources plus stratégiques pour les entrepreneurs :

« Dès 2010, on a mis en place des modules de formation de deux-trois jours, pour le Comité de pilotage élargi, pour trouver un mode de financement qui s'appuie sur nos OPCA. Mais en fait, c'était « Ok, on veut vachement s'investir sur le territoire, mais on ne comprend rien aux politiques territoriales ». Ok, alors on trouve un intervenant, et on va voir ce que c'est un Scot, un plan d'urbanisme, etc. Ça on l'a fait sur plusieurs sujets. »

Les formations deviennent ici des leviers tant pour l'action économique de chaque adhérent que pour la constitution d'un objet frontière, d'un cadre d'action partagé. D'autres clusters trouvent leur essence dans de tels processus territoriaux de qualification des acteurs culturels, à l'initiative des acteurs culturels eux-mêmes. Face aux demandes diverses des institutions, ces réseaux ont pour la plupart développé la capacité, parfois incarnée en un ou plusieurs leaders, à maintenir ces activités de manière prioritaire. Nous avons vu cependant que des événements institutionnels et politiques ont parfois remis en cause de manière fondamentale cette expertise et cette identité des clusters. C'est le cas pour Trempolino avec une délégation par la Ville de son pilotage d'actions culturelles vers un aménageur. Le projet global du PRMA, et les modalités de co-construction de l'action culturelle avec les pouvoirs publics et acteurs du territoire qu'il porte, sont brusquement totalement remis en cause du fait de la fusion de la région Poitou-Charentes avec l'Aquitaine.

Un second type d'activités et services menés par les clusters s'appuie sur son effet de concentration ; elles consistent en de la mutualisation de ressources techniques et humaines. La motivation est ici pratique et relativement spontanée. Le partage de locaux, de moyens techniques et de services logistiques constitue un volet opérationnel courant. Une élue de collectivité estime que les économies générées par la mutualisation peuvent permettre aux entreprises musicales d'investir pour améliorer leur visibilité sur les marchés :

« Le gros problème, c'est la visibilité. Le 360, on sait qu'il faut former les gens aux stratégies marketing, etc. Mais si les gens n'ont pas accès aux radios, aux moyens de communications... c'est là-dessus qu'il faut réfléchir. Peut-être qu'en regroupant les acteurs, on peut faciliter les accès.

On les aide à mutualiser. Ils font des économies, et grâce à ça, ils investissent davantage dans le marketing, les relations presse, etc. »

Parallèlement aux économies d'échelle - qui ne semblent pas induire de transfert des investissements dans d'autres fonctions -, cette mutualisation a ouvert sur deux autres types de services. Le premier a une vocation commerciale, économique : l'équipe opérationnelle du cluster assure une veille informationnelle et commerciale, ensuite diffusée aux adhérents. Des projets de réponse commune à des appels d'offres émergent, et sont pris administrativement en charge par l'équipe du cluster. Le Damier et La Course Boutaric incitent également leurs adhérents à se déplacer collectivement sur des salons ou événements professionnels. Le second repose sur le développement de groupements d'employeurs. Nous reviendrons plus en détails sur ce dispositif, mais notons ici qu'il constitue, en partie une réponse aux spécificités sociales des entreprises de l'industrie musicale. Du fait de leur faible effectif mais aussi de manque de compétences dans des domaines ou pour des tâches toujours plus variées et spécialisées, ces entreprises sont confrontées au besoin de disposer, pour des temps courts et des missions régulières, de ressources humaines qui pallieront à ces manques. Les principaux métiers concernés relèvent de tâches administratives et comptables et de la gestion des outils et communications numériques. Des métiers techniques, ou l'activité de disquaire, sont parfois concernés. Ces groupements d'employeurs comptent de deux à trente salariés. Enfin, certains clusters ont développé des outils ou pratiques mutualistes sur les dimensions financières des activités. Les membres de Culture et Coopération réalisent ainsi des apports ponctuels en trésorerie ou en fonds propres lorsque certains d'entre-eux traversent des difficultés passagères. Sur cet aspect financier et, plus largement de reconnaissance des potentialités économiques des activités culturelles, la capacité des équipes des clusters à s'impliquer dans des réseaux extra-territoriaux, nationaux ou européens, s'avèrent décisives pour le développement local de ces solutions. L'une des administratrices de MASphère assure ainsi un lien fort entre les problématiques liées à ce cluster local et des dynamiques nationales, par son implication dans des structures parisiennes de lobbying et de réflexions de fond sur les politiques publiques envers l'économie culturelle et créative.

Les actions de mutualisation de ressources techniques, de services et de personnel incitent donc à l'action collective, ou du moins sensibilisent les entrepreneurs à des modalités d'action davantage partagées. Elles sont sources de réductions de charges, mais peuvent induire de nouvelles pratiques, notamment lorsqu'elles constituent des réponses adaptées aux besoins formulés par les entrepreneurs. Cependant, si nous re-situons l'action publique dans un contexte général de réduction des capacités de financement des collectivités locales, ces processus de mutualisation constituent également des axes, plus ou moins incitatifs et assumés, qui structurent les politiques

publiques. Une cadre de collectivité, au prétexte d'une meilleure « fertilisation » croisée entre secteurs d'activité, justifie de ce contexte pour inciter aux mutualisations, y compris avec des secteurs dont les spécificités diffèrent fortement de l'industrie musicale :

« Nos élus nous encouragent à ces rapprochements parce qu'il y a sûrement de la fertilisation. Mais de toute façon, un cluster, c'est aussi des fonctions support et mutualisées et on n'est pas dans l'air du temps à démultiplier. Est-ce qu'il y a la place pour deux clusters, un culturel et un créatif ? Nous on est plutôt sur la position des élus. Premièrement, on n'est pas dans une période où on va pouvoir démultiplier nos actions et nos financements, parce que je ne vous cache pas qu'on est de toute façon dans une logique de baisse des dépenses de fonctionnement et donc de subventions aux structures, clusters ou pas. Deuxièmement, cette réflexion sur les industries créatives et culturelles, elle est incarnée par un projet de creative district, un projet de visibilité. Un district créatif, dans une dynamique naturelle, sur un quartier Gabriel Peri où il se passe des choses, plutôt créatives, plutôt design, plutôt culturelles. Donc, il y a un potentiel d'emploi, avec apparemment des traditions, des spécificités sur l'art du cirque, les musiques amplifiées, mais pas que, et sur la créativité liée fortement au numérique. Si on met tout ça dans un même paquet, ça représente des potentiels d'emplois importants. »

La mutualisation, au-delà d'une réponse opérationnelle à un besoin de réduction de charges, devient donc ici, pour les acteurs publics, l'argument de « paquets », de polarisations d'activités selon des critères plus ou moins guidés par des stratégies d'aménagement et de visibilité. Nous ne retrouvons plus ici les objectifs des clusters de constituer des réponses singulières aux besoins d'une filière spécifique. En revanche, le soutien au développement de clusters culturels apparaît ici comme un mode d'action « politique qui considère la culture comme un segment de sa légitimité et non comme un ressort de son action » [Djian, 2005, p. 146].

Dès 2014, ParisMix et le Mila ont entrepris une démarche de fusion de leurs activités, de leurs structures et donc de leurs projets. Cette démarche s'avère motivée autant par des attentes de la Ville que par des opportunités d'amélioration des services et activités du cluster. Une responsable du Mila précise :

« À la Mairie de Paris, ça changeait toujours d'interlocuteur au service économique. Et là, depuis deux ans, il y a la même personne, qui est super, qui nous comprend, qui est présente et qui nous encourage pour la fusion. Et depuis, ça se passe beaucoup mieux. Il y a aussi l'idée d'être plus forts : il y a les membres, ici, qui ont un hébergement, mais il y a aussi d'autres membres, qui bénéficient de services. Et j'ai toujours voulu mettre en place des services pour les entreprises, mais je n'ai pas réussi vraiment, par manque de temps... »

La fusion des structures, aux histoires, objectifs, modes de faire et types d'adhérents distincts, constituerait ainsi une opportunité de diversification des activités. Elle

répondrait du même coup à des attentes institutionnelles, ou du moins à leurs encouragements.

La mutualisation se pose enfin en projet de refonte, ou de ré-équilibre, de mise en concordance, d'un ensemble plus ou moins diffus d'activités et services développés au fil du temps. Culture et Coopération a ainsi entrepris en 2014 la fusion des instances stratégiques du cluster et du groupement employeur qui avait été créé plusieurs années au paravant. Un unique Comité de direction a ainsi été créé, qui rassemble les membres des deux bureaux de ces organisations. L'objectif réside dans une « évolution progressive vers un statut de coopérative », mais également dans une réponse à des attentes des acteurs publics de davantage de « clarté » parmi les activités et les instances.

Le troisième type d'activités menées par les cluster concerne directement le territoire. On l'a vu, le cluster induit peu de changements dans les pratiques de leurs adhérents, notamment envers ou avec le territoire local et ses acteurs. Le dispositif de cluster, en s'appuyant d'ailleurs sur des activités évoquées ci-dessus - structuration de réseaux, formations, logiques mutualistes, etc. -, initie en revanche des projets d'organisation d'événements et d'actions sur et avec le territoire. L'objectif est double : il s'agit à la fois de valoriser le cluster et ses adhérents, et de répondre à des attentes des acteurs publics sur les terrains de l'animation locale ou du développement local.

Au Mila, à la demande et sur financements de la Mairie, un festival destiné à valoriser les labels a été organisé. Une élue municipale précise les objectifs de cette commande publique :

« On a fait un festival pour rendre visible. Ce n'étaient que des entreprises du Mila, avec l'une d'elles comme producteur exécutif. Le festival a cessé faute de combattants. Les labels étaient tellement diversifiés que le festival n'était pas assez identifié. La couleur de ce festival d'indépendants ne parle pas au public. Ce n'est pas un critère pour le public. C'était la difficulté de ce festival. Ça devenait compliqué de le maintenir. »

Les musiques actuelles produites par des labels indépendants parisiens s'avèreraient ainsi peu concordantes avec les attentes du public, donc peu visibles sur le territoire. Quatre éditions ont cependant été organisées, sous deux formes distinctes. Avec la coordinatrice du cluster, l'un des adhérents a assuré la production de ces événements, dont la mobilisation et la coordination des labels. Ces activités ont constitué pour ce producteur à la fois des marchés plutôt valorisants et l'occasion de tisser des liens avec les adhérents voisins :

« Comme il y avait une grosse volonté politique de la Mairie de justifier cette mise à disposition des bureaux, par rapport aux riverains, aux loueurs d'apparts, ils nous incitaient à créer des événements, dont un festival destiné à présenter les artistes du quartier. »



Apparaît ici un argument de la justification du retour sur investissement public. La publicité de ces événements aurait permis de justifier l'action publique en faveur du Mila et de ses entreprises.

« Il y a eu deux étapes. D'abord « IndéTendances », qui regroupait des artistes de labels indépendants. On a fait des dates dans des grandes salles, Cigales, Elysée Montmartre, etc. Il y avait beaucoup de volontés, avec beaucoup d'aides de la Mairie, 40 000 euros. Au bout de deux ans, on a arrêté ce festival, qui était un gouffre. Ils ont transformé ça en « 18 en Scène », un peu la même chose mais dans des lieux plus petits, à part peut-être une Cigale. Donc, quatre éditions qui ne se sont pas trop mal passées.

Pour moi, c'était balèze, parce que une trentaine d'artistes, sept-huit salles différentes, des trucs en plein air... J'ai rencontré plein de gens, et j'ai aussi beaucoup bossé avec la Mairie, pour les barrières, un bal à la Mairie du 18<sup>e</sup>, etc. Et ça a amené un peu de cohésion au Mila, enfin de cohésion... ça a permis aux gens de se retrouver à la soirée de lancement, aux concerts, c'était pas mal. Après, ça ne se passait pas dans le quartier, mais sur le boulevard. Je sais qu'ils ont réfléchi à faire des trucs sur la petite place au-dessus, mais ça n'a jamais abouti. »

Les représentants de labels rencontrés ont participé au festival pour, soit permettre à leurs artistes les moins développés de faire une première scène, soit par solidarité avec la Mila :

« Concrètement, moi, je n'ai rien à vendre, rien à montrer. Je bosse avec d'autres professionnels, et un festival comme ça ne change rien pour moi ou mes artistes. »

ParisMix a lui aussi développé des actions territoriales motivées en partie par l'exigence de visibilité du cluster et de justification de ses soutiens institutionnels. Alors financé dans le cadre de la Politique de la Ville, le cluster s'est ainsi lancé dans le montage d'un « chantier d'insertion », destiné à former des résidents locaux aux principales techniques de l'audio-visuel pour faciliter leur insertion professionnelle. La démarche a été couronnée de succès, mais elle a nécessité trois années de préparation et beaucoup d'énergie à l'équipe, face à des modes de faire et des interlocuteurs nouveaux :

« Au départ, ces chantiers d'insertion devaient former en six mois des équipes capables de faire des captations vidéo. Mais le premier retour de la DIRECTE, ça a été : « Vous allez faire de la concurrence déloyale aux intermittents »... C'est donc devenu deux chantiers-école, au Théâtre de la Ville.

C'était l'enfer à monter, un enfer administratif, mais une super réussite au final. On a eu 80 % d'insertion après, des enfants et des gens plus âgés, ce qui est énorme. »

Délaissant sa spécificité Musiques du Monde pour la diversité et l'innovation, ParisMix a ainsi développé un ensemble d'actions et services, majoritairement destinés aux acteurs locaux. Outre ce chantier-école, un espace de co-working a

notamment été ouvert, sans grand succès sur ce territoire, hormis de nombreux cambriolages et vols de matériel. Parallèlement, un peu plus bas dans la rue, la Ville et la RIVP ont ouvert le Prine, un « incubateur de l'innovation ».

D'autres clusters se sont quant à eux construits sur l'action territoriale et localisée de leurs adhérents. C'est bien entendu le cas de La Coursive Boutaric, à Dijon. L'action culturelle locale a ici constitué le ferment d'un cluster autour de valeurs et modalités d'action partagés. C'est l'activité et les modes de sa mise en œuvre sur le territoire qui ont eu un effet d'attractivité auprès d'autres acteurs culturels, jusqu'à constituer un cluster autour de cette communauté de pratiques. Des activités marchandes ont complété cette action locale. Les deux permanents du cluster ont notamment développé un service de soutien aux réponses groupées aux appels d'offres et marchés publics. Culture et Coopération a fait de même avec une « Centrale des Marchés Solidaires », ouverte largement à d'autres acteurs locaux.

Sur le site de La Fabrique, ce cluster intègre la co-production d'événements culturels locaux dans une stratégie de recherche-développement. Si ce principe est globalement intégré par les adhérents, le dirigeant du cluster estime nécessaire, notamment pour leur reconnaissance par les partenaires publics, de produire des traces, des documents de valorisation de ces actions et de leurs effets :

« Il n'y a jamais eu besoin de Culture et Coopération pour générer du partenariat entre les boîtes. C'était déjà le socle avant. Mais il y a eu un changement radical de posture chez tous ces partenaires et interlocuteurs institutionnels, Cité du Design comprise, dès lors qu'on a abouti à de la production et à de la valorisation de ces productions, avec notamment des reportages. On a pu montrer que ça produit des choses concrètes. Ça a changé la donne des partenaires développeurs éco. Ils ne savent toujours pas ce que ça développe réellement en terme économique (nous non plus), mais ça développe des choses.

L'autre déclic, c'est le Mixeur, avec un effet *Kisscool*. Trois ans plus tard, les gens se sont dit qu'il s'est passé plein de trucs. Et le FabLaBouffe et les Guinguettes, c'est la troisième édition. Et là, c'est des institutionnels du quartier, comme la Cité du Design qui, sans concurrence, commencent à se dire qu'on peut faire des trucs ensemble. »

L'action locale assure non seulement des moments de mise en visibilité du territoire mais dynamise également, voire rend possible, une dynamique de coopération du cluster avec des partenaires institutionnels locaux.

Nous avons caractérisé un faisceau de tensions qui se cristallisent dans les clusters musicaux observés. Celles-ci se manifestent au quotidien, pour les équipes et les adhérents, comme sur des temps plus longs. Les temporalités annuelles ou tri-annuelles des recherches de financement, auprès d'interlocuteurs variables, les temps de l'action politique et des stratégies publiques de territoires, constituent notamment un contexte précaire dans lequel les administrateurs et salariés tentent d'assurer une

relative permanence de l'identité de la structure. Les compétences de ces équipes, leurs sensibilités, leurs capacités à compter dans les rapports de force, constituent des atouts, parfois des freins au développement des activités.

Deux grandes tendances peuvent être caractérisées. La première concerne des dispositifs qui ne semblent pas être parvenus à maintenir une stratégie qui a justifié leur création. Divers facteurs peuvent expliquer ce phénomène, mais deux principaux nous semblent pouvoir être identifiés. La forte dépendance du dispositif aux financements et pouvoirs publics induit une recherche permanente d'adaptation des activités à leurs critères dévaluation, parfois à leurs attendus supposés. Ce processus peut s'avérer contradictoire avec un projet initial de soutien à une filière économique singulière. Par un enchaînement de tactiques et tentatives de mise en cohérence avec l'action publique, la singularité du cluster se dilue. Par ailleurs, le territoire lui-même, et ses acteurs, peut constituer un obstacle à la mise en œuvre de ces actions.

Ceci ouvre sur la seconde tendance observée, où les clusters se constituent non pas sur un projet politique ou institutionnel, mais sur un projet de partage de pratiques entre acteurs culturels via leur action sur un territoire local. Le cluster se constitue ici par l'action locale. Les actions et services de mutualisation, de soutien et d'accompagnement des entrepreneurs viennent ensuite. Ici, les politiques gardent néanmoins un pouvoir fort ; le cluster musical nantais en a fait l'expérience. Mais à Dijon comme à Saint-Etienne, ces clusters disposent de capacités d'affirmation de leur légitimité auprès de leurs interlocuteurs institutionnels.

#### **4.2.3.2. Le lieu : opportunité de développement ou obstacle économique ?**

Disposer, gérer, animer un lieu demande des moyens financiers, une équipe, des compétences, du temps, qui peuvent s'avérer devenir centraux dans l'activité. L'équipe du cluster n'a plus pour priorité opérationnelle d'accompagner le développement économique des adhérents mais d'assurer la survie de l'outil de travail. Six des clusters musicaux observés occupent un lieu, de manière plus ou moins adaptée à leurs attentes. Le PRMA et Le Damier disposent de bureaux pour leurs équipes opérationnelles - respectivement les mêmes locaux que l'Agence culturelle régionale et un tiers-lieu, Epicentre Factory - mais pas d'espaces partagés avec les adhérents ou voués à des ressources et services qu'ils développent.

Nous avons déjà souligné les contraintes liées au bâtiment de ParisMix. D'une part, il est situé dans un quartier peu cohérent avec ses activités et dans lequel certains le qualifient d'« OVNI ». Il a subi une vingtaine d'effractions et dégradations en trois ans ; chacune d'elles générerait plusieurs jours de travail à l'équipe. D'autre part, son aménagement technique a généré à la fois un travail conséquent pour l'équipe et un

contentieux avec son gestionnaire, la RIVP. Du coup, celui-ci n'assurait plus les travaux de réparation et de sécurisation du bâtiment. Le fondateur du cluster considère que ce bâtiment, par la dépendance accrue aux financements public qu'il a induite, a rendu impossible la stabilisation d'un projet économique pour le projet :

« Dans des milieux où les budgets sont tendus et les parts de gâteaux sont petites, dès qu'il y a un projet un peu grand et flamboyant, ça génère tout de suite jalousie et envie. Et en plus, le fait qu'il y ait la Ville, ça libère tous les fantasmes. Alors qu'on avait 50 000 euros par an qui payaient à peine un salaire.

Le lieu, je l'ai voulu beau et séduisant, et ça attirait aussi les jalousies. Mais ParisMix, c'est un projet de territoire, c'est un projet déficitaire. Le temps de retour sur investissement est impossible à tenir économiquement par le privé. Les locaux, ça devait être le moteur économique du projet pour ne pas être totalement dépendant de la subvention. »

Les prestations de service, nous l'avons souligné, n'ont pas permis de maintenir l'activité. Pourtant, le cluster est aussi un lieu sur lequel il peut en effet sembler pertinent d'investir ; un lieu d'activités économiques, un lieu de circulations, de flux, d'échanges, et également un lieu de vie qui doit consolider un processus identitaire collectif. Un administrateur de ce cluster gère lui aussi des lieux, pour ses propres activités économiques. Selon lui, les locaux de ParisMix répondaient à un réel besoin, d'ailleurs toujours existant, mais ils étaient trop modestes pour permettre de générer une activité économique :

« Quand on crée un lieu, on crée un outil, une ambiance, une atmosphère, et on amène éventuellement un plus en terme de contenus et de propositions. L'outil ParisMix a été créé et a été utile, parce qu'il a rendu un espace partageable, ce qui est assez rare sur Paris et peu accessible, avec des bureaux avoisinants. Et cette dimension continue de manquer dans la logique de réseau. En fait, les moments, les espace-temps où on peut simplement se réunir, se parler, et coopérer sont en fait extrêmement rares sur le territoire parisien.

Je crois que ça a manqué de moyens publics pour faire exister et vivre ce lieu. Je sais qu'il s'est beaucoup battu là-dessus, que des moyens il y en a eu. Mais je sais aussi que la collectivité est toujours assez binaire sur ça : soit c'est des privés, des indépendants, et on les soutient, soit c'est des outils à nous et on les finance, avec des écarts qui n'ont rien à voir. Je me souviens de Christophe Girard, à l'occasion d'un bilan Culture à mi-mandat pour le Maire. Il avait cité quelques référence à Paris : On a fait la Gaité Lyrique (5,7 millions), on a fait le 104 (9 millions d'euros), et nous contribuons à la Bellevilloise (15 000 euros), et nous montons le projet Petit Bain (100 000 euros)... Rien à voir dans les moyens, et donc dans tout ce qui peut découler de ça. C'est une histoire de stratégie publique. »

Selon une adjointe aux Industries culturelles, la stratégie publique parisienne a évolué depuis ces années 2000/2010, au point d'avoir intégré dans ses pratiques, et

dans son organisation interne, les spécificités des industries culturelles. Et selon elle, la logique de filières - Musiques du monde, label indépendants, etc. - n'apparaît plus opportune :

« Notre intervention, c'est une aide. Une aide à être visibles, sur la place de Paris, comme on aide les start-ups à être visibles. Mais c'est aussi d'offrir aux entreprises des débouchés spécifiques à des marchés liés au tourisme, au patrimoine etc., de favoriser les liens entre la ville, ses différents services, les investisseurs étrangers.

Maintenant, le soutien aux producteurs indépendants est unanimement reconnu au sein de la Ville. Et on a créé un pont entre le secteur économique et le secteur culturel. On n'a plus besoin de choisir ou de s'appuyer sur l'action économique. L'entrepreneuriat culturel est maintenant reconnu et soutenu par une réelle politique, avec un chef d'orchestre et une ligne budgétaire. La spécificité de cette économie a été reconnue, y compris sa dimension de diversité culturelle. »

Un entrepreneur culturel du secteur des musiques actuelles semble, lui, regretter un manque d'ambition de la part de la municipalité, qui s'observe notamment sur ses investissements en équipements et sur des modalités de collaboration qui permettent peu l'émergence de grands projets :

« A Paris, et surtout vis à vis d'acteurs indépendants porteurs de projets, il y a moins d'argent pour la musique et la culture qu'à Lons le Saunier ou Palavas les Flots. Il n'y a pas cette idée de dire, ok, non va signer un partenariat, et on va vraiment vous soutenir.

ParisMix, il y a eu des aides, il faut le reconnaître, mais je crois qu'il aurait fallu faire encore plus pour que ce lieu n'ait pas d'obligation d'être loué et puisse être plus autonome comme un lieu de vie. Plus de soutien aurait été nécessaire et sans doute un peu plus d'espace, pour arriver à deux salles. Une un peu poreuse sur le quartier, un peu ouverte, peut-être Musiques du Monde, qui travaille avec le territoire et le tissu. Et un espace plus professionnel, plus technique, comme il y avait. Il manquait peut être cette porte ouverte sur le territoire. Un peu Ying/Yang, le blanc où on travaille, le noir le club. Ou rouge et jaune, avec un code couleur clair qui dit « Ici on travaille et on s'amuse », avec une scénographie qui mêle convivialité et technique...

Le problème, pour ça il faut de la surface, pouvoir se payer de l'espace perdu, des équipements. Et le modèle économique, ça ne passe pas. Donc il faut trouver des partenaires privés complémentaires, soit dans le privé, le louer pour des tournages, des télévisions, au risque que ça devienne une activité dominante. L'avantage d'avoir deux espaces, c'est qu'on peut tout de même assurer une constance d'ouverture du lieu. Donc, c'est plus cher mais ça permet peut-être de développer un modèle économique privatif. »

A Nantes, les collectivités ont investi fortement dans des infrastructures, centralisées notamment sur l'Ile de la Création. L'objectif réside ici dans la croissance du territoire par les industries culturelles et créatives :

« À l'échelle du Quartier de la Création, le projet vise à créer une concentration d'équipements publics dédiés. L'ambition du Quartier de la Création est de créer sur de l'Ile de Nantes, un pôle de compétence de niveau international à la croisée de la culture, de la recherche, de la formation et de l'économie. »

Ainsi, il s'agit de développer de nouvelles formes d'activités et de contribuer à l'émergence d'un mode de croissance économique issue des Industries Culturelles et Créatives (ICC) »<sup>122</sup>

Les architectures apparaissent à la hauteur de cette ambition. A côté des anciens bâtiments industriels des chantiers navals, restaurés, de nouveaux bâtiments ont été construits, dont deux constituent La Fabrique. Ils hébergent Trempolino et Stereolux.

Trempolino était jusqu'en 2011 hébergée dans une ancienne école. Trop à l'étroit depuis plusieurs années, c'est à cette date que l'association emménage sur le site de La Fabrique, sur l'Ile de la Création. Ce bâtiment, pour la conception duquel Trempolino semble avoir été peu concertée, a eu deux incidences. D'une part, les espaces sont plus vastes mais moins adaptés à une vie grouillante, moins ouverts au public. D'autre part, tout un pan de l'activité de l'association, ou une manière de faire, avec des acteurs culturels « alternatifs et bidouilleurs » a depuis disparu. Un troisième bâtiment devait leur être consacré sur La Fabrique, mais il n'a jamais vu le jour. Le Président de la structure précise cette tension :

« Evidemment, du temps de la cour sous les arbres avec ces vieux bâtiments, il y avait un côté agréable, avec un côté un peu *roots* qui permettait des rencontres, dans la cour, à la cafeteria qui était toujours ouverte... ce qui n'est pas le cas aujourd'hui, parce qu'on n'a pas de cuisine, ici.

Le personnel, les musiciens et tous ceux qui travaillaient là s'y retrouvaient, et ça donnait lieu à beaucoup d'échange. »

Esthétiquement remarquable, valorisant pour le territoire, ce bâtiment apparaît donc discordant avec les modes de faire et partenaires de Trempolino. Un bar qui fait office d'accueil et d'espace de rencontre - et de salle à manger en l'absence de cuisine - a été prévu, ouvert au public. Une grande partie du bâtiment est accessible par badges. Le Président évoque la complexité d'une situation où se mêlent impatience de disposer de locaux neufs et dépendance aux acteurs institutionnels :

« Ce bâtiment, ça faisait longtemps qu'on l'attendait. On devait aller à Beghin Say, il y a eu plusieurs projets et on n'y croyait presque plus. Mais la première réaction, quand on a pris possession de ce bâtiment, on a senti que ce bâtiment est plus apte à accueillir une structure un peu officielle et un guichet que des choses plus informelles.

Ça, c'est dans la conception, je n'ai pas participé à l'élaboration du cahier des charges et

---

122 Source : Nantes Métropole – Nantes Tourisme 2016. <http://www.nantes-tourisme.com/fr/patrimoine/quartier-de-la-creation>. Consulté le 02 septembre 2016.



l'architecte nous a imposé un certain nombre de choses. Mais bon, il y a des moyens qui sont formidables, mais il y a des badges électroniques partout. On n'accède pas à un tiers-lieu et à des usages comme ça...

J'ai vu à Hesse, en Allemagne, un tiers lieu, le Umperfekt Haus, qui est un endroit associatif extraordinaire où on peut faire un tas de choses, on peut y manger, y dormir pour des résidences, etc, C'est un immeuble entier, je suis revenu en me disant ça c'est le rêve. On n'a pas su préserver ce côté plus friche, cette ambiance squat même si on est hébergé officiellement. Au quotidien, c'est moins spontané. On ne peut pas y manger et ça par exemple, c'est dommage, ça changerait beaucoup les choses. »

Le projet global de l'association semble ici remis en cause du fait de cet emménagement et de l'absence d'implication de Trempolino dans les phases de sa conception. Non seulement une partie des activités de la structure ne peut plus, matériellement, être assurée, mais la gestion du lieu et son inscription sur ce territoire géré par l'aménageur ne relèvent quasiment plus de Trempolino. Une dépendance accrue à l'aménageur et aux acteurs publics. Rappelons que le budget de l'association, dont 40 % étaient jusqu'alors issus de recettes propres, dépend désormais à 70 % de financements publics, du fait des frais de gestion plus importants dans ce lieu.

A Toulouse, MASphère est en partie hébergée dans un bâtiment, lui aussi flambant neuf, partagé avec la salle Le Metronum. Dans l'espace alloué par la Ville à l'association, il n'est pas possible d'accueillir les entreprises adhérentes du cluster, disséminées sur le territoire métropolitain. Par ailleurs, le projet d'implantation reposait également sur la complémentarité de services aux acteurs culturels et musiciens : centre de ressources, salle de conférence, espaces de travail mutualisés, studios de répétition et d'enregistrement, etc. Depuis 2012, les locaux sont ouverts, mais les studios restent inaccessibles. Un administrateur souligne les impacts de ce bâtiment sur les activités de la structure :

« L'idée, c'était d'avoir les studios de répétition et les bureaux du cluster, et au rez de chaussée, la salle de répétition et la salle de concert. ça faisait un truc assez cohérent. La salle a ouvert. Mais depuis trois ans, les studios d'enregistrement attendent. Tout est prêt, les studios sont équipés. Mais c'est un problème de ressources humaines. Ça, c'est vraiment le truc de la Ville. Ils ont genre 300 agents qui attendent d'être recasés et ils n'arrivent pas à en trouver un qui corresponde à ce poste. Et comme ils ont gelé les recrutements, ils ne trouvent pas la personne qui est prête à travailler le samedi, etc.

Nous on s'est installé sous l'ancienne municipalité. Ce quartier en totale reconversion par la ville, c'était un peu le quartier témoin de l'équipe Cohen, l'ancien maire. Le Metronum, ça a dû être sa dernière inauguration. Et en fait, ici, ce qui s'est passé, c'est juste la réduction des plans du bâtiment. Initialement, tout le monde devait être là, mais c'est financièrement que ça ne s'est pas fait. Ils auraient fait un niveau de plus, c'était bon. Alors pourquoi ça a été arbitrée à la baisse ? On peut l'imaginer, mais du

coup, ça bouleverse totalement le projet. Sur les plans fournis, il y avait huit bureaux, et on était environ 60 salariés. Du coup, il a été prévu qu'à côté du Metronum un autre bâtiment nous serait mis à disposition et entièrement aménagé pour le cluster. Sauf qu'on s'est aperçu que c'était un privé, qu'on allait nous livrer un plateau nu, sans aucun financement, et nous, on n'avait pas du tout les ressources pour faire ça. »

La gestion du lieu par la municipalité induit donc des ruptures, pour certaines difficiles à intégrer dans une opérationnalité quotidienne comme dans la construction d'un projet en partenariat avec ces acteurs publics. Le changement d'équipe municipale aurait-il induit une redéfinition des priorités au point de décider, unilatéralement, la réduction des surfaces construites ? D'autres équipements étaient prévus dans le quartier et ne verront pas le jour. Le Metronum et MASphère pourraient se retrouver seuls sur ce site ex-quartier créatif... Les projets semblent désormais ailleurs, notamment sur un quartier proche de la gare, où l'on attend avec impatience le TGV Atlantique :

« Le temps des institutions, il est très long. Par exemple, sur le projet d'implantation sur le quartier de la gare, ce sont des anciens ateliers à dés-amiante, où il faut fermer des ouvertures, etc. A mon avis, il faut 600 ou 700 000 euros. Et à partir du moment où on demande à La Métropole de trouver des solutions, on se met en relation de dépendance, et on doit se caler à leur rythme de décision.

A Saint-Etienne, la situation est très proche. Là aussi, un bâtiment fraîchement rénové abrite officiellement Culture et Coopération. Le projet et les équipements sont du même type que ceux de MASphère. Et là aussi, les adhérents du cluster semblent avoir été oubliés. Malgré le gigantisme du site de La Manufacture, ils ne disposent pas d'espace d'accueil. Le dirigeant de la structure souligne lui aussi des impacts lourds pour le fonctionnement du réseau et son développement :

« Le projet sur un bâtiment commun, qui prend plus de temps que prévu, c'est stratégique pour quelques adhérents qui attendent ou des non adhérents qui attendent que ça se fasse pour adhérer, qui ont des problèmes fonciers, de locaux, etc. Il y en a ça leur coûte trop cher, d'autres vont se faire expulser, d'autres veulent se rapprocher d'ici parce que c'est un quartier gigantesque.

Là, il y a de la friction avec nous sur « Quand est-ce que ça ouvre ? » On essaie de faire le tampon, on a passé énormément de temps à traduire les attentes des acteurs culturels envers les acteurs publics et économiques et vice versa, et à temporiser, parfois trop. Les calendriers institutionnels ne sont jamais les bons, enfin... »

Dans différents contextes et sous l'emprise de différents enjeux, ces bâtiments, gérés par les collectivités et qui relèvent d'enjeux d'aménagement du territoire, semblent donc induire de profondes ruptures dans l'activité des clusters qui y sont hébergés. Trois caractéristiques ressortent principalement. D'abord, les temporalités de l'action publique rythment ces chantiers. Les rythmes sont longs au regard des projets

économiques et associatifs. Ces dynamiques immobilières subissent également des ruptures de calendrier ou de contenu, notamment suite à une rupture politique. Ensuite, tous les dirigeants de clusters expriment le sentiment que ce bâtiment s'avère inadapté à leurs activités et aux modalités de leurs actions. La dépendance aux acteurs publics pour ces projets immobiliers induirait ainsi, de manière implicite, une dépossession du projet privé par les acteurs publics. Pour les uns, cet emménagement est perçu comme un nouveau cadre d'exercice de leurs activités, qui s'en trouverait facilité. Pour les autres, le contenu du projet de cluster semble moins importer que l'érection de ces bâtiments et la possibilité d'afficher leur vocation culturelle. Nous retrouvons ici la tension entre le cluster perçu comme outil de structuration d'acteurs sur un territoire et le cluster comme argument, matériel et symbolique, d'une valorisation du territoire. Enfin, ces projets semblent menés sans concertation avec les futurs occupants des lieux. Pilotés par des aménageurs, ils semblent consister exclusivement en des projets immobiliers et fonciers. Si un cluster musical est destiné à l'occuper, il n'en sera peut-être pas l'ultime occupant.

Ces architectures constituent, pour partie, des ressources nouvelles de dynamisation des projets de clusters. Cependant, les fonctionnements, modes d'action et stratégies des acteurs publics sont susceptibles de remettre en cause, profondément, les stratégies de ces clusters, leurs pratiques et partenariats, leurs modes d'organisation et les rapports qu'ils entretiennent avec l'espace public [Dacheux, 2008, p. 13]. Enfin, la gestion de ces infrastructures, qu'elle relève des équipes ou de services municipaux, induit une charge de travail supplémentaire pour les salariés et administrateurs.

#### **4.2.3.3. Les Groupements d'employeurs : l'emploi précaire mutualisé**

Parmi les ressources et services mutualisés entre les adhérents des clusters, nous avons souligné avoir fréquemment rencontré des Groupements d'employeurs. Nous avons souligné les principes qui régissent ces dispositifs - partie 3. Nous les observons ici à partir des organisations des équipes des clusters et via les relations qu'ils induisent avec les entrepreneurs « employeurs ».

Cette forme mutualiste de gestion des ressources humaines n'est pas propre au secteur culturel ; elle est cependant mise en œuvre dans cinq - un sixième y songe - des clusters observés. Elle semble donc constituer une réponse opportune à des problématiques de compétences et d'emploi que rencontrent les entreprises de l'industrie musicale. Nous posons cependant que son principal argument auprès de ces acteurs économiques réside dans ses spécificités administratives et de délégation de gestion de ressources humaines. Si cela ne constitue pas formellement les modalités relationnelles prévues par ce dispositif, les groupements d'employeurs

nous semblent avoir deux effets sociaux majeurs. Ils dé-responsabilisent l'employeur de la gestion de ses salariés, tant en terme de relations humaines que d'implication dans les équipes ou de formation professionnelle. Par ailleurs, ils placent le salarié dans une situation de forte précarité. Celle-ci est induite par une assurance relativement faible de durabilité de son contrat de travail avec le groupement mais aussi par des conditions de travail qui mêlent flexibilité, multi-expertise, capacité d'adaptation à des environnements entrepreneuriaux et managériaux et exigence de performance.

En 2009, ParisMix a créé un Groupement d'Employeurs - GE - afin de répondre à des besoins formulés par des adhérents en terme de gestion de leur image et de leur communication sur le web. Un poste de « Community manager » a ainsi été créé, et un appel à candidatures lancé. Le profil de poste alliait recherche d'expertise et polyvalence. Un premier enjeu se pose ici, de définir un profil de poste qui permette à la fois de répondre à une diversité de besoins ou contextes liés aux différents employeurs potentiels - des enquêtes préalables sont réalisées - et d'apporter une expertise de qualité. La coordinatrice de ParisMix Group'Emploi précise la diversité des exigences et le risque pris lors du recrutement :

« On est sûr du risque humain. Il faut savoir faire des paliers d'au moins six mois pour voir ce que ça donne par rapport aux besoins des entrepreneurs, aux compétences des salariés, évaluer si cela est suffisant ou pas, si l'employé s'adapte aux différentes façons de travailler de ses différents employeurs, etc.

Mais il y a des adhérents qui veulent parfois tout en ne payant pas grand chose : entre saisie comptable, gestion des contrats, édition des bulletins de paye, ça fait beaucoup de tâches différentes, logiques pour l'employeur, parce que c'est de l'administratif, mais pas toujours évidentes pour le salarié. »

Une période d'essai de six mois semble se justifier face à la complexité et à la diversité de ces enjeux. Elle constitue cependant un facteur de précarité et de pression exercée sur le salarié qui doit « faire les preuves » de sa légitimité. Cette coordinatrice souligne que le GE ne peut constituer une forme pérenne de gestion des ressources humaines, mais qu'il permet soit de pallier à des variations du volume d'activité, soit d'aider les entreprises en phase de démarrage :

« L'objectif interne du groupement est d'être aussi un « tremplin » pour des jeunes professionnels sans expérience réelle, qui ont effectué des stages mais peinent à accéder à un premier poste.

Et l'objectif ultime du GE est que ses salariés soient finalement employés en direct par l'entrepreneur. Cela convient notamment bien avec des jeunes structures en développement. A l'inverse, dans d'autres groupements, le GE peut aussi permettre de pallier à une baisse des besoins, avec la possibilité de réduction du temps de travail. Dans notre GE, les structures adhérentes ont l'obligation d'employer le salarié 1 jour

par mois minimum. »

Dans le domaine industriel - ce dispositif a été créé pour la gestion des travaux saisonniers agricoles -, le groupement d'employeurs est utilisé lors d'une baisse d'activité, notamment lorsqu'elle est temporaire. Il permet d'éviter le licenciement de l'employé : le poste de l'employé est maintenu via le GE par la mutualisation des coûts.

« La collaboration de confiance qui a été mise en place peut ainsi être maintenue sur la durée. Face à l'instabilité de l'emploi culturel aujourd'hui en France, cet atout du GE est important. Le GE peut compléter la multitude des « solutions » RH utilisées par les structures culturelles : stages, intermittences, auto-entreprise, bénévolat, etc. »

Le premier poste du GE de ParisMix évoqué ci-dessus a rapidement été dédoublé en un poste de webmaster - technique, gestion web - et un second poste de web-promoteur - promotion des artistes et des structures. Ces services étaient initialement réservés aux adhérents ParisMix ; leur mobilisation insuffisante a induit une ouverture à d'autres structures culturelles parisiennes, afin de proposer des postes à temps plein. Un poste de saisie comptable a ensuite été créé. Fin 2014, dix entreprises étaient adhérentes du GE parmi les vingt-et-un adhérents de ParisMix.

Le Groupement d'Employeurs induit cependant un rapport ambigu entre l'entreprise et le salarié. Même si elle est officiellement considérée, pour un temps limité, comme employeur d'un salarié, le temps passé lui est formellement facturé par le Groupement.

« Pour l'entrepreneur, il s'agit bien d'employer une personne, même si elle est salariée par le groupement. Le Groupement d'employeurs n'est pas un prestataire. »

Le principe de la facturation au temps passé semble poser problème tant à l'employeur qu'au salarié. Le premier attend qu'une tâche soit réalisée intégralement, sans toujours pouvoir au préalable évaluer ce temps nécessaire. D'autant qu'il ne connaît que partiellement les compétences du salarié mis à disposition. Pour le salarié, dont l'emploi du temps est constitué d'articulations de missions, cela induit à la fois l'exigence de faire dans le temps imparti, et parfois la nécessité de refuser d'effectuer des tâches demandées par l'employeur mais non prévues par le GE.

« Culturellement, les nouveaux adhérents sont plus sensibles que les anciens au partage de la personne. Auparavant, certains avaient tendance à considérer le salarié comme n'importe quel salarié, à qui on confie des tâches nouvelles ou qu'on fait déborder d'une demie-heure. On veut que les employés partagés fassent partie intégrante de chacune des équipes pour lesquelles ils travaillent. Cependant, quand on facture sept heures de travail et que le salarié travaille au final 10h car il faut finaliser la page web pour un festival, alors comment on récupère ces heures ? On n'a pas la réponse à cette question pour le moment. Disons que certains employeurs utilisent un peu trop souvent

l'augmentation du volume de travail en terme de temps au final, sans qu'il leur soit facturé ou rémunéré à l'employé. Donc aux employeurs adhérents de faire attention et de prendre conscience de cela aussi. »

Les conditions de travail des entrepreneurs culturels semblent donc ici s'appliquer à ces salariés du GE : polyvalence, flexibilité horaire et temps de travail non rémunérés. Un entrepreneur estime quant à lui que les postes et compétences proposées doivent être de haut niveau et, à la différence de reproduire des modes de faire, induire également des changements des pratiques professionnelles :

« Je ne suis pas du tout persuadé de l'intérêt de partager un poste de comptable. On peut déjà en trouver à temps partiel via un cabinet comptable, et pas si cher que ça. Ce qui est utile, c'est plutôt un responsable administratif et financier, avec des compétences de contrôle de gestion. Mais ça, dans le milieu culturel, on le voit comme un contrôleur des impôts, qui va me dire tout ce que je sais déjà et que je ne fais pas. Je l'ai vécu moi même, mais j'ai été très agréablement surpris. J'ai évolué dans ma considération de ça, avec quelqu'un de très compétent qui m'apportait des angles de vue et de réflexion que je n'avais pas vu tout seul, persuadé que j'avais déjà tout vu, des repères, des ratio, des méthodes... Et on sort en se disant que c'est utile. Et c'est pas un contrôle, c'est un partenaire. Je reste maître de mon activité, et libre de choisir ou pas de faire comme on me le conseille. Et ça en effet, c'est pas facile à faire, à accepter. »

Au sein de Culture et Coopération, deux des trois salariés du Groupement d'employeurs ont démissionné suite à des crises internes au cluster, notamment liées à son rapport au marché et à l'action publique. Tirillés entre des conflits interpersonnels et entre structures, ces salariés passaient en effet d'une structure à une autre et jouaient souvent un rôle de « boucs émissaires ». De manière privilégiée, c'est à travers ces salariés/prestataires, à la fois redevables au GE et aux employeurs, que se sont exprimées les tensions profondes entre deux visions stratégiques du dispositif. Enfin, MASphère a développé un GE de plus de vingt salariés, parmi lesquels de nombreux intermittents ou intervenants techniques, notamment sur des métiers du spectacle et de la diffusion. Cette forme de mutualisation semble convenir aux modes d'organisation des membres du cluster.

Si elles peuvent être considérées comme une contribution de l'économie de la culture à la création d'emplois, ces démarches de groupements d'employeurs confortent également des formes précaires et exigeantes du rapport de l'individu au travail. Pour les entreprises, qui pour certaines tentent de dévier des principes du temps passé comme elles le feraient avec leurs propres salariés, ce service semble adapté à certaines tâches spécialisées mais peu stratégiques. Pour les salariés, desquels souplesse et flexibilité sont attendus, deux facteurs principaux constituent des risques de précarisation. Le premier concerne les modalités de gestion du temps de travail et la rémunération du temps passé. Il est ainsi délégué à l'employé la responsabilité d'une articulation optimale de ses diverses missions - certains clusters non regroupés



spatialement impliquent des temps de déplacement conséquents - et du non-dépassement du temps de travail commandé par l'employeur au GE. Selon les missions et les entreprises concernées, les pratiques en vigueur sont cependant appliquées à ces intervenants, parfois mal vus lorsqu'ils privilégient le temps passé à la mission effectuée. C'est à ce salarié d'estimer en préalable le temps nécessaire à la mission demandée, sans disposer de l'assurance que son travail effectif s'y limitera.

Le second risque pour le salarié réside dans l'ambiguïté de son statut, tant vis à vis de l'entreprise employeuse que du cluster. Il est ainsi susceptible d'être mis en situation de porte à faux lorsque des conflits ou divergences séparent le cluster - ses dirigeants, ou son entreprise dominante - et l'employeur. Ce type de tensions, dont le salarié ne maîtrise d'ailleurs que rarement les tenants et aboutissants, sont susceptibles de générer des souffrances au travail.

Les Groupements d'employeurs constituent donc une réponse à des besoins des entreprises du cluster face à des tâches spécialisées, qu'elles concernent la gestion de la structure ou des activités liées à la communication ou à la représentation. Outre des difficultés fréquentes à sa mise en œuvre, cet outil de mutualisation ne constitue cependant pas une réponse originale aux conditions précaires et parfois exigeantes caractéristiques des métiers du secteur de la culture. Au contraire, et sans que ces salariés tirent un réel bénéfice symbolique ou affectif de ce mode d'organisation, les GE renforcent des représentations du rapport de l'individu au travail qui autonomisent et responsabilisent l'individu sans qu'un principe de solidarité fort soit affirmé en retour.

## **5. CONCLUSION : TROIS IDÉAUX-TYPES DES REPRÉSENTATION DES CLUSTERS CULTURELS SUR LEUR TERRITOIRE**

Au-delà de leurs singularités, les clusters musicaux observés peuvent être caractérisés selon des tendances générales, que l'on observe systématiquement. Celles-ci nous permettent, par un processus d'abstraction, de définir des idéaux-types des modalités d'articulation de projets de clusters culturels avec des dynamiques locales et politiques publiques.

Nous avons confronté les théories des clusters et districts industriels culturels et les modèles de territoires créatifs à des observations de terrain. Nous avons caractérisé un faisceau d'enjeux et de dynamiques qui se cristallisent dans ces clusters, tant via la représentation qu'en ont les entrepreneurs culturels et acteurs locaux que via l'hétérogénéité de leurs actions et modes d'organisation. Nous avons souligné l'évolutivité des rapports de force entre ces acteurs, au fil du temps, de dynamiques et d'événements, à la fois locaux et internationaux. S'interpénètrent en effet, tant dans le secteur économique des industries culturelles que dans l'action publique et les contextes locaux, des dynamiques locales, singulières, et des phénomènes extra-locaux, observés dans la plupart des métropoles.

Notre hypothèse nous a amenés à caractériser et corrélérer des phénomènes de création de clusters musicaux en France, des évolutions des pratiques d'entrepreneurs culturels associés à ces dispositifs, et des stratégies locales de valorisation du territoire, pilotées par des acteurs publics.

Nous n'avons pas mis évidence de lien direct de causalité entre ces dispositifs territorialisés et de nouvelles pratiques professionnelles des entrepreneurs culturels. Nous avons en revanche observé que ces clusters nourrissent des stratégies publiques de valorisation des territoires, voire qu'elles en constituent un catalyseur.

Sur la base de trois types de modalités relationnelles que nous avons pu observer, et que nous rappellerons ci-après, nous pouvons établir des tendances générales liées à ces dynamiques locales et à ses trois types de partenaires.

Sur ces bases, nous proposons une grille de lecture idéal-typique des contextes de création et de développement de ces clusters culturels sur les territoires locaux.

## **5.1. Les clusters se définissent par leur projet de mise en concordance de trois types de modalités relationnelles**

La spécificité culturelle des clusters musicaux les distingue de formes similaires de fédération spatialisée d'acteurs économiques dans d'autres secteurs économiques. Cette spécificité s'observe à travers trois modalités relationnelles que ce dispositif entretient pour son activité.

La première concerne ses modes d'organisation et d'action avec les entrepreneurs musicaux qui le constituent et, plus largement, un ensemble d'acteurs culturels. Les activités de ces entrepreneurs apparaissent fortement hétérogènes. Au-delà de métiers et tâches diversifiés et spécialisés au sein de l'industrie musicale, nous observons, dans la plupart des cas, une ouverture, ou une perméabilité, de ces clusters musicaux à d'autres métiers, qui relèvent souvent des industries culturelles, mais aussi des industries créatives. Mais au sein même de l'industrie de production de musique enregistrée, nous avons observé divers types de rapports au marché et au territoire, divers types de parcours et de rapports, parfois intimes, à l'entrepreneuriat. Les activités de ces acteurs économiques sont marquées par des pratiques et des modes d'organisation fortement ancrés, qu'ils relèvent d'un prolongement d'activités de création musicale ou d'un projet économique assumé au sein de chaînes de production. Ces pratiques s'appuient également sur des modes de faire et des modèles économiques, parfois faiblement formalisés, qui relèvent tout autant de tactiques et processus de recherche-action que de stratégies établies et déployées dans la durée. Les acteurs publics et les acteurs locaux occupent des places fortement variables dans ces pratiques. L'adhésion au cluster apparaît peu influencer sur ces modes de faire et relations aux territoires locaux. Lorsque les projets de ces acteurs impliquent le territoire, ou se définissent en lien avec les politiques publiques, leur inscription dans le dispositif de cluster ne modifie pas fondamentalement leurs modes de faire. Lorsque ces projets s'inscrivent dans une économie marchande, a-territorialisée et peu liée aux politiques publiques locales, le cluster ne constitue pas une ressource susceptible de modifier ces pratiques. Dans tous les cas, le cluster ne permet pas, en soi, l'émergence de pratiques nouvelles qui, notamment, contribueraient à dé-précariser les pratiques professionnelles et rapports de l'individu au travail propres à l'économie culturelle. Au contraire, les clusters contribuent au renforcement - via les groupements d'employeurs, par exemple - et à la généralisation - par la diffusion de ces modes de faire vers d'autres secteurs d'activité - de ces dynamiques de précarisation de l'individu au travail.

Un second type de relations lie le cluster aux acteurs publics. Ceux-ci interviennent toujours, financièrement et via leurs représentations du développement territorial local, dans les modalités de développement des clusters musicaux. Deux types de processus relationnels peuvent néanmoins être distingués, selon la place et le poids

de ces acteurs publics dans l'émergence du dispositif de cluster. Lorsque ces institutions sont à l'origine exclusive, de manière dominante, de la création des clusters, ils les abordent et les conçoivent comme des outils du développement territorial. L'objectif réside ici dans la valorisation, sur des marchés concurrentiels des territoires, des plus-values matérielles et symboliques des clusters culturels : ce sont les stigmates d'un dynamisme local, d'un cadre de vie attractif, et la forte valeur ajoutée symbolique de la création et de la culture qui sont ici recherchés. La structuration et le développement économique des acteurs culturels apparaît alors comme secondaire, voire parfois contradictoire avec ce positionnement. En revanche, lorsque ces institutions viennent en appui, en soutien, à un processus plus ancien de fédération et de qualification d'entrepreneurs culturels, maîtrisés par ceux-ci, les rapports de force entre ces deux types d'acteurs apparaissent davantage équilibrés. Même s'ils sont régulièrement remis en cause au gré de ruptures des priorités et modes de faire institutionnels, des compromis peuvent permettre que le cluster ne soit pas considéré uniquement comme un outil du développement territorial mais aussi comme une ressource, localisée, pour des réseaux d'acteurs culturels.

Enfin, ces clusters culturels entretiennent un troisième type de relations, avec le territoire, en tant qu'espace structurant et structuré, et ses acteurs locaux. La plupart des clusters observés, notamment lorsqu'ils reposent sur la concentration du dispositif en un site et dans une infrastructure, se développent sur des territoires en construction. Qu'ils relèvent administrativement de « quartiers prioritaires » dans le cadre de la Politique de la Ville ou de territoires créatifs pilotés par des stratégies institutionnelles volontaristes, les clusters culturels constituent des « chocs », sociaux, culturels ou architecturaux. Leur fonction territoriale réside ici dans l'enclenchement ou la catalyse de processus qui les dépassent, et que les acteurs publics eux-mêmes ne maîtrisent que partiellement. Ici encore, les modes de faire des acteurs culturels fédérés dans le cluster, et leur rôle dans l'émergence de ce dispositif, permettent de distinguer deux types de rapports au territoire et à ses acteurs, que le cluster est susceptible de renforcer, mais ne modifie que de manière marginale. Lorsque l'activité économique des entrepreneurs culturels implique, *a priori*, le territoire local et ses acteurs, tant comme ressource que comme partenaire, le cluster et l'identification située qu'il implique ne constituent qu'une étape dans un processus qui le précède. Il affirme localement des modalités d'action déjà expérimentées et qui structurent les modèles économiques de ces acteurs. Lorsque, à l'inverse, le territoire local et ses acteurs ne sont pas constitutifs des modalités d'action des entrepreneurs, le cluster ne constitue pas un vecteur de qualification des pratiques par leur territorialisation. Au contraire, les acteurs locaux comme les dynamiques locales en partie entretenues par les acteurs publics constituent un obstacle à cette qualification. Outre les avantages logistiques qu'il procure par des effets fédératifs et mutualistes, la territorialité du cluster devient ici un facteur dé-structurant pour les entrepreneurs

culturels.

Ces trois types de modalités relationnelles qu'entretiennent ces clusters culturels déterminent leur identité. Celle-ci se construit par un processus de mise en concordance de ces trois types d'hétérogénéités. Elle est assurée par les instances stratégiques et opérationnelles des clusters, ou du moins relève-t-elle de leur responsabilité. Ce processus permanent s'apparente ainsi à une construction de sens, sur la base d'un faisceau de représentations, de pratiques, de tensions et d'actions. Les actions et services initiés ou soutenus par les clusters culturels sur leurs territoires constituent des énonciations de ce processus identitaire. Et, selon les équilibres entre ces différentes modalités relationnelles, toujours instables et régis par des jeux de pouvoirs permanents, l'activité matérielle et symbolique du cluster est régie par la recherche de sa reconnaissance par ces trois types de partenaires.

## **5.2. Des tendances générales corrélées**

Sous ce prisme, les clusters culturels apparaissent donc en tension permanente entre des processus généraux, locaux ou extra-territoriaux, et des dynamiques singulières, liées aux acteurs culturels, aux acteurs publics et aux acteurs locaux. Des tendances générales peuvent cependant être caractérisées. Pour cela, de manière dichotomique, nous positionnons les clusters observés au regard de cinq types de critères. Sans chercher à instituer des relations de causalité entre ces critères, nous pouvons relever des corrélations entre eux, qui permettent de définir des tendances.

### **5.2.1. Clusters musicaux et clusters culturels**

Un premier couple de critères concerne le positionnement économique du cluster. Tous les clusters observés puisent leurs origines dans la mobilisation d'acteurs de l'économie musicale sur un territoire. Cependant, si certains ont gardé cette spécificité sectorielle, d'autres se sont ouverts à d'autres secteurs des industries culturelles.

	ParisMix	Mila	MASphère	Trempolino	Culture et Coopération	La Coursive Boutaric	Le Damier	PRMA
I. musicale	x	x	x	x				x
I. culturelles					x	x	x	

### **5.2.2. Initiative dominée par des réseaux privés d'entrepreneurs culturels ou par des acteurs publics**

Un second critère nous semble résider dans le partenaire dominant au moment de l'événement de création du cluster ou de sa reconnaissance institutionnelle. Ce rapport de forces est variable dans le temps. Il peut également consister en un équilibre des pouvoirs, négocié, entre ces deux types d'acteurs. Aucun cluster, ou du moins aucune dynamique fédérative territorialisée et reconnue comme telle, ne s'est développé sans intervention forte des acteurs publics.

Initiateurs dominants	ParisMix	Mila	MASphère	Tremolino	Culture et Coopération	La Coursive Boutaric	Le Damier	PRMA
Réseau actif en amont			x	x	x			x
Acteurs culturels								
Acteurs publics	x	x	x	x			x	
Equilibre					x	x		x

### **5.2.3. Cluster localisé ou pas dans une infrastructure immobilière**

Six des huit clusters observés disposent de bâtiments d'hébergement des activités. Cependant, pour trois d'entre-eux, cette infrastructure ne permet pas l'accueil des entreprises adhérentes du cluster. Elle est donc vouée à des services et ressources mis en place par le cluster.

	ParisMix	Mila	MASphère	Tremolino	Culture et Coopération	La Coursive Boutaric	Le Damier	PRMA
Situé	x	x				x		
Pas situé							x	x
En partie situé			x	x	x			

### **5.2.4. L'implication ou non du territoire et des acteurs locaux**

Certains clusters entretiennent des liens forts avec des acteurs du territoire ou appuient leurs activités sur des dynamiques ou événements locaux. Dans ces clusters, les entreprises adhérentes développaient déjà ces pratiques avant leur implication dans ce dispositif, qui a pu les renforcer.



	ParisMix	Mila	MASphère	Tremolino	Culture et Coopération	La Coursive Boutaric	Le Damier	PRMA
Liens			x	x	x	x		x
Pas/peu de liens	x	x					x	

### ***5.2.5. L'implication dans des politiques locales de territoire créatif ou de développement local***

Parmi les clusters musicaux observés, seul Le Damier répond à une stratégie institutionnelle de structuration des acteurs sur le territoire régional. Les autres relèvent soit de politiques de développement local - avec notamment des implantations sur des territoires « prioritaires » en Politique de la Ville - soit de stratégies plus ou moins volontaristes de la part des acteurs publics de construction de territoires créatifs.

	ParisMix	Mila	MASphère	Tremolino	Culture et Coopération	La Coursive Boutaric	Le Damier	PRMA
Terr. créatif				x	x		-	
Dev. local	x	x	x			x		x

Ces différents critères généraux peuvent être mis en perspective les uns avec autres, afin de dégager des tendances de corrélations.

Il apparaît ainsi que les clusters issus de dynamiques de structuration d'acteurs culturels enclenchées en amont de sa création sont les plus impliqués sur leurs territoires. Cette implication locale peut être maintenue si ces acteurs s'avèrent en mesure de peser dans des rapports de force avec les acteurs publics. Ceux-ci peinent à intégrer dans leurs politiques et pratiques les spécificités de l'économie de la culture. Lorsque ces clusters intègrent des bâtiments ou s'implantent sur des territoires qui sont l'objet de politiques publiques de valorisation de la créativité, ces dynamiques économiques et territoriales sont freinées ou stoppées. Les réseaux constitués deviennent intégrés à des stratégies de construction identitaires et de valorisation du territoire. Leurs spécificités économiques ne sont plus respectées. Sont principalement valorisées leurs activités liées à l'animation culturelle événementielle locale et à la re-qualification des territoires. Celles-ci alimentent des processus de re-dynamisation commerciale et de gentrification ou de développement de l'attractivité du territoire vis à vis d'habitants, acteurs économiques ou d'une clientèle touristique. L'implantation sur des sites patrimoniaux renforce ce second processus.

Les clusters créés majoritairement sur une initiative institutionnelle parviennent à fédérer des acteurs culturels. Cependant, ceux-ci tirent pour principal bénéfice de ces démarches des effets d'aubaine qui leur permettent de mener leurs projets dans des conditions matérielles plus confortables. La mutualisation de ressources techniques et humaines constitue le principal effet de ces clusters. Les dynamiques de coopérations entre ces entrepreneurs et d'implication de leurs activités sur les territoires ne se développent que de manière marginale. Les équipes des clusters, fortement dépendantes des collectivités locales tant financièrement que pour leur stratégie et leur gouvernance, s'avèrent peu en capacité de faire concorder les hétérogénéités économiques, politiques et locales. Au gré des attentes des financeurs et des priorités des politiques publiques, ces clusters constituent des ressources pour l'action publique. Ils sont mobilisés dans des processus de requalification urbaine, de gentrification ou de promotion territoriale.

Dans les deux cas, ces processus généraux convergent vers une même tendance. A part La Coursive Boutaric qui semble avoir pu trouver un équilibre entre action locale et activité marchande, ces différents parcours de clusters participent, in fine, peu au développement économique des entrepreneurs culturels par l'enclenchement de démarches innovantes. Ils contribuent en revanche au développement des territoires, tant matériellement que symboliquement. Les clusters culturels se distinguent donc ici fortement d'une part de clusters relevant d'industries davantage créatrices d'emploi et de richesses, mais au pouvoir symbolique plus pauvre, et d'autre part d'autres formes de fédération spatiale d'acteurs culturels, dont les friches culturelles, squats d'artistes et autres tiers-lieux. Sous le prisme des clusters musicaux, les politiques institutionnelles de construction de territoires créatifs diminuent donc les capacités d'action et de création des acteurs culturels [Markusen, 2006 - Harvey, 2001]. Moins soutenus pour ces activités structurantes et davantage contraints à d'autres formes d'activités valorisantes pour le territoire, les entrepreneurs musicaux deviennent principalement, dans ce contexte, les arguments d'un processus communicationnel de mise en intrigue du territoire. Les clusters culturels constituent ainsi des ressources nouvelles - même si leur coût public peut s'avérer important - pour une économie du territoire et sa valorisation sur un marché international. Nous retrouvons bien ici des processus locaux de production de valeur marchande à partir de ressources culturelles et de l'économie de la création. Sous ces dynamiques de clusters, du moins, les industries culturelles ne sont plus l'objet mais le sujet des politiques publiques culturelles et économiques.

### **5.3. Idéaux-types des rapports des clusters culturels avec leur territoire**

Sur la base de l'analyse de nos observations, ces tendances générales soulignent que les deux grands types de dynamiques pouvant mener à la création d'un cluster culturel apparaissent converger en un paradigme commun, qui se définirait par la valorisation d'un ensemble d'activités relevant des industries culturelles au profit premier de politiques territoriales [Djian, 2005]. Sous ce paradigme, nous pouvons tenter, par abstraction, de rendre visibles des phases et des moments qui permettraient de retracer, dans leurs singularités, ces histoires de clusters. Nous définissons pour cela trois idéaux-types des modalités relationnelles des acteurs locaux qui interviennent dans les dynamiques de création de clusters culturels : un idéal-type mutualiste, un idéal-type communicationnel, et un idéal-type localisé. Pour chacun d'eux, ces relations déterminent des fonctions du cluster, idéal-typiques elles aussi, ainsi que les représentations [Godelier, 1984 (2010)] qu'en ont les trois types d'acteurs identifiés - entrepreneurs culturels, acteurs publics, acteurs locaux du territoire. Ce sont les fonctions combinées de réalités matérielles et de réalités idéelles, non-matérielles et produites par un inévitable acte de pensée, qui nous permettent de poser ces modélisations relationnelles.

Ces idéaux-types doivent en effet être considérés comme des modèles, construits *a priori* sur la base d'une « univocité de traits partiels, spécifiques et distinctifs » [Moeglin, 2007, p. 155]. Sous cette conception, ces idéaux-types « wébériens » permettent de caractériser les comportements effectifs des acteurs observés, qui peuvent emprunter à un, deux ou trois de ces modèles. Les éventuelles évolutions des modes de fonctionnement de ces acteurs au fil du temps n'impliquent pas de modifier ou adapter ces modèles, mais se caractérisent par de nouveaux équilibres entre eux.

Nous définissons ainsi trois modèles idéaux-typiques de développement des clusters culturels :

- **un modèle mutualiste** : le cluster se développe à l'initiative d'acteurs économiques qui lui pré-existent et constituent un réseau ou un pôle économique visible et reconnu sur le territoire. Cela leur confère des pouvoirs et une capacité de peser dans les rapports de force avec les institutions. Il a pour objet prioritaire d'optimiser l'action économique des entrepreneurs ;

- **un modèle communicationnel** : le développement du cluster relève d'une initiative institutionnelle. Elle peut s'appuyer sur des réseaux d'acteurs qui pré-existent au cluster mais ceux-ci sont dominés par l'institution. Le cluster a ici pour objet prioritaire la valorisation du territoire, notamment par son développement social, économique et urbanistique, et confère une place centrale aux discours et actions de communication ;

- **un modèle localisé** : le développement du cluster relève d'une initiative institutionnelle. Elle peut là aussi s'appuyer sur des réseaux d'acteurs qui pré-existent au cluster mais ceux-ci sont dominés par le projet institutionnel. Le cluster a ici pour objet prioritaire l'exploitation d'un lieu ou d'un espace emblématiques sur le territoire, dans un objectif de patrimonialisation et de vivification symbolique.

Ces modèles constituent des idéaux-types. Chaque cas singulier observé ne peut se réduire à l'un ou l'autre de ces modèles, mais peut être considéré à l'aune de ces trois prismes, afin de caractériser les types de relations développées entre acteurs économiques, acteurs locaux et acteurs institutionnels. Chacune des situations réelles pourra donc emprunter des traits à un, deux voire même à l'ensemble de ces modèles. La référence à ces trois idéaux-types peut également permettre de caractériser une mutation majeure ou une rupture des modalités de fonctionnement d'un même cluster au fil du temps.

Neuf variables, présentées ci-dessous, sont ainsi définies. Elles sont issues du croisement de chacun de ces trois idéaux-types de développement d'un cluster culturel avec les modes d'organisation et d'action des trois types d'acteurs en situation d'interdépendance via le dispositif de cluster culturel : les entrepreneurs culturels adhérents, les acteurs locaux du territoire, et les institutions et pouvoirs publics.

Idéal-type	Fonction du cluster	Ce que représente le cluster pour...		
		... les entrepreneurs culturels	... le territoire	... les institutions
<b>Mutualiste</b>	Dispositif d'optimisation de filières économiques distinguées	Des opportunités de réduction de charges, d'hyper-spécialisation et de distinction sur le marché	Un réseau d'acteurs culturels et de relations socio-économiques localisées	Un outil de structuration du réseau local d'acteurs culturels et d'ouverture sur d'autres territoires
<b>Communicationnel</b>	Outil institutionnel de valorisation du territoire	Un outil de mise en visibilité, mais un obstacle à la structuration de réseaux locaux d'acteurs	Un signifiant, qui contribue à construire le territoire par la culture et annonce une gentrification	Un espace de cristallisation de ressources productives et une énonciation du territoire par des discours pour sa distinction
<b>Localisé</b>	Outil institutionnel d'exploitation d'un lieu emblématique	Un outil distinctif, au sein d'un tissu hybride d'acteurs « créatifs ». Une diversification potentielle des partenariats	Un patrimoine, un pôle central autour duquel le territoire est rendu visible et lisible	Un lieu, patrimoine matériel et symbolique, qui légitime et re-présente l'histoire du territoire

Figure 33 : Tableau synthétique de présentation des trois idéaux-types de clusters culturels et des représentations induites pour les trois principaux types de partenaires inter-dépendants.

Nous nous sommes appuyés ici sur une industrie culturelle singulière, l'industrie de production de musique enregistrée. Nous avons constaté que, pour les clusters comme pour les entrepreneurs qui les constituent, cette frontière sectorielle n'est finalement que rarement constitutive des activités menées.

Si l'industrie musicale présente des spécificités au regard d'autres industries culturelles et des industries créatives, dans l'action économique et la structuration territoriale, ces spécificités se traduisent davantage par des pratiques et usages que par des filières structurées et relativement étanches entre elles.

Si la constitution de notre population observée trouve ici les limites de sa concordance avec des situations vécues, la lecture idéal-typique qu'elle nous a permis de poser nous semble pouvoir être mobilisée pour une observation, plus large, de formes de spatialisation d'activités économiques relevant des industries culturelles et des industries créatives.

Au fond, l'enjeu soulevé ici réside dans les dimensions matérielles et symboliques des activités économiques en situation de structuration par les territoires.

Les idéaux-types proposés peuvent ainsi constituer un cadre général de caractérisation, dans le temps, de phénomènes socio-économiques qui mettent en jeu des acteurs des industries de l'immatériel et de la connaissance avec des politiques publiques de gestion des territoires.

## BIBLIOGRAPHIE

AUGE Marc, 1992, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 150 p.

BACKLUND Ann-Katrin & SANDBERG Ake, 2002, « New Media Industry Development : Regions, Networks and Hierarchies. Some Policy Implications », in *Regional Studies*, 36, p. 87-91.

BAKER Sarah & HESMONDHALGH David, 2011, *Creative labour, Media work in three cultural industries*, Routledge, London, 264 p.

BAPTISTA Rui & SWANN Peter, 1998, *Do firms in clusters innovate more ?*, *Research Policy* 27 (5), p. 525–540.

BARABEL Michel, CHABAULT Denis, MEIER Olivier & TIXIER Julie, 2009, « La dynamique de territoire et l'évolution d'un pôle de compétitivité : le cas de Cosmetic Valley », in *Management & Avenir*, 5/25, Management Prospective, 428 p., p. 144-163.

BECATTINI Giacomo, 1992, « Le district italien une notion socio-économique », in *Les régions qui gagnent*, PUF, Paris, p. 35-55.

BENHAMOU Françoise, 2015, *Politique culturelle, fin de partie ou nouvelle saison ?*, La Documentation française, Paris, 150 p.

BENHAMOU Françoise, 2011 (2000, 1996), *L'économie de la culture*, La Découverte, Paris, 126 p.

BENJAMIN Walter, 2010 (1936), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Alia, Paris, 77 p.

BENJAMIN Walter, 2006 (1934), *Paris, capital du XIXe siècle – Livre des passages*, Ed. du Cerf, 976 p.

BOSCHMA Ron, 2005, *Proximity and Innovation: A Critical Assessment*, *Regional Studies*, 39: 1, Utrecht, p. 61-74.

BOUQUILLION Philippe, MIEGE Bernard & MOEGLIN Pierre, 2013, *L'industrialisation des biens symboliques les industries créatives en regard des industries culturelles*, PUG, Grenoble, 252 p.

BOUQUILLION Philippe & LE CORF Jean-Baptiste, 2010, *Les industries créatives et l'économie créative dans les rapports officiels européens*, Rapport pour le département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'étude des médias, des technologies et de



l'internalisation Université Paris 8, 45 p.

BOUQUILLION Philippe & PAILLIART Isabelle, 2006, *Le déploiement des TIC dans les territoires*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 119 p.

BOYER Solène, 2012, « L'industrie musicale à l'ère numérique : redistribution et redéfinition des rôles », Web-revue des industries culturelles et numériques, consulté le 24 avril 2016.

BRANDELLERO Amanda & CALENGE Pierrick, 2008, *Le fonctionnement des filières des musiques du monde : une approche par les individus et les réseaux*, Etude réalisée pour la Ville de Paris, 52 p.

BRAUDEL Fernand, 2008 (1985), *La dynamique du capitalisme*, Flammarion, Paris, 121 p.

BRAUDEL Fernand, 1979, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe - XVIIIe siècles - Tome 1, Les Structures Du Quotidien*, Livre de Poche, 736 p.

CALENGE Pierrick, 2002, *L'industrie de la musique en France : géographie économique d'un secteur en mutation*, Ed. Volume 1:2, p. 101-118.

CALLEDE Jean-Paul (dir.), 2002, *Métamorphoses de la culture. Pratiques en périphéries*, MSH Aquitaine, Talence, 410 p.

CARRÉ Denis, LEFEBVRE Gilliane, MADEUF Bernadette, 2008, « Les pôles de compétitivité, territoires d'innovation », in *Hermès* 2008/1 n° 50, CNRS Editions, p. 39-46.

CAVES Richard, 2000, *Creative Industries: Contracts Between Arts and Commerce*, Harvard University press, Cambridge.

CHAUDOIR Philippe, 2007, *La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif*, GéoCarrefour, 82/3.

CHIAPELLO Eve, 1998, *Artistes versus managers*, Métailié, 257 p.

COHENDET Patrick, ROBERTS Joanne & SIMON Laurent, 2010, « Créer, implanter et gérer des communautés de pratique », in *Gestion*, HEC Montreal, vol. 35, p. 31-35.

COSTANTINI Stéphane, 2012, « Création de la rareté : de la notion de vivier à l'ère du numérique », in *L'industrie musicale à l'aube du xxième siècle. Approches critiques*, coord. MATTHEWS Jacob & PERTICOZ Lucien, L'Harmattan, Paris, 210 p.

CURIEN Nicolas & MOREAU François, 2006, *L'industrie du disque*, La Découverte, 128 p.

DACHEUX Eric, 2008, « L'espace public : un concept clef de la démocratie », in *L'espace public*, dir. WOLTON Dominique, Les Essentiels d'Hermès, CNRS Editions,

Paris, 153 p.

DAVALLON Jean, 2004, « Objet concret, Objet scientifique, Objet de recherche », in *Revue Hermès* 38, Paris.

DE LA HAYE Yves, 1984, *Dissonances : critique de la communication*, La Pensée Sauvage, Paris, 191 p.

DJIAN Jean-Michel, 2005, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Folio-Le Monde actuel, Gallimard, Paris, 197 p.

DURANTON G., MARTIN P., MAYER T., MAYNERIS F., 2008, *Les pôles de compétitivité – que peut-on en attendre ?*, Ed. Rue d'Ulm, Paris.

ESPOSITO Marc, 2015, *The London Music Industry Cluster. Can the cluster survive the epochal shift in proprietary rights?*, Harvard University & Ecole de Management de Grenoble, 51 p.

FLORIDA Richard & STOLARICK Kevin, 2006, « Creativity, Connections and Innovation: A Study of Linkages in the Montreal Region », in *Environment and Planning, A* 38(10):1799-1817.

FLORIDA Richard, 2002, *The rise of the creative class : and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, Basic Books, New York,

FLORIS Bernard, 2008, « Espace public et sphère économique » (2003), in *L'espace public*, dir. WOLTON Dominique, Les Essentiels d'Hermès, CNRS Editions, Paris, 153 p.

FRANCOIS Hugues, HIRCZAK Maud, SENIL Nicolas, 2006, « Territoire et patrimoine : la co-construction d'une dynamique et de ses ressources », in *Revue d'Economie Régionale et Urbaine*, n°5, pp. 683-700.

GARNHAM Nicholas, 2005, « From cultural to creative industries », in *International Journal of Cultural Policy*, 11:1, p. 15-29.

GINZBURG Carlo, 1989, *Mythes, Emblèmes, Traces*, Flammarion, Paris.

GODELIER Maurice, 1978, « La Part idéale du réel. Essai sur l'idéologique », in *L'Homme*, tome 18 n°3-4, *De l'idéologie*, p. 155-188.

GOFFMAN Erving, 1991, *Les cadres de l'expérience*, Editions de Minuit, Paris, 573 p.

GOFFMAN Erving, 1975, *Stigmate. Les usages sociaux du handicap*, Les Éditions de Minuit, Paris.

GOLLMITZER Mirjam & MURRAY Catherine, 2008, *From economy to ecology: A policy framework for creative labour*, Rapport préparé pour la Conférence canadienne des arts (CCA), Ottawa: CCA.

GREFFE Xavier & SIMONET Véronique, 2008, « La survie des nouvelles entreprises culturelles : Le rôle du regroupement géographique », in *Recherches économiques de Louvain* 2008/3 (Vol. 74), p. 327-357.

GREFFE Xavier & SIMONET Véronique, 2006, *Rapport d'étude sur les districts culturels*, DEPS, Paris.

GREFFE Xavier, 2002, *Arts et artistes au miroir de l'économie*, Paris, Economica.

GRESILLON Boris, 2014, *Géographie de l'art. Ville et création artistique*, Economica, Anthropos, Paris, 254 p.

GRESILLON Boris, 2002, *Berlin, métropole culturelle*, Belin, Paris, 352 p.

HALBERT Ludovic, 2008, *Les musiques du monde dans la métropole parisienne : poids, fonctionnement et enjeux*, Rapport d'étude pour les Faubourgs Numériques, LATTs, Université Paris Est, 58 p.

HARVEY David, 2001, « The capitalist Production of Space. From Managerialism to Entrepreneurialism », in *Spaces of Capital Towards a Critical Geography*, Routledge, New-York, 429 p.

HEINICH Nathalie, 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris, 370 p

HENRY Philippe, 2014, *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éd. de l'Attribut, coll. « La culture en questions », 256 p.

HUET Armel, ION Jacques, LEFEBVRE Alain, MIEGE Bernard & PERON René, 1978, *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

HERSCOVICI Alain, 1994, *Économie de la Culture et de la Communication*, L'Harmattan, Paris, 267 p.

JENKINS Henry, 2006, *La Convergence culturelle, Des médias au transmédia*, Armand Colin, 2013, 336 p.

JOUVENET Morgan, 2006, « La multiplication des pôles de la production et la créativité musicale électronique », in PERRENOUD Marc, préf. HENNION, Antoine *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, L'Harmattan, Paris, 250 p, p. 227-247.

KNOBEN Joris & OERLEMANS Leon, 2006, « Proximity and Inter-organizational Collaboration: A Literature Review », in *International Journal of Management Reviews*, vol. 2, no 8, p. 71-89.

KRACAUER Siegfried, 2008 (édition), *Le choc des métropoles*, Editions de l'Eclat,

Paris, 256 p.

LANDEL Pierre-Antoine & PECQUEUR Bernard, 2011, « L'opérateur territorial, vecteur du changement », colloque ASRDLF, Migrations et territoires, Fort de France, 14 p.

LARRUE Corinne, 2008, ss. coord. MELE Patrice, *Territoires d'action. Aménagement, urbanisme, espace*, L'Harmattan, Paris, 272 p.

LEBEAU Boris, 2014, Une « banlieue créative » dans le Grand Paris ?, *EchoGéo n°27, janvier-mars 2014*.

LANDRY Charles & BIANCHINI Franco, 1995, *The Creative City*, Demos, 66 p.

LUSSAULT Michel, 2009, De la lutte des classes à la lutte des places, Grasset, 221 p.

MALMBERG Anders, SÖLVELL Örjan & ZANDER Ivo, 1996, « Spatial Clustering, Local Accumulation of Knowledge and Firm Competitiveness », in *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* Vol. 78, No. 2, Uppsala, p. 85-97.

MARKUSEN Ann, 2006, « Urban development and the politics of a creative class : evidence from a study of artists », in *Environment and Planning A*38(10), p. 1921-1940.

MARKUSEN Ann, 1996, « Sticky places in slippery space : a typology of industrial districts », in *Economic Geography* 72, p. 293-313.

MARSHALL Alfred, 1920 (1890), *Principles of Economics : an introductory volume*, MacMillan & Co, London, 627 p.

MATTELART Armand, 2015, Communication transnationale et industries de la culture, Tome 3, Mines ParisTech, 395 p.

MCGUIGAN Jim, 2005, « Neo Liberalism, Culture and Policy », in *International Journal of Cultural Policy*, 11, p. 229-241.

MENGER Pierre-Michel, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris : Seuil, La République des idées, 96 p.

MEYRONIN Benoit, 2012 (2009), Marketing territorial, enjeux et pratiques, Vuibert, Paris, 226 p.

MIEGE Bernard, 2010, *L'espace public contemporain*, Presses Universitaires de Grenoble, 227 p.

MOEGLIN Pierre, 2012, dir. BOUQUILLION Philippe, *Creative economy, creative industries : des notions à traduire*, Presses Universitaires de Vincennes, 296 p.

MOEGLIN Pierre, 2007, « Des modèles socio-économiques en mutation », in *Les industries de la culture et de la communication en mutation*, L'Harmattan, 265 p.

MOLLARD, Amédée, 2001, « Qualité et développement territorial : une grille d'analyse théorique à partir de la rente », in *Économie rurale*, n° 263, mai-juin, p. 16-34.

NEFF Gina, 2005, « The Changing Place of Cultural Production: The Location of Social Networks in a Digital Media Industry », in *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, p. 134-152.

NOVARINA Gilles, 2014, « Des territoires et de leur atmosphère », in *L'économie territoriale en questions*, L'Harmattan, p. 49-60.

OAKLEY Kate, 2009, « The Disappearing Arts : Creativity and Innovation After the Creative Industries », in *International Journal of Cultural Policy*, vol. 15, p. 403-413.

ODIN Roger, 2011, *Les espaces de communication, Introduction à la sémiopragmatique*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble.

PAILLIART Isabelle, 1993, *Les territoires de la communication*, Presses Universitaires de Grenoble, 279 p.

PECQUEUR Bernard, ZIMMERMANN Jean-Benoît, 2004, *Économie de Proximités*, Hermès - Lavoisier, Paris, 264 p.

PECQUEUR Bernard, 2004, « Vers une géographie économique et culturelle autour de la notion de territoire », in *Géographie et culture*, n° 3.

PERRENOUD, Marc, 2003, « La figure du musicien. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse », in *Ethnologie française*, 2003/4 Vol. 3, p. 683-688.

PINCON Michel, PINCON-CHARLOT Monique, 2004, *Sociologie de Paris*, La Découverte, coll. Repères, Paris, 121 p.

PORTER Mickaël, 1998, « Clusters and the New Economics of Competition », in *Harvard Business Review*, p. 77-90.

PORTER Mickaël, 1994, « The Role of Location in Competition », in *Journal of the Economics of Business*, p. 35-39.

RAOUL Bruno, 1994, *Communication, territoire, mutations industrielles : l'industrialisation régionale entre développement local et globalisation. Le cas de l'industrie électronique en Bretagne*, Thèse de doctorat, Rennes, 526 p.

RAFFIN Fabrice, 2007, *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*, Logiques sociales, L'Harmattan, Paris, 306 p.

REYNAUD-CRESSENT Françoise, 1982, « La dynamique d'un oligopole avec frange : Le cas de la branche d'édition de livres en France ». In: *Revue d'économie industrielle*, vol. 22, 4e trimestre, p. 61-71.

- RICOEUR Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, coll. Points, Paris.
- ROUEFF Olivier, 2006, « Le terrain de l'avant-garde. Tension structurale et formation de compromis en contexte d'économie subventionnée », in PERRENOUD Marc, préf. HENNION, Antoine *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, L'Harmattan, Paris, 250 p.
- RYCHEN Frédéric & et ZIMMERMANN Jean-Benoît, 2009, *Industrial Clusters and the Knowledge Based Economy : from open to distributed structures ?*, Greqam, Aix-Marseille. 21p.
- SAGOT-DUVAUROUX Dominique *dir.*, *Les clusters ou districts industriels du domaine culturel et médiatique : revue du savoir économique et questionnement*, 2012, Granem, université d'Angers, 58 p.
- SCHLESINGER Philip, 2013, « Expertise, the academy and the governance of cultural policy », in *Media Culture Society*, 35: 27, p. 27-35.
- SCOTT Allen J., 2001, *Les régions et l'économie mondiale*, Paris, L'Harmattan, 187 p.
- SCOTT Allen J., 1999, « The US Recorded Music Industry: on the Relations between Organization, Location, and Creativity in the Cultural Economy », in *Environment and Planning A* 31, p. 1965-1984.
- STAR S.-L. & GRIESEMER J.-R., 1989, « Institutional Ecology, Translations, and Boundary Objects: Amateurs and Professionals », in *Social Studies of Science* vol. 19, no. 3, p. 387-420.
- STRYCKMAN Paul, 1992, « Espace et communication réflexion sur le sentiment d'appartenance », in *Communication et organisation*, 1.
- TALBOT Damien, 2009, « Enrichir la démarche proximiste : l'introduction de la dimension politique », 6es Journées de la proximité, Poitiers.
- THOMPSON John B., 1990, *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Stanford University, 362 p.
- THROSBY David, 1994, « "The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics" », *Journal of Economic Literature*, vol. 32, no 1, p. 1-29.
- VAN DER PLOEG F, 2006, « The Making of Cultural Policy. A European Perspective », in GINSBURGH V.A. & THROSBY D., p. 1183-1222
- VIVANT Elsa, 2014 (2009), *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Presses universitaires de France, Paris, 92 p.
- VIVANT Elsa, 2012, « Faire la ville avec les créateurs ? », in *La ville et ses créateurs, The city of creators*, Parenthèses, Paris, 247 p.



VOIROL Olivier, 2005, « Visibilité et invisibilité, une introduction », in *Réseaux*, 2005/1 (n° 129-130), 360 p., p. 89-121.

WEBER Max, 1995 (1922), *Économie et société*, Tome I, Plon, Paris, 650 p.

YON Jean-Claude, 2010, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Armand Colin, Paris, 320 p.