

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Inspection générale de l'administration des affaires culturelles

N° 2006 / 23

RAPPORT

sur

le soutien de l'Etat aux musiques dites actuelles

Michel Berthod

Anita Weber

inspecteurs généraux

mai 2006

RAPPORT
sur
le soutien de l'Etat aux musiques dites actuelles

SOMMAIRE

	Pages
Avant-propos	4
I – Les politiques	6
1) La prise en compte par l'Etat a été tardive, prudente et limitée	6
Les premières ouvertures	6
Des mesures fondatrices	6
Une nouvelle impulsion	7
2) La situation actuelle : une position marginale, des enjeux majeurs	8
Une position marginale	8
Faiblesse des moyens	8
Déficit d'image, déficit de légitimité	8
Inadéquation des critères d'appréciation des œuvres	9
Et pourtant des enjeux majeurs	10
Enjeux artistiques	10
Enjeux sociaux	10
Enjeux économiques	10
3) Des perspectives nouvelles	11
Le soutien de l'Etat ne se dément pas, mais ne s'amplifie guère	11
Des mesures positives annoncées au Forum	11

II – Les opérateurs	13
1) Les opérateurs de premier rang	13
Un mode d’organisation économique spécifique	13
Des opérateurs difficiles à dénombrer	15
2) Le CNV	16
Missions	17
Organisation et gestion	19
3) Les opérateurs de second rang	20
Les fédérations et groupement professionnels	20
Les opérateurs de soutien	20
Les opérateurs de service : l’IRMA	21
4) Le Hall de la Chanson	22
III – Les territoires	24
1) Les lieux de diffusion et de pratique	24
Les lieux aidés :	24
Les Zéniths	25
Les festivals	25
Les SMAC	25
Quelques éléments d’analyse des SMAC	27
Spécificité	27
Diversité	27
Fragilité	28
Propositions	28
Les festivals : un soutien sélectif	28
Les SMAC : des mesures d’urgence	29
inventer une nouvelle génération de lieux	31
2) Les politiques territoriales	31
Analyse	31
Les réseaux et les centres de ressources	31
Les résidences d’artistes	31
Propositions	32
Un partenariat stratégique Etat-collectivités-professionnels	32
Un programme d’action appuyé sur un fonds d’intervention	33
Une plus grande attention de la part des DRAC	34

IV – Les apprentissages	36
1) Enjeux	36
2) Situation	37
Des parcours autodidactes	37
Les écoles associatives	38
La formation professionnelle des artistes	38
Les musiques actuelles dans les enseignements spécialisés	39
3) Propositions	40
Ouvrir de nouveaux enseignements dans les écoles territoriales	40
Diversifier les profils des directeurs	40
Rapprocher secteur associatif et secteur public	40
Rapprocher Studio des Variétés et CNSM	41
V – Les marchés	42
1) Analyse	42
Poids économiques respectifs	43
Rapports de forces juridiques	45
2) Propositions	45
Mieux réguler les relations entre la scène, le disque et les médias	46
- entre industrie phonographique et radio-télévision	
- entre industrie phonographique et spectacle vivant	
- entre spectacle vivant et radio-télévision	
Elargir l’assiette de la taxe et le cercle de sa redistribution	49
Apporter un soutien plus volontaire à l’économie du disque	51
Conclusion	53
Annexes	
Lettre de mission	
Liste des personnes auditionnées ou consultées	
Liste des rapports consultés	
Liste des SMAC	

Avant-propos

Vous avez dit *musiques actuelles* ?

Le langage des professionnels de la culture serait-il structuré comme un inconscient ?

Le champ sémantique de l'expression *musiques actuelles* recèle bien des surprises : ainsi la musique dite *contemporaine* en est exclue, tandis que l'accord semble général pour y faire entrer les musiques dites *traditionnelles*.

Le champ esthétique des musiques actuelles, comme la sociologie de leurs publics, n'en sont pas moins surprenants par leur diversité : la musique techno, le hard rock et le rap y côtoient le jazz le plus classique aussi bien que le répertoire de Radio-Nostalgie.

Qu'est-ce donc qui fonde l'actualité de ces musiques, et qu'est-ce qu'elles ont en commun qui justifie qu'on en fasse un champ d'intervention spécifique et supposé homogène des politiques publiques ?

L'usage, confirmé par les diverses commissions ou instances de concertation invitées à se pencher sur ces musiques, comme par les institutions dédiées à leur soutien, les définit plutôt négativement : ne seraient actuelles ni la musique dite *classique*, ni les musiques *ancienne et baroque* (malgré le regain d'intérêt qu'elles suscitent dans la période actuelle), ni la musique *contemporaine* pourtant actuelle selon le sens commun, car toutes ces musiques seraient trop *écrites* et trop *savantes* pour être *populaires*.

Ainsi les chansons de Gainsbourg ou de Renaud ne seraient pas *écrites* ? Ainsi les musiques traditionnelles seraient parvenues jusqu'à nous sans l'intervention de *savants* ethnomusicologues qui ne les auraient jamais collectées et fixées par écrit ? Ainsi les DJ n'auraient-ils besoin que de peu de *savoir* technique et musical ? Ainsi les *Quatre saisons* de Vivaldi ne seraient pas une musique *populaire*, ni Luciano Pavarotti un chanteur capable de remplir les stades avec des airs d'opéra dits classiques ? Tandis que le jazz, qui, à l'exception de quelques titres, n'a jamais enrichi les éditeurs ni les marchands de disque, pas plus que les producteurs de concert, aurait une audience assez massive pour être qualifiée de populaire ? Ainsi encore Keith Jarrett serait un musicien classique quand il enregistre l'Art de la fugue, et un musicien actuel quand il improvise en concert à Cologne ?

On en vient à soupçonner que ce qu'il y a d'actuel dans les musiques dites actuelles, c'est, avant tout, l'intérêt que leur portent et le ministère de la culture et les collectivités territoriales : depuis une vingtaine d'années pour celui-là, et pour celles-ci depuis plus et moins longtemps selon le genre de musique considéré.

C'est pourquoi, aussi écarté du sens commun que soit l'emploi technocratique des mots *musiques actuelles*, le présent rapport n'entend pas le remettre en cause. Les considérations qui précèdent visent seulement à ébranler quelques idées reçues un peu trop simples, et notamment celle qu'il y aurait dans les musiques actuelles moins de science et moins d'art que dans les musiques dites savantes. Mais, d'avoir été longtemps négligées par les pouvoirs publics, et par conséquent abandonnées aux seules lois du marché, ces musiques tirent une histoire administrative commune qui justifie que pour un temps encore elles reçoivent un traitement administratif commun, différencié de celui que reçoivent les musiques protégées depuis longtemps par le Prince ou par la République.

Mais le but de ce traitement ne devrait-il pas être de reconnaître la même valeur aux unes et aux autres et de mettre fin à cette ségrégation qui divise le monde de la musique ?

*

La commande du présent rapport porte principalement sur le soutien qu'apporte l'Etat à la musique vivante, mais elle n'interdit pas de replacer celle-ci dans l'ensemble de la filière musicale.

C'est pourquoi, après avoir rappelé la façon dont le ministère de la culture a mis en place depuis une vingtaine d'années de timides **politiques de soutien** aux musiques actuelles dans leur expression scénique, le rapport analyse l'état du spectacle musical et formule des recommandations en s'intéressant successivement aux **opérateurs**, aux **territoires** et aux **apprentissages**. Dans une dernière partie, la situation de la musique vivante est envisagée dans ses rapports avec l'ensemble des **marchés** de la filière musicale et des propositions sont faites pour rééquilibrer les rapports entre les différentes branches de la filière, avec le souci de préserver la diversité artistique et de favoriser l'épanouissement des nouveaux talents.

Précisons que ne seront pas abordées les questions des métiers, des statuts et de l'emploi, questions cependant centrales pour ce secteur où l'emploi repose presque exclusivement sur des CDD. Elles sont aujourd'hui largement débattues dans des instances prévues à cet effet parallèlement à la négociation de l'assurance-chômage des intermittents, et ont fait l'objet de nombreux rapports.

Chapitre premier

LES POLITIQUES

historique et enjeux

Un historique rapide de l'action du ministère et de ses services déconcentrés dans le domaine des musiques actuelles met en évidence l'existence de plusieurs phases pendant ces vingt dernières années. A certains moments, des efforts réels ont été faits pour intégrer ces musiques dans les politiques du ministère, mais, globalement, ils n'ont pas été à la hauteur des attentes et des besoins exprimés par les collectivités territoriales et notamment les villes moyennes.

1) La prise en compte par le ministère de la Culture a été tardive, prudente et timide par rapport à l'ensemble des domaines de la création.

Les premières ouvertures

C'est à partir de 1981, à l'initiative de Jack Lang et sous la direction de Maurice Fleuret, que l'État commence à montrer de l'intérêt pour le jazz en premier lieu, puis pour la chanson et les musiques du monde. Il intervient également dans un nouveau secteur : l'action musicale en soutenant des grandes fédérations de pratiques d'amateur (fanfares, harmonies, chorales). Les aides aux projets, les commandes s'appliquent alors au jazz, aux musiques traditionnelles, aux musiques du monde. C'est une première avancée, mais il faudra attendre l'arrivée de Bruno Lion au cabinet du ministre et de Michel Schneider en 1988 pour qu'elles concernent d'autres esthétiques constitutives des musiques actuelles : rock, musiques dites alors « amplifiées ».

Des mesures fondatrices

On retiendra, pour cette période, quelques mesures fondatrices :

- la création de **la Fête de la musique**, qui a témoigné d'une volonté d'ouverture à toutes les formes musicales, aux musiciens professionnels comme aux amateurs ;
- le lancement du programme Zénith et la construction du premier Zénith à La Villette ;
- les premières **mesures de soutien aux petites salles et aux festivals** ;
- **la création d'opérateurs associatifs** qui incarneront cette politique et aujourd'hui encore jouent un rôle majeur dans le développement des musiques actuelles : le Fonds de soutien au jazz et à la variété, le Studio des variétés, le Centre d'information du rock, l'Orchestre National de jazz, le Fonds d'action et d'initiative rock (FAIR) ;
- la création d'un **diplôme d'État (DE)** et d'un **certificat d'aptitude (CA)** pour l'enseignement du jazz et des musiques traditionnelles.

C'est l'époque où **s'affirme le soutien au rock et aux variétés**, qui constitue symboliquement une **avancée essentielle dans la reconnaissance de ces expressions musicales**.

Il faut également rappeler quelques mesures d'ordre législatif, réglementaire ou fiscal clefs :

- **loi de 1985 sur les droits voisins** (droits des interprètes et droits des producteurs de phonogrammes) et l'extension du champ d'activité des sociétés civiles de gestion de ces droits (Jack Lang) ;

- **création en 1986 du fonds de soutien aux variétés** et de l'association chargée d'en redistribuer le produit ;

- **baisse de la TVA sur le disque en 1987** (François Léotard) ;

- **en 1995, définition de quotas linguistiques** imposant 40% de chansons françaises à la radio (Philippe Douste-Blazy).

La volonté de mettre en place une politique dans ce domaine se traduit également par la création des **cafés-musique**, initiative interministérielle qui bénéficie du soutien du ministère de la Ville, des collectivités locales concernées, du Fonds d'Action Sociale. En 1995, ce programme sera abandonné au profit des **SMAC (scènes de musiques actuelles)**. On peut considérer que la reconnaissance institutionnelle de ce réseau de lieux, clairement identifiés, labellisés, subventionnés en partenariat avec les collectivités, marque une étape importante dans l'histoire des musiques actuelles.

Une nouvelle impulsion

A partir de 1997, Catherine Trautmann donne un nouvel élan à ce secteur. **Une Commission nationale des musiques actuelles est installée en 1998**. La présidence en est confiée à Alex Dutilh qui remet un rapport qui fait date sur le sujet.

Cette mission a permis de faire progresser en deux ans l'ensemble des crédits affectés à ce secteur. Six millions d'euros de mesures nouvelles cumulées ont été consacrés aux musiques actuelles en 1999 et 2000 (titre IV et titre VI). Cette augmentation est importante en valeur relative mais reste insuffisante. Elle s'accompagne de nouvelles dispositions concernant les scènes de musiques actuelles. Une circulaire (18 août 1998) incite à la création de nouvelles SMAC. Le ministère soutiendra alors 170 lieux pour des subventions variant de 7 500 à 350 000 €

Une structuration du secteur s'opère cependant peu à peu. De nombreuses fédérations se constituent ou se développent, réunissant les acteurs représentant différentes esthétiques : AFIJMA, FEDUROCK, FNEIJMA, ... Les réseaux territoriaux s'organisent.

Le programme des Zénith est peu à peu réalisé.

Il faut également noter le **rapport sur l'économie du disque**, commandé conjointement par Catherine Trautmann et par Dominique Strauss-Kahn à l'inspection générale de l'administration des affaires culturelles et à l'inspection générale des finances et remis en 1999. C'est en effet la première fois qu'un ministre de la culture s'est vraiment intéressé à l'industrie du disque et a tenté d'avoir une approche globale des problèmes qui s'y posent.

Par ailleurs, et cet élément est déterminant, **les collectivités s'engagent de plus en plus dans le soutien aux musiques actuelles** dont elles mesurent l'impact auprès du public, la richesse et le potentiel. La progression de l'investissement des grandes villes en témoigne,

ainsi que la progression des financements des collectivités. La participation des collectivités s'avèrera essentielle.

2) La situation aujourd'hui

Le secteur des musiques actuelles est encore marginalisé au sein du ministère : il souffre à la fois d'une faiblesse des moyens et d'un déficit d'image et de légitimité, et interroge les critères habituels d'appréciation des œuvres artistiques.

Pourtant, le ministère de la culture doit trouver les moyens de répondre aux enjeux artistiques, sociaux et économiques portés par ce secteur, qui sont des enjeux majeurs à l'heure actuelle.

a) Une position marginale

Faiblesse des moyens

En effet, les moyens alloués aux musiques actuelles restent faibles, qu'il s'agisse de **moyens budgétaires** – 18 millions d'€ (chiffres 2005), soit 2,7% du budget que le ministère consacre au spectacle vivant – **ou humains** : les personnes ayant en charge ces questions sont peu nombreuses.

En administration centrale, le développement du secteur repose sur l'engagement que l'on peut qualifier de militant d'un inspecteur (ils étaient trois, affectés à ce secteur, il y a quelques années) sur un effectif de 40 dont 25 pour le seul secteur de la musique. Dans les DRAC, la situation n'est guère plus brillante : une seule DRAC bénéficie d'un conseiller spécialisé dans ce domaine (la DRAC Île-de-France) et les musiques actuelles relèvent pour ce qui concerne la gestion des lieux, dans bon nombre de directions régionales, du département ou du conseiller « développement culturel » et non du conseiller chargé de la musique.

Déficit d'image

Images négatives, préventions contre les musiciens – le rocker est toujours le rebelle, encore plus dangereux aujourd'hui s'il est rappeur –, le public est perçu comme celui des jeunes de banlieues et des cités, vite assimilés aux casseurs à une époque passée, aux incendiaires de voitures aujourd'hui.

Le mélange des esthétiques regroupées dans un concept « fourre-tout » ne contribue pas à améliorer l'image. **Le qualificatif d'actuelles qui désigne ces musiques leur ôte de la crédibilité pour des responsables culturels plus proches, en général, de disciplines qui fondent leur légitimité sur la connaissance, le répertoire, l'histoire des arts.** « Si la chanson était de la musique, cela se saurait » disait un haut fonctionnaire responsable d'une institution musicale de renom.

Enfin, pour certains, les relations étroites qu'entretient le secteur avec le marché constituent une faute originelle. En effet, le monde des musiques actuelles est très tourné vers la réussite commerciale qui constitue le mode de consécration attendu. Le succès financier et médiatique passe avant la reconnaissance institutionnelle : on est là dans des logiques très étrangères à celles du ministère de la Culture, dont les acteurs des musiques actuelles eux-mêmes (musiciens, professionnels, etc...) se sentent souvent éloignés.

Déficit de légitimité

Si l'on poursuit l'analyse, on peut aller jusqu'à affirmer que le discrédit qui pèse sur ces musiques est révélateur des valeurs, des modes de pensée et de fonctionnement du ministère de la Culture, profondément marqué par « la culture cultivée », largement dominante. N'oublions pas que les premières mesures ont été reçues comme de véritables transgressions. Certains commentateurs y voyaient une évolution perverse de la politique culturelle qui, abandonnant ses objectifs initiaux, aurait fait « le lit de la barbarie ».

Ces réticences peuvent s'expliquer au-delà de positions idéologiques par l'histoire de ces musiques. En effet, le soutien aux musiques actuelles n'a jamais été justifié par la valeur attribuée à ses productions artistiques mais par la volonté de mener une politique culturelle pour la jeunesse.

Or, dans les différents domaines de la création, l'intervention publique est d'abord justifiée par la valeur des productions et non par les publics qui sont visés. Même si l'on sait que la plupart des champs artistiques ont des publics spécifiques, ce n'est pas ainsi qu'est légitimé le soutien de l'État. Dès les premières actions en faveur du rock, la « jeunesse » était désignée comme le public-cible, et pas n'importe quelle jeunesse, la jeunesse « en difficulté », celle des banlieues dont il fallait reconnaître les valeurs, les goûts et accompagner les pratiques. La dimension sociale de l'intervention, de façon paradoxale, a contribué au discrédit de cette politique. Dans la hiérarchie du ministère, hiérarchie des valeurs qui recouvre une hiérarchie sociale, l'artistique est premier. Ces « pratiques » musicales (rarement appelées œuvres) étaient perçues avant tout comme des pratiques populaires, celles des pauvres, et n'avaient pas vraiment droit de cité au sein du ministère.

Inadéquation des critères habituels d'appréciation des œuvres artistiques.

S'il est légitime que l'État préserve et valorise le patrimoine culturel national en cherchant à conserver « le meilleur », cela le conduit à avoir pour référence « l'excellence artistique », notion qui semble peu apte à servir de critère pour juger de l'innovation, de la création.

Dans le secteur des musiques actuelles, la rapidité d'évolution des technologies, des courants musicaux impose une évolution des critères d'appréciation. La notion d'excellence artistique conduit à figer l'œuvre et non à la voir et à la sentir dans son mouvement créatif. Comment le ministère habitué à chercher l'excellence dans l'œuvre clairement identifiée, répertoriée, voire muséifiée, peut-il se positionner par rapport à l'« actualité » de ces musiques ? Ce qui existe aujourd'hui n'existera peut-être pas demain. Rien n'est filtré par l'histoire, mais le mouvement produit l'histoire. En fait, les indicateurs d'appréciation habituels des œuvres se révèlent ici inadéquats. Ce sentiment est largement partagé par les acteurs des musiques actuelles.¹

L'art dit « contemporain », et non « actuel », est confronté à des problématiques semblables. Performances, œuvres éphémères, création numérique, esthétiques interactives nécessitent de nouveaux critères d'appréciation. Mais la comparaison s'arrête là, car la difficulté à renouveler des catégories du jugement esthétique ne conduit pas, en ce qui concerne l'art contemporain, à évacuer le concept d'œuvre (au contraire, il conduit à en étendre le champ d'application) et la relation au public est différente : bien qu'il emprunte souvent ses formes à des produits de masse, l'art contemporain ne s'adresse pas à un public populaire. A l'inverse les musiques actuelles s'adressent à des publics très larges mais leurs productions ne sont pas reconnues comme des œuvres à part entière. Le langage à cet égard est particulièrement significatif...

¹ On peut citer, par exemple, le propos du responsable national de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT) qui déclare : « Les fondements idéologiques du ministère de la culture doivent être revisités. »

Plus globalement, les musiques actuelles dérangent les modes de pensée et de travail classiques du ministère. En dépit des discours rassurants, le risque demeure de voir les musiques actuelles, vilain petit canard né dans les milieux populaires, élevé dans le nid du secteur privé, être renvoyé à ce seul secteur privé.

b) Et pourtant des enjeux majeurs

Malgré ses réticences et préventions diverses, le ministère de la Culture mesure les enjeux artistiques, économiques et sociaux de ce secteur.

Enjeux artistiques

Préserver la richesse et la diversité artistique du paysage musical est un enjeu essentiel, qu'il s'agisse de spectacle vivant ou de musique enregistrée.

L'on connaît la complexité du secteur et les difficultés qu'on peut rencontrer pour la mise en œuvre de cet objectif. Elles ne tiennent pas simplement aux résistances internes du ministère de la Culture que nous avons évoquées mais au fait que ce domaine de la création obéit aux logiques économiques du marché, et se trouve être l'objet d'une intense médiatisation. Face aux mécanismes habituels du secteur commercial qui tendent à privilégier la reproduction de formules qui marchent, à concentrer leur action sur quelques titres ou artistes, les productions originales innovantes doivent être diffusées : il s'agit bien là d'un enjeu de service public.

Enjeux sociaux : une demande sociale forte

Pour les raisons indiquées plus haut et de manière très paradoxale, **le secteur dont le ministère s'occupe le moins est celui qui intéresse le plus les Français.** La musique est devenue le loisir culturel préféré des français, comme l'a montré une enquête de la Sofres en mai 2005, conduite pour le compte de la SACEM. 74% des citoyens estiment que la musique est « indispensable » à leur vie et vient bien avant la littérature et le cinéma. Notons la place particulière qu'occupe la chanson, essentielle à la vie de chacun et l'un des meilleurs vecteurs de transmission de la « chose artistique ».

En effet, les pratiques musicales constituent la première pratique artistique et répondent aux goûts de la majorité des citoyens et non plus seulement de la jeunesse, même si elle est concernée au premier chef. En outre, les chercheurs ont constaté que les phénomènes culturels perçus au moment de leur apparition comme des phénomènes propres à la culture jeune, sans conséquences sur les générations concernées une fois franchi l'âge adulte, sont en fait des phénomènes générationnels qui continuent à se diffuser dans la société. L'exemple du rock est significatif. Il révèle que les changements de goûts et de comportements intervenus depuis la fin des années 1960 ont laissé des traces et marqué les mentalités et les moeurs.

Ainsi, les musiques actuelles ne peuvent être lues comme des phénomènes ponctuels et éphémères, portés uniquement par une culture « jeune ». Elles constituent un ensemble de pratiques et d'œuvres où chacun retrouve une part de son identité et de sa culture, et où se construit le patrimoine de demain. Ce qui justifie pleinement l'intervention de l'État.

Enjeux économiques

L'interpénétration du public et du privé, du spectacle vivant et du disque, rend difficile la mise en place d'une politique publique cohérente et efficace.

On peut remarquer que les pouvoirs publics, au-delà des mesures de régulation que nous avons citées (copie privée, quotas etc...) ont mis en place des outils économiques permettant au milieu de gérer lui-même l'intérêt général, plutôt que de financer directement ce secteur sur son propre budget. Les sociétés civiles constituent un levier économique important qui compense en partie l'insuffisance des soutiens du ministère.

3) Des perspectives nouvelles ?

Le soutien du ministère ne se dément pas mais ne s'amplifie guère.

Sur le plan budgétaire, le montant des aides que le ministère consacre à ce secteur montre depuis 1998, une légère croissance de l'effort financier (environ 1M€ par an) qui reste cependant très insuffisant.

Le ministère maintient sa présence avec le soutien qu'il apporte aux équipements (des SMAC aux Zénith), aux réseaux, aux artistes à travers les résidences ou l'aide accordée à des formations musicales (orchestres national du jazz, groupes divers etc...) aux répertoires qui sont aussi diversifiés que vivants et innovants.

En 2002, l'association pour le soutien à la chanson, les variétés et le jazz a été dissoute et remplacée par un établissement public : le Centre national de la Chanson, des Variétés et du jazz (CNV). Les fonds qu'il perçoit et redistribue sont cependant bien faibles comparés à ceux que gèrent les autres établissements publics de même nature (CNC et CNL) aussi bien qu'au fonds redistribués par les sociétés civiles au titre de l'action culturelle.

Grâce à l'action tenace des services, des diplômes d'enseignement sont délivrés à l'issue des formations qui y préparent : il s'agit des **CA et DE des musiques amplifiées**.

Les SMAC font l'objet d'un suivi attentif et une redéfinition de leurs fonctions est actuellement en concertation (contrats d'objectifs pluriannuels).

On doit cependant saluer les mesures récentes annoncées lors du Forum pour les musiques actuelles de Nancy, et mises en œuvre dès 2006 :

- **crédit d'impôt**, s'imputant sur l'impôt sur les bénéfices des sociétés, égal à 20% du montant total des dépenses réalisées en France pour la production et la postproduction d'un disque ou d'une vidéomusique, auxquelles il est possible d'ajouter les dépenses de développement de la carrière des artistes concernés ;

- création, au sein de l'IFCIC, d'un fonds spécial, doté par l'Etat, pour financer des prêts à faible taux aux producteurs de phonogrammes (jusqu'à présent, l'IFCIC ne leur apportait qu'une garantie) ;

- création d'un **Conseil Supérieur des Musiques Actuelles** qui se substitue à la Concertation Nationale (cf. discours de Renaud Donnedieu de Vabres le 6 octobre 2005). Celle-ci avait été mise en place au printemps 2004 à la demande des fédérations représentatives du milieu. L'objectif était de formuler un certain nombre de propositions relatives au développement de ces musiques sur l'ensemble du territoire national, propositions rassemblées dans un texte en date du 20 juillet 2005. La réflexion approfondie ainsi engagée devrait être poursuivie dans le cadre des travaux du Conseil National.

*

En conclusion provisoire, et même si l'on peut considérer que l'organisation de ce champ de la création est relativement récente, **en vingt ans les mesures prises pour les musiques actuelles sont, au bout du compte, peu nombreuses. On peut même penser qu'elles ne sont en rien comparables à ce qui a été fait dans le même temps pour le livre ou le cinéma si l'on considère les industries culturelles.**

Au terme de cette première approche, nous reprenons à notre compte l'un des constats fait par la concertation nationale : **« Au regard de leur diversité, de leurs spécificités artistiques et de leur capacité de renouvellement, et de par le lien étroit qui unit le renouvellement des esthétiques musicales et les évolutions de la société, les musiques actuelles sont insuffisamment prises en compte par les pouvoirs publics aussi bien sur le plan national que territorial ».**

Étant donnés les enjeux que nous avons rappelés, **l'intervention du ministère devrait se renforcer aussi bien pour soutenir le spectacle vivant que pour réguler le marché et veiller aux équilibres entre les différentes branches de la filière musicale.**

Chapitre II

LES OPERATEURS

Dans ce qui suit, on appellera opérateurs de premier rang les entreprises qui concourent directement à la rencontre vivante des artistes et du public, et opérateurs de second rang les organismes sans but lucratif qui, sans prendre part à la représentation, à la production ou à la diffusion des spectacles, rendent à ceux de premier rang des services de nature non commerciale.

Après avoir parlé des opérateurs de premier rang, et avant de parler de ceux de second rang, on s'intéressera au Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV), en raison de son rôle central de redistribution financière entre opérateurs de premier rang.

On fera une place à part **au Hall de la Chanson**, organisme à vocation patrimoniale qui ne s'adresse pas seulement aux professionnels, mais aussi au grand public.

*

Les opérateurs de premier rang

Il n'y a pas de musique sans auteurs ni interprètes, mais il n'y aurait pas non plus de musique vivante sans l'intervention d'agents économiques qui passent des commandes aux auteurs, engagent des interprètes, organisent des tournées, gèrent des lieux de représentation en ordre de marche, y font venir du public, rassemblent les financements nécessaires à ces opérations et rémunèrent tous ceux qui y apportent leur collaboration. Les activités de ces agents s'analysent en trois grandes catégories de fonctions, auxquelles la loi fait correspondre trois catégories de licence professionnelle, qu'il est possible de cumuler : la production (licence n° 2), la diffusion (licence n° 3) et la gestion des lieux de représentation (licence n° 1).

Dans l'ensemble des productions destinées à la scène (théâtre, danse, musique), la catégorie des musiques actuelles se distingue des autres genres artistiques par un mode d'organisation économique différent : les artistes y sont rarement les producteurs de leur spectacle.

Les metteurs en scène de théâtre, reconnus ou aspirant à l'être, ont presque tous leur «compagnie» : ce qui ne veut pas dire qu'ils sont à la tête d'une entreprise employant une troupe permanente, mais seulement qu'ils sont titulaires d'une licence d'entrepreneur de catégorie n° 2 qui leur donne le droit d'engager des artistes et techniciens intermittents du spectacle. Sauf quand ils sont eux-mêmes engagés par un théâtre national ou par un de leurs confrères mieux établis, par exemple directeur de CDN, ils produisent eux-mêmes le spectacle dont ils signent la mise en scène. Il en va de même des chorégraphes dirigeant des «compagnies» de ballet.

La plupart des chefs d'orchestre qui sont à la tête de formations musicales opérant dans le champ des musiques ancienne, baroque ou classique fonctionnent de la même façon : ils y

cumulent les responsabilités économique et artistique, et il n'y a guère que dans quelques orchestres symphoniques qu'on puisse observer que celles-ci soient dissociées (encore dans certains de ces cas la responsabilité économique revient-elle aux musiciens de l'orchestre constitués en coopérative ou en association).

En revanche, il est rare qu'un chanteur de variété, un orchestre de jazz, un groupe de rock ou un rappeur assume lui-même la responsabilité économique des concerts dans lesquels il se fait entendre. C'est un producteur, titulaire de la licence d'entrepreneur de spectacles n° 2, qui engage les artistes pour une série de concerts, qui embauche aussi, le cas échéant, les techniciens, loue le matériel utile ou s'assure la collaboration de prestataires de service, et qui négocie les conditions de représentation, soit directement avec les théâtres fixes (titulaires de la licence n°1) où seront données les représentations, soit avec un «diffuseur» (licence n°3) qui intervient comme un intermédiaire entre le producteur et les théâtres fixes.

C'est donc ce producteur qui rémunère les artistes, qui supporte tous les coûts de production, et c'est lui qui encaisse les recettes générées par l'exploitation du spectacle, soit qu'il émette lui-même la billetterie des représentations, soit qu'il se rémunère par un pourcentage sur la billetterie émise par le théâtre fixe ou par le diffuseur, soit encore qu'il ait vendu forfaitairement le droit de représentation du spectacle au théâtre fixe ou au diffuseur avec le quel il a contracté.

Autre différence avec le théâtre, la danse et la musique classique : le rôle des diffuseurs dans l'économie des musiques actuelles et des variétés. Alors que le metteur en scène de théâtre ou le chorégraphe, producteur de son spectacle, organise lui-même sa tournée, le producteur de variétés négocie rarement lui-même avec les théâtre fixes et recourt aux services d'un diffuseur. Celui-ci peut intervenir de différentes façons : soit en achetant le droit de représentation du spectacle et en le revendant aux exploitants de salle, soit en louant la salle et en émettant lui-même la billetterie, soit encore comme simple prestataire mettant en relation le producteur et la salle et assurant la promotion du spectacle.

Ce mode de fonctionnement peut surprendre bien des fonctionnaires, qu'ils appartiennent aux services de l'Etat ou à ceux des collectivités, ou même des élus territoriaux en charge de la culture, plus habitués à fréquenter les compagnies de théâtre ou de danse, ou les formations musicales classiques, que les artistes et les producteurs de musiques actuelles. Cependant, les auteurs du présent rapport n'entendent pas ici désigner cette particularité comme une bizarre exception, mais bien plutôt comme un exemple à suivre. En effet, il leur semble que les arts de la scène dans leur ensemble gagneraient à s'en inspirer, car la confusion des responsabilités artistique et économique ne favorise en général ni la créativité des artistes, ni la bonne gestion des entreprises culturelles.

Au demeurant, **ce mode d'organisation n'est pas sans ressembler à celui qu'on connaît dans le cinéma et dans l'audiovisuel**, et dont personne ne conteste ni l'efficacité économique, ni la fécondité artistique.

Comme dans le cinéma ou l'audiovisuel, plusieurs producteurs peuvent s'associer pour partager les investissements, les recettes et donc les risques afférents à un même spectacle, mais l'un d'entre eux aura forcément délégation pour gérer la production, et, de même qu'une chaîne de télévision peut coproduire les films ou les programmes qu'elle diffuse, de même un théâtre fixe ou un «diffuseur» peut entrer dans la coproduction d'un spectacle de variétés.

Les exceptions ressemblent aussi à celles qu'on observe dans le cinéma : de même que de jeunes réalisateurs, au statut professionnel encore incertain, autoproduisent leurs premiers courts métrages, de même de jeunes musiciens en quête de professionnalisation produisent eux-mêmes leurs concerts. A l'autre extrémité, il arrive que des réalisateurs chevronnés, à la notoriété incontestable et à la réussite financière confirmée, se transforment en producteurs de

leurs films, mais plutôt en coproducteur qu'en producteur délégué (et plus souvent à Hollywood qu'en France) : la même chose peut arriver à des artistes de variété à un haut niveau de starisation.

A certains égards, le rôle du diffuseur peut aussi se comparer à celui du distributeur de films.

Sur un point cependant, l'économie des deux systèmes diffère sensiblement.

Les producteurs de musique vivante n'ont pas, sur les utilisations secondaires et les produits dérivés des concerts qu'ils produisent, une maîtrise comparable à celle que les producteurs audiovisuels ont su conquérir : ils ne peuvent s'opposer à la captation ou à l'enregistrement du spectacle, sonore ou audiovisuel, en vue de sa diffusion par les ondes ou de sa fixation sur un phonogramme ou un vidéogramme, sauf si les contrats qu'ils ont passés avec les auteurs et les artistes interprètes leur reconnaissent ce droit. Or les usages de la profession sont tels que les artistes ont eux-mêmes des contrats avec des producteurs de phonogrammes, et parfois avec des radiodiffuseurs, et que c'est à ceux-ci qu'ils donnent en général la préférence, plutôt qu'aux producteurs de spectacle vivant, pour la raison que le disque, la radio et la télévision leur semblent plus utiles que la scène au développement de leur carrière, même si ceux-là passent pour leur apporter des revenus moins élevés que celle-ci.

On reviendra sur cet aspect des choses au dernier chapitre.

*

Il existe en France entre 15 000 et 25 000 entreprises de spectacle régulièrement autorisées. Le nombre de licences en cours est en effet d'environ 25 000, mais comme une même personne peut détenir des licences de deux ou trois catégories, le nombre d'entreprises est certainement inférieur. Faute de pouvoir en faire un décompte précis, on en est réduit à considérer qu'il est forcément supérieur au nombre de licences de la catégorie la plus répandue, à savoir la licence de producteur, délivrée à 15 000 titulaires.

Parmi celles-ci, combien d'entreprises ont pour activité principale la production, la diffusion ou l'accueil de concerts ou de spectacles de musiques actuelles ?

L'Officiel de la musique, annuaire édité par l'IRMA (centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles), **recense en 2005 un peu plus de 500 « agents et entrepreneurs de spectacle »**. Cette rubrique regroupe producteurs, diffuseurs et agents, et il est difficile d'en retrancher les opérateurs qui seraient seulement agent artistique². Mais il est probable que cette catégorie est peu nombreuse, et on peut retenir qu'il y a en France au moins 500 producteurs et diffuseurs de musique vivante.

Le même annuaire recense par ailleurs environ 900 « clubs, discothèques et salles de concert » susceptibles d'accueillir des concerts ou des spectacles de variété, environ 600 festivals et encore plus de 400 « associations et services culturels programmant des spectacles » et une centaine de « tremplins, concours et championnats ».

Ces chiffres semblent globalement compatibles avec le nombre d'affiliés au CNV comme avec le nombre de redevables : 2857 redevables pour 1031 affiliés à fin 2004

² Les dispositions du code du travail relatives à la profession d'agent artistique et celles de la loi du 18 mars 1999 modifiant l'ordonnance de 1945 relative aux spectacles se combinent pour autoriser le cumul d'une licence d'agent avec une licence d'entrepreneur de spectacle de 2^{ème} comme de 3^{ème} catégorie. Les rapporteurs s'interrogent sur le bien-fondé de cette disposition, peu compatible avec la logique juridique : comment peut-on être à la fois l'employeur des artistes et leur mandataire ?

(1147 affiliés à fin 2005). Tout opérateur qui émet une billetterie à l'occasion d'un concert ou d'un spectacle de variétés (hors musique classique ou contemporaine) est en effet redevable. En revanche, seuls sont affiliés ceux dont l'activité est assez régulière pour justifier l'ouverture d'un compte de « droits de tirage ».

Cependant, analysés par catégorie d'opérateurs, ils s'écartent assez sensiblement du recensement que fait le CNV de ses affiliés. Parmi ceux-ci en effet, on dénombre 306 opérateurs titulaires de la seule licence de producteur et 62 titulaires de la seule licence de diffuseur, mais on doit y ajouter 394 producteurs détenant aussi la licence de diffuseur, 16 qui détiennent la licence de théâtre fixe et encore 230 qui cumulent les trois licences. S'il est probable que les 246 opérateurs qui détiennent à la fois une licence de producteur et une licence de théâtre fixe sont rangés par *L'Officiel de la musique* dans la rubrique des « clubs, discothèques et salles de concert », en revanche le nombre total de producteurs et diffuseurs n'exploitant pas de lieu (306+394+62=762) dépasse largement le nombre de ceux qui figurent dans cet annuaire, tandis qu'au contraire les exploitants de lieux fixes affiliés au CNV (187 titulaires de la licence de 1^{ère} catégorie) sont beaucoup moins nombreux que ceux recensés par le même ouvrage.³

On peut en déduire que presque tous les producteurs et diffuseurs demandent leur affiliation au CNV, y compris ceux qui ne se déclarent pas auprès de *l'Officiel de la musique*, **et que beaucoup d'exploitants de salles négligent de le faire,** même quand ils apparaissent dans cette publication.

La plupart de ces opérateurs, qu'ils soient producteurs, diffuseurs ou exploitants de scènes vivent sans subvention du ministère de la culture ni des collectivités, et d'ailleurs n'en demandent pas. Ceux, peu nombreux, qui sont aidés le sont en général dans des proportions bien inférieures à celles des scènes généralistes (nationales ou conventionnées), des compagnies de théâtre ou des formations de musique classique soutenues par l'Etat, les recettes propres occupant presque toujours dans leurs comptes d'exploitation une part supérieure à 50 %, et souvent à 60 %.

C'est un des caractères du secteur des musiques actuelles que le financement par le marché, vécu comme le signe de la reconnaissance par le public, y est assumé non sans fierté, y compris par ceux dont les choix artistiques ou les conditions matérielles de rencontre avec le public ne facilitent pas l'équilibre d'exploitation.⁴

Mais pour en savoir plus sur ces opérateurs, il faut se reporter aux documents produits par l'établissement public qui assure entre eux une fonction centrale de redistribution financière.

**

Le CNV

Le *Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV)* est un établissement public à caractère industriel et commercial, créé par l'article 30 de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002, et dont les missions et l'organisation sont précisées par le décret n° 2002-569 du 23 avril 2002. **Il a pour mission principale de redistribuer le produit de la taxe sur les**

³ Ces statistiques ne prennent en compte que les licences dites temporaires, délivrées en application de la loi du 18 mars 1999. Elles négligent les licences dites définitives, délivrées sous le régime de l'ordonnance de 1945, et qui sont beaucoup moins nombreuses.

⁴ Est-ce la raison pour laquelle ils sont méprisés par ceux qui reçoivent beaucoup de subventions, et parfois aussi par ceux qui les distribuent ? Ou bien est-ce parce qu'ils sont méprisés, au nom de « critères artistiques », qu'ils seraient moins éligibles que d'autres ?

spectacles de variété aux entreprises qui l'ont acquittée et qui ont demandé leur affiliation. Le produit de cette taxe, créée en 1986, était auparavant affecté à l'Association pour le soutien de la chanson, des variétés et du jazz, qui en gère la redistribution, et dont tous les biens, droits et obligations ont été transférés au nouvel établissement.

Au taux de 3,5 %, cette taxe est assise sur la recette de billetterie (hors taxe) de chaque spectacle, ou, si l'accès au spectacle est gratuit, sur le prix de cession du spectacle. Sauf ce dernier cas, la taxe est donc acquittée par l'émetteur de la billetterie. Jusqu'en 2004, la perception de la taxe était assurée par les sociétés d'auteur, qui en reversaient le produit au CNV ; depuis le 1^{er} janvier 2005, le CNV assure seul la perception directe et intégrale de la taxe, sur la base des déclarations des redevables.

Comme au CNC, **l'affiliation au CNV ouvre droit à deux sortes d'aide de la part de l'établissement public : une aide automatique, appelée droit de tirage, en proportion de la taxe acquittée, et une aide sélective, sous forme de subvention ou d'avance remboursable,** attribuée après avis de commissions spécialisées selon l'objet de l'aide.

Le droit de tirage est ouvert à chaque entreprise affiliée, son compte étant crédité de 65 % de la taxe acquittée, nette des frais de perception. Il est mobilisé par l'entreprise affiliée à sa demande, et doit être affecté à ses activités de production, sans pour autant être comptabilisé comme une recette de production. **Les procédures sélectives** concernent respectivement les aides à la construction, à l'aménagement et à l'équipement de salles, les aides à l'activité des salles, les aides aux festivals, les aides à la production quand celle-ci se signale par une prise de risque particulière, les aides aux actions d'intérêt général concourant « à la structuration et au développement professionnel », et enfin des aides exceptionnelles aux entreprises traversant momentanément des difficultés imprévisibles et surmontables.

Depuis l'exercice 2003, **le produit de la taxe s'est stabilisé un peu au-dessus de 13 millions d'euros.** Les aides redistribuées en 2004 s'élèvent à 10 265 000 € dont 5 872 000 € au titre du droit de tirage (57%). Les aides sélectives à la production représentent 13,2% des sommes redistribuées, les aides aux salles 13,5% (8,2% en équipement, 5,3% en programmation), les aides aux festivals 8,3%, le soutien aux activités d'intérêt général 6,3%, les aides exceptionnelles 1,5%. S'agissant de l'aide à l'aménagement et à l'équipement de salles, le conseil d'administration, après débat, a confirmé l'éligibilité des projets portés par des collectivités territoriales.

La gestion de la taxe apporte des indications précieuses sur les redevables et les affiliés : sur leur localisation, leur forme juridique, certains caractères de leur activité.

Ainsi, en 2004, 20 % des redevables sont situés en Ile-de-France, mais ils acquittent 62 % du produit de la taxe. Si on ne comptabilise que les affiliés, 29 % d'entre eux sont situés en Ile-de-France, et ils acquittent 65 % de la taxe payée par les affiliés. Ce qui ne veut pas dire cependant que plus de 60 % des billets auraient été émis en Ile-de-France, puisqu'une partie de ces billets ont été émis à l'occasion de tournées organisées par des opérateurs ayant leur siège en Ile-de-France.

Observée à travers l'exercice du droit de tirage, la nature juridique des opérateurs fait apparaître que, sur 202 bénéficiaires en 2004, près de la moitié (47%) sont des associations, 35% des SARL, 8% des sociétés anonymes, 6,5% des structures publiques (régies, EPCC ou SEM), 2,5% des entreprises individuelles en nom propre. Mais les sociétés anonymes ont mobilisé près de 50% des droits de tirage attribués, et les SARL en ont mobilisé 31%, tandis que les associations en ont mobilisé moins de 8% et les structures publiques à peine plus de 1%.

Bien que tous les opérateurs puissent être considérés comme des PME, quelques uns d'entre eux concentrent une grande part du chiffre d'affaires de la branche. Classés par l'importance de la taxe acquittée en 2004, les vingt premiers en ont versé 53 % du produit, les dix premiers 34% et les trois premiers 12,5%. Sur les 2 857 redevables recensés cette même année, 2 192 ont acquitté moins de 1 000, ce qui veut dire que leur chiffre d'affaires n'a pas dépassé 29 000 €. A l'inverse 26 opérateurs ont acquitté plus de 100 000 €, la plus forte contribution s'élevant à près de 667 000 €, ce qui correspond à un chiffre d'affaires de presque 20 millions d'euros et représente 5% du produit de la taxe.

Au vu de cette dispersion entre un grand nombre de petites entreprises, il n'est pas surprenant de constater que beaucoup d'entre elles ont une activité encore plus intermittente que celle des artistes qu'elles emploient : en 2004, plus de la moitié des 1031 opérateurs affiliés n'ont pas acquitté la taxe. Face aux redevables ayant acquitté au moins une fois la taxe cette même année, le ratio affiliés actifs / redevables s'établit à 508/2857, soit à peine 18 %.

*

Si la mission principale du CNV est bien la perception et la redistribution de la taxe, elle n'en est pas la mission exclusive.

S'appuyant sur la définition très générale que la loi donne de son objet (« *soutenir la création, la promotion et la diffusion de spectacles de variétés* »), le décret du 23 avril 2002 relatif au CNV lui confie **trois missions non financières** :

- **assurer des prestations de service à titre onéreux,**
- **gérer un centre d'études et de documentation,**
- **réaliser, diffuser et commercialiser des publications, y compris sur des supports informatiques.**

Le décret précise la nature des prestations de service délivrées à titre onéreux : conseil et assistance à maîtrise d'ouvrage en matière d'implantation, d'aménagement et d'équipement de salles de spectacle, conseil en gestion, conseil en formation, prestations en matière de billetterie, de commercialisation, de communication et de promotion. Ces activités commerciales sont encore peu développées. Concentrées sur l'assistance à maîtrise d'ouvrage (sept contrats en 2004) et sur la promotion des spectacles des entreprises affiliées (achat groupé d'espace auprès de régies d'affichage), elles ont généré un chiffre d'affaires d'environ 900 000 € en 2004.

Les missions d'étude, documentation et publication sont sans caractère commercial, et justifient que le CNV reçoive une subvention de l'Etat qui, de 1 300 000 € en 2003 et 2004, a été ramenée à 1 000 000 € en 2005. On peut dire que les activités qui s'y rattachent sont encore dans une phase de préfiguration. Avec sagesse, dans la construction de son système informatique, le CNV a donné la priorité à ses missions financières, mais en envisageant dès maintenant les applications qui peuvent en découler en termes d'information économique. Pour compléter les informations ainsi obtenues, l'établissement prévoit de lancer chaque année une enquête à caractère économique et social auprès des entreprises du secteur.

La loi donne par ailleurs mission au CNV de contribuer « à la conservation et à la valorisation du patrimoine de la chanson, des variétés et du jazz ». Il faut savoir que la création de l'établissement public s'est faite par voie d'amendement gouvernemental au projet de loi devenu loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France. Pour justifier ce cavalier, il a paru expédient de donner au CNV une mission patrimoniale. On comprend pourquoi cette mission est passée sous silence par le décret d'application, comme par le règlement intérieur récemment adopté par l'établissement.

*

Le conseil d'administration du CNV compte vingt-six membres, dont « douze représentants des professions du spectacle de variétés » et « quatre personnalités qualifiées dans le domaine des spectacles de variétés ». Ces **seize membres, soit la majorité du conseil, sont désignés par le ministre de la culture « sur proposition des organisations professionnelles représentatives »**. Le conseil comprend en outre cinq représentants du ministre de la culture, trois représentants des collectivités territoriales et deux représentants élus par le personnel de l'établissement. Le président est nommé par décret, pour trois ans, parmi les membres du conseil, sans qu'il soit précisé qu'il doive appartenir à un collègue ou à un autre. Depuis la naissance de l'établissement, le président, récemment reconduit, appartient au collègue des représentants de la profession.

Le CNV est en outre doté d'un « conseil d'orientation placé auprès du président ». Ce conseil « émet des avis sur l'ensemble des activités du Centre et évalue l'accomplissement de ses différentes missions ». Ses membres, dont l'effectif n'est pas précisé par le décret, ainsi que son président, sont nommés par le ministre de la culture après avis du président du CNV. Il compte actuellement quatorze membres, dont huit appartiennent à des organismes professionnels, deux à des associations issues du milieu des collectivités territoriales (une association d'élus, une de fonctionnaires), un représentant d'une association de consommateurs et deux universitaires spécialistes des politiques culturelles.

Les commissions qui se prononcent sur les demandes d'aide, et dont la composition relève du règlement interne du CNV, sont composées presque exclusivement de professionnels, auxquels se joignent quelques représentants du ministère de la culture. Un comité des programmes réunit les présidents et vice-présidents des commissions, deux membres du conseil d'administration et deux représentants du ministère.

Le CNV est doté d'un directeur, nommé par décret après avis du président. Le directeur est ordonnateur des recettes et des dépenses. Il recrute et gère l'ensemble des personnels permanents et occasionnels. Les emplois permanents prévus au budget sont actuellement au nombre de vingt-deux (hors agent comptable).

On voit que les professionnels pèsent d'un poids très important dans l'administration du centre et dans la définition de ses orientations. Il semble que les différentes professions y soient représentées de manière assez équilibrée (au moins s'agissant des employeurs) car, d'après les témoignages recueillis par les rapporteurs, il arrive que les débats soient vifs, tant au conseil d'administration qu'au conseil d'orientation et dans les commissions, et qu'ils portent sur des questions de fond tranchées par des votes à la majorité. Les instances délibératives ne sont donc pas des chambres d'enregistrement et il est permis de penser que les débats qui les traversent, et dont la presse professionnelle se fait parfois l'écho, sont un signe de vitalité et de bonne santé de l'établissement.

La gestion administrative et financière semble mériter aussi une évaluation positive. Les rapporteurs n'ont pas recueilli de critiques à son endroit, et ils ont apprécié la qualité des informations qui leur ont été communiquées, comme celle des documents qui leur ont été remis (documents comptables et budgétaires, rapport d'activité). Le contrôleur financier de l'établissement confirme cette appréciation.

**

Les opérateurs de second rang

Faute de pouvoir les étudier tous, on s'intéressera seulement dans ce qui suit à ceux de ces opérateurs qui reçoivent un financement du ministère de la culture. Par ailleurs, on laissera de côté ceux dont la mission unique ou principale concerne la formation et qui seront étudiés dans le chapitre consacré aux apprentissages.

On peut classer les opérateurs de second rang en **trois grandes catégories** :

- ceux qui **fedèrent** les opérateurs de premier rang, en vue notamment de les représenter auprès des pouvoirs publics,
- ceux qui apportent aux artistes et aux opérateurs des **soutiens**, financiers ou en nature, sur des fonds provenant de l'Etat et des sociétés civiles, et parfois avec le concours de Radio-France,
- ceux qui apportent à l'ensemble des professionnels des **services d'information**, de documentation et de conseil.

Les fédérations et groupements professionnels

Dans cette première catégorie sont aidées par l'Etat la Fédurock (Fédération des lieux de musiques amplifiées/actuelles), la FSJMI (Fédération des scènes de jazz et de musiques improvisées), l'AFIJMA (Association des festivals innovants en jazz et musiques actuelles), la FAMDT (Fédération des associations de musique et danse traditionnelles) et la FNEIJMA (Fédération nationale des écoles d'influence jazz et musiques actuelles), pour au total 580 000 € en 2005.⁵

Comme elles fédèrent des opérateurs qu'on peut qualifier de territoriaux, parce que soutenus par les collectivités territoriales et parfois même créés à leur initiative (scènes, écoles et festivals), on y reviendra plus en détail au chapitre sur les territoires. Notons seulement ici que, si la subvention de l'Etat leur était retirée, cette décision serait perçue de façon très négative par les collectivités.

Sont aidés aussi des groupements de caractère associatif ou syndical dépourvus de cet enracinement territorial, mais auxquels la DMDTS reconnaît un rôle de « structuration professionnelle ». Cinq organismes en 2003, 2004, et 2005 ont à ce titre reçu des subventions comprises entre 7 000 € et 61 000 €: E Nov 1 (musique électro), Music Manager Forum France (syndicat des managers), Union des musiciens de jazz, Zone franche (musiques du monde) et Technopol (musique électro). Si ces subventions peuvent se justifier pendant deux ou trois ans pour aider à la création d'un organisme professionnel, on peut s'interroger sur leur pérennisation.

Les opérateurs de soutien

Ils sont au nombre de cinq.

Le plus important d'entre eux, le **Fonds de création musicale (FCM)** recueille des participations des sociétés civiles au titre de l'article L.321-9 du code de la propriété industrielle, auxquelles le ministère de la culture ajoute une subvention qui oscille entre 360 000 € et 590 000 € selon les années. Les aides distribuées par le FCM, destinées à favoriser la formation de jeunes artistes et l'émergence de nouveaux talents, vont aussi bien à la production de leurs spectacles qu'à celle de leurs premiers disques.

⁵ FAMDT 252 000 € AFIJMA 117 000 € Fédurock 89 000 € FNEIJMA 76 000 € FSJMI 46 000 €

L'association **Musique française d'aujourd'hui (MFA)**, quant à elle, ne soutient que la production phonographique, en visant le jazz, les musiques du monde et la musique contemporaine. Elle reçoit du ministère 176 000 € par an, à quoi s'ajoutent une aide de Radio-France et des participations des sociétés civiles.

Le **Fonds d'action et d'initiative rock (FAIR)** choisit chaque année quinze jeunes musiciens ou groupes de rock qu'il soutient par l'attribution d'une bourse (3 000 à 6 000 €), un appui à la communication et un soutien à la formation et à la professionnalisation. La subvention qu'il reçoit a été portée en 2005 à 254 000 €

Deux autres associations soutiennent la diffusion des musiques françaises à l'étranger : le **Bureau Export**, relayé par un réseau de bureaux et correspondants dans une dizaine de grands pays, y soutient la pénétration du disque français en même temps que l'organisation de tournées d'artistes français. **Francophonie diffusion**, de son côté, envoie des disques d'artistes francophones à près de deux cents radios réparties dans un grand nombre de pays francophones ou non. La subvention au Bureau export, de 216 000 € en 2003 et 2004, a été portée à 316 000 € en 2005. Celle à Francophonie diffusion s'élève à 65 000 €

Compte tenu de la grande proximité entre leurs objectifs respectifs, **il pourrait être rationnel de regrouper FCM, MFA et FAIR**, non pour fusionner les dispositifs, qui ont chacun leur raison d'être, mais pour simplifier la vie des opérateurs de premier rang, qui n'auraient plus à s'adresser qu'à un seul guichet, en même temps que pour économiser quelques frais de fonctionnement. De même, il y aurait plus d'avantages que d'inconvénients à **rapprocher le Bureau Export et Francophonie diffusion**.

Les opérateurs de services

La plupart des organismes cités sous les deux rubriques précédentes rendent aussi des services de documentation, information et conseil, soit à leurs membres, soit aux artistes et aux entreprises éligibles à leur soutien, et il en va de même du CNV. Mais ces activités de service restent accessoires par rapport à leur mission principale.

Aujourd'hui, **le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA)** reste le seul opérateur de services subventionné qu'on puisse qualifier de « chimiquement pur ». Créé en 1986, il a en effet fusionné en 1994 avec trois autres associations de même nature : le Centre d'information du jazz (CIJ), le Centre d'information des musiques traditionnelles et du monde (CIMT) et le Centre d'information rock, chanson, hip-hop, musiques électroniques (CIR).

L'IRMA se présente comme un centre de ressources ouvert à tous les professionnels des musiques actuelles et à ceux qui aspirent à le devenir, qui peuvent y trouver gratuitement information, conseil, orientation, et qui délivre, à des tarifs très raisonnables, des services de formation continue.

L'IRMA édite des publications destinées aux professionnels, notamment dans deux grandes collections : celle des guides annuaires (que les auteurs du présent rapport ont beaucoup utilisés), et celle des guides des métiers. A cette activité éditoriale, on peut rattacher le site Internet, ouvert en 1998, et dont la fréquentation n'a cessé de croître pour atteindre 3000 connexions par jour en moyenne (dont 75% en accès direct, ce qui prouve que le site est bien repéré par ses utilisateurs). L'IRMA gère en outre une librairie spécialisée, ouverte dans les locaux de son siège, dans le 20^e arrondissement de Paris. Pour la collecte de l'information, il s'appuie sur un réseau d'environ cent-vingt correspondants, dont près de soixante-dix en France et une cinquantaine en Europe.

L'activité de formation ne porte pas sur les disciplines artistiques, mais sur l'environnement économique et juridique des entreprises de spectacle et leur gestion. En 2005, l'IRMA a été organisateur ou prestataire de 87 stages qui ont accueilli plus de 700 stagiaires.

L'IRMA a été co-organisateur du ForuMa qui s'est tenu à Nancy en octobre 2005.

L'IRMA fonctionne avec une vingtaine de collaborateurs permanents, et **les ressources de son compte d'exploitation se partagent à peu près également entre ventes de biens et services et subventions**. La principale subvention vient du ministère de la culture (703 000 € en 2003, 718 000 € en 2004, 743 000 € en 2005), suivi loin derrière par l'ADAMI et la SACEM (respectivement 40 000 € et 36 000 € en 2004) et par la DRJS d'Ile-de-France (7 000 € en 2004). S'y ajoute une subvention de 28 000 € du Fonds de création musicale qui laisse perplexe, le FCM se finançant lui-même auprès des trois principaux soutiens financiers de l'IRMA.

La gestion de l'IRMA n'appelle pas de critique, mais elle est fragilisée par le recours à plusieurs emplois aidés (quatre emplois jeunes et un CES, aidés en 2004 à hauteur de 64 000 €), que l'association n'est pas sûre de pouvoir pérenniser sans ajustement de la subvention du ministère de la culture (c'est d'ailleurs ce qui a déjà motivé son augmentation en 2005).

Tous les usagers de l'IRMA interrogés par les rapporteurs se sont déclarés satisfaits de la qualité de ses prestations.

*

La question se pose de savoir si tous ou plusieurs de ces opérateurs de second rang ne devraient pas être rapprochés, voire fusionnés, au nom de la rationalité budgétaire. Certains vont même jusqu'à suggérer que les missions qu'ils exercent soient confiées au CNV, auquel seraient transférées les subventions correspondantes.

La concentration sur un même opérateur de missions voisines ou convergentes peut dans certains cas éliminer quelques doublons, et on a suggéré un peu plus haut de rapprocher d'une part trois opérateurs de soutien se finançant aux mêmes sources et tournées tous les trois vers le renouvellement des talents, et d'autre par deux organismes d'appui à l'exportation. Mais le regroupement de missions différentes par nature n'est pas forcément synonyme de rationalisation.

Le CNV remplit bien ses missions financières, et il est proposé dans le dernier chapitre de lui donner à cet égard des responsabilités encore plus larges. Parce qu'elle peut avoir des retombées importantes sur le plan de l'observation économique, ces missions doivent lui permettre de développer des services d'étude, de documentation, d'information sur la filière musicale qui seront utiles aussi bien à ses autorités de tutelle qu'à tous les professionnels et opérateurs de la filière.

En revanche, il ne semble pas opportun de l'alourdir en lui confiant la gestion des ressources documentaires et l'activité de conseil assurées par l'IRMA de façon très satisfaisante.

Institution patrimoniale, le *Hall de la Chanson* a vocation à étudier, faire connaître et mettre en valeur l'histoire de la chanson en France.

Créé en 1990 sous la forme d'une association dénommée *Centre national du patrimoine de la chanson et des variétés*, il reste doté de moyens modestes au regard de sa

vocation : six emplois permanents, une subvention de l'Etat de 350 000 € en 2004, portée à 500 000 € en 2005, à quoi s'ajoutent en 2005 des partenariats à hauteur de 170 000 €. Pour cette raison, **il opère principalement dans l'immatériel** : en partenariat avec d'autres institutions, il a créé une vingtaine de sites thématiques ou monographiques consacrés à l'histoire de la chanson, accessibles par le site portail www.lehall.com. Ces sites reçoivent environ 40 000 visites par mois.

Depuis 2005, il organise en outre des conférences-spectacles, associant un conférencier et un chanteur, qui sont accueillies à *la Maroquinerie* à Paris, mais pourraient tourner en d'autres lieux en région et font l'objet d'un projet d'émission pour Radio-France. Il a en outre co-produit un spectacle consacré aux chansons des années 30 composées par le Groupe des Six, «*Music-hall d'immeuble*», présenté au festival *Transeuropéennes* de Rouen.

Pour lui permettre de développer ses activités matérielles, il manque au Hall de la Chanson deux outils.

En premier lieu, **il devrait avoir les moyens techniques et scientifiques (en locaux, matériels et personnel) de recevoir et de conserver des supports phonographiques anciens et des documents graphiques** (originaux ou imprimés) que des collectionneurs ou leurs héritiers seraient prêts à lui léguer, lui donner ou lui confier en dépôt, comme cela s'est déjà produit de façon occasionnelle. Dans cette mission, il devrait être complémentaire, et non concurrent, des départements spécialisés de la BNF, à l'instar de l'IMEC ou de la BIFI.

En second lieu, **il devrait pouvoir disposer en permanence d'un lieu susceptible de recevoir du public**, où il puisse à la fois présenter les collections dont il aurait la garde et organiser ou accueillir des spectacles. Dès la création de l'association, logée dans la cité administrative du Parc de la Villette, il était prévu de lui affecter la Folie du Croisement, située derrière la Grande Halle, au bord du canal de l'Ourcq. Cette décision de principe ne s'est pas encore concrétisée, l'investissement nécessaire, pourtant modeste (1,5 M€), n'ayant jamais fait l'objet d'une priorité budgétaire.

En sortant ainsi de l'univers virtuel dans le quel il est à ce jour resté cantonné, le Hall de la Chanson pourrait, à une échelle plus modeste, devenir à la chanson ce que la BIFI et la Cinémathèque française sont ensemble au cinématographe.

Se poseraient alors deux questions : celle de l'élargissement de ses activités à d'autres genres musicaux inclus dans le champ sémantique des « musiques actuelles », et celle des modalités de gestion d'un organisme investi de missions ayant toutes les apparences de missions de service public. Si rien n'oblige à ce jour à renoncer à la forme associative (comme en témoignent les exemples cités plus haut de la BIFI, de la Cinémathèque française ou de l'IMEC), il y a tout lieu de penser qu'**un rattachement à la Cité de la musique répondrait à une forte logique institutionnelle**, pour peu qu'on veuille bien reconnaître que la chanson, c'est d'abord des paroles, mais c'est aussi de la musique...

On peut même ajouter que ce rattachement donnerait au Hall de la Chanson des atouts supplémentaires pour mieux développer ses activités, et que, pour la Cité de la musique, il viendrait conforter cette grande institution dans le sens d'un élargissement de ses publics et d'un renforcement du lien entre patrimoine et création.

*

Chapitre III

LES TERRITOIRES

Les historiens s'interrogent sur la question des origines des politiques en faveur des musiques actuelles : nationales ou locales ?

Sans entrer dans le débat, on notera un double mouvement qui donne à ces politiques une originalité par rapport à la vie culturelle des années 80 et dont les effets sont sensibles encore aujourd'hui. D'une part, elles proviennent d'initiatives locales nombreuses (MJC, éducation populaire, groupes locaux) et d'autre part, elles ont été légitimées et reconnues par des déclarations et des engagements de l'Etat dont la dimension symbolique a pu être déterminante. On ne peut pas dire que ces politiques soient le fait du volontarisme de l'Etat. Elles se distinguent de politiques de décentralisation comme la décentralisation théâtrale par exemple, décision du pouvoir central. Il s'agit, pour les musiques actuelles, d'une décentralisation qui n'est pas octroyée par le niveau central mais qui s'est imposée naturellement à partir du terrain.

Ces origines ne sont pas indifférentes à la situation des musiques actuelles sur l'ensemble du territoire. En effet, elles sont soutenues prioritairement par les collectivités et relativement éloignées des préoccupations des DRAC, même si les directions régionales sont parfois partie prenante. Ce sont essentiellement les villes, qui, sensibles aux demandes des jeunes, et parfois aux pressions de la population se sont engagées sur ce terrain. Elles ont construit des réponses qui se voulaient adaptées, mais qui s'avèrent aujourd'hui insuffisantes par rapport aux besoins.

De nouvelles politiques territoriales doivent être mises en œuvre. Elles requièrent une réflexion concertée et un effort financier de l'ensemble des pouvoirs publics auquel pourrait se joindre le secteur privé selon des modalités que nous présenterons ultérieurement.

Après avoir analysé le fonctionnement des lieux et des réseaux, nous tenterons de proposer quelques pistes pour l'action de l'Etat.

1) Les lieux de diffusion et de pratique

Les lieux aidés

Les lieux de diffusion et de pratiques musicales sont aussi diversifiés que ces pratiques elles-mêmes, de la structure de diffusion de 6 à 9000 places, type Zénith, à la MJC qui accueille des groupes et offre quelques studios de répétition, en passant par les lieux entièrement privés, nombreux à Paris et en Ile-de-France, mais présent aussi en province où ils sont souvent associés au commerce de détail des biens culturels (FNAC, Virgin et Espaces culturels Leclerc⁶). Nous nous attacherons uniquement à ceux qui sont identifiés et soutenus par le ministère de la culture, qu'ils soient labellisés ou pas.

⁶ Les Espaces culturels Leclerc sont les plus répandus : il en existe déjà plus d'une centaine, et il devrait y en avoir 120 à la fin de l'année 2006, localisés souvent dans les « entrées de ville ».

Malgré une hétérogénéité très grande, ces différents équipements concourent à des objectifs communs : **diffuser les musiques actuelles en proposant des spectacles professionnels, en offrant à des amateurs la possibilité de se produire sur scène et de travailler, accompagnés ou pas, dans des ateliers et des studios de répétition.**

Les Zéniths

Nous n'aborderons pas la question des Zéniths dont le rôle n'est pas contesté. Construits sous maîtrise d'ouvrage de la ville d'implantation, ils fonctionnent par délégation de service public assortie d'un cahier des charges assez exigeant, qui est inégalement respecté, ce qui constitue un réel problème. Le ministère participe uniquement à l'investissement, le fonctionnement étant à la charge de l'exploitant.

Ils répondent à des besoins bien identifiés de diffusion, leur mission n'étant pas d'accueillir les amateurs mais des artistes nationaux et internationaux confirmés. Avec le concepteur de ce réseau, Daniel Colling, on peut considérer qu'à une ou deux exceptions près le territoire français sera suffisamment équipé en salles de ce type, et que les objectifs de ce programme initié en 1981 sont pratiquement atteints dès que les projets en cours auront été réalisés. La construction de sept salles est programmée et devrait s'effectuer dans des délais rapprochés.

Les festivals

En 2004, le ministère a aidé 63 festivals consacrés aux musiques actuelles sur 394 soutenus dans toutes disciplines confondues, pour un montant de 3,4 M d'euros (soit 17% du financement public en moyenne : 20% pour les régions, 23% pour les départements et 40% pour les communes). Si le nombre de festivals aidés est relativement important, les budgets accordés à chacun sont faibles, sauf pour huit d'entre eux.

{ une phrase supprimée }

Les festivals ne sont pas des « lieux » au sens strict du terme, mais jouent un rôle essentiel dans la diffusion de ces musiques et sont très emblématiques. Pensons aux Transmusicales de Rennes, premier festival du genre qui a marqué profondément l'histoire, parce qu'il a su, avant tout autre, répondre à la demande de reconnaissance de nombreux groupes isolés, comme l'évoque le créateur du festival, Hervé Bordier. Pensons également à l'importance de la Fête de la musique, sorte de festival d'un jour, que s'est approprié l'ensemble de la population française et peu à peu européenne.

La politique de l'Etat est depuis longtemps réservée à l'égard des festivals, les mesures nouvelles étant en principe accordées seulement aux événements d'importance nationale et internationale ou qui jouent un rôle particulier en termes de création.

Les festivals jouent pourtant un rôle essentiel dans la diffusion et la reconnaissance de ces musiques, et sont un outil très efficace de démocratisation culturelle. L'affluence en témoigne. En 2005, on comptait 65 000 spectateurs au Printemps de Bourges, 95 000 aux Eurockéennes de Belfort, 88 000 aux Francofolies de La Rochelle.

Les SMAC, piliers des politiques des territoires

Le programme des cafés-musique, qui avait vu le jour en 1987, faisait suite aux aides apportées par l'Etat aux collectivités territoriales ou aux structures privées qui souhaitaient aménager leurs équipements de diffusion. La situation dans les banlieues (émeutes de Vaux-en

Velin) n'avait pas été étrangère au lancement de ce programme dont l'objectif était de créer des petits lieux de diffusion dans les zones sensibles et en milieu rural. Des subventions de fonctionnement étaient accordées, pour une durée de trois ans, aux lieux labellisés et l'Agence des lieux musicaux accompagnait la mise en place du programme.

En 1996, le ministère abandonne ce programme pour créer le dispositif des SMAC qui regroupera les cafés-musiques, les lieux dédiés aux musiques amplifiées, des lieux spécialisés (jazz) et divers lieux généralistes.

Ce bref rappel permet de mieux comprendre l'hétérogénéité du paysage actuel. **Près de 140 lieux dédiés aux musiques actuelles sont soutenus par le ministère, mais il reste difficile d'en établir la typologie.**

On peut affirmer qu'en général ils ne sont pas seulement consacrés à la diffusion et ont vocation à assurer répétitions et formation, et qu'ils s'adressent aux amateurs autant qu'aux professionnels. La seule référence reste la circulaire de 1998 qui lie convention et label, mais de nombreux établissements peuvent être considérés comme des SMAC sans avoir pour autant une convention en cours. Le paysage reste relativement confus quant aux missions remplies par chacun des lieux. La tentative d'organisation de ce réseau a conduit, en 2001, à distinguer des lieux dits « structurants ». Cette décision a suscité de nombreuses inquiétudes dans le milieu professionnel et chez les élus. Cette distinction est aujourd'hui abandonnée.

Les critères ont été redéfinis par la circulaire du 16 août 1998 : « une équipe, un lieu, un projet », triptyque sur lequel s'appuie la convention d'objectifs qui engage Etat et collectivités territoriales. Leurs obligations sont précisées : un minimum de diffusion (35 spectacles professionnels par saison), l'accueil des pratiques amateurs, l'accompagnement de projets artistiques, la formation, l'information.

En 2003, le ministre a demandé « de préciser l'étendue et les modalités de mise en œuvre du dispositif SMAC et de sa consolidation ».

D'après la DMDTS, « l'objectif est de constituer un réseau de SMAC, bénéficiant de contrats d'objectifs pluriannuels avec les collectivités publiques, sur la base d'un projet artistique et culturel, qui soient en mesure de jouer une fonction de soutien à la production et à la diffusion musicale complémentaire aux circuits commerciaux, participant ainsi activement aux objectifs de diversité musicale ».

Le ministère a soutenu en 2004 l'ensemble de ces lieux à hauteur de 7,5 M d'euros, soit près de la moitié du budget consacré aux musiques actuelles.

Une enquête réalisée en 2000 par la DMDTS, à partir d'un échantillon de SMAC, permet de faire les constats suivants :

- les subventions d'exploitation sont constituées de fonds publics à 95%, 5% provenant du mécénat le plus souvent local ;
- les aides publiques représentent en moyenne 50% des recettes, mais cet apport est très variable d'une SMAC à l'autre : dans certains lieux, il est de 20% seulement, pour 80% d'autofinancement ;
- l'Etat apporte environ 20% des subventions. Il n'y a pas de financement minimum sauf pour accompagner les équipements structurants. Conformément à la circulaire, le montant souhaité pour ceux-ci est de 75 000 €;
- les villes sont les principaux financeurs (55% minimum), régions et départements participent faiblement et de façon inégale, en moyenne 11% pour les régions, 12% pour les départements. Les taux d'autofinancement sont très élevés : de 50 à 80 % en moyenne.

- L'Etat accorde en moyenne 58 000 € par lieu, mais les subventions ont une grande amplitude : de 3 000 € à 350 000 €. Elles restent relativement faibles puisque seulement 52 lieux perçoivent une subvention supérieure à 58 000 €.

1.2 – Quelques éléments d'analyse sur les SMAC

Nous ne nous attarderons pas sur les Zénith pour les raisons indiquées ci-dessus, et nous nous intéresserons davantage aux SMAC, éléments structurants de la scène artistique régionale.

Leur situation est complexe et sensible.

- **Ce sont des structures spécifiques et revendiquées comme telles par leurs concepteurs et utilisateurs** : atmosphères particulières...configuration de salles sans fauteuils permettant une liberté de mouvement des spectateurs, acoustiques adaptées, programmation avec des délais très courts etc...

Jean Hurstel avait montré, dès 1984, dans un rapport intitulé « Jeunes au bistrot, cultures au macadam », que les jeunes de milieux défavorisés se détournent des équipements culturels traditionnels pour investir des lieux différents répondant à une autre approche de la musique et à d'autres expressions musicales. La revendication de lieux « non institutionnels » correspond-elle à une nécessité intrinsèque du secteur ou est-elle la conséquence de l'absence d'ouverture des institutions ? Les institutions subventionnées se sont, en effet, peu intéressées au mouvement rock, aux musiques électroniques, au hip-hop.

Quoiqu'il en soit, **les lieux traditionnels apparaissent aujourd'hui inadaptés, ce qui justifie la création ou la rénovation de lieux musicaux compatibles avec les exigences de ces expressions musicales, réactives, populaires, extraordinairement vivantes.**

- **On est frappé par l'extrême diversité des lieux.** Ils ont en commun d'être tous des espaces de diffusion et de répondre pour la plupart d'entre eux à une charte commune (la convention). Cependant on peut noter leur grande diversité. Diversité des initiatives, des logiques économiques, des budgets, des jauges (de 300 à 1200 places). Ils se différencient les uns des autres, soit par l'importance accordée aux pratiques amateurs qui est une variable importante, soit par des initiatives locales spécifiques, soit par la façon de gérer, au croisement du secteur public et du secteur commercial, entre têtes d'affiches et découvertes.

Plusieurs générations sont perceptibles dans les modes de direction et les évolutions. Les premiers responsables des lieux, souvent des militants des années 80, se sont battus pour obtenir des salles sans avoir une vision précise des coûts et de l'implication des financeurs.

A partir des années 90, une nouvelle génération a fait converger initiatives privées et soutien public pour des salles mieux aménagées, des conventions stabilisées. Quelques nouvelles SMAC comme La Cartonnerie à Reims ou l'Austrasique, Centre Régional des Musiques Actuelles à Nancy, semblent indiquer que l'on évoluerait vers des équipements plus grands, plus complets, plus confortables que ceux de la première génération. Est-ce une tendance lourde comme le pense Jean Perrin, maire-adjoint chargé de la culture à Reims, et président de la commission d'orientation du CNV ? Peut-être, si l'on y voit **le signe d'un engagement de plus en plus important des collectivités.**

Ce constat suscite d'autres interrogations. Le développement de structures de taille importante modifiera le paysage en introduisant une hiérarchie des lieux (des lieux expérimentaux aux institutions), des exigences de mobilité de la part des responsables, une différenciation des fonctions : plus sociales dans les lieux dits de proximité, à vocation plus artistique dans les autres. Ces évolutions s'apparentent à celles que l'on a pu observer dans

d'autres secteurs du spectacle vivant et doivent être intégrées comme des données nouvelles dans les réflexions prospectives.

Ces structures sont fragiles. Elles se sont développées dans des conditions souvent difficiles et précaires grâce à l'énergie et l'esprit militant de leurs initiateurs. Aujourd'hui, on peut constater que les équipes ne se sont pas étoffées malgré des activités croissantes. Certes, l'enthousiasme demeure et chacun est investi au-delà des tâches contractuellement définies, mais cela ne pourra durer très longtemps.

De plus, les SMAC ont eu massivement recours à des emplois non-permanents et à des emplois aidés, dont la pérennisation reste aléatoire et qui représentent 40% de l'ensemble des effectifs.

Les salaires des personnels sont relativement bas. Dans de nombreux cas, la grille des salaires définie par la convention collective du SYNDEAC n'est pas appliquée. Les problèmes de reconversion se posent pour de nombreux responsables d'établissements qui n'ont pas de perspective d'évolution personnelle dans ou hors de la structure.

Enfin ce secteur est, de par ses activités propres, en constant mouvement : évolutions des technologies musicales, des modes de consommation, des esthétiques, des stratégies commerciales, ce qui accroît peut-être le sentiment de précarité, peu compensé, dans un contexte social difficile, par le plaisir de l'aventure.

Ce sont des lieux d'une « **fragilité durable** », comme le dit Philippe Berthelot, directeur de la Fédurock.

1.3 - Propositions

Les musiques actuelles se sont particulièrement développées ces dernières années témoignant d'un véritable phénomène de société. **Les festivals jouent de plus en plus un rôle important et les SMAC et autres scènes similaires sont irremplaçables dans le développement du spectacle vivant dans ce secteur.**

Les festivals

Il faut veiller à les intégrer dans le paysage musical comme des temps forts, utiles pour les professionnels, les amateurs et le public. En outre, il faut insister sur leur rôle spécifique dans ce champ musical : s'ils n'offrent pas tous des occasions de formation comme on l'entend habituellement (master-class, ateliers etc...), ils sont avant tout des temps d'écoute, activité essentielle pour le musicien dans un secteur où la transmission s'opère essentiellement oralement, l'oreille se formant par la radio, le disque, et a fortiori le concert. La formation est indissolublement liée à la diffusion. **Il est donc évident que leur rôle est majeur et qu'ils doivent être soutenus par les pouvoirs publics.**

Mais l'Etat doit-il être obligatoirement présent ? Beaucoup de festivals peuvent vivre sans l'aide de l'Etat et on pourrait souhaiter que, dans un souci de clarification des rôles respectifs, le ministère se dégage financièrement de ces partenariats multiples. **Cependant l'Etat ne doit pas renoncer par principe à aider les festivals qui ne pourraient exister sans lui, son rôle étant également de soutenir les innovations artistiques dont de nombreux festivals sont les porteurs. Cette aide doit être appréciée au cas par cas.**

Les SMAC

Elles répondent à une attente très forte et sont submergées de demandes de groupes qui cherchent à se produire ou à se professionnaliser grâce aux studios de répétition ou d'enregistrement qui, en règle générale, font partie de l'équipement. La massification des pratiques légitime l'accroissement de la demande et appelle des réponses des pouvoirs publics.

Si l'on considère l'ensemble de la filière musicale, le rôle des scènes musicales est essentiel. Les responsables des SMAC le rappellent souvent. Véritables pépinières d'artistes, elles donnent des informations facilitant les itinéraires professionnels, offrent les moyens de créer, de se produire, d'enregistrer. Des producteurs s'y intéressent et font tourner des artistes dans ces lieux avec lesquels ils passent des accords de co-réalisation ou de co-production.

C'est la raison pour laquelle nos propositions porteront prioritairement sur les SMAC. **La consolidation et le développement du réseau des SMAC, sous des formes à redéfinir, répond à une nécessité artistique et sociale. Nous proposons qu'en lien étroit avec les collectivités, le ministère lance un nouveau programme de développement de ces lieux afin de compléter le dispositif existant et de lui donner un second souffle.**

Nous envisagerons deux hypothèses qui ne sont pas contradictoires. Dans la première hypothèse (A), il s'agit d'apporter aux SMAC existantes les moyens de fonctionner dans de bonnes conditions et d'être attentives aux évolutions de la création dans un domaine de mutations incessantes. Dans la deuxième hypothèse (B), considérant le rôle joué par les SMAC pour la jeunesse et l'accroissement de la demande, l'objectif est de développer des lieux de ce type.

A) Améliorer la situation existante grâce à quelques mesures d'urgence

- Consolider les SMAC qui, en raison de leur précarité, risquent d'être condamnées à court ou moyen terme.

Certaines scènes connaissent de graves difficultés. **La question de l'emploi est au cœur des problèmes et appelle des réponses spécifiques.** Le renforcement des moyens s'impose car les modes de fonctionnement sont parfois vraiment trop difficiles et trop précaires dans certains lieux.

- Soutenir la création et le développement artistique.

Si les premières SMAC ont été soutenues par les pouvoirs publics, c'est en grande partie en raison de la dimension sociale de leur action et des publics auxquels elles s'adressaient. Nous n'en sommes plus là. La reconnaissance de ces lieux dépend de leur capacité à produire du contenu artistique de qualité, de la création à la diffusion.

Pour cela, le soutien des pouvoirs publics à leurs activités de création est indispensable, sinon ces scènes musicales deviendront simplement des lieux d'accueil, en bref des « garages ».

- Structurer des relations avec les autres scènes du spectacle vivant, avec les établissements d'enseignement musical et avec l'éducation nationale.

Dans les villes, les politiques culturelles apparaissent souvent, à l'instar des politiques de l'Etat, comme l'addition des activités des différentes institutions, s'adressant à des groupes déterminés. Certes, l'on peut souhaiter comme Marie-Thérèse François-Poncet - élue d'Agen, qui a joué un rôle décisif dans la création du Florida - que la SMAC constitue le

cinquième pilier de la politique culturelle de la ville (avec le musée, la bibliothèque, le théâtre et l'école de musique), mais, comme elle le suggère elle-même, cela ne peut se faire que dans une perspective radicalement différente : « une récupération pour les intégrer en les calquant sur des modèles existants du secteur classique n'aurait aucun sens. Il peut seulement y avoir interpénétration ».

Autour de préoccupations communes relatives au spectacle vivant, à la formation, aux publics, des collaborations doivent s'établir entre elles de manière plus étroite qu'elles ne le sont aujourd'hui. **Il faut également que les spectacles de musiques actuelles soient plus largement accueillis sur les scènes françaises et que la programmation des scènes nationales s'ouvre plus nettement aux musiques actuelles.**

Une mention spéciale doit être faite pour les liens qui doivent nécessairement s'établir avec l'Education nationale. Souhaitons que **lors de rénovations ou de constructions d'établissements scolaires cette préoccupation soit prise en compte et que des espaces de répétition et de diffusion soient intégrés dans les établissements.**

On peut même faire l'hypothèse que **le rapport privilégié des SMAC avec la jeunesse, leur capacité à relier formation, enseignement, création, diffusion peuvent faire de ces lieux l'élément dynamique de politiques culturelles plus ouvertes, plus proches de la population, plus collectives.** Cet objectif relève bien entendu de volontés politiques essentiellement locales et non de mesures coercitives, et il peut n'être qu'un vœu pieux si les élus ne sont pas convaincus. Il se joue là, en partie, l'avenir des politiques culturelles locales.

- Respecter la diversité des propositions artistiques dans les programmations : donner leur place au rap et aux musiques issues de la culture hip-hop, mais aussi éviter l'enfermement dans des esthétiques et des pratiques qui renforcent la ségrégation sociale autant qu'elles en sont le produit.

Ce rééquilibrage thématique est d'autant plus nécessaire que la diversité culturelle à laquelle nous tenons, semble peu respectée par ces lieux même qui en font leur étendard. **L'analyse des programmations met en évidence que le rock et la pop restent les genres dominants, sinon exclusifs de la programmation et que le rap, pourtant l'un des genres musicaux les plus populaires, est le moins programmé.** L'accueil de ce type de musique peut poser des problèmes de sécurité selon les responsables des lieux. Quoi qu'il en soit, on ne peut que constater l'absence de ces musiques et donc des personnes et des réseaux affiliés à ces musiques. Selon certains acteurs, les SMAC, à quelques exceptions près, se seraient coupées de certaines populations des banlieues. Ni le rap, ni les musiques électroniques n'ont eu vraiment leur place dans les SMAC, pas plus d'ailleurs que la « chanson à texte », laquelle semble faire l'objet d'une exclusion fondée, chez quelques responsables de SMAC, sur un mépris qui n'est pas sans rappeler celui du directeur d'une grande institution musicale cité au chapitre premier⁷.

- Donner la responsabilité des lieux aux jeunes représentatifs de la culture hip-hop et des expressions artistiques émergentes

Les liens avec les jeunes, intéressés par ces musiques, passe par l'accueil et la formation de nouveaux accompagnateurs des formes émergentes issus de la culture hip-hop,

⁷ On se demande même si quelques SMAC ne pourraient pas, ici ou là, prendre le risque d'essayer d'initier leur public à des expressions musicales plus « classiques » : ainsi on a vu en Seine-St-Denis un festival de danse organisé avec le soutien de la DDJS mélanger avec succès hip-hop, danse contemporaine et danse classique. Saluons dans le même esprit la programmation très plurielle adoptée depuis quelques années par les JMF.

susceptibles de prendre des responsabilités au sein des équipements. Certains évoquent des questions de générations « dépassées » (?) qui freinerait l'ouverture des lieux à ces nouvelles cultures, plus jeunes, plus populaires. La mixité sociale des « accompagnateurs » et des programmeurs des nouveaux lieux pourrait s'inscrire dans cette nouvelle génération d'équipements.

B) Engager une action plus radicale et plus emblématique : inventer une nouvelle génération de lieux.

Même si depuis la fin des années 90 le paysage s'est transformé, et les lieux multipliés, le territoire reste insuffisamment « aménagé ». Bien des villes ne disposent pas encore d'espaces dédiés à ces musiques tant elles craignent qu'ils soient source de perturbations et de désordres. Les 138 lieux auxquels s'ajoutent certainement des structures non identifiées ne suffisent pas à couvrir l'ensemble du territoire. **Un effort d'implantation de nouvelles salles SMAC (100 ?) ou autres types de lieux (cf. ci-après) doit être fait dans les périphéries urbaines ou dans les centres villes selon les situations.** Ce programme s'appuiera sur l'état des lieux prospectif que la DMDTS est en train de réaliser.

Dans cette perspective, nous proposons de créer des « Scènes des musiques urbaines », ou mieux encore des « Centres des cultures urbaines » à vocation pluridisciplinaire.

Si l'idée d'une nouvelle génération de lieux était retenue, il s'agirait d'identifier des espaces dédiés, non pas aux musiques actuelles, mais aux cultures urbaines, et ouverts à la création contemporaine issue des territoires marginalisés, tout en veillant à ce que ces lieux ne renforcent pas les processus de ségrégation culturelle et sociale.

Cette proposition, dans la logique de ce qui précède, marquerait clairement une nouvelle étape. Elle nous paraît s'inscrire opportunément dans le contexte artistique et social actuel.

2) Les politiques territoriales : pour une politique concertée des musiques actuelles.

Analyse

Les réseaux et centres de ressources

Le développement d'activités multiples et foisonnantes a fait apparaître très tôt la nécessité d'une structuration du secteur.

Les réseaux fédèrent les lieux ou des activités, répondent à des besoins en matière d'information, de formation, de diffusion, de conseil et contribuent à structurer le paysage régional. Ils apportent des outils de connaissance, d'analyse qui accompagnent le développement de ces musiques, et sont bien souvent, également, porteur de revendications professionnelles.

Le ministère de la culture (services centraux) soutient des réseaux fédératifs nationaux, **déjà évoqués au chapitre précédent**, et qui agissent sur la vie territoriale et favorisent les initiatives locales.

Il soutient également douze pôles régionaux dont il a suscité la création en 1996 et qui ont des missions de coordination régionale concernant l'information, la formation, la diffusion/production et sont intégrés ou pas, selon les cas, dans les associations régionales ou départementales pour la musique et la danse (ARMD ou ADMD). Les réseaux sont nombreux et fédèrent parfois les mêmes associations, ou les mêmes lieux, ce qui introduit un certain flou quant à leur représentativité et leur champ réel d'intervention.

Ainsi, si l'on tente de faire une typologie, on peut distinguer :

- **Les réseaux nationaux**, regroupant des opérateurs ayant en commun une même esthétique : jazz, rock, musiques et danses traditionnelles, ou un même genre d'activité : enseignement (cf. chapitre II).

Le Réseau Printemps mérite une attention particulière : né dans la mouvance du Printemps de Bourges, il joue un rôle important dans la découverte de nouveaux talents.

- **Les réseaux territoriaux** : en lien plus ou moins étroit avec une région ou un département, chacun d'entre eux est chargé d'une mission de structuration, animation et développement sur son territoire de compétence. Certains d'entre eux sont intégrés dans une ARMD ou une ADMD, d'autres sont autonomes. Quelques uns ont pris le nom de pôle régional des musiques actuelles.

En conclusion, on constate que les réseaux ont fleuri sur le territoire car ils répondent à de réels besoins et remplissent des missions utiles au plus près des acteurs et des réalités du terrain. Il faut souligner l'efficacité de l'action des associations départementales et régionales qui, chacune à leur manière, structurent et développent les musiques actuelles.

Les résidences d'artistes

Le ministère consacre aux résidences d'artistes relevant des musiques actuelles, depuis 98, en moyenne 300 000 € par an. En 2005, le montant était de 470 000 €. Même si les sommes allouées à cette action ne sont pas considérables, on peut estimer qu'il s'agit là d'un soutien non négligeable accordé à la création.

La politique « relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences » a fait l'objet d'une circulaire récente (13 janvier 2006) qui réaffirme l'intérêt que présente ce type d'interventions qui « constituent, parmi les procédures existantes, des modalités efficaces pour soutenir le rayonnement du travail de création et de diffusion des équipes artistiques indépendantes et pour favoriser la présence durable d'artistes au sein des établissements culturels ».

Cette circulaire demande donc aux DRAC de développer les résidences et en précise les objectifs, les principes de fonctionnement et les critères de financement. Tous les secteurs artistiques sont concernés. Aussi sommes-nous surpris de constater que seules les résidences « musiques actuelles » restent gérées par l'administration centrale, qui n'envisage de s'en dessaisir que pour les déléguer à un établissement public national : le CNV.

Pourtant, s'agissant de musiques actuelles, un ancrage territorial est particulièrement légitime. Les résidences d'artistes sont appelées à jouer un rôle exemplaire, qu'elles relèvent de la catégorie « résidences de création ou d'expérimentation », où elles donneront à voir la multiplicité des formes et des styles et porteront la création dans les lieux les plus divers, ou qu'elles relèvent de la catégorie « résidences de diffusion territoriale », qui s'inscrit en priorité dans une stratégie de développement local et d'initiatives en faveur des amateurs. Mais il est

évident, qu'à ce titre, elles doivent être partie prenante de l'ensemble de la politique conduite par la Drac et ses partenaires en faveur de la création et des publics.

Propositions

Un partenariat stratégique

Si les SMAC et les différents lieux consacrés aux musiques actuelles constituent l'élément fort de la vie musicale dans les régions, ils se développent d'autant mieux que le contexte local est favorable et que des liens sont tissés entre l'ensemble des structures et des acteurs participant à l'activité globale de ce secteur.

Les professionnels ont bien compris l'intérêt de travailler avec des représentants des collectivités et de l'Etat tout en constatant la difficulté à organiser une politique favorable au secteur dans ses différentes dimensions artistique, économique et sociale. En effet, les musiques actuelles s'inscrivent dans ces trois champs, ce qui explique la complexité de l'action concertée.

C'est à partir de ce constat que le ministère de la culture a créé « La concertation nationale pour les musiques actuelles » chargée d'établir des schémas territoriaux de développement, en 2003. En octobre 2005, par décision du ministre de la culture, elle est remplacée par le Conseil supérieur des musiques actuelles (CSMA) dont les travaux font suite à ceux de la concertation nationale. Dans ce cadre, un plan pour une politique nationale et territoriale des musiques actuelles va être proposé. C'est un outil stratégique qui permet de partager un diagnostic à partir d'un cadre d'analyse commun. Les négociations entre partenaires devraient en être facilitées.

Aujourd'hui, il semble évident que **les pouvoirs publics, les représentants des industries musicales, les professionnels ont conscience de la nécessité de mettre au point ce que l'on pourrait appeler un partenariat stratégique qui ne consiste pas seulement à partager un diagnostic de l'état des lieux, mais aussi des objectifs clairs qui permettent de piloter l'action. Il s'agit là d'une méthode de travail très certainement utile et dont on mesurera l'efficacité dans les années à venir.**

Un programme d'action

Nous retiendrons quelques priorités qui nous paraissent répondre aux besoins les plus urgents :

a) Un programme ambitieux de nouveaux lieux de répétition, de production, de diffusion (cf. 1-1) et de résidences d'artistes permettant un rééquilibrage territorial et donnant un nouveau souffle aux musiques actuelles.

b) Une plus grande diversification des programmations et l'accueil des expressions artistiques émergentes dans les SMAC.

c) La déconcentration aux DRAC du soutien aux résidences.

d) Le développement d'une offre d'enseignement dans les écoles et conservatoires contrôlés et un rapprochement (fusion à terme) du secteur public et du secteur privé (voir chapitre suivant).

e) La mise en cohérence de l'action des réseaux et autres centres de ressources, par le moyen d'une action concertée entre les DRAC et les régions (et le cas échéant les départements les plus urbains), des fusions devraient s'opérer. Nous attirons cependant l'attention sur deux aspects importants :

- les pôles régionaux gagneraient, quand ce n'est pas déjà fait, à s'intégrer aux ARMD ;

- le ministère pourrait renforcer son soutien aux réseaux qui seraient identifiés au niveau territorial comme jouant un rôle vital pour les jeunes artistes (en termes d'information et de professionnalisation, d'emploi, de conseil, etc.)

f) La définition de procédures de financement conjointes qui pourraient prendre le nom de fonds régional (ou départemental) des musiques actuelles.

Cette dernière mesure est essentielle et déterminante pour l'avenir. Elle est réaliste, car ce fonds pourrait être alimenté par les contributions financières des collectivités et de l'Etat, rejoints sur certaines opérations par le Centre National de la Musique dont la création est proposée au chapitre V. Ce fonds serait **destiné à soutenir l'action engagée et rendrait crédible le plan territorial de développement des musiques actuelles.**

Ce serait un pas décisif permettant un rééquilibrage en faveur du secteur.

Les instances de concertation régionales ou départementales, maintes fois souhaitées, pourraient être chargées de piloter l'action. La concertation nationale créée en 2003 a établi un cahier des charges de ces instances qui pourrait être rapidement mise en place à l'initiative de l'Etat. Cependant ces comités de pilotage ne seront opérationnels que si, parallèlement à ce travail de réflexion, des moyens sont dégagés et clairement identifiés, ce à quoi visent les recommandations qui précèdent.

Une plus grande attention de la part des DRAC

Du côté de l'Etat, c'est aux DRAC qu'il reviendra de coordonner le plan de développement des musiques actuelles.

En conséquence, **dans leur organisation interne, il leur faudra donner toute sa place à ce type de musique, vivante et enregistrée, et faire en sorte que les conseillers en charge de la musique soient pleinement au fait des enjeux économiques qui s'y attachent.** Le livre et le cinéma ne doivent pas rester les seuls secteurs économiques légitimes.

Dans les quelques DRAC où les musiques actuelles, perçues comme une activité socioculturelle à dimension occupationnelle et sociale, relèvent du conseiller chargé de la politique de la ville, elles devront être réintégrées dans les compétences du conseiller pour la musique (ce qui, bien sûr, ne veut pas dire qu'on doive exclure les SMAC du bénéfice des financements interministériels).

Dans cet esprit, il serait opportun de :

- **Former ceux des conseillers pour la musique** qui ne maîtrisent pas encore toutes les compétences requises sur ces esthétiques. Dans l'immédiat, si un conseiller ne s'estime pas compétent, il peut se faire aider par un musicien spécialiste du domaine, ayant une mission de conseil et rémunéré à la vacation⁸.

⁸ Comme l'architecte conseil qui, d'après une circulaire de la DAPA, « conseille le conseiller en architecture ».

- Former également à l'économie du disque et des médias ceux qui n'en sont pas déjà familiers, en sachant qu'ils peuvent aussi faire appel aux compétences de leurs collègues chargés du livre ou du cinéma, normalement experts en industries culturelles.

- **Dans les plus grandes régions, recruter un conseiller spécialement en charge des musiques actuelles**⁹, ce qui modifiera l'image du secteur et les comportements de l'ensemble des conseillers.

- **Intégrer l'examen des dossiers musiques actuelles à l'ensemble des activités de la commission d'experts musique des DRAC**, en veillant à rééquilibrer les aides en faveur des musiques actuelles.

- **Déconcentrer en DRAC l'attribution des subventions aux résidences de musiques actuelles**, comme c'est déjà fait pour les autres disciplines artistiques.

- **Ouvrir le réseau des scènes nationales aux musiques actuelles** (clause à inclure dans les nouveaux contrats d'objectifs) et **assurer une coordination entre tous les opérateurs subventionnés du spectacle vivant dans une même région**. Certes, l'identité spécifique des SMAC est très (trop ?) fortement revendiquée et leur histoire l'a plutôt renforcée. Ceci n'empêche en rien que des relations et des coopérations se nouent entre les lieux pour partager différentes initiatives qui sont complémentaires. **La mixité des publics est à ce prix et la fécondité artistique également.**

Enfin, il est souhaitable d'introduire aussi de la mixité artistique et de la mixité sociale dans les structures d'enseignement et de formation. Cette préoccupation est au centre du chapitre suivant.

⁹ Mais ayant personnellement une compétence artistique s'étendant à toutes les musiques.

Chapitre IV

LES APPRENTISSAGES

1) Les enjeux

La question de la formation est au cœur de la problématique des musiques actuelles, car le refus d'admettre la nécessité de l'enseignement est allé de pair avec une forme de « mépris » pour les musiques elles-mêmes.

En effet, selon certains, l'absence d'apprentissage et de transmission par l'écrit des musiques actuelles crée un clivage absolu entre ces expressions musicales et la musique classique/savante qui nécessite, elle, de longues et difficiles études. Cette différence dans les modalités d'accès à la pratique musicale fonderait la hiérarchie établie entre les différents types de musique : d'un côté des musiques populaires qui sont des pratiques d'autodidactes, d'un autre côté des musiques écrites dont la transmission s'effectue grâce à des enseignements organisés.

Cette vision des choses est évidemment contestée : car il est probable que 90% de la musique sur la planète soit non écrite. Peut-on pour autant nier la qualité artistique des œuvres ainsi produites ? Peut-on nier des formes spécifiques d'apprentissage, qui ne passent pas obligatoirement par les cursus bien identifiés des écoles, mais permettent cependant d'acquérir les connaissances et compétences nécessaires ? Pour les musiques actuelles, la crédibilité de l'enseignement ne se joue pas seulement dans les salles de cours mais dans les lieux où s'opère la rencontre entre les musiciens et le public.

La pratique collective, l'improvisation, la transmission orale, le travail instrumental, le travail de la matière sonore, la pratique de la scène constituent les principaux identifiants de leur enseignement.

Reconnaître la spécificité des approches pédagogiques est un préalable à tout développement de l'enseignement des musiques actuelles dans les conservatoires et écoles de musique. Il faudrait admettre l'idée selon laquelle si la musique peut s'apprendre, il ne s'agit pas pour autant obligatoirement de l'« enseigner » mais d'accompagner des apprentissages selon des méthodes qui se sont peu à peu construites, dans les différentes esthétiques.

Mais les visions passéistes ont la vie dure surtout quand des privilèges sont en jeu. En effet, reconnaître l'enseignement des musiques actuelles ôterait peut-être à l'enseignement de la musique classique sa suprématie dans les établissements spécialisés... mais nous n'en sommes pas là.

En résumé, **l'enjeu est d'ordre démocratique et artistique**. Démocratique, car la création de nouveaux cours serait une ouverture à d'autres catégories sociales (à condition de veiller aux tarifs d'inscription) à d'autres adolescents porteurs d'une autre vision de la

musique. Artistique, car les établissements spécialisés en seraient modifiés, voire bouleversés, par la confrontation qui s'imposerait entre différents types de musique et de méthodes pédagogiques. On l'observe déjà, dans certains cas, lorsque élèves ou professeurs apprennent ou enseignent musique classique et jazz, et dans certaines écoles en pointe sur le sujet (ENM de Villeurbanne, Chambéry, Rennes, Grenoble, Nice, Aix...)

2) La situation actuelle

Des parcours autodidactes

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'une des spécificités de ce champ musical est l'imbrication étroite des activités de création, de diffusion, de formation.

A l'heure actuelle, c'est en grande partie par cet aller-retour entre la scène et les lieux de répétition que se forment les musiciens. Les divers organismes sur le territoire ont donc à accompagner les groupes ou les artistes dans ces activités complémentaires. Ce ne sont pas tous des organismes de formation et ils ont des dominantes variables : sociales, socio-culturelles, éducatives, mais ils apportent une première réponse aux jeunes qu'ils rencontrent et dont les demandes sont souvent très vagues. Ils mettent des locaux à la disposition de ces futurs musiciens et accompagnent leurs débuts. Cela suppose une multiplicité d'actions et des partenariats nombreux pour répondre à des demandes de nature très différente.

Aussi ce que l'on peut désigner par action de formation présente des composantes très diverses : pratiques sur le tas, mise en relation avec des animateurs (de centres sociaux bien souvent au départ), mise en relation avec des professionnels, musiciens, groupes, organisateurs de festivals, participation à des ateliers, rendez-vous musicaux, répétitions, formation instrumentale, concerts, enregistrements, etc.

Ces processus de formation sont plus empiriques que théoriques car étroitement dépendants des situations, des rencontres professionnelles, des chocs artistiques. Ce qui est frappant, c'est le souci permanent chez les animateurs et formateurs de faire progresser les amateurs qui deviendront ou pas des professionnels : « la formation des jeunes artistes ne peut faire l'économie d'une production sur scène et les musiciens qui se produisent dans le cadre d'un concert ne sont pas pour autant des professionnels » dit l'un d'eux. Plus le vivier est large, non soumis à des épreuves trop sélectives, plus on peut espérer que les artistes qui émergeront seront de qualité. On peut considérer que cette vision généreuse et ouverte des formations est l'une des richesses des musiques actuelles.

Ces pratiques telles que décrites sont portées par des associations et différents acteurs locaux et paraissent peu compatibles avec des enseignements plus formalisés et c'est ce qui est souvent invoqué pour justifier le fait que ces apprentissages restent très éloignés des institutions.

Nous ne le pensons cependant pas car les étapes que nous venons de décrire sont ce que l'on pourrait appeler des « mises à niveaux », des médiations nécessaires entre des demandes « brutes » et l'engagement dans une pratique musicale exigeante. Cette phase est d'autant plus importante que les jeunes proviennent de milieux où ils n'ont pas pu être aidés par l'environnement familial. A l'inverse, les jeunes inscrits dans l'enseignement spécialisé vivent dans des contextes sociaux qui les dispensent en partie de ces étapes.

La création récente des certificats d'aptitude (CA) et des diplômes d'Etat (DE) pour les musiques amplifiées, après ceux du jazz à la fin des années 80, mais aussi le rôle déterminant

des musiciens conseils, tant dans les écoles que dans les studios de répétition, sont les piliers de ce qui sera - espérons-le - dans les années à venir, la mise en œuvre d'un encadrement efficace pour des parcours atypiques.

Les écoles associatives

On ne peut évoquer les questions d'enseignement sans parler des écoles associatives qui ont vu le jour il y a une trentaine d'années. Elles répondaient à l'attente des musiciens qui avaient besoin d'échanges, de rencontres, et qui ressentaient la nécessité de dépasser l'apprentissage sur le tas. Les conservatoires et écoles contrôlées ne manifestant pas beaucoup d'intérêt pour le secteur, ces écoles ont été une alternative nécessaire. Le nombre d'élèves qui fréquentent ces écoles est nettement supérieur à celui des élèves fréquentant les classes de musiques actuelles dans les établissements territoriaux.

Soutenues en partie par les pouvoirs publics, elles ont joué et jouent un rôle important aujourd'hui : « Elles guident l'élève dans son apprentissage, accompagne l'amateur dans sa pratique et la répétition, soutient le groupe dans son projet, renforce l'insertion professionnelle et le développement de carrière » comme aime à le dire la Fédération nationale des écoles d'influence jazz (FNEIJMA).

On peut cependant s'interroger sur leur positionnement. Ecoles militantes, elles revendiquent leur identité par rapport aux établissements publics : moins de formalisme pédagogique et administratif et plus de dynamisme, d'innovation, d'efficacité, des capacités d'adaptation aux évolutions instrumentales etc. Elles sont cependant financées, comme les établissements contrôlés, à la fois par les pouvoirs publics et les cotisations des élèves. On peut noter que pour compenser des montants de subvention insuffisants, les cotisations des élèves sont plus élevées que dans le secteur public ce qui ne garantit pas vraiment un recrutement populaire. N'y a-t-il pas incohérence ?

Doit-on souhaiter à terme l'intégration de ces écoles dans les établissements publics ? Dans un premier temps, une forme de contractualisation entre financeurs et écoles associatives, après évaluation, garantirait le soutien public à une hauteur suffisante et, en contrepartie, harmoniserait les droits d'inscription des élèves entre secteur public et privé. **L'objectif est d'aller vers un rapprochement des deux secteurs, de leurs enseignants (artistes et pédagogues) et de leurs élèves, ce qui serait profitable aux deux parties.**

Une procédure de reconnaissance de certaines d'entre elles (par exemple l'IMFP à Salon-de-Provence, l'APEJS à Chambéry) valant agrément par l'Etat a été mise en place et devrait s'accélérer. Dès aujourd'hui, il faut encourager les collaborations et complémentarités entre enseignement public spécialisé et enseignement associatif et privé.

La formation professionnelle des artistes

Les associations départementales et régionales jouent un rôle déterminant dans la coordination et l'encadrement des formations pour les musiques actuelles. Elles peuvent s'appuyer sur des organismes nationaux dont l'action est précieuse et unanimement appréciée comme l'IRMA (dont nous parlerons plus longuement ultérieurement) et le Studio des Variétés.

Le Studio des Variétés est un organisme de formation professionnelle supérieure apportant des compléments de formation à des artistes, essentiellement dans le domaine de la scène ou de la technique vocale.

C'est la seule structure de formation artistique professionnelle à bénéficier de financements importants de la part du ministère de la culture (220 000 €) pour ce secteur d'activités. La SACEM en est le principal co-financier, avec d'autres sociétés civiles et organismes professionnels.

Sa fonction est double : il répond aux demandes de professionnalisation des artistes et par voie de conséquence contribue à former des «formateurs-artistes» ayant des qualités pédagogiques qui leur permettent de transmettre leur expérience. Il peut ainsi proposer aux associations locales ou aux lieux qui le sollicitent des formateurs ayant les compétences requises.

On peut cependant regretter que le Studio des Variétés ne soit pas également ce qu'il était initialement, à savoir une école supérieure ouverte aux artistes débutants, travaillant sur l'épanouissement du style du futur artiste, sur sa singularité le préparant à une carrière artistique. En effet, dans le domaine de la variété, la demande des jeunes, en particulier de milieux populaires, est grande. La seule alternative pour eux est de participer à des émissions et concours de télévision comme la « Star Académie », miroir aux alouettes de nombreux adolescents... N'y a-t-il pas lieu de revoir les missions du Studio des Variétés, ou d'inventer un Conservatoire de la Chanson ?

Le Studio des Variétés est, dans le cadre actuel de ses missions, un outil de grande qualité, particulièrement performant, indispensable au développement des musiques actuelles. **L'élargissement de ses missions aux artistes non confirmés devrait être envisagé dans le cadre d'un rapprochement avec le Conservatoire national de musique et de danse (CNSMD) de Paris** : il deviendrait alors une école assurant une formation supérieure, initiale aussi bien que continue. A moins qu'un enseignement de ce type soit effectivement ouvert au CNSMD?

Les musiques actuelles dans les enseignements spécialisés

Un rapport très complet de la DMDTS, diffusé en 2001, fait un état de la présence des musiques actuelles dans les établissements d'enseignement contrôlés. Les rapporteurs ont distingué trois catégories : le jazz, les musiques et danses traditionnelles, les musiques amplifiées et la chanson.

Il y est dit que **l'enseignement du jazz** est présent dans trois écoles sur quatre, touchant environ 8000 élèves, ce qui ne représente cependant que **3% des inscrits** ! Pour les deux autres catégories, l'implantation est plus récente et la présence encore moins forte : 3600 élèves pour les musiques et danses traditionnelles, soit 1,35% des inscrits, 1700 élèves pour les musiques amplifiées et la chanson soit 0,03% de l'ensemble des effectifs des écoles contrôlées. Ces chiffres sont toutefois différents de ceux produits par le département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la culture, qui sont nettement inférieurs. Sans entrer dans une querelle de chiffres, on peut affirmer que **ces enseignements, peu représentés pour le jazz, le sont infiniment moins pour les autres catégories.**

La création d'un certificat d'aptitude (CA) de professeur coordinateur pour les musiques actuelles amplifiées en 2001 et d'un diplôme d'état (DE) pour l'enseignement des musiques actuelles et amplifiées a pourtant représenté une avancée importante mais dont les effets ne sont pas encore sensibles, le nombre d'enseignants concernés étant encore faible (20 pour le CA, 70 pour le DE - chiffres 2004 -), les ouvertures des CEFEDEM à ces formations datant seulement de 2004.

Les raisons de la faible présence des musiques actuelles dans l'enseignement spécialisé sont connues :

- **résistances des institutions et de leurs professeurs**, adeptes d'un enseignement traditionnel, par ailleurs majoritairement demandé par les parents qui s'adressent aux conservatoires et écoles de musique. L'inscription est payante, ne l'oublions pas, et la composition sociologique des élèves parlante : ce sont les enfants des classes moyennes voire favorisées qui fréquentent ces établissements.

- **résistances des acteurs des musiques actuelles**, eux-mêmes méfiants vis-à-vis des institutions, soucieux d'être respectés dans leurs itinéraires singuliers et, pour certains, convaincus que le talent ne se « travaille pas », adeptes de modèles d'apprentissages plus empiriques.

- **résistances des politiques**, qui considèrent que les conservatoires et écoles ne doivent pas perdre leur identité et que les associations peuvent parfaitement s'occuper du volet « social » de la pratique musicale. Ainsi serait maintenu une forme d'ordre institutionnel. L'école pourrait s'abstraire de la demande populaire à laquelle répondrait l'association, pour se consacrer à la musique reconnue, et transmise selon des modèles pédagogiques traditionnels.

Ainsi, comme le dit Eddy Schepens,¹⁰ deux mondes s'opposent, « d'un côté la musique du passé, le patrimoine, l'héritage, une école centrée sur des valeurs artistiques censées incarner des principes d'universalité, de l'autre un univers neuf, mouvant, multiple, instable. Des genres hétéroclites s'y rencontrent qui n'ont parfois en commun que le fait de ne pas avoir été reconnus ».

3) Propositions

Les considérations qui précèdent nous conduisent à recommander une politique plus volontariste, visant à donner une place aux musiques actuelles dans l'enseignement spécialisé qui corresponde à leur importance dans la vie musicale des citoyens et de la jeunesse.

Elle passe par une revalorisation globale de ce champ musical mais aussi par quelques mesures techniques comme :

- **Le recrutement de directeurs d'écoles issus des musiques actuelles** : en effet, la présence de ces musiques étant balbutiante dans les établissements de tradition classique, le rôle de directeurs reconnus pour leur compétences dans ce domaine serait déterminant. **Les épreuves de recrutement et la composition des jurys doivent être revus dans ce sens.**

- **Un plan de formation continue pour les directeurs des écoles territoriales, qu'elles soient labellisées ou simplement agréées.**

- **Symétriquement, un plan de formation pour les enseignants du secteur associatif, grâce auquel ils pourraient avoir reconnaissance et statut.** La création du CA et du DE a été un progrès réel qui doit se poursuivre par la mise en place de stages de formation continue.

¹⁰ Sheppens Eddy, *Faut-il enseigner les musiques actuelles ?* in *Cahiers de recherches du CEFEDM Rhône-Alpes et du CNSM de Lyon « Enseigner la musique »*

- **La mise en réseau des lieux de formation et de lieux de diffusion (SMAC, Scènes nationales, salles de spectacle)** s'impose dans un secteur où la production sur scène des musiciens fait partie intégrante des processus d'apprentissage. **L'élaboration des schémas départementaux d'enseignement prévus par la loi de décentralisation devraient intégrer cette préoccupation.**

- **L'analyse des tarifs pratiqués dans les écoles contrôlées et associatives conventionnées, afin de s'assurer qu'ils ne sont pas dissuasifs pour des jeunes issus de milieux défavorisés.** On sait que les tarifs du secteur associatif sont trop élevés pour une musique pratiquée par des jeunes qui n'ont pas d'argent. Une étude pourrait être conduite sur ce sujet.

- **L'élargissement des missions du Studio des Variétés aux artistes débutants (formation initiale) en collaboration avec le CNSMD.**

Cette action de l'Etat en direction des écoles et des conservatoires, qu'il convient de renforcer, doit aller de pair avec l'action des associations que nous avons évoquée au début de ce chapitre et qui est à juste titre soutenue par les collectivités.

Ainsi, l'enjeu de la reconnaissance et, pourrait-on dire, de « la considération » accordée aux musiques actuelles passe par le développement des enseignements dans les établissements contrôlés par l'Etat. Le rapprochement du secteur public et privé pourrait s'effectuer dans le même mouvement.

Chapitre V

LES MARCHES

En aval de l'écriture et de l'édition graphique, l'économie de la musique pouvait jusqu'à une date récente s'analyser comme partagée entre cinq secteurs d'exploitation :

le spectacle vivant,
la production phonographique et vidéographique,
la radiodiffusion sonore et visuelle,
les discothèques et autres lieux publics sonorisés,
le cinématographe.

La musique de film a peut-être aujourd'hui, dans l'imaginaire populaire, pris la place occupée par l'opéra au XIX^e siècle. Mais, associée au film, elle ne tient qu'une place très marginale dans l'économie de la filière, les revenus qu'elle génère pour les musiciens provenant principalement de son exploitation phonographique, en aval de l'exploitation cinématographique.

Les lieux publics sonorisés génèrent des revenus plus importants, notamment pour les auteurs, mais, à l'exception de quelques discothèques, ils ne jouent aucun rôle dans l'émergence et la reconnaissance de nouveaux talents, ne faisant le plus souvent que relayer des programmes de radio ou alimenter leur platine par les tubes de la saison.

C'est donc dans les relations entre les trois premiers secteurs – la scène, le disque, la radio-télévision – qu'étaient et sont encore à chercher les conditions du pluralisme artistique, du renouvellement de la création et d'égaux possibilités d'accès de tous les publics à toutes les formes de musique.

Mais sans oublier que vient d'émerger dans la diffusion de la musique **un nouveau secteur qui vient brouiller les règles du jeu auxquelles les acteurs étaient habitués : le secteur des télécommunications**, associant téléphone et internet.

Règles du jeu traditionnelles au demeurant coutumières et peu transparentes. Car l'Etat, qui depuis plus d'un demi siècle, s'est attaché à réguler l'industrie du cinéma, puis de la télévision, et des relations qu'entretiennent ces deux sœurs ennemies, l'Etat qui depuis un quart de siècle veille à protéger l'économie du livre (et depuis plus longtemps encore celle de la presse écrite), ne s'est guère intéressé aux industries musicales, sauf de façon très accessoire ou assez récente.¹¹

C'est en effet seulement à la fin des années 1990 que le ministère de la culture a commencé de prendre conscience des enjeux considérables, tant culturels qu'économiques, portés par les industries musicales.

¹¹ Les aides du ministère de la culture à la production phonographique et à l'exportation de disques s'élèvent en 2005 à 664 000 € (total des subventions à Musique française d'aujourd'hui, les Allumés du jazz, Bureau export et Francophonie diffusion).

Jusque là, tout se passait comme si le ministère de la culture avait considéré que la seule musique qu'il avait pour mission de protéger et de soutenir était la musique vivante, ou plutôt qu'il n'existait pas d'autre musique que celle produite dans les salles de concert et dans les fosses d'orchestre. Le résultat de cet aveuglement - ou de cette surdité -, c'est que la musique vivante, objet de tous les soins de la direction de la musique, loin d'être mieux protégée, n'était pas vraiment défendue contre un transfert de valeur au profit des industries du disque et de la radio, et que la production phonographique française n'était pas non plus protégée contre les risques d'uniformisation culturelle.

*

Entre les trois secteurs, les relations d'interdépendance sont pourtant nombreuses et serrées. Mais les flux financiers sont difficiles à apprécier, faute d'études statistiques et de volonté de transparence des opérateurs.

A partir des données recueillies par l'Observatoire de la musique, par le CNV, la SACEM, le SNEP et par la direction du développement des médias, on peut essayer cependant de dégager quelques ordres de grandeur.

Marché de la musique vivante

Produit de la taxe perçue par le CNV en 2004	13 368 000 ��
Ce qui au taux de 3,5% correspond �� une assiette de	382 000 000 ��

Ce chiffre de 382 millions d'euros n'est pas homogène : en général, c'est la recette de billetterie qui sert d'assiette à la taxe (la recette du producteur pouvant être inférieure ou supérieure à cette recette s'il n'est pas lui-même l'émetteur de la billetterie), mais, si l'accès au concert est gratuit, c'est le prix de vente du producteur à l'exploitant de la salle ou au diffuseur. Il n'est pas non plus exhaustif, certaines manifestations pouvant, légalement ou non, échapper à la perception de la taxe.

Cependant, on peut, par une approximation acceptable, évaluer à 400 millions d'euros le chiffre d'affaires HT de la musique vivante en 2004, hors musique classique et contemporaine.

Marchés du CD et du DVD musical

(source : Cité de la musique / observatoire de la musique)

en millions d'euros (TTC)	en 2004	en 2003
CD	1 652	1 810
DVD	132	125
Total	1 784	1 935

En retirant de ces chiffres la part de la musique classique (5% du marché), on arrive à 1 695 000 000   TTC, soit 1 milliard 417 millions d'euros HT en 2004.

Par conséquent, le rapport entre le chiffre d'affaires de la musique vivante et celui de la musique enregistrée est de l'ordre de 400 à 1 400, soit de 1 à 3,5.

Marchés de la radio et de la télévision

Il est plus difficile d'évaluer leur poids face à ceux de la scène et du disque, car les agrégats disponibles n'isolent pas les radios et télévisions à format musical. Mais, pour le mesurer, il serait réducteur de ne s'en tenir qu'aux chaînes dites musicales, car les musiques diffusées par les radios généralistes ont aussi sur les achats de disques un effet prescripteur incontestable.

On s'en tiendra donc au chiffre d'affaires consolidé des opérateurs de radio et de télévision (publicité, abonnements et redevance) que **la DDM (direction du développement des médias) évalue à 10 milliards d'euros HT en 2003**¹², soit vingt-six fois le chiffre d'affaires de la musique vivante et près de sept fois celui de l'industrie phonographique.

*

Ces ratios donnent une première idée de la faiblesse du spectacle vivant face au disque et aux médias audiovisuels. Mais **l'inégalité du rapport de force a sa cause principale dans la nature même des activités des uns et des autres : artisanales pour la scène, industrielles pour le disque, la radio et la télévision.**

Le spectacle vivant n'autorise guère d'économies d'échelle : le coût marginal de la 100^{ème} représentation est aussi élevé que celui de la 1^{ère}, et seul le coût des répétitions trouve à s'amortir sur une longue série¹³. **Par ailleurs, on ne peut guère attendre que le progrès technique y génère des gains de productivité** : l'informatisation des systèmes d'éclairage, des dispositifs sonores et des machineries, a sans doute permis, au cours des trente dernières années, de faire l'économie de quelques postes de machinistes ou de techniciens, mais ces économies sont largement compensées par les attentes du public (ou les exigences des metteurs en scène) en matière d'effets spéciaux. De ces deux caractères incontournables de l'économie du spectacle vivant, il résulte une augmentation régulière et irréversible du coût des représentations, avec pour conséquence soit la hausse du prix des billets, soit celle des subventions demandées aux collectivités publiques, et souvent les deux à la fois.

Du côté du disque et des médias audiovisuels au contraire, économies d'échelle et gains de productivité sont au cœur même de leur logique de développement. On s'attendrait donc à ce que la valeur ajoutée que ces industries dégagent soit pour une part importante transférable aux artistes et aux entreprises du spectacle vivant, qu'on peut comparer à un gisement de matière première indispensable à leur activité.

Le transfert vers les producteurs de spectacle n'est pas nul : il prend en général la forme de ce qu'on appelle le « tour-support ». Difficile à mesurer dans son volume global (le SNEP ne publie pas de statistique à ce sujet), il semble qu'il soit en diminution depuis quelques années, les maisons de disque invoquant la baisse de leur chiffre d'affaires pour diminuer leurs dépenses de soutien aux tournées.

S'agissant du transfert de valeur aux artistes, il n'est pas plus facile à mesurer. C'est une opinion communément répandue que les artistes tireraient des revenus plus élevés de leurs prestations vivantes que de leurs prestations mécaniques. Bien que difficile à vérifier, on doit la tenir pour fondée, puisqu'elle n'est contestée ni par les artistes ni par ceux qui les rémunèrent. Mais ce dont on doit s'étonner, c'est que personne ne s'en étonne : car elle révèle que les artistes ne profitent guère des économies d'échelle et des gains de productivité permis par leurs prestations mécaniques.

¹² Et tout conduit à penser que ce chiffre est dépassé en 2004.

¹³ Encore faut-il rappeler que le coût des répétitions est trop souvent partagé entre le producteur et les Assedic...

*

Economiquement, les producteurs de spectacle vivant ne pèsent guère face à l'industrie phonographique et aux médias audiovisuels. Juridiquement, le rapport de forces est aussi en leur défaveur. Ils sont les seuls en effet à ne pas disposer du droit d'autoriser les utilisations secondaires de leurs productions.

Les radiodiffuseurs eux-mêmes ont droit à la protection de leur signal, qui ne peut être repris et redistribué sans leur accord (art L. 216-1 du code de la propriété industrielle).

Comme les artistes interprètes, les producteurs de phonogrammes ont le droit d'autoriser la reproduction et la communication au public de toute « séquence de son » qu'ils ont « fixée » (art. L. 213-1 du CPI). Ce droit est cependant limité par l'article suivant (L. 214-1), qui permet aux opérateurs de radio-télévision et aux exploitants de lieux publics sonorisés d'utiliser les phonogrammes du commerce sans autorisation ni de leurs producteurs ni de leurs interprètes, sous réserve de leur verser une rémunération dite équitable.

En application de cet article, les opérateurs de radio et télévision, ainsi que les exploitants de discothèques et autres lieux publics sonorisés, versent aux producteurs de phonogrammes d'une part, aux artistes interprètes d'autre part, des sommes que les sociétés civiles de perception répartissent par moitié entre ces deux catégories d'ayants-droit. Ces sommes ont représenté en 2003 un peu plus de 61 millions d'euros et 63,5 millions en 2004, dont respectivement 33 et 35 millions versés par les opérateurs de radio et de télévision.¹⁴

Les auteurs, les artistes interprètes et les producteurs et éditeurs de phonogrammes encaissent donc des rémunérations qui leur sont dues sur une base légale par les radiodiffuseurs. En revanche, les producteurs de spectacle vivant, quand le concert qu'ils ont produit a fait l'objet d'une exploitation phonographique ou d'une communication audiovisuelle, ne peuvent compter, pour en être rémunérés, que sur les contrats qu'ils auront réussi à négocier avec le producteur de phonogramme ou le radiodiffuseur.

**

Dans le triangle formé par la scène, le disque et les médias audiovisuels, les producteurs de spectacle vivant apparaissent clairement comme les plus fragiles économiquement, et les plus démunis juridiquement. Sans eux pourtant, le public serait privé de l'émotion que procure la rencontre en salle avec la présence vivante des artistes, et que l'écoute dans la sphère privée d'une prestation « mécanique » ne peut jamais égaler. Sans eux, les artistes seraient privés de ce que leur apporte la confrontation avec le public, et que tous ou presque s'accordent à reconnaître comme indispensable à leur métier. Sans eux enfin, la recherche de nouveaux talents, laissée aux producteurs de phonogrammes et aux radios et télévisions, serait vite menacée de céder aux contraintes de l'audimat et des économies d'échelle générées par le star system.

Les propositions qui suivent visent à rééquilibrer les relations entre ces trois branches de la filière musicale. Elles se situent à deux niveaux :

- 1) Une meilleure régulation des relations entre producteurs de spectacle, producteurs de phonogrammes et opérateurs de services de radio et télévisions,**

¹⁴ Ces chiffres sont à rapprocher du montant versé par les mêmes opérateurs à la SACEM, soit 231 millions d'euros en 2003 et 243 millions en 2004.

2) Un élargissement de l'assiette de la taxe et du bénéfice de sa redistribution à l'ensemble des opérateurs des trois branches.

En outre, et pour aider l'industrie phonographique à résister à la concurrence des télécommunications, ces mesures seraient utilement complétées par **des dispositifs plus volontaires de soutien à l'économie du disque, notamment au niveau du commerce de détail.**

*

1) Mieux réguler, y compris par voie réglementaire, les rapports entre producteurs de spectacle, producteurs de phonogramme et opérateurs de services de radio et de télévision.

La régulation par l'Etat des industries du cinéma, de la télévision et de l'édition vidéographique a permis à la France de conserver une production cinématographique et audiovisuelle nationale, diversifiée et de qualité. Il est encore temps de sauver la production musicale française en s'inspirant des mêmes méthodes de régulation.

Il ne s'agit pas de transposer à la musique toutes les règles applicables aux relations entre la télévision et le cinéma : certaines, comme la chronologie des médias, n'y auraient pas de sens. Par ailleurs, entre cinéma et télévision, les relations sont bilatérales, de même qu'entre diffuseurs et producteurs de télévision. S'agissant de la musique, les relations sont triangulaires : il convient donc d'examiner les relations qui s'établissent sur chaque côté du triangle.

A – Entre industrie phonographique et opérateurs de radio et de télévision.

A ce jour, en matière musicale, les seules obligations réglementaires pesant sur la radio se rapportent aux quotas linguistiques (40 % de chansons d'expression française, dont 20 % de nouveaux talents). Grâce à la vigilance du Conseil supérieur de l'audiovisuel, chacun s'accorde à reconnaître que ces quotas sont respectés.

Cependant, le temps d'antenne ne donne pas forcément la mesure de l'effet prescripteur : ainsi, d'après le SNEP, le nombre d'artistes francophones présents dans le top 100 des diffusions serait passé de 44 en 2004 à 32 en 2005. C'est pourquoi les producteurs de phonogrammes sont unanimes à considérer que ces quotas ne suffisent pas à assurer une diversité satisfaisante dans la diffusion de la musique à la radio et à la télévision.

Au printemps 2003, un accord interprofessionnel entre radios, producteurs de phonogrammes et éditeurs de musique a énoncé des principes de bonne conduite visant à améliorer cette diversité, et a confié à l'Observatoire de la musique (service de la Cité de la musique) le soin d'en vérifier l'application. L'Observatoire de la musique est cependant dépourvu des moyens de mesure et d'analyse qui lui permettraient de remplir cette mission, et de l'avis des producteurs de phonogramme et de leurs organismes professionnels rencontrés par les rapporteurs, cet accord, s'il a eu pour effet de freiner les dérives observées, voire de stabiliser la situation, reste insuffisant pour inverser la tendance.

S'agissant de la diversité musicale à la télévision, le rapport remis par Véronique Cayla et Anne Durupty en janvier 2005, après avoir constaté l'irréductibilité des points de vue des deux parties sur le sujet, n'en a pas moins recommandé une négociation interprofessionnelle sur le modèle de celle qui avait abouti à l'accord entre industrie phonographique et opérateurs de radiodiffusion sonore. Un an plus tard, cette négociation n'a guère avancé.

Faute d'accord précis, et dont les clauses soient d'application vérifiable et vérifiée, il faudra bien en venir à des mesures réglementaires. Celles-ci devraient se fonder sur quelques indicateurs simples et pratiques, et d'une mesure aisée : par exemple nombre de passages d'un même titre dans une même journée, dans une même semaine, dans un même mois, et ceci dans les tranches horaires de grande écoute. Le contrôle devrait en être confié au CSA plutôt qu'à l'Observatoire de la musique.

Par ailleurs, **les investissements des opérateurs de radio et de télévision dans la production phonographique, qui se sont développés par la création de filiales spécialisées, pourraient être encadrés sur le modèle des investissements des chaînes de télévision dans la production cinématographique.** Sans aller jusqu'à leur imposer des obligations d'investissement, il serait opportun de limiter leur intervention à la position de coproducteur, qui laisse la production déléguée à un opérateur sans lien capitalistique avec elles, et de plafonner leur part d'investissement dans chaque production, comme déjà en 1999 le recommandait le rapport conjoint de l'inspection générale des finances et de l'inspection générale de l'administration des affaires culturelles sur l'économie du disque.

B – Entre industrie phonographique et spectacle vivant.

Nul ne conteste qu'industrie phonographique et production scénique aient partie liée dans la carrière d'un artiste ou d'un groupe. On débat seulement de la question de savoir si c'est la tournée qui fait le succès d'un album ou l'album qui fait le succès de la tournée. La vérité, c'est que **scène et disque sont comme le couple d'un même moteur.**

C'est ce qui conduit certains producteurs de phonogrammes à investir dans le spectacle vivant soit en achetant des salles, soit en se faisant producteurs de concert, sur un modèle déjà répandu aux Etats-Unis.

C'est ainsi qu'on a vu, il y a quelques années, une major devenir exploitant d'une grande scène parisienne et détenir à ce titre les trois licences d'entrepreneur de spectacle. Un sondage auprès des DRAC révèle qu'en province, le phénomène se limite à quelques labels régionaux qui souhaitent pouvoir s'appuyer sur un lieu ou sur un festival, ou à l'inverse à quelques producteurs locaux ou festivals qui suscitent la création d'un label lié à leur activité. Il est probable qu'en Ile-de-France le phénomène prenne plus d'ampleur, mais, ce que révèle surtout le sondage, c'est le peu d'intérêt qu'y portent les DRAC. Des instructions pourraient leur être utilement données pour qu'elles y soient plus attentives, et le logiciel de saisie des dossiers de licence révisé pour permettre la saisie d'informations plus complètes sur les activités des demandeurs.

Des études récentes invitent en effet les producteurs phonographiques, pour compenser la réduction de leurs profits due à la concurrence d'Internet et au piratage, à investir massivement dans le spectacle vivant, tenu pour un « marché induit » par rapport à celui du disque¹⁵. Pour leurs auteurs, les économies faites par les consommateurs grâce au piratage se reporteraient sur la fréquentation des concerts et profiteraient aux artistes et aux producteurs de spectacles qui s'enrichiraient tandis que les producteurs de phonogramme s'appauvriraient. Ils en veulent pour preuve l'augmentation des tarifs de billetterie, observée en France comme en Amérique, et l'augmentation du nombre de places vendues qui leur semble démontrée par l'augmentation des recettes fiscales du CNV.

¹⁵ Nicolas Curien et François Moreau, *Investir les marchés induits de la musique : une voie de sortie de crise pour les majors du disque face au piratage ?* in *Revue Télécom*, n° 136, hiver 2004/2005.

Il est facile de relever que l'augmentation du produit de la taxe s'explique sans doute moins par une augmentation réelle de la matière imposable que par une meilleure appréhension de celle-ci, et que cet effet de «récupération» est appelé à disparaître.

Mais le plus inquiétant dans ce raisonnement est qu'il s'accommode d'une augmentation indéfinie du prix des concerts, peu compatible avec l'objectif de démocratisation de la culture, et / ou d'une augmentation indéfinie des subventions publiques au spectacle vivant pour lutter contre cette hausse des tarifs. En outre, ce raisonnement ne s'appuie que sur l'observation de la part la plus visible du marché. Car, s'il n'est pas douteux qu'un petit nombre de stars (peut-être les plus piratées ?) reçoivent des cachets très élevés pour des concerts dont les spectateurs, qui se comptent par milliers, voire dizaines de milliers, acceptent de payer un prix égal ou supérieur à celui qu'ils paieraient pour un spectacle d'opéra ou pour un match de football de coupe du monde ¹⁶, pour tous les autres en revanche, qui tournent dans des salles de quelques centaines de places, où le prix d'entrée ne dépasse pas celui de deux ou trois billets de cinéma, les revenus que leur apporte le disque (cachets initiaux, royalties et rémunération équitable) sont indispensables - sans être toujours suffisants - pour leur permettre de vivre de leur métier.

La bonne question à poser ne serait-elle pas celle du sens de «l'induction» ? Car on pourrait aussi bien tenir le disque pour un marché induit par rapport à la scène et encourager les producteurs de spectacle à investir dans la production phonographique, ce que quelques uns déjà ne manquent pas de faire, pour y chercher les économies d'échelle et les gains de productivités introuvables sur la scène.

Ainsi considéré, **un rapprochement entre industrie phonographique et spectacle vivant peut avoir des effets positifs s'il augmente les capitaux disponibles pour financer la création et la diffusion et s'il permet aux uns et autres une meilleure répartition des risques.** Mais, par les effets d'intégration verticale et de concentration susceptibles d'en résulter, il peut aussi avoir des conséquences négatives sur le pluralisme des genres, la diversité des courants artistiques et l'émergence de nouveaux talents.

C'est pourquoi **il serait sage d'encadrer ce processus en précisant les conditions dans lesquelles un producteur de phonogramme, ou un opérateur ayant un lien capitalistique avec l'industrie phonographique, peut se voir délivrer une licence d'entrepreneur de spectacle.**

C – Entre spectacle vivant et médias audiovisuels.

Si, pour la carrière d'un artiste, la scène et le disque sont comme le couple du moteur, la radio et la télévision pourraient bien en être le carburateur.

Mais, si un artiste aujourd'hui ne peut rencontrer son public sans le soutien de la radio et de la télévision, beaucoup de chaînes de radio et de télévision ne pourraient alimenter leur antenne et fidéliser leur audience sans le concours des artistes. C'est pourquoi certaines d'entre elles sont tentées d'investir non seulement dans la production phonographique, mais aussi dans la production de spectacles.

On peut en attendre les mêmes effets, positifs et négatifs, à une échelle plus importante et avec un phénomène de concentration plus complet puisque touchant à la fois les trois branches de la filière. C'est ce phénomène qui fait peser la plus grave menace sur la diversité artistique, et qui appelle une attention vigilante.

¹⁶ Ce qui conduit certains producteurs à solliciter des fonds publics pour afficher des tarifs plus « sociaux » à l'intention des jeunes, des chômeurs et des retraités...

D'un côté, les opérateurs de radio et de télévision peuvent injecter dans la production de spectacles vivants des capitaux dont celle-ci a bien besoin, et, par l'achat de droits de captation, permettre d'abaisser les prix exigés du spectateur (ou les subventions demandées aux collectivités) : la captation introduit de l'industrie, et donc des économies d'échelle, dans une activité par nature artisanale, où les gains de productivité sont pratiquement impossibles (sauf à les chercher par toujours plus de flexibilité, c'est-à-dire dans une fuite en avant dans l'intermittence).

D'un autre côté, il faut éviter que les opérateurs de radio et de télévision ne prennent le contrôle des entreprises de spectacle en même temps que de celles de production et de distribution de disques. En effet, on observe que certains de ces opérateurs, et non des moindres, sont tentés, comme les producteurs de phonogrammes, d'investir dans le spectacle vivant. En Ile-de-France, ont déjà obtenu ou sont sur le point d'obtenir une licence, directement ou via une filiale, TF1, M6, Radio-France, NRJ et Rire et Chansons.

Il faut aussi éviter que certaines d'entre elles, comme quelques grands réseaux FM à des fins de promotion de leur antenne, n'organisent des concerts gratuits qui font une concurrence déloyale aux entreprises de spectacle et contribuent à accréditer l'idée que la culture, et spécialement la musique, peuvent se diffuser sans participation financière de l'usager ¹⁷.

Les radios et télévisions à format musical devraient donc avoir l'obligation d'investir dans la production de concerts et de spectacles musicaux un pourcentage à définir de leur chiffre d'affaires, dont au moins la moitié ou les deux tiers sous forme d'achats de droits. La même obligation pourrait être faite aux radios et télévisions généralistes, avec des taux sensiblement moins élevés pour tenir compte de la part moindre de la musique dans leurs programmes et, s'agissant de la télévision, des obligations qu'elles ont déjà dans la production cinématographique. ¹⁸

En revanche, il devrait être interdit à ces opérateurs de détenir une licence d'entrepreneur de spectacles, la même interdiction s'étendant à leurs filiales et à toute société relevant du même actionariat.

Pourraient cependant échapper à cette interdiction les radios associatives émergeant au Fonds de soutien à l'expression radiophonique (FSER), compte tenu de leur très faible poids économique et de la part que certaines d'entre elles prennent à la vie culturelle locale en organisant des concerts d'artistes encore peu connus.

*

2) Elargir l'assiette de la taxe et le bénéfice de sa redistribution à l'ensemble des opérateurs des trois secteurs.

Les relations entre la scène, le disque et les médias ne doivent plus être vécues sur un mode conflictuel, mais sur ceux de la complémentarité et de la solidarité. Et la solidarité doit permettre une redistribution des plus forts aux plus faibles, et des plus anciennement installés au plus récents, qui sont aussi parfois ceux qui prennent le plus de risque en faveur de la diversité.

¹⁷ Le même problème s'est posé à l'exploitation cinématographique du fait des mêmes réseaux FM. Mais la réglementation propre au cinéma, qui permet d'interdire ces projections, a été rappelée aux opérateurs, qui se sont en général inclinés.

¹⁸ Par chiffre d'affaires, on entend ici recettes publicitaires et redevance, car on ne voit pas de raison d'exonérer les sociétés de service public de ce type d'obligations – qu'on s'apercevra qu'elles respectent peut-être déjà si le ratio est fixé à un niveau raisonnable.

La taxe sur les spectacles de variétés est un outil de redistribution et de solidarité. Mais un outil qui ne crée de solidarité qu'entre les entreprises de spectacle vivant, et qui ne redistribue qu'une somme bien faible au regard des flux financiers qui traversent la filière musicale : 13 millions d'euros, soit même pas la moitié de ce que les sociétés civiles sont tenues d'affecter à des mesures de soutien à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation des artistes.

Une véritable solidarité interprofessionnelle ne peut se fonder que sur une taxe touchant les trois branches de la filière, tant au niveau de la perception qu'à celui de la redistribution.

Prélevée sur les phonogrammes au même taux et dans les mêmes conditions que sur les vidéogrammes (2%), cette taxe aurait rapporté en 2004 quelque 27 millions d'euros. Prélevée sur les seules recettes publicitaires des radios au même taux que sur les concerts (3,5%), elle aurait rapporté encore quelque 27 millions d'euros supplémentaires.

On peut hésiter à étendre le prélèvement aux chaînes de télévision, déjà assujetties au taux de 5,5 % à la taxe qui alimente le compte de soutien aux industries de programme. Mais, au taux de 0,5 %, sur les recettes de publicité, abonnements et redevance, une taxe « industries musicales » aurait rapporté en 2004 encore près de 30 millions d'euros.¹⁹

Ainsi multiplié par plus de cinq ou sept selon les hypothèses retenues plus haut (et qui ne sont données qu'à titre d'exemple et pour apprécier les ordres de grandeur)²⁰, **le produit de la taxe ne devrait pas être redistribué aux seuls entrepreneurs de spectacle. Seraient naturellement éligibles tant à l'aide automatique qu'aux aides sélectives les producteurs de phonogrammes et les producteurs de programmes de radiodiffusion**, les radiodiffuseurs eux-mêmes pouvant accéder à l'aide sélective pour des émissions qu'ils autoproduisent.

Ce serait alourdir à l'excès ce rapport que d'y envisager en détail les différents dispositifs d'aide susceptible d'être mis en place. En outre, ces dispositifs sont à inventer en concertation avec les professionnels et les organismes qui les représentent. Parmi les instances consultatives siégeant auprès du ministre, le Conseil supérieur des musiques actuelles, récemment créé, devrait y apporter une contribution essentielle.

Disons seulement que le spectacle vivant devrait au final recevoir plus qu'il ne donne, et que les aides sélectives devraient aller en priorité aux entreprises les plus innovantes, qui souvent sont aussi les plus fragiles. Par ailleurs, la redistribution devrait aller aux productions françaises et européennes, le critère de nationalité s'appliquant aux artistes et aux techniciens, et non aux actionnaires de l'entreprise bénéficiaire dès lors qu'elle aurait son siège dans l'Union européenne.

Si la recommandation ici faite était retenue, **le CNV s'en trouverait modifié dans sa substance même**. Gérant des sommes beaucoup plus importantes, ayant la responsabilité de les redistribuer entre des opérateurs appartenant aux trois principales branches de la filière musicale, il devrait être repensé dans ses structures et son organisation, et peut-être un jour évoluer vers un modèle le rapprochant du Centre national de la cinématographie. Il serait légitime aussi qu'il prenne le nom de Centre national des industries musicales, ou plus simplement de **Centre national de la musique**.

¹⁹ On peut aussi envisager de l'asseoir sur les recettes publicitaires des fournisseurs d'accès à Internet : mais, pour des raisons indiquées un peu plus loin, ce rapport, sans ignorer l'étendue des problèmes posés par Internet dans l'économie de la musique, s'abstient de les approfondir.

²⁰ S'agissant des phonogrammes, l'hypothèse retenue s'aligne sur le taux applicable aux vidéogrammes. Si la TVA sur le disque était enfin ramenée au taux réduit, une hypothèse plus élevée de deux ou trois points pourrait être envisagée.

Deux autres mesures plus techniques pourraient accompagner ou précéder cette évolution.

En premier lieu, un **registre public de la musique**, comparable au registre public de la cinématographie, apporterait plus de sécurité aux opérateurs, plus de transparence aux relations qu'ils nouent, plus de lumière aux observateurs que sont les organismes professionnels, les pouvoirs publics et les économistes de la culture.

En second lieu, la perception de la taxe sur les spectacle vivants, comme la TSA perçue à l'entrée des salles de cinéma, pourrait s'appuyer sur une **billetterie uniforme, par utilisation d'un logiciel agréé**, avec remonté automatique de l'information au CNV. Il n'est d'ailleurs pas besoin d'attendre que la taxe soit étendue aux autres branches de la filière pour s'engager dans cette voie, qui accélérerait les encaissements, faciliterait les contrôles, et permettrait de disposer de statistiques de fréquentation fiables et régulières.

*

Jusqu'à ce point, **on a volontairement ignoré la part déjà prise par la branche des télécommunications dans l'économie de la musique**, bien qu'elle semble menacer gravement l'industrie phonographique. Deux raisons expliquent ce silence volontaire, qui n'empêche pas de porter attention aux mesures à prendre pour soutenir le marché du disque.

D'abord, ce rapport a été rédigé pendant que la façon de faire payer les téléchargements de musique sur Internet et de rémunérer les ayants droit faisait l'objet d'**un débat dans l'opinion et devant le Parlement**, débat dans le quel le gouvernement a pris des positions de principe claires, mais dont la traduction juridique précise pouvait encore évoluer au fil du processus législatif. Les auteurs du présent rapport ne se sont pas sentis en droit d'intervenir dans ce débat. Ils se contentent d'**une seule recommandation, technique et modeste**, qui ne préjuge en rien des grands équilibres à établir entre objectifs contradictoires : **que l'Etat aide à la constitution d'une plate-forme de téléchargements légaux qui soit ouverte à tous les artistes débutants et où ceux-ci pourraient, pendant une période à définir, rendre accessibles le premier enregistrement qu'ils auraient autoproduit.**

Ensuite, les techniques et les usages évoluent si vite en ce domaine que toute proposition susceptible d'avoir sa place dans ce rapport s'exposerait à être bientôt obsolète. Les rapporteurs ont voulu s'en tenir à des recommandations qui, même si elles n'étaient pas adoptées rapidement, garderaient de leur pertinence encore pendant quelques années. Car ils ne pensent pas que le disque, pas plus que le livre ou le journal imprimé, soit un bien culturel appelé à disparaître, mais seulement à prendre une place différente, et nullement marginale, dans les modes de consommation des français, ni que la radio et la télévision soient des services culturels dont l'usage serait condamné à régresser.

Mais, **pour aider le disque à s'adapter à la nouvelle donne, il est utile que des mesures spécifiques le soutiennent ou le protègent, plus encore que le livre, au stade de sa production comme au stade de sa distribution physique.**

On a manqué, voici vingt-cinq ans, l'occasion de le protéger, comme le livre, par un **prix unique**. En est-il encore temps ? En 1999, le rapport conjoint de l'IGF et de l'IGAAC, déjà cité, a répondu négativement à cette question, on n'y reviendra donc pas.

Ce rapport soulignait les effets pervers de la publicité télévisée pour le disque, mais jugeait difficile de la remettre en cause. Ne pourrait-on cependant, sur le modèle de la publicité pour l'édition littéraire, l'interdire sur les services terrestres, et la réserver aux chaînes distribuées

exclusivement par câble ou satellite²¹? Quant à la publicité radiophonique, sur laquelle le rapport évitait de se prononcer, elle reste le principal vecteur du « pay per play », qui ne pourrait disparaître qu'avec elle ...

Ce même rapport faisait plusieurs recommandations techniques concernant le soutien de l'Institut de financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC) aux producteurs et les aides du Fonds d'intervention pour la sauvegarde, la transmission et la restructuration des activités commerciales et artisanales (FISAC) aux disquaires. Certaines d'entre elles sont aujourd'hui mises en œuvre, et on doit relever que le ministère du commerce et de l'artisanat et celui de la culture se sont mis d'accord depuis 2003 pour réserver sur le FISAC une enveloppe annuelle d'un million d'euros en faveur des commerces culturels de proximité, qui peuvent être aidés en investissement et en fonctionnement. Sont éligibles les commerces offrant une ou plusieurs catégories de produits culturels, sous réserve qu'ils soient situés en centre-ville ou en zone d'habitat dense, ce qui exclut opportunément les points de vente en zone commerciale d'entrée de ville. L'instruction est faite conjointement par le DRAC et le DRCA, et la décision d'attribution gagnerait à être déconcentrée au préfet de région.

Le prix unique du livre a permis de maintenir, à côté des grandes surfaces, un réseau de librairies indépendantes qui contribuent à la diversité de l'offre éditoriale. Pourquoi si peu de ces libraires se risquent-ils à vendre des disques ? Comme le suggérait aussi le rapport IGF-IGAAC, **les aides attribuées aux librairies par le ministère de la culture sur crédits déconcentrés pourraient l'être prioritairement à celles qui ont ouvert ou se proposent d'ouvrir un rayon phonographique**, et cette mesure serait encore plus efficace si un effort budgétaire, aussi minime soit-il, était fait pour augmenter l'enveloppe disponible à cette fin. De même, **rien n'empêche que les aides aux éditeurs régionaux attribuées par les DRAC soient accessibles aux labels phonographiques installés en région**. La DRAC d'Aquitaine l'a déjà fait par redéploiement en 2001-2003, mais faute de mesures nouvelles à cet effet, le bénéfice en est resté limité à deux labels.

Enfin, le **développement de grandes surfaces** spécialisées dans la vente de biens culturels pourrait être encadré. Certes, l'ouverture de ce type de magasins est soumis, comme toutes les surfaces commerciales supérieures à 300 m², à autorisation des commissions départementales d'équipement commercial (CDEC). Lorsqu'une CDEC se prononce sur l'ouverture d'un multiplexe, elle le fait après avoir entendu le rapport du directeur régional des affaires culturelles. Pourquoi n'en irait-il pas de même des grandes surfaces culturelles ?

Cette proposition ne vise pas à freiner le développement de ce type de commerces, qui dans bien des cas contribue à augmenter et diversifier l'offre de biens culturels dans des zones où cette offre reste le monopole des grandes surfaces alimentaires : elle vise seulement à mieux répartir le développement de ces commerces en termes d'aménagement du territoire, et à protéger les commerces indépendants de taille modeste – libraires ou disquaires. Elle pourrait être accompagnée de restrictions imposées, dans certaines zones commerciales, aux ventes de biens culturels par les grandes surfaces généralistes, ventes concentrées sur un nombre très réduit de références et dont les effets positifs à court terme sur la demande sont balancés par les effets négatifs à long terme sur la diversité de l'offre.

²¹ Ou mieux encore, l'interdire aux chaînes généralistes, et la réserver aux chaînes thématiques non musicales ?

Conclusion

En simplifiant à peine, il serait possible de résumer la situation de la musique en France en avançant que la musique classique occupe 5% du marché et reçoit 95% des subventions, et que les musiques actuelles occupent 95% du marché et reçoivent 5% des subventions.

Si on admet que la subvention a une fonction de rééquilibrage par rapport au marché, il n'y aurait là rien que de très normal. Mais la ligne de partage communément admise entre musique dite classique et musiques dites actuelles introduit une erreur de parallaxe. Car du côté des musiques actuelles, on identifie des esthétiques, ou des genres musicaux, qui n'occupent que des segments de marché très étroits, et ne reçoivent que des miettes de subventions : jazz, musique électro-acoustique, musiques traditionnelles, musiques du monde (au moins pour certaines régions du monde). Par ailleurs, s'agissant même des genres les mieux placés aujourd'hui sur le marché (pop, rock'n roll, rap, chanson), les processus de formation des artistes et de sélection des talents ne peuvent être entièrement laissés à l'initiative privée et appellent une intervention de la puissance publique seule capable de garantir la diversité culturelle.

Les propositions de ce rapport ne visent donc pas à porter le niveau des subventions aux musiques actuelles, considérées globalement et de façon indifférenciée, au niveau des subventions aux musiques classiques²², mais à réduire les inégalités observées tant dans l'accès des publics aux différents genres musicaux que dans le soutien aux artistes qui s'en réclament, cet objectif pouvant s'atteindre aussi bien par une meilleure régulation des marchés que par une meilleure distribution des ressources publiques.

Les mesures proposées s'appuient sur trois idées fortes, largement partagées :

- les musiques actuelles appellent une reconnaissance pleine et entière, qui suppose en premier lieu de considérer la valeur artistique des œuvres et des pratiques à l'égal de celle reconnue aux œuvres et aux pratiques dans le champ de la musique classique.
- les musiques actuelles doivent être intégrées à l'ensemble de la politique du ministère, de ses services déconcentrés, des réseaux d'établissements subventionnés comme l'une des dimensions du service public de la culture.
- la situation de la musique vivante ne peut s'envisager hors d'une vision globale de la filière musicale et d'une analyse économique des relations entre ses différentes branches.

²² Qui méritent elles aussi le pluriel, car il y aurait lieu de s'interroger sur la répartition des subventions entre musique ancienne, musique baroque, musique symphonique, musique contemporaine, ... et de la comparer à la place occupée par ces différentes esthétiques sur le marché du disque.

Ces mesures s'organisent autour de quatre grands objectifs :

1) Recentrer les institutions nationales autour de missions clarifiées.

Le Hall de la Chanson serait rattaché à La Cité de la musique, l'IRMA confirmé dans son existence et son autonomie. Le CNV, appelé à des missions de perception et de redistribution financière plus larges, devrait recentrer ses activités de service sur la collecte et la diffusion de l'information économique. A ses côtés, un registre public de la musique garantirait la sécurité juridique et la transparence financière qui manquent encore trop souvent aux opérateurs privés et publics.

Les opérateurs de soutien à financement public pourraient être regroupés, de façon à en ramener le nombre de cinq à deux : FCM, MFA, FAIR d'un côté, le bureau Export et Francophonie diffusion de l'autre.

2) Renforcer le réseau des lieux et des équipements.

Une action d'envergure pourrait être lancée en partenariat avec les collectivités grâce à la création de procédures de financement conjointes qui pourraient prendre la forme d'un fonds régional pour les musiques actuelles, alimenté par l'Etat et les collectivités ; développer des lieux de proximité adaptés avec une répartition géographique compensant les déséquilibres centre/périphérie, zones urbaines/zones rurales, Paris/régions etc...

En priorité, il faut consolider les SMAC existantes qui, pour bon nombre d'entre elles, se débattent dans une grande précarité. De manière générale, plutôt que de soutenir l'offre de spectacles par des subventions à la création fondées sur des choix artistiques dont aucune commission d'experts ne peut garantir la pertinence et l'objectivité, il sera moins arbitraire de soutenir la demande en subventionnant les opérateurs les plus exposés à la sanction du public.

3) Revisiter les parcours d'apprentissage.

Jusqu'à présent très séparés, les apprentissages de la musique classique et des musiques actuelles peuvent et doivent se rapprocher. Sans imposer une fusion entre écoles territoriales et écoles associatives, les coopérations et le mélange des répertoires doivent être encouragés.

Le Studio des Variétés, dont la mission de formation continue est incontestée, doit pouvoir revenir à des activités de formation initiale de niveau supérieur.

4) Introduire de la régulation dans la filière musicale.

Afin d'encadrer les phénomènes de concentration et de renforcer par des mesures réglementaires et fiscales les éléments les plus fragiles de la chaîne musicale que sont le spectacle vivant et les labels indépendants, les mesures proposées portent d'une part sur les relations entre les trois branches de la filière, d'autre part sur l'assiette et la redistribution de la taxe prélevée par le CNV. Celui-ci deviendrait le CNM : Centre national de la musique, et pourrait être à la filière musicale ce que le CNC est à la filière cinématographique et audiovisuelle.

Les mesures fiscales proposées sont de nature législative. Quant à celles qui sont suggérées pour encadrer les relations entre les trois branches de la filière, elles sont pour la plupart de nature réglementaire, mais elles ne peuvent ne peut se concevoir en dehors d'une concertation approfondie avec les organisations professionnelles. Les rapporteurs ont conscience que le calendrier politique rend improbable l'adoption des unes comme des

autres avant la fin de la législature en cours. Il leur a paru cependant de leur devoir de les esquisser, pour que dès maintenant elles soient livrées à la réflexion critique des responsables professionnels comme des responsables administratifs et politiques.

*

Au terme de ce travail, une question demeure : la distinction entre musiques actuelles et musiques classiques est-elle encore pertinente d'un point de vue opérationnel ? Sans doute encore pour quelques années. Mais, partis d'une remise en cause de cette distinction d'un point de vue conceptuel, les auteurs du présent rapport espèrent que les propositions qu'ils ont été conduits à faire, si elles sont mises en œuvre, auront un jour pour effet de priver cette distinction de toute utilité pratique. Alors elle pourrait s'effacer « *comme à la limite de la mer un visage de sable* ».
